



**HAL**  
open science

# Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre : négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

Sébastien Montéro

► **To cite this version:**

Sébastien Montéro. Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre : négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2019. Français. NNT : 2019PA01H308 . tel-02614275

**HAL Id: tel-02614275**

**<https://hal.science/tel-02614275>**

Submitted on 11 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON-SORBONNE  
UFR 04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART  
Institut ACTE

Doctorat en arts et sciences de l'art  
— mention arts plastiques  
SÉBASTIEN MONTERO  
Soutenance publique le 9 décembre 2019 à 15h

**DYNAMIQUE**  
**DES CONDITIONS DE PRODUCTION,**  
**UNE EXPÉRIENCE ENTRE FORME ET ŒUVRE**  
—  
**NEGOCIATION ET RESOLUTION DE CERTAINS ECARTS**  
**DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE**

Sous la direction de M. Bernard Guelton

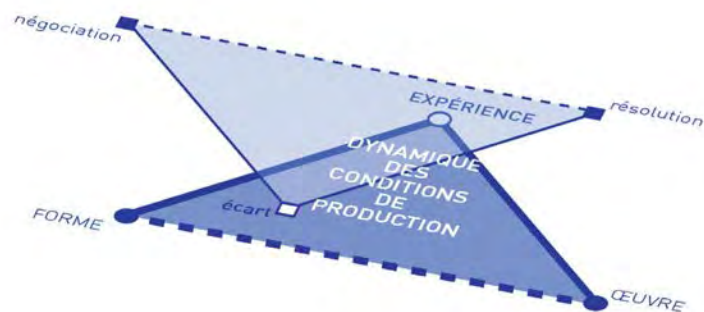
/

JURY

- Mme. Stéphanie Airaud, Responsable des publics et de l'action culturelle au MAC-VAL
- Mme. Stéphanie Cherpin, Artiste, Professeur à l'ESAAA (Annecy)
- M. Bernard Guelton, Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Mme. Carine Klonowski, Artiste, commissaire, chercheuse - ESACM (Clermont Ferrand)
- M. Patrick Nardin, Maître de conférences HDR, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis
- Mme. Anolga Rodionoff, Professeure des universités, Université Jean Monnet, St-Étienne

---

Je tiens en premier lieu et tout spécialement à remercier Bernard Guelton qui a dirigé avec tout l'engagement possible les recherches menées de ce doctorat, ainsi que tous les doctorants qui ont participé au séminaire, et évidemment les très nombreuses personnes, étudiants, artistes, chercheurs, enseignants, qui ont pris part aux expériences et ont permis à cette recherche de prendre forme. Muito obrigado a OIE studio por sua capacidade de resposta, hospitalidade e resistência.



### Expérience Forme Œuvre / Écart Négociation Résolution [Fig. 21]

Cette figure superpose deux configurations qui s'activent simultanément dans la pratique observée :

1. Le dispositif dont la fonction est le passage des formes aux œuvres dans et comme expérience.
2. Le système dont le fonctionnement permet le passage de la négociation (des formes) à la résolution (des œuvres) selon l'écart donné.



Aux écoles d'art

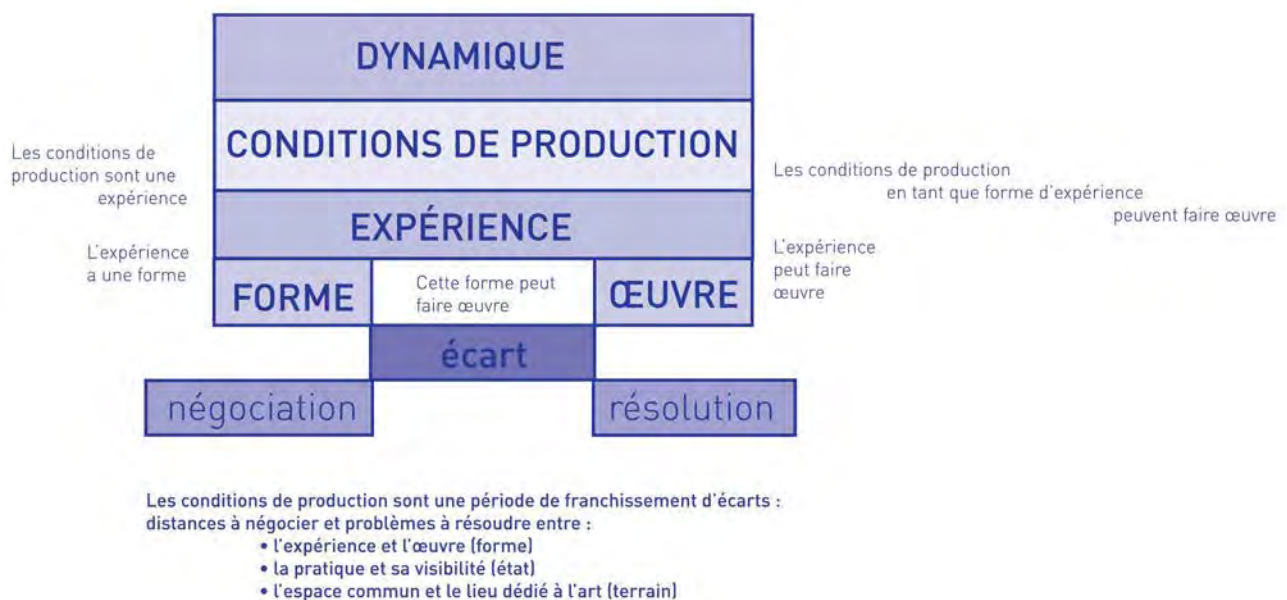


Schéma titre [Fig. 0]

Ce schéma indique les relations qui s'activent entre les différentes notions convoquées dans le titre.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
Contextualisation	7
DELTA TOTAL	13
Art de la visibilité plurielle	15
Problématique	20
Écart	21
Topologie	22
Expériences du programme	24
I. VERS LE LIEU : L'EXPOSITION COMME DESTINATION	28
A) ÉCART ENTRE LES LIEUX COMME PÉRIODE DE PRODUCTION	28
1. Boucle : Deltachamx-car [30 janvier – 6 février 2015, Haute-Savoie]	28
2. Triangulation : DT II [25 avril - 13 mai 2015, Hjalteyri, Siglufjörður, Hrísey / Islande]	56
B) MOUVEMENT ET OBJET	76
1. Le mouvement vers l'objet	77
2. Le mouvement comme objet	132
II. SANS EXPOSITION : AVEC OU SANS LIEU	219
A) ECART NUL ET EXTREME : LE LIEU ET SON ABSENCE COMME MODE DE PRODUCTION	219
1. Rencontre : Table as curator : La table de sérigraphie, ExposerPublier, La Rotonde [19 mai 2015]	219
2. Reprise (fin de boucle) : Tour de banlieue (suite et fin) [4 et 5 juillet 2015]	
3. Occupation : Delta 7:53 /> 302 [Cité Radieuse, Marseille – 5/8 octobre 2015]	
B) SITUATION ET ACTION	
1. L'action d'une sortie : réponse à une situation (invitation)	242
2. Reprise du Tour de banlieue (action) : réponse à une situation d'inachèvement	248
3. L'action marseillaise d'une situation radieuse	263
4. De la situation à l'action	265
III. L'EXPOSITION COMME ESPACE : LE LIEU ACTIVE	267
A) ECART DANS LA PRATIQUE DU LIEU : SUPERPOSITION DES NIVEAUX COMME CONTEXTE DE PRODUCTION	267
1. Monospace : « While we work », Sublime eroding, W139, Amsterdam [4&5 décembre 2015]	267
2. Terrain de jeux : « Donut is trouble », Do disturb, Palais de Tokyo, Paris [8,9&10 avril 2016]	284
B) ACTIVATION ET FORME	305
1. Activation des formes au W 139	308
2. Formes d'activation au Palais de Tokyo	315
CONCLUSION	342
I. TROIS TYPES DE CONDITIONS DE PRODUCTION	343
II. L'EXPOSITION, SES DISTANCES ET SES BINOMES	353
III. FORMULE DE BASE	366
TABLE DES MATIÈRES	369
INDEX DES AUTEURS	372
LEXIQUE	376
BIBLIOGRAPHIE	379
MOTS CLÉS ET RÉSUMÉ	398
ANNEXES	399

Sur les pages de gauche «Éléments, documents, récits» figurent des compléments et correspondances image et texte avec ce qui se déroule page de droite, comme un ensemble de notes mises en ordre. Ces extensions sont consultables en regard au texte principal pour plus de précisions, parfois théoriques ou descriptives ou encore narratives. Des schémas, tableaux, graphiques et des images permettent également de situer et de positionner autrement les expériences. Cette consultation peut se faire horizontalement selon l'appel de la page de droite, mais également verticalement, les documents appelés ne pouvant pas toujours apparaître en même temps. Cette page de gauche prend par moment une forme autonome, comme une extension et non plus simplement un document référent. Elle adopte une topologie propre selon les séquences. Des images pourront rappeler des moments du texte déjà lus ou bien annoncer des passages à venir, mais aussi, à partir de l'écart entre régime des images et celui du texte, certaines images compléteront par leur présence des moments dont il n'est pas toujours fait mention dans le texte principal (page de droite, figure à la toute fin du document un autre type d'annexe qui propose un approfondissement des points traités).

Si la pratique artistique - de sa production à sa monstration - est une course à l'espace, il nous semblait pertinent de considérer cette dynamique comme le terrain d'une expérience artistique (et d'une formation à l'exercice de l'art) pour l'activer en tant que forme, selon les distances variables entre les artistes et les lieux de réalisation. Négociation du faisable et du perceptible des formes qui trouve une résolution du montrable et du visible par l'œuvre.

Une course à l'espace comme dynamique des formes : un art des situations qui indiquerait une esthétique des circonstances – cette course n'étant pas toute tracée...

## SOMMAIRE

Expérience Forme Œuvre/Écart Négociation Résolution	<b>ε -</b> [Fig. 21]
Schéma titre	<b>ε -</b> [Fig. 0]
Sur la page de gauche	<b>Γ -</b>
Tableau des écarts (premier niveau)	<b>∇</b> [Fig. 1]
À quel moment quelque chose se réalise? (William James)	<b>ϕ</b> [I]
Conditions de production (niveaux formes/niveaux œuvres)	<b>4Γ</b> [Fig. 2]
Que réalise ce moment (où quelque chose se réalise)	<b>8Γ</b> [II]
Niveaux de problème	<b>ϕΓ</b> [Fig. P]
Espace topologique	<b>εε</b> [Fig. 3]
Tasse-donut	<b>εε</b> [Fig. 4]
Topologie et dispersion	<b>εε</b> [III]
Tableau des écarts (second niveau)	<b>∇ε</b> [Fig. 5]
Carte Deltachamx-car	<b>8ε</b> [Fig. 6]
« Chaîne de montage »	<b>ϕε</b> [Fig. 7]
Agents – détails	<b>δε</b> [IV]
« Camion-planning »	<b>04</b> [Fig. 8]
Déroulement	<b>ε4</b> [V]
Plan d'occupation	<b>δ4</b> [Fig. 9]
Annonce exposition Musée Alpin (Chamonix)	<b>0ε</b>
Détail des propositions au Musée alpin	<b>εε</b> [VI]
Vue d'ensemble (Islande)	<b>Γδ</b> [Fig. 10]
Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)	<b>εδ</b> [VII]
Annonce expositions islandaises	<b>ϕδ</b>
Egilsstaðir – Seyðisfjörður	<b>εδ</b> [Fig. 11]
Ordre d'arrivée/répartition (Islande)	<b>88</b> [Fig. C]
Double perpendicularité	<b>ε∇Γ</b> [Fig. Dp]
Perpendicularité	<b>ε∇Γ</b> [VII]
Laurie Lépine	<b>4ϕΓ</b> [IX]
Event/happening (Yves Citton)	<b>ϕ0ε</b> [Fig. 12]
Plan banlieue	<b>δεε</b> [Fig. 13]
Arriver/faire	<b>Γ4ε</b> [Fig. 14]
Plan de l'espace du W139	<b>ε8ε</b> [Fig. 15]
Intervention	<b>48ε</b> [X]
Communication: version diffusée par le W139	<b>ε8ε</b> [Fig. 16]
La fiche DO DISTURB	<b>Γϕε</b> [Fig. 17]
Donut is trouble (extrait dossier – proposition)	<b>4ϕε</b>
Mode opératoire	<b>δϕε</b> [XI]
Topologie de la proposition	<b>8ϕε</b> [XII]
« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation	<b>ε0ε</b> [XIII]
Réalisation (unité)	<b>δΓε</b> [Fig. T1]
Réalisation (collectif)	<b>∇Γε</b> [Fig. T2]
« 21. En parallèle ou les histoires d'ordinaires, Nicolas Koch »	<b>0εε</b>
Schéma « cible »	<b>ε4ε</b> [Fig. 18]
Genre d'espace et type de temps	<b>44ε</b> [Fig. 19]
Tableau conditions/paramètres	<b>ε4ε</b> [Fig. 20]
Extrait Delta total, édition magnifique (intérieur couverture)	<b>ϕ4ε</b>
Schéma EFO/enr et Formulations de contenu	<b>Γεε</b> [Fig. 21] [Fig. 22]
Échelle densité dilatation espace/effectif	<b>εδε</b> [Fig. 23]
Polygones « durée, espace, effectif »	<b>εδε</b> [Fig. 23']

*Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison.  
Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement.  
N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul.  
Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire  
autrement, extasié, il se tordra devant toi.*

Franz Kafka  
*Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*



*Fallen Astronaut* (8,5 cm), Paul Van Hoeydonck, 1971



## INTRODUCTION

Les œuvres d'art nous semblent fonctionner selon le double régime d'une dynamique dont nous pourrions nommer ainsi les tensions : *principe de visibilité* et *moment de suspension*. Ces deux tensions se fixant en un point : celui où la suspension d'un mouvement, à la faveur d'une recherche de visibilité, permet de mieux voir sa forme. La recherche de la visibilité engage une dynamique qui se suspend une fois cette visibilité atteinte, le temps de stabilité nécessaire au visible. Pour se fixer en un point, celui stabilisé du visible, ce principe et ce moment n'engagent pourtant pas les mêmes rapports dans une pratique artistique.

En observant le phénomène qui permet aux œuvres d'art d'être des formes visibles nous pouvons poser comme hypothèse qu'une œuvre d'art n'est pas qu'une forme réalisée par des intentions et à des fins artistiques, c'est surtout une forme qui accède à la visibilité sur le terrain de la reconnaissance de l'art<sup>1</sup>. *Surtout*, parce que c'est comme ça principalement que nous y accédons. L'œuvre d'art est une forme d'accès à la visibilité d'elle-même et visibilité *en soi*.

En tant que spectateur nous pouvons comprendre, à partir d'une connaissance sommaire du fonctionnement qui permet aux artistes de montrer leur travail (dans un cadre *suffisamment* institutionnel<sup>2</sup>), que les œuvres (quel que soit leur médium et leur champ) sont le résultat visible d'un cheminement correspondant à une suite de franchissements d'étapes (latentes) vers cet accès à la visibilité. Les œuvres que nous voyons sont alors la réalisation de ce franchissement, dont dépend entièrement cette visibilité. L'évaluation des qualités artistiques ne se fait qu'à partir des œuvres qui ont atteint une zone de visibilité privilégiée (de mise à vue<sup>3</sup>) qui nous permet cette observation particulière. Nous évaluons les œuvres à partir d'une volonté de visibilité d'un artiste faite forme, parvenue à l'espace de perception favorable. Qualité des œuvres qui est celle d'une force d'apparition, la nécessité pour un artiste de les montrer. Qualité plus dynamique que formelle : intentionnelle, avant tout. Une énergie qui prend forme au moment où l'objectif est atteint. Il s'agit à ce moment autant d'un objectif de forme que de situation. Une simultanéité entre un résultat formel, spatial et temporel. L'œuvre d'art est la forme visible d'une volonté (d'être vu).

---

<sup>1</sup> Nous pourrions radicaliser cette position en avançant que l'œuvre c'est l'invitation (à exposer) ou l'espace (pour exposer), le plus difficile n'étant pas de produire une forme exposable mais de « produire » l'invitation à la montrer. Voir la remarque de Michaud (L'exposition comme formation, p. 196)

<sup>2</sup> Nous verrons avec Jean-Marc Poinot qu'il est rarement autre.

<sup>3</sup> Dans *Un art contextuel*, Paul Ardenne rappelle que « le terme *expositio* (Xle siècle) désigne la "mise à vue", (...) publicité rarement désintéressée donnée à l'œuvre d'art. » Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, p. 25.



Deltachamx-car / Nocturne



Deltachamx-car / Annonce maréchaussée



Deltachamx-car / Détails catalogue

Nous pourrions penser que le *vouloir-montrer* est plus actif que le *vouloir-forme*, car si nous ne sommes pas sûr de ce que nous voyons artistiquement, nous pouvons déjà voir ce que l'artiste est parvenu à *porter* jusque là : la forme d'une volonté d'être perçu artistiquement<sup>4</sup>. Il est courant de voir des œuvres ou d'assister à des spectacles, et de nous demander ce que nous voyons ; nous cherchons à comprendre, à interpréter. Pourtant ce que nous voyons est déjà la réalisation formelle de l'accès à un espace de visibilité : une forme compréhensible. Ces espaces ne sont pas ouverts à tous à tous moments, il y a une sélection. Cette sélection demande aux artistes un passage par bien des conditions, ces *franchissements* dont nous parlions. Une fois ces étapes franchies, les artistes peuvent enfin faire plus ou moins ce qu'ils souhaitent – même sous contrôle institutionnel - à partir de la permission accordée de montrer leur travail. La forme sera toujours au moins celle de l'accord : un droit au visible. Elle peut ne pas avoir connu de mise en œuvre avant.

Ce que nous voyons par les œuvres, sans forcément l'identifier car ce n'est pas figuratif, *représentatif*, c'est ce principe de visibilité prenant forme dans un moment de suspension : la forme stabilisée *par* un accord sur l'accès. L'œuvre est une forme de validation d'une *volonté de visibilité*. Ce que nous voyons pourrait alors nous permettre d'évaluer la qualité du *cheminement* d'une œuvre, la manière dont elle a franchi les étapes du parcours, du latent au manifeste.

Dans ce moment de visibilité précieuse à plusieurs endroits pour l'artiste et ses formes, l'œuvre d'art peut être conçue comme la suspension momentanée d'une dynamique (celle du *faire*). Le moment de la visibilité vient suspendre (ou rompre) le mouvement de la production, bien qu'il en soit régulièrement aussi le déclencheur.

Pour les artistes il peut être facilement concevable – mais aucune raison pour que cela échappe conceptuellement à un spectateur - que les œuvres que nous voyons généralement stabilisées (ou que nous imaginons comme un « *toujours déjà là* » et un « *là pour toujours* » au moment de notre perception) sont le résultat momentané d'un ensemble de conditions dynamiques. Conditions liées à la négociation de leur visibilité dans un espace de perception possible, nous l'avons évoqué, mais simultanément ou préalablement à une négociation des

---

<sup>4</sup> Comme le soulevait l'article suivant : « Le spectateur, témoignage » dans la revue *Hors-d'œuvre* n° 41 (juin-octobre 2018), « est-ce que [ces] publications sont plus utiles aux auteurs ou aux spectateurs, qui du même coup en publiant, élaborent une renommée, et peuvent ainsi, monnayer cette renommée, monnayer cette réputation ? » Ce questionnement transposable à une monstration publique d'œuvres d'art pose la question de cette visibilité portée par les œuvres comme impératif à atteindre pour les artistes. Situation poussée à la caricature, ce qui n'en révèle que l'effectivité, avec cette proposition retranscrite de l'artiste Martin Le Chevalier : « Réussir en art grâce aux méthodes du consulting » - Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, *Statactivism, Comment lutter avec les nombres*, Zones, 2014, p. 133.



Deltachamx-car / Exposition extérieure (détail)



Deltachamx-car / Exposition extérieure (détail)

1009.0.40	Jeux - Sports Loisirs	Piolet	Piolet de type classique	Simond, A. Simond et Frères à Chamonix	Frêne, acier
90	24	Bon	19e siècle alpinisme	R3 ETA5.2 BOI Piolets	
1009.0.400	Jeux Sports Loisirs	Verre pliable	Verre pliable	Aluminium	6 (D) 7 Bon
20e siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt			
1009.0.401	Jeux Sports Loisirs	Flacon	Petit flacon ouvert sur le dessus	Aluminium	5 (D) 8
Bon	20e siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt		
1009.0.402	Jeux Sports Loisirs	Flacon	Petit flacon ouvert sur le dessus	Aluminium	5 (D) 8
Bon	20e siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt		
1009.0.403	Jeux Sports Loisirs	Flacon	Petit flacon	Aluminium	5 (D) 8 Bon 20e
siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt			
1009.0.404	Jeux Sports Loisirs	Assiette	assiette avec rebord	Aluminium	18,5 (D) 3
Moyen 20e siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt			
1009.0.405	Jeux Sports Loisirs	Assiette	assiette avec rebord	Aluminium	18,5 (D) 3
Moyen 20e siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt			
1009.0.406	Jeux Sports Loisirs	Assiette	assiette avec rebord	Aluminium	18,5 (D) 3
Moyen 20e siècle	alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt			
1009.0.407	Jeux Sports Loisirs	Réchaud (ensemble) ; Boîte : Sac	Boîte contenant un réchaud en cuivre avec un petit sac en toile	Moyen 20e siècle alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don
Manoncourt	Aluminium, tissu	12,5 (D) 9			
1009.0.408	Jeux Sports Loisirs	Lampe à huile (ensemble) ; boîte	Boîte contenant une lampe à huile en cuivre	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt	
Aluminium	11 (D) 10,5	Moyen 20e siècle alpinisme			
1009.0.409	Jeux Sports Loisirs	Crampon (paire)	Paire de crampons articulés 10 pointes, 6 boucles	Simond (F. Simond Frères)	
F. SIMOND Frères Chamonix	Métal	25 12,5	4 (pointes)	Bon Milieu du 20e siècle alpinisme	R3 ETA1.4 BOI Don Manoncourt
1009.0.41	Jeux - Sports Loisirs	Piolet	Piolet, pic crané, manche cassé, a appartenu au guide Joseph Simond tué par la foudre à l'aiguille du Géant le 26 juillet 1900	J. Charlet Chamonix	Frêne, acier
19e siècle	alpinisme	R3 ETA5.2 BOI Piolets		J. Charlet Chamonix	79 25 Bon
1009.0.410	Jeux Sports Loisirs	Sautole (élément) - 4x1	Sautole (de 4x1) avec un écarteur	Aluminium	

Deltachamx-car / Fichier inventaire Musée Alpin (extrait)

formes elles-mêmes. Pour être une condition de la forme, l'accès au visible peut heureusement voir sa nécessité concurrencée par l'intensité d'une période du faire. L'épreuve du visible - parfois réglée par avance, déjà négociée ou résolue, par une invitation – ne domine pas nécessairement la pratique. Les œuvres même stabilisées pendant les expositions restent chargées de leur dynamique de production (qui inclut cet *impératif* de monstration-visibilité)<sup>5</sup>. Cette « activité » peut se maintenir pendant l'exposition, et de toute façon reprendre quand il faudra déplacer ou défaire les œuvres par la suite.

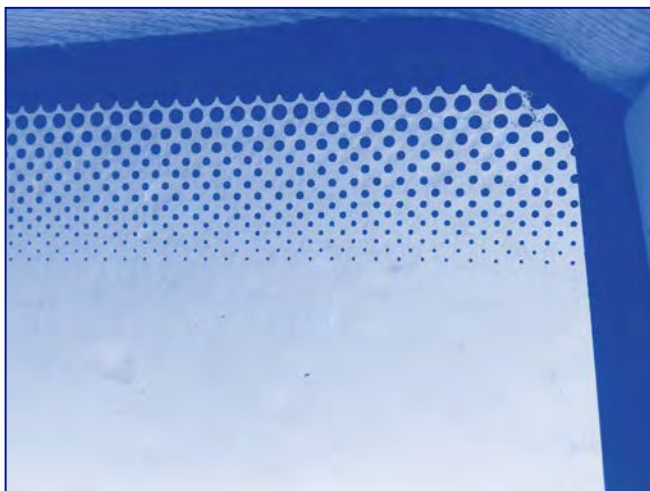
Le principe de visibilité et le moment de suspension, qui correspondent au passage par l'exposition, impliquent de deux façons au moins les œuvres que nous voyons comme résultat de dynamiques. Une première dynamique que nous pourrions nommer *rituelle* ; même si ce terme pourrait déborder le simple fait pour les artistes d'avoir à atteindre le lieu de visibilité, bien qu'il s'agisse d'une rite de passage, un passage de seuil comme un autre - et pas des moindres : l'accès à la visibilité. Ce qui pour un artiste est quasiment constitutif. La seconde dynamique, plus *pratique*, comme effet des conditions auxquelles les artistes se confrontent pendant la période de production des œuvres. Conditions qui restent actives dans la forme que l'on perçoit car c'est de ces conditions que la forme que nous regardons provient.

Ces deux dynamiques, *rituelle* et *pratique*, sont une part de ce qui permet à l'art d'avoir lieu, qu'une forme atteigne un espace pour faire œuvre. Ce rituel d'accès aux espaces et cette pratique d'une élaboration des formes qui charge les œuvres de l'énergie de leur production, pour se conclure en un même point, se développent dans une même période : celle qui précède, et rend possible, l'implémentation de l'œuvre. C'est de cette période qu'il s'agira dans cette recherche et de ses implications sur l'implémentation. L'objectif ne sera pas spécialement de prouver que cette période est bien celle des dynamiques, rituelle et pratique, qui rendent l'art possible, mais d'expérimenter cette double dynamique comme tension des conditions de production artistiques. Cette période sera saisie comme terrain d'expérience : une *course à l'espace* qui prend et donne des formes, jusqu'à produire des œuvres.

Cette considération dynamique des conditions de production soulèvera un questionnement selon cette déclinaison : les œuvres sont-elles les formes qui se produisent dans l'écart entre un espace et un autre, des formes de franchissement, de déplacement entre l'espace de la période

---

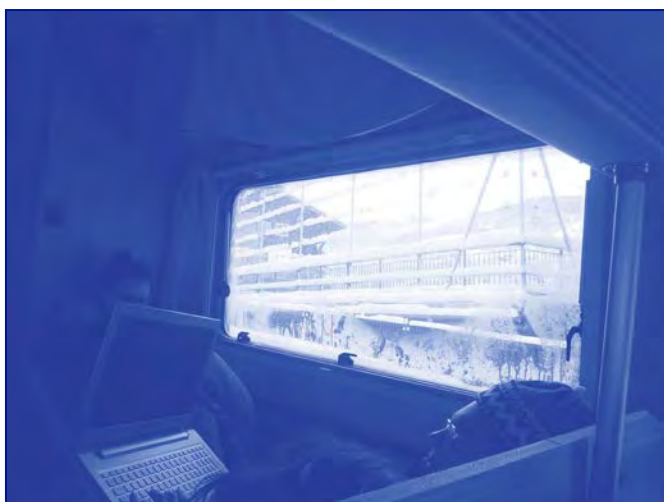
<sup>5</sup> Dynamique assez proche du *maintenant* passé présentifié et du *maintenant* actuel qui apparaît, décrit par Elsa Boyer à propos du *ressouvenir* à partir d'Husserl : « (...) confiné au statut de dérivation [le ressouvenir] ne peut apparaître que dans une double dépendance à l'égard de l'impression originaire : le *maintenant* passé qu'il présentifie et le *maintenant* actuel dans lequel il apparaît. » Elsa Boyer, *Les conflits des perceptions*, MF, 2015, p. 139.



Deltachamx-car/Détail pare-soleil



Deltachamx-car/Détail pare-soleil



Deltachamx-car / Studio (Romain Petit, Amélie Guyot)

de production et celui du moment de la monstration ? De quelles manières ces formes se produisent, quels types de formes cela produit et comment permettent-elles ce passage d'écart ? Les œuvres sont-elles la résolution d'un écart, les formes de cette résolution ?

Les œuvres n'étant « figées » qu'au moment de leur exposition<sup>6</sup> - mises à vue, offertes au regard, suffisamment stabilisées, encadrées pour ça - des conditions de production correspondantes, mouvantes, dynamiques et mobiles, seront expérimentées en tant que pratique des formes et, possiblement, comme œuvres elles-mêmes. Pratique dynamique en cohérence avec ce régime latent mais animé des œuvres.

Si des formes se produisent dans la projection d'une exposition, d'une possible invitation à venir, il existe une pratique de l'art telle que des formes sont produites pour apparaître comme réponse à une invitation préalable, pour être activées à l'occasion d'une exposition programmée (ou d'un autre format de diffusion). Elles ne sont pas préalables (en attente dans l'atelier) à ce déclenchement, elles se produisent à partir de lui. Elles ne font pas forcément l'économie de ce que nous avons nommé *dynamique rituelle* (la visibilité), mais elles s'épargnent la *lutte* pour cette visibilité : elles attendent l'invitation, réagissent à partir d'elle.

Considérons une situation de l'art où la dynamique *offre et demande* de l'échange artistique est externe à sa pratique, ne se répartit plus entre espaces d'exposition et propositions artistiques selon une demande d'espace par les artistes contre une offre en œuvre et une demande d'œuvre par lieux d'exposition contre une offre d'espace. Dans la situation considérée, qui repose sur des expériences réelles et récurrentes ayant permis de mener la recherche, les offres d'espace et les demandes d'œuvres pour les investir proviennent des personnes disposant de ces espaces (institutionnels ou plus privés). « Appels » qui profitent aux artistes sans qu'ils n'aient spécialement à « démarcher ». Ce principe de « l'offre (d'une part) sans demande (d'autre part) » peut contribuer à détendre la pratique : de l'anxiété du visible vers une mise en tension du faire. On pourra s'interroger à propos d'une telle économie. Nous présenterons des cas pratiques pour lesquels les activités des artistes correspondent à ce type d'économie du visible. Nous observerons le fonctionnement de cette dynamique alternative à celle d'une répartition plus commune et équilibrée de l'offre et de la demande (pour laquelle une œuvre est produite comme offre en échange d'un besoin d'espace). Nous avons ici deux économies opposées : celle qui offre

---

<sup>6</sup> Stéphane Sauzède évoque un régime des œuvres selon une certaine volatilité : « Elles se condensent un instant, immobilisées le temps de la clôture d'un espace (pour une exposition par exemple), mais ne sont jamais définitivement stabilisées. Et comme le gaz dans une pièce, elles s'échappent sitôt une fenêtre ou une porte ouverte. » Stéphane Sauzède, Nicolas Thély, *Basse Def – Partage de données*, Les presses du réel, 2008, p. 121.

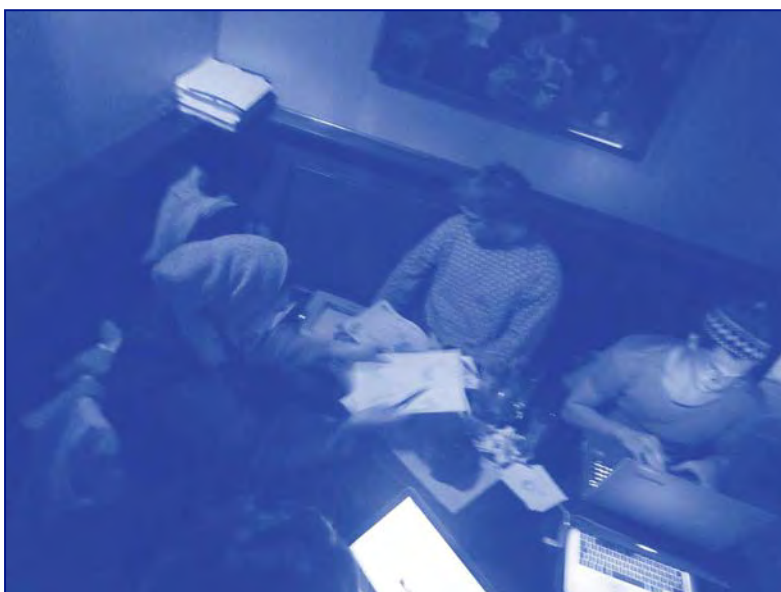




Deltachamx-car / Préparation exposition Musée Alpin



Deltachamx-car / Rencontre parking-expo



Deltachamx-car / Séance travail, impression, Chamonix



des œuvres comme demande d'espace et celle qui attend l'offre d'espace pour se mettre à produire. Un artiste peut produire des pièces puis chercher un espace pour les exposer, il peut aussi bien attendre une proposition d'exposition et se mettre à produire une fois l'invitation reçue.

La partie la plus visible de la structure de l'art, engage et permet certaines conditions de production pour l'autre partie, celle plus « hors-scène » de la réalisation des formes. Si un artiste n'a pas à chercher de lieu pour exposer, mais que les lieux le sollicitent, il n'a peut-être pas non plus d'œuvre à réaliser avant d'y être invité. Il peut ainsi vaquer à de multiples activités qui en temps voulus pourront réunir leur acquis vers une œuvre possible. Tendances que nous pourrions relier à une histoire encore récente du post-studio et des field trips<sup>7</sup>, ou à cette ordonnance de Douglas Huebler : 1 – Refus d'une création revendiquant l'artefact inédit ou auratique ; 2 – Primat accordé aux esthétiques du monde trouvé ; 3 – Le monde vécu, immédiat, comme médium d'élection<sup>8</sup>.

Le principe de déclenchement externe (à l'exemple des invitations par les lieux) des œuvres permet un régime de la production artistique aux dynamiques plus expérimentales en terme de rapport au lieu, qui déborde une ligne atelier-exposition. À ce régime, la mise en œuvre et les formes produites et exposées peuvent connaître un élan commun sur le mode de la continuité, selon un bloc de durée sans rupture, à la manière d'une *campagne* (« expédition comportant plusieurs opérations » - CNRTL), selon un *dictat assoupli* du visible. La question générale de cette recherche portera sur une communauté des formes entre une stratégie de la relation à la visibilité (monstration) et une tactique de réalisation des formes (production).<sup>9</sup>

Quels types de plasticité les conditions d'accès à la visibilité et les conditions de production engagent de l'une à l'autre ? Questionnement qui vient se loger dans le contexte d'une *pratique idéale* (sans « demande »), mais qui est bien celle à laquelle l'art peut prétendre. Des conditions de visibilité s'annoncent et déclenchent en retour des conditions de production adéquates, même selon des extensions expérimentales. Des conditions de production qui élaborent des formes et engagent en même temps des modes d'une monstration appropriée. La dynamique de la

---

<sup>7</sup> « Field trips are defined as any off-campus day trip led by a CalArts faculty or staff member or funded through a CalArts account. » <https://policies.calarts.edu/all-policies/student-life/field-trip-policy>

<sup>8</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, p. 126.

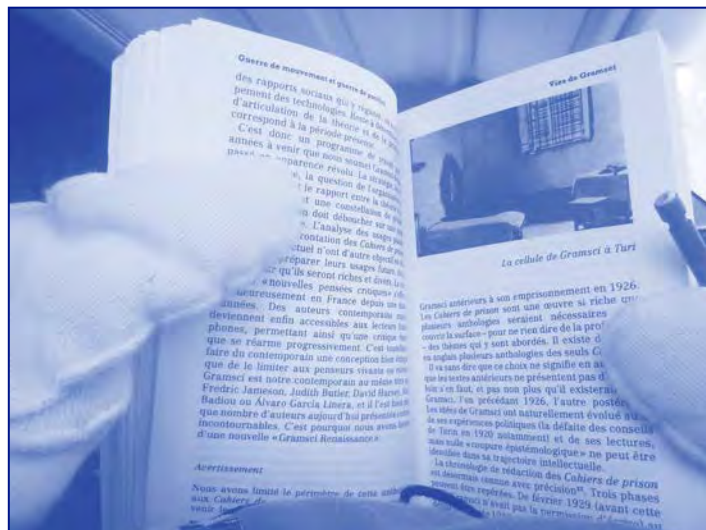
<sup>9</sup> Stratégie comme l' « art d'organiser et de conduire un ensemble d'opérations. (...) [E]nsemble d'actions coordonnées, d'opérations habiles, de manœuvres en vue d'atteindre un but précis » (CNRTL) et tactique tel que l' « art d'utiliser les meilleurs moyens pour atteindre un certain objectif » (CNRTL) – ici déjà présentés comme des arts. Celui, stratégique, qui organise dans le délai disponible entre la prévision et l'action, et celui, tactique, qui tente d'exploiter au mieux les forces en présence au moment de l'action.



Deltachamx-car / Exposition recouverte (détail)



Deltachamx-car / Exposition découverte (détail)



Deltachamx-car / Lecture du soir dans la cabine avant (détail)

production à la monstration (de « mise à vue », selon l'étymologie d'exposition), considérée comme une énergie en mouvement de la forme se faisant jusqu'à l'œuvre exposée.

À partir de ces phénomènes courants de la pratique, il s'agira de se demander si l'œuvre n'est pas ce qui nous mène, et ce qui nous arrive, d'un lieu « source » à un lieu d'exposition (première partie). L'œuvre d'art n'est-elle pas le trajet lui-même et ce que nous constituons, élaborons pendant sa période - notamment s'il n'y a pas d'exposition (deuxième partie) ? Et s'il n'y a pas de trajet en termes de distance à parcourir (par un accès très « facilité » à l'exposition), il reste toujours un écart entre un espace investi et une forme donnée : qu'en sera-t-il de cet écart comme œuvre (troisième partie) ?

Questionnement générique en trois temps selon trois types d'écart entre les lieux et les expositions, et corrélativement entre formes et œuvre, comme deux moments de la pratique. Nous chercherons moins à vérifier l'hypothèse d'une œuvre comme écart, distance entre espaces, période d'un mouvement, que nous profitons de cette intuition pour faire l'expérience de l'art selon plusieurs modes de déplacement, plusieurs types d'écart. Et comprendre quelles formes cette expérience peut prendre et quelles œuvres sont plus spécifiquement produites par ces conditions – Envisager une esthétique des circonstances selon un « art de la situation ».

Sept expériences collectives d'un programme nommé DELTA TOTAL<sup>10</sup> vont être observées. Elles fonctionnent majoritairement sur ce principe de la forme prise et donnée par les conditions. Pour la première partie : 1 - Une *boucle* en camping-car entre Annecy et Chamonix (Haute-Savoie) pour répondre à une invitation du Musée alpin (hiver 2015) ; 2 - Une série de traversées en Islande par différents moyens à partir d'une *triangulation* entre lieux d'exposition proposés par des artistes islandais<sup>11</sup> (printemps 2015). Pour la deuxième partie : 3 – Une *rencontre* dans la transition immédiate entre le retour de l'expérience islandaise et l'invitation du collectif Exposerpublier<sup>12</sup> (en résidence à la Galerie de la Rotonde à Paris), pour y présenter l'édition tout juste imprimée de notre programme d'expériences (printemps 2015) ; 4 – la *reprise* pour un quasi-achèvement d'un tour de banlieue à pied entamé (aux trois quarts) un an plus tôt sans autre motivation que de comprendre ce que le mot banlieue pouvait engager physiquement comme topologiquement (été 2015) ; 5 - une semaine d'*occupation* productive à Marseille, entre le grand studio du 3<sup>e</sup> étage de la Cité radieuse et son couloir pensé comme une rue par Le

---

<sup>10</sup> <http://www.deltatotal.net/>+ <https://journals.openedition.org/critiquedart/21447>

<sup>11</sup> <http://www.verksmidjanhjalteyri.com/>

<sup>12</sup> <http://exposerpublier.com/>



		<b>ECARTS</b>		<b>Production-exposition</b>
DTCHAMX-CAR (Haute-Savoie) DT-II (Islande)	exposition comme destination			<b>vie-œuvre (expérience/forme)</b>  <b>variété des terrains</b>
	<b>VERS LE LIEU</b> (période de production)			
LA ROTONDE (Paris) TDB (banlieue) CITÉ RADIEUSE (Marseille)	sans exposition			
	<b>AVEC OU SANS LIEU</b> (mode de production)			
W139 (Amsterdam) TOKYO DISTURB (Paris)	exposition comme espace			
	<b>SUR LE LIEU</b> (contexte de production)			

Tableau des écarts (premier niveau) [Fig. 1]

Ce tableau montre les correspondances entre expérience et relation à l'exposition et au lieu, et type d'écart.

Corbusier (automne 2015). Troisième partie : 6 - une intervention *monospace* au W139 à Amsterdam, sous la forme d'un événement à durée et à dimension variables répondant à l'invitation d'un collectif d'artistes de Leipzig (automne 2015) ; 7 - une participation au festival DO DISTURB investi comme *terrain de jeux* suite à la sollicitation de groupes de recherche par le Palais de Tokyo (printemps 2016).

Nous verrons comment ces expériences ont pu relier ces lieux d'*appel* (institutionnels ou plus autonomes) par différents gestes de production. Une pratique artistique dont les dynamiques du trajet, du lieu par l'action, de l'exposition et de son absence, seront plusieurs modalités de l'expérimentation. Dans ce mouvement d'expérience de production une communauté évolutive se constitue. Ensemble qui se compose d'étudiants en école d'art, d'enseignants, de chercheurs et d'artistes, qui déploie le potentiel des modalités.<sup>13</sup>

< Fig. 1

## Contextualisation

« Et pourquoi ne pas concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art<sup>14</sup> ? » se demande Paul Valéry en 1935. Il ne s'agira pas dans la recherche qui suit d'évaluer ou de vérifier la pertinence d'une telle remarque qui semble difficilement réfutable, mais d'en faire l'expérience en tant que principe de la pratique. La pratique artistique se confronte régulièrement et simplement à des situations de productions qui impliquent la manière et la forme de l'exécution de l'œuvre dans lesquelles l'énergie artistique nécessaire n'a peut-être rien à envier à celle qu'une œuvre finie pourrait exprimer. Nous verrons principalement comment la pratique parcourt ce passage d'énergie, cet écart entre deux statuts : forme d'énergie (forme que cette énergie peut prendre) et énergie exprimée par l'œuvre (ce que l'œuvre parvient à fixer comme énergie). Cette pratique repose sur l'environnement dans lequel les artistes évoluent. Cet environnement se compose de sollicitations artistiques et d'éléments disponibles<sup>15</sup>. Les sollicitations, comme les

---

<sup>13</sup> Si la pratique artistique connaît souvent un mouvement entre le lieu où elle s'élabore et là où elle se voit, s'expose, on peut en distinguer deux principaux : le mouvement vers l'exposition (acheminement des œuvres, déplacement des artistes) et celui de l'exposition elle-même, pendant son montage par exemple. Cette dynamique de l'exposition elle-même se doublerait en deux sortes : l'exposition montée pour l'arrivée du public et celle qui se produit en partie pendant la présence du public, qui peut même participer au montage.

<sup>14</sup> Paul Valéry, « Mon buste » [1935], *Œuvres II*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1960, p. 1362. Questionnement que des positions plus contemporaines ont su relayer : « Charlie comme Beuys insistent sur le devoir qu'aurait l'artiste de ne pas dissimuler le processus de production, de ne pas isoler esthétiquement l'objet, (...) de se considérer comme situé au centre d'un système productif élargi ». Nicolas Bourriaud, *L'Exforme*, puf, 2017, p. 131. Questionnement suffisamment relayé actuellement, des quelques pages très ajustées (74-83) de Nicolas Bourriaud dans *L'Exforme*, puf, 2017, à « L'archéologie de l'œuvre d'art » d'Agamben dans *Création et anarchie*, Rivages, 2019.

<sup>15</sup> Notre recherche s'éloignera très peu du principe plutôt clairement exposé par Maurizio Ferraris dans son article « Désenkantement » (à partir de la doctrine du *nescio quid* chez Leibniz) selon lequel : « l'œuvre est conçue (...) comme inspirée, c'est-à-dire provenant de l'extérieur et non dominée par l'auteur ». En juste retour à ce principe,



Deltachamx-car / La cordée, Musée Alpin

invitations, institutionnelles ou plus privées, et les situations de résolution des formes selon les éléments en présence permettent des combinaisons de types de rencontre. Ces deux axes qui composent l'environnement pratique des artistes sont plutôt dépendants (sur le même mode que le double régime abordé plus haut, principe de visibilité et moment de suspension). Ils s'impliquent l'un l'autre.

Les pratiques sans autre destination que celles qu'on leur soumet (comme des invitations à exposer dans tels lieux) ou qu'elles s'imposent à elles-mêmes (sans dépendance) se destinent pourtant à une certaine obligation de réactivité logistique, temporelle comme spatiale : être capable de produire des formes dans tout type de situation. Le fait de privilégier dans la pratique l'éventualité sans autre anticipation formelle - si ce n'est celle des formes de réactivité, aussi psychique que pratique – oblige à une forte malléabilité du rapport à l'exécution.

La réactivité logistique, spatiale et temporelle, de cette recherche l'entraîne pour davantage d'exigences imprévisibles, dans le champ des « pratiques hors-atelier », à l'extérieur de cet « espace clos dans lequel travaille un artiste »<sup>16</sup>, à partir d'une déclinaison de situations possibles : vers le lieu d'exposition, dans le lieu d'exposition, sans lieu d'exposition ou sans exposition. Ces pratiques, à l'exemple de la tendance « post-studio » apparue au milieu de la seconde partie du XXe siècle, indiquent qu'une expérience de l'art conçoit le « dehors » comme espace d'une autre pertinence formelle, « délivrée du confinement de l'atelier » selon Robert Smithson<sup>17</sup>. Si certains mythes originels de la peinture<sup>18</sup> signalent une tendance de l'art *jouant dans la vie* (ombre, reflet, empreinte), sans lieu dédié à l'art qui se produit, concernant la période classique, l'art, pictural comme sculptural, honore davantage la capacité d'une restitution à l'abri de l'atelier après observation (comme mémoire du vivant) que la prise sur le vif<sup>19</sup>. Plus récemment, un des tournants de la modernité artistique semble marqué par la sortie des peintres *sur le motif*, tentant au dehors de saisir l'instant des choses selon leur « révélation lumineuse ». Les impressionnistes par exemple, jusqu'à Cézanne, dans la captation du paysage, mais aussi

< Fig. 1

---

nous profiterons également comme mesure, d'un moment de l'article suivant dans le même ouvrage (Gabriel Catren, « Le phénomène ») qui rappelle que « l'expérience d'un sujet empirique est nécessairement "corrélée" à son état. » Emmanuel Alloa, Élie During, *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, puf, 2018, p. 348 et 354.

<sup>16</sup> Thierry Raspail, « Atelier » Marc Desgranchamp, *Les 101 mots de l'art contemporain*, Archibooks, 2017, p. 24.

<sup>17</sup> Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects » (1968), *The Collected Writings*, Jack D. Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 100-113 (107).

<sup>18</sup> L'ombre, la fille de Butadès de Sicyone avec le skiagraphein, *L'art du dessin au trait*, Plin [23 – 79], *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152, ou le miroir, Narcisse, *Saisir la surface de l'onde*, L.B. Alberti, *De Pictura*, 1435 *Peinture et couleur dans le monde grec antique*. Voir « Mythes d'origine de la peinture », [http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho\\_m2\\_p1\\_01.htm](http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho_m2_p1_01.htm)

<sup>19</sup> Pour reprendre une distinction à propos du portait florentin, réalisé « d'après le vif » plutôt que *sur le vif* », permettant à la peinture de garder ses distances avec le modelage et le masque mortuaire (Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 129).

[1]

À quel moment quelque chose se réalise ?  
(William James)

« Un soir, Wittgenstein, ma femme et moi, nous allâmes nous promener à Midsummer Common. Comme nous parlions du mouvement des astres dans le système solaire, Wittgenstein eut l'idée que nous pourrions reproduire, en nous déplaçant, les évolutions du soleil, de la terre et de la lune. Ma femme était le soleil, et se déplaçait d'un pas tranquille au milieu de la prairie, j'étais la terre, et j'allais en petit trot, en tournant autour d'elle. Wittgenstein s'était réservé le rôle le plus pénible, celui de la lune : il galopait autour de moi, tandis que je faisais des cercles autour de mon épouse. Wittgenstein entra dans le jeu avec enthousiasme, nous criant, tout en courant, ses indications. Bientôt, nous le vîmes hors de souffle et titubant d'épuisement. »<sup>1</sup>

Cet extrait de « Ludwig Wittgenstein » de Norman Malcolm souligne la capacité du penseur à s'incarner en corps céleste. Cette modélisation élémentaire d'un mouvement universel nous semble pouvoir soutenir la généralité d'une problématique à propos d'une dynamique constitutive de l'émergence des formes et de la production des œuvres. La plupart des éléments qui composent notre monde partagent cette communauté d'être plus ou moins stables ou plus ou moins mobiles. La pierre ou la montagne apparemment stables connaissent des phases plus mouvementées, se déplacent ; trop lentement pour éveiller notre perception ou de façon si brutales et soudaines qu'elles nous prennent de vitesse, nous laissant parfois

À quel moment quelque chose se réalise ? (William James) [1]

---

<sup>1</sup> Norman Malcolm, « Ludwig Wittgenstein » in Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Gallimard, 1965, pp. 369-370.



bien Lautrec dans un tout autre environnement. Avec ce mouvement de la peinture, nombre de pratiques de la fin du XIXe, étudiées notamment par Marc Partouche, dans *La lignée oubliée*<sup>20</sup>, annonceront une part conséquente des pratiques artistiques *extérieures* du XXe siècle. Nombre d'artistes pourtant maintiendront fortement l'atelier comme antre de la création dans la première partie du siècle dernier. À l'exception de Dada, sorte d'annonce intrusive des *pratiques extérieures* de l'art qui connaîtront un développement plus évident après la seconde guerre mondiale<sup>21</sup>.

Si la vie n'épargne pas mieux les artistes d'atelier, il semblerait qu'en sortir puisse confronter la pratique à une variété d'environnements plus vivants encore, car multiples, moins prévisibles, plus ouverts aux circonstances, selon un autre mode de la réactivité. Ce que synthétise cette remarque de David Manseau : « Les différents territoires occupés par l'être humain confrontent parfois ceux qui s'y aventurent à vivre des expériences quelque peu limites. »<sup>22</sup> Un même territoire propose plusieurs approches, certaines plus engageantes que d'autres. On pourrait *s'aventurer* à quitter l'atelier qu'on *occupe*. La vie d'atelier occuperait une fonction artistique, l'aventure au dehors augmenterait sa tonicité.

Les artistes qui convoquent la vie comme matière ou référant artistique ne sont pas forcément « hors-atelier » à l'exemple de Rauschenberg qui voit l'art et la vie comme complément l'un de l'autre, « La peinture renvoie à l'art et à la vie. Aucun n'est complet », ou de Filliou selon sa célèbre formule d'un *art qui rendrait la vie plus intéressante que l'art*, ils indiquent pourtant cette tendance qu'Allan Kaprow nomma *Blurring of art and life*<sup>23</sup>. Convoquée dans l'atelier, la vie y est un modèle, pas forcément un espace. Le propos *vers la vie* des artistes cités, comme leur pratique, intègrent le vivant en tant que référant incontournable sans le chercher en *plein air*. Ce qui invite néanmoins au dépassement du milieu (qu'on occupe) pour l'environnement (où l'on s'aventure)<sup>24</sup>. Si leur pratique semble se libérer d'espace et de discipline déterminés pour déborder l'atelier, avec la vie comme principe et enjeu, sans pour autant se risquer à la traversée ou au parcours, c'est la manière plus *déplacée* des artistes du land art qui réaliserait mieux cet appel, sans spécialement revendiquer cette position.

< [I]. À QUEL  
MOMENT  
QUELQUE  
CHOSE SE  
RÉALISE ?

---

<sup>20</sup> Marc Partouche, *La Lignée oubliée - Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, 2004.

<sup>21</sup> À moins que l'histoire de l'art est changée de focale à cette période ou que les nouvelles tendances des artistes et des critiques aient connu un mouvement spatial et des désirs esthétiques communs.

<sup>22</sup> David Manseau, « L'expérience de la transformation du territoire - L'entropie et la néguentropie à l'œuvre » Thibaud, Jean-Paul and Siret, Daniel. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances*, Montréal 2012, Sep 2012, Montréal, Canada. International Ambiances Network, pp. 89-94, 2012.

<sup>23</sup> Qu'il n'est pas très exact de traduire par *L'Art et la vie confondus*, mais plutôt selon une zone floue entre l'un et l'autre.

<sup>24</sup> Distinction entre milieu et environnement (voir « [I]. À quel moment quelque chose se réalise ? », note 3).

peu de chances d'y échapper si nous nous trouvons à proximité de leur mouvement. À l'opposé de ces matières réputées inertes, des éléments, nous semblent uniquement dépendre de leur mouvement ; certaines espèces ou mécanismes ne se révèlent à nous qu'en s'activant. Les animaux, les insectes, les machines agissent dynamiquement dans notre environnement<sup>2</sup>. Ils connaissent évidemment des phases de repos, d'arrêt, régulièrement. De la même façon nos corps, généralement en mouvement, passent par des moments de pause pendant lesquels des mouvements internes (qui rythment par exemple ce qu'on peut nommer une « horloge interne ») se déroulent sans que nous ayons à

---

<sup>2</sup> Nous aurons à revenir régulièrement à la notion d'environnement, qui convoque également la notion de milieu, tachons déjà de les définir : ENVIRONNEMENT, « Ensemble des choses qui se trouvent aux environs, autour de quelque chose. », <http://www.cnrtl.fr/definition/environnement> - MILIEU, « Ce qui entoure un être ou une chose, ce dans quoi un corps ou un être vivant est placé. (...) Ensemble de conditions (matérielles, morales, psychologiques, sociales) constituant l'environnement d'une personne, et déterminant son développement et son comportement. », <http://www.cnrtl.fr/definition/milieu> - Si la définition de MILIEU croise à un moment le terme ENVIRONNEMENT, deux sciences correspondent respectivement à l'un et à l'autre des termes : la Mésologie et l'Écologie. MESOLOGIE, « Science ayant pour objet l'étude des réactions réciproques de l'organisme et du milieu. » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mésologie/50732> » ÉCOLOGIE, « Science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent. », <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cologie>. « Le milieu singulier propre [à l'humain en particulier] en tant que sujet, (...) ne doit pas être confondu avec l'environnement universel, Mésologique, V. La genèse des milieux humains : anthropisation, humanisation, Hominisation, *Programme des enseignements et séminaires 2016-2017*, EHESS, p. 242.

Ainsi la généalogie erratique de notre recherche emprunterait à plusieurs sources, selon des sauts dans le temps, entre « mythes originels de l'art » et pratiques modernes ou plus contemporaines. Et pour ces dernières, entre tendances artistiques qui convoquent pour les unes le *dehors* comme référant actif des formes, mais de l'intérieur de l'atelier, et pour les autres le territoire (« site », par exemple chez Smithson) comme déplacement externe de la pratique : autre terrain pour l'art, celui du dehors, voire de la nature, plutôt que rapport à la vie. Une donnée essentielle réunie pourtant ces tendances, après-coup : la nécessité d'un lieu de réalisation (malgré les prétentions « hors-scène » de Filliou<sup>25</sup>), non plus celui du *faire* ou de la production, mais celui d'un *montrer* (la réalisation comme cycle achevé d'une forme par sa reconnaissance en tant qu'œuvre). Parler de pratiques « hors-atelier » nous menait assez vite aux artistes qui ont participé activement à une formulation d'une célébration d'un rapport à la vie comme composante impérative d'une pratique artistique, sans forcément agir « en extérieur ». Seulement en convoquant cette catégorie « hors-atelier » il ne s'agissait pas forcément de reconnaître un type de pratique, ou plus exactement une sorte de forme, mais simplement d'indiquer une position comme support qui implique un type de conditions d'exercice de l'art. Et plus particulièrement, concernant les pratiques qui seront observées dans cette recherche, les expériences fugitives et vagabondes, sans lieu de production attiré ou légitime. Se tenir à l'écart d'un lieu propre à l'art (celui de sa production) comme condition première d'une pratique, mais pouvoir y revenir par la *surface d'accueil*<sup>26</sup> de la production quand elle se présente au programme.

Les pratiques qui activent la présente recherche, et qui concernent artistes comme étudiants en art, quittent le lieu pour se produire. Le lieu, notamment institutionnel de l'école d'art, ou plus domestique, comme l'atelier. Elles se produisent par une projection dans l'espace. Espace du faire, « en campagne », et ce afin de rejoindre la plupart du temps un lieu d'accueil, d'invitation, à l'occasion d'une présentation des formes, par l'exposition notamment. Les pratiques dont nous évoquerons les expériences sont entre les lieux - lieux quittés et lieux rejoins, provenance et objectif – et ont déjà lieu dans l'espace *entre*. Jusqu'au resserrement radical, par moment, de cet « entre » par superposition spatiale du lieu du *faire* et du *montrer*.

Si ces pratiques « hors-atelier » ne sont pas hors lieu, elles ne se localisent pas précisément avant d'atteindre l'exposition ou alors se réalisent uniquement par l'exposition (ou parfois ne l'atteignent pas). Elles se déploient, se jouent, s'expriment dans la traversée, dans

---

<sup>25</sup> « [D] 'un point de vue artistique, l'art n'a pas besoin de scène », « il se fait là où l'on habite. » Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou à la Kunstakademie de Hambourg, 1984. [http://www.donguy-expo.com/Filliou\\_b.html](http://www.donguy-expo.com/Filliou_b.html)

<sup>26</sup> Expression utilisée par Clément Rosset pour nommer les lieux prévus pour la monstration de l'art.

trop nous en soucier, ni à bouger pour cela<sup>3</sup>.

À l'extérieur de notre corps les mouvements sont, par exemple, reliés à la recherche de nourriture : « comme on le sait, l'hétérotrophie – soit le fait, pour un être, d'avoir à se déplacer pour se nourrir - est la caractérisation la plus sûre que l'on puisse donner du règne animal, et elle vient en se distinguant du régime de l'autotrophie, qui est celui des plantes, lesquelles, n'ayant pas à se déplacer pour se nourrir, restent sur place (...). Mais tandis que les plantes compensent cette immobilité par une attaque formelle échevelée et en perpétuel devenir (...), les animaux, eux, paient la mobilité qu'ils ont acquise par une relative stabilité, se tenant dans une forme (...) compacte et enclose, finie. »<sup>4</sup> La plante apparemment stable et immobile ne cesse de pousser, de s'étendre, l'animal apparemment plus mobile, se modifie assez peu en contrepartie. Croisement et variation dans le maintien du mouvement du vivant.

Les êtres vivants que nous sommes sont alors à l'intérieur et à l'extérieur en prise avec des mouvements perçus ou ignorés, par lesquels et dans lesquels nous négocions, traitons pour parvenir à un accord, un arrangement, manœuvrons habilement comme pour bien prendre un virage,

---

<sup>3</sup> Au delà de l'horloge interne, « Le changement est une force naturelle, semblable au métabolisme du corps humain : " 98% des atomes de votre organisme sont remplacés chaque année ; votre squelette se renouvelle entièrement tous les trois mois ; votre épiderme toutes les quatre ou cinq semaines " », Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 177.

<sup>4</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, p. 40.

l'espace plutôt que sur les lieux, seulement elles sont déclenchées le plus souvent, on l'a vu, par un lieu ou à partir d'un lieu. Que ce lieu soit effectivement celui du départ physique d'une expérience ou bien celui de l'invitation qui la déclenche et qu'il faudra rejoindre pour la valider : valider l'expérience comme réponse à l'invitation, valider l'invitation en y répondant par l'expérience et sa monstration (par des formes). Quand le lieu qui invite déclenche l'expérience (verbalement), il est relié par un autre, celui à partir duquel l'expérience s'élance (physiquement) : un lieu d'appui vers un lieu d'appel – avec un temps et un espace à franchir entre : l'*espace de projection* qui produit l'écart de l'expérience.<sup>27</sup> Ces deux points comme les extrémités d'un relai qui se matérialise par l'expérience de l'un à l'autre. Entre écoles et lieux d'exposition - institutions aux fonctions parfois semblables - un écart est franchi par un mouvement de production. Dans ce mouvement nous pouvons voir se dessiner plus précisément des figures, dont André Cadere pourrait être le déclencheur fantasmé ou le représentant évident, et Francis Alÿs, Laurent Pixador et Abraham Pointcheval ou Elodie Brémaud des exemples d'acteurs plus actuels : artiste-marcheur, en mouvement, artiste en détour entre lieu de provenance et lieu de représentation - artistes buissonniers. Citons également dans cette lignée, la posture plus radicale du groupe Stalker.

Ni nécessité d'un lointain ou d'un retour à la nature qui viendrait contrarier la foi moderne d'une civilisation urbaine, ni pratiques urbaines comme terrain idéalisé d'une confrontation au « réel », c'est l'instabilité que permet le mouvement entre les lieux qui semble faire nécessité aux pratiques engagées par cette recherche. L'espace d'une urgence et d'une précarité (expérience aventureuse du territoire, David Manseau) des conditions de production comme *matrice* de formes autres, qui sauraient se défaire de repères trop marqués ou prévisibles.

D'une façon générale nous verrons ce qu'engage une telle situation de la pratique, à quoi se confrontent les artistes et étudiants engagés (artistiquement, physiquement et mentalement) lors de conditions de production sans lieu approprié et quelle *prise* des formes se conçoit et/ou se réalise dans ces conditions. Les questions que soulèvent ces pratiques, précisant celles avancées plus haut à propos d'une connivence formelle entre accès à la visibilité et conditions de production des formes, interrogent les potentialités plastiques d'un parcours quant aux formes produites. Imaginons qu'il faille traverser une rivière pour rejoindre l'espace d'exposition, et qu'un radeau soit fabriqué à cette occasion, alors il se peut que cette embarcation

---

<sup>27</sup> Une symétrie évidente se joue ici entre *appui* et *appel*, à la manière de certaines démonstrations sommaires d'astrophysique qui relient deux points éloignés dans l'espace en pliant simplement une feuille : l'*appui* est aussi bien celui qui soutient notre impulsion que celui qui l'engage (parfois à bonne distance), et l'*appel*, voix lointaine qui nous invite mais aussi support qui soutient notre premier pas (comme on parle de *ped d'appel*).

une courbe<sup>5</sup>: nous négocions nos propres mouvements.

La dynamique de nos existences n'est pas un choix, c'en est plutôt l'évidence, la condition. Rester constamment immobile demanderait bien plus d'effort et de volonté, comme un dressage (même immobile sur nos deux pieds nous produisons un mouvement de rééquilibrage incessant).

Cette dynamique est une condition commune de nos vies et aussitôt un tourment régulier nécessitant l'élaboration de modes d'observation. Pour Bergson cette activité du vivant est la raison même des *mouvements* (intentions) philosophiques qui cherchent à la saisir, à l'arrêter: «Notre action ne s'exerce que sur des points fixes; c'est donc la fixité que notre intelligence recherche; elle se demande où le mobile est, où le mobile sera, où le mobile *passé*.<sup>6</sup>» Ce que précise Rancière «Être spectateur est notre condition normale» et notre émancipation nous la fabriquons par le pouvoir d'associer et de dissocier points de départ, croisements et nœuds<sup>7</sup>. Que nous soyons en mouvement ou lors de phases plus stables, nous avons toujours à nous confronter et à nous diriger dans une multitude d'événements, ce dont nous parlait Bergson, et que l'approche du *système* par Ludwig von Bertalanffy, biologiste des systèmes, viendrait confirmer tel «un complexe de composante en interaction» - «dans la mesure où un système

À quel moment quelque chose se réalise ? (William James) [1]

<sup>5</sup> NEGOCIER, <https://www.cnrtl.fr/definition/négociier>

<sup>6</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant*, Flammarion, 2014, p. 49. Action ne s'exerçant que sur des points fixes qui permet d'appivoiser des possibilités « d'appuie « sur des ondes (« insertion sur une onde préexistante. », voir note 261, Deleuze, *Pourparlers*, Minit, Paris, 1990, p. 165.)

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p. 23.

soit la pièce exposée au final. Quelles formes se réalisent selon le type d'écart entre les lieux ? Comment l'écart devient le support de la réalisation ? Les réalisations sont-elles les formes prises par - ou données à - cet écart ?

L'écart variable à partir des lieux qui encadrent les expériences connaîtra différents types : *entre* les lieux, *avec ou sans* lieu, puis *sur* le lieu. Entre les lieux (ou *vers* le lieu, avec « l'exposition comme destination ») pour les expériences dont les formes s'élaborent dans l'espace qui relie des lieux (écoles et musée en Haute-Savoie ; écoles et espaces d'exposition en Islande). *Avec* un lieu et *sans* lieu (et « sans exposition ») pour les expériences qui se produisent à partir d'un lieu pour se réaliser ponctuellement dans un autre ou qui n'ont pas de lieu artistiquement identifié comme départ ou arrivée et qui ne se concluent pas ponctuellement par une exposition (Galerie de la Rotonde, Tour de Banlieue et Cité radieuse de Marseille). Enfin *sur* le lieu pour les expériences qui n'auront lieu que dans l'espace d'exposition (« l'exposition comme espace ») sans forcément de production préalable (W19 à Amsterdam et Palais de Tokyo à Paris).

Le « lieu » dont nous parlons, s'entend comme celui de l'art, bien qu'il n'y ait pas un lieu de l'art, dans le sens de lieu unique où l'art serait possible à défaut de tout autre. Il y a autant de « lieu de l'art » possible qu'il y a de lieu, « n'importe quel lieu peut devenir un lieu de l'art »<sup>28</sup> nous dit Jacques Rancière. Néanmoins, un lieu sera davantage celui « de l'art » à partir des conditions d'accueil du regard du spectateur et des œuvres à voir - ce que l'expression « d'espace préparé » d'Édouard Levé<sup>29</sup> saisit assez bien. Accueil soutenu par un régime de signes comme ce qui permet à *un lieu* d'assurer sa qualité « de l'art ». L'expression « régime de signes », isolée à partir de remarques successives de Jean-Marc Poinot<sup>30</sup>, sera régulièrement sollicitée.

< [1]. À QUEL  
MOMENT  
QUELQUE  
CHOSE SE  
RÉALISE ?

DELTA TOTAL

<sup>DELTA</sup> étant l'autre nom d'*écart* en mathématique, «  $\Delta$  correspond à une variation au sens le plus général, c'est-à-dire à une différence entre deux quantités. (...) Le symbole  $\Delta$  représente ce type d'écart dit *global* »<sup>31</sup>, et <sup>TOTAL</sup>, signalant une « non-altération, ce qui n'est réduit par rien »<sup>32</sup>,

---

<sup>28</sup> Jacques Rancière, *Les grands entretiens d'artpress*, 2004, p. 34.

<sup>29</sup> Édouard Levé, « Un art sans lieux ? », *Post – actualité de l'art contemporain*, n°2 – octobre 2000.

<sup>30</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 33-35, 49, 120.

<sup>31</sup> DELTA, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Notations\\_delta\\_en\\_sciences](https://fr.wikipedia.org/wiki/Notations_delta_en_sciences)

<sup>32</sup> TOTAL, [HTTP://WWW.CNRTL.FR/DEFINITION/TOTAL](http://www.cnrtl.fr/definition/total)

peut contenir des personnes, des idées, des messages, des conditions atmosphériques, des sources d'énergie<sup>8</sup> ».

Ce monde mouvant, fait d'éléments mobiles dont nous faisons partie pour parfois plus posément assister nous-mêmes à ce spectacle en mouvement, compose l'intermittence du modèle dynamique auquel nous sommes *activement soumis*<sup>9</sup>. Actifs dans le mouvement du monde, avec ce mouvement, passifs lorsque le monde semble nous déborder (ou faire sans nous) : nous ne sommes pas constamment en phase dynamique avec l'environnement. Ce modèle impose aux humains des manières de vivre ce monde, des manières plus viables que d'autres, selon les choix possibles produits dans cette intermittence entre activité et passivité. Comme Foucault l'énonce pour la langue, « ensemble fini de règles qui autorise un nombre infini de performances »<sup>10</sup>, le monde dans lequel nous vivons propose quantité de combinaisons que nous serons en mesure d'activer ou non – à considérer les règles du vivant comme moins clémentes avec certaines combinaisons, que celles du langage. Le *vivant*, « dont les fonctions de la vie se manifestent de manière perceptible » et plus particulièrement « qui possède les propriétés physico-chimiques caractérisant la vie et qui la différencient de l'inerte, du

À quel moment quelque chose se réalise ? (William James) [1]

---

<sup>8</sup> Jack Burnham & Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, Les presses du réel, 2015, p. 62.

<sup>9</sup> Soumis au mieux selon l'optimisation des conditions comme Luciano Fabro le formule : « l'attitude esthétique existe quand nous vivons, pas quand nous nous contentons de subir », Entretien avec Carla Lonzi, in *Entretiens, travaux* 63-86, Art Edition.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 39.



DELTA TOTAL indique une approche définitivement ouverte de l'écart et aux écarts. Formellement, artistiquement, spatialement, DELTA TOTAL accueille avant d'évaluer.

DELTA TOTAL est une structure composée d'étudiants en art, d'enseignants et d'artistes, spécialement constituée pour expérimenter le type d'hypothèses avancées. En tant que programme d'expériences artistiques et cadre de recherche, DELTA TOTAL est l'ensemble qui sert de cas particulier à notre étude, à partir de l'activité qu'il produit. Son fonctionnement s'appuie sur plusieurs workshops (quinze sessions entre octobre 2013 et août 2016, en France comme à l'étranger) reposant eux-mêmes sur une recherche qui s'active - notamment pédagogiquement - à partir de l'expérience des amplitudes ou des écarts. Cette structure, sorte d'agence expérimentale, repose sur l'école d'art comme lieu d'amorce, instrument et matériau de fixation d'une problématique. En cela elle est une ligne d'expérimentation de devenirs possibles pour les étudiants.

Ses moyens d'expérimentation reposent principalement sur des étudiants et des enseignants d'écoles d'art, réguliers comme occasionnels, souhaitant prendre part au programme. Des artistes sont invités à se joindre, notamment au cours de partenariats souhaités ou déclenchés par des institutions ou des intentions pour lesquelles le groupe de recherche motive lui-même ses propres enjeux. Des conditions sont posées comme base d'un programme, elles sont ensuite revues par chacun des participants et des partenaires, selon leurs intentions respectives. Les réalisations des participants sont libres, à partir d'un cadre connu et accepté - que l'on peut choisir d'étendre, de déborder ou de ne pas respecter, selon les réalisations engagées. Au cours des expériences, la décision du « chemin » à suivre sera collective et dépendante de l'envergure et de l'hétérogénéité du groupe qui la développe<sup>33</sup>. Seule la zone de travail est fixée en amont, dans le croisement entre institutions, partenariats et désirs artistiques et pédagogiques.

La recherche de ce programme a plusieurs entrées : les formes, les expériences, les terrains et la pédagogie. DELTA TOTAL est alors une école d'art en plus, qui s'installe ici ou là, selon les circonstances et le croisement d'intentions qu'elles engagent. À partir de cette structure et de son programme il s'agit d'observer des expériences qui activent une pratique artistique dont les

---

<sup>33</sup> « L'intention collective n'a jamais un contenu parfaitement défini mais consiste pour le principal en une sorte d'engagement de la part de chacun à ajuster son action individuelle en fonction de la situation collective. » Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art, Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016, p. 97.

CONDITIONS DE PRODUCTION			
FORME		ŒUVRE	
1. PRISE Les conditions prennent une forme	2. DONNÉE Les conditions donnent des formes	1. Les conditions comme œuvre (principe dynamique accompli)	2. Les conditions productrices d'œuvres

Conditions de production (niveaux de formes/niveaux d'œuvres) [Fig. 2]

Ce tableau synthétise le rapport des conditions de production à la forme et à l'œuvre.

formes se confrontent plus régulièrement à cette connexion entre conditions de production et contexte déclencheur. Vers le nouveau contexte qui se déploie à partir de cet assemblage.

Cette structure artistique hétérogène DELTA TOTAL expérimente une problématique des conditions de production entre forme et œuvre. Ce qui implique de la forme jusqu'à l'œuvre selon les situations vécues et les circonstances rencontrées par le groupe qui active cette structure - implication à plusieurs niveaux. Premier niveau, les conditions de production elles-mêmes comme forme. Puis ces conditions comme ce qui donne lieu à des formes (possiblement comme précédant les œuvres). Second niveau, les conditions de production comme œuvre ; et toujours comme conditions du passage des formes vers les œuvres. Ce qui donne deux tendances de formes : celles des conditions elles-mêmes, la ou les formes que ces conditions *prennent* ; et les formes que ces conditions *donnent*, ce qui peut être isolé comme formes produites à partir des conditions. Et deux tendances d'œuvres : celles produites à partir des formes *données* par les conditions de productions ; et les conditions de production elles-mêmes comme principe dynamique accompli, selon les variations du dispositif : une *condition de production-œuvre*.<sup>34</sup>

< Fig. 2

Dans cette recherche le rapport entre forme et œuvre se distribue de l'une à l'autre ou de l'une sur l'autre. De *l'une à l'autre* : on passe par une forme pour définir une œuvre, d'une négociation formelle vers une résolution dans l'œuvre. Il y a une distinction dans le temps et un changement d'espace (à la manière des étapes). Si une œuvre d'art à toujours une forme, « Ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue », nous isolons par *forme* ce qui n'est pas encore validé comme œuvre d'art. Une forme n'est pas toujours une œuvre d'art. Entre une forme et une œuvre d'art il y a un temps de validation qui fait la différence (nous l'avons abordé). On peut rester au stade de la forme, de la négociation perpétuelle sans nécessité ou possibilité de résolution, ou finaliser la négociation par

---

<sup>34</sup> Ici, le terme de *scène* conceptualisé par Rancière semble pouvoir nommer ce qu'un dispositif peut installer, concevoir, soutenir – quand l'auteur pense plutôt les deux notions dans la distinction : « La scène est un lieu de rencontre, alors que le dispositif est une fabrication », « La scène est plutôt ce qui expose les différentes manières dont une même chose peut être perçue » quand le dispositif est « l'appareil qui impose la manière dont on va se placer ». Jacques Rancière, *La méthode de la scène*, Lignes, 2018, p. 30, 31.

Signalons à ce propos que pour Sverre Raffnsøe, « le dispositif est une abstraction idéale, puisqu'il prend la forme d'une réponse au défi que contient ce qui s'est passé auparavant. » (Approche entre *rencontre* et *fabrication* qui nous convient particulièrement). Sverre Raffnsøe, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » L'analytique sociale de Michel Foucault, dispositif (2008), "Symposium (Canadian Journal of Continental Philosophy / Revue canadienne de philosophie continentale) : Vol. 12 : Iss. 1, Article 5, p61.

L'*agencement* Deleuzien (« connexion relativement stable entre termes hétérogènes qui comportent (...) des lignes de déterritorialisation grâce auxquelles du neuf peut se produire entre ces termes ») peut contenir les qualités des deux notions. Monique David-Ménard, « Agencements deleuziens, dispositifs foucauldien », *Rue Descartes* (n° 59), 2008/1, p. 44, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-43.htm>

minéral »<sup>11</sup>, est pour Jean-Christophe Bailly, de la proximité du toucher à l'éloignement de ce que l'on ne peut atteindre, « brusque, divers, non prévenant, mobile, problématique (...) scénario incertain et fragile, qui se corrige sans fin lui-même »<sup>12</sup>. Tous les choix ne se valent pas en termes de survie – ce que Foucault confirme également pour la langue quant à son champs d'événements discursifs : « ensemble toujours fini et actuellement limité de seules séances linguistiques qui ont été formulées »<sup>13</sup>. Tout ne passe pas par la langue, tout ne peut avoir lieu dans le monde – en tout cas pas en même temps : des choix s'imposent. Il s'impose de faire des choix, certains choix plutôt que d'autres. Ces conditions posent la question de l'apparition de telles formes plutôt que telles autres (pour poursuivre la suite du raisonnement foucauldien et notre rapport entre apparition des formes, espace disponible et souplesse du désir artistique ou contexte/production/visibilité). Plus radicalement, si, comme le précise Rancière<sup>14</sup>, un choix reste celui possible parmi un ensemble de propositions alors que la décision serait plus proche de l'invention d'un nouveau choix ou d'un refus des choix proposés, le mouvement du vivant impose une décision dans un ensemble de choix ou à l'encontre de cet ensemble.

À quel moment quelque chose se réalise ? (William James) [1]

<sup>11</sup> Le VIVANT, <http://www.cnrtl.fr/definition/vivant>

<sup>12</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, p. 56.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 39.

<sup>14</sup> <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/revaloriser-la-democratie-avec-jacques-ranciere>

une résolution (résolution qui clôt la fin d'un cycle)<sup>35</sup>. Puis, de *l'une sur l'autre* : on peut également passer de la forme à l'œuvre non pas comme la succession d'un état à un autre dans le temps (et l'espace), mais par une superposition simultanée des états. À partir d'un certain niveau d'énergie, d'efficience, un ensemble de conditions établies (dispositif) rencontre des conditions externes pour produire une dynamique artistique (scène) dont la qualité est fixée comme œuvre. Cette « œuvre-matrice » peut produire indifféremment formes comme œuvres. C'est une des extensions les plus abstraites que nous aurons à observer, selon le relâchement très prononcé du cadre de ces *œuvres-matrices* (une machine collective à produire des formes et des œuvres), ou du moins le manque de stabilité de ce cadre<sup>36</sup>.

DELTA TOTAL est un ensemble<sup>37</sup> qui a évolué au cours d'un programme établi sur trois ans (octobre 2013 – été 2016) dans lequel de nombreuses configurations de *conditions de production* se sont élaborées à partir de trois écarts principaux, de leurs variations respectives et de combinaisons communes. Écart entre les espaces de production et les lieux de monstration, expérience des distances et des formes dans la distance ; écart entre l'art et la vie, confrontation de l'œuvre à faire et de l'expérience à vivre ; et l'écart entre les qualités des terrains investis, selon les multiples topologies traversées.

### Art de la visibilité plurielle

L'art est une pratique dont le mouvement peut connaître une série de réceptions. La réception dépend des possibilités de perception, notamment celle favorisée par des espaces dédiées. À partir d'une vision de l'art qui identifierait des objets à des lieux, selon une détermination des formes par un cadre, *voir telle œuvre « par » tel musée*, la recherche qui suit

---

<sup>35</sup> De toutes les formes engagées pendant une expérience une partie seulement se retrouvera isolée comme œuvre(s), résolues (par exemple à l'occasion d'une exposition). Dans cet échange entre œuvre et exposition, on comprend bien que l'exposition, atteindre l'exposition, peut faire résolution pour une œuvre. Ainsi ce n'est pas le développement d'un *temps propre* à la forme qui vient la fixer en temps qu'œuvre (ce *temps propre* existe-t-il ?) mais le simple fait d'avoir à apparaître comme telle qui conclurait le cycle. L'exposition n'est alors pas hors du cycle des événements et incidents qui permettent aux formes de se constituer et de se fixer comme œuvre. Un « temps propre » de la forme assimilerait tout ce qui lui permet de se produire, jusqu'à l'œuvre : l'exposition comme étape de cette temporalité.

<sup>36</sup> Comme le dit William James à propos des délimitations imprécises du « champ d'objets présents à la pensée à tout moment » qui « commémore (...) l'indétermination de la marge ». C'est l'identification possible de cadre de perception dans une marge d'indétermination qui pourra nous permettre de cerner davantage la potentialité du statut artistique des conditions de production.

William James, « Lecture X: Conversation-Concluded », *Works: The Varieties of Religious Experience*, 1985, p. 188-189 ; trad. Les formes multiples de l'expérience religieuse, par Frank Abauzit, Chambéry, Exergue, « Les Essentiels de la Métaphysique », 2001, p. 237-238.

<sup>37</sup> Ensemble, groupe, collective, cellule, dispositif, ... nous préciserons mieux ces statuts par la suite.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

participe à sa façon à une approche des œuvres à l'activation plus mouvementée. Activation dans laquelle elles se meuvent plus qu'elles ne reposent et pour lesquelles les mouvements de la période de production semblent aussi ou parfois plus *effectifs* que les finalités exposées — difficile de « considérer les produits du travail en dehors des conditions de leur production »<sup>38</sup>. *Effectif* dans le sens que les formes activées par la période de production engagent et connectent des éléments selon des procédures qui confrontent les artistes à des intensités que l'exposition ne peut pas forcément montrer. Les œuvres appréhendées comme montage possible des précédents (« fait, acte antérieur invoqué comme référence, comme modèle »<sup>39</sup>) connaissent une formation dont le modèle emprunte à celui du réseau où chaque point connaît plusieurs lignes et chaque lignes plusieurs points, selon des choix de possibilités multiples à chaque connexion. Parcours duquel peu de valeurs sont ou restent stables ou suffisamment stabilisées pour pouvoir servir plus d'une fois. Parcours non linéaire dans lequel il s'agit pourtant pour les artistes de dégager un trajet, une méthode de déplacement et de formation.

À partir de ce phénomène, il est déjà possible de projeter plusieurs modes d'expression de la forme des conditions de production : *les conditions de production comme forme* avant l'exposition d'une *forme des conditions de production*. L'expérience des conditions de production a une forme, prend une forme selon les situations rencontrées, et donne des formes. Ces formes, de niveaux différents, peuvent rester des entités, matérielles ou éthérées, ou passer au statut d'œuvre. Cette forme qui s'expose peut elle-même prendre la forme d'un processus de production en action<sup>40</sup> (maintenir les conditions de production jusqu'à et à travers l'exposition, comme une traversée ou les réactiver).

Si pour Weiner<sup>41</sup>, *il n'y a pas d'art sans espace*, et difficilement de l'art sans « espace type » (*espaces préparés*), intuition qui sera précisée (notamment à partir de Pouivet<sup>42</sup>), l'art ne s'envisage pas davantage sans histoire de l'art. Les œuvres répondent à une histoire de l'art, bien qu'elles puissent aussi résoudre, (« compléter » pour Rauschenberg), sans pour autant les solder, des problèmes d'une vie *parallèle*, « hors » de l'art<sup>43</sup> : à un moment nous pourrions parler

---

<sup>38</sup> Nicolas Bourriaud, *Forme de vie*, Denoël, 1999, p. 61.

<sup>39</sup> PRECEDENT, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9c%C3%A9dent/63310>

<sup>40</sup> L'*action*, pour reprendre l'approche de Pierre Livet, entendue comme « un changement que nous introduisons dans le monde (...) qui provoque d'autres changements, et se conjugue avec des changements propres du monde ». Pierre Livet, « Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux », *Intellectica*, 1998/1-2, p. 59.

<sup>41</sup> « Je désapprouve très franchement qu'il puisse jamais y avoir un art sans espace *per se*. », Réponse à Seth Siegelaub « Art without Space », New-York, WBAI-FM, 2 nov. 1969, reproduit dans Lucy R. Lippard, *Six years : The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London, Studio Vista, 1973, p. 127.

<sup>42</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012.

<sup>43</sup> Vie nommée généralement *quotidienne*, sans que nous puissions décider ce qui dans le quotidien pourrait si clairement s'opposer à l'art.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



d'un croisement, d'une jonction (connexion). Confrontation générique des formes, relation, révélation par différence, sur ce mode qui en linguistique voit l'ensemble des significations former naturellement un système à base de distinctions et d'oppositions, significations relatives les unes aux autres, et un système synchronique, puisque ces relations sont interdépendantes<sup>44</sup>. À une révélation par différence, et alors selon un référent (ou un ensemble de référents), correspond une « affinité » entre types d'espaces de l'art, préparés ou non : pour Jean-Marc Poinot les lieux non-institutionnels de l'art sont reliés à l'institution, comme son autre face<sup>45</sup> (le *Salon des refusés* fondé par Napoléon III<sup>46</sup>, pourrait illustrer ce principe). L'institution peut alors être investie, approchée par les artistes et leur formes, avec des méthodes institutionnelles, disons orthodoxes (protocole établi d'un rituel de montage de la demande, de la proposition), ou saisie par des méthodes moins ou peu institutionnelles, même à partir d'une autre institution. Le chemin entre les deux reste possiblement un écart libre, notamment artistiquement. Un franchissement de l'espace entre institutions (ou d'espaces institutionnalisés) de façon « desinstitutionnalisée » (même selon des prétentions hétérodoxes bien que toujours référées, selon Poinot), comme un moment de destitution de la prééminence (primat) institutionnelle.

Les expériences présentées par cette recherche et leur situation seront celles d'un jeu institutionnel. Aussi sauvages, clandestines, hétérodoxes soient ces expériences, leur confrontation se fera toujours avec et sur le terrain institutionnel (jusqu'à sa marge et son absence) : de l'extension maximum de ce terrain jusqu'à la quasi-disparition de l'institution (jusqu'à l'auto-institutionnalisation de l'expérience), puis dans une grande proximité à d'autres moments.<sup>47</sup>

Précisons ce que le terme d'institution peut signifier à partir de la réflexion que Gregory Castera développe dans son article « La forme d'une institution »<sup>48</sup>. Une institution, définie couramment comme un « Organisme public ou privé, régime légal ou social, établi pour répondre à quelque besoin déterminé d'une société donnée »<sup>49</sup>, désigne pour Gregory Castera *deux*

---

<sup>44</sup> Jean Piaget, *Le structuralisme*, PUF, 2007, p. 69.

<sup>45</sup> « Si l'organisation des institutions, de l'économie, du champ professionnel définit l'espace social de l'art et de ses modalités d'incursion dans l'ensemble de l'espace humain, il ne me semble pas possible de penser les « sites » où l'art viendrait à la rencontre du social en dehors de l'institution artistique. » Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 348.

<sup>46</sup> Martha Rosler, « Des espaces possibles », *La belle revue* # 7, p. 98.

<sup>47</sup> Éloignement et proximité n'entraînant pas respectivement difficulté et facilité, mais inversant parfois cette correspondance supposée : à distance l'institution contrôle moins ses marges, au contact elle tente d'avoir l'œil sur tout. Au cours d'une résidence aux Laboratoires Aubervilliers au printemps 2017, le groupe de chercheurs, de cuisiniers et d'artistes, invité par Grace Ndiritu, avait demandé aux membres des Laboratoires de ne pas leur parler pendant les moments de vie quotidienne et de ne pas le questionner sur les choses en cours.

<sup>48</sup> Gregory Castera, « La forme d'une institution », revue *Initiales*, mars 2015.

<sup>49</sup> INSTITUTION, <http://www.cnrtl.fr/definition/institution>

Que réalise ce moment (où quelque [11] chose se réalise) ?

Les artistes à leur manière ont à trouver leurs formes selon les dynamiques des conditions du vivant, selon le principe de Luciano Fabro de *vivre ces conditions pour ne pas nous contenter de subir*<sup>15</sup> ou le conseil de Guattari d' « agir le temps plutôt que de le subir »<sup>16</sup>, possiblement jusqu'à *la production (...) de l'existence elle-même*<sup>17</sup> : « créer de la jouissance du réel »<sup>18</sup>. Les formes élaborées comme autant de résolutions (et non pas réduction) des écarts entre le stable et le mobile des éléments. Ce qu'il a été possible de faire, de maintenir dans le rapport dynamique du monde : un moment d'ajustement qui prend une forme.

S' « il n'est pas rare que nos actions échouent parce que les conditions du monde changent »<sup>19</sup>, il *suffit* peut-être d'être, que l'art soit, tente d'être aussi fluide ou sensible que ce changement. Qu'il soit lui-même *au niveau* de ce changement, voire plus vif.

Les écarts sont distances, quantité d'espace, de temps ; pour les artistes ces quantités peuvent prendre forme (se traduire en qualités) – de Cadere adaptant à sa façon le parcours entre Paris et Kassel à partir du défi lancé par Harald Szeemann de le faire à pied pour la proposition *Le Marcheur* de Kassel à la *Dokumenta* de 1972<sup>20</sup>, à Angela Bulloch documentant son voyage à partir de Londres comme matériau pour l'exposition à laquelle elle se rend à Gènes<sup>21</sup>. Chaque écart entre éléments, stables ou mouvants, ayant sa forme propre, les éléments, leur mouvement, leur espace et leur temps n'étant jamais semblables, mais toujours particuliers à un moment, ce que les artistes en formulent est toujours propre à l'expérience. La forme artistique s'élabore comme tentative de formulation de ce moment :

l'art de la réponse correspondante - à un ensemble de conditions, dont certaines pouvant faire problème. Les conditions artistiques permettent l'expérience d'un conditionnement des formes vers l'œuvre.

Cette recherche sur la forme des conditions artistiques comme celle de l'œuvre est motivée par un constat à propos de ma pratique artistique et des pratiques artistiques en général. Ce constat, évoqué dans « Amorce » (voir Annexe A), est que la plupart des formes que j'ai pu produire et exposées ont été déclenchées par des conditions extérieures. Conditions contextuelles [11] parfois aussi triviales que le fait d'être invité à exposer : c'est-à-dire, quand une des « finalités » les plus évidentes des formes artistiques en détermine la mise en œuvre. Si cette situation a pu être régulièrement rencontrée depuis le début d'une activité artistique, elle est devenue particulièrement effective au cours d'une période (2010/2012) pendant laquelle une accélération du rythme de la demande a posé ce phénomène comme premier dans ma production. À cet endroit d'une pratique qui accélère son rythme de monstration, la question des conditions de la visibilité artistique est également soulevée. Ainsi, à un moment et par la seule action du contexte, celui d'un milieu relié à un environnement, une pratique voit ses conditions de production s'intensifier à partir d'une demande qui assurera un niveau de visibilité proportionnelle. Cette triade « contexte, production, visibilité » semble assurer d'elle-même une existence artistique, sans que l'artiste ait spécialement à s'en inquiéter. Cette triade fonctionnant comme un cycle « ..., visibilité, contexte, production, visibilité... », en boucle, quel que soit le rythme de ce cycle. La visibilité dépendra toujours de son contexte : plus il sera institutionnel (dans le sens officialisé par une structure reconnue comme fiable dans un ensemble) plus la visibilité risquera d'être assurée. Le contexte de production, son genre et sa pratique, dépendra de ce contexte de visibilité, voire de sa localisation (terrain, distance, condition d'accès). Que le contexte de visibilité soit plus sauvage (moins institutionnel) n'empêchera ni les conditions de production d'avoir lieu ni la visibilité d'un résultat formel,

Que réalise ce moment (où quelque chose se réalise) ?

<sup>15</sup> Entretien avec Carla Lonzi, in *Entretiens, travaux* 63-86, Art Edition.

<sup>16</sup> Nicolas Bourriaud, *Forme de vie*, Denoël, 1999, p. 142 (d'après Guattari).

<sup>17</sup> Nicolas Bourriaud, *Ibid.*, Denoël, 1999, p. 140.

<sup>18</sup> Nicolas Bourriaud, *Ibid.*, Denoël, 1999, p. 138.

<sup>19</sup> Pierre Livet, « Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux », *Intellectica*, 1998/1-2, p. 67.

<sup>20</sup> <http://contempor1.blogspot.fr/2016/01/andre-cadere.html>

<sup>21</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 79.

*entités* : « un établissement » ou « un ensemble de règles, orientées vers un but, qui organisent les relations entre des humains et des choses. Dans les deux cas, l'institution se distingue par sa capacité à durer ». L'auteur donne deux exemples, « église » ou « ministère » par lesquels on comprend bien qu'un bâtiment est désigné en même temps qu'une organisation. Les institutions malgré leur stabilité apparente voient leur « aptitude à agir à l'échelle d'un groupe et à créer des valeurs communes (...) débattues publiquement » à partir de reproches courants : « lenteur des prises de décision », « récupération des initiatives », « éloignement entre les décisionnaires et les groupes représentés ». De la sorte, l'auteur voit l'institution comme ce qui « entérine la soumission de l'homme à la technique (ici la bureaucratie), (...) décrites ainsi, les formes de l'institution nous laissent face à une désarmante immuabilité. »

Dans une seconde approche, toujours dans ce même article, Gregory Castera ouvre une autre tendance de l'institution : on peut aussi désigner une institution « comme une action (...) ou plus précisément comme une série d'actions contradictoires », sans tête et sans lieu, dont l'« intensité » et l'« étendue (...) varient en fonction des problèmes qui la traversent. » L'institution perçue comme immuable retrouve ici une instabilité, il lui revient alors de créer « des outils qui garantissent sa pérennité » qui rejoins par d'autres « artefacts (texte, images, discours, action, mobilier, bâtiment) font l'esthétique de l'institution ». Sous la stabilité apparente, ses formes sont aussi « fragiles que les relations entre ses acteurs. » Ce que John Dewey constatait déjà il y a un siècle : « La vie institutionnelle de l'humanité est marquée par la désorganisation. »<sup>50</sup> La moralité du fonctionnement institutionnel, dont la conception est liée à un système de valeur, obéit pourtant « au rapport de force entre ses acteurs ». À un moment de cette description de ce qu'est une institution, et sans devenir pour autant une œuvre d'art, on s'aperçoit de la sensibilité d'une telle forme sous l'aspect plus fiable et constituant, de « ce qui fonde, établie légalement »<sup>51</sup>. On envisage ce mouvement de reprise dans lequel une institution est engagée constamment pour tenter de conserver son statut. C'est à cet endroit qu'une plasticité commune peut être observée entre une institution et une réalisation artistique. Plasticité qui peut permettre à un moment une similitude de fonctionnement mais aussi le passage de l'une à l'autre. Se façonne une forme d'échange ou de geste, possiblement de langage, communs.

Les œuvres occupent un lieu, elles s'exposent. Sinon leur perception devient complexe, problématique, conditionnelle, aléatoire ou encore précaire, et leur identification compromise. Ce dilemme récurrent des formes reste une tension à l'œuvre dans la recherche. Conservées, dans

---

<sup>50</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 57.

<sup>51</sup> CONSTITUANT, <http://www.cnrtl.fr/definition/constituant>

		ECARTS	
		Production-exposition	
DTCHAMX-CAR (Haute-Savoie) DT-II (Islande)	exposition comme destination	vie-œuvre (expérience/forme) variété des terrains	
	VERS LE LIEU (période de production)		
LA ROTONDE (Paris) TDB (banlieue) CITÉ RADIEUSE (Marseille)	sans exposition		
	AVEC OU SANS LIEU (mode de production)		
W139 (Amsterdam) TOKYO DISTURB (Paris)	exposition comme espace		
	SUR LE LIEU (contexte de production)		

Tableau des écarts (premier niveau) [Fig. 1]

<p><b>Le problème qui se rencontre dans la vie et qu'on décide de résoudre artistiquement.</b> Une pratique artistique se confronte au réel étendu.</p> <p>1 PRATIQUE</p>	<p>PRATIQUE ARTISTIQUE 2</p> <p>Le problème rencontré peut se trouver sur le terrain de l'art, selon une difficulté logistique (comme moment de la vie, réalité, part de réel) qu'on souhaite régler par la pratique de l'art.</p>
<p><b>Le problème peut être celui posé par l'art en termes d'appréhension, de saisie des œuvres exposées ou de perception des œuvres sur le terrain de leur formation.</b></p> <p>3 PERCEPTION DES FORMES</p>	<p>PRATIQUE INSTITUTIONNELLE 4</p> <p>Le problème peut être celui qu'une œuvre pose, non plus en termes de doute ou difficulté de perception, mais comme provocation à partir du terrain institutionnel de l'expertise et de l'autorité des instances de l'art</p>

Niveaux de problème [Fig. P]

Ce tableau relève 4 genres de problèmes de la pratique artistique.

une réserve, emballées ou en caisses, les œuvres ne sont pas visibles : il n'y a pas d'œuvre. À l'air libre, en train de se faire, ayant lieu, parfois dans une grande précarité perceptive, leur reste-t-il quelque chance d'atteindre ce statut ? Et peut-on concevoir d'autres statuts, d'autres modes de visibilité, mieux adaptés à la fragilité de certaines formes (comme les actions) ?

Nous avons vu que la présence des œuvres peut questionner ou nous troubler qualitativement. Un problème d'estimation qui questionnerait une légitimité de l'œuvre à partir de l'espace occupé. Légitimité d'une présence dans l'espace d'exposition qui permet le statut d'œuvre. Dans le questionnement de cette légitimité la question reste : *comment cette chose se retrouve ici en tant qu'œuvre ?* (« Ici » et « en tant qu'œuvre » faisant équivalence, voire redondance). Il s'agit alors d'une question adressée au cheminement de l'objet, nous l'avons vu, qui pose problème, jusqu'au lieu où il fait problème<sup>52</sup>. Plutôt qu'une « réclamation » faite uniquement à l'œuvre, plastiquement, c'est un questionnement à propos de son parcours – ce que sa plastique *justifie* de son parcours : comment les œuvres arrivent dans les lieux qui les exposent ? Comment cette manière d'arriver peut être ce qui donne à l'œuvre sa forme, puis son statut ? Plus génériquement : *que s'est-il passé ?* Nous parlerons plutôt de forme tant que le statut d'œuvre (d'art) n'aura pas trouvé une *issue*, dans cet écart entre négociation et résolution.<sup>53</sup>

< Fig. 1

< [III] QUE  
RÉALISE CE  
MOMENT (OÙ  
QUELQUE  
CHOSE DE  
RÉALISE)

< Fig. P

---

<sup>52</sup> Ayant déjà soulevé plusieurs types de problèmes de la pratique artistique ne renvoyant pas aux mêmes symptômes, proposons la répartition suivante :

1. Aux problèmes que la vie soulève correspond une recherche de solution possible. Cette recherche de solution peut être une pratique artistique qui se prête et se confronte au réel étendu (qui ne se limite pas à l'art). 2. Le genre de problèmes que la vie soulève peut se trouver sur le terrain de l'art (comme moment de la vie), la recherche de solution peut aussi bien être une pratique artistique. 3. L'art peut lui-même poser problème en termes d'appréhension lorsqu'il s'agit de saisir ce qui nous est montré à l'endroit où il s'expose, sauf à saisir que le problème peut être simplement d'arriver à montrer de l'art à cet endroit et de concevoir que c'est que l'œuvre considérée nous « dit » (que l'œuvre est le signe du cheminement, parfois éprouvant, entre production et monstration). À ce moment l'institution qui permet la visibilité d'une œuvre est cette entreprise qui impose au regard son expertise comme légitime à l'endroit d'une reconnaissance de l'art. 4. Enfin l'œuvre montrée, d'avoir pu résoudre un problème de la vie, ou un problème de l'art, notamment celui d'un accès à la visibilité, peut poser elle-même problème, non plus tant à ceux qui le voient qu'à ceux qui ont pu croire qu'ils pouvaient l'accueillir pour l'exposer. Dans cet autre rapport il s'agit de provoquer artistiquement l'expertise de l'entreprise légitime de la reconnaissance de l'art par des formes qu'elle n'accepte qu'avec suffisamment de doutes et de craintes (jusqu'au possible conflit pendant ou après l'exposition).

<sup>53</sup> Rappelons que dans un mouvement artistique qui se destine à faire de l'art (et possiblement à exposer), nombre d'intentions apparaissent sans objectif clair de monstration. Cette expérience aura une forme et aura possiblement des formes, qu'il y ait œuvre dépendra de paramètres supplémentaires. Le passage de la forme (comme moment d'émergence d'une œuvre - sans finalisation certaine) à l'œuvre est dépendant de conditions qui apparaissent pendant la période de production et ne sont pas du seul ressort des artistes.

En même temps que des écarts sont négociés vers leur résolution, par exemple celui entre l'invitation et l'exposition (ou entre le lieu de production, celui de réalisation et celui de monstration), les formes prises par l'expérience des conditions de production deviennent possiblement des œuvres. Si une œuvre prend la forme et a la forme du parcours qui lui permet le passage entre émergence (peu perceptible) et perception, il s'agira dans la recherche d'observer de quelles manières cet échange peut avoir lieu : les formes de cet échange lui-même.

bien que plus incertaine. À partir d'un contexte de production (engagé par un contexte de visibilité), des conditions de réalisation de formes se mettent en place. La visibilité dépendra de ce contexte retraité par les conditions de production. Le fait d'être invité à exposer comme déclenchement de l'expérience de production et indicateur des conditions, n'implique pas que toutes les formes élaborées pendant l'expérience seront visibles et montrées. Une forme est le résultat des conditions : celles du contexte activé comme matière de production. Une forme répond à un contexte à partir de ce contexte : elle le saisit en le complétant, elle l'étend à partir de lui. Sorte de mutation localisée, greffe de réalité sur le réel.

Les conditions du contexte indiquent celles de la production qui à un moment, n'étant ni des exécutions programmées ni des applications préparées, connaîtront un mouvement d'émancipation vers une forme. Ce qui fera le terrain et l'enjeu de la présente recherche.

Dans ce monde idéal de la pratique, annoncé plus haut et tel que décrit ici, l'artiste n'aurait rien d'autre à faire que d'attendre les sollicitations du contexte (institutionnel ou plus sauvage). Si cela semble être une posture trop béate nous pouvons la compléter à partir d'une vision plus opportune de cette situation. Si l'art se produit à la faveur du contexte, la conjonction du bon moment et du bon endroit (« être au bon endroit au bon moment ») peut certainement aider au principe : mais qui saurait dire à l'avance ce bon endroit et ce bon moment ? Le kairós (temps de l'occasion opportune), ingrédient impératif des conditions que nous étudions, peut être souhaité, visé, attendu, il n'en est pas moins incontrôlable.

Réflexivement et rétrospectivement, toute forme produite et tout artiste « réalisés » établiront que la connexion dont ils résultent est celle de bon moment et du bon endroit. Connexion qui assure certaines manières de produire. L'art n'est ni facile, ni difficile, comme le dit Aragon à l'exemple du ciel, mais il peut lui-même être suffisamment clément ou alors ne pas être, se refuser. Il revient à l'artiste de concevoir et d'élaborer une pratique de l'art d'un « devenir clément » des situations qui assurent les connexions entre les bons moments et les bons endroits : être aux aguets du kairós sans être à l'affût. Rester éveillé.

///  
Que réalise ce moment (où quelque chose se réalise) ?

Chaque expérience de ce programme expose les étudiants et les artistes à des conditions particulières selon des dynamiques du traitement de l'espace : traversée, triangulation, boucle, reprise, rencontre, parasitage, sortie, occupation, superposition, selon des regroupements ou à partir de dispersions. Figures combinées aux différences de distance, d'altitude, de climat, d'ambiance, de configuration et aux connexions entre éléments de l'environnement et membres du groupe. Ces conditions seront le support dynamique des trois approches annoncées qui distribuent la thèse : l'exposition comme destination, l'expérience elle-même sans exposition, l'exposition comme espace de l'expérience. Premièrement, l'exposition est programmée mais reste l'objectif à atteindre selon les conditions. Puis, l'exposition n'est plus l'objectif, l'expérience projette l'intensité de sa dynamique sur les conditions comme pratique unique. Enfin l'exposition n'est plus l'objectif ou le *fantôme* de l'expérience mais son seul support : la pratique des conditions se produit sur le lieu de l'exposition et pendant l'exposition.

Ces trois distances avec l'exposition permettront d'établir des relations spécifiques entre type (forme) et dynamique (mouvement) de production, et d'envisager des plasticités particulières selon les impératifs ou les indifférences de la monstration, et les problèmes rencontrés pendant le parcours<sup>54</sup>. Ce que nous pourrions nommer une « distance de résolution » : à la fois la distance (temps et espace) que prend un problème pour trouver une solution, à la fois la solution que l'on peut trouver pour tel problème à partir de la distance et du temps dont nous disposons. Cette forme du parcours se constituant par la manière de le parcourir.

## Problématique

À partir des trois tendances envisagées de l'expérience – 1. Les conditions de production comme forme en soi ; 2. Ces conditions comme œuvres selon certaines occasions de réception ; 3. Et les œuvres exposées comme « aboutissement » (formes résolues) des conditions de production - on peut cerner un questionnement générique qui parcourra la thèse : quels types de pratiques s'engagent dans la visée d'une production de formes en tant qu'œuvres, que ces formes soient celles des dynamiques de ces conditions (processus, programme) ou résolues *par* un « objet » exposable ?

---

<sup>54</sup> À un moment de son livre, Thierry Davila convoque la notion de *cinéplastique* d'Élie Faure comme plasticité du mouvement : « Utiliser la cinématique comme une cinéplastique ». *Marcher, créer - déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Ed. du Regard, 2003, p. 21 et 23.



Marc-Théodore Bourrit (1739-1819), *Vue de la source de l'Aveyron et de son amas de glace à Chamouni*, v. 1780



Des questions de manière et de méthode, questions tactiques comme stratégiques s'ensuivent : comment les formes de la production artistique se négocient et façonnent des résolutions aux œuvres selon les différents écarts qui se jouent entre l'art et sa visibilité, la distance qui sépare les formes produites et les espaces plus favorables à la perception (*espaces préparés*<sup>55</sup>) ? Que cette distance soit considérable ou compactée, ramassée, selon qu'on soit éloigné ou à l'approche d'un lieu ou d'un moment de monstration, ou encore qu'on soit déjà dedans, dessus.

## Écart

Une première approche de la notion d'écart présente ce terme en tant qu'action, celle d'écartier, et résultat de cette action<sup>56</sup>, puis « distance, intervalle, variation, différence de valeur »<sup>57</sup>. L'écart est également une situation : « être à l'écart de »<sup>58</sup>. Géographiquement, un écart est une « agglomération secondaire d'une commune, formant souvent un hameau »<sup>59</sup>, « Village éloigné de l'agglomération dont il dépend »<sup>60</sup>. L'écart propose alors plusieurs entrées : il peut être une action, une distance, une situation (position) ou un lieu.

Les expériences dont nous allons étudier les particularités des conditions de production et leurs effets sur les formes, seront déclinées selon trois dynamiques d'écart qu'entretiennent les lieux (ou les espaces) de la production et ceux de la monstration : 1. Une « certaine » distance géographique entre les lieux (*vers l'exposition*) ; 2. Avec ou sans lieu de monstration (*sans exposition*) ; 3. Ou directement en prise avec un lieu (*dans l'exposition*). Les différentes dynamiques de ces écarts, qui séparent et relient les lieux, peuvent s'appréhender topologiquement. La topologie, branche des mathématiques qui étudie les *déformations spatiales par des transformations continues*<sup>61</sup>, offre une « méthode de lecture » des mouvements continus que ces écarts impliquent.

---

<sup>55</sup> Édouard Levé, « Un art sans lieux ? », *Post – actualité de l'art contemporain*, n°2 – octobre 2000.

<sup>56</sup> ECART, <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cart>

<sup>57</sup> ECART, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cart/27334>

<sup>58</sup> ECART, <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cart>

<sup>59</sup> ECART, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cart/27334>

<sup>60</sup> ECART, <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/ecart/>

<sup>61</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Topologie\\_\(homonymie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Topologie_(homonymie))



Espace topologique [Fig. 3]

Ce schéma précise les rapports d'inclusion entre trois types d'espace

## Topologie

Les définitions du terme convoquent aussi bien la *raison dynamique*<sup>62</sup> qu'une stricte histoire de lieu - ce que la racine du mot signale. La topologie renvoie dans ses définitions à deux usages, un plus attendu et un second plus élaboré – les deux restant complémentaires. D'une part topologie, comme l'indique son étymologique, est « l'étude du lieu », des positions, d'autre part cette étude s'étend à l'analyse des changements d'espaces et des situations (ce que le mouvement permet) :

a) Le mot « topologie » vient de la contraction des noms grecs *topos* et *logos* qui signifient respectivement « lieu » et « étude ». Littéralement, la topologie signifie l'« étude du lieu ». Elle s'intéresse donc à définir ce qu'est un lieu (appelé aussi « espace ») et quelles peuvent en être les propriétés. Une ancienne dénomination fut *analysis situs*, c'est-à-dire « l'étude du lieu »<sup>63</sup>.

b) La topologie est la partie de la géométrie qui considère uniquement les relations de position (Aurélien Weil 1981)<sup>64</sup> ; géométrie de situation, c'est également l'étude des déformations spatiales par des transformations continues (sans arrachages ni recollement des structures)<sup>65</sup>. Branche des mathématiques, appelée initialement *analysis situs* (analyse de situation), devenue ensuite tout à fait autonome, et où, selon Riemann, on étudie les propriétés invariantes sous l'effet de transformations biunivoques continues<sup>66</sup>. La topologie générale est une branche des mathématiques qui fournit un vocabulaire et un cadre général pour traiter des notions de limite, de continuité, et de voisinage<sup>67</sup>.

< Fig. 3

À noter que ce domaine topologique d'une considération de l'activité spatiale est assez proche d'une définition de la forme que propose Bruno Latour : « ce qui se maintient dans la transformation »<sup>68</sup> (que nous aborderons plus tard), en cela que, dans un changement quelque

---

<sup>62</sup> À propos de dynamique, distinguons dès maintenant *dynamique* qui est relatif au mouvement produit par des forces (DYNAMIQUE, <http://www.cnrtl.fr/definition/dynamique>), de *cinétique* qui se rapporte ou qui est dû au mouvement (CINETIQUE, <http://www.cnrtl.fr/definition/cin%C3%A9tique>). La définition de dynamique convoque la force, ce n'est pas le cas pour cinétique. Cinétique permettrait de parler plus généralement du mouvement. Pourtant le sens plus philosophique et moins physique de dynamique « considère les choses dans leur mouvement » (il n'est plus question de force) quand l'approche mécanique de cinétique convoque le terme d'énergie. Si un mouvement produit de l'énergie et/ou provient d'une force et inversement, il reste complexe de penser un mouvement sans l'une ou l'autre de ces causes et conséquences. Nous emploierons généralement le terme de dynamique pour qualifier la présence ou la qualité d'un mouvement.

<sup>63</sup> TOPOLOGIE, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Topologie>

<sup>64</sup> TOPOLOGIE, <http://www.cnrtl.fr/definition/topologie>

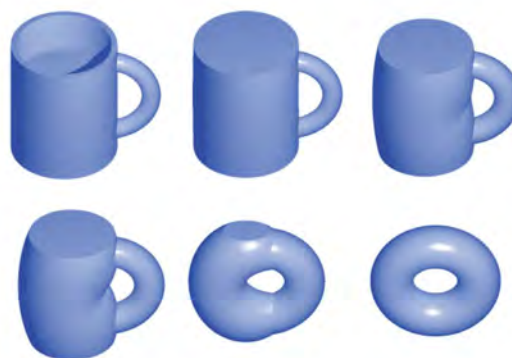
<sup>65</sup> TOPOLOGIE, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Topologie>

<sup>66</sup> TOPOLOGIE, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/topologie/97725>

<sup>67</sup> ESPACE TOPOLOGIQUE, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Espace\\_topologique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Espace_topologique)

<sup>68</sup> Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, La Découverte, 2012, p. 115.

[III]  
Topologie et dispersion  
► Topologie narrative



Tasse-donut [Fig. 4]

Pour transformer une tasse en beignet on aurait bien des problèmes, ne serait-ce que parce que la matière qui la compose est rigide, chimiquement distincte de celle du beignet, et même leurs masses différent. Pour les figures correspondantes, c'est plus facile, on peut faire ça dans sa tête ou en dessinant, ou même avec de la pâte à modeler (cette dernière nous oblige à conserver le volume). Quelles sont les déformations autorisées? Ça dépend du problème que l'on se pose, mais en règle générale, on s'interdit de déchirer l'objet. Ou d'en coller des parties.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> [http://images.math.cnrs.fr/un-retournement-du-tore.html?id\\_forum=9504](http://images.math.cnrs.fr/un-retournement-du-tore.html?id_forum=9504)

Dans les expériences mises en place et effectuées - sur le mode de machines ou dispositifs à produire de l'art selon des déplacements (dont nous reprendrons les définitions et les fonctionnements dans le détail) - les conditions dynamiques activées (continuités et discontinuités) et les environnements traversés impliquent régulièrement pour les participants un recalage ou un recadrage de la situation et de leur situation. Ces changements de terrains (géologiques comme topologiques) impliquant autant de successions ou simultanités de types de lieux (paysage, environnement) et les frottements de la durée avec ces espaces particuliers (rythme/vitesse) produiront des variations et des perturbations. Aux écarts programmés, comme on perçoit des enjeux à partir d'une carte, de façon stratégique, d'autres imprévisibles vont venir se produire comme activation de ces écarts reconnus, de manière plus tactique. Ces écarts peuvent être questionnés sur deux types de plan au moins.

Premier plan, topologique: quelles sont les transformations perçues et produites? Comment sont traversés ou déclenchés les phénomènes topologiques par les participants du programme? Comment ces phénomènes participent-ils à la production, comment prennent-ils forme, et plus définitivement forme vers une œuvre? Chaîne de questionnements relatifs à celui isolé par la problématique d'une *correspondance des formes entre monstration et production jusqu'à l'œuvre comme résolution de problèmes* - dont la dynamique d'une correspondance forme/monstration dans la résolution d'un ensemble de problèmes est revue et saisie topologiquement.

Second plan, narrativement: comment ces écarts spatiaux, intensifiés et complexifiés par les conditions dynamiques des expériences proposées, compromettent la possibilité d'un récit «suffisant» (capable de rendre compte de

l'expérience à ceux qui n'y ont pas pris part)? Quels écarts la narration entretient avec les expériences? Autre forme du retour d'expérience, celle d'une plasticité narrative qui s'adapte aux situations comme à son manque d'information et d'expérience. L'expérience n'étant pas réellement séparable de son récit, comme nous le verrons notamment avec Agamben et son livre *L'aventure*, cette thèse étant pour une part une écriture de ce principe, la question du récit comme expérience sera régulièrement envisagée.

Cette approche de l'espace que nous entreprenons par ses propriétés dynamiques, de l'expérience comme du récit, rappelle la notion de plasticité, nous l'avons abordé, qui pour le domaine des matériaux est la «propriété d'un solide dans le domaine des déformations permanentes»<sup>23</sup>, autrement dit, «qualité de ce qui est malléable, souple, modifiable». La plasticité d'un matériau nous semble pouvoir s'étendre de sa matière (imaginons l'argile d'un modelage) à la capacité du regard qu'on pose dessus, par exemple dans le mouvement que la

<sup>23</sup> [http://formacode.centre-inffo.fr/spip.php?page=thesaurus&fcd\\_code=23529](http://formacode.centre-inffo.fr/spip.php?page=thesaurus&fcd_code=23529)

< Fig. 4

< [III]  
TOPOLOGIE  
ET  
DISPERSION

< [III]  
Topologie  
narrative

< [III] Écart  
entre  
production et  
monstration

< [III]  
Conditions  
institutionnelles

< [III]  
Conditions  
artistiques

chose se maintient de la situation ou de la forme initiale. La forme ici serait comme une relation possible entre le changeant et le continu.

En tant qu'étude du lieu et analyse de situation, la topologie permet de qualifier les écarts. Entre actions, de distance, de situation, de position ou de lieu, dès lors qu'ils s'inscrivent dans l'espace. Que l'on considère simplement les lieux pour eux-mêmes ou que le déplacement puisse être perçu comme une déformation de l'espace, en tant que « transformations continues » par le mouvement (bouger change le paysage), on peut concevoir que les écarts dont nous allons parler aient une qualité topologique. Ces écarts ne sont pas juste ceux du terrain, de ses différences d'un territoire à l'autre, mais également ceux d'un terrain qui se voit déformer par des transformations<sup>69</sup>. Cette nuance nous fait entrer dans la plasticité, « Aptitude à donner des formes à une représentation esthétique » mais également qualité de ce qui est plastique comme « propriété d'un solide dans le domaine des déformations permanentes », « qui est malléable, souple, modifiable » qui convoque « malléabilité » et « adaptabilité »<sup>70</sup>. Un terrain change de lui-même dans le temps (ce que nous préciserons notamment à partir du *Territoire comme palimpseste* d'André Corboz), mais nous le changeons aussi en changeant de lieu : nous faisons passer le terrain où nous étions vers un autre. Phénomène de parallaxe, « Incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet »<sup>71</sup>. Le terrain se fait transition. Être un élément d'une portion plus vaste permet alors de porter en nous une capacité à modifier un environnement qui pourtant nous déborde. Emanuele Coccia dans *La vie des plantes*, indique que « Le fait d'être contenu dans quelque chose coexiste au fait de contenir cette même chose. Le contenant est aussi le contenu de ce qu'il contient. Cette identité n'est pas logique, elle est topologique et dynamique. »<sup>72</sup> Ce mouvement de la logique à la topologie correspond aux principes et aux pratiques du programme DELTA TOTAL<sup>73</sup>. Le fonctionnement de notre programme se laisse davantage guider par les impulsions du réel que par une méthode rationnelle ou une science exacte. Plus loin dans son livre, Emanuele Coccia, s'appuyant sur une remarque de Dov Koller<sup>74</sup>, signale qu'amphibie est ce qui relie les milieux<sup>75</sup>. Ce qui pourra alors

---

<sup>69</sup> Même si tous les espaces peuvent être traités topologiquement, il semble qu'« espace topologique » soit ce qui « forme le socle conceptuel permettant de définir ces notions. Elles sont suffisamment générales pour s'appliquer à un grand nombre de situations différentes : ensembles finis, ensembles discrets, espaces de la géométrie euclidienne, espaces numériques à  $n$  dimensions, espaces fonctionnels plus complexes, mais aussi en géométrie algébrique. Ces concepts apparaissent dans presque toutes les branches des mathématiques ; ils sont donc centraux dans la vision moderne des mathématiques. » <http://www.sciences.ch/htmlfr/analyse/analysetopologie01.php>

<sup>70</sup> PLASTICITE, <http://www.cnrtl.fr/definition/plasticite%C3%A9> et <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plasticite%C3%A9/61494>

<sup>71</sup> PARALLAXE, <http://www.cnrtl.fr/definition/parallaxe>

<sup>72</sup> Emanuele Coccia, *La vie des plantes*, Rivages, 2016, p. 93.

<sup>73</sup> Nous verrons plus tard comment l'esthétique est aussi un débordement de la logique (voir Esthétique p. 126).

<sup>74</sup> Dov Koller, *The Restless Plant*, Elizabeth van Volkenburgh, 2011.

sculpture invite à produire autour d'elle, aussi bien qu'en tant que regard qui est changeant de ne jamais être chargé des mêmes intentions et objectifs, ou encore qui connaîtra des niveaux d'attention variables. On comprendra déjà en quoi les arts dits *plastiques* peuvent entretenir une relation forte avec un contexte (jusqu'à devenir un « mouvement » récemment *labélisé* de la pratique artistique<sup>24</sup>), quel qu'il soit, c'est à dire changeant, modifié et modifiant.

- ▶ Écart entre production et monstration
  - ▶ ▶ Conditions institutionnelles

De la forme à son exposition (comme œuvre), la production d'une œuvre est généralement dépendante, en termes de réception, d'un lieu de visibilité ou de perception. Si elle se dispense d'un lieu adapté à la perception des œuvres (*espace préparé*), elle s'expose à passer inaperçue, ce qui reste un choix artistique mais dont l'effet risque pourtant d'être manqué (bien que la persévérance d'une tendance artistique finit souvent à la longue par obtenir une reconnaissance, sinon une visibilité). Ici nous pouvons évidemment relativiser, « généralement » impliquant qu'habituellement les choses ont l'air de se passer ainsi. Ce qui implique nécessairement qu'elles peuvent se passer tout autrement, chacun pouvant bien porter les œuvres dans sa tête (hypothèse dont nous verrons les enjeux à partir d'une réflexion de Maurizio Cattelan), sans lieu commun de regard partagé ou partageable.

Du lieu d'exposition à la forme exposée: une œuvre se déclenche rarement sans l'enjeu d'une exposition *qui vient*, à suivre – on peut accepter la version de l'artiste qui produit à partir de l'atelier comme premier support spatial, il est difficile de croire qu'il produit *ici* sans penser au déplacement ultérieur de sa production vers un lieu de visibilité, l'*espace préparé* de l'art. Cheminement que semble, par exemple, pouvoir soutenir l'étude de Roger Pouivet sur les œuvres d'art et leur manque « de réalité propre », étant le « résultat du processus qui les engendre », réalité « constitutivement historique [appartenant] à une *tradition* dans

la production des artefacts »<sup>25</sup>. L'auteur ajoute que « les œuvres d'art correspondent à certaines pratiques, plus ou moins réglées, qu'il s'agisse de la reconnaissance par un monde de l'art ou de certaines formes d'intentionnalité », précisant que « Notre regard ferait des choses les œuvres d'art qu'elles sont. »<sup>26</sup> Propos reliés par la reprise que George Dickie applique à ses propres analyses, notamment à l'endroit d'une hésitation entre deux termes quant au statut de l'œuvre d'art : délaissant « conféré » pour « atteint », à propos de l'accès à ce statut (à partir d'un artefact au sein du monde de l'art). Dickie précise ensuite qu'atteindre ce statut revient à « être pris dans les mailles d'une structure ou d'un réseau de relations (...) qui rend[ent] compte du fait qu'elle est une œuvre d'art »<sup>27</sup>. *Structure invisible à l'œil nu*, indique l'auteur<sup>28</sup>, on peut alors se permettre de penser que les œuvres sont également des « balises » qui révèlent visuellement cette structure (tout en donnant une mesure physique de son espace).

Si pour Dickie « Les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la position qu'elles occupent au sein d'un cadre ou d'un contexte institutionnels », il entend bien que ces œuvres sont des artefacts, « objets fabriqués par l'homme, notamment en vue d'un usage ultérieur »<sup>29</sup>, définition qu'il complète en précisant que ces artefacts sont fabriqués par des artistes (jusqu'aux *ready-made* en tant qu'ils « sont utilisés comme des médiums artistiques tout comme les pigments, le marbre ou d'autres matériaux »<sup>30</sup>). Si un artefact *atteint* la position qui lui accorde un statut d'œuvre, atteindre est aussi bien un mouvement que l'artefact produit vers cette position – possiblement un des *usages ultérieurs en vue* – que sa prise dans les mailles de la structure qui accorde la reconnaissance de ce statut (« confère » reste un moment d'« atteindre » dans cette opération).

Topologie et dispersion  
▲ Topologie narrative ▶ Écart entre production et monstration  
▲ Conditions institutionnelles

<sup>24</sup> Jan Swidzinski, « L'art comme art contextuel (manifeste) », *Hygiénisme*, Numéro 68, 1997.

<sup>25</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2007, p. 50.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 55. Notons déjà, qu'à la toute fin de son essai, l'auteur conclut ainsi : « L'œuvre d'art est alors un objet, parmi d'autres, dans ce monde », p. 125.

<sup>27</sup> George Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés* numéro 17 (2009), p. 220.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 219.

qualifier certaines de nos expériences topologiques et particulièrement le passage d'une expérience à l'autre, dont la série sera aussi un « lieu » entre différents milieux (maritime, forestier, urbain, montagnoux, institutionnel, rural).

## Expériences du programme

La série d'expériences observées, sur lesquelles repose cette étude d'une correspondance plastique entre dynamiques des conditions de production et résolution des œuvres, sont les dernières étapes du programme d'expériences artistiques nommé <sup>DELTA TOTAL</sup>. Des expériences réalisées entre 2013 et 2016, nous n'étudierons que certaines de celles activées à partir de janvier 2015 (nous fixant ainsi sur le début de l'expérience de la thèse). L'objet de ce programme étant de confronter ses participants aux conditions topologiques d'élaboration des formes, ce programme s'adapte aux changements de terrain. Chaque participant devant trouver son mode de production formelle selon les conditions auxquelles il s'expose ou est exposé, dans la transformation ou la variation de ces conditions sur la durée de l'expérience. Si les sollicitations et les conditions qui composent l'environnement des artistes sont déterminantes pour les formes, ce programme se propose d'en faire l'expérience selon les écarts et les phénomènes topologiques qu'ils impliquent.

Les moyens expérimentaux sont le groupe qui prend part à l'expérience (corps), à partir de ses constances comme de ses variations (et des choix et influences que les configurations des expériences vont produire), les terrains investis à partir des opportunités que l'environnement suggère ou entraîne (espace), les institutions partenaires comme point de fuite et de concentration d'une finalisation d'expérience (mouvement).

Les formes produites permettant régulièrement le passage entre deux états, deux moments de l'écart. Ces écarts sont autant de degrés d'ouverture d'une négociation régulière impliquée par toutes sortes de rapports à l'art et notamment par les conditions de sa production : rapport des formes et de leur accès au statut d'œuvre, de leur genre et des confrontations qu'elles engagent selon ces genres, le parcours qui va de la réalisation à l'implémentation (terme dont nous préciserons les approches), aussi éloignées que superposées puissent être ces phases de l'art. Une dynamique qui permet aux formes produites sur un type de terrain de se voir reprises, maintenues mais selon une déformation à partir de la qualité du terrain suivant, comme

---

<sup>75</sup> Emanuele Coccia, *La vie des plantes*, Rivages, 2016, p. 104.



Concernant le *regard faisant les œuvres*, hypothèse avancée par Pouivet (non loin de la formule de Duchamp, bien qu'il ne soit pas précisé chez Pouivet de quel regard il s'agit), rappelons que dans cette articulation entre un regard institutionnel et celui du public, l'un l'autre se redéfinissant mutuellement dans la durée, que les points de vue, notamment des artistes, ne permettent pas de certifier une place, un rôle concernant le spectateur qui puisse être aussi certainement et définitivement statué. Dans les entretiens que Bernard Guelton réalise simultanément avec Rüdiger Schöttle et Giulio Paolini nous pouvons lire que «Le spectateur moderne est depuis toujours un élément constitutif de l'œuvre» (Schöttle) et quelques pages plus loin, qu' «au moment où les artistes pensent l'œuvre, ils oublient le fait que l'œuvre est destinée à quelqu'un» (Paolini) bien que le spectateur comme l'auteur soient «les deux choses qui font exister l'œuvre d'art» (Paolini toujours)<sup>31</sup>. À la fois absence et présence, le spectateur (la représentation qu'on s'en fait) semble passer à quelque endroit de la production des formes, selon les nécessités ponctuelles de cette production.

►► Conditions artistiques

Notre hypothèse, que l'œuvre soit (provienne) «d'atelier» ou non, est que la résolution de sa forme peut s'ajuster sur l'écart entre le lieu de production et celui de la monstration. Écart correspondant au temps qu'il faut pour *atteindre* cette monstration et se voir *conférer* le statut qui la permet : être montré en tant qu'œuvre. Ajustement au temps de la *période* de production, à l'espace de production selon son *contexte* et aux personnes qui entrent dans la décision des formes à partir des *modes* de production choisis ou donnés (à la manière d'un organigramme plutôt conjecturel). L'écart entre les lieux, celui du faire et celui du montrer, peut devenir l'enjeu des formes produites et de leur résolution en tant qu'œuvre. Le jeu des conditions (période, mode, contexte) de production se situe dans l'extension et la contraction de cet écart. Cette dynamique de la production artistique est l'expérience principale de ce programme artistique, constitué

d'étudiants, d'enseignants et d'artistes comme extension mobile d'une école d'art. Cette dynamique est celle d'une résolution des écarts entre ce qui est fait et ce qui est montré. Résolution d'un ensemble de problèmes qui logent dans cet écart, ce qui constitue une part des conditions de production, comme période de négociation (avec l'environnement et ses éléments favorables comme défavorables). On peut penser, nous le verrons, qu'il y a écart, car il y a problème (au moins un différentiel) sinon il y aurait équivalence: pas de niveau à compenser. Tout différentiel ne fait pas problème sauf au moment où il s'agit de relier les différences ou les décalages entre niveaux– ceux qui séparent souvent forme, œuvre et espace de visibilité ou de perception.

La résolution de la pratique artistique oscille des problèmes de la pratique à une pratique des problèmes (voir [Fig.P] Niveaux de problème). Une pratique rencontre des problèmes, celle de la formation d'une forme (pour un artiste ou pour un étudiant) comme de la formation des étudiants, ces problèmes deviennent une forme de la pratique.<sup>32</sup>

►► Dans cette recherche

Le devenir d'une forme nous paraîtra toujours plus prometteur que celui d'une œuvre, du moins ce sera notre position d'observation mouvante. Cette *distinction* entre ces devenirs permet ce passage entre la forme et l'œuvre, sans opposition. De même, la mer ne s'oppose pas à la montagne, c'est juste que pour les artistes qui n'auraient pas trouvé de raisons plastiques ou esthétiques suffisantes pour faire un choix entre les deux, il est toujours possible de continuer à préférer l'idée de l'une par l'autre ou ce qui pourrait relier dynamiquement l'une et l'autre. Formuler l'articulation de ces deux terrains par une forme qui porterait l'un et l'autre ou nous porterait de l'un à l'autre resterait l'objectif d'une telle recherche (*montagne et mer* n'étant ici qu'un paradigme). Cette démarche comme un équivalent au système qui permet à l'art

<sup>32</sup> Chez Goodman, nous trouverons une occurrence d'une relation entre problème, art et pédagogie à propos de l'importance accordée, à partir de l'estimation de la qualité d'un étudiant, «à la façon dont les problèmes sont résolus dans le domaine artistique.» Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2013, p. 98.

<sup>31</sup> Bernard Guelton, *L'exposition – interprétation et réinterprétation*, L'Harmattan, 1998, pp. 180, 184, 185.



adaptation nouvelle. Comment une forme passe d'une expérience à une autre, mais comment en même temps cette forme permet le passage de l'une à l'autre des expériences ?

L'œuvre, notion dont la saisie connaîtra de nombreuses reprises, sera étudiée comme l'élément qui permet de produire, d'assurer, de permettre le passage entre deux états : de combler l'écart, de résoudre un problème – quitte à en soulever d'autres. Il nous semble que l'art, et nous verrons de quelles manières, peut être une machine à inventer des formes de passage entre deux situations parfois incompatibles ou peu conciliables. La transition entre les deux niveaux d'un décalage est une opération que Rauschenberg perçoit, comme nous l'avons déjà indiqué, dans le relai de complétude entre l'art et la vie<sup>76</sup>. Chercher et élaborer des formes de possibles entre l'art et la vie, dans la vie par l'art et dans l'art par la vie. *Rendre possible*, « engendrer dans l'effervescence et l'émulation »<sup>77</sup> (selon la définition de *l'acte esthétique* de Baldine Saint Girons) est une approche principale du programme DELTA TOTAL.

Il ne s'agit pas de réduire les écarts, ni de lisser ou de niveler les oppositions, mais pour reprendre les exemples qui ont permis de saisir l'enjeu du programme DELTA TOTAL, une forme ou une œuvre qui ajoute ou active du vivant en prenant la vie pour référent et une œuvre qui s'inspire et répond à une autre œuvre, ne s'opposent pas, c'est juste qu'il revient aux artistes de choisir une place, une fonction qu'ils préfèrent pour leur forme ou de continuer à jouer dans l'espace qu'ouvre la distance entre ces deux types d'œuvres.

< [III]

Dans cette  
recherche

Si l'art consiste à donner d'autres formes à ce qui existe déjà jusqu'à tenter de faire ce qui n'existe pas encore (ce qui est permis comme ce qui l'est moins, mais non « attendu », en termes d'*objets* produits ou de méthodes de production)<sup>78</sup>, c'est généralement dans le cadre de ce qui existe déjà qu'il agit - comme nous le verrons, notamment avec Roger Pouivet<sup>79</sup>. C'est ce cadre qui donne la mesure de ce qui est déjà et de ce qui n'est pas encore. Généralement, en dehors de l'art, on fait ce qui existe déjà – parfois en mieux, autrement ou pareil, en cherchant un même niveau de qualité, ou parfois supérieur ou encore en moins bien – dans le cadre de ce qui existe déjà.<sup>80</sup> Si nous tentions de diviser le monde de l'art ou de la production de ses formes, et plus

---

<sup>76</sup> « La peinture renvoie à l'art et à la vie. Aucun n'est complet. (J'essaie d'agir dans la brèche qui les sépare.) », Robert Rauschenberg cité par John Cage, « On Rauschenberg, Artist, and His Work » in *Silence*, Middletown, Wesleyan, University Press, 1969, p.105. (H. Foster, *Le retour du réel*, p. 42).

<sup>77</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 144.

<sup>78</sup> Si l'art donne lieu à des œuvres « c'est en tant que les œuvres consistent en propositions nouvelles qui reconfigurent le champs artistique. » Laurent Cournaire, « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? », Philopsis, 2010, p. 13. <http://www.philopsis.fr/spip.php?article182>

<sup>79</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012.

<sup>80</sup> Ce propos généraliste trouve un appui dans l'introduction de Nicolas Bourriaud pour *Formes de vie* : « tandis que la profession de boulanger, de pilote d'avion, d'ouvrier-métallurgiste ou de concepteur-rédacteur de publicité

de passer du lieu de production (conception, élaboration, fabrication) à l'espace d'exposition (implémentation, activation) parfois en déplaçant les œuvres d'un lieu à l'autre ou selon le principe d'une œuvre *se constituant pendant son transport*. Parfois en ne changeant pas de lieu, les œuvres se constituant dans l'espace d'exposition, mais changeant elles-mêmes de forme, d'emplacement et transformant le lieu lui-même par leur présence et leur mouvement.

Ce plan des écarts, celui des changements qui s'activent à partir de modification de formes et d'espaces, connaît au verso, un plan narratif qui soutient ces écarts spatiaux, intensifiés et complexifiés par les conditions dynamiques des expériences proposées, dans la difficulté de produire un récit «suffisant», qui pourrait rendre compte de l'ensemble activé. Cette tension entre expérience et son récit sera également étendue tout au long de la recherche: le récit, parfois comme unique forme disponible.

Chercher et produire ce qui peut faire liaison, passage entre les écarts est l'activité topologique de ce programme d'expériences. Liaisons qui trouvent artistiquement leurs résolutions formelles au cours des expériences: trouver la forme entre son expérience et celle de l'art, entre le lieu de production et celui de la monstration et entre les qualités des différents terrains, paysages traversés selon un rythme et une fréquentation inhabituelle.

particulièrement des genres d'artistes, entre ceux qui demandent la permission avant de faire et ceux qui ne la demandent pas, cela ne repartirait pas forcément ces deux groupes en « formes nouvelles » et « déjà-vu », ni même en art institutionnel d'un côté et art non-institutionnel de l'autre. L'institution n'est pas toujours du côté du *déjà-vu* ou *déjà fait*, de l'académie, et tenter de faire de l'art « hors-institution » (si cela est possible) n'est pas davantage la garantie d'un renouveau des formes.<sup>81</sup>

...

Six catégories seront principalement abordées et confrontées deux à deux, selon une correspondance avec les trois types d'expériences, qu'ils permettent de préciser : objet et mouvement, situation et action, activation et forme. Moyen d'une observation des relations entre le contexte et l'état des réalisations, ces binômes de notions sont reliés ainsi :

1. Objet/mouvement pour les deux premières expériences observées avec l'exposition comme destination (en Haute-Savoie avec l'École d'art du Havre et d'Annecy et le Musée alpin de Chamonix, février 2015, et en Islande soutenu par trois lieux d'exposition et de résidences, avril 2015) ; 2. Action/situation pour les trois suivantes avec l'exposition comme étape manquante (Galerie de La rotonde à Paris, mai 2015, autour de Paris par la banlieue, juillet 2015 et à la Cité radieuse de Marseille, octobre 2015) ; 3. Enfin activation/forme pour les deux dernières expériences pour lesquelles l'exposition sera l'unique support spatial et période temporelle (W139 à Amsterdam, décembre 2015 et Palais de Tokyo à Paris, avril 2016).

Ces différents écarts entre production et monstration seront parcourus par des dynamiques respectives de traitement du terrain que nomment les figures suivantes, que nous rappelons :

1. *Boucle* en Haute-Savoie et *triangulation* islandaise pour l'écart entre les lieux avec l'exposition comme destination (à partir de l'École d'art d'Annecy vers le Musée alpin de Chamonix et entre trois lieux d'exposition islandais à partir de plusieurs écoles d'art) – écart qui reposera sur une pratique des mouvements et des objets ; 2. *Sortie* à la Galerie de la Rotonde (Paris), *reprise* pour le Tour de Banlieue (Paris) et *occupation* au 3<sup>e</sup> étage de la Cité radieuse (Marseille), pour l'écart

---

requiert l'apprentissage et la mise en œuvre de gestes définis à l'avance, l'artiste moderne doit lui-même inventer la succession de gestes qui lui permettront de produire. »<sup>80</sup> Nicolas Bourriaud, *Forme de vie*, Denoël, 1999, p. 11.

<sup>81</sup> Comme le soutient Hal Foster « S'il est évident que convention et institution ne peuvent pas être séparées l'une de l'autre, elles n'en sont pas pour autant identiques. D'un côté, l'institution de l'art ne contrôle pas entièrement les conventions esthétiques (ce qui serait trop déterministe) ; de l'autre, ces conventions ne comprennent pas totalement l'institution de l'art (ce qui serait trop formaliste). » Hal Foster, *Le retour du réel*, La lettre volée, 2005, p. 43. L'auteur ajoute, à partir de ce constat, comme distinction cruciale, que l'avant-garde historique s'en prenait surtout au conventionnel, quand la néo-avant-garde se concentre plutôt sur l'institutionnel.

		<b>ECARTS</b>		<b>FIGURES DYNAMIQUES</b>	<b>MODÈLES</b> négociation → résolution
		<b>Production-exposition</b>			
DTCHAMX-CAR (Haute-Savoie) DT-II (Islande)	exposition comme destination	vie-œuvre (expérience/forme) variété des terrains	VERS LE LIEU (période de production)	BOUCLE TRIANGULATION	OBJET/ MOUVEMENT
	sans exposition		LA ROTONDE (Paris) TDB (banlieue) CITÉ RADIEUSE (Marseille)	AVEC OU SANS LIEU (mode de production)	SORTIE REPRISE OCCUPATION
exposition comme espace	W139 (Amsterdam) TOKYO DISTURB (Paris)		SUR LE LIEU (contexte de production)	MONOSPACE TERRAIN DE JEU	ACTIVATION/ FORME

Tableau des écarts (second niveau) [Fig. 5]

Ce tableau reprend la base de la [Fig.1] (correspondances entre expérience et relation à l'exposition et au lieu, et type d'écart) pour l'étendre selon les figures et modèles de réalisation.

avec ou sans lieu, mais sans exposition, dans une pratique des situations par l'action ; 3. *Monospace* pour l'intervention au W139 (Amsterdam) et *terrain de jeu* concernant notre participation au festival du Palais de Tokyo (Paris) pour l'écart sur le lieu dans une pratique des formes pendant leur activation.

< Fig. 5

Des expériences supplémentaires (précédentes comme ultérieures) nous permettront de compléter ou d'étendre parfois notre propos, notamment celles réalisées à l'occasion de workshops plus resserrés<sup>82</sup> venant clore cette série d'expériences du programme<sup>DT</sup>.

---

<sup>82</sup> Le premier dans la nuit totale d'un bois du Périgord (mai 2016), un deuxième le jour du solstice d'été à Bruxelles (juin 2016), un dernier dans une galerie associative de Sète (août 2016) – le programme s'est poursuivi depuis selon deux dimensions : une plutôt locale dans certaines forêts et grottes entre Paris et Le Havre, l'autre sur une ligne Moscou, Vladivostok, Shanghai (2018 et 2019).



Carte DELTACHAMX-CAR (Anney > Chamonix >> Anney) [Fig. 6]

## I. VERS LE LIEU : L'EXPOSITION COMME DESTINATION

### A) ECART ENTRE LES LIEUX COMME PERIODE DE PRODUCTION

#### 1. Boucle : *Deltachamx-car* [30 janvier – 6 février 2015, Haute-Savoie]

Dans le cadre et la ligne du programme DELTA TOTAL, cadre variable<sup>83</sup> et « ligne chercheuse », pour le premier workshop 2015, nous prenons la route en camping-car, au cœur de l'hiver, pour une boucle en montagne d'Annecy à Chamonix (voir Fig. 6).

On parle de boucle quand un parcours se finit (et peut reprendre) là où il a commencé, dont l'arrivée est validée quand le point de départ est franchi à nouveau. Cette notion de boucle nous situe entre sport, *La grande Boucle*, celle du Tour de France cycliste, et audio-visuel quand il s'agit d'un montage en circuit fermé<sup>84</sup>. Deux définitions qui semblent complémentaires à l'endroit du *cycle*, ce qui peut sans doute expliquer le succès de la formule télévisuelle de l'épreuve : que serait le Tour de France sans la télévision ?<sup>85</sup> Si nous nous permettons cette mention médiatico-sportive, c'est que la boucle à suivre à travers les montagnes et leurs stations emprunte et croise en partie cet univers de l'épreuve par étape, cet *esprit de caravane*.

À la différence de l'idée implicite de la boucle, notamment audio-visuelle, celle dont il va être question n'est pas produite pour reprendre après une première : elle sera unique.

FIGURE : boucle

TERRAIN : neigeux

LIEU : Haute-Savoie

PARTICIPANT : étudiants, enseignants, artistes, chercheurs (9)

CONTEXTE : workshop inter-écoles d'art & partenariat institutionnel

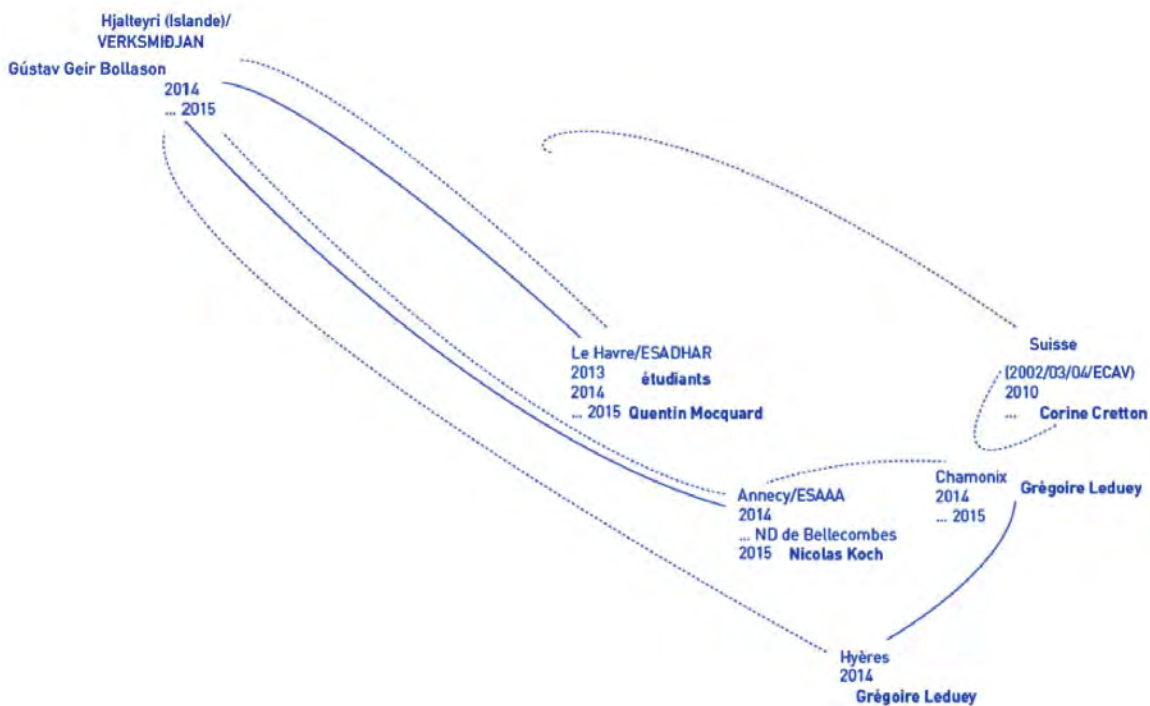
FORME : circulation et exposition

---

<sup>83</sup> Henri Lefebvre, *Vers le cyberanthrope*, Éditions Denoël, 1967-1971, p. 70 : « (...) de tous côtés "on" s'efforce de systématiser pratiquement, de déterminer des cadres sociaux extensibles mais invariables en tant que cadres ». À partir de ce problème d'un cadre qui s'étendrait sans varier qu'il nous a paru important de tenter artistiquement de ne pas reproduire cette limite et de travailler à la variation de nos cadres, avec ou sans extension, selon les cas et les situations qu'il nous revient de traiter.

<sup>84</sup> BOUCLE, <http://www.cnrtl.fr/definition/boucle>

<sup>85</sup> À propos des enjeux des écrans dans le sport voir Patrice Blouin, *Faire le tour, voir les jeux*, Ed. Lanceur, 2010.



« Chaîne de montage » [Fig. 7]

— 2013-14  
..... 2014-15

Sur cette carte qui distribue lieux, personnalités et dates, il est déjà possible de percevoir une configuration dynamique dans laquelle s'organisent les différents paramètres à même de produire le montage de l'expérience en question, selon l'action des agents qui s'y déclarent. Les lignes pleines indiquent une première série de trajets (aller/retour – 2013/2014), les lignes pointillées une série ultérieure (2014/2015) ou parfois une intention « sans suite » (dans ce cas la ligne pointillée se retourne sur elle-même ou n'atteint aucun point), les dates rythmant ces trajets. Représentation de l'ensemble des mouvements qui ont précédé et contribué à l'élaboration de la boucle en Haute-Savoie. Les personnalités sont situées sur les lieux à partir desquels elles sont décisives voire décisionnaires concernant les lignes qui relient les points, en tant qu'elles en assurent départs (impulsion) et/ou arrivées (réception). Ces départs et/ou arrivées sont généralement ceux d'un bloc « groupe-intention » dans la production d'objets artistiques ou éditoriaux. Ce bloc se compose de personnalités artistiques : artistes et étudiants en art ; personnalités portant des intentions dans leur mouvement. Cette carte signale l'ensemble de mouvements de ces blocs qui ont maintenu une cohérence (parfois involontaire et pourtant efficace) d'activités et d'événements artistiques dans le temps, jusqu'à produire cette action en Haute-Savoie.



Ce dispositif, « Ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis »<sup>86</sup>, articulant participants (artistes, enseignants et étudiants en art de différentes écoles et options<sup>87</sup>), locomotion (véhicule collectif comme lieu de vie et de production) et étape de monstration de production (aussi bien institutionnelle – musée ; qu'hors institution – parkings de stations de ski, par exemple), ouvre plusieurs rapports à l'art, du lieu de sa production à son exposition. Ce dispositif a connu une période de production dont les étapes et réajustements successifs ont particulièrement engagé sa forme « définitive ». Nous allons rapidement présenter quelques repères et notions pour approcher contextuellement les expériences.

< Fig. 7

a) Première période : éléments de montage et mise en place de l'expérience

Agents : espace, personne, événement

Pour monter une expérience de ce type, c'est à dire aux entrées multiples et variées telles que présentées au-dessus, beaucoup de paramètres, d'éléments et d'événements entrent en jeu en activant des possibilités ou des difficultés : nous pouvons nommer *agents* ces entités. Qu'ils soient événement, « fait auquel aboutit une situation », « qui s'insère dans la durée »<sup>88</sup>, ou personne, mais nécessairement élément actif : déclenchant ou modifiant la situation et les ressorts de la production d'une opération. Un agent est « Ce ou celui qui exerce une action »<sup>89</sup>. Une personne agissante engagera une situation ou un événement, une situation ou un événement actif sera relié à des personnes et aussi bien agir sur elle. L'anthropologie de l'art, par exemple, est une théorie de l'art qui considère les objets comme des personnes<sup>90</sup>. Pour Alfred Gell, « On peut attribuer une agentivité à ceux (ou aux objets) dont on pense qu'ils initient des séries causales d'un certain type à savoir des événements (...). Un agent est la cause de la production d'événements physiques dans son entourage ; certains événements se produisent suite à l'exercice d'une agentivité ; ils ne sont pas nécessairement ceux que l'agent avait l'“intention” de voir se produire. »<sup>91</sup>

Cette expérience du programme DELTA TOTAL en Haute-Savoie engage plusieurs types d'agent - parfois plusieurs agents du même type ; parfois un même agent traverse plusieurs types. Ces agents peuvent volontairement et consciemment agir vers ou pour un objectif, parfois

---

<sup>86</sup> DISPOSITIF, <http://www.cnrtl.fr/definition/dispositif>

<sup>87</sup> Art, design graphique, création littéraire.

<sup>88</sup> EVENEMENT, <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9v%C3%A9nement>

<sup>89</sup> AGENT, <http://www.cnrtl.fr/definition/agent>

<sup>90</sup> Voir les choses entre elles plutôt que la relation avec les institutions, qui serait davantage le champ de la sociologie. Alfred Gell, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les presses du réel, 2009, p. 11.

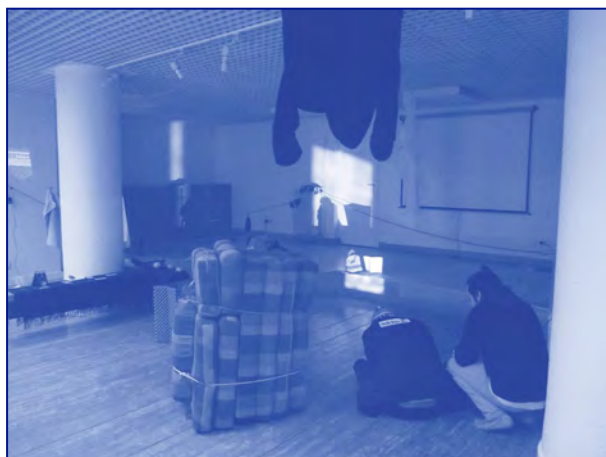
<sup>91</sup> Alfred Gell, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les presses du réel, 2009, p. 20.



Deltachamx-car / Préparation exposition Musée Alpin



Deltachamx-car / Préparation exposition Musée Alpin



Deltachamx-car / Préparation exposition Musée Alpin

ils interviennent sans forcément comprendre l'importance qu'ils prendront ou pourraient prendre dans une opération. Ils sont aussi volontaires et conscients ou « innocents » qu'ils sont toujours pris dans une dynamique qui relie personne et environnement par des situations, dans laquelle la décision ou l'intention des personnes est toujours dépendante de cette composition et influencée par elle. Les événements et les personnes sont liés dans les types d'agent proposés, nous l'avons vu, les personnes déclenchant les événements ou agissant en fonction des événements (les actions des personnes étant parfois déclenchées par les événements). Un événement, tel que défini plus haut, engage les circonstances, les situations, les occasions et les conditions. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces notions.

## Espace

Ce rapport événement/personne qui se concrétise notamment dans l'espace, comme un support de l'action, « construit » des types d'espace : des lieux dans lesquels, selon la définition de Michel de Certeau, une action se produit. « [E]st un *lieu* l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans les rapports de coexistence » et dans lequel chaque élément est « situé en un endroit propre » : un lieu « implique une indication de stabilité » quand chez Jakob von Uexküll, biologiste et philosophe, le lieu « représente le plus petit contenant spatial où le sujet ne différencie plus rien »<sup>92</sup>. Pour de Certeau, « il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps », « L'espace est un croisement de mobiles »<sup>93</sup>, « *un lieu pratiqué* ». Cette activation d'un lieu vers l'espace, le fait qu'un espace soit la *mise en mouvement* d'un lieu, sa *déstabilisation*, renvoie possiblement à une différence de temps. Un lieu serait le passé de l'espace, l'espace le présent d'un lieu. Cette version temporalisée du terrain résonne avec l'observation de Mary B. Campbell (rapportée par B. Westphal dans *Le monde plausible*) à propos d'Égérie : « il n'y a pas de "lieux", il y a juste des "lieux" où », des lieux « où il s'est passé quelque chose » ajoute Bertrand Westphal<sup>94</sup>. Les lieux seraient ceux de l'histoire, l'espace, celui de l'action. Les lieux portent des noms, les espaces, du mouvement. Certains lieux ne sont plus que des noms, à l'exemple de Babylone, comme le rappelle Bertrand Westphal.

De l'aménagement de l'espace, aux fusées qu'on y envoie, en passant par les soins qu'on prodigue aux espaces verts, Patricia Limido-Heulot, dans son livre *Les arts et l'expérience de*

---

<sup>92</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, Denoël, 1965, p. 36.

<sup>93</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Gallimard, 1990, p. 172, 173.

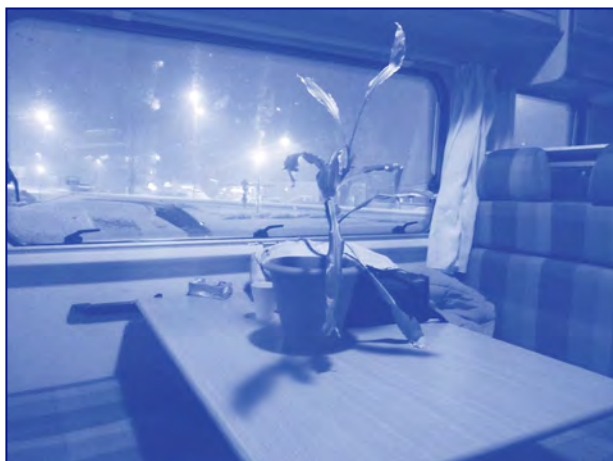
<sup>94</sup> Bertrand Westphal, *Le monde plausible – espace, lieu, carte*, Minuit, 2011, p. 48.



Deltachamx-car / Cordée Musée Alpin (détail)



Deltachamx-car / Cordée Musée Alpin



Deltachamx-car / Aménagement intérieur

*l'espace*, introduit une approche de l'espace. Du latin *spatium*, signifiant « champ de course, arène, étendue, durée », terme utilisé principalement pour « mesurer la durée d'une action » il s'étend au trajet, une promenade mais également d'un combat qui peut « s'évaluer en *spatium* parcouru » (*spatiari* pour l'action du *spatiator*, individu qui se promène, flâneur)<sup>95</sup>. Si l'espace s'exprime en temps et réciproquement, le temps en quantité d'espace parcouru, l'espace paraît annulé dans sa spécificité<sup>96</sup>. Paul Zumthor dans *La mesure du monde*<sup>97</sup> indique qu'au moyen-âge *spatium* est bien moins utilisé que *locus* (lieu). Il n'existe pas à cette époque un mot, ni un usage, ni une idée de l'espace tel qu'on l'entend aujourd'hui : la perception de l'espace n'est pas, pour l'auteur, une donnée naturelle, mais résulte d'une histoire et d'une évolution culturelle.

Si pour Descartes, l'espace désigne « l'étendue, ou le milieu dans lesquels ont lieu les phénomènes observés », Giordano Bruno est le premier penseur à concevoir l'espace comme un continuum à trois dimensions, exempt de valeur de croyance<sup>98</sup>. Alors que l'espace était, pendant l'antiquité, assimilé au lieu (*topos/locus*) et désignait essentiellement la place occupée par le corps, c'est à partir de l'influence des recherches des peintres et architectes du Quattrocento que s'ouvre une approche de l'espace qui va contribuer à la conception moderne, « de l'univers clos de l'Antiquité à l'espace infini de la Modernité » (Alexandre Koyré)<sup>99</sup>.

Kant conçoit l'espace comme une forme *a priori* de la sensibilité, « une sorte de dimension intrinsèque de l'esprit humain qui fait que nous percevons toutes choses dans l'espace et dans le temps. (...) [C]ondition nécessaire *a priori* de l'expérience, ce qui rend possible l'expérience des choses mais qui n'est pas soi-même objet d'expérience. »<sup>100</sup> L'espace est comme un « toujours-déjà là » qui permet, qui fait support à la perception ou à l'expérience. Pour Kant, « La perception externe n'est pas une faculté mais une forme de l'esprit, en tant qu'elle suppose l'espace. (...) C'est l'esprit qui fournit l'espace ; c'est donc l'esprit qui constitue le monde externe »<sup>101</sup>. L'espace perd alors de sa réalité pour devenir, tel que Leibniz le conçoit, une idéalité qui renvoie à « un système de pures relations, à l'ensemble du mouvement des places possibles qu'une chose peut occuper. »<sup>102</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>96</sup> Patricia Limido-Heulot, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Apogée, 2015, pp. 7, 8. À partir des recherches actuelles sur l'espace, notamment celles de Carlo Rovelli et des boucles quantiques, une spéculation d'une disparition du temps serait concevable.

<sup>97</sup> Paul Zumthor, *La mesure du monde - Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Seuil, 2014.

<sup>98</sup> Patricia Limido-Heulot, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Apogée, 2015, p. 9.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>101</sup> Gilbert Simondon, *Cours sur la perception*, PUF, 2013, p. 66.

<sup>102</sup> Patricia Limido-Heulot, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Apogée, 2015, p. 14.



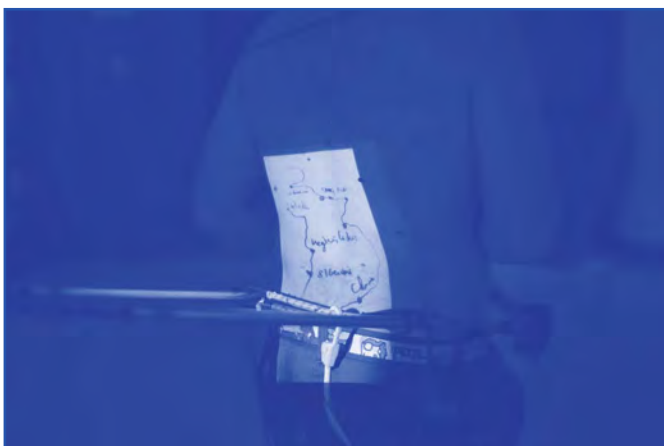
Deltachamx-car / Armand van Mastrigt –  
« Cabane de glace » (détail)



Deltachamx-car / Reçu « JeLoueMonCampinCar »



Deltachamx-car / Nicolas Koch et « Le vélo de Frison-Roche »



Deltachamx-car / Nicolas Koch et son plan animé retro-projeté



À partir de ces tensions entre réalité et idéalité de la notion, Patricia Limido-Heulot propose « d'envisager l'espace relativement aux types d'expérience que l'on peut en faire (...) [interroger] les possibilités concrètes de le vivre. »<sup>103</sup> Ce *rapport vécu* que nous entretenons à l'espace rejoint l'approche de Michel de Certeau d'un *lieu pratiqué*, et si c'est la vie, la pratique, l'expérience qui définissent l'espace, alors, comme le préconise Patricia Limido-Heulot, il faut que l'on comprenne ce que l'on désigne par « expérience ». Expérience « naturelle » ou commune de l'espace, expérience scientifique ou savante et expérience artistique ou sensible de l'espace. Une expérience est toujours à double effet : du côté de l'objet (ce que l'expérience nous donne à connaître) ou du côté du sujet (ce que l'expérience nous donne à sentir et à comprendre)<sup>104</sup>. D'autres distinctions entre positions expérimentales divisent les perceptions, selon les descriptions lagrangienne et eulérienne : « Pratiquement, on peut dire qu'en description lagrangienne, on suit le domaine dans son mouvement, alors qu'en description eulérienne, on observe l'évolution du système en un point géométrique fixe pour l'observateur »<sup>105</sup>. Chez Bergson nous pouvons également trouver une double approche de l'observation dynamique : « il y a deux manières de se représenter [un] personnage ; l'une extérieure, relative, par voie de composition, l'autre intérieure, absolue »<sup>106</sup>, « connaître absolument, c'est connaître la chose même ; la connaître relativement, c'est la connaître par un signe. »<sup>107</sup> Pour le mouvement, Bergson reprend une distinction similaire : « Il y a deux manières de l'envisager ; (...) du dehors ou du dedans ; (...) du dehors le mouvement est un déplacement, (...) série de places occupées par le mobile dans l'espace ; envisagé du dehors, le mouvement c'est donc une trajectoire qui se parcourt par la juxtaposition de points à des points »<sup>108</sup>. Bergson remarque que « nous nous installons dans l'immobile pour guetter le mouvant au passage, au lieu de nous replacer dans le mouvant pour traverser avec lui les positions immobiles. »<sup>109</sup> Et si du dedans nous avons du mouvement « une impression indivisible »<sup>110</sup>, toujours d'après Bergson, « nous ne pouvons pas arriver à représenter le mouvement d'une autre manière, de l'intérieur »<sup>111</sup> que celle d'une « succession de déplacements dans l'espace »<sup>112</sup>. Ce double effet d'une expérience de l'espace ou

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>105</sup> Michel Maya, « Cours de Mécanique des Milieux Continus », Arts et Métiers ParisTech Centre d'Enseignement et de Recherche de CLUNY, année scolaire 2014-2015, p. 10.

<sup>106</sup> Bergson, *Histoire de l'idée de temps – Cours au Collège de France 1902-1903*, PUF, 2016, p. 27.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 44.

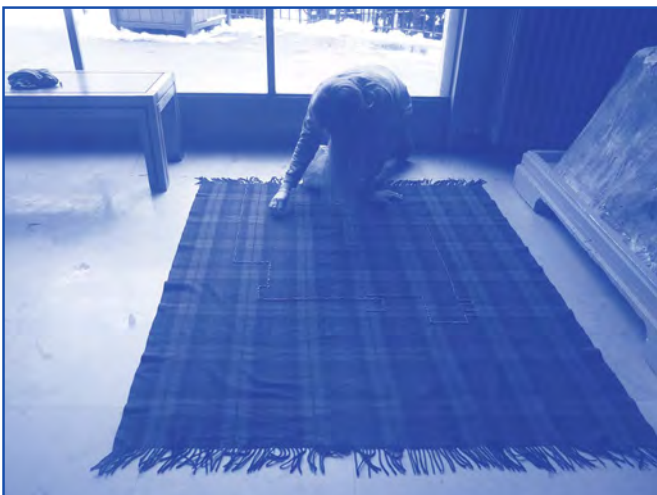
<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 43.



Deltachamx-car / Anouk Berthelot et Éloïse Kelso – installation lumineuse (détail),  
réserve skis et chaussures du Musée Alpin



Deltachamx-car / Anouk Berthelot et Éloïse Kelso – Dessin écran (détail),  
réserve skis et chaussures du Musée Alpin



Deltachamx-car / Héléna (en stage au Musée Alpin) – égrainage sur plaid



des mouvements, plutôt vécue ou davantage perçue, est celui d'une parallaxe (évoquée plus tôt). Tourner autour d'une chose ou rentrer en elle, selon les deux manières de connaître une chose<sup>113</sup>. Nous insistons sur ces distinctions comme éclairages et instruments des observations qui suivront.

Pour Patricia Limido-Heulot, l'expérience artistique permet de sortir de cette binarité objet/sujet par une expérience privilégiée de l'espace, qui s'oppose à l'expérience commune et à l'expérience scientifique. Pour Baldine Saint Girons, la source de ce qu'elle nomme « l'audace de Kant » est cette opération d'un jugement de goût qui se produit à partir du plaisir ou du déplaisir provoqué, qui permet « d'établir un divorce entre jugement esthétique et jugement de connaissance », l'esthétique contre la logique<sup>114</sup>. Nous nous pencherons plus loin sur ce que l'esthétique transmet d'une « pensée qui ne pense pas » ou « pense au-delà du pensable », avec Rancière (*L'inconscient esthétique*) et sur la manière dont Nelson Goodman (*Langages de l'art*) réhabilite l'émotion à l'endroit du cognitif.

Nous voyons que l'espace, à travers l'histoire de sa conception, ne perd jamais, tout en se complexifiant, l'approche dynamique d'un mouvement qui le traverse, d'une expérience dans sa durée, celle que le terme *spatium* envisageait déjà : à la fois une surface et l'action qui s'y déroule. Nous retrouvons chez Emanuele Coccia cette relation entre espace et expérience, l'espace comme l'expérience « où toute chose s'expose à être traversée par toute autre chose et s'efforce de traverser le monde »<sup>115</sup> jusqu'à « ne plus pouvoir faire l'expérience d'être dans un lieu sans retrouver ce lieu en soi-même et devenir donc le lieu de notre lieu »<sup>116</sup>. Capacité amphibie à relier les milieux, que nous avons retenu chez l'auteur à propos de topologie, mais ici entre soi comme milieu et le milieu autour, porosité, perméabilité mais également transformation, métamorphose : phénomène topologique ultime entre un organisme et son espace. L'espace entre les choses, conception médiévale de l'espace selon Paul Zumthor, « ce qui est entre : un vide à remplir »<sup>117</sup>, écart qui se retourne sur lui-même pour se réduire totalement au moment du passage de l'un à l'autre, de l'un dans l'autre des éléments qui se trouvaient à distance.

D'autres distinctions ont cours en termes d'espace selon les domaines et les disciplines d'observation. Chez Jakob von Uexküll dans *Mondes animaux et monde humain*<sup>118</sup>, l'espace vécu se compose de l'espace actif, tactile ou visuel, et pour Henri Lefebvre l'espace peut être conçu,

<sup>113</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014, p. 210.

<sup>114</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 112.

<sup>115</sup> Emanuele Coccia, *La vie des plantes*, Rivages, 2016, p. 92.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>117</sup> Bertrand Westphal, *Le monde plausible – espace, lieu, carte*, Minuit, 2011, p. 64.

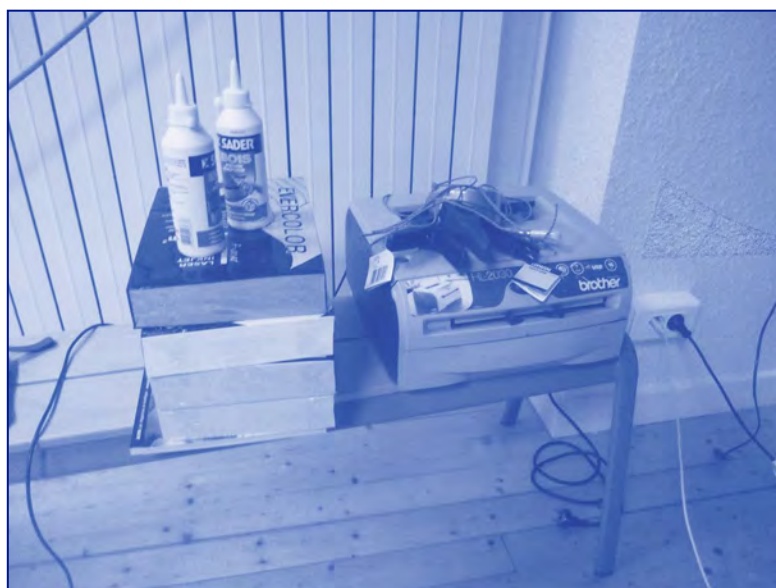
<sup>118</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1965.



Deltachamx-car / Séance travail, Megève



Deltachamx-car / Séance préparatoire exposition Musée Alpin



Deltachamx-car / Set édition catalogue

perçu ou vécu, bien qu'ils ne soient jamais séparables mais se rejoignent, qu'on puisse « passer de l'un à l'autre sans se perdre »<sup>119</sup>, et que « les rapports entre ces trois moments (...) ne sont jamais ni simples ni stables »<sup>120</sup>. L'espace vécu est pour von Uexküll celui qui est lié aux caractères perceptifs à partir desquels « tout sujet tisse ses relations (...) pour faire un réseau qui porte son existence. »<sup>121</sup> Il est *actif* lorsqu'il est celui du « jeu de nos mouvements », l'espace de notre orientation, selon un système connu de coordonnées qui sert de bases à toutes les déterminations spatiales : l'espace actif pour von Uexküll est celui que nous maîtrisons les yeux fermés, le pas peut être un élément premier de cet espace, comme « grandeur de mouvement »<sup>122</sup>. L'espace *tactile* n'a pas pour élément premier une « grandeur de mouvement » mais une « donnée immobile » comme le lieu. Ce lieu est celui du toucher en tant qu'il définit des zones plus ou moins sensibles selon les régions du corps considérées. L'espace visuel est celui qui résulte de la correspondance d'un signe local à un élément optique.<sup>123</sup>

Chez Lefebvre nous avons un espace *conçu* lorsqu'il y a « représentation de l'espace », *perçu* lorsque l'espace est pratiqué et *vécu*, comme espace de représentation<sup>124</sup>.

Dernière distinction, avant de renoncer à l'exhaustivité des théories spatiales, celle que Deleuze et Guattari ont emprunté à Aloïs Riegl (*L'industrie d'art romaine tardive*), pour la développer en clôture de *Mille plateaux*, entre l'espace optique et l'espace haptique. Celui de la vue et celui du toucher (ce qui rencontre une distinction spatiale de von Uexküll), ou encore, le strié et le lisse, l'espace avec repère, dans lequel la vision peut trouver des points pour se situer et se diriger et ainsi contrôler l'espace, et celui dans lequel rien n'est indiqué, si ce n'est le matériau, sable du désert, eau des océans, dans lequel seul le toucher peut nous orienter, aucune distance n'étant perceptible à partir de l'homogénéité environnante. Ces deux types d'espace n'étant jamais complètement distincts et parfois entrelacés, « Même la ville la plus striée dégorge des espaces lisses »,<sup>125</sup>

Dans les expériences que nous allons traverser nous pourrions tenter de distinguer lieu et espace à partir du stable et du mouvant. Le lieu comme celui d'une histoire, point nommé, pouvant faire repère, objectif, visée, support de stabilité. L'espace comme support d'une traversée, d'une action possible, d'un élan. L'espace comme surface qui mène au lieu ; lieu, point

---

<sup>119</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, 2000, p. 51.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>121</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1965, p. 29.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>124</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, 2000, p. 50.

<sup>125</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 624.

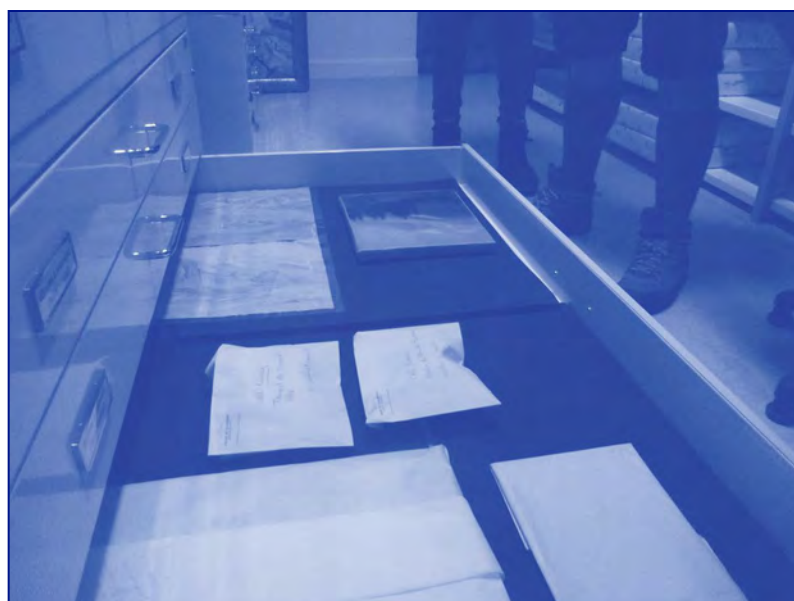


ts  
écrits

Deltachamx-car / Salle de bain – Piscine



Deltachamx-car / Bibliothèque de voyage



Deltachamx-car / Archives, réserves Musée Alpin

qui limite l'espace comme trajectoire, cheminement. L'espace comme horizontalité, ce qui se déroule, ce par quoi et vers quoi on va, sans connaître à l'avance sa limite ; le lieu comme cadre vertical qui vient rompre, limiter le déroulement en nommant, identifiant, en distinguant. L'étendue que l'espace ouvre sur un plan horizontal est le support du parcours. Cette traversée est rythmée par des plans verticaux comme direction (sens) possible, moment de décision à propos d'un angle choisi pour continuer la traversée.

Un espace peut devenir un lieu, par exemple s'il a été très emprunté et supporte plus d'histoires, de récits que de mouvement (à ce moment l'espace est le passé du lieu, le passage vers le lieu et le lieu, le devenir de l'espace). Un lieu peut devenir un espace lorsqu'il perd son identité pour revenir dans le domaine de « l'expérience anonyme ». Il y aura lieu ou espace, selon la vision qu'on se fait d'une zone, d'un territoire mais surtout selon l'usage qu'on en fait. Le lieu est physiquement statique alors qu'il déroule des récits, l'espace invite au déroulement physique, mais dans un présent sans durée, sans récit. Italo Calvino écrit qu'une ville est faite des « relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé »<sup>126</sup>, l'espace reste ce qui s'appréhende physiquement (mesures) et se distingue de l'histoire (événements du passé).

Nous pourrions tenter dans cette recherche de traduire par lieu, ce qui est de l'ordre du stable, de ce qui a déjà eu lieu et dont le lieu se trouve marqué, nommé. Puis convoquer la notion d'espace lorsque nous sommes dans le mouvement, l'action, celui qui ne détermine pas déjà son histoire comme définie mais encore « passante ». Nous verrons que le récit est parfois simultané à l'action, ce qui indique une superposition espace/lieu. Un relai entre ce qu'on ignore du support et ce qu'on tente de localiser comme « savoir » de l'expérience en cours. Nous reviendrons régulièrement sur ces notions d'espace, d'expérience, de mouvement et d'action, en précisant leurs usages à partir de nos pratiques. Sur la question d'un lieu ou d'un espace de l'art, il ne s'agira plus tant de surface type mais d'usage dynamique.

Personne

Types d'agent

Les types d'agent sont déterminés selon un rapport protagoniste/circonstances (situations et événements). Les catégories qui suivent classent les agents du plus constant au plus dilettante.

---

<sup>126</sup> Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Seuil, 2001, p. 15.

## Agents - détails <sup>[M]</sup>

Les exemples d'agents qui vont suivre sont cités pour leur action dans le montage de l'expérience de cette boucle en Haute-Savoie et, pour certains, en raison de la constance de leur présence active à travers plusieurs expériences du programme DELTA TOTAL, notamment dans sa généalogie, voire sa préhistoire. La logique narrative, car cette présentation par la personnification des types d'agent est une forme de récit du montage de l'expérience en Haute-Savoie, impose pour sa clarté que l'ordre d'apparition des agents ne soit plus celle « du plus constant au plus dilettante » mais celle plus chronologique de l'enchaînement des faits et des personnes qui les impliquent.

### ► Agent flottant 1 : Samson Guyomard

Samson Guyomard, ancien étudiant de l'ECAV (École cantonale d'art du Valais) et de l'ÉCAL (École cantonale d'art de Lausanne) et artiste (et céramiste) depuis la fin de ses études (2008), proposa un workshop en Suisse (dans le Valais) en 2010, comme retour, hommage et reprise d'une série de workshop dans le Valais entre l'école d'art du Havre et l'ECAV, en 2002, 2003, 2004. Cette série l'ayant considérablement marqué, lui et sa pratique, il travailla depuis à une possible réponse: ce fût chose faite pendant ces quelques jours de workshop du mois de mai 2010<sup>33</sup>. C'est à cette occasion que se produit la rencontre avec Corine Cretton (agent trouble).

À l'exemple des répercussions de la présence de Samson Guyomard dans le montage de l'expérience de Chamonix, un agent flottant est un élément (ensemble « personne, action, situation, environnement »<sup>34</sup>) qui apparaît à un

moment pour soutenir, permettre, voire déclencher un mouvement. Il apparaît dans une opération, comme il disparaît : à l'occasion, selon un rythme et une synchronicité propre. Il peut s'avérer être un élément clef malgré le flottement qui le caractérise.

### ► Agent trouble : Corine Cretton

Corine Cretton, artiste (ancienne étudiante à l'ECAV), rencontrée au cours du workshop en Suisse mis en place par Samson Guyomard (2010), pose au début de l'automne 2014 un commentaire sur Facebook. Le souvenir de son énergie pendant le workshop de 2010 m'encourage à commenter son propos par une invitation en Islande, pour le workshop du printemps 2015. La proposition l'intéresse et elle me demande davantage d'informations sur le contenu et les formes de ce programme. Lui résumant nos activités et notamment notre passage en montagne, par Annecy (février 2014) et possiblement Chamonix pour l'année qui vient (février 2015), elle ajoute que le Maire de Chamonix est son cousin et qu'elle peut sans doute travailler pour nous à cet endroit. Je l'invite en même temps à nous retrouver artistiquement pour ce workshop d'hiver à Chamonix.

Corine Cretton précise peu après que le Maire de Chamonix cherche à « monter » une résidence d'artistes dans sa ville – résidence qu'accessoirement nous pourrions inaugurer ou tester à l'occasion de ce workshop... je propose à Corine Cretton de nous rejoindre à Chamonix, pendant la semaine préparatoire de novembre 2014, possiblement pour rencontrer son cousin et déjà nous mettre dans l'ambiance d'une recherche artistique à proposer aux étudiants et à la ville, en février 2015. Corinne Cretton ne peut pas, elle sera à Lisbonne à cette période.

Par la suite toutes les intentions et propositions (participation au

<sup>33</sup> www.ifschatz.net

<sup>34</sup> Cet ensemble peut correspondre à l'*heccéité*, « individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 318.



L'influence mutuelle entre personnalité et événement compose un matériau hétérogène et instable qui permet de distinguer plusieurs catégories d'agent que nous pourrions nommer ainsi : agent fiable, agent stable, agent trouble, agent flottant. Selon leur qualité, les agents soutiennent chacun à leur manière le montage de l'ensemble d'une opération. Chaque catégorie d'agent rencontre son genre de circonstances entraînant tel type d'évènement ou telle sorte de situation.

1. L'agent fiable est celui qui volontairement ou non est toujours actif : soit il inspire sans participer, soit il invite et déclenche, soit il est toujours disponible (ou produit une disponibilité suffisante si jamais il n'est pas disponible) si un appel à participation lui parvient. L'agent fiable produit de la présence : il la sollicite ou y répond. Il se peut qu'un agent fiable se stabilise (vers l'agent *stable*), mais tant qu'il est surtout fiable il ne passe pas dans l'autre catégorie.

2. L'agent stable en étant moins actif que l'agent fiable en pratique est pourtant, selon sa propre régularité et situation, à l'origine ou en soutien d'expérience de façon constante. Un agent stable peut passer parfois en mode agent fiable. Il est autant une personne, qu'une institution.

3. L'agent flottant est celui sur lequel on ne compte pas forcément, auquel on ne pense pas, voire qu'on ne connaît pas avant qu'il apparaisse ou réapparaisse dans le champ ou sur la ligne d'une expérience en cours ou à venir, pour produire un déclenchement particulier faisant avancer le montage des formes. L'agent flottant peut passer du fiable au stable ou au flottant indifféremment mais s'il est agent flottant, c'est qu'il est la plus grande partie du temps moins fiable ou stable que flottant.

4. L'agent trouble a de particulier de pouvoir être tous les autres types d'agents mais dans l'imprévisibilité qui le caractérise de permettre de porter bien ailleurs les moments de l'expérience dont il peut se charger. Cette imprévisibilité peut aller jusqu'à travailler à l'encontre volontairement ou non de l'expérience qu'il croise, ce qui peut avoir parfois des effets très bénéfiques comme une réorientation d'une part, d'un moment de la forme que l'expérience peut prendre, de façon possiblement plus engagée qu'à l'origine. L'agent trouble demande beaucoup de réactivité : en cela il est pratiquement nécessaire. Encore une fois, il peut s'agir de personne, d'institution, de matériau, d'outil, ou d'une imbrication, un alliage de ces entités. Pourtant c'est en citant le nom d'une personne que cet alliage (et le moment actif de cet alliage) est généralement nommé, identifié. (Voir « IV. Agents – détails »)

#### Limite catégorique

La répartition des agents en catégories (fiable, stable, trouble, flottant) aussi qualitative et hiérarchisée qu'elle puisse apparaître, avance également plusieurs facteurs qui transgressent

workshop, aux activités de <sup>DT</sup>, relations avec Chamonix) de Corinne Cretton se réduiront une à une jusqu'à pratiquement rien (il semble que les relations familiales n'aient pas facilité les échanges). Ici le *trouble* se caractérise par un contraste fort entre les engagements et les retraits, les intentions et les propositions, et la manière par laquelle cette transformation du positif au négatif se produit.

Ce trouble d'une proposition prometteuse et au final plutôt vide, se double pourtant d'un second niveau qui lui permet ensuite de se montrer plutôt effectif, car entre les promesses et les décrochages ou reculs, des choses ont cependant eu lieu, ont pu se déclencher sur la base de ces *encouragements*. Une position engagée (d'apparence *fiable*) qui se *trouble* par la suite permet pourtant de produire, dans le temps nécessaire à la modification des positions, certaines formes plutôt apparentées au régime *fiable*, même si chez l'agent trouble, cet «apport» est à court terme et qu'il faut en trouver la positivité, car elle n'est pas donnée.

Un agent trouble est à la fois un élément qui permet de faire avancer un montage d'opération, même sur des bases fictives et possiblement en tentant de défaire cette progression pour la rendre également fictive (Corinne Cretton insistant pour que tout soit annulé alors même que plus rien ne l'engageait ou ne la reliait à notre programme). Il s'agit ici d'être vigilant pour ne pas laisser trop de marge aux *passions négatives* de l'agent trouble.

Cette qualité opérante des situations critiques est une des constantes du programme.

► Agents fiables : Nicolas Koch,  
Grégoire Leduey,  
Quentin Mocquard

Nicolas Koch, ancien étudiant de l'ESBACO rencontré en 2007 (à l'occasion de son DNAP), artiste, en post-master à l'ESAAA (2011-2014), principalement basé en Haute-Savoie (Annecy et Bellecombres-en-Bauges) pendant la durée du programme<sup>DT</sup>. Invité au Havre pour un workshop en octobre 2013<sup>35</sup>, il propose un «workshop retour» en février 2014<sup>36</sup>, à Annecy (reliant l'ESAAA, sa maison et un lieu d'exposition à Annecy – Le palais de l'île et son ancienne prison). Il participe aux workshops en Islande au printemps 2014 et 2015 et au suivi de l'édition <sup>DELTA TOTAL</sup> à Hyères (août 2014), Chamonix (novembre 2014) et en Islande (printemps 2015).

Le design de cette édition est confié à un autre agent fiable - l'association Grégoire Leduey et Quentin Mocquard – principalement basé à Hyères (lieu d'activité et de vie de Grégoire Leduey). Grégoire Leduey, ancien étudiant de <sup>l'IV</sup> l'École d'art du Havre (département design graphique – dnsep 2012), et moitié du binôme de graphistes du livre <sup>DELTA TOTAL</sup><sup>37</sup>, a mis en place par deux fois des sessions (workshop) de travail concernant l'édition, avec Nicolas Koch et Quentin Mocquard (également ancien étudiant à l'École d'art du Havre, département design graphique – dnsep 2012). Première session à Hyères en août 2014 (occasion de la rencontre

35 *Workshop Total*, DT- ÉDITION MAGNIFIQUE, p. 18.

36 *Neige de feu* à Annecy, DT- ÉDITION MAGNIFIQUE, p. 18.

37 DT- ÉDITION MAGNIFIQUE, Topologie et synchronicité de l'expérience artistique, Nicolas Koch, Grégoire Leduey, Quentin Mocquard, Sébastien Montéro, mai 2015 - <http://www.r-diffusion.org/index.php?ouvrage=DEL-01>  
<https://critiquedart.revues.org/21447>



cette première lecture. Chaque type d'agent, quelle que soit la catégorie, peut glisser d'une catégorie à une autre selon la situation ou l'étape de la situation. Un même agent peut de ce fait appartenir à plusieurs catégories, mais pas de façon simultanée (à moins d'être un agent double ce qui déborde un peu nos activités, bien que la situation reste envisageable). Un même agent pourra donc passer du fiable au trouble, sans jamais réellement quitter son statut flottant, si sa durée d'action est à court terme. Un agent fiable, restera d'autant plus fiable qu'il est « proche » du programme activé et des personnes et des événements qui le soutiennent et le constituent. Cette proximité s'évalue à partir d'une date suffisamment ancienne et est marquée par des paramètres relationnels consistants et effectifs comme les relations pédagogiques ou artistiques. Paramètres qui permettent une régularité des échanges à même de construire un rapport fiable. La fiabilité est garantie dans la durée mais aussi par l'intensité de l'engagement pendant cette durée. Ensuite un agent flottant pourra connaître aussi bien un accès à la fiabilité comme au trouble, selon que ces actes suivront ou non la positivité de son engagement premier. Le passage fiable/flottant est très envisageable selon l'intensité de l'activité, celui du flottant au trouble est tout à fait possible (le passage du fiable au trouble est très peu probable, mais possible via l'état flottant). Il existe deux types d'agent flottant : l'agent fiable en retrait et l'agent ponctuel ou irrégulier.

Nous verrons à travers les autres expériences, comment ces catégories se replacent selon les nouvelles circonstances d'élaboration des situations artistiques, par le retour notamment de certaines figures ou bien de la catégorie d'agent incarnée par d'autres personnalités selon une vision structuraliste où la place occupée est plus décisive et influente que la personne qui l'occupe<sup>127</sup>. Nous ne reprendrons pas ce classement selon le croisement de différents types d'agents pour les expériences à suivre. La complexité du prélude de la boucle Annecy-Chamonix restant la plus ramassée (densité du rapport temps/espace/personne), elle permet cette déclinaison d'agent par type<sup>128</sup>. Les agents principaux (fiables pour la plupart, flottants à l'occasion) reprenant régulièrement du service ils porteront à nouveau leur statut, pour les autres il sera désormais plus simple d'en situer la place, la qualité. Ils ne seront plus classés aussi définitivement mais on retrouvera dans les actions et les comportements de chacun une identification éventuelle selon les types d'agents distingués ci-dessus. Il faut rappeler que ces

---

<sup>127</sup> « Althusser (...) précise que les vrais "sujets" [ne] sont pas ceux qui viennent occuper les places (...) mais d'abord les places », « la place est première par rapport à celui qui l'occupe », Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *L'île déserte*, Minuit, 2002, pp. 243 et 245.

<sup>128</sup> Les autres expériences (Islande ou W139 par exemple) connaîtront des scénarios préparatoires selon d'autres types de complexité, plus diffuse ou selon un mode de décision moins réparti et moins dépendant d'agents très extérieurs, ou encore d'une complexité d'un haut niveau mais recentrée sur un groupe ramassé de décideurs (Palais de Tokyo).

entre Nicolas Koch et Grégoire Leduey/ Quentin Mocquard), la seconde à Chamonix en novembre 2014 (à cette occasion, Quentin Mocquard propose une prochaine session de workshop <sup>DT</sup> possible sur l'Île d'Yeu en février 2015 – il s'agira finalement d'une session éditoriale que nous poserons comme moment de bouclage possible pour l'édition <sup>DT</sup>).

À Hyères (août 2014), Grégoire Leduey comprend que nous préparons avec Nicolas Koch une nouvelle version de notre workshop d'hiver Le Havre/ Annecy. Suite au premier workshop à Annecy, l'idée de reprendre à nouveau une expérience en montagne l'année suivante paraissait bienvenue, compte tenu de la réussite de cette première édition et du jeu de notre programme de permettre aux étudiants et aux artistes de se confronter à différents écarts topologiques. À partir du principe très *formel* qu'un workshop proche de la mer en début d'année scolaire puis d'un autre en montagne en hiver puissent préparer à un workshop de *mer-montagne*, sachant que la prochaine étape de notre parcours se trouve en Islande au printemps 2015 (ici le paradigme mer/montagne n'est plus une approche théorique). Ce workshop nous le pensions à nouveau vers Annecy, selon la formule plutôt opérante «Nicolas Koch-ESAAA», et d'une nouvelle donnée, le mouvement de Nicolas Koch désormais à Bellecombe-en-Bauge (petit village de montagne dans lequel il projette d'ouvrir une résidence pour artiste lié au développement soutenable).

À partir de cette intention de reprise de workshop en montagne pour l'hiver qui vient, Grégoire Leduey nous suggère Chamonix (où il peut disposer d'un chalet quelques temps), sur un élan d'enthousiasme pour cet «objet» <sup>DT</sup> dans lequel il est engagé (graphiquement pour le moment). Chamonix comme étirement de notre destination, déplacement de notre carte, changement d'échelle, à la manière de ce calque de

reterritorialisation dont parle Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*<sup>38</sup>. Déplacement d'une image sur un autre support, le semblable ailleurs: Annecy serait transporté dans un décors sensiblement similaire comme une réverbération et pourtant totalement différent en termes alpins. Annecy étant une *porte* d'entrée du massif, une ville en bord de lac, quand Chamonix est un village encaissé au cœur du massif, à la limite d'une frontière, cerné de sommets dominants, dont le plus haut des Alpes. Deux sites montagneux, mais aux extrémités du genre. Les sites sont aussi des agents «neutres» (catégorie à la limite de l'agent), leur accueil est favorisé ou se compromet souvent par des éléments qui s'interposent entre les sites et leur accès (parfois les sites expriment «eux-mêmes» les conditions de leur accès à partir des conditions météorologiques ou d'incident de terrain voire de catastrophes naturelles).

Cette proposition de Grégoire Leduey nous «transporte» comme toutes sensations d'étirement de nos recherches selon l'effet d'un relai venant nous signaler que nous sommes sur une ligne de recherche qui a sa cohérence, qui produit un écho, trouvant de nouveaux appuis à chacun de ses mouvements (ce qui nous amène à penser, comme souvent lorsqu'une histoire semble avoir trouvé son élan, que sa fin pourrait être l'effet d'un défaut dans cette dynamiquedu relai, à un moment).

En novembre 2014, nous nous retrouvons donc à Chamonix, pour reprendre plus collectivement le travail de l'Édition <sup>DT</sup>, pour un workshop sans étudiant: Nicolas Koch, Quentin Mocquard, Grégoire Leduey. Une fois sur place, ce workshop «travaille tout seul»: sans nécessité d'effet d'autorité pédagogique explicite. Les conditions idéales de production sont réunies:

Agents - détails  
▲ Agents faibles: Nicolas Koch, Grégoire Leduey, Quentin Mocquard

<sup>38</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 17.

statuts, places et titres sont aussi en partage avec les situations, les environnements et les événements rencontrés, qui régulièrement impliquent des orientations de comportement pour les agents convoqués par les expériences de notre programme.

### Niveaux d'activation

Pendant cette boucle en camping-car, plusieurs niveaux d'expérience pourront se voir engagés. Premièrement, la production artistique s'active sur un temps ramassé et dans un espace en déplacement. Cette production va de la réalisation à l'implémentation, de la production à l'exposition. Si la réalisation est l' « action d'accomplir ; fait de voir s'accomplir des aspirations, des désirs » ou « Action de faire passer du stade de la conception, du projet, à celui de l'existence effective »<sup>129</sup>, et pour l'œuvre d'art, tel que l'indique Nelson Goodman, « ce qui couvre le processus tout entier de la production d'une œuvre »<sup>130</sup>, la réalisation d'une œuvre peut nécessiter son implémentation qui est « tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner » toujours selon Nelson Goodman<sup>131</sup>. Bien que l'auteur distingue les deux termes, la réalisation peut être simultanée à l'implémentation (il parle à ce moment d'entrelacement, nous y reviendrons). Pourtant, la plupart des formes à même de devenir des œuvres n'attendent pas forcément leur implémentation pour se réaliser. Nous dirons que l'implémentation est la « situation » d'une forme en tant qu'œuvre. Cette implémentation ayant lieu dans un site de reconnaissance artistique (*espace préparé*), cette opération physique est aussi un moment symbolique : l'accomplissement d'une forme en tant qu'œuvre<sup>132</sup>. Le fonctionnement de ce dispositif de constitution et de mise en vue des formes sera repris et complété progressivement dans la recherche. Deuxième situation éventuelle à activer, la vie commune et la vie artistique dans un même espace, celui d'un groupe composé d'étudiants en art et d'artistes. Troisièmement, superposition spontanée de l'espace public et du lieu d'exposition (à partir d'espace privé – lieu de vie - s'ouvrant possiblement au public, lieu d'exposition en tant que relation dedans/dehors ). Quatrième type de situation,

---

<sup>129</sup> REALISATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisation>

<sup>130</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2009, p. 64.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>132</sup> Nous verrons plus loin qu'une œuvre implémentée peut très bien ne pas être correctement activée et alors connaître une réalisation lacunaire, insuffisante, distinguant implémentation, réalisation et activation, et détachant la réalisation de la matérialité pour la connecter finalement à l'action ou rôle du spectateur (proche du cas d'un spectateur de cinéma *orphelin*, tel que décrit par Patrice Blouin à propos du film *Ten*, d'Abbas Kiarostami, et d'un effet à l'image dont aucun réalisateur ne serait la cause, la caméra filmant sans « direction ». Patrice Blouin, *Les champs de l'audiovisuel*, MF, 2017, p. 127).

Dans sa contribution à *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, Tristan Garcia définissait *réaliser* en ces termes : « Réaliser, c'est à la fois se rendre compte, rendre compte du réel et rendre réel », trois temps qui positionnent les différents niveaux de réalisation. « Une boussole conceptuelle », *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, (Dir. E. Dering et Emmanuel Alloa), puf, 2018, p. 55.

qualité de l'espace de travail et de sa situation, chalet au pied du Mont-Blanc, qualité de la dynamique **de** travail, engagement des agents fiables réunis.

Pendant une petite et rapide visite de la ville, le temps de quelques courses et d'un passage «obligé» au Musée Alpin, nous croisons, à la sortie d'une librairie devant laquelle nous stagnons (en attendant le co-voiturage retour de Nicolas Koch), une personne en costume noir que Grégoire Leduey, à voix basse, nous désigne comme le Maire... avec Nicolas Koch nous nous regardons: que faire ? Nous sommes encore en tenue estivale, vu la clémence de la saison, peu à même de faire face au costume impeccable du Maire... puis il sert des mains tous les dix mètres, pas facile de l'aborder, pourtant il est là, nous sommes artistes, il nous pardonnera sans doute notre mise au nom du caractère inopiné de la rencontre qui rafraichira sans doute son rituel de poignées de mains coutumières en rue piétonne. Nous hésitons suffisamment, nous nous regardons, nous ne pouvons pas laisser passer cette occasion, selon ce mode perpendiculaire de la rencontre dont parle si bien Michel Foucault dans *Les mots et les choses* et qui s'impose à nous. Il nous faut réagir à cette autre «main tendue», celle des circonstances, trouver l'impulsion.

► Agent flottant 2 : Éric Fournier

Après 50 m de retard sur le Maire, nous décidons de courir après, ce qui aura l'avantage de produire un essoufflement à même de masquer le nouage gutturale de l'émotion, et dans la durée de cette course de pouvoir calculer notre vitesse pour arriver entre deux actes de poignées de mains, pour

ne pas à avoir à attendre misérablement notre tour... malheureusement nous arrivons trop près de lui au moment où il s'arrête à nouveau pour une poignée supplémentaire, heureusement pas trop longtemps: nous pouvons enchaîner notre poignée de main dans la foulée, notre présentation confuse mais les codes «Corine Cretton» et «cousin» suffisent à nous faire reconnaître. La rencontre est très cordiale, il nous demande quel type d'espace nous souhaitons, pris au dépourvu nous répondons «un gymnase» (marqué sans doute par cette vision du gymnase et son revêtement orange, sur lequel l'École d'art d'Annecy ouvre de l'intérieur, à partir d'une baie vitrée). La réponse idéale aurait pu être «un télécabine» (chose inaccessible en principe, mais qui fut notre premier «retour d'idée» sitôt l'entrevue close). Il nous propose d'échanger nos coordonnées, mais trouvant l'enchaînement des événements déjà très heureux, et souhaitant que Corine Cretton garde son rôle dans ce développement (elle est encore agent flottant et très opérante à ce moment du programme), je décline en proposant que ce rapprochement se fasse dans le temps.

► Agent flottant 3 : Stéphanie Mazuer

Après notre entrevue avec le Maire et sur ses conseils - notamment à propos d'une éventuelle participation aux événements organisés autour des 200 ans de l'alpinisme - nous partons visiter le Musée Alpin qui figurait au programme de notre tour de la ville mais en nous présentant comme un groupe de recherches d'écoles d'art, potentiellement invité par le Maire au mois de février prochain, pour le festival

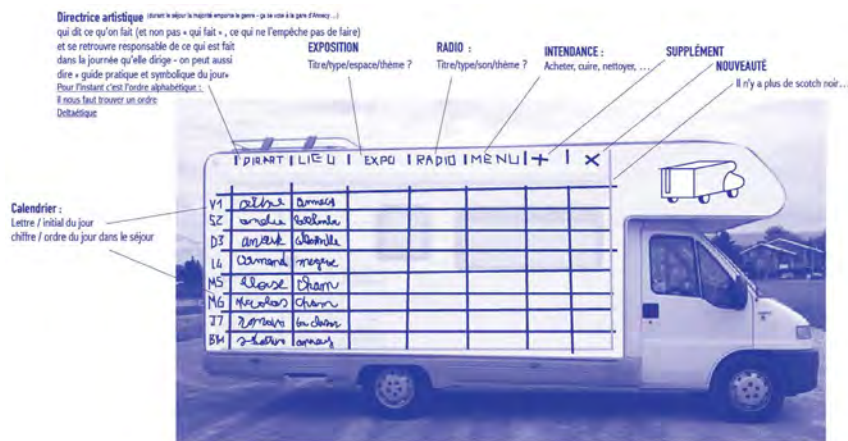
l'appréhension de différents contextes, propres au nouveau site investi chaque jour. Cinquièmement, réunion des apprentissages de ces situations pour se préparer à investir un (notamment les réserves du Musée alpin de Chamonix) dans cette relation « lieu nouveau/espace confiné ou restreint/histoire de montagne ». Pour finir, les situations liées aux conditions du terrain d'exercice, comme le climat, l'altitude, les styles de stations ou villages fréquentés. Six ensembles et niveaux de situations comme supports d'actions possibles.

## Préparatifs

### Titre au transport

L'étape du billet : la priorité en termes de préparatif concernant un workshop avec des étudiants d'école d'art - notamment d'école d'art au budget trop limité pour assurer la totalité des frais de déplacement - c'est l'achat des billets au plus vite pour ne pas alourdir trop l'engagement financiers des étudiants. Plus le billet de train sera pris tôt, plus les étudiants commenceront à penser les formes possibles de leur engagement et celles d'une identification de leur présence dans un lieu autre que celui, plus habituel, des études. L'engagement financier d'un étudiant dépend de cette anticipation : le billet pris au plus tôt permet l'anticipation artistique de sa présence et s'engager dans un histoire permet de passer à l'acte d'achat du billet qui permettra cette histoire. Cela oblige également à une plasticité de la proposition des plus souples. On n'est jamais aussi sûr de la destination que lorsque qu'un billet à l'achat très anticipé la confirme : la ville inscrite sur le billet ne dit pourtant rien du contexte. Commencer à chercher à propos d'une destination, de ce qu'elle implique et recouvre, permet de concevoir des amorces d'intentions formelles, de possibles. Cette approche simule et stimule des modélisations par l'imaginaire.

Si le délai entre l'achat des billets et le workshop concerné est plutôt long, cette anticipation formelle concernant l'expérience à venir sera aussi sujet au relâchement. Pourtant la particularité de cette expérience *Deltachamx-car*, si on la compare par exemple à un workshop précédent (Islande, printemps 2014), c'est d'avoir connu une période de préparation très accidentée en termes de bases sur lesquelles nous pouvions compter (passage d'un agent flottant vers le trouble). Si les expériences <sup>DELTA TOTAL</sup> proposent en général de négocier une variation du terrain entre chaque workshop, cette expérience de la préparation d'un workshop vers Chamonix a été en elle-même une variation constante des conditions de travail possibles. Les écarts souhaités ou prévisibles entre les terrains de chaque workshop se doublent parfois d'un



J1: Aline Choblet  
J2: Amélie Guyot  
J3: Anouk Berthelot  
J4: Armand Van Mastrigt  
J5: Eloïse Kelso  
J6: Nicolas Koch  
J7: Romain Petit  
Suppléants:  
Sébastien Montero  
Simon Thibert

[Fig. 8]

«Camion-planning»

Modélisation du planning de la direction artistique par ordre alphabétique du prénom des participants.

commémoratif de l'histoire alpine, et nous cherchons l'inspiration des lieux à travers le musée.

Stéphanie Mazuer, assistante du conservateur, nous rejoint dans les salles d'exposition et commence à nous faire quelques propositions, notamment de travailler à partir de réserves du Musée (voire dans les réserves elles-mêmes) – proposition suffisamment curieuse pour nous, mais pas pour les conservateurs, et qui retient notre attention. Nous nous quittons sur cette invitation.

Par la suite nous pensons à ces réserves dans leurs dimensions montagneuses et leurs proportions proches de celles d'une cabine de téléphérique qui reprend l'intuition formulée suite à notre échange avec le Maire. Cabine de téléphérique comme refuge mobile ascendant (comme descendant): ce rapport volumétrique nous apparaît comme espace de travail idéal, tel un bloc atelier-espace d'exposition en mouvement – déplacement autre de cet écart entre les deux types de lieux de l'art qui domine nos recherches, celui du *faire* et celui du *montrer*, pouvant, par exemple, proposer des expositions modifiées à chaque arrivée, en assurant les montages pendant les ascensions et les descentes. Opération proche de ce qu'avance Michel de Certeau en ouverture du «Récits d'espace» sur le mouvement métaphorique entre deux usages de l'espace, eux-mêmes validés nominalement comme différence, déplacement entre deux actions par le langage: « Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les

transports en communs s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une « métaphore » - un bus ou un train. Les récits pourraient également porter ce beau nom: chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux; ils les sélectionnent et les relient ensemble; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.»<sup>39</sup>

Si faire et montrer ce qu'on a fait sont deux moments de la pratique artistique, bien qu'ils puissent se produire dans un même lieu, un mouvement nécessaire pour passer d'un moment à l'autre aussi bien pour ceux qui produisent les formes que pour ceux qui les regardent: «lieu d'actualisation des formes, pour Stéphanie Moisdon, l'exposition n'est pas une finalité mais un moment»<sup>40</sup> relayé par le propos de Mathilde de Croix pour laquelle « Rendre visible, pour l'artiste, ne relève sans doute pas tant d'un acte que d'un glissement imperceptible d'un espace à l'autre»<sup>41</sup> Ce mouvement n'est pas forcément spatial, même si les uns et les autres changent la plupart du temps de lieu pour produire ce mouvement: il faut pour les artistes passer d'un mode à l'autre, du *faire* au *montrer*, et pour les regardeurs du *voir* au *faire*. Comment montrer ce qu'on a fait, comment saisir ce qui a été fait à partir de ce qu'on peut en voir («activation

Agents - détails  
▲ Agent flottant 3 : Stéphanie Mazuer

<sup>39</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Gallimard, 1990, Paris, p. 170.

<sup>40</sup> Stéphanie Moisdon, « De décennies en millénaires », *zérodeux*, n°70, p.19.

<sup>41</sup> Mathilde de Croix, « 2 temps, 3 mouvements », *Beaux-Arts de Paris édition*, 2013, p. 41.

écart instable entre fiabilité et précarité de certains appuis du montage respectif de certaines des expériences.

#### Défections optimisées

< [IV]  
AGENTS  
-  
DÉTAILS

Les possibilités de relations avec le Maire et la ville, la participation à une programmation plus large, notamment liée au festival sur l'histoire de l'alpinisme, la possibilité de résidence, toutes ces propositions se sont vues annulées jusqu'au conseil plutôt autoritaire de Corine Cretton de tout arrêter (au prétexte que personne au final ne souhaitait notre présence là-bas). Simplement les étudiants, Nicolas Koch et moi-même étions engagés : pas question d'annulation. La seule réponse à cette absence de cadre et d'espace d'accueil chamoniard fût le camping-car, comme base de travail et abri autonome. Sans doute la forme la plus pertinente possible pour maintenir notre opération (puis pour la réaliser finalement), forme que nous n'aurions pu penser sans cette série de contrordres, de désengagements et de déceptions. Cette tournure, ce détournement du problème<sup>133</sup>, nous offre un retournement de situation dès plus opérants, des plus prometteurs en termes de potentiels. Une scène polyvalente qui se décline en atelier, transport, voyage, lieu de vie, école d'art et lieu d'exposition.

#### Programmation préventive : direction artistique au quotidien

Pour ce workshop, afin de donner à chaque jour une ligne de travail à notre groupe et assurer une dynamique (ce qui n'empêchait aucune initiative individuelle alternative), même artificielle mais potentiellement à même de produire d'autres réactions plus nécessaires, puis préparer cette exposition selon un rythme, nous avons prévu un relai quotidien de direction artistique. Chaque participant aura la responsabilité artistique d'une journée, d'une étape selon les priorités et les termes qui lui semblent adaptés, comme une simulation de mise en activité quotidienne pour travailler au déclenchement d'une réactivité nécessaire à l'exposition qui nous attend : thème de travail, intendance, moment d'échanges, relation à l'environnement, type de production pour l'exposition du jour, angle d'approche de l'exposition finale au Musée alpin (et les éléments qu'une exposition implique). Cette direction artistique à la journée, calée par un planning, se fait selon l'ordre alphabétique du prénom des neuf participants.

< Fig. 8

Cette direction artistique avait pour fonction de décider ou d'incliner les tendances de la journée aussi bien en termes de pistes de réflexion ou de réalisation artistique que de tâches

---

<sup>133</sup> Notons que le détournement situationniste est aussi un retournement d'un geste vers sa reconnaissance : « la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire. » Guy-Ernest Debord / Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n°8, mai 1956.

complète», notion sur laquelle nous reviendrons à partir des recherches de Klaus Speidel). Si les mouvements sont ascendants et descendants, il y a bien une relation régulière entre deux types de positions quant aux éléments en présence – nommer par des trajets entre faire, montrer, voir – qu’il faut parcourir à la manière dont pourrait le proposer un funiculaire.

La qualité flottante de Stéphanie Mazuer a basculé quelque temps dans celle du *trouble* au moment où, au matin du lundi 2 février 2015 (après quatre jours dans la boucle), annonçant par téléphone notre arrivée imminente à Chamonix, l’assistante du conservateur nous explique qu’elle ne comprend pas bien notre proposition (alors que nous avons convenu ensemble de son contenu et des conditions de sa réalisation) et nous annonce qu’il ne va sans doute pas être possible que nous venions exposer dans le musée. Suite à une nouvelle reprise de l’ensemble de ce que nous avons échangé à ce propos, nous sommes à nouveau invités à nous rendre au Musée Alpin et à voir ensemble les possibilités de montage et d’installation de nos propositions. Suite à notre arrivée et au très bon accueil de la part de tout le personnel du musée, Stéphanie Mazuer nous apprend qu’elle est obligée de se rendre à une réunion des conservateurs de Musée à Turin, le lendemain (mardi 3 février), et qu’elle sera là le jour de l’ouverture de notre exposition, le 4 février (cette obligation professionnelle pouvant expliquer ce moment de panique du lundi matin, menaçant notre invitation).

[M]

Agents - détails

▲ Agent flottant 3 : Stéphanie Mazuer



quotidiennes : être la personne qui dit ce qu'on fait et se retrouve responsable de la journée qu'elle dirige, et de la pertinence des propositions produites ce jour. Cette direction comprenait plusieurs lignes de décisions, par exemple, géographique : le parcours étant relativement fixé à l'avance le directeur artistique pouvait décider sur ce parcours une autre étape que celle prévue ; ou artistique : quel type de réflexions, intentions, productions voire expositions, le lieu dans lequel nous nous arrêtons tel jour, peut-il nous suggérer ?

#### Bibliobus

Nous avons également pris quelques livres autant pour leur contenu (même si le temps de lecture de la semaine s'avéra plutôt serré) que pour le slogan de leur titre :

*L'art comme expérience* (John Dewey) / deux exemplaires – un neuf, non lu ; un usager, déjà lu  
*Guerre de mouvement, Guerre de position* (Antonio Gramsci)

*Quand dire, c'est faire* (John L. Austin)

*Catalogue des ressources* (Edith Commissaire / École des Beaux-Arts de Nantes)

*Nafragé volontaire* (Alain Bombard)

#### Matériel

Nous avons prévu un projecteur vidéo et une imprimante. Évidence d'une machinerie pour l'autonomie d'une production : des images à l'édition dans une immédiateté possible ou selon un décalage dans le temps, au rythme de nos étapes. Avec ces deux outils le camping-car devenait un studio actif de jour comme de nuit : comme écran (sur les parois) ou cabine de projection (de l'intérieur de l'habitacle), selon les intentions, et comme maison d'édition, de tract, de micro-édition, ou d'affiche... seul souci de l'idéalisme anticipé : le camping-car ne permet pas ce type d'alimentation électrique. Ce matériel sera utilisé selon d'autres modalités. Sur le parcours, au cours de sortie. L'imprimante permettra la constitution d'une édition (imprimé en une soirée à partir d'une prise disponible dans un bar), comme catalogue de notre exposition au Musée alpin. Le projecteur trouvera son usage pendant l'exposition au Musée alpin et l'arrivée à Annecy.

#### Dossier du Musée alpin

Pour compléter notre rapide visite préparatoire (novembre 2014, voir [IV]) et nous permettre de préparer au mieux notre proposition de février, Stéphanie Mazuer nous a fait parvenir des documents : photos et plans des réserves et de Musée et inventaire de la collection. À partir de la consultation de ces pièces les étudiants ont pu un peu mieux saisir le type d'espace qui allait nous être mis à disposition et envisager le genre de pièces que conservait le Musée. Cet

< [IV]  
AGENTS  
= DÉTAILS

## Déroulement <sup>[M]</sup>

► Jour 1 : Annecy, vendredi 30 janvier 2015

Arrivée à Annecy début d'après-midi (Nicolas Koch, Aline Choblet, Éloïse Kelso, Romain Petit, Armand Van Mastrigt, Anouk Bertelot, Simon Thibert, Amélie Guyot et moi-même) puis départ après un passage à l'École d'art d'Annecy. La directrice artistique du jour, Aline Choblet, n'a pas vraiment le temps d'installer une ligne de travail... Nous prévoyons de rejoindre St-Martin en Bauges, il neige fortement, nous n'avons pas de chaîne: nous devons faire demi-tour et nous installer sur un parking au bord du lac d'Annecy. Nous commençons à enregistrer des impressions pour monter un sonore qui pourra être diffusé sur Radio Alto (radio locale des Bauges que Nicolas Koch a contacté avant notre départ et qui est intéressée pour diffuser une émission à propos de ce que nous tentons). Les propositions des étudiants restent timides: inviter les personnes pour une visite de notre habitacle (Anouk Berthelot, Éloïse Kelso), jouer une vie domestique visible le soir de l'extérieur par les fenêtres (Éloïse Kelso), organiser un salon de voyage, sur le mode de la caravane de cartomancienne (Amélie Guyot). La directrice artistique du jour suivant, Amélie Guyot, propose que chaque participant trouve et propose pour le lendemain soir un objet par sens.

► Jour 2 : St-Martin-en-Bauges, samedi 31 janvier 2015

La route est plus praticable au matin, nous partons après un réveil engourdi par le froid (mais revigorés pour certains par une vive baignade dans le lac), pour St-Martin, après un premier ravitaillement. Nous trouvons un petit parking qui nous permet d'avoir un espace de deux ou trois fois le camping-car, entre notre véhicule et le talus de neige qui délimite le parking. Trois étudiants (Anouk Berthelot, Éloïse Kelso et Romain Petit) *fui*ent en stop vers la station de ski la plus proche qui est gratuite ce jour – comme pour sauver un espoir de glisse organisée, possibilité touristique, qui ne se reproduira peut-être pas. C'est aussi l'attraction complexe de ce type d'expérience qui se déroule sur plusieurs types terrains superposés (culturel, touristique,

expérimental, artistique, pédagogique) et où les concurrences entre ces domaines sont parfois neutralisantes pour chacun: vouloir courir pour sauver un après-midi de ski sous prétexte que nous sommes en montagne, alors que le simple fait d'y être pourrait presque suffire à se passer de la version «loisir» du cadre et de recycler l'énergie nécessaire à cette activité et la joie dynamique qu'elle produit vers nos pratiques. D'un autre côté, cette fuite vers le loisir et la reconnaissance qu'il produit, comme un aliment qu'on ingère habituellement, est aussi une manière de trouver ses marques au cours d'une opération qui demande de construire une relation de confiance au cadre et à ses conditions.

Deux autres étudiants (Amélie Guyot, Armand Van Mastrigt) partent en raquette, glaner des matériaux, des éléments environnants. Aline Choblet et Simon Thibert reste avec Nicolas Koch et moi: nous commençons à placer des éléments sur cette «terrasse» délimitée qui s'ouvre entre notre véhicule et le talus de neige et marque la fin d'une extrémité du parking. Nous organisons des rencontres formelles et contextuelles entre les éléments propres au camping-car (vaisselles, ustensiles, accessoires, petits mobilier), ce que nous avons apporté avec nous (corde d'alpinisme, section de bois colorés pendant le trajet, une plante, des planches, peaux et écorces de fruit, pétards à mèche) et des éléments trouvés sur place (comme une conduite en PVC). Nous déroulons le auvent car la neige reprend et installons ces éléments selon une cohérence scénographiques de rapport de formes, d'agencement, de jeu d'équilibre sur le mode du parcours et de la circulation, mais également du balisage et du détournement d'un espace: très vite la neige enveloppe l'ensemble dans un relief homogène qui joue avec la lumière de nos lampes frontales.

La nuit tombe, le groupe parti en station nous appelle pour nous annoncer qu'ils se font accompagner par les occupants d'un autre camping-car, ce qui nous fera du même coup notre premier public, au cours d'une visite plutôt

Déroulement

► Jour 1 : Annecy, vendredi 30 janvier 2015

► Jour 2 : St-Martin-en-Bauges, samedi 31 janvier 2015

envoi fut aussi l'occasion de maintenir un échange régulier avec le Musée à propos de question technique (horaire, espace de travail, ouverture au public).

b) Seconde période : réalisation de l'expérience

< [VI]  
DÉROULEMEN  
I

Production – exposition

Lieu de vie (recherche et production)

Cette mixité entre le lieu de vie et la superposition souvent simultanée de l'espace de recherche et de production (individuelle ou collective) est la partie la plus dynamique de l'activité de notre véhicule, car la plus régulière. À chaque instant nous pouvons être seul ou ensemble. Même à plusieurs dans un espace restreint on peut être isolé dans ses pensées, des prises de notes, la lecture d'une page, et à la fois dans un moment lié au quotidien (comme un repas, du rangement), puis voir basculer ce moment comme le support d'une réflexion concernant notre mission artistique ou même dans la constitution d'une phase de production. L'exemple singulier d'une vaisselle mal rangée qui tombe au cours d'une manœuvre du véhicule, plus sèche qu'une autre, pourra devenir un élément d'une production plastique ultérieure (n'ayant pas forcément à voir avec l'incident mais par exemple avec la faculté du verre brisé de renvoyer spécialement la lumière, voir [VI] Détails des propositions), montre de quelle façon les événements se succèdent dans des procédures qui passent de la quotidienneté vers une pensée et une production plus artistique.

< [VI] DÉTAIL  
DES  
PROPOSITION  
S...

Lieu de vie (lieu d'exposition)

À chaque étape il est possible de proposer une exposition. Le seul lieu sûr (car sans négociation à assurer avec l'extérieur) pour exposer étant le camping-car loué pour la semaine, il s'agit pour nous et sur la période que nous posons comme celle réservée à l'exposition du jour, de disparaître en tant qu'occupant/habitant pour laisser la place aux œuvres que nous souhaitons exposer. Et par exemple de nous placer à l'extérieur, autour d'une table, comme un personnel disponible, de gardiennage du lieu, comme de médiation.

Lieu d'exposition mobile (station de sports d'hiver)

Pour chacune des étapes nous choisissons l'emplacement le plus propice au type d'exposition que nous souhaitons produire ce jour, en relation au parcours qui sépare le lieu de départ du lieu d'arrivée, à nos habitudes formelles et aux sensations que le nouveau lieu nous

brève. Au soir, nous recueillons les objets/sens de chacun, à partir de la demande d' Amélie Guyot. L'étudiante qui avait lancé cette proposition, la précisa selon cette note :

*Voici ce que j'avais noté pour moi en ligne de fuite.*

*Rêveries // Promeneur solitaire*

*Chacun découvre seul le paysage et se l'approprie à sa façon.*

*Journée silencieuse.*

*Expérience*

*Mystique du paysage*

*Observer non seulement l'environnement mais la façon singulière dont il donne à voir*

*Qu'est ce que ça dit de soi et de son rapport à l'espace ?*

*Revenir avec une image.*

*Beaucoup de choses interpellent mais seule une image sera retenue*

*Expliquer ce qu'elle raconte de vous et du lieu. (La vue)*

*Idem avec un objet. (Le toucher)*

*Idem avec un mot, une phrase, lue ou entendue dans la journée. (L'ouïe)*

*Il serait intéressant de savoir quel sens aura été le plus mobilisé.*

Enfin nous célébrons dans une auberge le rituel de passage entre direction artistique à l'aide d'un insigne du *flocon* (celui délivré par l'ESF au premier niveau de ski) entre Amélie Guyot et Anouk Berthelot. La demande de la nouvelle direction artistique est que chaque participant produise pour le lendemain une image, un dessin et un texte :

À la fin de la journée, récolter des documents pour enrichir l'édition et concentrer, affiner nos idées pour l'expo au musée alpin. Chacun devait donc réunir un court texte sur son intention accompagné d'un dessin de la future pièce et de photos comme références. Le tout expliqué le soir lors d'un tour de table.

► Jour 3 : Megève, dimanche 1<sup>er</sup> février 2015

Nous prenons la route au matin direction Crest-Voland, après une halte étendue à la piscine-hammam-sauna d'Ugine – activée comme « exo-salle de bain géante de notre véhicule » (dont nous avons convenu de ne pas utiliser la partie douche-toilette autrement que comme un espace de rangement). La neige continue de tomber et l'on comprend très vite que l'accès à cette petite station modeste et accueillante au parking unique et réduit qu'est Crest-Voland est compromis. Les petites stations un peu haut perchées n'ont pas les moyens de déneigement de stations plus cossues comme Megève qui est sur notre route et figurait à notre programme : nous décidons de

passer Crest-Voland et de stopper à Megève pour la nuit. Nous nous posons sur le parking des navettes et des bus, non loin du poste de police municipale. Aucun autre endroit ne nous semble accessible pour stationner.

Comme la veille nous trouvons refuge pour la soirée dans un établissement. Si celui de St-Martin (« La fabrique ») était simple, joviale et rustique, celui que nous choisissons pour nous réunir autour des propositions de chacun et pour le passage de témoin entre direction artistique est d'un standing bien plus élevé tout en restant <sup>M</sup> sobre, et s'avère au final assez chaleureux. Nous profitons de ces conditions assez burlesques, d'une troupe d'artistes en camping-car installée dans le mobilier de l'Hôtel M de Megève pour joindre par Skype notre contact islandais à Hjalteyri, Gústav Geir Bollason, pour qu'il profite avec nous de nos conditions de travail, toujours dans ce principe qu'un workshop est très souvent la mise en condition du suivant. Gústav est ravi.

La directrice artistique du jour nous demande nos travaux soit une image, un dessin et un texte censés préciser notre proposition pour l'exposition à Chamonix. Puis, nous assurons la passation entre directions artistiques, d'Anouk Berthelot à Armand Van Mastrigt. Le nouveau directeur artistique nous demande de produire chacun un signe, un visuel correspondant à notre proposition (Anouk Berthelot et Armand Van Mastrigt sont étudiants dans le département

Déroulement  
► Jour 2 : St-Martin-en-Bauges, samedi 31 janvier 2015  
► Jour 3 : Megève, dimanche 1<sup>er</sup> février 2015

procure. Ce *lieu* sera celui où nous décidons que notre « camping-car-galerie » sera le mieux placé, en même temps que le lieu qui nous permet aussi de déborder cet espace intérieur, voire d'investir l'espace autour. Il y a une forte cohérence et correspondance entre le volume du camping-car, celui des réserves du Musée alpin (et également avec cette idée que nous nous faisons à propos de l'usage d'une cabine de téléphérique - voir [IV]), ce qui nous permet en continu de simuler des mises en espace comme exercice de préparation régulier.

La plupart du temps l'énergie qui déclenche une première ébauche scénographique hors camping-car est naturellement le déploiement à l'extérieur des effets intérieurs à la partie habitable du véhicule, auxquels s'ajoutent ceux du voyage. À l'exemple de ce qui a pu nous intriguer dans le mouvement des objets entre eux, la transformation des éléments, qu'ils soient fragmentés par les chutes et les heurts ou que leur usage ait pu se modifier dans la journée - l'ustensilité des accessoires trouvant à correspondre aux usages les plus prioritaires selon leur capacité à la polyvalence. Cette pratique des ustensiles selon les besoins rappelle cette remarque de François Valla, à propos de recherches sur l'homme et l'habitat durant le Natoufien ancien et notamment sur le sens de la présence d'armes, comme des couteaux, ou d'ossements proche du foyer : « Les couteaux sont des outils à tout faire. Ils ne nous orientent pas vers un travail précis. (...) [L]es os de canards suggèrent qu'on ait pris ici des repas, à moins d'y voir seulement des combustibles. »<sup>134</sup> Si concernant cette étude de Valla, c'est le temps qui nous sépare de la connaissance, à propos de la signification de telle ou telle présence d'éléments, dans le présent de notre expérience, c'est l'usage qui décide dans la pratique d'une confusion nécessaire de l'emploi des objets. Autant qu'ils servent indifféremment et suffisamment à ce qu'il nous faut faire à tel moment, plutôt que de chercher sans succès l'objet adéquate. Adaptation dynamique et topologique des objets aux fonctions plutôt que logique d'un respect d'usage des choses par leur désignation. Ce mouvement des usages dans l'espace, porté par les objets, un peu sur le principe du couteau suisse (qui lui est spécialement conçu à cet effet) est un exercice qui en s'étendant généralement aux possibilités des matériaux entre eux, dans les combinaisons (et dans les jeux que ces combinaisons peuvent produire avec des objets) permet de soutenir une pratique artistique intuitive, sur la base d'assemblages successifs heureux ou à reprendre. Approche « combinatoire » de la technique pratiquée notamment par les aborigènes australiens, telle que Bruno Latour nous la présente, dont la boîte à outils très rudimentaires (artefacts de pierre, de corne ou de peau) a permis d'élaborer des relations complexes aux agencements inventifs,

---

<sup>134</sup> François Valla, *L'homme et l'habitat – L'invention de la maison pendant la préhistoire*, CNRS, 2008, p. 55.

design graphique de l'École d'art du Havre).

Nous rejoignons notre camping-car pour une nuit fraîche et une unique performance - comme acte artistique du jour - de rester sur le parking de cars et de la Police municipale, soit un jeu avec le sursis, celui de la tolérance des autorités.

Pourtant, le trafic des transports commence au matin sans que nous soyons dérangés autrement que par son bruit, puis, rituel quotidien nous partons nous réchauffer au café au moment où sans doute un responsable de la régie de navettes nous harangue, nous *menaçant* d'avoir appelé la Police qui est toute proche...

Ce n'est qu'à notre retour qu'on nous prévient qu'effectivement la police nous attend: nous la retrouvons en train de déneiger autour de notre véhicule pour nous permettre de sortir. Nous empruntons leur pelle pour nous joindre à l'effort, puis après un salut reconnaissant et mutuel, nous reprenons la route pour Chamonix, l'étape la plus consistante de notre séjour.

► Jour 4: Chamonix, 2 février 2015

Nous faisons quelque km jusqu'à St-Gervais-les-bains pour une dernière réunion de préparation avant Chamonix et son musée. Échange téléphonique avec Stéphanie Mazuer qui semble ne plus comprendre ce que nous faisons ou voulons faire, bien que nous ne changions rien aux propositions établies pendant nos échanges préalables: une possible « intervention » aux seins ou à partir des réserves. Propositions qui **restent** évidemment éventuelles, selon les conditions permises, et encore théoriques et imprécises. Conflit classique entre art et culture: souhaiter soutenir l'émergence des formes sans risquer l'intégrité de celles déjà en place. Les artistes souhaitant une marge de manœuvre dans la production des formes, notamment in-situ, les agents culturels préférant des communiqués de presses décrivant les pièces et les expositions bien avant leur réalisation. Une conversation confuse et inquiétante s'en suit avec l'assistante du conservateur (occupant la charge du conservateur pendant le congé durable de celui-ci), puis je parviens à calmer l'échange en rappelant que nous avons bien saisi les limites muséales de notre intervention et nous ferons

tout en accord avec la tenue et les obligations du lieu qui nous accueille. Notre niveau correct d'échange retrouvé, nous convenons d'un rendez-vous pour 14h au Musée Alpin. J'avertis les membres de notre expérience que la situation est un peu tendue mais stabilisée. Après une nouvelle tournée de café et quelques images d'un match de tennis sur fond bleu, nous partons.

14h nous sommes à Chamonix, nouvel appel pour prévenir que nous cherchons à nous garer, Stéphanie Mazuer semble à nouveau aussi disposée et enthousiaste qu'auparavant et nous guide dans la ville par téléphone à la recherche de la meilleure place. Enfin devant le Musée, nous décidons, pour marquer symboliquement notre arrivée et notre entrée au musée, de nous relier avec la corde d'alpinisme de Simon Thibert à la manière d'une cordée. Ainsi, selon Stéphanie Mazuer, nous n'avons pas à nous annoncer, ce geste a suffi à nous identifier. S'ensuit une présentation du musée, puis une visite et après une pause, la visite des réserves. Une réunion rapide avant la fermeture des lieux permet de **ré**partir les espaces des réserves, voire certains emplacements des salles d'exposition, par étudiants. Seules deux réserves sur cinq seront activées ou investies, les autres participants prévoyant plutôt de produire leur proposition dans les espaces publics du Musée (salles d'exposition et espaces de circulation). Il reste encore un jour et demi avant l'ouverture au public, le mercredi à 14h (fermeture le mardi).

Au cours de la visite, on nous présente aussi l'ancienne médiathèque attenante au musée, salle d'un beau volume qui pourrait nous servir d'espace de réflexion et de production le lendemain.

Au soir, dans un établissement plus « sport » que la veille, un « pub », nous reprenons les propositions de chacun, pour les préciser. Amélie Guyot qui suit le cursus du Master de création littéraire (ouvert depuis 2012 à l'École d'art du Havre) propose une série de textes, dont nous discutons avec Nicolas Koch l'approche scientifique (« médicale »), pourquoi autant de distance littéraire ? Les autres étudiants, plus fidèles à l'habitude havraise, ne dévoilent que très peu leur intention: rapport à la production

Déroulement  
► Jour 3 : Megève, dimanche 1<sup>er</sup> février 2015  
► Jour 4 : Chamonix, 2 février 2015

résistants et durables à partir d'une « capacité de combinaison qui (...) libère de la lourde ustensilité. »<sup>135</sup>

Cette sorte de scénographie/chorégraphie du mouvement dedans/dehors d'une sortie/exposition des « effets » du camping-car, est l'équivalent d'une l'installation extérieure d'un campement quand on arrive sur un emplacement qu'on souhaite investir, même ponctuellement. Sortir des chaises, une table, aérer des choses, en faire sécher d'autres, tendre des fils, poser des supports, ... tout un ensemble de relations geste/support/objet très courantes dans la pratique de l'art et de son déploiement vers des « installations exposées ». À la fois usage pratique du traitement des objets dont il faut libérer l'espace confiné, pour le ranger, le nettoyer et en même temps profiter de la place extérieure à l'espace confiné pour nettoyer, ranger, entretenir les éléments, accessoires et objets eux-mêmes. Une répartition temporaire des choses selon leur appartenance en termes de mobilité ou d'immobilité, de volume, pour une nouvelle reprise de cohabitation. Transition des plus humbles, qui reprend un des usages de la pratique artistique (voir la remarque de Dewey, « Agencement », p. 115) et plus particulièrement de son mouvement de l'atelier à l'espace d'exposition (*l'art comme un glissement d'un espace à un autre*<sup>136</sup>).

On peut parler dans le mouvement qui consiste à sortir des éléments de leur lieu habituel ou d'élaboration vers un lieu autre ou second (comme celui de la monstration), d'un geste d'*aération*, de *prise d'air* entre les éléments, de décompression : dépressurisation d'un espace modeste vers un plus grand ou sélection des objets pour plus d'espace entre. Les objets sortent pour aller se faire voir ; ils vont prendre l'air, et de toute façon, un autre *air* que celui qu'ils *prennent* dans le lieu de conception.

Si le camping-car permet d'éviter les campings, cette autonomie réclame des parkings. C'est généralement sur les lieux de stationnement que nous avons trouver nos places et celles de nos expositions. Une fois garé, c'est alors le moment de ce rituel de dilatation d'espace entre les objets au moment où ils sortent du camping-car vers leur installation (comme médium et implémentation). Selon ce phénomène propre au camping par lequel des formes compactées (pliées, compressées, emballées) pour faciliter leur transport, finissent toujours à un moment par un déploiement, une prise d'espace sur le mode de l'accomplissement. Une fois débarrassés de

---

<sup>135</sup> Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, La découverte, 2012, pp. 234, 235.

<sup>136</sup> « Rendre visible, pour l'artiste, ne relève sans doute pas tant d'un acte que d'un glissement imperceptible d'un espace à l'autre. » Mathilde de Croix, « 2 temps, 3 mouvements », Beaux-Arts de Paris édition, 2013, p. 41.



qui repose sur un principe double d'humilité (pudeur et doute) pendant la conception et de surprise au moment du faire et de la finalisation. Avec Nicolas Koch nous commençons à regrouper toutes les images, nous pensons faire une édition unique, comme catalogue disponible de l'exposition à venir. Nous les questionnons aussi à propos de titres possibles et d'une feuille de salles.

Depuis que nous avons commandé ce magnum de Champagne à l'Hôtel M de Megève, le *refrain* « Les gens du voyage ont de l'argent », remporte un assez bon suffrage sur le plan d'un titre possible (Amélie Guyot avance une proposition plus élaborée). Dans cet énoncé, nous retrouvons une problématique forte de notre statut expérimental de cette semaine en camion : croiser les conditions de vie des gens qu'on appelle « du voyage », des groupes de personnes qui ne vivent pas de façon sédentaire. Puis, liée aussi bien à l'écart de standing des lieux auxquels cette vie en mouvement nous expose qu'à cette légende d'une richesse supposée des gens du voyage, cette question de l'argent, en avoir (ou pas), vient également souligner le coût pour des étudiants d'un engagement dans ce type d'aventure, dans laquelle il faut toujours dépenser l'argent qu'on a pas forcément, dans l'espoir d'un possible remboursement, jamais garanti et de toute façon toujours à très long terme, par les institutions engagées.

Pourtant, cet écart de standing des lieux fréquentés n'est pas une particularité d'un mode de vie « du voyage ». On peut en vivant dans un appartement ou une maison choisir autant de lieux aux niveaux de prestations différents que de jours dans la semaine, simplement, le fait de se déplacer constamment, selon des conditions de circulation toujours plus aléatoires que celles d'un mode de vie sédentaire, impose souvent de se retrouver dans une situation peu connue, notamment géographiquement et alors de procéder à des choix moins prévisibles, selon une gamme parfois renouvelée selon les lieux. Le fait de ne pas connaître les lieux aussi bien qu'un habitant son voisinage impose un autre mode des choix, moins réfléchi, plus spontané et alors possiblement plus surprenant : on rentre d'abord et on voit après, selon une formule qui avait

émérgé au cours d'un workshop sur « Qu'est-ce qu'une école d'art ? » (février 2012, École d'art du Havre) pour tenter de saisir une approche de ce type d'établissement d'enseignement : *On y va, puis on voit.*

Pour l'impression de notre catalogue unique de cette exposition à Chamonix, le Musée nous a proposé le service communication de la Mairie qui pourrait nous imprimer nos documents en couleur. Nous ménageons évidemment une seconde option, car comme on nous l'a aussi indiqué, « Sylvain » du service communication est souvent surchargé de travail, notamment celui qui arrive sans prévenir. Notre imprimante ne fait que le noir et blanc, alors nous pensons aller le lendemain nous procurer entre autre du papier couleur, ainsi que le matériel de reliure nécessaire. Il nous faudra brancher l'imprimante quelque part (sans doute dans ce pub de la veille qui a des prises accessibles) pour pouvoir relier l'objet le soir même et qu'il sèche dans la nuit pour être prêt mercredi à 14h.

Le mardi semble calé, nous allons nous coucher. Le service de déneigement nous déloge dans la nuit et nous propose de nous garer sur le parking plutôt que sur un stationnement de rue. Toute la nuit les engins très lumineux et bruyants sillonnent le parking entre les tas de neige, dans une ambiance proche de certaines scènes de Terminator - mais nous parvenons à dormir.

► Jour 5 : Chamonix, mardi 3 février 2015

Comme convenu avec le Musée, en raison du jour de fermeture le mardi – avec quelques réticences tout de même – nous déplaçons au matin le « camping-car aux étudiants dormant » devant le Musée. Cette école d'art mobile, étroite et éphémère, outre son inconfort relatif, en plus d'avoir l'avantage de n'avoir jamais d'étudiant en retard (mais pas forcément toujours opérationnels)<sup>42</sup>, offre également

<sup>42</sup> Je n'ai réalisé que quelques jours après le retour de cette expérience, cette qualité du dispositif de ne pas perdre d'étudiants sur « le chemin de l'école » - cette école roulante étant elle-même un chemin que nous parcourons ensemble, soit celui de l'enseignement qui commence.



leur contexte et de leur usage, les objets internes au camping-car deviennent vite hors d'usage, ils rentrent d'avantage dans une dynamique de composition, voire de balisage de l'espace investi. Ils signalent, à l'extérieur d'un habitacle, une dynamique possible de sa vie intérieure, mais uniquement exprimable, jouable, en-dehors de son espace et selon d'autres modes d'activation des objets en question. Les objets deviennent des points de tension plutôt cartographiques d'une scénographie/chorégraphie. Un rapport espace-temps de négociation entre les corps, les éléments, les accessoires et l'espace restreint, dont la représentation, voire la présentation, n'est possible qu'à l'extérieur de la scène de jeu d'origine.

Les réserves d'un musée : espace contraignant et confiné

Chamonix qui se situe géographiquement au milieu de notre boucle marque pourtant la fin de l'aventure. Il nous revient de faire part de notre expérience en mouvement à travers son exposition possible dans les réserves du Musée alpin qui nous invite, à l'occasion de notre workshop. Présenter notre travail et ses recherches, est déjà un « retour » de l'expérience dans l'expérience elle-même. Il s'agit pour nous de profiter du format restreint des réserves du Musée pour y rejouer et transposer les formes de notre traversée dans un espace confiné.

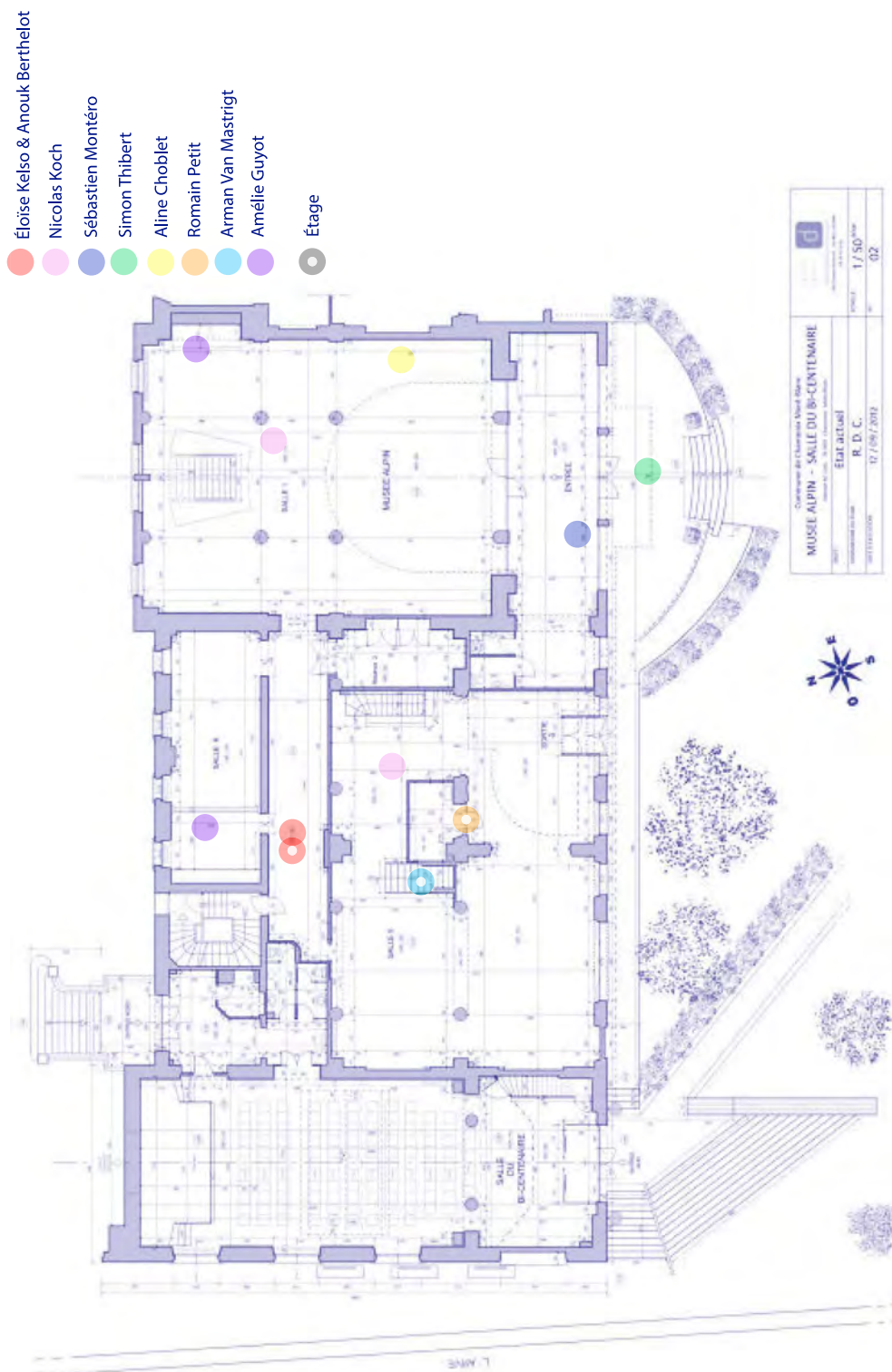
< [V]  
DÉROULEMEN  
I

Enseignement d'une variation des formats

Ces superpositions et successions de formats d'exposition et de dynamique de production permettent de confronter artistes comme étudiants en art à la variété des espaces et des modes d'activation que ces variations nécessitent et provoquent. Ce qui se passe dans chacun de ces formats comme ce qu'il faut produire formellement pour passer d'un format à l'autre.

On pourrait penser, comme méthode de formation (enseignement des écarts), que des étudiants (comme des artistes, à un autre niveau) qui sauraient passer d'un état du terrain à un autre avec leur forme, auraient l'occasion par là d'exercer leurs capacités à répondre aux sollicitations artistiques aussi multiples et variées soient-elles. Voire de proposer dans les cadres les plus communs et évidents de l'art, des variations formelles plus inédites. Bien sûr ce n'est qu'une méthode et les capacités peuvent très bien se développer autrement. Il s'agit ici de proposer spécifiquement un cadre de travail dédié à cette manière de la pratique.

< [VI]  
DÉTAILS DES  
PROPOSITION  
S...



Plan d'occupation [Fig. 9]

Plan d'une répartition des propositions du groupe dans le Musée alpin  
(au rez-de-chaussée les points pleins, à l'étage, les cercles)

## Vision d'ensemble

### Occupation

Les réalisations exposées avaient déjà pour effet de saisir l'invitation du Musée alpin comme la possibilité d'une opération de balisage de l'espace, ce qui reste une action habituelle des expositions dans les lieux (et notamment des propositions contemporaines dans les musées plus historiques comme dans bien d'autres lieux patrimoniaux<sup>137</sup>). Répondre à une invitation à exposer, c'est généralement projeter d'investir un espace à l'aide d'une ou de plusieurs formes artistiques ; ces formes dessinent un parcours dans cet espace. Il est envisageable de voir cette approche de l'exposition comme une colonisation des espaces<sup>138</sup>, bien qu'ici nous gardions l'option refuge et le statut artistique de « réfugiés ». L'exposition ne durant qu'un après-midi (ce qui correspond à une journée d'activité pour le musée) : nous ne faisons que passer.

Accepter une invitation, c'est généralement se rendre quelque part pour un événement particulier et y jouer un rôle possible, entre celui qui nous *a fait* inviter et celui qu'on pense devoir jouer comme correspondance supposée – ce qui peut se trouver être le même à peu de choses près. Phénomène qu'Erving Goffman à propos de « La conviction de l'acteur » décrit comme une prise de l'acteur à *son propre jeu* : « [L'acteur] peut être sincèrement convaincu que l'impression de réalité qu'il produit est la réalité même »<sup>139</sup>. C'est un phénomène réciproque : si l'acteur produit une impression de réalité, ce n'est pas uniquement par auto-conviction mais aussi dans l'ajustement avec une réalité du rôle qu'on projette sur lui. Auto-conviction de son entourage et alors d'une réalité composée de l'acteur et de son « public ».

« Saisir une invitation », c'est toujours « saisir un espace » le temps de cette invitation - que nous soyons invités à réaliser telle tâche, ou à comprendre telle situation, cette « demande » se réalisera toujours dans un espace. Parfois même trouver l'espace qui correspond à cette demande suffira à la réaliser.

< Fig. 9

---

<sup>137</sup> Comme on peut le voir régulièrement – toute proportion gardée avec nos expériences - au Louvre (avec Wim Delvoye en 2012, Tony Cragg en 2011 ou Claude Lévêque en 2014) par exemple, au Musée Rodin (Wim Delvoye en 2010, Erik Samakh en 2013, Dewar&Giquel en 2014), selon la succession suivante, pour Versailles : Jeff Koons en 2008, Xavier Veilhan en 2009, Takashi Murakami en 2010, Bernar Venet en 2011, Joana Vasconcelos en 2012, Giuseppe Penone en 2013, Lee Ufan en 2014, Anish Kapoor en 2015, Olafur Eliasson 2016.

<sup>138</sup> L'entretien infini - Philippe Parreno & Beatriz Preciado - avec Hans Ulrich Obrist – 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=d3V5k3EpOV8>

<sup>139</sup> Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minit, 1973, p. 25.

l'intérêt de pouvoir les placer au plus proche de la zone de travail en cours: la salle de l'ancienne médiathèque dont l'accès se fait, de l'extérieur, par une porte donnant sur la gauche de l'entrée principale du Musée Alpin.

Nous n'avons pas rendez-vous avant 10h pour l'ouverture des portes. Avec Nicolas Koch et Simon Thibert nous allons prendre des cafés à l'épicerie bio que nous avons connue lors de notre visite-repérage de novembre 2014. Nous précisons le genre des lieux dans lesquels nous allons nous ressourcer, selon ce phénomène du choix particulier aux dynamiques nomades, sachant que chaque moment de ressourcement est aussi un moment d'inspiration et de réflexion sur le travail qu'il nous reste. Le choix d'un lieu répond toujours à plusieurs intentions et intuitions, c'est un pari sur la correspondance entre **ce** que nous avons à faire et l'endroit que nous estimons le plus propice à soutenir cette action. Il est un peu plus de 10h, nous revenons au musée pour prendre contact avec cette salle que nous avons vu trop rapidement: il nous apparaît très vite que cette salle pourrait être notre espace d'exposition. Nous commençons, sur le modèle de l'exposition du Jour 2 sur le parking enneigé de St-Martin-en-Bauges, à sortir «nos» effets de notre habitacle mobile: nous posons des choses. Poser «des» choses consiste ici, dans cette économie minimale (celle de notre mode de vie depuis quelques jours) qui implique de ne pas faire maintes allers et retours du camping-car à l'ancienne médiathèque (même si peu de distance les sépare), à déplacer le minimum de choses pouvant correspondre en même temps à la production d'un vide nécessaire à l'occasion d'un possible rangement de notre véhicule et au dépôt symbolique des objets susceptibles de marquer plastiquement et esthétiquement notre halte: «halte-exposition» au Musée. Poser «des» choses, c'est poser «ces» choses et plus particulièrement «les» choses. «Des choses», quantité nécessaire mais aussi «ces choses» qui représentent notre mouvement et sa présence: «les choses», celles qui nous importent, qui font sens en tant que signes de la vie que nous menons, qui soutiennent et déclarent pour nous

ce mode d'existence en cours.

**Ce** faisant, si nous prenons dans le camping-car «notre nécessaire» physiquement et pratiquement mais déjà aussi esthétiquement (ce que nous avons besoin de ranger, sécher, mais aussi ce dont nous avons besoin pour travailler et réfléchir; soit une part des matériaux que nous pensons activer), c'est plastiquement que nous répartissons ce «nécessaire» dans l'espace. À ce moment la salle de l'ancienne médiathèque nous apparaît comme espace d'exposition possible même si nous le traitons encore comme des coulisses. Nous nous questionnons avec Nicolas Koch sur la probabilité pour les étudiants d'identifier également cet espace comme propice à une exposition (proposition parallèle à celle des réserves) en offrant une bonne visibilité, bien que ne faisant pas partie des salles du Musée. Étant donné la discrétion des étudiants quant à leurs intentions, nous ne mesurons pas encore le niveau de précision concernant leur choix d'espace d'implémentation, notamment dans les réserves du Musée (niveau de précision qui s'avéra au final plutôt rigoureux et ne pouvant correspondre à notre vision d'une exposition plus ouverte à partir de cette salle).

Avec Nicolas Koch nous occupons notre matinée à cette installation dans la médiathèque, nous déployons nos éléments vers leur *devenir-forme*, de part et d'autres de l'espace. Les étudiants, à part Simon Thibert, ne semblent pas faire mouvement ou alors peut-être dans la ville à la recherche du café rituel, quand pour nous il semble évident que pour ce jour notre mouvement se trouve «ici». Simon Thibert, travaille sur table, traite des films et dessine. Avec sa corde d'alpinisme j'entoure la salle de l'intérieur, fixant la corde aux thermostats des radiateurs, poignées de porte, tuyaux, conduites, colonnes... bien sûr très vite elle sert d'étendoir (même si je n'ai rien de mouillé dans mes affaires): elle «affiche», soutient des objets. Trousse de toilettes, vêtements, connectique... sur la scène de cette salle, nous posons quelques objets pouvant faire repères. Bonnets, boîtes, ustensiles... comme un déploiement de nos réserves *non-patrimoniales*, bien qu'il semble que

[M]

Déroulement

► Jour 5: Chamonix, mardi 3 février 2015

## Saisir

Si saisir une invitation, c'est saisir un espace le temps de l'invitation, il y a ici une équivalence qui correspond bien à l'exercice de l'art et de l'opération qui lui est régulièrement demandée ou qu'on attend de lui : la saisine. Une saisine est l'action « négative » de la saisie ; si dans la saisie il s'agit pour un organe d'aller saisir dans un espace des éléments pour les y en sortir, une saisine a lieu lorsqu'un organe en saisit un autre sans désappropriation par un retrait d'élément mais par une « entrée en possession d'un bien immeuble n'impliquant pas qu'on ait sur lui les droits réels (la propriété), mais seulement qu'on les exerce »<sup>140</sup>. La saisine est un mouvement du dedans vers le dehors (bien que venant du dehors), par retrait, par exemple à travers des objets, la saisine est un mouvement du dehors vers le dedans notamment à propos de l'espace. La saisie vide, dépossède, la saisine remplit<sup>141</sup>. Ce phénomène de saisine est celui que chacun d'entre-nous produit quand il accepte une invitation, il est plus particulièrement le mode d'exercice de l'art. Avec *Dévoler* (1995)<sup>142</sup>, Pierre Huyghe pousse ce phénomène à l'extrême en venant ajouter des marchandises dans un magasin selon la négation du geste du vol, de la prise (et par extension de la saisie).

Si dans notre vie nous ne faisons pas qu'être des invités, l'art est une opération qui s'accomplit par l'invitation à se réaliser dans un contexte qui lui correspond, nous l'avons vu (et nous y reviendrons régulièrement), comme point convergeant chez plusieurs auteurs (Weiner, Levé, Goodman, Poinot et d'autres) à propos des conditions d'apparition de l'art et des œuvres. Ici bien sûr une querelle déterminante à propos d'une visibilité de l'art pourrait être retendue, comme à travers cette déclaration d'Harald Szeemann : « La valeur artistique des œuvres n'est pas conditionnée par leur présence au sein de l'institution muséale », position clairement affirmée dans sa préface du catalogue de la Documenta 5. Szeemann s'oppose entre autres à Werner Hofmann pour lequel « l'art, pour être identifié en tant que tel, a besoin du contexte du musée »<sup>143</sup>. Poursuivant son propos Szeemann peut pourtant soutenir que la fragilité des œuvres réclame la protection du musée. Ce qui n'est effectivement pas une histoire de valeur, ni d'identification (mais de soin et alors d'*attention*). Concernant notre rapport aux « espaces

---

<sup>140</sup> SAISINE, <http://www.cnrtl.fr/definition/saisine>

<sup>141</sup> « Fixe, maintient », pour la version matérielle de SAISINE, « Cordage servant à saisir, fixer ». SAISINE, <http://www.cnrtl.fr/definition/saisine>

<sup>142</sup> « Certainement une des plus courtes vidéos de l'histoire de l'art. Composée de deux séquences de 10 secondes, dépourvues de titrage et de générique, elle est pensée pour être insérée dans une programmation vidéo plus large. Avec cette œuvre, l'artiste propose un simple acte, pensé comme étant l'inverse de celui de « voler ». Le débat porte sur cette invention singulière, et ses implications esthétiques, économiques et politiques. » <https://access.org/agenda/183/devoler-pierre-huyghe>

<sup>143</sup> <http://www.influxus.eu/numeros/article/harald-szeemann-d5-symptome-d-une-Marie-Adjedj>, « Harald Szeemann, d5 : symptôme d'une bascule épistémologique »

nous cherchions l'esprit d'une collection.

Nous branchons le vidéoprojecteur, il donne son cadre de lumière bleue. Je pause sur un banc mon plaid écossais - que j'emporte dans chaque déplacement vers le froid, ce qui m'évite de me charger d'un duvet mais qui m'engage toujours à trouver un complément « sur place », cette couverture n'étant jamais suffisante. Et je commence à en rehausser les lignes avec des graines et des baies (notamment de goji, le rouge étant une couleur manquante de ce plaid) : je dessine à partir d'un modèle, celui de la grille du tartan, principalement au rouge sur le support bleu et vert foncés. Je prends aussi une veste de fourrure synthétique comme une peau de bêtes, en coinçant ses extrémités entre les plaques 50x50 du faux plafond et les lattes qui le soutiennent.

De son côté Nicolas Koch, superpose deux bancs pieds sur pieds (un banc posé sur un banc retourné), pose sa serviette dessus et installe diverses choses dans l'espace. Nous établissons un coin bibliothèque également avec les livres que nous n'avons pas réellement le temps de lire, ce qui en fait des objets, des volumes, des angles, plutôt que des recueils de connaissances et de discours. Notamment pour *L'art comme expérience*, de John Dewey, dont nos deux exemplaires semblent connaître quelques années d'écart, comme des expériences des livres eux-mêmes, du temps et de la lecture... le décor est planté. Nous faisons du café dans la petite cuisine attenante à cette salle puis nous partons acheter le matériel pour relier notre « livre-catalogue » à venir ; les étudiants arrivent dans l'espace de travail.

Cette marche dans Chamonix à la recherche des pinces à relier, de la colle, des ramettes de papier couleur... nous permet de recalibrer les priorités de notre opération : titres et contenu d'un communiqué pour les visiteurs de demain, laisser les étudiants poursuivre en observant les activités sans trop questionner, demander à nouveau les images (sachant que notre livre unique souhaite *tout* contenir), penser à nos propositions et installations respectives, si jamais la salle dans laquelle nous avons commencé notre installation n'était plus disponible, penser aussi à notre dernière étape, entre Chamonix et Annecy, à La Clusaz. Étape pour laquelle nous pensons

demander à une personnalité du ski extrême, Candide Thovex, « local » de la station, pour lequel nous avons avec Nicolas Koch chacun un contact différent, de sauter par-dessus notre camping-car, comme une dernière célébration, un peu grandiloquente - nos messages resteront sans suite. Nous mangeons, puis passons à nouveau à l'épicerie bio prendre des cafés : une des gérantes du lieu nous demande des précisions sur notre activité au Musée, dont nous avons commencé à parler ce matin. Reprendre nos intentions pour les livrer à nouveau, à une personne extérieure à notre expérience, est toujours un exercice instructif. Il permet de recalibrer des priorités et souvent d'émettre une nouvelle *ligne* à partir de cette reformulation.

Nous retournons au musée, les étudiants sont affairés - mais restent très concentrés et occupés par la production d'une communication sur notre exposition du lendemain (flyers, affiche), ce qui nous semble un peu une priorité à part, ne devant pas permettre de négliger celle plus déterminante des réalisations pour l'exposition, pourtant il est déjà bientôt l'heure de libérer la salle : il nous a bien été précisé qu'à 17h le Musée ferme et que nous devons avoir quitté les lieux. Un doute subsiste : devons-nous tout ranger ou pouvons-nous laisser des choses ? Difficile de savoir, Stéphanie Mazuer est à Turin avec une autre responsable du Musée Alpin... nous profitons du temps qui nous reste pour régler les dernières choses « au chaud », lancer des impressions puis caler diverses possibilités d'installation dans l'espace - même si demain l'espace change.

Une personne de l'accueil arrive pour nous déloger, nous demandons s'il est possible de rester un peu, voire jusqu'au lendemain, ce qui semble froisser un peu notre interlocutrice. Nous négocions alors « 17h30 » pour débarrasser ce que nous ne pouvons laisser - sachant que le lendemain nous aurons encore à travailler là. Nous remercions les personnes que nous avons retardées, pour leur patience, et prenons à nouveau rendez-vous pour le lendemain à 10h. Nous devons aussi enlever notre camping-car, dont nous pensions pouvoir faire un support d'annonce de notre présence au Musée, mais

propices » de l'art, on comprendra qu'*un contexte qui correspond à l'art* ne se limite pas forcément au musée ou à l'institution muséale. Pourtant, si les œuvres ont effectivement besoin de protection (matérielle), leur valeur et leur identification sont également des critères qui se trouvent *protégés* par ce type d'espaces ou de contextes institutionnels.

Si un artiste décide d'envoyer une œuvre sur la Lune ou dans l'espace, même si cette œuvre n'est qu'une onde (et qu'elle ne nécessite donc pas de transport aérospatial), nous ne pouvons pas penser ni dire que la Lune ou l'espace ont *personnellement* invité un artiste à produire cet acte, ni une œuvre à s'y déposer. Cet acte ou cette œuvre ne seront validés et n'auront de valeur ou de reconnaissance que si un espace situé plutôt sur Terre (en tout cas plus facilement accessible) décide d'en produire l'évènement ou d'en inviter la production finale à un moment : dans ce cas l'espace qui *invite* n'est pas l'espace qui reçoit physiquement l'œuvre mais expose pourtant sa présence. On comprend ici que les espaces *n'invitent pas* mais c'est une instance qui dispose de cet espace qui le fait *pour lui* (mais grâce à lui : l'espace permet, déclenche même parfois l'invitation), selon cet écart qui permet aussi bien à un bâtiment qu'à une organisation d'être institutionnels (Castera). Quand une statuette en aluminium de 8,5 cm, du nom de *Fallen Astronaut*, réalisée par le sculpteur Paul Van Hoeydonck, se retrouve déposée sur la Lune (le 1<sup>er</sup> août 1971, près d'une plaque commémorative portant les noms de huit astronautes américains et de six cosmonautes soviétiques), c'est parce que l'équipage d'Apollo 15, et notamment David Scott, a proposé à la Nasa de commémorer ainsi les cosmonautes et les astronautes morts pour la conquête de l'espace – bien que d'autres nécessités ou désirs plus « artistiques » aient également pu jouer un rôle dans cette histoire<sup>144</sup>. Ici, si effectivement l'espace

---

<sup>144</sup> « One crisp March morning in 1969, artist Paul van Hoeydonck was visiting his Manhattan gallery when he stumbled into the middle of a startling conversation. Louise Tolliver Deutschman, the gallery's director, was making an energetic pitch to Dick Waddell, the owner. "Why don't we put a sculpture of Paul's on the moon," she insisted. Before Waddell could reply, van Hoeydonck inserted himself into the exchange: "Are you completely nuts? How would we even do it?" Deutschman stood her ground. "I don't know," she replied, "but I'll figure out a way." »  
[http://www.slate.com/articles/health\\_and\\_science/science/2013/12/sculpture\\_on\\_the\\_moon\\_paul\\_van\\_hoeydonck\\_s\\_fallen\\_astronaut.html](http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2013/12/sculpture_on_the_moon_paul_van_hoeydonck_s_fallen_astronaut.html)

---  
Une fois l'existence de cette statuette mentionnée par l'équipage pendant une conférence de presse, le National Air and Space Museum en réclama une copie pour l'exposer au public. Ce qui fut accepté à condition que cette exposition fût « with good taste and without publicity ». La réplique de *Fallen Astronaut* fut présentée par van Hoeydonck au musée en avril 1972. Elle y est aujourd'hui exposée avec une copie de la plaque commémorative.

---  
This replica was given to the Smithsonian Institution on April 17, 1972, the day after CBS anchorman Walter Cronkite revealed, during the broadcast of the Apollo 16 launch, the existence of the "fallen astronaut" and plaque as the first art on the Moon. The artist donated this statue replica to the Museum in 1986.  
[http://airandspace.si.edu/collections/artifact.cfm?object=nasm\\_A19860035000](http://airandspace.si.edu/collections/artifact.cfm?object=nasm_A19860035000)

---



il encombre effectivement l'accès. Nous nous garons dans les **rues piétonnes** à proximité : nous restons ainsi visibles avec des affiches présentant notre relation au Musée Alpin, avec le numéro de téléphone du musée en cas de problème.

Puis nous partons directement au pub pour commencer rapidement l'impression de nos images. Les étudiants diffusent les flyers et collent des affiches qui annoncent notre proposition du lendemain. Nous arrivons à imprimer 300 pages recto/verso avant de n'obtenir que des images gris clair, le toner étant épuisé. Nous avons déjà de quoi faire un volume conséquent. Nous rentrons dans notre véhicule, mangeons, parlons des propositions du lendemain avec les étudiants et commençons la reliure que nous avons pensé « crantée » dans l'après-midi, entre relief de montagne et profil d'emprunte de crampons d'alpinisme, avec une cordelette « de montagne » rose et bleue passant d'un cran à l'autre. Deux bonnes heures plus tard notre travail n'a plus qu'à sécher en suspension (comme un objet effectivement en pause nocturne lors d'une ascension) à la chaleur des corps qui dorment en dessous. Je commence la rédaction d'un communiqué/plan de notre exposition à venir avec un titre général et un titre par proposition, aucun n'étudiant n'ayant finalement opté pour un titre collectif (voir document page suivante).

► Jour 6 : Chamonix, mercredi 4 février 2015

Comme chaque jour nous sommes réveillés assez tôt et ce matin là par une commerçante dont nous cachons la vitrine et qui nous demande gentiment de partir car la police municipale ne devrait pas tarder. Nous attendons qu'un camion de livraison qui nous bloque se déplace puis nous parcourons tout doucement les rues piétonnes en marche arrière (chaque moment de cette semaine restant certainement uniques pour nous tous, nous tentons toutes les figures singulières possibles à chaque occasion), pour aller nous placer juste à l'extérieur de la zone piétonne.

Puis avec Nicolas Koch nous partons nous offrir un petit déjeuner exceptionnel, à l'hôtel Isabelle. Ces multiples pauses dans ces lieux plutôt fastueux et/ou très chaleureux, nous permettent de poser également nos pensées plus

sereinement, mais aussi dans un renouvellement, selon les cadres qui nous entourent. Ces moments sont essentiels en termes de rythme dans ce type d'expérience et au passage entre des nuits plutôt rudes et le retour à l'exercice de l'art.

Notre livre est partiellement sec, il reste encore des zones blanches sous les parties sèches et translucides de la colle, ce qui reste dans l'ordre d'une cohérence neigeuse, glacière. Certains étudiants nous rejoignent, ils semblent comprendre qu'il n'est plus possible de jouer sur les délais : il va falloir être très efficace et vif, dans la relation intention plastique/possibilité de l'espace – sachant qu'aucune proposition n'a été présentée dans sa version actuelle et qu'il faudra donc être réactif en cas d'incompatibilité avec les dispositions des conservatrices.

Nous arrivons au Musée à 10h, nous nous faisons un peu repréciser les règles des lieux, les horaires, la possibilité d'usage et la nécessité de communiquer (ceci en raison du dépassement de l'horaire de la veille). Nous convenons du programme suivant : finalisation des propositions et présentation par les étudiants au personnel du Musée de 11h30 à 12h puis échanges sur les modes et conditions d'implémentation dans les réserves ou dans le musée. Le rangement de la salle - qui ne pourra définitivement pas servir pour exposer (mais l'idée nous avait déjà un peu quittés) - avant 12h30. 13h30 installation des réalisations jusqu'à 14h (voire 14h30 : heure de la première médiation). (Voir détails des propositions)

Après les présentations de chaque proposition au personnel du musée, qui furent très opérantes pour leur finalisation, en termes de réglage des formes quant aux possibles accueils matériels, supports disponibles, adéquates, puis le rangement de la salle, nous partons, pour une dernière visite à l'épicerie bio et demander à sa responsable d'apposer un coup du tampon DELTA TOTAL au milieu de notre couverture, puis de nous sponsoriser symboliquement en apposant le tampon de son établissement quelque part dans le document. Nous expliquons à cette dame que nous n'avons pas eu le temps de rencontrer beaucoup de personne avec lesquelles parler de notre expérience (à part le personnel du musée, qui en fait partie) et qu'elle sera alors la main



investi n'entretient pas une correspondance évidente avec l'art - il n'en avait jamais reçu auparavant - on peut saisir à quel point il peut être « attractif » pour une institution aussi bien privée que publique de l'art.

La saisine que l'art produit dans les espaces a lieu à travers des objets (matériels ou non), ce qui fait de cette saisine l'exact opposé de la saisie : saisir une part d'espace en le marquant par un objet au lieu de libérer une part d'espace en retirant un objet de cet espace. Même si, à nouveau, un artiste peut très bien avoir pour démarche d'enlever des choses d'un espace d'exposition plutôt que d'en ajouter, le geste qui lui fera ôter plutôt que déposer, sera la manière pour lui de produire une œuvre à cet endroit précis où il enlèvera quelque chose – à l'exemple d'un autre geste, plus célèbre, celui de Lawrence Weiner et du mètre carré de plâtre enlevé pour l'exposition *When the attitude becomes form*<sup>145</sup>. Geste qui n'est pas juste finalement celui d'un retrait mais également d'ajout dans l'obtention d'une forme carrée qui n'y était pas avant le retrait de la matière qui le constitue. Principe que nous retrouvons dans cette approche de Bergson à propos du vide : « en réalité il n'y a pas de vide. Nous ne percevons et même ne concevons que du plein. Une chose ne disparaît que parce qu'une autre l'a remplacée. Suppression signifie ainsi substitution »<sup>146</sup>. Dans une situation plus domestique, comme la disparition de clefs ou d'un portefeuille, c'est évidemment, une autre vision du problème que nous privilégions, Bergson poursuit : « nous disons "suppression" quand nous n'envisageons de la substitution qu'une de ses deux moitiés, ou plutôt de ses deux faces, celle qui nous intéresse ; nous marquons ainsi qu'il nous plaît de diriger notre attention sur l'objet qui est parti, et de la détourner de celui qui le remplace. »

Entre ce geste de Weiner et ce passage de Bergson, deux lignes qui soutiennent un mode de production de nos expériences se croisent : une première, à propos des conditions, qui permet *par le vide* de se voir proposer des espaces disponibles pour y faire de l'art (saisine), une seconde, concernant davantage une méthode, qui invite à voir une solution à la place d'un problème (substitution). Non plus un vide possible, mais un plein de choix contenus dans le problème lui-même qui nous mènera à une décision.

---

<http://www.smithsonianmag.com/smart-news/there-is-a-sculpture-on-the-moon-commemorating-fallen-astronauts-358909/?no-ist>

<sup>145</sup> Le titre complet de l'exposition était *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Informations*. Elle eut lieu du 22 mars au 23 avril 1969 à la Kunsthalle de Berne, puis au Museum Haus Lange à Krefeld et à l'Institute for Contemporary Art à Londres.

<sup>146</sup> Bergson, « Le possible et le réel », *La Pensée et le Mouvant* [1934], Flammarion, 2014, p. 142.



LE 4 FÉVRIER 2015  
14H

MUSÉE  
ALPIn

DELTACHAMX

PROPOSE *Pourquoi ça t'est destiné...* AU MUSÉE ALPIn – CHAMONIX

UNE SERIE DE 7 INTERVENTIONS

ENTRE RESERVES ET

SALLES D'EXPOSITION :

> *Les gens ont de l'argent* Anouk Berthelot/Éloïse Kelso réserve4

> *90000 orteils ou rouler avec ses mains* ALINE CHOBLET  
réserve4+ 1<sup>er</sup> salle exposition (vitrine des résidus)

< *Triboluminescence* AMÉLIE GUYOT salles exposition

<> *La campagne, c'est noir et blanc* ROMAIN PÉTTIT

◆ Réserve3

> *Chaque conquête engendre des infrastructures* SIMON THIBERT  
➤ Parvis du Musée



< *Intrusion à travers les cols* Armand Van Mastrigt  
<> Deuxième petit escalier

< *En retard sur soi/être une extension des autres* Koch

Montéro

Hall d'entrée et en déplacement

dans

Après 5 jours de traversée de 4 vallées et autant de station-villages en camping-car, 7 étudiants et 2 artistes-enseignants des écoles d'art du Havre et d'Annecy proposent une expédition muséale d'un après-midi à travers les collections et les réserves du Musée Alpin de Chamonix...

le musée

Un peu PARTOUT

ET SON CATALOGUE SUR MESURE À L'ACCUEIL

C'est à l'endroit où une proposition manque que nous pouvons agir en fonction des nôtres : il ne s'agira pas d'un vide physique, les réserves du Musée alpin étant pleines, mais d'un manque d'un genre de propositions telles que nous l'envisageons (*l'art comme la vie n'étant jamais complète* comme nous l'avions vu avec Rauschenberg). C'est un vide possible qui engage une place pour l'art : une aspiration. De même lorsque que notre expérience se trouve menacée par un retrait de certains engagements, une *substitution* vient nous montrer un chemin possible : non plus celui où ça ne passe pas, mais en fonction de là où ça ne passe plus, où cela peut-il alors mieux passer.

Être invité à exposer est généralement se voir convier à trouver un endroit dans un espace pour installer une proposition artistique (quelle soit « en vide » ou « en plein »). Que l'espace soit en trois dimensions ou d'un autre type (notamment numérique, éditorial) : trouver sa place quelque part, c'est déjà trouver quoi faire dans cet espace ; cela reste une activité générique de la pratique artistique. Au Musée alpin, nous n'avons pas procédé autrement, nous nous sommes chacun approprié momentanément l'espace le plus propice à accueillir chacune de nos propositions – qui comportaient déjà un minimum de signes de correspondance. De fait l'ensemble de ces appropriations a produit un balisage comme une signalisation d'un parcours à l'aide des pièces installées, voire de plusieurs parcours possibles (l'ordre de la visite étant aléatoire ; hors visites guidées), marqués par nos propositions. Parcours « officiel », celui suivi par la médiation qui guide les groupes, parcours « libre » pour les visiteurs captant ça et là, au hasard de leur déambulation nos propositions éphémères. Certaines balises de ce parcours sont statiques, localisées et suffisamment stabilisées dans l'espace, d'autres toujours en cours de formation, d'autres encore mobiles. Que l'on considère les parcours produits ou, comme en surplomb, le balisage de l'espace, que peut-on observer ? Quel supplément notre passage, ce qu'il propose de suivre ou de voir, apporte à ce Musée et à son histoire, selon cette correspondance entre conditions de production et formes des œuvres, expérience et réalisation ? Comment le rapport condition/forme - ce que les conditions *font* des formes, en termes de production des œuvres – agit dans l'invitation et active autrement ce Musée ?

Ces questionnements, sans appartenir à la critique et aux spectateurs, sont déjà des récits possibles que l'artiste doit partager avec eux. Pour nous, auteurs de la proposition, ce marquage de l'espace par autant d'objets et d'éléments qui contiennent eux mêmes des formes élaborées à partir d'amalgames de récits et de sensations matérialisées, sur un temps donné, est dans son impulsion première une restitution (sans reconstitution) de l'expérience vécue pendant le périple.

extérieure qui se joint un peu à cette expérience avec ce geste de finition de cet objet commun qu'est ce livre-catalogue unique du montage de notre expédition/exposition.

À 13H30 les participants continuent leur installation, à 14h30 les premières visites-guidées commencent. Dans cette heure qu'il nous reste, il faudra donc finaliser les propositions, faire le tour de chacune d'entre elles avec le personnel du musée et notamment l'équipe de médiation (qui aura à restituer la parole des auteurs des propositions au public prenant part aux visites et aux questions éventuelles des spectateurs) et enregistrer ces paroles notamment pour produire un document archives pour le musée et pour nous-mêmes mais également une source pratique de références pour la médiation pour la suite. Si certaines propositions devront partir avec nous, faisant partie intégrante de notre voyage aller et retour, d'autres pourront rester (voir détails de propositions).

Une fois les propositions finalisées et les visites entamées, nous flânons à notre tour dans ce musée à présent plutôt familier, nous regardons de loin les groupes parcourir les musées, réagissant ou non à notre travail. Nous nous posons sur le mobilier du musée et commençons à préparer notre départ et la soirée à venir, les courses à faire, la manière de fêter le début de la fin de cette opération artistique en montagne de la façon la plus évidente... puis Stéphanie Mazuer qui avait invité le journal régional à passer voir notre travail, nous rappelle que si le journaliste du *Dauphiné libéré* n'a pas le temps de se déplacer, il nous reste la possibilité de le visiter, ce qu'elle nous engage à faire, sachant que le bureau du journal est à quelques mètres de là.

Nous arrivons au journal, nous restons avec Nicolas Koch à l'accueil pendant que Stéphanie Mazuer monte à l'étage négocier une entrevue. Elle reviendra bredouille mais cet engagement vers «les médias» nous signale d'une certaine manière qu'elle trouve notre proposition digne d'intérêt et sans doute assez réussie : nous sommes peut-être trop fatigués pour nous apercevoir de ce paramètre et sourions de l'indifférence sans importance du journaliste.

Nous rejoignons le musée pour échanger

avec Stéphanie Mazuer afin de produire ce qui servira de base à un article pour le *Dauphiné* que le journaliste indisponible a tout de même sollicité. Ce moment permet à Stéphanie Mazuer de reprendre notre propos général, celui de cette série de workshops commencée en octobre 2013<sup>43</sup>, et de pouvoir le fixer sur les formes produites pour le Musée et exposées ce jour, de saisir dans la pratique et par ses formes nos intentions plus conceptuelles. Puis, Stéphanie Mazuer nous propose un partenariat plus régulier, sur la question de la présence d'œuvres contemporaines au sein des collections, et des expositions temporaires. Nicolas Koch propose, via l'École d'art d'Annecy (ESAAA) dans laquelle il suit le DSRA et notamment son programme «art et montagne», de solliciter l'attention du directeur de l'école, Stéphane Sauzède, à ce propos.

<sup>43</sup> Voir *DELTA TOTAL - l'Édition magnifique*, 2015



Dauphiné libéré - 5/02/2015

Restitution que les apprentissages pratiques et culturels des expériences précédentes complètent, jusqu'à la confrontation avec le cadre institutionnel du Musée qui nous accueille. C'est alors tout le réseau des expériences passées et récentes qui constitue la période de production et qui se fixe le temps de la pause que permet une exposition. Ce qui est montré n'est que le résultat des effets multiples de cette dynamique réticulaire agissante, passés au filtre de la sensibilité de chacun et adaptés aux conditions du Musée comme étape de l'expérience des conditions de production.

## Histoires

Si l'on prend les propositions dans leur ensemble on peut noter de quelles manières elles sont marquées par le périple qui a accompagné la préparation de l'exposition : morceaux, résidus et impressions lumineuses du voyage (Eloïse Kelso, Anouk Berthelot), « traveling » des fenêtres latérales du véhicule au prisme d'un pot de conserve en verre (Romain Petit), refroidissement des extrémités (Aline Choblet), grotte, glace et mouvement (Armand van Mastrigt), « notes de proximité » (Amélie Guyot), « blocs de domesticité » (Simon Thibert), parcours/corps/étapes (Nicolas Koch) et égrainement d'un parcours calorique sur couche de chaleur, pour ma part (voir VI). Ce facteur d'une relation soutenue entre les propositions et l'expérience vécue n'est pas en soit surprenant : les participants au workshop ont sans doute été imprégnés par la simplicité, l'exigence et une certaine rigueur de ses conditions. Pourtant l'appréhension de l'exposition au Musée alpin aurait pu aussi bien se désolidariser des précédents pour entrevoir la proposition du Musée pour ce qu'elle était : une rencontre institutionnelle liée à son histoire et à sa fonction, ce qui n'était pas à l'encontre d'une contemporanéité et d'une pertinence des réponses. Ne pas déposer au Musée ce qui venait de se passer pour mieux saisir dans le présent ce que ce Musée pouvait offrir comme « matériau » possible et non juste comme espace d'accueil contextuel. Seulement, entre l'expérience vécue d'un parcours en montagne et les souvenirs que le Musée alpin abrite, une évidence formelle des rencontres se produit, à des niveaux certes différents.

Ainsi, dans l'histoire que raconte le Musée alpin de Chamonix, à travers les pièces de sa collection et la cohérence produite entre elles par leur disposition dans les expositions (à travers également le choix de ce qui est montré et de ce qui est « réservé »), notre présence est venue donner par endroits une expérience de la montagne moins historique. Ni d'exploit ni de fait mémorable, ou assez ancien pour cela, ne justifie notre expérience, mais bien au contraire, une approche plus fraîche et plus novice. Celle d'un tourisme moins expérimenté et plus expérimental.

< [VI] DÉTAIL  
DES  
PROPOSITION  
S...

17h30, le Musée va bientôt fermer, il s'agit pour nous de commencer à regrouper nos effets, soit de laisser de nos propositions ce qui peut être autonome et de reprendre ce qui appartient à notre matériel personnel ou nécessaire à notre voyage. Nous repassons dans le bureau des conservatrices pour saluer et remercier ces personnes de leur accueil et de leur attention. Stéphanie Mazuer nous relit la synthèse qu'elle compte envoyer au journal, nous choisissons également et très rapidement la photo la plus évidente pour documenter l'article: le travail de Simon Thibert, bloc constitué des coussins du camping-car, ayant enregistré la plupart des mouvements et des contacts corporels pendant notre trajet, bloc maintenu par la corde d'alpinisme, et qui prenait place juste devant l'entrée du musée.

Nos affaires regroupées et transportées jusqu'au camping-car, nous reprenons la route vers La Clusaz en nous adonnant à nouveau au rituel quotidien du remplacement (aussi rigoureux qu'un « tetriss ») des coussins dans l'élaboration de cette plage en mousse, confort collectif indispensable pendant notre circulation.

► Jour 7 : La Clusaz/Annecy, jeudi 5 février 2015

Dernier jour qui se divise en deux catégories possibles, une impérative et l'autre, optionnelle: la première, hygiénique, la seconde, touristique. La toilette générale du camping-car (que nous devons rendre le lendemain) est inévitable, comme celle de ses occupants (La Clusaz dispose d'un très beau complexe aquatique) ou la joie des loisirs de la glisse pour la matinée (sachant que nous devons rejoindre Annecy dans l'après-midi). Les tarifs aquatiques, bien qu'assez conséquents, l'emportent sans difficulté devant ceux des remontées mécaniques et de la location du matériel (et du peu de temps qu'il nous reste pour en profiter). Puis nous passons par un « lavomatic » pour nettoyer la plupart des textiles du camping-car. Nous profitons de ce lieu pour préparer notre dernière « prestation » sur le parking de l'ESAAA. Nous décidons de proposer une performance collective, de nettoyage du camping-car, en sortant tout ce qui l'occupe

pour le poser dans le hall de l'école et d'étendre les couvertures, couettes et duvet<sup>ets</sup> sur la corde d'alpinisme entre notre camping-car et un arbre du parking, pour y projeter des films à partir du premier étage de l'école, de notre expérience qui s'achève, tout en maintenant un vin chaud à température...

Une fois le camping-car remis à neuf, nous échangeons avec des étudiants de l'école d'Annecy à propos de ce que nous avons fait de cette semaine. Une étudiante du Havre, Aline Choblet, est déjà repartie dans l'après-midi pour porter notre expérience jusqu'aux portes ouvertes de l'École d'art du Havre qui ont lieu le samedi suivant. La dernière nuit, seuls les étudiants du Havre, souhaiterons dormir une dernière fois dans le camping-car, dans une rue d'Annecy. Avec Nicolas Koch et Simon Thibert nous opterons pour le sol d'un appartement resserré mais accueillant.

Déroulement  
[M]

► Jour 7 : La Clusaz/Annecy, jeudi 5 février 2015  
Détail des propositions au Musée alpin

Maintenir un certain niveau d'inexpérience assure toujours un niveau d'expérimentation assez élevé.

Accepter une invitation au Musée alpin (même dans ses réserves qui ont à la fois l'avantage de pouvoir contenir l'humilité de notre niveau en matière « alpine » et la générosité de nous ouvrir et de nous confronter à ses ressources les plus précieuses), c'est déjà savoir que nous ne pourrions pas lutter sur le terrain de cette connaissance là et forcément pouvoir offrir au Musée des formes *ignorantes*. Non moins exigeantes dans leur domaine, celles des formes, que ne le sont les relations physiques à la montagne - et pourquoi pas équivalentes ? C'est au niveau de la surface d'une connaissance, celle qui peut affronter une semaine de traversée aux conditions assez particulières avec deux cent ans d'histoire plutôt rude, que se joue notre rapport : conditions vives de l'art vs conditions durables de l'histoire.

Toutes les expositions contemporaines au sein d'institution plus anciennes jouent forcément ce rôle de rafraîchissement ou de prise d'air (comme nous en parlions à propos du mouvement des œuvres entre les lieux), de reprise de l'angle de visibilité des œuvres déjà là par la vision de celles qui ne font que passer. À la différence que la fugacité de nos propositions comme de nos carrières respectives changent considérablement ce rapport. Il ne s'agit pas, pour reprendre par exemple la proposition d'Erik Samakh au Musée Rodin, de confronter une pratique contemporaine à une autre plus historique jusqu'à en questionner, voire en inverser, la chronologie. À propos des pierres de granit, qu'il exposa dans le jardin du Musée et qui semblaient, selon l'artiste, avoir « toujours été là », ou au sujet d'une primeur de la présence de ces éléments sur l'artiste des lieux, « on ne sait plus qui était là le premier, si c'était Rodin ou si ce sont ces pierres »<sup>147</sup>, on peut percevoir un jeu concurrentiel d'une chronologie des œuvres. À l'opposé de cette confusion, il s'agit davantage par notre expérience de ponctuer une grande histoire par de petites, d'ajouter un petit récit très court à une longue histoire : arriver après ou en cours. Là où Rancière peut isoler une révolution de la science historique à l'endroit d'une révocation du « primat des événements et des noms propres au profit des longues durées et de la vie des anonymes »<sup>148</sup>, nous croisons les catégories désignées dans l'événement d'un jour d'une exposition d'anonymes (dont les noms comme les présences ne sauraient faire *long-feu*). La proposition place un « complément » à la rencontre d'une longue histoire de l'alpinisme aux noms propres qui durent.

---

<sup>147</sup> [http://www.dailymotion.com/video/xzz2r7\\_musee-rodin-erik-samakh-entretien\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xzz2r7_musee-rodin-erik-samakh-entretien_creation) (4'50)

<sup>148</sup> Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire*, Seuil, 1992, Paris, p. 9.



## Détail des propositions au Musée alpin <sup>[VI]</sup>

Si le camping-car a été trop peu activé comme espace de monstration pendant la traversée et au moment des étapes entre Annecy et Chamonix, les réalisations exposées au Musée ont pour la plupart été d'assez justes transcriptions formelles de cette expérience mobile.

Sur la proposition de départ, celle des réserves du Musée comme espace de référence et d'inspiration («travailler à partir de réserves») étendue à la «possibilité d'exposer dans les réserves», seuls quelques participants ont finalement tenu à investir les réserves en tant qu'espace de monstration (dans la limite que ce type d'espace permet en termes de visibilité). D'autres espaces d'exposition ont alors été préférés, soit que les réserves n'offraient au final pas tant d'opportunité ou d'attrait, ou encore que les propositions trouvaient mieux leur place dans les salles publiques du Musée que dans les lieux peu accessibles que sont les réserves. Parfois ce passage de l'un à l'autre a été une invitation ou un conseil de l'équipe du Musée (notamment pendant la séance d'échange autour de la présentation des propositions).

► Anouk Berthelot et Éloïse Kelso

Après la visite des collections du musée et de ses réserves, Anouk Berthelot et Éloïse Kelso ont choisi d'investir en partie la réserve des chaussures et skis anciens. C'est la plus petite réserve, elle se divise en deux espaces de rangement, le plus grand mur avec les étagères pour les skis, et en face, un autre plus petit (car contenant la porte) pour les chaussures.

À partir du pas de la porte de cette réserve (porte restée ouverte le temps de l'exposition avec en bas deux petits plots déroulant une ficelle pour signaler que l'accès n'est pas permis), on peut voir au dessus des étagères à skis, sur la transition en courbe entre le mur et le plafond, la projection d'une image qui reprend le motif du pare-soleil imprimé sur le pare-brise de notre véhicule. Toujours sur ce même mur, mais dans les étagères qui s'y fixent, sous le niveau de la projection, les deux étudiantes ont disposé une lampe de poche plate avec des débris de verre sur la partie éclairante (débris provenant de la

rencontre de virages trop brusques et d'une vaisselle mal rangée pendant notre trajet), la chaleur de cette lumière ancienne et jaune (vieux modèle de lampe et d'ampoule), les angles du verre reproduisant possiblement les contours des flammes d'un petit feu, répondant à la lumière froide et bleutée de la projection. Cette source lumineuse «ancienne génération» projette également au-dessus d'elle, sous l'étagère supérieure, l'effet de cette lumière «taillée» par les tessons de verre, ce qui produit une sorte de prisme irrégulier et monochrome.

En face, sur le côté des étagères à chaussures, tout près de la porte d'entrée, deux *iphones* font face à une lampe frontale qui les éclaire. En changeant de place, on peut percevoir que le reflet de la lumière de la lampe frontale sur les écrans de téléphone n'est pas régulier mais plutôt diffracté selon des motifs géométriques qui semblent venir des écrans eux-mêmes. En s'approchant on peut voir que les traces que laissent généralement les doigts sur les écrans de téléphones ont été «domestiquées» pour produire un système graphique à base de polygones proche d'un motif jacquard.

Puis à l'étage inférieur, rez-de-chaussée du musée, à l'aplomb de la réserve investie, soit dans un couloir des salles d'exposition, Anouk Berthelot et Éloïse Kelso, ont tracé comme les signes de l'activation du dessus, avec du scotch d'électricien rouge, les contours des objets activés dans la réserve : deux petits rectangles pour les téléphones, une forme étirée qui représente un ski (objet «fétiche» choisi à partir de la demande d'Amélie Guyot, le deuxième jour) et d'autres repères pour le projecteur et la lampe de poche.

Sans atteindre la réserve, un accès fantomatique - bien que «signalé» fort - aux réalisations est possible depuis les espaces plus habituels du Musée.

Ces propositions sont guidées par des expériences et des anecdotes relevées pendant nos trajets. La plus grande part de notre relation au paysage a été filtrée et cadrée par les fenêtres du véhicule, ce qui a été la source de la projection au motif «pare-soleil». Les dessins au sébum



Si chacun d'entre nous est venu porter et installer une petite histoire de montagne au Musée, en contrepartie de son invitation, et surtout en donner des formes possibles de lecture pour un public qui vient plutôt voir la « grande Histoire alpine », c'est peut-être également parce que cette grande Histoire n'est faite que de petites qui dans le temps ont trouvé leur cohérence, des liens suffisants. Notamment à travers le relai des récits et le travail des conservateurs, apte à produire une somme à même de « faire musée ». Ici, la distinction de Gérard Genette, entre la fiction marquée par l'emploi de la troisième personne et le récit factuel souvent à la première personne<sup>149</sup>, pourrait aider à préciser cette rencontre entre grande et petite histoire. Cette approche placerait l'histoire de l'alpiniste portée par ce Musée du côté de la fiction, les faits n'étant toujours que ceux d'une troisième personne, singulière ou plurielle, mais souvent disparue, quand la première personne à laquelle chaque participant actuel de notre expérience s'exprime pour présenter sa proposition viendrait situer le propos du côté du récit mais surtout de l'expérience factuelle. Pourtant il se joue un simple rapport présence/absence qui n'est pas forcément celui d'une fiction des morts contre un récit des vivants. Si notre présence le jour de l'ouverture de notre exposition nous donne l'avantage de « parler » en notre nom (bien que retransmit aussitôt par une médiation), ce que l'absence des grandes figures de l'alpinisme ne leur permet pas, cette présence n'est pas durable. L'absence des acteurs de l'Histoire alpine n'étant pas forcément celle d'une disparition mais d'abord l'effet d'une non-présence sur les lieux de conservation de leur histoire. La condition du Musée (et des musées), c'est aussi l'absence des protagonistes (qui n'auraient de toute façon, on peut s'autoriser à le penser, pas la même version de l'Histoire et de leur histoire, pas la même médiation de cette Histoire que celle que le Musée diffuse). De même pour nous, présent le jour de l'ouverture, les visites guidées qui ont eu lieu dans la journée ont repris les propos formulés pendant la « visite préparatoire » et les ont fait passer de la première à la troisième personne. Sur ce récit devenu fiction, selon le passage emprunté par Genette, nous n'avons plus d'autorité, il devient « propriété » du Musée selon ses qualités institutionnelles (dans ce principe de « récupération des initiatives » évoqué par Castera à propos des institutions). La durée de notre histoire, en tant qu'intégrée dans celle du Musée, refermée le soir même, ne nous a pas octroyé longtemps la troisième personne « historique » (et non plus strictement *fictionnelle*) en nous ménageant possiblement un accès à la fiction vu que nos propositions ont disparu avec nous et ne pourront être reprises que dans un récit sans preuves « présentes » (ou à la seule condition d'une sérieuse recherche).

---

<sup>149</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, p. 150. Rappelons ici la déclinaison chez Laurent Jenny histoire, récit, narration, selon la correspondance respective contenu, support, action.

sur les écrans sont liés aussi bien au fait d'avoir passé beaucoup **de temps** sur leur téléphone (ce qui a pu leur être reproché pendant le workshop notamment aux moments de réunion et d'échanges collectifs) qu'à la demande répétée de ne pas forcément toucher les écrans des ordinateurs (notamment le mien) sur lesquelles elles souhaitaient montrer quelque chose. Le verre retro-éclairé par la lampe de poche, utilise deux éléments du séjour : un objet, la lampe de poche, et un événement, du verre brisé pendant le trajet. Ainsi se retrouve reliés sur le mode de l'oxymore, une lampe de poche, accessoire censé faciliter les déplacements et la visibilité, une maîtrise de l'espace, en situation précaire et le résultat d'un manque de maîtrise de son environnement, du verre brisé. Ensuite sur le sol du couloir qui distribue les salles ouvertes au public, les objets actifs dans la réserve à l'accès limité, sont « rappelés » par des pictogrammes tracés au scotch rouge, à la manière d'une signalétique de plan de salle ou d'évacuation d'urgence, ou de cartels à l'échelle 1 et sans texte. Cette « résonance » visuelle est aussi l'indication d'un espace qui nécessite une extension, comme celui dans lequel nous avons voyagé pendant cette semaine.

Il est remarquable que dans la réserve se produit une triangulation entre des types et des époques de diffusion d'informations, notamment lumineuses, la lumière occupant le rôle ici de ce qui s'échange le plus simplement, avant tout codage ou séquençage – à la manière d'un télégraphe optique<sup>44</sup> multi-générationnel. Trois générations de système lumineux se confrontent et cherchent un réglage commun dans une ambiance commune : la lampe de poche électrique et son ampoule à incandescence, le vidéoprojecteur et ses technologies plus récentes et évolutives (led : light-emitting diode), la lampe

frontale qui est un dérivé de la lampe de poche mais ayant désormais opté pour technologie du led et enfin le téléphone portable qui a le format de la lampe de poche mais la technologie lumineuse du vidéoprojecteur et de la lampe frontale avec la sensibilité tactile en plus. Les téléphones utilisés éteints, profitant au final de toutes les autres sources lumineuses, directement (par contact) ou historiquement (le progrès technologique traversant les objets), sans avoir à s'activer eux-mêmes, conservant juste leur mode « capteur ». C'est alors une transposition archaïque des deux autres traductions lumineuses : le téléphone portable ne fonctionne qu'à la condition d'être une projection lumineuse de l'ampoule et du led, comme finalité de cette généalogie lumineuse, sachant que l'écran lumineux d'un téléphone portable remplace aujourd'hui assez couramment la lampe de poche.

#### Propos d'Anouk Berthelot et Éloïse Kelso

*Comme sur les workshops précédents, l'exposition dans les réserves du Musée Alpin a été une nouvelle occasion pour nous de travailler en duo. Vivant dans un espace confiné tout le long du séjour, nous avons pour projet de recréer cet espace de vie dans la réserve, en utilisant des éléments graphiques du camping-car afin de faire le lien entre ces deux espaces restreints. Le but étant de faire un transfert du lieu de vie vers le lieu d'exposition et une ouverture fictive de l'espace confiné. Le premier élément graphique était le motif aux bords des fenêtres du camping-car, qui nous ont tout de suite marquées. Nous avons donc repris la répétition des points noirs sur dégradé bleu que nous avons projeté en hauteur sur un mur de la réserve, face à la porte. Nous avons également décidé de mettre en avant et en lumière plusieurs objets correspondants respectivement à une journée du voyage. Le premier était des débris d'un bol en verre cassé le premier soir que nous avons placés sur une lampe de poche, créant ainsi une réfraction de la lumière sur les étagères de la réserve. Nos deuxièmes éléments étaient nos deux iPhones, appareils utilisés quotidiennement, sur lesquels nous avons tracé des lignes, des formes, sur les écrans graissés à cause de la fréquence d'utilisation, et mis en lumière par une lampe frontale afin de rendre visible ces traces de doigts. L'objet que nous avons choisi pour notre séjour à Chamonix (suite à la demande un sens/un objet) est une paire de ski, se trouvant déjà dans la réserve dans laquelle nous étions installées. Pour tous ces objets, nous avons la volonté de leur donner une visibilité dans la réserve mais également dans le musée, le souci étant de trouver un moyen de le faire sans altérer les pièces du musée. Le résultat a donc été de créer leur trace, au scotch, sur le sol du rez-de-chaussée, exactement un étage sous la réserve, comme une sorte de transposition de ces objets. À l'aide d'un scotch rouge d'électricien, nous avons donc recréé les contours de nos éléments choisis qui devenaient à la fois fil conducteur et éléments de signalétique.*

Détail des propositions au Musée alpin  
► Anouk Berthelot et Éloïse Kelso

<sup>44</sup> Système de communication télégraphique entre Berlin et la Rhénanie, qui pouvait transmettre des messages administratifs et militaires au moyen de signaux optiques sur une distance de près de 550 km - [https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9graphe\\_optique\\_prussien](https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9graphe_optique_prussien)

Gravir le Mont-Blanc n'est pas une petite histoire - surtout à l'aube de l'alpinisme - comparable à celle de quelques kilomètres en camping-car entre deux massifs. Simplement, ce n'est pas *une* ascension du Mont-Blanc aussi rude et héroïque soit-elle qui peut suffire à faire Histoire, mais le fait qu'il y a eu un enchaînement de cette pratique et d'autres reliées à celle-là. C'est ici que nous proposons un contre-point : notre histoire de la montagne est ridicule comparativement aux grands exploits, mais pas moins unique en termes d'événement ; petite histoire marginale qui ne fera sans doute pas « école », elle reste pourtant un morceau d'histoire alpine, dérisoire mais actuelle, à la manière d'une chose *mineure*. Un incident mineur, un épiphénomène, n'en sont pas moins incident ou phénomène. Plus rares (dans le sens moins visibles, moins relayés), plus fragiles par leur possible moindre signifiante, ils portent aussi rareté et fragilité parfois au niveau d'événements plus dominants : s'active alors une variation des habitudes du paysage événementielle, un changement d'échelle.

À cet endroit le propos de Deleuze sur l'art mineur et ce qu'il explore peut étayer cette situation : « La création reste un acte de minorité. Non qu'elle soit dépourvue d'importance, ou l'expression des seules minorités, mais parce qu'elle mine les normes, explore et contribue à inventer de nouvelles dimensions sociales »<sup>150</sup>. Si effectivement au cours de cette expérience il s'agissait bien *d'explorer de nouvelles dimensions sociales*, aussi bien celles d'un groupe de travail en mouvement dans sa préparation d'une exposition que celles du Musée alpin dans son histoire et ses habitudes, le manque d'importance de notre expérience au regard d'une grande Histoire vient apporter au Musée une histoire, composée de multiples singularités insignifiantes. Ce qui lui *manquait*. Une histoire de l'expérience autre à côté de son Histoire majoritaire : alternative sans doute nécessaire à toutes entreprises historiques. Ici le nouveau et le léger ne vient pas se mesurer à l'ancien et au solide, mais simplement trouver une place et dialoguer entre les âges et entre les forces. Encore une fois, il s'agit de proposer une autre échelle, une autre focale.

Les formes qui portent cette autre échelle de l'histoire sont plus le résultat consolidé d'une succession d'évènements qu'une construction rationnelle qui reposerait sur une fiction de la cause et de l'effet, comme vision d'une nécessité. Deux « manières » historiques que rappelle Rancière selon un « partage [qui] oppose un temps rationnel de la fiction où les choses sont liées

---

<sup>150</sup> Anne Sauvagnargues, « Art mineur – art majeur : Deleuze », *Persée espaces temps*, 78-79, 2002. À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat\\_0339-3267\\_2002\\_num\\_78\\_1\\_4188#](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat_0339-3267_2002_num_78_1_4188#)

► Romain Petit

Une des réserves disposait d'une porte vitrée dépolie. Romain Petit en a profité pour en faire un écran visible aussi bien devant que derrière jouant sur le principe dedans/dehors d'une réserve de musée qui contient potentiellement des objets pouvant en sortir pour être exposés au public. En bas de cette porte en verre dépoli une projection arrive de biais de l'intérieur de la réserve, ce qui a pour effet de couper la porte en deux parties, une sombre et une lumineuse, selon un cadre trapézoïdal. Le film projeté est celui d'un traveling de notre trajet, filmé de l'intérieur du camping-car par les fenêtres latérales, selon une succession de séquences de façades de bâtiment et de forêt de sapins enneigés. Avant de toucher l'écran en verre dépoli, une partie de la lumière qui projette le film passe à travers un pot en verre rempli de peinture bleu: la séquence et son rythme, entrecoupé par la succession des façades et des parties enneigées ou sombres des forêts de sapins, produisent sur le pot de peinture bleu l'effet d'un gyrophare (qui fut une des formes tentée pendant notre parcours, à l'aide d'un chiffon tassé dans un verre posé sur le toit du véhicule, au moment de l'exposition sur le parking de St-Martin-en-Bauges). La porte en verre n'est pas complètement fermée et cet angle en plus de l'installation permet d'apercevoir la relation lumineuse entre ce gyrophare et notre circulation – sans doute pour rappeler le phénomène ambulatoire de notre parcours.

Romain Petit:

**DCHX-C**

Une poursuite(presque)logique - à la frontale.

*ça peut servir à cuisiner,*

Les ingrédients communs - usuels:

*duvet-opinel  
étudiants-invités  
piscine-jacuzzi*

*une histoire de bulles.*

Régit par le couple :

Intensité/Relachement

*et quand les roues patinent le demi-tour s'autorise.*

*pot bleu/seau rouge  
corne de brume en cuisine/champ en 5\*  
.../...*

L'habile camouflage d'un commissariat ambulancier,  
cherchant un équilibre entre  
joie de (sur)vivre et production artistique.  
Une fluidité de l'art au rythme de frontières instables

L'emballage d'une cantine couverte, d'un dortoir improvisé et d'une  
maison d'édition,  
à la cadence d'un tire-fesse ou la prise de batons  
se fait à une main wesh

une immatriculation givrée  
des autostoppeuses bi-goûts, fluorées  
La plante

L'arrivée fut épatante,  
encordés, nous gravimes la dernière dousaine de marche menant au refuge.  
La rombière, quelque peu surprise de notre a(l)ttitude, nous renvoya à la tenancière du lieu.  
Cette dernière

[M]

Détail des propositions au Musée alpin  
► Romain Petit

par des liens de causalité à un temps de la réalité ordinaire où elles arrivent simplement les unes après les autres. »<sup>151</sup> Nous ne travaillons pas au Musée dans une concurrence fictionnelle.

### Expérience du mouvement de l'art

Cette expérience peut être saisie selon une forme qui connaîtrait quatre temps principaux : Pour commencer, la condition résolue par l'*idée*<sup>152</sup> qui rendra possible une aventure qui risquait fort de se voir recaler ; deuxièmement, le déroulement de l'expérience de cette idée première devenue forme, vécue dans la durée ; troisièmement, cette expérience qui se déploie parallèlement comme une forme de production d'autres formes (déclinaison dans le dédoublement) ; puis, quatrièmement, l'exposition dans un musée en cohérence avec le contexte de l'expérience, de certaines des formes pensées et/ou produites pendant ce déroulement. Dans ce mouvement produit par sept étudiants et deux artistes (enseignants et chercheurs) dans un camping-car au cours d'un workshop d'une semaine selon différentes manières de produire des expériences d'expositions selon les contextes traversés, mouvement qui simultanément porte cet ensemble, l'art peut trouver différents usages (faire) et présences (montrer – donner à voir).

Entre le déclenchement de cette expédition artistique en Haute-Savoie et la finalisation par étape de cette boucle aussi bien avec l'exposition au Musée alpin que l'installation devant l'ESAAA, beaucoup de paramètres et d'éléments se sont articulés, assemblés, succédés pour en garantir le déroulement. Cette composition, sur la base d'un groupe et d'un moyen de transport collectif, dont chaque élément n'est pas artistique ou ne cherche pas à s'activer ou se déclarer comme tel, constitue un dispositif. En engageant des expériences de vie produisant des formes artistiques, ce dispositif pourrait être perçu comme une œuvre. En cherchant la place de l'art dans cette forme, il serait sans doute utile de voir où l'art est actif, où permet-il d'agir ou d'activer une situation, une forme, ou une action.

Les multiples manières de faire œuvre correspondent à différents cadres de l'action qui se déroule, l'action de ce dispositif. Une œuvre, celle qui permet et implique l'ensemble du dispositif

---

<sup>151</sup> Jacques Rancière, *Les temps modernes*, le fabrique, p. 20. Rancière ajoute une page plus loin que ce partage du temps distinguerait, selon la logique platonicienne, d'un côté manière de ceux qui ont le temps et de l'autre manière de ceux qui ne l'ont pas. Ici bien sûr nos expériences reprennent cette distinction en l'inversant : nous *avons le temps* de laisser les choses arriver les unes après les autres, le temps que nous prenons se fabrique ainsi.

<sup>152</sup> *Idée* proche de ce qu'en écrit Théodore Ribot, *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1930, p. 19 : « elle n'agit que si elle est sentie, s'il y a un état affectif qui l'accompagne, si elle réveille des tendances, c'est-à-dire des éléments moteurs ». Cette liaison d'une *affection motorisée* correspond à la tendance expérimentale observée.

► Armand Van Mastrigt

Dans un des escaliers du Musée Alpin, Armand Van Mastrigt a tenté de reproduire avec de la bâche plastique transparente la sensation aussi bien protectrice de l'habitable en montagne qu'imposante de la grotte de glace (notamment celle qui se trouvait en bas de la Mer de glace il y a plus d'un siècle, en prenant la forme d'un creux de vague géante représentée sur des gravures visibles dans les collections du Musée/image). Notre habitacle mobile souvent gelé à l'extérieur mis en relation au drapé du célèbre salon chinois du refuge de Joseph Vallot<sup>45</sup>, la bâche plastique assez justement à mi-chemin entre le film textile et la transparence glacée, a permis à Armand Van Mastrigt de reprendre une série de recherches sur les cabanes (qui est sa modalité formelle de réponses à ce programme de travail qui superpose régulièrement les conditions d'une vie commune et celles de la production artistique). La cabane devient selon lui la forme où il reste possible de sauver ou de placer une part d'isolement, même dans sa représentation. Le lieu dans lequel on abrite des sens qui ne trouveraient pas leur place pendant nos expériences.

Dans le musée, Armand Van Mastrigt n'a pas saisi une réserve comme espace de toute évidence apte à accueillir ce type d'intention, mais bien au contraire il a choisi un lieu de passage, obligatoire pour passer d'un niveau à un autre, mais aussi de resserrement, l'escalier, qui formule également l'idée de notre traversée en montagne, soit le rapport montée/descente. La « cabane » (ici dans une version « grotte ») comme forme de réponse, sédentaire bien qu'éphémère, au programme ajoute à l'occasion de sa modification dynamique, un rapport au déplacement vers la « cabane-passage » ou

« cabane-témoin », mais également indique une manière, un angle de ce déplacement, celui qui gravit ou dévale : « cabane-refuge », « cabane-spéléologie ».

► Aline Choblet

Jouant sur une phobie de la perte de membres, provoquée par les basses températures de nos conditions de vie, Aline Choblet commence à « tremper » ses orteils dans la neige puis verse du plâtre dans les vides produits en attendant que la neige déclenche la prise. Le résultat propose des bribes granuleuses se rapprochant davantage de la céramique que du plâtre par la texture. Entre moulage de membre et empreinte de neige, l'aspect des pièces, fragile, fragmenté, parcellaire renvoie immédiatement aux « restes », ceux qu'on peut retrouver suite à des ascensions de sommets qui ont mal tourné, au cours desquelles des alpinistes ont pu effectivement perdre des extrémités à cause du froid. Sur la proposition de Stéphanie Mazuer, ces « restes » d'une expérience moins rigoureuse, ont pris place dans une vitrine de la première salle du Musée, celle réservée à la présentation des instruments qui servent aux soins en montagnes, comme les trousses à pharmacie ou de secours.

Aline Choblet :

*J'ai proposé l'empreinte de mes orteils dans le musée Alpin, en lien avec les conditions extrêmes de l'alpinisme. Dans cette activité, les extrémités du corps sont sensibles et deviennent précieuses face au froid et à la neige. (C'est aussi le cas lorsque par accident ou par expérience nos extrémités nues restent plusieurs minutes au contact de la neige. Elles gèlent et se stabilisent dans une forme immobile. Seule la chaleur aide à retrouver la mobilité des membres.)*

*J'ai réalisé mes empreintes avec la neige à l'extérieur, de la poudre de plâtre et la chaleur des radiateurs au musée. Je les ai posés dans une vitrine du musée parmi des outils, et une trousse à pharmacie où il y avait des dents, déterrés appartenant aux guides disparus.*

*Je propose une continuité de la vitrine avec la possibilité de retrouver des morceaux de corps des guides qui auraient pu être conservés dans la neige et de prendre les empreintes par le même procédé.*

<sup>45</sup> Le refuge Vallot, aussi appelé cabane Vallot ou abri Vallot est un refuge situé sur la voie normale du mont Blanc, au pied de l'arête des Bosses sur la commune de Saint-Gervais-les-Bains, dans les Alpes, à l'altitude de 4 362 mètres. Ce refuge ne faisait qu'un avec un observatoire mais, par la suite, a été dissocié et on trouve donc désormais à quelques mètres l'un en dessous de l'autre l'observatoire Vallot, pour les scientifiques, et le refuge Vallot, pour les alpinistes.

(véhicule, mouvement, participant, réalisation), est-elle la *matrice* d'autres formes pouvant faire œuvre, ce qui place en même temps cette *matrice* entre ces formes qui l'entourent et la révèlent ? De quelles manières cette formation se produit ? La question des œuvres n'interviendra pas simplement en termes de ce que l'art *doit* faire ou ce qui *signale* qu'il y a art, ou encore ce qu'il produit « habituellement » : nous verrons des pratiques dont l'œuvre n'est pas facilement ou possiblement déterminée ou déterminable. L'œuvre sera à la fois saisie comme ce qui permet une reconnaissance des formes, et alors leur relance possible par l'institution, l'œuvre comme langage institutionnel de l'art et façon pour l'art (et les artistes de tendre un jeu institutionnel), et selon un autre angle de cette approche, comme l'objet qui permet à la pédagogie de l'art de trouver un repère pratique, perceptif, critique des formes pendant la période d'apprentissage et de formation des artistes dans les écoles. L'œuvre comme instrument institutionnel et pédagogique. Une troisième approche de cette notion émergera si nous parvenons à étendre et déborder ces deux premiers usages.

Le land art a pu notamment contribuer au brouillage des pistes quant à la notion d'œuvre, lorsque ne se présentant plus « seulement dans la galerie ou dans le musée ; elle se donne aussi comme un événement qui surgit aléatoirement », ce que Baldine Saint Girons nomme un « *réel paysager* »<sup>153</sup>. Nous verrons également, à partir de la notion d'*acte esthétique*, comment une double articulation s'opère : « au dehors, dans les œuvres, et au dedans, dans le sujet qui est un artiste potentiel »<sup>154</sup>, soulevant possiblement la question d'une place de cet acte comme écart entre l'œuvre et l'artiste.

En abordant le potentiel élargi du statut d'œuvre d'art, nous observerons dans un second temps l'ensemble des configurations que produisent les nombreux niveaux de production et d'implication des formes, dans ce jeu entre institution et pédagogie, du mouvement vers l'objet. La présentation de l'expérience suivante - *DT II*<sup>155</sup>, expérience islandaise - elle-même traversée par le mouvement et le rapport aux formes qu'il déclenche et engage, fonctionnera en regard, comme un contrepoint de l'expérience en Haute-Savoie, avec son supplément d'enseignements.

---

<sup>153</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 106.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>155</sup> « II » comme 2<sup>e</sup> mais aussi deux « i » majuscules, sachant que c'est notre 2<sup>e</sup> expérience islandaise.



► Amélie Guyot

Comme nouvelle expérience qui permet à son travail d'écriture de trouver de nouveaux enjeux, Amélie Guyot a tout d'abord écrit régulièrement chaque jour, à propos des conditions de vie de notre groupe mais selon un langage scientifique, comme celui qui permettrait de rendre compte d'une expérience de laboratoire, en gommant par exemple toute approche narrative ou personnelle, mais également géographique: juste un relevé émotionnel à l'aide de notion et de vocabulaire « clinique ». Ensuite, à travers plusieurs échanges, les textes ont cherché davantage à rendre les rapports de contact, de frottement et de proximité mais toujours dans une langue assez distanciée, analytique puisant par exemple dans la science physique.

Pour leur présentation dans l'espace du Musée, les textes sont venus trouver le mur en prenant comme support un principe de cartels supplémentaires, venant à la fois proposer d'autres lignes « narratives » à la muséographie, mais également permettre une perturbation légère de cette muséographie avec parfois plusieurs cartels pour une seule pièce.

► Simon Thibert

Constituant un bloc d'1x1x1,5m composé du jeu de coussins du camping-car, l'ensemble tenu par la corde d'alpiniste qu'il avait apporté pour le workshop, Simon Thibert a proposé plusieurs endroits pour installer sa pièce, dont le parvis du Musée. Par sa radicalité et la qualité générique de sa proposition, Stéphanie Mazuer pencha immédiatement pour la prise du parvis. Ce bloc, pour Simon Thibert qui est étudiant à l'ESAAA et non à l'école d'art du Havre (mais qui avait déjà rencontré la majeure partie du groupe au cours d'un workshop en Islande au printemps 2014), reste pour lui la meilleure manière de présenter le corps de ce groupe dans son déplacement entre son départ d'Annecy et le Musée Alpin. Chacun des coussins a accueilli les corps de tous les membres du groupe et chaque jour cet ensemble a été déplacé pour construire dans un même espace aussi bien un coin repas, qu'un espace pour dormir, le couloir d'origine permettant le passage entre avant et arrière de l'habitacle ou encore un atelier de fortune. Chacune de ces configurations nécessitant des mouvements aussi actifs, pour ceux tentant de reconstruire ces espaces sur le modèle assez fiable de la veille, que passifs, pour ceux ne pouvant prendre part à la construction par manque de place et devant trouver un endroit où se tenir pour ne pas déranger l'opération. Toutes ces formes donnant lieu à de multiples chorégraphies en espace restreint que Simon Thibert regrettait à chaque fois de ne pas noter: le bloc de coussins constitue comme l'ensemble de ces notes manquantes et leur meilleur support.



[M]

Détail des propositions au Musée alpin  
► Amélie Guyot ► Simon Thibert



## 2. Triangulation : *DT II* [25 avril - 13 mai 2015, Hjalteyri, Siglufjörður, Hrísey / Islande]

Suite à l'expérience du printemps 2014, première édition islandaise dans la série de workshops du programme DELTA TOTAL, la deuxième édition se devait de déployer davantage ses possibilités selon les ouvertures que l'Islande propose. Notamment spatialement et ce pour plusieurs raisons, aussi artistiques que pédagogiques, qu'institutionnelles, comme croisement de dynamiques topologiques. D'un point d'activité nous sommes passés à trois en 2015, engageant ainsi une triangularité des enjeux vers une triangulation de l'expérience.

Vers 1450, Alberti développa dans *Ludi matematici* et *Descriptio urbis Romae* « une méthode inédite de relevé topographique, prélude au système de triangulation que mettra au point plus tard Gemma Frisius. »<sup>156</sup> Une triangulation est, pour le domaine de la topographie et de la géodésie (science de la forme et de la mesure des dimensions de la Terre<sup>157</sup>), un « Ensemble d'opérations dont l'objectif est de fixer de façon précise la position d'un système de points par la détermination des triangles dont ils sont les sommets », et également un « Phénomène par lequel deux personnes membres d'un système introduisent et/ou laissent pénétrer une troisième personne dans leur relation. »<sup>158</sup> On voit à partir de ce double sens de quelle manière *triangulation* peut relier des surfaces et des personnes : des points sur un plan (pour revenir à la définition de Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*), pouvant produire des mouvements à partir de phénomènes.

FIGURE : triangulaire

TERRAIN : tout-terrain

LIEU : Islande (principalement Eyjafjörður, fjord au nord de l'île)

PARTICIPANT : étudiants, enseignants, artistes, chercheurs (40)

CONTEXTE : workshop inter-écoles (françaises et étrangères) & partenariat institutionnel

FORME : déplacement

---

<sup>156</sup> *Genius Loci*, Judith Barry, Pascal Convert, Rainer Pfnür, La Différence, 1993, p. 15.

<sup>157</sup> GEODESIE, <http://www.cnrtl.fr/definition/G%C3%89OD%C3%89SIE>

<sup>158</sup> TRIANGULATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/triangulation>

► Nicolas Koch

Au cours de la visite des réserves, une pièce retient particulièrement l'attention de Nicolas Koch : un vélo de course posé contre un mur et présenté comme « le vélo de Frison-Roche ». Roger Frison-Roche célèbre alpiniste, explorateur et écrivain français, est un personnage incontournable de l'histoire Alpine et une figure chamoniarde. Nicolas Koch qui connaît l'alpinisme et son histoire, notamment ses livres, est à la fois séduit par l'objet étant donné sa provenance mais également par le potentiel fictif de cette prétendue appartenance. Il questionne la conservatrice sur l'authenticité possible de la relation de cet objet à sa « désignation » : il semblerait qu'une personne soit venue apporter ce vélo, il y a quelque mois, en disant qu'il appartenait à Frison-Roche avant sa mort. Cette possibilité pour cet objet d'être simplement ce qu'une personne a dit qu'il était, éclaire d'un tout autre « savoir » toute la collection du Musée qui nous est présentée, ce qui déclenche chez Nicolas Koch, dont la pratique suppose régulièrement cette confusion entre réalité pratique et « réalité contée »<sup>46</sup>, des intentions quant à ce qu'il pourrait proposer dans le Musée.

Par ailleurs, il décide, de rendre compte de notre parcours en montagne par étape - ce qui n'est pas sans relation avec la vision du « vélo de Frison-Roche » - en filmant sa main en train de relier des points sur une feuille puis par un ingénieux système d'en assurer, lors d'une performance, la projection sur son dos qui a la particularité de contenir beaucoup de grains de beauté, assez pour que cette carte rudimentaire sur papier puisse trouver une quasi-correspondance à chacun de ses points dans la projection. Le système qui lui permet d'avoir en permanence la projection sur le dos, est « embarqué » (et autonome), Nicolas Koch peut donc déambuler torse nu dans tout le musée, « poursuivi » par cette carte animée de notre circuit qui lui colle à la peau du dos.

Comme une proposition « miroir » il propose également une seconde performance pour laquelle muni des gants blancs qui autorisent et indiquent la manipulation de pièces de musée, portant un pull de l'équipe de France de ski et le bonnet assorti, il transporte le « vélo de Frison-

Roche » à l'épaule, à nouveau en parcourant le musée en posant le vélo ici ou là, pauses pendant lesquelles Nicolas Koch s'entretient avec les visiteurs curieux de ce comportement. À ce moment s'engagent des conversations à propos du vélo, de son propriétaire légendaire, et de la véracité de cette relation.

Les deux propositions de Nicolas Koch proposent selon deux formes bien différentes, ne manipulant ni les mêmes matériaux, ni les mêmes gestes et n'engageant pas les mêmes récits, une déambulation qui convoque assez évidemment celle du périple qui nous a menés au Musée Alpin : Nicolas Koch traite le musée de la façon dont nous sommes venus à lui, par la forme qui nous a amenés là.

► Pour ma part

Ayant reçu de la part de Stéphanie Mazuer des éléments pour préparer le workshop quelques mois plutôt (plans et images des réserves et le fichier du registre de l'ensemble du patrimoine du Musée Alpin), je pensais tout simplement produire un document sonore avec cette liste de choses. Rendre d'une certaine manière l'ensemble non-montré du Musée disponible et accessible au visiteur. Bien sûr l'expérience du workshop lui-même a rendu cette intention plutôt banale, même s'il me paraissait important de la maintenir mais possiblement reprise en lien avec une autre proposition.

La journée de découverte approfondie du Musée et de ses réserves, malgré la richesse des possibilités offertes, m'ont sans doute moins incité à produire que le simple fait de nous voir proposer une salle « polyvalente » pour préparer l'exposition - le phénomène de décompression entre espace confiné et espace ouvert a été plus opérant que le passage de l'espace confiné mobile à l'espace restreint statique. Les différentes manipulations engagées par le simple fait de pouvoir dilater le volume du « patrimoine » de notre camping-car, le déployer autrement, selon d'autres agencements, nos affaires (comme pour les faire respirer elles aussi, prendre l'air, sécher), grâce à l'envergure de cette salle forcément plus importante que le volume de notre véhicule, ont permis de commencer à entrevoir des formes possibles, à installer le lendemain. Notamment à partir de ce jeu de motifs entre les lignes de cet

Détail des propositions au Musée alpin  
► Nicolas Koch ► Pour ma part

<sup>46</sup> <http://france3-regions.francetvinfo.fr/normandie/2013/01/17/la-manche-pedalo-la-bonne-blague-de-nicolas-koch-182983.html>

## a) Conditions préalables

### Précédents

À partir de l'expérience en Haute-Savoie ou de la première édition islandaise on peut entrevoir que le travail qui se produit artistiquement pendant ce type d'expérience n'est pas le plus typique institutionnellement. Il ne suit pas forcément un protocole ou un cheminement à la « récupération d'initiative » (G. Castera) évidente. Même si artistiquement il reste assez facile à saisir ou même à classer, c'est sans doute la souplesse et la liberté institutionnelles produites dans ces expériences, nécessaires à la production de ses formes, qui permettent aux deux entrées, artistico-pédagogique et institutionnelle de partager des volontés et des expériences - notamment en termes de rythme et de jeu d'espace commun. Si l'art et l'institution se partagent des parts respectives de sensible par appropriation exclusive, parfois ils s'accordent sur ce partage et découpent des parts communes, se reconnaissent un commun et s'activent sur ces mêmes parts<sup>159</sup>.

Avant de présenter ce cadre institutionnel, il faut préciser que s'il paraissait nécessaire d'ouvrir l'envergure de ce cadre (par ses points d'expositions), c'est de l'avoir assez limité spatialement pour la première édition, comme on cernerait une zone de test ou produirait une reconnaissance de terrain, pour mieux contrôler les risques d'une expérience<sup>160</sup>. Si les résultats obtenus sur cette zone paraissaient convainquant et notre première expérience satisfaisante (voire très marquante), il nous revenait de croire que nos prochaines expériences gagneraient en dynamique et en enseignement si nous pouvions en étendre le terrain. Puis nous ne pouvions revenir sur un terrain trop reconnu, même pour retenter de nouvelles choses. Ce terrain connu fera notre point d'accueil et position logistique principale, comme une zone de lancement.

Artistiquement, la simplicité de notre présence en Islande au cours de l'édition 2014 selon les conditions de vie très favorables que nous y avons trouvées, a donné lieu à une dynamique de travail plutôt routinière manquant parfois d'enjeu sitôt passé les premiers temps du pittoresque et de l'exotisme : des lieux de vie, un lieu d'exposition, dix jours pour produire. Bien que cet ensemble, celui d'une première rencontre avec l'Islande pour des étudiants et des artistes invités, était déjà évidemment assez grandiose. Qualité due aussi bien au pays qu'aux idées qu'on y projette, à l'accueil reçu, à la rencontre de plusieurs écoles d'art et à la complexité débordante du

---

<sup>159</sup> Nous reviendrons très rapidement, en temps voulus, sur ce concept de « Partage du sensible » de Jacques Rancière.

<sup>160</sup> DELTA TOTAL - *l'édition magnifique*, 2015.

accessoire (plaid écossais) qui m'accompagne symboliquement et pratiquement pour cette série de workshop et les différentes baies ou graines qui seraient l'équivalent alimentaire du plaid. Éléments d'une survie imaginaire, d'un « au cas où » : une restriction pouvant suffire, un ajustement spartiate.

Se retrouver, après la mise en place et l'expérimentation d'une situation relativement exigeante sur le chemin d'une préparation d'exposition, à faire un exercice de dessin, est une conduite assez surprenante, dont la sagesse et l'application pourraient produire un contrepoint aux conditions du workshop. Ce dessin suppose l'exercice de la couleur, ajouter une ligne de points rouges (en baie de goji), couleur chaude, le long d'une ligne déjà présente dans le support, qui ne propose que des teintes froides, mais également l'exécution d'un bas-relief, donner un peu plus d'épaisseur physique au support, de consistance calorique également, sachant que si un plaid doit tenir chaud, il le pourrait davantage avec ces baies (un des ingrédients indispensables à la survie des moines shaolin durant l'hiver, dans les régions au climat parfois trop rigoureux pour permettre d'autres ressources). Ce « dessin-bas-relief-calorifère » proposerait également l'élaboration in-vivo d'une carte dynamique ou évolutive, au gré des lignes déjà présentes...

Finalement, il s'agit de trouver une manière pour les objets avec lesquels nous voyageons de produire selon une configuration particulière une représentation capable de proposer plastiquement une lecture de ce qui nous amène ici. Ce qui nous amène en termes d'intention, d'objectif, mais en même temps, de moyen, ce qui nous a permis d'atteindre le Musée. Que la lecture de cette proposition se fasse selon notre histoire ou malgré son ignorance, le visiteur étant surtout toujours libre de poser ses histoires sur les formes que prennent celles de l'artiste, le rôle que la pièce peut jouer dans ce type de situation est de mettre en place de quoi ouvrir des questionnements, aussi bien narratifs que visuels, à partir de la place que la pièce occupe dans l'espace et de la manière dont elle s'active plastiquement dans ce rapport (place/espace). Rendre, donner, une expérience par une autre.

Il faut noter qu'au premier abord, concernant l'espace, une couverture posée au sol à plat, aussi bien dans un espace d'exposition qu'ailleurs, propose une délimitation comme pourrait le faire une scène. Une confusion rapidement écartée avec la fonction du tapi, lorsqu'on s'approche, annule le questionnement quant à la possibilité ou non de marcher sur ce rectangle textile : la couverture renvoie à une domesticité d'un niveau différent. Quand on pose une couverture dans un parc ou un bois pour un pique-nique, on peut se permettre de poser puis d'allonger tout son corps dessus à un moment, mais on a plus de difficulté à y mettre ses pieds, sachant qu'on ne donne pas facilement d'équivalence entre le niveau de la nourriture et celle du sol (il n'est jamais évident de manger un aliment tombé au sol, même s'il suffit de souffler très symboliquement dessus parfois pour passer outre). Une couverture posée au sol propose alors un marquage d'espace différent, qui particularise cet espace par rapport à l'espace autour. Si la notion d'hétérotopie est sans doute abusive pour ce cas, un phénomène qui renvoie à l'hétérotopologie<sup>47</sup> est sans doute à relever... Que fait cette couverture au sol ? Est une question plutôt logique dans ce cas d'usage d'une couverture (qui ici ne semble ni couvrir ni protéger quoi que ce soit, mais dans ce cas que fait-elle là ?), plutôt inhabituelle, même si cette question provoque une indifférence, ou se

<sup>47</sup> « [S]cience des espaces utopiques, ou, plus précisément (précision paradoxale ou aporétique), comme [Michel Foucault] le nomme lui-même, des espaces hétérotopiques (il les appelle aussi des « contre-espaces »). Cette science, il la baptise du nom en effet scientifique d'hétérotopologie. La vérité oblige cependant à préciser qu'il entend par là moins une science savante qu'une science rêveuse, moins une hétérotopie savante qu'une hétérotopie rêveuse, comme son sujet y invite », <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?breve511>

Michel Foucault, évite dans un premier temps le terme de science et lui préfère « une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la « lecture », comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie. »

site d'exposition. La configuration restait pourtant relativement classique, notamment sur la question de l'écart production/monstration.

C'est plutôt la constitution du groupe de participants de cette édition 2014 qui pouvait, en elle-même, être l'enjeu dynamique du programme : étudiants et anciens étudiants de l'École d'art du Havre, École des beaux-arts de Paris (Atelier Dominique Gauthier<sup>161</sup>), Étudiants de l'ESAAA (École d'art d'Annecy), Étudiants Islandais de l'École d'art d'Akureyri (Myndlistaskólinn á Akureyri), artistes invités (anciens de Cherbourg, Lyon, Bourges, notamment). Cette composition impliquant des échanges entre les uns et les autres produisait une expérience suffisante en termes de perception et de réalisation compte tenu du temps imparti. Un nombre conséquent d'échanges inédits pour des étudiants de provenances et de formations assez distinctes entraînaient des approches artistiques enrichies, parfois « conflictuelles ». Pour autant une impression de facilité, marquée par une régularité du rythme, restait dominante et sans doute en deçà du « potentiel islandais » au regard de ses possibilités aussi bien spatiales qu'institutionnelles.

Quelques questions s'avancent ici : pourquoi une expérience artistique, même s'engageant au loin (ce qui pourrait « justifier » une attente en termes de « proportion des retours »), devrait forcément déborder une dynamique commune et habituelle de préparation d'exposition ? Et en quoi le territoire investi propose davantage de possibles qu'un autre, justifiant ici, de repenser l'envergure des expériences ?

## Reformulation

Reprendre cette proximité art/institution en expliquant le cadre institutionnel de nos expériences islandaises, peut commencer à produire certaines des réponses à ces questions. Le nord de l'Île où nous travaillons, invités par Gústav Geir Bollason, artiste<sup>162</sup> et l'espace (Verksmiðjan, ancienne usine de harengs) dont il dispose dans son village, Hjalteyri, n'est pas, malgré la force naturelle de l'environnement, un désert culturel. Si de l'extérieur les conditions peuvent avoir l'air rudes et rudimentaires, de plus près un vrai niveau de vie, social et culturel s'impose. Dans ce Fjord (comme dans les autres), les résidences d'artistes et les lieux d'exposition ne manquent pas, même si l'ancienne usine dans laquelle nous sommes invités à travailler est unique, notamment en termes de capacités spatiales. Cette forte disposition culturelle, notamment dans cette partie de l'île (qui se trouve être le pendant au nord de l'activité au sud, autour de la Capitale), invite également à ne pas se satisfaire très longtemps d'un lieu et

---

<sup>161</sup> Dominique Gauthier enseignait à l'École nationale supérieure de Cergy lorsque j'y étais étudiant.

<sup>162</sup> Gústav Geir Bollason était étudiant à l'École nationale supérieure de Cergy au moment où Dominique Gauthier y enseignait et que j'y étudiais.

pose inconsciemment. Nous sommes dans un musée historique, dédié à l'histoire alpine, la couverture n'est donc pas un accessoire anodin, mais pratiquement un « outil de travail » ou un « élément évident » d'une pratique, pourtant sa disposition au sol - qui pourrait déjà faire dispositif, bien qu'à un seul élément mais pouvant entraîner, ou désigner, une ou plusieurs opérations - n'est sans doute pas le mode de monstration que ce type de musée pourrait choisir. Si cette couverture ne semble pas posée là par hasard, rien n'indique qu'elle propose, en tant que telle, quelque chose de particulier au regard et notamment au regard historique qui est une des fonctions principales du Musée Alpin.

Même si une problématique de la couverture seule au sol reste virtuelle, car jamais la proposition ne s'est limitée à cette configuration, nous pouvons croire qu'un autre matériau couvrant le sol selon un espace quadrilatère, c'est à dire sciemment disposé (les lignes droites, les angles et leur symétrie étant rarement le fruit du hasard), pourrait produire un effet semblable de doute ou de questionnement quant à l'espace investi. Une bâche plastique, par exemple, qui ne signalerait aucune domesticité, mais aussi bien un carré de moquette ou de lino, qui dans un lieu public perdrait son usage privé (mais pas forcément sa référence domestique), pourrait également tenir le public à distance, par la relation **aux** « travaux » ou à la protection que cette bâche convoquerait, ou à travers d'autres connexions dans le cas du carré de moquette.

Nous touchons par là à une dimension particulière de la signification scénographique des expositions. Tout matériau non coutumier de la scénographie d'exposition (comme les cimaises, les supports, les socles) disposé au sol de manière orthonormée ou non (la bâche ou la moquette pouvant très bien être « en tas »), provoque un questionnement renvoyant aux problématiques que les œuvres au sol soulèvent : celles qui autorisent, voire qui nécessitent, ou qui interdisent que l'on marche dessus. Le simple fait qu'il soit permis de marcher sur l'œuvre, soit de la piétiner, est aussi le premier pas d'une interaction.

À l'exemple bien connu de Carl André, pour

lequel « la sculpture idéale serait une route »<sup>48</sup>, jusqu'au *Dance-floor de Code de nuit*<sup>49</sup> en cuir de Cécile Paris, dont la matière est choisie pour sa capacité à être marquée et à retenir les traces des danses qui se produisent dessus (talons recommandés), il semble que le pas sur l'œuvre soit un pas en plus vers l'œuvre, geste pratiquement contractuel, signalant la rencontre avec le travail de l'artiste selon l'instrument principal du visiteur : les pieds (qui **entrent** ici en concurrence sensible avec les yeux, instrument premier du regardeur). D'un autre côté, il est courant à propos des formes exposées au sol qu'une délimitation faisant ici non plus partie de l'œuvre mais de son traitement muséal vienne signaler un seuil infranchissable physiquement.

La couverture signale un peu l'ensemble de ces cas de figure à elle toute seule : et il est possible d'être dessus car quelqu'un s'y trouve (nous **[M]** allons y venir) et il est en même temps plutôt évident que cette couverture délimite un espace pour un, la personne qui active une scène dessus, et alors personne d'autres ne peut franchir la limite entre ce qui n'est pas la scène et la scène alors qu'aucune autre limite ne vient baliser l'espace pour en signaler la différence. Si marcher dessus semble contrevenir à la scène, qu'une autre personne puisse s'asseoir en bordure pour assister à la scène depuis la scène pourrait très facilement être intégré par l'ensemble.

Ensuite la problématique visuelle et plastique d'une couverture posée sur le sol d'un musée, problématique que nous pourrions nommer « marcher ou non sur l'œuvre (ou son support) », peut être vu sous deux angles qui s'opposeraient à l'endroit de la temporalité de la pièce proposée : temps actif et performé de la constitution de la pièce pendant son exposition et temps où la pièce réalisée est laissée au regard sans autre option (entre deux performances ou lorsque la pièce est terminée – ce qui dans le cas d'une exposition d'un après-midi seront les deux extrémités de la durée continue de la pièce). Ensuite, il est plus

<sup>48</sup> « My ideal piece of sculpture is a road. », Phyllis Tuchman, An interview with Carl Andre, *Artforum*, Vol. VIII, Nr. 10, 1970, p. 56-61

<sup>49</sup> <https://codedenuit.wordpress.com/>, <http://www.cnap.fr/code-de-nuit>

de la régularité qu'il implique, aussi magistral et prometteur soit-il, mais engage davantage à penser des dispositifs topologiques : « étude des lieux », « analyse de situation » ou « déformation de l'espace par des transformations continues ».

Cette volonté topologique de déjouer la sédentarité d'une première expérience « de reconnaissance » impliquait une recherche pratique de dynamiques spatiales dans la variété et la disponibilité de partenariats comme possibilités à activer pour la seconde édition. Et parce que notre présence devait se questionner davantage dynamiquement et parce que cette « offre culturelle » était une composante de cette partie de l'Islande qui nous accueillait. Si nous allons loin pour faire de l'art (nous ne serions sans doute pas venus autrement), autant nous demander ce que ce lointain peut nous apporter quant à la pratique et dans ce cas pousser au plus *loin* notre expérience de ce terrain. Et dans cette intention, expérimenter à partir des possibilités que ce terrain propose, notamment culturellement.

Si généralement, les formes et la « réalisation formelle » est le mode ou la « matière » de l'art, les formes de mouvements, de déplacements restent des forces artistiques moins visibles mais non moins agissantes sur les productions plastiques, et potentiellement en tant que telles. Cet enjeu sera développé ici encore, en tant que celui qui domine et motive nos expériences, dans ce programme <sup>DELTA TOTAL</sup>, comme principal activateur.

## Ligne 2015

Sur ce versant gauche du fjord Eyjafjörður, trois villes principales s'enchaînent sur la seule route qui permet de rejoindre le nord du fjord à partir d'Akureyri (ville centrale qui ouvre le fjord au sud, et deuxième grande ville d'Islande, après la Capitale) : Dalvík, Ólafsfjörður et Siglufjörður. Notre lieu de référence, celui dans lequel Gústav Geir Bollason nous invite, Hjalteyri est un village qui ne se situe pas sur cette route mais au bord de l'eau à 2km à l'est, entre Akureyri et Dalvík. Route principale que les habitants de ce versant du fjord empruntent régulièrement, quasi-quotidiennement, pour des raisons professionnelles, domestiques, pratiques. Ce qui en fait une « ligne sociale », sorte d'équivalent d'une place de village (ce qui n'est pas une configuration très islandaise, la plupart des villes étant plutôt l'*entourage* de ports). « Place de villages » étendue sur une ligne, dans les deux sens. Les rencontres s'y faisant à la vitesse du croisement (par reconnaissance de véhicule).

< Fig.

10

La dernière ville du fjord, au nord, se nomme Siglufjörður. Étant donné sa position géographique plutôt exigeante : tout au nord et accessible après deux longs tunnels (7km et



Vue d'ensemble [Fig. 10]

Sur cette carte on peut voir la situation géographique de l'expérience islandaise et son espace principal selon la figure que dessine la relation entre les trois points impliqués.



5km), à travers les montagnes, cette ville ne peut hésiter à la moindre occasion de produire un lien avec « l'extérieur ». Avant le perçage des tunnels, seule une route d'altitude, impraticable une partie de l'année, offrait la possibilité de rentrer ou de sortir de cette ville (restait aussi la mer), cette situation a sans doute contribué à installer dans cette ville une urgence et une nécessité de l'échange pour soulager l'isolement.

Siglufjörður qui dispose de plusieurs lieux de résidence, nous proposait, à l'occasion de notre workshop et du besoin d'un lieu pour en exposer les formes, une usine désaffectée (plus moderne que notre fabrique de Harengs à Hjalteyri). Lieu anciennement destiné à la production de matériel photographique, notamment les supports et les traitements chimiques (Gamla SR). Entre les deux points de cette ligne « Hjalteyri/Siglufjörður », l'embarcadère de Litli-Árskógssandur, permet de rejoindre Hrísey, le troisième point de notre workshop. Petite île d'un km sur deux qui abrite quelques maisons, une résidence ayant pris place dans l'ancienne école et une très belle piscine. Hrísey possède aussi une salle de bal<sup>163</sup>.

Il faut préciser ici, que cette « manière de faire » de l'art ou d'appréhender un terrain potentiellement artistique, notamment tel que le workshop en camping-car entre Annecy et Chamonix pouvait le soutenir et l'expérimenter, repose sur un principe de réactivité, notamment aux conditions qui s'annoncent. Comme un artiste corrigerait un geste spontané vers une optimisation, une efficacité, ou selon l'exemple du ready-made aidé ou encore, toujours avec Duchamp, à la manière des quelques reprises de *l'Élevage de poussière* avant la prise de vue par Man Ray<sup>164</sup>, il a fallu intervenir dans la mise en place de la situation islandaise vers une idéalité géométrique. Celle qui, sans pouvoir le vérifier apriori, préconiserait que trois points valent toujours mieux que deux. Bien que l'expérience ait déjà eu lieu nous pouvons rejouer quelques hypothèses à ce propos.

Trois points, de toutes évidences, proposent plus de potentiels que deux : au moins un potentiel supplémentaire mais surtout beaucoup plus de combinaisons. La ligne qui relie deux points ne permet qu'un rapport de croisement entre les personnes qui la parcourent aussi bien qu'avec les personnes qui resteraient en un point de cette ligne. Avoir un troisième point permet

---

<sup>163</sup> Dans les premiers temps de l'élaboration de cette de cette seconde édition islandaise, Hrísey ne paraissait pas réellement accessible et disposée à nos expériences, mais quelques textes et messages ont permis de rencontrer un interlocuteur plus sensible à notre cause, Sigmundur Þórðarson, qui fut étudiant en art à l'Académie de Reykjavik et qui a passé une partie de son enfance sur cette île.

<sup>164</sup> « Cet élevage dura quelques mois, le temps que la couche devienne suffisamment épaisse. Ensuite, délicatement et à l'aide d'un pinceau, [Duchamp] fut en mesure de peindre par élimination de poussière (...) il ne s'agissait pas tant de contrôler la poussière que de lui permettre de (...) mieux faire œuvre », Jean-Pierre Chupin, *La Mariée mise à nu...*, in Mario Borillo, Jean-Pierre Goulette, *Cognition et création : explorations cognitives des processus de conception*, Mardaga, 2002, p. 82.

évident de voir un « obstacle » (ou une différence d'espace) lorsqu'une personne s'y trouve, car il y a présence, mouvement, verticalité, qu'une fois la personne disparue où seule une horizontalité sans relief doit se signaler – ce qui active moins la perception. Le respect de la couverture comme zone réservée, non franchissable sera plus évident pendant l'action qui s'y déroule qu'au moment où la couverture n'est plus le support de la performance mais juste de son résultat.

S'agissant de réagir aussi à ce qu'est le musée, à ce qu'il est en tant qu'institution au travail d'un programme d'intentions culturelles et à ce qu'il est pour nous en tant que surface d'accueil pertinente et adéquate quant au genre et au déroulement de notre workshop, j'ai souhaité produire une rencontre entre l'économie du musée, celle de sa mission et du fonctionnement qu'elle implique, et mon économie, celle du « voyage » en cours et des conditions engagées à travers lui.

Pendant la visite du Musée, un événement « hors-médiation » et pourtant relié à ce niveau de la muséographie est venu à un moment du parcours retenir mon attention : l'ennui de la stagiaire, suivant le groupe de façon plutôt automatique, sans parvenir à trouver un rôle, ni réellement une place. À mi-chemin entre agent et patient, sans être ni l'un ni l'autre. Depuis quelques années, la fin de l'enseignement au collège est marquée par un stage. Ce stage, l'élève choisit où il veut le faire : Helena (dont je ne connais pas le nom) a pensé au Musée Alpin.

De mon côté, refaire au moment de l'exposition mes dessins en ligne de baies de goji sur ma couverture ne me paraissait plus aussi pertinent et enivrant que pendant mes recherches de la veille. D'autant que pendant les workshops ma fonction est double voire triple (surtout au moment où un workshop *s'expose*) : me concentrer sur une proposition performée alors qu'il me revient aussi de suivre l'installation des réalisations des étudiants, leur finalisation et de déclarer l'exposition ouverte, accompagner la visite, filmer les propositions et enregistrer les propos de chaque participant sur son travail (puis produire le fichier son des collections qui

finalement devait durer plus de 4h et demander quelques manipulations plus complexes que prévues)... surtout dans le cadre assez serré du Musée Alpin et de la visite publique que les médiatrices ont ajouté à leur programme habituel, mêlant nos propositions du jour à la présentation quotidienne des collections. Très belle improvisation, si on considère le peu de temps de préparation et la qualité inédite de l'opération (pour ce Musée en tout cas).

À partir de là, il ne me restait plus qu'à connecter ennui de stagiaire (et possible extension ludique du stage) avec ma difficulté à « refaire une même chose en art » (et le manque de disponibilité à ce moment), le tout relié par la nécessité d'un tracé d'une ligne rouge (vermillon) en baies de goji sur ce plaid dominé par un bleu et un vert profond, ceci comme compte rendu d'une expérience à la fois dynamique, réjouissante et parfois rude, par le dessin.

N'ayant pas pour habitude de travailler avec des assistants, n'ayant été assistant moi-même qu'une seule fois (remplaçant au pied levé un ami indisponible au cours d'une performance, plutôt instructive et bien payée, d'Alain Fleischer à Beaubourg), ce n'est pas un rapport avec lequel j'ai des facilités. Il m'est d'ailleurs en général impossible de demander de l'aide pour ceci ou cela (en art ou ailleurs), ce qui n'est pas un détail de ma pratique artistique mais une de ses tendances dominantes, si ce n'est un de ses fondements : trouver « ses » solutions. Pour le dire assez vite (ce point pourra être repris et développer ensuite), l'art reste pour moi « l'outil », le moyen, la méthode qui permet aux choses qu'on juge peu possibles, voire utopiques, de prendre une forme : l'art comme « l'art des solutions »<sup>50</sup>. Dans ce cas, demander de l'aide est la première règle à éviter si l'on veut conserver l'intégrité du principe (intégrité qui n'empêche pas de travailler à plusieurs). À cette difficulté près, cette approche du travail n'est pas loin du sens que John Armleder donne à la notion d'artiste conceptuel : « j'utilise ce qui

Détail des propositions au Musée alpin  
► Pour ma part

<sup>50</sup> Rejoignant ici, possiblement, une des définitions que Thomas Hirschhorn donne de l'art : « faire de l'art, c'est faire ce qu'il faut » - Workshop, École nationale supérieure d'arts de Cergy, début des années 90.

donc un débordement, une extension, mais aussi un regard, un repli. Une multiplication des possibilités, des combinaisons mais également des inconnues : sur une ligne tous les agents, comme autant de points, sont toujours localisables et disponibles sur cette ligne, dès lors qu'un troisième point apparaît comme espace hors-ligne, alors deux autres lignes sont produites, entre les deux premiers points et ce troisième, la répartition des agents se fait beaucoup plus complexes en termes de visibilité et de rencontre. Sur une ligne unique<sup>165</sup> que nous soyons arrêtés ou en mouvement nous nous trouvons toujours sur le chemin des autres, sur plusieurs lignes la probabilité des rencontres est divisée par le nombre de lignes. Augmenter le nombre de points et de lignes, déploie également un espace tout autre : une surface. À cette condition, le nombre de positions possibles sur cette nouvelle carte devient bien plus considérable.

Le triangle couvre un territoire autrement en rapport avec les trois dimensions conventionnelles qui nous servent à décrire ou à nous représenter l'espace – une ligne, de façon complètement a priori, semble moins prometteuse qu'un triangle. Elle est sans espace, sans épaisseur. Conceptuellement, mais déjà pour une ouverture imaginaire du terrain de notre expérience islandaise, encourager la prise ou l'entrée de Hrísey, cette île sur notre carte de travail, était une nécessité. Avoir un troisième point qui soit *flottant* ajoute une variable qualitative capable de renouveler le regard et l'appréhension de la ligne majeure (route sud/nord) de cette zone de travail.

### Tripode

Ce troisième point insulaire est le « singulier » qui vient questionner et déplacer toutes les qualités des deux autres points qu'on pourrait nommer respectivement le point *artisanal*, Hjalteyri, ce qu'il reste de son port de pêche, son ancienne fabrique de poisson, son club de plongée très actif, et le point *industriel*, Siglufjörður, son Musée du harengs, son port actif et conséquent, son usine de produit chimique désaffectée, et ville qui, il y a peu, détenait encore le record du plus grand bâtiment islandais (un hangar immense de la zone industrielle). Entre ces deux modèles de site - la ville et le village - l'île vient proposer un autre type, plus retiré que le village, plus enchanté que la ville, un contrepoint à la ligne : autre envergure, autre époque (la salle de bal est d'un autre âge : celui des bals), autres conditions d'accès. Et puis, c'est une île, avec tous les imaginaires que cela comporte. La magie de Hrísey, c'est aussi de déborder les modèles plus connus de ce genre de terrain. Si l'on connaît les deux sortes d'îles isolées par les

---

<sup>165</sup> À la manière dont « Lineland » dans *Flatland* (Edwin Abbott), est un monde à une dimension, dans lequel il n'est pas de monde hors de cette ligne.

est à disposition autour de moi. Cela peut aussi bien être des matériaux ou des couleurs que des personnes et des mains»<sup>51</sup>, ce qui semble définir une *longueur de bras* du pouvoir de l'artiste.

Aller trouver cette jeune personne pour lui demander de travailler à ma place, n'était donc pas une des opérations les plus simples du dispositif. Surtout qu'il me fallait éviter de me compromettre dans toutes convocations de sentiments d'obligation, de fonction, de hiérarchie et réintroduire en douceur son droit au choix de faire ou non ce que je lui proposais, à partir de ce qui lui semblait plus profitable, en termes de « stage » ou de « récréation de stage ». Son rôle pouvait effectivement être celui de l'assistante d'artiste, ou d'une technicienne de musée, mais également d'une actrice engagée pour performer une pièce. Sans doute que la reprise d'*Ann Lee* par Tino Sehgal pour l'exposition de Philippe Parreno au Palais de Tokyo<sup>52</sup> et la force d'une « simple » incarnation humaine, par une jeune fille, du personnage numérique à la base de cette pièce a pu jouer un rôle dans mon intention.

Ma proposition a été formulée aussi clairement que possible selon les arguments présentés plus haut. Après acceptation, la seule consigne a été de tracer des lignes en baie de goji (mais également par moments d'autres grains et fruits secs contenus dans la pochette en papier laissée sur la couverture) avec le minimum d'angle possible, comme on se laisse aller sur le chemin le plus simple, sans faire de choix particulier – ici, la sculpture idéale de Carl André telle une route vient fortement proposer une lecture de cette action. J'ai ajouté qu'évidemment cet alignement ne pouvait se faire qu'en dehors d'une sensation d'obligation ou d'ennui, ou alors un ennui plus plaisant que celui de suivre des visites sans rôle

défini ou d'attendre à un bureau, et qu'il était possible de manger des baies, et autres fruits ou noix, en même temps.

De mon côté, j'ai pu produire entre les différents moments de cette fin d'accrochage le fichier son pour le placer à proximité de la performance (caché sous un élément du Musée) comme un écho où chaque baie posée pouvait répondre à chaque objet énoncé dans cette liste sonore, comme on enfile des perles ou égraine une chose, comme méthode comptable.

Dans ces conditions, il est plus évident de saisir que le rôle d'Helena ici est davantage celui d'une actrice jouant une partition non-écrite dont les principaux effets lui appartiennent, que celui d'une technicienne du musée mettant en place une pièce ou une assistante travaillant à la réalisation d'une œuvre sur les consignes définies d'un artiste. Elle est l'*activation* de la pièce, selon une approche de l'activation comme réalisation (l'implémentation étant davantage l'installation du dispositif dans l'espace le plus propice) que ne garantit pas une activation complète auprès du public (hiatus que nous précisons par la relecture de Goodman par Klaus Speidel). Cette activation, celle qu'Hélène *la stagiaire* produit et incarne, n'est plus un dessin rouge sur une couverture mais un dessin en train de se faire sur cette couverture et plus précisément une personne en train de faire un dessin sur une couverture: la personne qui dessine et le dessin étant tout deux sur la couverture et alors la personne faisant à ce moment partie du dessin, ou même de la peinture en mouvement qui s'y joue.

À l'endroit où le Musée Alpin nous permettait de travailler dans son « intérieur caché », celui de ses réserves, on assiste à une sortie de ces réserves par le son et à l'invitation d'une part de ce musée, sa part la moins stable (une stagiaire), moment de *plasticité commune* entre art et institution, sur un espace approprié (« réservé », « repris ») le temps de l'exposition. À noter, pour compléter ce que nous avons évoqué à propos de la spatialisation d'une partie d'un espace par un élément recouvrant un endroit d'un sol, et ici de cette couverture, qu'il ne s'est pas forcément trouvé dans le musée l'espace « idéal » pour

Détail des propositions au Musée alpin  
► Pour ma part

<sup>51</sup> John Armleder, *Du minimalisme à la saturation*, entretien avec Françoise Jaunin, La Bibliothèque des Arts, 2016, p. 95

<sup>52</sup> Philippe Parreno, *Anywhere, Anywhere Out of the World*, 23/10/2013 - 12/01/2014, Palais de Tokyo: Ann Lee Tino Sehgal, en retour, reprendra dans une forme étendue cette performance au cours de son exposition personnelle au Palais de Tokyo, *Carte blanche à Tino Sehgal*, fin 2016

< Fig.  
10

géographes, continentales et océaniques, les unes accidentelles, dérivées, séparées d'un continent, les autres, originaires, essentielles, « auto-constituées », coralliennes ou éruptives<sup>166</sup>, Hrísey envisage une variante, composée de ces modèles géographiques. À la fois légèrement dérivée de sa terre d'origine, elle-même exemple d'île océanique (située sur une faille volcanique majeure), elle se tient encore au cœur du fjord comme attachée, trop peu prête à l'indépendance relative de la dérive. Une île qui jouerait à l'île sans pouvoir oser en prendre trop vite tous les risques.

Obtenir ce troisième point n'était pas juste un caprice dans l'anticipation de l'expérience à suivre, c'en était comme *la* condition : là où je ne comprenais pas bien l'intérêt, ni ne pouvais concevoir une dynamique particulière, d'une exposition sur deux sites (ou de deux expositions, une sur chaque site) entraînant nécessairement une symétrie, de l'ordre du comparatif, même sans objet, voire de la compétition, sans plus de motif, l'île venait comme tirer à elle la rigidité d'un axe unique, le faire vibrer selon un troisième point plus trouble, plus complexe, plus délicat aussi. Les quelques participants ayant choisi, par réflexe, le modèle de la rivalité sportive pour aborder l'expérience Islandaise, ont joué Hjalteyri contre Siglufjörður, évitant l'île comme « témoin gênant » d'une compétition inutile, et n'allant pas au bout de l'exposition sur trois sites, se contentant de donner toute l'énergie sur les deux « principaux » (pour en privilégier parfois un seul), selon un axe. L'axe comme limite.

Une fois ces trois points obtenus nous disposions d'un terrain d'expérience triangulaire de 46 km pour son axe le plus grand (Hjalteyri/ Siglufjörður), sur 30 km de Siglufjörður jusqu'à Hrísey, puis 20 km de Hrísey à Hjalteyri (distance à vol d'oiseaux).

Pour vivre et habiter cet espace de toutes les façons qu'un espace implique, rester à la même place ou se déplacer, produire et montrer des réalisations artistiques selon ces dynamiques, quelques principes avaient été proposés en amont par le texte suivant :

#### *RELIER DES POINTS : VISER*

*L'an passé, à 32 étudiants et 9 artistes, nous avons à ouvrir une exposition à Verksmiðjan (Hjalteyri) après une semaine de présence en Islande. Sitôt pris par les paysages il nous avait fallu très vite nous recaler sur l'espace, non moins ouvert, de l'exposition. Une préparation rythmée, de jour comme de nuit, sur un temps ramassé fut le contrepoint du rapport possible et paisible au paysage, durée dont nous n'avions pas le juste moyen : cette tension comme condition de notre expérience.*

---

<sup>166</sup> Voir Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte et autres textes*, Ed. Minuit, 2002.

produire cette pièce. Le Musée étant assez bien agencé, peu d'espace avait une « neutralité » ou un dégagement suffisant pour installer la scène. Seule l'entrée, très lumineuse et la proximité d'une maquette de refuge, semblait proposer une place possible. Les dimensions de la couverture correspondant à celle de la maquette, et la couverture installée symétriquement à celle-ci, il était possible d'imaginer une scène intérieure au refuge dans un rapport dedans/dehors, le refuge changeant alors possiblement d'échelle pour se rapprocher de celle de la cabane.

Au final, en saisissant ce que le Musée pouvait offrir de disponible pour cela et en le cumulant à ce que je pouvais et souhaitais y placer, il s'agissait, tel qu'il est possible de lire cette pièce une fois produite, de réinstaller dans le Musée une parcelle temporairement dédiée aux sensations propres au refuge, aux activités d'intérieures, comme on peut les ressentir « au coin du feu ». Reposer un rapport familial au sol tout en conservant une approche dynamique de cette ambiance, comme on peut le dire à propos d'un « transport » (plus mental ou affectif). Tenter une forme de retrouvaille entre cette chaleur qui avait pu manquer à notre refuge mobile et celle qui fut également bien présente à considérer la promiscuité et le confinement de cet espace, même si ici le groupe et sa chaleur est pris en charge par une seule présence, celle de ce corps institutionnel en transit : une stagiaire.

Repensant à cette proposition et aux problématiques spatiales dedans/dehors, à partir des espaces interstitiels (notamment suite à un colloque sur les hétérotopies<sup>53</sup>), il m'est apparu qu'une articulation possible entre ces deux faces de notre relation à l'espace restait que l'une est certainement le meilleur endroit pour penser l'autre : le dedans comme abri nécessaire à imaginer le dehors et le dehors comme espace ouvert au fantasme du dedans. Si cette proposition a pu s'élaborer au moment de poser un mouvement au-dehors dans une phase stable au dedans, alors sa réalisation au-dedans renvoie à son élaboration dynamique au-dehors.

---

<sup>53</sup> Pierre Guislain : « Hétérotopies, espaces sans ordre, non-lieux : des espace-temps interstitiels de symbolisation » Colloque international », *Espaces et moments autres. Hétérotopies : concepts, terrains et usages*, 18-20 juin 2015, Paris Ouest, <https://sophiapol.hypotheses.org/17874> :

*Un an plus tard cet étirement des repères passerait pour un simple entraînement comparé au programme que nous réserve l'édition 2015 :*

*3 points d'exposition (Hjalteyri/Siglufjörður/Hrísey) sur un territoire de plusieurs dizaines de km. Avec nous, Annecy toujours et l'École d'art de Nantes emmenée par Édith Commissaire. Au-delà des questionnements d'espace et de répartition du groupe de participants et d'œuvres, c'est toute une logique d'habitation et d'orientation de nos corps, de situation et d'histoire de nos formes qui va devoir être posée et résolue d'une façon ou d'une autre — artistiquement déjà... déterminer des groupes sédentaires après division arbitraire de nos effectifs, sitôt arrivés ou élaborer une forme de circulation sans altération d'un mouvement de production, passer par la mer, par la terre...*

*Si la carte de l'édition 2015 était de ne pas arriver en groupe constitué mais chacun à sa manière, à son moment, le fait que la proposition voit son point de ralliement trembler en plusieurs ajoute une couche d'aventure à l'expérience : comment traiter ce retour en force du paysage, de son étendue, se réinstallant entre l'artiste et le(s) lieu(x) d'exposition(s), quand cette question était réglée à Hjalteyri (la proximité des lieux de vie et d'exposition étant marquée par un écart plutôt mince, très amical même) ? Comment dédoubler une énergie sans l'affaiblir ?*

*Ce n'est pas pour chérir une obsession des trois points, de la trifonctionnalité ou se contenter de se croire mieux posé sur trois points — car nous avons vu qu'ils se fragmentent aussi simplement qu'ils nous tiennent — que nous triplons les mises, mais parce qu'à partir de ce repère, dans cet encore pauvre besoin d'échelle, il est possible de mesurer les emportements et les suspensions de ce DELTA que nous voulons TOTAL : multiple de toutes choses, délitement des bases — nous posons des points pour avoir à les déborder : ne pas s'y tenir.<sup>167</sup>*

Ce texte invitait les participants, de façon encore allégorique (« habitation et orientation des corps », « histoire de nos formes »), mais déjà concrète, programmatique, à investir des manières de penser un espace dans la circulation de leur présence comme de leur production artistique et l'exposition de celle-ci. Il entrevoit le paysage comme une donnée stable mais également comme un support au mouvement et alors, lui-même, comme une « matière circulante » : le paysage, nous l'avions relevé, ne restant jamais le même lorsque nous nous déplaçons.

Déjà, ce texte, ainsi que l'expérience à laquelle il convie et prépare, proposent de repenser le paysage dans son déplacement d'une condition stable : par notre mouvement, le paysage se déplace et déstabilise le point de vue et une grande part des repères. Si le paysage est la « vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région »<sup>168</sup>, cette vue n'est plus

---

<sup>167</sup> DELTA TOTAL - l'édition magnifique, 2015, p. 137.

<sup>168</sup> PAYSAGE, <http://www.cnrtl.fr/definition/paysage>

## Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Simple : la course de Sophie Caudebec

Concernant le mouvement marathonien de Sophie Caudebec, les pièces qui ont suivi produisaient des agencements et des rencontres entre supports, contenants et substances (notamment reliées à l'effort, aliments sucrés par exemple). Dans l'exposition de Siglufjörður (*Mingle* « *Sigliu* » *mingle*), une série de gobelets de jus d'orange comme autant de balises traçant une ligne dans l'espace. À Hjalteyri, des pierres recouvertes de pop-corn, sorte de nouvelle faune ou flore minérale, nichées dans certaines cavités du lieu.

Si les gobelets de jus d'orange à Siglufjörður permettent plus facilement une correspondance avec une relation course à pieds/route, celle du ravitaillement, du rythme, de la dépense d'énergie et du « carburant » qu'il implique, Sophie Caudebec fut davantage convaincue par ses réalisations reliant matières minérales et millénaires et aliments dérisoires et ponctuels : ce pop-corn amalgamé à ces pierres. On pourrait avancer l'hypothèse suivante : lorsque l'expérience du temps de production est énergiquement activée comme par cette course conséquente entre deux sites, les productions qui s'en suivent ne sont pas forcément chargées d'une intensité à la hauteur du mouvement engagé par l'artiste ; on peut penser, dans un premier temps, que surengager le mouvement vers le lieu d'exposition puisse desservir ou « dévaliser » la mise en œuvre et l'œuvre. Si une expérience est vécue pleinement selon une mise en forme programmée il se peut qu'elle puise dans l'énergie nécessaire à la production plastique mais également qu'elle remplisse déjà une part de la réalisation qu'on cherche en produisant une forme artistique. On fait de l'art, comme beaucoup d'autres choses, pour être entre autres plutôt satisfait de ce qui est fait : si le trajet qui nous mène à la réalisation est déjà lui-même une réalisation satisfaisante, une « épreuve esthétique », il se peut que la réalisation qui reste « à faire » en pâtisse en terme d'implication, d'inspiration. Le mouvement qui « porte » une

artiste vers une production artistique est si investi qu'il peut se révéler en tant que geste artistique lui-même. Cette possibilité pour un voyage ou une itinérance d'être désignés par le terme d'« œuvre » est une nomenclature régulièrement employée par Anne Françoise Penders<sup>54</sup>. Ce mouvement, prend possiblement, au moins, déjà une part de l'énergie nécessaire à cette production.

Alors que les pierres/pop-corn n'ont demandé aucune performance préalable, ni ne sont directement l'effet d'aucun effort physique particulier à Sophie Caudebec, elle en est davantage satisfaite. Et sans doute que participer à la formation d'une nouvelle espèce dans l'amalgame de matériaux que tout oppose, aussi bien culturellement que physiquement reste une expérience plus singulière qu'un alignement de gobelet de jus d'orange.

Ajoutons, même si cette spéculation ne nous déplacera pas beaucoup, que *sur le papier*, c'est à dire à l'écriture, l'effet particulier d'un balisage de l'espace par des gobelets de jus d'orange – notamment en tant que double usage possible : visuel et alimentaire – pourrait sembler plutôt prometteur. D'avoir vu ce balisage liquide agir dans l'espace, nous pouvions constater que les pierres agrémentées de pop-corn exposées dans l'espace sur le mode de la discrétion de certain mollusques sous-marins, produisait un effet bien plus saisissant, du fait simple d'en apercevoir une à l'abri de telle cavité de l'espace, que la perception d'un réseau de gobelets colorés.

S'il y a une relation « thématique » entre le mode de déplacement de Sophie Caudebec et la nature de sa production plastique (la *raison sucrée*) sur au moins deux des trois lieux d'exposition<sup>55</sup>, ce n'est pas au moment ou dans la relation étroite avec cet effort de déplacement que les réalisations

<sup>54</sup> Anne-Françoise Penders, *En chemin, le Land Art*, tome 1 : *Partir*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999.

<sup>55</sup> Rappelons que lors de l'édition 2014, Sophie Caudebec avait juste dit quelle partait en Islande pour courir, alors quelle avait davantage passé de temps à monter une grande installation, de nuit et à se reposer ou revoir le travail le jour (partant courir de nuit quelque fois, mais sur des distances « raisonnables »).



< [I]. À QUEL  
MOMENT  
QUELQUE  
CHOSE SE  
RÉALISE ?

stable et arrêtée dans le temps (bien que la lumière lui imprime déjà un mouvement), mais continue, sur le temps de l'expérience, selon une dynamique qui engage une topologie. L'espace du paysage ne bouge pas ou alors à une vitesse bien plus réduite (voir [I]) que celle de notre mouvement qui en produit la transformation. Nous accélérons ce que le paysage implique, nous avons moins de temps que lui.

### Expérimentation

À partir du texte de David Zerbib qui ouvre *De l'expérimental dans l'art*<sup>169</sup>, on peut déjà approcher une confusion, s'il s'agit d'aborder l'art à partir de l'expérimentation, qui fait coïncider cette notion avec celle d'expérience. Si *expérience* et *expérimentation* restent des notions distinctes une « expérience de l'expérimentation » est en revanche une opération tout à fait active. Cette « expérience de l'expérimentation » peut se décliner ainsi (selon le problème de la *limite* que l'auteur choisit pour orienter son propos) : « expérience des limites » (modernité – transgression, dépassement), « expérimentation des limites » et « expérience de l'expérimentation des limites ». Selon David Zerbib, ces dimensions de l'expérimentation conduisent l'expérience. L'expérimentation est la condition de l'expérience. Une expérience se mène selon telles conditions d'expérimentation. Si *expérimentation* entraîne l'idée d'une relation à la science, c'est avec la vie que l'auteur pense que la coordination avec l'art doit pouvoir se faire. Selon un rapport cognitif au réel, celui d'une problématique « science, vie, art » de la notion d'expérience que nous avons évoqué dans l'introduction (à propos d'une expérience de l'espace selon Patricia Limido-Heulot).

Avec Hume, l'auteur dégage déjà une distinction effective entre expérience et expérimentation (*experience/experiment*) correspondant respectivement à une approche passive ou active : « d'un côté l'expérience vécue et livrée par l'intermédiaire de la perception des sens, de l'autre l'expérience menée, conduite activement et rationnellement »<sup>170</sup>. Ou encore, « la construction rigoureuse, le rationnel et le nécessaire » pour « donner sa loi au cours des choses » opposés à « l'indéterminé, le sensible et le hasard (...) du simple fait d'exister et d'être exposé à la vie ». Deux manières d'envisager la traversée de l'expérience : pour la vérité ou pour la vie. Cette alternance possible de ces deux tendances dans l'expérience rencontre une remarque de Georg Simmel sur l'aventure, « D'un côté, nous entraînons violemment le monde (...) d'un autre côté, dans l'aventure nous sommes livrés au monde avec moins de protection », double prise de l'aventure sur laquelle nous reviendrons.

---

<sup>169</sup> David Zerbib, « Les noms du per : l'art expérimental et l'épreuve des limites » - In actu, *De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 36

sont les plus satisfaisantes. Si les lignes de gobelets de jus d'orange font ensemble avec la course de 60km, c'est temporellement : il y a eu la course puis cette « suite formelle ». Seulement, dans cet alignement de gobelets manque sans doute la puissance de la course dont rien ne signale la réalisation, les gobelets de jus d'orange alignés ont justement l'air d'une proposition légère comme incomplète, lacunaire. Les « pierres au pop-corn » pourraient très bien passer pour les aliments du départ, de « l'arrachement », car elles sont exposées dans l'espace de Hjalteyri (et incrustées dans ses murs), lieu du départ de la course, elles ont pourtant été réalisées après, après la course et après les lignes de jus d'orange.

On peut alors se dire qu'un mode de temps de production engagé corporellement et psychologiquement, suivi d'une proposition plutôt générique ou peu surprenante (une ligne de gobelet de jus d'orange comme proposition très marquée par l'effort de la course qui vient d'avoir lieu), peut conduire après coup à une série de réalisations plus élaborées plastiquement. Selon un principe de réalisation en trois phases : effort intense, correspondance formelle élémentaire, investigations plastiques élaborées. Il n'y a donc pas deux propositions qui s'opposent ou impliquent un regard symétrique, mais une suite d'actes et de productions qui s'alimentent progressivement : un développement plutôt qu'une opposition.

Dans ce cas, s'il y a une relation des formes avec la manière d'activer et de parcourir son temps de production, une relation « énergie alimentaire / dépense d'énergie physique », cette cohérence peut se jouer dans « un enchaînement ». Pourtant la pertinence des formes (dans cette cohérence, visible ou non) est possiblement décalée, comme par le temps nécessaire à l'assimilation d'une action vers son « rendu » formel ou le changement d'état qu'une réalisation artistique demande : trop sollicitée physiquement ou psychologiquement (sachant que tenir une épreuve physique est aussi une histoire de volonté, de « mental », et pas seulement de physiologie) une personne ne pourra peut-être pas produire

une forme assez pertinente, demandant une attention particulière, à partir d'un manque de disponibilité pendant l'effort. Ici, on peut croire que l'acte artistique est un acte engageant physiquement, qui ne tolère peut-être que peu de ne pas avoir l'exclusivité physique pour se mener à bien. Il se peut pourtant que durant une épreuve des formes s'élaborent malgré nous mais à travers notre mouvement, formes pouvant après coup se révéler de bonne tenue. Non plus des formes d'effort, mais des formes de relâchement, des formes qui se relâchent, se détachent de l'effort (à la manière des hormones que l'effort produit et qui diffusent une sensation de bien-être, de bonheur : endorphines, dopamine).

S'il y a connexion possible et assez évidente entre temps de production et nature des réalisations, et également entre types de temps de production et qualité des propositions, on peut penser que la course pouvait faire une proposition artistique plus radicale que son « rappel » dans une ligne de jus d'orange installée dans l'espace d'exposition de la ville d'arrivée. Dans ce cas, concernant la question d'une nécessité de l'exposition à partir des conditions de production formellement si engagées, le « geste » aurait-il pu suffire ? Nous pouvons le penser à certaines conditions, selon une médiation suffisante par exemple, ce qui reste une fonction principale de l'exposition : donner accès aux œuvres. Ici, le principe d'une « mise en forme maîtrisée du réel » qui est la condition du travail artistique pour Miguel Egaña<sup>56</sup>, ce réel comme instrument du travail artistique, celui de processus réels comme modèle d'expérimentation chez Kaprow, aurait pu indiquer à Sophie Caudebec, d'arriver de sa course Hjalteyri-Siglufrjörður, pour l'heure du vernissage de l'exposition de Siglufrjörður (et pourquoi pas de servir du jus d'orange ou d'installer une représentation de sa course avec ce contenu/contenant dans l'élan) – rappel du geste de Gilles Mahé franchissant les

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Simple : la course de Sophie Caudebec

<sup>56</sup> Miguel Egaña, « Deux mythes fondateurs » *Fictions & médias, intermédialités dans les fictions artistiques* - Bernard Guelton (Dir.), Publications de la Sorbonne, collection « Arts & Monde contemporain », 2012, p. 149

Cette articulation vie et vérité, *ce que je décide et ce qui m'implique*, dans la notion d'expérience apparaît dans les deux cas, toujours selon David Zerbib, comme un certain rapport dynamique aux limites à partir de la racine grec *peras* : péril de l'erreur ou de la mort. *Ex-peras* consisterait à s'en sortir, « l'expérimentateur serait à sa manière un aventurier de l'*empeiria*, toujours entre l'empire et l'expire », entre *établissement d'un territoire de savoir, d'une autorité et menace d'une caducité programmée* (il est rappelé ici que pour le savant le savoir ne constitue pas un bien acquis mais une épreuve).<sup>171</sup>

Si « on peut estimer que ce que la science expérimentale permet comme rapport au réel, l'art expérimental l'accomplit dans son rapport à la vie », on verra dans ces mêmes lignes, qu'Allan Kaprow mettait ses happenings « au service de la vie » et non de l'art, mais que « les modèles structuraux pour l'expérimentation étaient [...] des processus réels »<sup>172</sup>. À ce moment ce que l'art accomplit *pour* la vie se produit *par* le réel, en dénouant les appartenances de la science quant au réel et de l'art avec la vie. Il devient difficile à un certain niveau d'engagement pratique, notamment dans un jeu serré avec les limites, de ne pas faire trembler les catégories. Quand vie et réel se retrouvent fortement connectés dans la pratique de l'art, c'est au risque d'un isolement du domaine de l'art, comme déconnecté.

Parfois l'expérience vécue selon les conditions d'expérimentation établies peut s'avérer à un moment prendre la tournure d'une épreuve, souhaitée ou non. L'épreuve telle qu'on la trouve spécifiée par Gilles Hanus est une situation critique, au sens ancien du terme, qui est aussi son sens médical : qui débouche sur la mort ou la guérison. Le stade critique, c'est celui où les choses se décident, se tranchent. L'auteur distingue épreuve et expérience en ce que l'expérience « est assimilable parce qu'elle constitue, même inhabituelle, même étrange, la vie de la conscience ». L'expérience reste du côté de la conscience quand l'épreuve se loge dans le décisif, ce qui nous transforme : l'expérience comme déroulement des choses qui existent pour une conscience, l'épreuve comme une menace incessante de leur basculement.<sup>173</sup>

À partir de ce parcours avec David Zerbib qui resitue et articule assez clairement *expérience, expérimentation, vie et réel*, il s'agit de préciser nos conditions d'expérience islandaise en indiquant déjà la situation à partir de laquelle il est resté possible de les mettre en place et de les suivre. Nous verrons comment les trois moments *expérience, expérimentation, épreuve* viennent tendre et distribuer les entreprises artistiques du programme à partir de situation critique dont la configuration collective est un des ressorts.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>173</sup> Gilles Hanus, *L'épreuve du collectif*, Verdier, 2016, p. 47.

portes d'une église<sup>57</sup> pendant le vernissage de l'exposition s'y tenant.

Ensuite la beauté d'un geste intense peut aussi se maintenir dans sa tendance à se faire oublier, selon cette concurrence de l'art et du réel pendant laquelle toutes les formes pertinentes dans le réel n'accèdent pas à, et ne nécessitent pas forcément, un devenir artistique affirmé, confirmé par une forme présentée. Cette condition du devenir, avec ou sans forme préhensible, perceptible nous pouvons la trouver saisie dans une formule de Kierkegaard (*Crainte et tremblement*) reprise par Deleuze et Guattari: « ne regarder qu'aux mouvements. »<sup>58</sup> Non pas, à l'exemple de « la jeune fille comme être de fuite », que le mouvement puisse être perçu, mais qu'il « doit [aussi] être perçu, il ne peut être que perçu, (...) non plus dans le rapport d'un sujet

et d'un objet, mais dans le mouvement qui sert de limite à ce rapport »<sup>59</sup>. Ce mouvement est d'abord celui « d'un individu en proie à un affect, traversé par un changement, ce que Deleuze appelle un "devenir". »<sup>60</sup> Ce devenir agit, produit son changement, traverse l'individu, à un point qui ne nécessite pas toujours une formation, une formulation ultérieure. Cette notion, ce mouvement, seront récurrents dans cette suite de « mouvements et de figures islandaises »<sup>[M]</sup> dont nous entamons l'observation.

« Mouvement et figure » parce que chaque dynamique produit une figure, la dessine et la constitue selon le mode du déplacement choisi (rythme, moyen de locomotion, distance, durée, incident, rencontre), combinaison qui semble correspondre au terme *Plassein*. Selon Baldine Saint Girons, ce terme est « très proche du latin *ingere*, dont proviennent suggestivement à la fois « figure » et « fiction »: *ingere* [comme *Plassein*] signifie « modeler dans l'argile », puis par extension, « façonner » au sens physique et moral; et, de là, « reproduire les traits, représenter », « mais aussi "imaginer, feindre, inventer". »<sup>61</sup> Cette proximité entre ces termes et les situations « mouvement-figure » des parcours islandais nous indique leur capacité à produire (façonner) des formes (figures) en même temps que ces formes se **laissent** imaginer, appréhender par le récit (fiction): ces figures sans témoin, qui nous échappent physiquement et sensuellement, se donnent par leur fiction. Dans ce passage entre formes actives dans le réel et le récit comme accès

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Simple: la course de Sophie Caudebec

<sup>57</sup> Le 27 juin 1982, en ouverture de l'exposition À Pierre et Marie dans une église vouée à la démolition 36, rue d'Ulm à Paris. Michel Claura, Jean-Hubert Martin et Selman Selvi invitent le public et les artistes à la présentation du lieu vide. Sous l'impulsion de Daniel Buren et de Sarkis, elle prend la forme d'un véritable chantier. Les artistes invités devront être « à cheval et en travaux ». L'exposition est ponctuée de vernissages tous les deux mois, dont le premier a lieu le 23 janvier 1983. Pendant le premier cycle de l'exposition, et un peu avant l'officialisation de sa participation, Gilles Mahé entre à cheval dans la nef de l'église pour y déposer une bombe factice, reprenant à la lettre l'indication qui figurait sur l'invitation. *Je venais juste de recevoir la distinction de Chevalier des Arts et Lettres. Cela a sans doute contribué au fait que j'ai décidé très vite de venir le dimanche 30.01.83 avec un cheval blanc dans l'église. Je reçu alors quelques jours plus tard un coup de fil de Sarkis qui me demandait : « As-tu un projet pour l'église ? ». Je ne comprenais pas vraiment cette question d'abord, et compris très rapidement que la participation à l'église passait par le projet. Cela m'étonna. Après, je fis le parallèle avec Gratuit, le fait qu'une structure apparemment ouverte ou souhaitée comme telle n'était jamais portée par l'ensemble des gens qui la constituait, qu'il fallait toujours en revenir au même point, qu'un contrôle quelque part était nécessaire afin que l'ensemble ait une cohérence. Avec Sarkis nous primes rendez-vous. (...) Je lui sortais les photos que François Montarras avait fait[es] du cheval dans l'église. J'ai alors bien aimé le fait d'avoir anticipé la demande de participation..* Gilles Mahé, « Remémoration des événements : exposition A Pierre et Marie », 1984. [Extrait du carnet manuscrit de l'artiste]

<sup>58</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 345.

<sup>59</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 346.

<sup>60</sup> Arnaud Bouaniche, « Faire le mouvement – Deleuze lecteur de Kierkegaard », *Kierkegaard et la philosophie française : Figures et réceptions*, (Dir.) Joaquim Hernandez-Dispau, Grégori Jean, Jean Leclercq, Presses universitaires de Louvain, 2014, p. 139 – Pour l'auteur, le "devenir" « nomme chez Deleuze le mouvement dans sa réalité profonde, en tant qu'il est irréductible à toute translation d'un mobile dans l'espace »: « il est (...) imperceptible. » (p. 139, 140) – Mouvement que Deleuze voyait, dans *Différence et répétition*, comme celui « qui atteindrait l'âme, et qui serait celui de l'âme. » (*Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 187).

<sup>61</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 128.

## Écarts narratifs

L'inconvénient d'une proposition qui se déroule sur une zone à trois points, chacun espacé de plusieurs dizaines de kilomètres, c'est qu'il n'est jamais possible d'être dans une autre position que celle du témoin ou de « l'acteur partiel » : *au tiers* (nous avons vu qu'un point en plus divise considérablement les probabilités du nombre de rencontres). Ce qui permet en retour d'éviter de subir une partie de l'expérience au moment où il lui arriverait d'être plus pesante, en étant à l'abri dans une autre section que nous avons cru bon de rejoindre. Surtout, cette situation répartit d'une façon très enivrante les moments manqués (virtuels) d'un côté, sachant qu'ils sont pourtant vécus et existant par une partie du groupe, et de l'autre des moments vécus dans lesquels nous sommes présents (actuels). Seul le récit qu'on pourra nous faire ou nous rapporter, ou celui que nous pourrons nous faire avec les éléments dont nous disposons à distance, nous permettra une connexion avec la part inconnue ou inaccessible de l'expérience. Pour l'autre part, celle dans laquelle nous nous activons, il nous reviendra d'en faire le récit à ceux l'ayant manquée.

À chaque intensité du moment vécu se confronte celles des moments auxquels on aurait pu assister, en ayant pourtant choisi une autre option : un pari sur le réel. Un réel qui nous revient, pour d'*autres réels* qu'on choisit de laisser – et qui nous reviendront sous une autre forme, par le récit. Ce jeu avec les choix et options quant à la partie d'une expérience au détriment d'autres est banal et pourtant déterminante : c'est à partir de lui que s'organise une dynamique interpersonnelle qui agence les rapports de développement matériel, contextuel, pratique, ce qui produit tels enjeux plutôt que tels autres. Ces enjeux décident de la conduite de l'expérience en tant qu'instruments d'expérimentation. C'est la question typique et bienveillante du retour d'expérience de ceux qui n'y ont pas pris part, « Alors ça c'est bien passé ? », qui m'a permis de comprendre que s'il s'agissait de répondre honnêtement la seule réponse était « Je ne sais pas. » À moins de convoquer tout le groupe d'acteurs présents, car à moi seul le retour ne pouvait être que parcellaire, partiel et alors lacunaire. Nous reviendrons sur ces écarts narratifs après la présentation de l'expérience islandaise à partir de certains gestes plus particuliers dont l'engagement fut davantage dédié au parcours entre les lieux (comme préparation ou réalisation d'une forme à exposer sur ces lieux). Nous verrons pourquoi et comment ces gestes, mouvements, déplacements ont pu s'imposer comme figures spécifiques de cette expérience. Nous ne passerons pas en revue l'ensemble de la quarantaine de propositions sur chacun des trois sites, mais nous profiterons de la forte présence de ces expositions en tant qu'échéance qui

« nous parcourons », pour reprendre le propos de l'auteur, « toute une échelle d'activités ». <sup>62</sup>

Il se peut également, bien qu'on ait beaucoup plus accès à cette ligne de jus d'orange qu'à la course qui *nous y mène*, que la proposition entière se divise en deux parties complémentaires: celle hors exposition, comme bande-annonce, rumeur, mode de récit très humble comparé à l'engagement de l'action, car après tout chacun a fini par avoir connaissance de l'exploit, et celle exposée, comme suite d'indices colorés et identiques, monotone et monochrome, sans doute comme peut l'être l'endurance d'un effort aussi *durable*. À ce moment on a peut-être la pièce entière, dans laquelle la part visible est modeste comparée à l'évènement qu'elle est supposée rappeler ou signaler et qui lui ne semble pas exposable pour l'artiste - à la manière de la part immergée d'un iceberg.

► Double: la grande traversée

Dans le parcours aventureux d'Haldor Hardy et de Nicolas Koch - qui ne fut pas du même ordre de décision que la course de Sophie Caudebec, dont le déroulement était réglé et les imprévus peu probables - les improvisations et trouvailles qu'il leur a fallues mettre en œuvre pour traverser en quatre jours, pour cause de conditions météorologiques, une distance qu'un seul jour suffit généralement à parcourir, sont d'un autre registre que celles qu'une course bien réglée ne permet pas vraiment de produire. L'attente, le bricolage, les réparations, les protections contre le froid, les conditions d'hébergement et d'alimentation, toute cette somme d'imprévus et d'incertitudes, mettent la réactivité et l'inventivité en action continue et beaucoup de gestes et d'objets s'en trouvent produits comme autant d'études et de recherches possiblement réactivables pour une exposition.

La traversée Bellecombe-en-Bauges/Hjalteyri en mobylette par Nicolas Koch et

Haldor Hardy a été pensée depuis le départ, sinon comme une œuvre, dans son potentiel artistique, les mobylettes étant aussi des objets exposables comme témoins d'une performance et engagement d'une performance retour (et non comme œuvre du genre ready-made). Pour reprendre la tournure possible de la proposition de Sophie Caudebec à Siglufjörður, mais d'une façon bien plus évidente et voulue par les artistes, les instruments nécessaires au mouvement qui porte les artistes vers les lieux d'exposition (on peut même dire que ces mobylettes *sont* le mouvement des deux artistes, car elles en « décident »: leur capacité l'emporte sur la volonté des artistes) deviennent les œuvres à exposer, ce qui porte les artistes, leur démarches et la forme de leur intention dans l'exposition. À une précision près, sur laquelle Nicolas Koch insiste spécialement pendant l'interview qu'il réalise avec la télévision nationale au moment de l'ouverture de l'exposition de Hjalteyri (*Hjalteyri, Chose toujours*): il ne s'agit pas d'exposer des mobylettes comme des œuvres d'art, mais de les mettre à disposition pendant la durée de l'exposition pour permettre à quelqu'un (potentiellement acquéreur momentané ou définitif de l'œuvre) de les ramener en faisant le chemin inverse, Hjalteyri/Bellecombe-en-Bauges. Il faut préciser que dans la proposition exposée, les mobylettes sont livrées avec le « pack » nécessaire au retour (outillage, cartes, matériel de camping et autres accessoires nécessaires au périple). Une des leçons du voyage pourrait être de repartir plus léger, même s'il arrive souvent qu'on change juste le contenu de nos bagages, au risque de les alourdir parfois.

Voilà pour la proposition principale d'Haldor Hardy et Nicolas Koch. Pour les autres expositions ou les autres propositions dans l'exposition de Hjalteyri, Haldor Hardy a produit beaucoup de choses différentes, sachant que sa pratique habituelle est plutôt musicale - et en tant que musicien, l'exposition n'est pas une pratique courante - les espaces disponibles ici et la production plastique active de toute part lui ont permis de procéder à de multiples expériences, notamment sur les deux lieux d'exposition les plus évidents à considérer: Siglufjörður et

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
► Simple: la course de Sophie Caudebec ► Double: la grande traversée

<sup>62</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 128.

nous engage, fédération d'une expérience commune et instrument de formation, pour observer ces qualités du dispositif.

### Conditions pratiques

Le point de ralliement du groupe avait lieu à Hjalteyri, de façon plutôt progressive, à partir du 29 avril 2015. *Avait lieu* indiquant ici, qu'à la fois cette progression était préconisée en amont comme une méthode d'engagement de l'expérience selon des conditions de fluidité, éliminant les questions de retard ou d'avance, pour celles de choix temporels d'implication ; *avait lieu*, indique également que c'est selon ces conditions que les arrivées se sont déroulées dans les faits (les conditions météo rigoureuses et peu probables pour la saison ayant aussi contribué aux contretemps). La plupart des participants arrivant le 29, certains étaient déjà là le 28 au soir, après une arrivée à Reykjavík par avion le 27 avril (pas de vol les jours pairs sur la ligne *Wow air* - la moins chère sur le vol Paris/Reykjavík) et une nuit dans la Capitale Islandaise plus une journée de route pour rejoindre le nord de l'île. Un groupe (Quentin Mocquard, Grégoire Leduey, Nicolas Koch, Haldor Hardy et moi-même), a pris le bateau au Danemark pour arriver à l'est de l'île, à Seyðisfjörður. Les arrivées se sont étirées jusqu'au 4 mai et le premier retour en France a eu lieu le 7 mai (la veille de la journée d'ouverture des expositions<sup>174</sup>).

< Fig. C

Les premiers départs pour Siglufjörður à partir de Hjalteyri ont eu lieu dès le 30 avril (quelques étudiants, David Artaud, artiste invité, et moi-même), donc avant que le groupe ne soit entièrement constitué au point de ralliement (Hjalteyri). Le 30 au soir les étudiants de l'École d'art d'Akureyri sont arrivés à Hjalteyri, suivis le 1<sup>er</sup> mai par ceux de l'Académie de Reykjavík. Progressivement, après une tentative pour ceux n'ayant pas pris part à la première édition Islandaise de fixer des repères à Hjalteyri, de nouveaux arrivants ont rejoint Siglufjörður.

### b) Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience

À noter, comme exemple d'activation des formules « habitation et orientation des corps » et « histoire de nos formes », plusieurs cas de simultanéité non programmée entre mouvements autonomes : départ et arrivée, trajet entre les points, retour pendant le temps de production en Islande. Ces actions et mouvements du temps de production poseront une question à propos d'un « jeu » que cette cohérence de croisement temps/espace permet ou ajoute à celui de l'art. Ce « jeu », que nous devons mieux définir à partir d'autres exemples, est-il productif artistiquement,

---

<sup>174</sup> *Hjalteyri, chose toujours* à Hjalteyri, *Mingle « Siglú » mingle* à Siglufjörður et *Minimal bancal* à Hrísey à Hrísey.



Par ordre d'arrivée

OLIVIER VARY  
GUSTAV GEIR BOLLASON  
VÉRONIQUE LEGROS  
CATHERINE TIRABY  
ANOUK BERTHELOT  
ARMAND VAN MASTRIGT  
MÉLANIE LAGLAINE  
ÉTIENNE KAZINETZ  
SÉBASTIEN MONTÉRO  
GRÉGOIRE LEDUEY  
QUENTIN MOCQUARD  
ALEXIS PICART  
SIMON LE CIEUX  
ARSLAN SMIRNOV  
MOHAMMED ABDELMOUMÈNE  
ROMAIN PETIT  
SOPHIE CAUDEBEC  
SEUNG JUN YUN  
ROMARIC HARDY  
DAVID ARTAUD  
EDITH COMMISSAIRE  
CÉLESTIN FRESNAY  
CÉLIA DEYZAC  
DANBEE HUR  
MARINE NOUVEL  
...+

DELTA  
T O T A L  
D A

Mingle « Siglú » mingle

Minimal Bancal à Hrísey

Hjalteyri, chose toujours

LI ZHU  
NANS QUÉTEL  
YOUNG-JIN KIM  
AÐALHEIÐUR S. EYSTEINSDÓTTIR  
NICOLAS KOCH  
AMÉLIE GUYOT  
HALDOR HARDY  
EMIL LARSEN  
VERONIKA GEIGER  
KLÆNGUR GUNNARSSON  
SIGMANN ÞÓRARSSON  
ANNE ROMBACH  
MATHILDE DADALX  
ZUZANA KLEINEROVA  
INGA MARÍA  
ANANDA SEMÉ  
HEIÐÍÐIS HÓLM GUÐMUNDSDÓTTIR  
ALDÍÐS DAGMAR  
TINNA RÓS ÞÓRSTEINSDÓTTIR  
TALIA SHAAKED  
MAGDA BUCZEK  
ANNA COLUMBINE  
MATHIEU ROQUET  
ARTHUR CLAM  
LAURIE LEPINE  
...+

2 DELTA 0  
1 TO TA 5  
is back  
in Iceland

29 AVRIL  
/11 MAI

5 FRENCH / ICELANDIC  
ART SCHOOLS

OPNANIR8MAÍ/  
2015

12H HJALTEYRI/VERKSMÍÐJAN  
16H HRÍSEY/SÆBORG  
20H SIGLUFJÖRÐUR/GAMLA SR

ALPBYÐUHÚSÍÐ  
DÚSTÓLPI  
Fjalabyggð  
ESADHaR  
Beaux-arts' Nantes  
L'école  
RAUDEA

UNIMEXUED-ART  
GROUPS, WORKS...

Annance des expositions, avec participants, dates, lieux.



directement ou non ? Et si oui comment ? Ce jeu dans le temps et l'espace est-il complémentaire à celui de l'art, dépendant de lui ou est-il *simplement* celui de l'art ?

Observons déjà cette pratique.

Simple vs double

< [VII]  
ACTIVATION DES  
CONDITIONS  
DE  
RÉPARTITION  
SPATIALE DE  
L'EXPÉRIENCE  
(SUITE)

Pendant que Sophie Caudebec (étudiante du Havre) assure dans la journée du vendredi 1<sup>e</sup> mai, un « grand marathon » en solitaire Hjalteyri-Siglufjörður de soixante km (moins la distance de deux tunnels : douze km) entre 14h et 17h30 (temps de course plus temps du stop et du trajet en voiture sous les tunnels), Nicolas Koch et Haldor Hardy arrivent en mobylette après quatre jours de traversée est/nord, dans et sous la neige (Seyðisfjörður-Hjalteyri : 312 km), en fin d'après midi à Hjalteyri. Ainsi, sans consultation préalable, la dynamique de l'expérience a pu trouver dans cette synchronicité une de ses qualités : celle de maintenir *quasi-automatiquement* des mouvements qui trouvent leur cohérence à l'intérieur d'un programme artistique réparti dans l'espace, selon des points de production et de monstration plutôt distants. Cette cohérence s'active selon les correspondances que les mouvements peuvent entretenir spatialement ou temporellement. *Quasi-automatisme* de cette cohérence car si ces mouvements sont suscités et rendus possibles par le programme et dépendant de sa mise en place, ils ne sont ni guidés ni prévisibles. Précisons, avant d'y revenir plus spécialement que par *synchronicité*, nous entendons « ensemble de phénomènes d'une sorte d'harmonie préétablie entre séries causales indépendantes malgré des éloignements dans l'espace et dans le temps. »<sup>175</sup>

< [VII]  
Synchronicité

Cette harmonie qu'une sorte de calage involontaire vient produire comme par effet d'entraînement est proche d'un phénomène nommé *stigmergie* et qui en biologie désigne « un mécanisme de coordination indirecte entre les agents. Le principe est que la trace laissée dans l'environnement par l'action initiale stimule une action suivante, par le même agent ou un agent différent. De cette façon, les actions successives ont tendance à se renforcer et ainsi conduisant à l'émergence spontanée d'activité cohérente, apparemment systématique. »<sup>176</sup>

Mixte

Autre croisement impliqué par les enjeux du programme, mais non prémédité en termes de personne/lieu/temps<sup>177</sup>, celui survenu sur l'île de Hrísey entre un groupe de quatre artistes et

---

<sup>175</sup> SYNCHRONICITE, <http://www.synchronicite.net/>, <http://guillemant.net/>

<sup>176</sup> STIGMERGIE, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Stigmergie>

<sup>177</sup> Nous savions comment Nicolas Koch et Haldor Hardy avaient prévu de rejoindre Hjalteyri, sans pouvoir connaître le moment de leur arrivée, nous avons appris à Siglufjörður (depuis Hjalteyri), à un moment, que Sophie Caudebec

Hjalteyri (la salle de bal de Hrísey étant une opportunité plus délicate à appréhender).

Concernant les «à côtés» artistiques que cette traversée difficile a permis de produire, nous pouvons noter une paire de gants augmentés par des couches de toutes matières possibles (trouvées pendant la périple, pour lutter contre le froid et la neige) jusqu'au revêtement final en couverture de survie, face dorée, le tout scotché à la base, au niveau du poignet. La forme de ces gants devenus mouffles rappelle fortement celle des gants de boxe, ce qui concentre à la fois beaucoup de contradictions complémentaires dans un même objet. Aussi bien des valeurs et données indispensables aux confrontations engageantes: la protection, l'épaisseur, la chaleur; que la gratuité de certains engagements (prendre des coups pour la gloire), voire leur relation au loisir (allez au bout de soi pour le *fun*); contradiction qui est présente dans les sports de combat en général: à la fois le sport, la santé, le plaisir du beau geste, à la fois la douleur, et la violence ou la brutalité. La dorure finale, effectivement couche protectrice, comme on peut la trouver sur la visière des casques des fondeurs de métaux ou des pompiers, est également à l'image du luxe que cette aventure convoque. Luxe du départ, du lointain, de la liberté, de l'imprévu, luxe topologique et synchronistique, pour reprendre la ligne que nous étudions. Éclat de la récompense aussi de cette épreuve: des gants dorés pourraient faire un trophée évident pour le vainqueur d'un championnat de boxe (alors que combattre avec pourrait sembler un peu présomptueux).

Une fois dégagés de leur aventure, ces gants exposés avec d'autres œuvres sur le mur (ou au sol) de la salle d'exposition d'une des résidences dont nous disposons à Siglufjörður<sup>63</sup> (comme expo bis, qui nous avait été demandée par les responsables de la résidence, à côté de la plus grande et principale dans l'ancienne fabrique de chimie photographique), ouvrent bien d'autres pistes d'interprétation, mais n'étant plus formellement des gants comme ceux qu'on utilise généralement contre le froid, ni

des gants de boxe à cause de leur texture dorée et brillante, nous nous retrouvons en présence d'objets troublant capables de soutenir bien des hypothèses et des récits.

Dans le lieu d'exposition principal de Siglufjörður, *Gamla SR*, ancienne usine chimique de matériel photographique, Nicolas Koch et Haldor Hardy, ont proposé d'autres formes: Haldor Hardy, toujours sur le mode d'une expérimentation plastique et spatiale, dégagée de l'aventure en mobylette, installation faite de câbles et d'éléments en suspend, quand Nicolas Koch est venu poser des éléments en rappel à la proposition «principale» de son séjour: un drapeau rudimentaire, composé d'un tissu blanc et d'un bâton, sur lequel est inscrit «We are making art» qui avait flotté derrière la mobylette à certains moments du séjour. Les mobylettes n'ayant pas rejoint l'usine de Hjalteyri dès leur arrivée, elles ont aussi servi de jeu et de moyen de locomotion avant de prendre place dans l'exposition.

Avec ce duo d'artistes ayant activé une expérience intense et commune de la traversée et de son engagement, entre le lieu ou l'espace - *spatium* - de l'expérimentation et celui de l'exposition, nous pouvons voir qu'une fois installée dans l'exposition la proposition dominante de leur participation, leurs propositions secondaires ne sont pas du tout marquées par cette «traversée du temps de production» respectivement de la même façon, du moins à en voir les pièces produites par la suite.

Si pour Nicolas Koch, dont la formation et l'activité régulière est plus clairement celle d'un artiste (plasticien: des images à l'action, les gants «de boxe» augmentés, la vidéo), les pièces ultérieures à celles qui renvoient uniquement à la traversée (les deux mobylettes exposées) sont encore des formes évidemment reliées à cette expérience, alors que pour Haldor Hardy, moins marqué par des problématiques plasticiennes, les propositions se succèdent dans le temps et dans l'espace sans forcément rechercher de cohérence ni entre elles ni à partir de l'expérience d'origine. Expérience sans doute vécue par Haldor Hardy davantage comme une épreuve, une locomotion,

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Double: la grande traversée

<sup>63</sup> <http://www.herhusid.com/>

étudiants (Nans Quétel, Simon Le Cieux, Heiðís Hólm Guðmundsdóttir et Aldís Dagmar Erlingsdóttir Svarkur) parti de Hjalteyri le dimanche 3 mai pour rejoindre Siglufjörður le lundi et un autre groupe de trois personnes (Romain Petit, Romaric Hardy et moi-même) faisant le trajet inverse. Pour les deux groupes la halte sur l'île fut évidemment le choix le plus cohérent en termes d'optimisation d'un déplacement : si un point est plus au moins au milieu de la distance qui sépare deux autres points à relier, autant profiter du trajet pour relier ces trois points au lieu de deux – sachant que les trois points sont « au programme » et que le 3<sup>e</sup> point reste à reconnaître. À ceci près que le troisième point n'est accessible qu'à certaines conditions, celles auxquelles nous soumettent les îles, et qu'il ne s'agit jamais d'un simple passage, mais d'un changement de rythme dans l'idée de relier des points : il faut faire une pause dynamique. Ensuite le facteur temps reste encore une fois de l'ordre de la synchronicité. Ici, contrairement au mouvement « course à pieds/mobylette » qui produisait comme un « balayage dynamique » du paysage, à la manière d'une vague ou d'une onde, où l'arrivée d'un motif en pousse un autre plus loin, les deux groupes sont arrivés sur l'île de Hrísey par le même moyen, mais avec deux heures de décalage, pour des retrouvailles « prévisibles » sur un même point. Hrísey comme lieu de rencontre reste plus évident que comme moment de la rencontre. Pourtant un niveau de synchronicité, d'un autre ordre, reste actif : sur l'île il n'y a pas, à cette époque de l'année, de lieu pour dormir. Il faut réserver une maison, assez longtemps à l'avance et pour une semaine minimum (chose sur laquelle nous ne pouvions pas nous engager logistiquement et financièrement). Seulement, au cours du trajet Reykjavík/Hjalteyri une partie du groupe a rencontré des artistes qui rejoignaient Hrísey pour un mois de résidence : cette synchronicité, aléa du voyage, nous a donc permis de prendre contact physiquement avec l'île sans être obligé de reprendre le bateau retour dans la même journée. Le but étant de trouver des possibilités artistiques sur ce point du parcours, avoir plus de temps, notamment au contact d'autres artistes, d'une résidence dont nous ignorions l'existence, ne pouvait être qu'un supplément bénéfique autour de la salle de bal qui était notre unique repère.

Pour valider cette rencontre, nous avons invité les artistes de cette résidence à participer aux expositions que nous mettions en place, et également à se joindre à l'ensemble du groupe

---

s'apprêtait à faire la traversée en courant de Hjalteyri à Siglufjörður. Sophie Caudebec est quelqu'un de spécialement secret sur ces intentions (ce qui reste un trait commun aux étudiants de l'école d'art du Havre).

À noter, en termes d'incident inaugural, aussi discret que considérable en termes de conséquences, l'arrivée plutôt fracassante d'Étienne Kazinetz et Mélanie Laglaine, qui de la confusion de sacs d'aéroport se sont offert avant même d'arriver à Hjalteyri le luxe d'un article dans la presse nationale à propos de deux français voleurs de sacs (nous parlons de sacs plastiques génériques contenant des friandises d'aéroport... mais en Islande la mesure des événements a son échelle). Ces deux étudiants ont sans doute lancé les *hostilités*, de manières plutôt officielles.

un trajet que comme une *forme*. Activation logique plutôt que révélation esthétique, selon la distinction proposée par Kant (cette «audace de Kant» qui lui permet «d'établir un divorce entre jugement esthétique et jugement de connaissance», selon Baldine Saint Girons).

Concernant la nécessité d'une exposition pour ces formes multiples, on peut effectivement penser que l'expérience topologique d'une telle traversée selon les conditions particulières d'un retour inattendu de l'hiver est suffisamment intense pour qu'une exposition puisse réellement ajouter quelque chose d'indispensable à ce périple (toujours selon cette «concurrence» des devenir: du réel ou de l'art), si ce n'est de le mentionner. Ainsi exposer des formes ultérieures à cette expérience, reliées ou non à elle, est aussi une façon d'en rendre compte mais à la manière d'une décantation, d'un éloignement, d'une répercussion. Pourtant Nicolas Koch et Haldor Hardy n'ont pas pensé leur action d'une traversée de plus de 3000 km en mobylette comme personnelle et close mais surtout «dépliable» avec une moitié prévue pour les volontaires potentiellement tentés par une expérience retour. À ce moment, l'exposition devient le lieu de cette intrigue, de cette règle du jeu, d'une réactivation possible de la proposition: un lieu d'échange plutôt qu'un lieu de clôture (finalité). En cela elle est indispensable - sans l'exposition la proposition reste incomplète. Bien sûr l'exposition, son échéance, son cadre, son rituel implique souvent pour les artistes de penser l'*intelligence* de leur proposition en fonction d'elle; il se peut qu'Haldor Hardy et Nicolas Koch aient pensé cette contrepartie de leur proposition comme jeu de l'exposition, sans laquelle ce «retour» des œuvres n'aurait peut-être pas été conçu (le passage par l'exposition étant un outil courant de notre programme, il se peut que cette partie «retour» ait été prévue très vite, peut-être même dès le départ, comme un protocole).

L'exposition est aussi ce qui permet à l'énergie de production de s'activer. Que l'exposition soit individuelle ou collective, il y a un type d'éveil, de réactivité, d'enchaînement des actions propres à la période qui précède une exposition. Avant de

revenir sur ces qualités, celles qu'une promesse d'exposition entraîne, nous pouvons percevoir que la situation assez héroïque des deux pilotes à leur arrivée sur un des lieux de production d'exposition de cette édition islandaise du programme DELTA, une semaine avant l'ouverture des expositions, ne leur a pourtant pas permis d'attendre passivement cette ouverture pour installer leur montures avec ce «contrat retour». Cette semaine d'avant exposition, intense pour tout le groupe a produit une énergie de production de laquelle il était peu possible de s'extraire une fois pris à l'intérieur. Il est de toute façon peu possible d'attendre une exposition en ne faisant rien d'autre que d'attendre d'y poser la pièce prévue, surtout à proximité de l'espace d'exposition sur la durée de son montage progressif. C'est aussi cette situation qui a déclenché toutes les propositions périphériques d'Haldor Hardy et Nicolas Koch: une fois l'espace modifié, celui de la traversée ouvrant sur celui d'une autre expérience moins précaire et plus collective, d'autres intentions et connexions se produisent vers d'autres formations. L'idéal ici, aurait pu être pour eux d'arriver de leur périple au moment de l'ouverture des expositions. *Agencement perpendiculaire* - à partir du propos de Foucault - préparé, que nous avons évoqué pour la proposition de Sophie Caudebec, notamment en référence au geste de Gilles Mahé. Ce qui signifiait pour les deux voyageurs de se passer de toute la période d'expérience collective qui est une des forces et des joies de ce programme.

► Événements communs: synchronicité

Les questionnements relatifs à l'influence, ou la mise en condition, que les traitements particuliers, parcours et accès (qui mènent des artistes aux différents lieux d'expositions) procurent aux réalisations exposées, confirment plutôt l'effectivité de ce type de relations formelles, sorte de *conditionnement*. Et la question quant à la nécessité d'exposer des résidus ou souvenirs renvoyant à des expériences, *conditionnés* par elles - expériences dont l'engagement n'est pourtant pas toujours perceptible à partir des choses exposées (si jamais il peut être accessible

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
► Double: la grande traversée ► Événements communs: synchronicité

pour une reconnaissance plus collective des possibilités de la salle de bal, que nous avons fixée pour le mercredi suivant.

Si bien d'autres connexions « synchronisées » ont pu avoir lieu au sein de ce groupe tournant et évoluant selon des engagements et des vitesses variées et variables sur trois points, pendant ce séjour à la durée ramassée compte tenu de ses intentions (celles du programme revues par ses participants), deux relations entre topologie et synchronicité restent à relever en raison de leur caractère assez extrême, en matière d'exploitation des conditions offertes et jouables. La première connexion pariant sur l'auto-stop un retour final en bateau entre Seyðisfjörður et le continent, la seconde s'en remettant à l'auto-stop comme instrument de rencontres décidant du parcours et du séjour (Laurie Lepine).

Précisons à partir de la lecture de Bergson par Deleuze à propos des simultanités qui soutiennent la réussite des entreprises hasardeuses, que « jamais deux flux ne pourraient être dits coexistants ou simultanés s'ils n'étaient contenus dans un même troisième » selon l'exemple du vol d'oiseau et de notre durée propre qui ne sont simultanés que d'être *contenus* dans une troisième durée, comme l'écoulement d'une rivière, qui leur donne une *mesure*. Deleuze nomme ce principe triplicité fondamentale des flux<sup>178</sup>. Ce « témoin » comme unité de mesure de deux autres durées est un des principes qui permet la synchronicité.

< [VII]  
ACTIVATION DES  
CONDITIONS  
DE  
RÉPARTITION  
SPATIALE DE  
L'EXPÉRIENCE  
(SUITE)

Par équipe

Le 11 mai 2015, l'expérience islandaise était officiellement terminée, les départs des participants, étudiants et artistes, commencés depuis quelques jours se terminaient au matin du 12 mai. Nicolas Koch, Haldor Hardy, Quentin Mocquard, Grégoire Leduey et moi, arrivés par bateau par l'est (Seyðisfjörður) devons rejoindre le même port le 13 mai au soir. Un bus assure le trajet (Akureyri/Seyðisfjörður : 294km) en quelques heures, pourtant une option moins onéreuse et plus aventureuse restait à tenter, en cohérence avec notre dynamique islandaise : le parcours en stop. Après quelques dernières affaires à régler le matin, nous étions à Akureyri en milieu de journée. Ensuite, nous avons commencé par l'impossible : faire du stop à 5. Une fois le groupe plus raisonnablement séparé, une sorte de course amicale a pris le dessus, le moins « amical » dans l'histoire étant la menace de ne pas arriver à temps pour le bateau le lendemain.

---

<sup>178</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 80, 81.

► Synchronicité

autrement que dans l'expérience elle-même) - a pu pour l'instant recevoir comme réponse pratique qu'il pouvait y avoir pertinence à le faire.

Cette question d'une connexion expérience/ forme/exposition comme « jeu » de l'art, supplément expérimental qui en nourrit la pratique ou *toujours déjà* partie intégrante de l'art, renvoie à un niveau plus local du questionnement à propos d'une pertinence de l'exposition des formes (tirées, provenant) des expériences, quand l'intensité de l'expérience pourrait suffire. L'intensité d'une expérience faisant « matériau » suffisant, notamment à partir du statut d'*acteur esthétique*, qui pour Baldine Saint Girons est celui qui « décide de se transformer en plaque sensible (...) [en s'utilisant] lui-même comme médium pour analyser l'émotion (...) comme d'essence esthétique, puisque déconnectée de tout rapport avec des objets »<sup>64</sup>, état qui peut correspondre à celui des artistes et étudiants produisant des expériences entre les lieux dans ces « mouvements-figures » islandais.

Que *peut* l'art sans l'expérience des conditions de production? L'art est-il ce qui permet l'exposition de ces conditions sous une forme finalisée à un moment ou est-il l'ensemble de l'opération, voire juste sa partie préliminaire, gestative?

La synchronicité du *geste* entre les deux traversées (course de Sophie Caudebec et périple motorisé de Nicolas Koch et Haldor Hardy) sera étudiée selon ces questionnements. Si nous prenons l'anecdote qui rapporte l'étonnement de Jung, théoricien, concepteur de la synchronicité,<sup>[M/J]</sup> d'une *réurrence poissonnière* le 1<sup>er</sup> avril 1949<sup>65</sup>, voyant ce jour-là des poissons en nombre, ce qui semble assez compréhensible, on peut se dire qu'il n'y a rien dans la synchronicité qu'un phénomène qui frôle les évidences, ce qui solderait assez vite nos questionnements. Pourtant le principe réclame davantage d'attention.

Si la synchronicité implique l'imprévu, ce n'est pas la seule condition d'identification du phénomène. Pour Carl Gustav Jung, *la synchronicité est l'occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit*. Phénomène qui rappelle le *principe triplicité fondamentale des flux* nommé par Deleuze (selon la nécessité d'une « durée témoin »), à partir de sa lecture de la simultanéité chez Bergson. Ces événements synchronistiques « reposent sur la simultanéité des deux états psychiques différents. », Jung emploie « le concept général de synchronicité dans le sens particulier de coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal entre eux et possédant un sens

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Événements communs : synchronicité ► Synchronicité

<sup>65</sup> « J'ai noté à la date du 1er avril 1949 le cas suivant : c'est aujourd'hui vendredi. A midi, nous avons du poisson. Quelqu'un rappelle incidemment la coutume du "poisson d'avril". Le matin, j'ai pris note d'une inscription : *Est homo totus medius piscis ab imo*. L'après-midi, une ancienne patiente que je n'ai plus revue depuis des mois me montre quelques images de poissons particulièrement impressionnantes qu'elle a peintes entre temps. Le soir, on me montre un ouvrage de broderie figurant des monstres marins pisciformes. Le 2 avril au matin une ancienne patiente, que je n'ai plus revue depuis bien des années, me raconte un rêve où, se trouvant au bord d'un lac, elle aperçoit un grand poisson qui nage tout droit vers elle et vient pour ainsi dire "atterrir" à ses pieds. À cette époque, je me livre à des recherches sur le symbolisme du poisson à travers l'histoire; une seule des personnes ici concernées en a connaissance. », C. G. Jung, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, 1988, p. 28

<sup>64</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 145.

La nuit du 12 au 13 mai fut particulièrement enivrante, sachant qu'à la menace de rater le bateau s'ajoutait celle de trouver un endroit où dormir dehors avec nos bagages. La première marche du matin après la nuit, fut également d'une curieuse saveur : à la fois encore engourdis par le froid de la nuit et déjà complètement libre de nos mouvements et de notre occupation de l'espace. Liberté dans l'espace mais entièrement soumis à la détermination du soir, notre groupe maintenant savamment dispersé, une personne tous les cent mètres environ pour ne pas trop compromettre nos chances de transport dans ce moment pourtant très « coordonné », autant qu'exalté, avec le paysage, aborde cette connexion particulière entre *intuition* et *modélisation*. Connexion qui profite d'un écart entre sensation et perception qui tend à se réduire notamment au profit et au moment de l'*acte esthétique*, tel que Baldine Saint Girons le définit, selon « un mouvement de transcendance par lequel nous nous portons vers les choses »<sup>179</sup>. L'auteur ajoute, « La reconnaissance esthétique suppose une altérisation de soi qui oblige à suspendre toute une série de jugements »<sup>180</sup>. Dans la situation présentée ici, la forte tension d'une nécessité (l'embarquement) était reliée à l'ouverture intense de l'espace devant et tout autour de nous : ces deux paramètres extrêmes et opposés de notre situation mobilisaient effectivement nos pensées, entièrement dirigées vers l'action et pourtant flottantes en même temps dans un environnement insoumis au temps. État qui coïnciderait avec ce que peut dire Bergson à propos de deux formes de reconnaissance : une automatique, l'autre attentive, auxquelles correspondent deux formes de mémoire, l'une motrice et « quasi instantanée », l'autre représentative et qui dure<sup>181</sup> ou encore, selon ce pouvoir que le philosophe prête à l'attention, de « se partager sans se diviser », « d'être une et plusieurs »<sup>182</sup>. Situation qui nous confronte à cette sensation « extensive » qui *contracte de l'étendue et du détendu* : « nous fait disposer de l'espace dans l'exacte proportion où nous disposons du temps »<sup>183</sup>, ce qui convoque cette « idée du mouvement qui entraîne une contraction des corps et une dilatation de leur temps »<sup>184</sup>.

En milieu d'après-midi, après autant de moments de doute que de conviction et de joie, nous arrivions à Seyðisfjörður avec quelques heures d'avance sur l'embarquement. Comme s'il nous avait fallu, même une fois le « contrat » du séjour honoré, le travail produit, les expositions montées, assurées puis démontées, maintenir la tension propre aux conditions d'expériences artistiques engagées par le programme. Jouer à nouveau avec les possibles, vérifier et profiter à

---

<sup>179</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 45.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>181</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 66.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 79.



identique ou analogue. Le terme s'oppose à *synchronisme*, qui désigne la simple simultanéité de deux événements. La synchronicité signifie donc d'abord la simultanéité d'un certain état psychique avec un ou plusieurs événements parallèles signifiants par rapport à l'état subjectif du moment, et - éventuellement - vice-versa. », ou « la coïncidence temporelle d'un état psychique donné et d'un ou de plusieurs événements extérieurs qui offrent un parallélisme de sens avec cet état subjectif du moment ; l'inverse peut aussi se produire. »<sup>66</sup>

Entre le *synchronisme*, simple simultanéité de deux événements et la *synchronicité*, qui implique la simultanéité des événements avec un certain état psychique, événements devenant signifiants en relation au moment d'une subjectivité particulière d'un psychisme, il n'y aurait que cette différence d'une présence psychique apte à considérer cette simultanéité et à lui donner « un sens ». Ce qui reviendrait à dire qu'il suffit qu'un psychisme se pense concerné par un *synchronisme*, selon la subjectivité de son état à un certain moment, pour qu'il y ait *synchronicité*.

On peut dire, à partir de ces conditions qui discernent une synchronicité d'une simple simultanéité d'événements, qu'il y a synchronicité entre le mouvement « couru » de Sophie Caudebec, son départ et la course qui s'en suit et celui, « motorisé », de l'équipée Haldor Hardy/Nicolas Koch qui arrive (enfin) là d'où Sophie Caudebec est partie ce même jour. De plus ils arrivent à l'heure à laquelle elle atteint Siglufjörður. Une synchronicité selon plusieurs facteurs.

Nous pouvons dire que Sophie Caudebec et le duo Haldor Hardy/Nicolas Koch sont deux états psychiques différents, simplement, si leur action respective n'est pas volontairement synchronisée, une forme de conscience d'une possible synchronicité ou même d'un synchronisme n'est pas une information qui intègre leur démarche, ce croisement des engagements n'est pas au programme de leur intention et n'est donc pas

identifiable : c'est un fait, mais dont l'importance s'efface devant l'état de suractivité dans lequel un psychisme se trouve suite à une grande épreuve. Elle ne révèle rien chez eux, à propos de leur mouvement, du moins pas dans un premier temps.

Cette observation d'une synchronicité revient aux observateurs attentifs et témoins éventuels à l'état psychique, sinon à l'affût, du moins sensible à ce genre de rencontres, celles qui n'ont justement pas besoin d'être programmées pour advenir ; et possiblement qui auraient besoin de ne pas l'être pour pouvoir advenir. Ma position dans ce programme d'expérience que je mets en place est aussi de façon plus évidente d'être attentif à ce qui s'y passe, les situations déclenchées étant une des raisons d'être de ce programme (« effervescence et émulation » comme engendrement de l'*acte esthétique*, pour reprendre le propos de Baldine Saint Girons). L'engagement mental et physique des expériences dont nous parlons à travers ces deux cas est tel que la ligne d'arrivée est sans doute, après l'épuisement du parcours, le seul objectif ; le phénomène esthétique passe au niveau du sillage de l'action. Une fois franchie cette ligne, si on se « repasse » son effort mentalement comme pour le savourer enfin, le faire « objet de conscience », l'archiver correctement dans la mémoire, il ne reste que peu de disposition pour se demander si au même moment quelqu'un est en train de réaliser une action aussi conséquente et cohérente avec la nôtre à quelques kilomètres de là, à partir du même programme. Cette attention reste davantage celle des conditions compétitives à efforts rapides pour lesquels le score et sa mesure, le chiffre donc, importent pour départager les compétiteurs, ce qui engage au maintien d'une attention continue quant aux autres performances qui s'enchaînent. La relâche permettant un archivage de la performance se joue pour ces épreuves de vitesse à la fin de la « séquence » comprenant aussi les arrivées des autres. Dans une épreuve inédite sur un territoire étendu impliquant l'endurance dans l'isolement, l'autre n'est pas censé être une référence : il n'y a pas d'*autre*. La performance ne peut se partager avec d'autres l'ayant vécue. Un retour peut se faire par un récit, ultérieurement.

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Synchronicité

<sup>66</sup> Cahiers de Psychologie jungienne, n°28, 1er trimestre 1981, p. 2 et C. G. Jung, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, 1988, p. 43.



nouveau de ce potentiel qu'offre le réel lorsqu'il est considéré comme un matériau de production, voire un médium.

Solo

À l'opposé de cette fin de séjour qui rejoue, à la manière dont les joueurs de poker annonce « tapi », tout son « profit » sur un seul geste, car raté l'embarquement signifiait repartir à l'opposé de l'île pour prendre un avion à Reykjavík (perdre le bonheur de la traversée en bateau et l'argent nécessaire à l'achat d'un billet d'avion pour le jour même), une toute autre activation du rapport topologie/synchronicité fut expérimentée par une participante, Laurie Lepine, étudiante à l'École d'art de Rouen (ayant déjà pris part à la première édition islandaise en 2014). Participation tellement « limite » que son récit ne pourrait être que pure fiction, sachant qu'aucune personne du groupe n'a eu de contact avec Laurie Lepine pendant le séjour. En voici quelques témoignages par Laurie Lepine elle-même :

*Jour 1 : arrivé à l'aéroport de Reykjavík, j'ai rejoint le centre ville avec ma voisine d'avion que sa fille venait chercher à l'aéroport. J'ai mangé chez eux, puis j'ai rejoint la fille qui m'a hébergé la première nuit grâce au site couchsurfing, elle m'a emmenée dans une sorte de concert. On a parlé en mime parce que je ne sais pas parler français. Il y avait une sorte de none qui gardait son immeuble quand on est rentré. On a regardé un film de Louis de Funès traduit en islandais.*

*Jour 2 : Elle m'a présentée un étudiant de l'école d'art qui partait dans le sud de l'île, la route opposée que je pensais prendre, j'ai quand même pris la voiture avec lui, il parlait un brin français mais il ne voulait pas me dire précisément où on allait. On est parti manger du mouton chez un couple de personnes âgées, je leur ai parlé de mon projet qui n'avait pas encore trouvé de forme, je voulais faire le tour de l'île sans dépenser un sou et rencontrer le plus de gens possible. L'étudiant travaillait le son, et il voulait faire des « installations » dans des montagnes et sous l'eau. On s'est donné rendez-vous pour que je l'aide à installer, le vieux qui faisait cuire le mouton m'a montré ses terres à cheval.*

*Jour 3 : j'avais décidé de reprendre la route en stop et de quitter le petit couple de vieux, je n'ai pas eu de mal à trouver, tout le monde prend les autostoppeurs. Je me suis arrêtée dans une petite ville islandaise (3 maisons) et j'ai frappé à l'une d'elles. Il y avait une femme dedans, pas trop vieille mais les cheveux bien gris, je suis restée chez elle pendant 4 jours, en fait c'est à cause/grâce à elle que je ne suis pas venue au rendez-vous du 1<sup>er</sup> mai.*

*Je vais essayer de faire court, mais j'ai eu un coup de foudre sur cette personne, un besoin de communiquer avec elle, alors que je ne parle pas islandais, c'était assez complexe. On a dessiné pour se faire comprendre, pour savoir ce que je voulais manger, ce que je voulais voir, pour comprendre d'où elle*

Ces conditions d'assimilations autocentrées permettent, et même imposent, qu'il y ait des témoins afin de pouvoir relier ces deux actions (elles - même déjà synchrones de bien des façons) pour assister à, mais aussi « déclarer », une possible synchronicité entre les deux mouvements : être « l'état psychique » qui relève et révèle une signification. Être l'état psychique disponible à une lecture des événements, par lesquels les acteurs sont encore ravis, pour qu'il y ait signification et synchronicité.

Pourtant, le témoin ne peut être que partiel, il n'est pas dans l'expérience. Par exemple, je n'étais pas à Hjalteyri au moment de l'arrivée du duo de motocyclistes, j'ai été prévenu par les systèmes de communication adéquates (numériques) de la fin proche du « calvaire » des motocyclistes, à peu près au même moment que m'a été signalé le départ de Sophie Caudebec par les mêmes systèmes, ce qui m'a permis de produire un lien entre ces informations. Être un témoin partiel physiquement ou spatialement n'implique pas que toutes les informations à propos d'actes auxquels nous n'assistons pas nous échappent, des relais restent actifs de façon partielle également mais complémentaires parfois. L'expérience nous échappe entièrement, les informations à son propos peuvent nous parvenir quasi-intégralement. Cette dualité entre « choses qui passent » et « éléments qui les rappellent » renvoie au double sens d'*information* : *action* celle de « donner ou de recevoir une forme » ou « de faire savoir » et *faits et événements* « en tant qu'ils sont connus, devenus publics »<sup>67</sup> ; à la fois *geste* à la fois *donnée*. Cette double matérialité du terme indiquant que parfois le seul accès à la forme d'une action est celle qu'on peut transmettre en la portant à la connaissance de ceux qui n'y ont pas assisté, à la manière dont fonctionne aventure et récit pour Giorgio Agamben<sup>68</sup>, à partir d'une analyse de Georg Simmel que nous reprendrons ultérieurement.

Cette synchronicité islandaise entre transition musculaire et progression motorisée repose sur le parallélisme des deux mouvements. Si le fait qu'une concordance entre départ et arrivée puisse être acceptée comme parallélisme, les deux événements se produisent en même temps sans pouvoir se toucher, une place se libérant, un nouvel arrivant venant s'y loger : nous pouvons aussi parler de symétrie. Ce parallélisme est à l'image des vases communiquant : il semblerait qu'entre la marathonnienne et les motocyclistes une sorte de *balayage* est « soufflé » les uns à la place d'une autre qui elle-même est partie voir plus loin un endroit que les premiers seront aussi amenés à rejoindre – reprenant ainsi le modèle du système de la *place vide* : « Les jeux ont besoin de la case vide, sans quoi rien n'avancerait ni ne fonctionnerait »<sup>69</sup>, également actif dans l'aspiration que ce vide signifiant peut produire dans le phénomène stigmergique. Sophie Caudebec est l'ouvreuse qui trace la ligne, inaugure la piste pour les suivants, créant comme une aspiration bénéfique, une première inspirante. Ce geste est aussi symbolique, les « suivants » n'étant pas obligés de suivre, le geste existe dans cette adresse de toute façon : il engage en s'engageant.

S'il nous revient, de saisir ce mouvement comme une synchronicité, en lui trouvant une concordance avec notre psychisme, c'est que notre position, d'observateur au repos (comparée à celle des agents dont nous « observons » les actions) nous permettent de produire cette relation, d'être attentif, mais également, cette attention est peut-être celle d'une attente de tels événements, croisements et rencontres, dans leur capacité à faire sens. Sens de cette rencontre selon le sens de ce que nous tentons de mettre en place dans ces expériences, sens selon ce que nous cherchons : ils font sens pour nous selon le programme qui nous amène ici - *synchronicité ne veut pas dire « en même temps » mais « avec*

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Synchronicité

<sup>67</sup> INFORMATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/information>

<sup>68</sup> Giorgio Agamben, *L'aventure*, Rivages, 2016.

<sup>69</sup> Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *L'île déserte*, Minuit, 2002, p. 260.

*vient, pourquoi elle était là. Puis on a entamé une « conversation dessin » un peu plus philosophique, elle m'a dit qu'elle avait vue des extraterrestres, c'était très perturbant et à la fois passionnant. Les mots sont durs à trouver car il n'y en avait jamais.*

*Je laisse tomber le jour par jour pour ce rendu, l'ordinateur qui devait me permettre de faire ce rendu a planté également, à croire que ce n'était pas encore le bon moment, mais plus le temps passe moins je m'en souviens.*

*Je suis partie de chez la vieille dame après 4 jours car le fameux étudiant était venu m'embarquer pour faire ses installations, il voulait immerger une enceinte dans la mer, et puis je me suis rappelé que l'année dernière j'avais sympathisé avec un vieux qui faisait des ballades en bateau pour montrer des baleines aux touristes, et il me semblait qu'il faisait également des plongées sous-marines, du coup on a essayé de le trouver. Il s'appelait [Visir] et il habitait dans le petit village où on était l'année dernière. Il ce trouvait qu'il avait déménagé. Avec ma mémoire de poisson j'ai essayé de retrouver l'endroit où il travaillait, ce qui est bien c'est qu'on a pas vraiment tourné en rond vu qu'il n'y a qu'une route et que.. On aurait pu tourner en rond.*

*La nuit ne tombait pas vraiment mais on avait faim. On a décidé de camper à proximité de l'endroit où on avait plongé l'enceinte le lendemain. On a d'instinct construit un abri. ça m'a fait penser au workshop que l'on avait fait à l'école, mon premier DELTA TOTAL, je me suis demandé si il l'avait fait aussi vue la manière dont les choses paraissaient si naturelles. On a même fabriqué un système de chauffage. J'ai fais pas mal de tourisme par la suite, j'ai mangé du pain qui cuisait dans un puits dans la terre, j'ai manger du macareux, j'ai également compris qu'on communique mieux sans mot, même si le mot "communiquer" ne convient pas réellement.*

*On a cherché des soucoupes volantes également, après les installations de son (c'était assez étrange, d'ailleurs, les sons provoquaient du malaise, ou au contraire du bien-être, des frissons, des nausées... et pas que. Enfin, ce sera trop long, mais le paysage, le son et surtout le passage son immergé, les poissons réagissaient de façon étrange au caisson, et nous on avait des sensations très étranges).*

*On est retourné à la capitale. L'autre partie se déroule là bas.*

*Je vous renvoie la suite un peu plus tard.*

*(...)*

Élément du programme qui y prend part sans le suivre physiquement, sans avoir à le suivre, Laurie Lepine en révèle les extrémités : il est aussi là où il déborde, où il est débordé. Cette option n'était bien sûr pas à exclure. Si l'expérience proposait plusieurs lieux pour se construire et se réaliser, c'est qu'une nécessité dynamique était souhaitée, comme questionnement du temps de production en tant que système d'élaboration : la qualité du temps se nourrissant de celle l'espace entre les lieux. Cette répartition sur plusieurs points venait

le même sens»<sup>70</sup>. Ces deux actions ont un sens commun (en plus de toutes les autres raisons qui les soutiennent), elles font la même chose, sans le savoir et sans avoir besoin de cette cohérence pour se réaliser, pourtant cette cohérence, dans le temps et dans l'espace, leur donne un sens final, supplémentaire et générique qui vient placer leur pertinence à un niveau qu'elles n'envisageaient pas à première vue, alors qu'il participe de l'extérieur à la beauté de leur geste. Celle de venir croiser sans le savoir la volonté de l'autre, la sienne dans celle de l'autre. Être traversé par une même volonté, qui vient s'exprimer au-delà de celle qui semblait guider l'action. Cette volonté «seconde» qui s'exprime d'elle-même, comme celle de l'événement et non de ceux qui l'activent et qu'il implique – ce qui rencontre à nouveau la notion d'*heccété*, «individualité sans sujet», que nous avons déjà convoqué à partir de Deleuze et connecte une approche soutenue par Rancière que nous convoquerons par la suite à propos des formes qui débordent les artistes qui les produisent, vers une sorte d'autonomie.

S'il y a un sens à cette simultanéité, c'est selon un cadre dans lequel une simultanéité peut faire sens; des simultanéités telles que celles des mouvements dont nous parlons arrivent à chaque instant et à tous endroits sans que nous puissions ou ressentions la nécessité de leur trouver un sens. Si les mouvements que nous étudions ici *vont dans le même sens*, c'est que ce sens a été, même intuitivement, isolé et considéré préalablement dans un cadre de travail, un mode expérimental, même si la manière des mouvements, leur style, leur *manière de voir* ou de faire mouvement et le moment de ce mouvement n'appartiennent qu'à eux. Ensuite, c'est dans ce cadre qu'ils sont lisibles de telles manières, dans un autre cadre ils auraient pu prendre un autre sens ou passer inaperçus.

Ici, nous pouvons déceler une qualité du mode de production, si l'on considère qu'un programme de mise en place de conditions artistiques (mouvement, point de chute, zone de production, lieu d'exposition) pose un ensemble

de modes de productions possibles, qualité qui serait d'être une tête de lecture des événements, actions, mouvements qui se produisent pendant le temps de production. Si les modes de production déterminent une forme des œuvres, ce n'est pas seulement en termes de conditions matérielles ou d'expérience vécue, mais plus simplement parce qu'ils en sont le cadre et le contexte et qu'en cela ils permettent de traduire ce qui a lieu comme un langage adapté. Non pas adapté a posteriori, comme on adapte deux choses qui ne semblent pas forcément convenir et faute de mieux on *fera avec*, mais adapté dans le sens où ce serait le langage en cours qui rendrait les jeux et leur lecture possible; les jeux comme leur lecture sont simultanés. Il faut rappeler que ce langage, qui serait celui de telle sorte de pratique artistique, dont nous donnons beaucoup d'exemples et que nous tentons de définir, s'il détermine les pratiques, il ne les réduit pas<sup>71</sup> – et c'est pourquoi elles doivent avoir lieu, lui échapper, quitte à être rattrapées ensuite, puis s'échapper à nouveau. Ce langage, manière de faire et de parler de l'art, de dire ce qui a été fait, nous amène à nouveau dans *L'aventure* d'Agamben qui «ne précède pas le récit comme un événement chronologique mais en reste depuis le début inséparable».<sup>72</sup>

Proposer des règles du jeu et un cadre ne fait pas prescription et n'implique pas une participation dans les règles, car ces règles ne sont ni strictes ni exclusives, elles supposent des possibilités mais pas leur activation, elles conçoivent que des rencontres fortuites pourraient avoir lieu, mais sans nommer aucune de ces possibilités. Qu'un ensemble de volontés se déplace dans une recherche particulière selon certains objectifs communs permet le déclenchement de gestes et de formes qui sont censés ou susceptibles de trouver une cohérence, ensuite cette cohérence est plus ou moins juste, s'ajuste possiblement. Ici, les deux mouvements, musculaire et moteur,

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Synchronicité

<sup>70</sup> <http://www.metapsychique.org/synchronicite-et-hasard.html>

<sup>71</sup> Selon la distinction Deleuzienne à partir de Foucault entre l'énonçable et le visible: «le visible oppose [à l'énonçable] sa propre forme qui se laissera déterminer sans se laisser réduire». Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1994, p. 57.

<sup>72</sup> Giorgio Agamben, *L'aventure*, Rivages, 2016, p. 30.

relayer un fonctionnement évoqué au préalable : « de ne pas arriver en groupe constitué mais chacun à sa manière, à son moment, ... ». À cet endroit Laurie Lepine a joué de façon extrême les conditions proposées : arrivée à sa *manière*. Manière qui ne l'a pas quittée pour parcourir son séjour selon les multiples points que cette manière lui a indiquée, se laissant guider par elle. Arriver à sa *manière de ne pas arriver jusqu'à nous*, mais d'arriver là où elle pensait devoir ou avoir à le faire.

Autre écart qui fait de son programme dans le programme une forme plus dissidente que les autres : l'absence de forme produite et exposée. À partir du récit - le récit lui-même pouvant être la forme de cette action (bien qu'il ne soit pas donné comme tel) - nous pouvons *capter* des formes produites, notamment en collaboration avec des personnes rencontrées sur le parcours. Ces formes conservent un statut autonome (« autologique » : « qui se décrit lui-même », pourrait-on dire, dans le cas d'un mot) car elles n'ont pas rejoint l'ensemble des propositions qui prenaient part à l'ouverture commune aux trois points de production et de monstration du 8 mai. Elles n'en restent pas moins visibles ailleurs, mais sans doute selon un accès trop conditionnel : à partir de Laurie Lepine et de ses associations. La remarque de John Armleder pour lequel « l'artiste dont personne n'a jamais vu l'œuvre n'est pas un artiste »<sup>185</sup> pourrait rendre caduque la démarche pourtant très investie de Laurie Lepine – bien que le *devenir artiste*, ou sa reconnaissance, ne soit pas clairement une priorité dans sa démarche. Auquel cas, il reste toujours la possibilité, si vraiment les formes s'avéraient à jamais manquantes, de reconnaître à cette démarche une qualité particulière en termes de recherche (à partir du oui-dire, de rumeurs<sup>186</sup>, de bribes de récits). Ce qui ne sera que bénéfique aux productions ultérieures (ce que nous pourrons vérifier dans une expérience à suivre, dans la 3<sup>e</sup> partie, et pour laquelle Laurie Lepine relancera sa proposition islandaise, comme une poursuite).

Cette activation des possibles du programme et de ses extrémités nous aide à soulever une question centrale de l'expérience proposée qui n'était pas présente, ou de façon moins évidente, dans l'expérience en montagne en camping-car. Questionnement à propos de ce jeu des conditions de production, ou du temps qui précède l'activation d'une réalisation, à partir d'une plus grande opportunité de situations dans lesquelles topologie et synchronicité trouvent à

---

<sup>185</sup> John Armleder, *Du minimalisme à la saturation*, entretien avec Françoise Jaunin, La Bibliothèque des Arts, 2016, p. 138.

<sup>186</sup> Sur les capacités de la rumeur en art voir l'entretien Francis Alÿs avec Gianni Romano (p. 72). Thierry Davila, *Marcher, créer - déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Ed. du Regard, 2003, p. 109.

trouvent une symétrie, une complémentarité, une ligne commune: ils *font sens* dans une simultanéité du «faire mouvement».

Il y a simultanée du mouvement mais également prise en charge formelle de ce mouvement (mode marathon vs mode rallye) qui indique que le mouvement est travaillé autant pour lui-même, disons esthétiquement comme plastiquement, que pratiquement, pour la distance qu'il permet de parcourir.

Dans le programme d'enjeux artistiques relatifs aux conditions de déplacement des artistes entre les espaces de production et les espaces d'exposition, et des dynamiques de production qui en «découlent», l'activation «formelle» des modes de déplacement prend particulièrement part à la recherche artistique et produit du sens à ce niveau. Ensuite, quand cette dynamique produit une forme dans un mouvement d'ensemble, où par exemple deux déplacements «mis en scène» ou «problématisés» (sur le mode de la fiction mais jouée) séparément se croisent ou ont lieu en même temps, sans concertation, balayant à eux-seuls, entre un départ et une arrivée, le domaine sur lequel l'ensemble du programme va se dérouler, il y a comme un effet de cohérence, de «compréhension» éprouvée matériellement, avec les principes d'un programme. Sans pour autant que ces actions ne soient l'application illustrative d'un énoncé. Une activation du programme telle que le programme ne pouvait en programmer: Nicolas Koch/Haldor Hardy et Sophie Caudebec ne sont pas obligés de faire ces choses pour que le programme ait lieu ou fonctionne, ces modes de déplacement, ils se les imposent à eux-mêmes comme moments qualitatifs et quantitatifs de leur démarche artistique, moments d'activation de leurs recherches, ce dont le programme auquel ils prennent part est effectivement l'occasion comme le support.

De la même manière - et là nous remontons un peu le temps, pendant la première édition du TOUR DE BANLIEUE (autour de Paris, début juillet 2014) - Florence Petetin, artiste, ancienne étudiante à Cergy, avait trouvé les moyens de son transport entre Marseille et Paris dans l'élan de sa participation à cette étape de nos recherches. N'ayant pas l'argent nécessaire au trajet qui

devait la mener de chez elle à Paris et les services internet me permettant de lui avancer le billet ne voulant pas fonctionner, nous avons tout de même pensé son départ de la façon la plus favorable jusqu'au dernier moment, dans l'attente du fonctionnement du site. Elle avait préparé son bagage et n'avait plus qu'à rejoindre notre expérience périphérique par la gare St-Charles; il se pouvait bien qu'entre son domicile et la gare, je parvienne à obtenir son billet. Une fois dans la gare, l'impossibilité d'acheter un billet en ligne était toujours active, Florence Petetin n'avait plus beaucoup d'option. Simplement, elle croisa un ami, lui expliqua la situation, cet ami lui paya son billet. Elle put commencer le Tour avec nous.

Au lendemain de notre première nuit, très humide, en banlieue, alors que l'urgence était de plutôt trouver un café qu'un retour pour Marseille (il restait encore deux ou trois jours de marche), le café à la terrasse duquel nous nous arrêtàmes pour trouver un peu de réconfort, avait pour autre cliente une marseillaise, avec laquelle nous sympathisâmes assez rapidement (son fils était étudiant à l'École d'art de Marseille) et qui devait rentrer à Marseille le samedi suivant (jour de retour prévu pour Florence). Florence et la dame convinrent d'un retour commun.

Cette expérience d'un tour de banlieue, aussi banale conceptuellement que riche en expérience, trouvait ici, pour Florence en tout cas, une sorte de raison d'être des plus rationnelles, au-delà de tous les autres enseignements reçus pendant ce parcours: aucune autre histoire ne pouvait lui offrir, d'elle-même, un aller et retour Marseille/Paris, en tout cas pas de cette manière. Ce Tour de Banlieue, son envie d'y prendre part depuis quelques mois trouvait finalement une sorte de justification, une évidence de ce mouvement qui contient en lui les autres nécessités auxquelles il engage. Comme si accepter de tourner autour de Paris pendant quelques jours assurait, voire produisait, les trajets nécessaires à cette circulation: du mouvement qui produit du mouvement au-delà de lui, en amont et en aval, selon ce qu'il engage chez les participants. Tendances qui convoquent également la notion de stigmergie, en tant que mécanisme de coordination indirecte entre les agents à partir de la trace laissée dans l'environnement

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Synchronicité

s'articuler heureusement. La dispersion du groupe sur plusieurs points augmentant ce facteur si on le compare au cantonnement, même dans un espace mobile, de l'expérience précédente. Si un effort très particulier est produit pour soutenir des jeux entre topologie et synchronicité – jeux pouvant être qualifiés de stigmergiques pour une part - jusqu'à en assumer une qualité artistique ou une qualité d'influence formelle pour des productions artistiques, on peut se demander si les expositions finales, dont l'objet est entre autres une validation par le visible de la pertinence des activités de ce programme, restent nécessaires ou en quoi le sont-elles.

À partir des conditions de travail que nous mettons en place dans lesquelles la période de production est très sérieusement, en théorie comme en pratique, étudiée et activée, pourquoi faudrait-il exposer des formes finales, « finalisantes » ? Si l'intensité des conditions de production est telle, l'exposition vient-elle étendre encore cette intensité ou la compléter d'accès et d'éléments qui lui manqueraient (vient-elle au contraire réduire, compresser l'expérience) ?

Si notre questionnement générique se fixe sur un jeu particulier des conditions de production comme matrice des réalisations exposées, tenter de répondre à une question à propos d'une nécessité d'exposition des réalisations à partir de conditions de production particulièrement activées pourrait être la première étape d'une réponse. Les réalisations exposées pouvant aussi bien être des *modes de production* : les processus eux-mêmes, actifs comme documentés.

Comparer formellement les réalisations des étudiants et artistes, à partir des aventures engagées lors du séjour, avec leurs modes d'activations dans l'espace et le temps des rapports proposés dans notre programme, pourrait être une piste de réponse quant aux relations entre conditions de production et formes produites et raisons de leur exposition.

< [VII]  
ACTIVATION DES  
CONDITIONS  
DE  
RÉPARTITION  
SPATIALE DE  
L'EXPÉRIENCE  
(SUITE)

## B) MOUVEMENT ET OBJET

Ce rapport *mouvement et objet* « matérialise » l'écart entre les lieux par une forme plus ou moins stabilisée (objet) ou perceptible (mouvement). Les objets étant des entités assez stables quand les mouvements réclame davantage d'attention ou de réactivité pour être perçus. Quand un mouvement a lieu vers une exposition, il peut être propice à réaliser des formes assez stabilisées, par exemple pendant les pauses. Le mouvement peut manquer de pauses et n'avoir d'autre objet à fournir que lui-même. Ce rapport propose soit le mouvement soit l'objet comme forme de correspondance avec les lieux « à atteindre ». Mouvement du déplacement des



par une action initiale qui stimule une action suivante du même ou d'un autre agent. Les actions successives ont tendance à se renforcer et conduisent à l'émergence spontanée d'activité cohérente, apparemment systématique.

Ce genre d'évènement dans l'évènement, série d'actions dans un ensemble, est comme une célébration des potentiels de ce programme, comme une production d'énergie propre. La synchronicité y est un phénomène actif et indispensable, à la manière d'un instrument, d'une méthode.

De même, la double activation islandaise ayant eu lieu les premiers jours du programme, un effet lancement, cérémonie d'ouverture, inauguration est venu soutenir ce programme de recherche dans les possibilités qu'il permet. Cet effet produit encore une qualité commune à ces deux mouvements en tant que synchronistiques : ils augurent ensemble, et de l'un à l'autre, un déroulement prometteur pour la suite, comme une bande-annonce, un *prélude* selon le terme choisi par Kaprow pour distinguer l'art expérimental de la tragédie, de l'art des origines et du dépassement.<sup>73</sup>

Si le programme a son langage et si ce langage permet d'en lire les pratiques, les pratiques elles-mêmes font langage au moment où elles lui donnent une action, le formulent pratiquement, comme un message sensible du programme, pour les autres participants notamment – on parlera d'émulation.

Ensuite les mouvements de Sophie Caudebec et Nicolas Koch/Haldor Hardy sont d'une symétrie plutôt complémentaire : d'abord la « confrontation » mécanique moteur/énergie corporelle, puis la *contrariété* chronologique, arrivée vs départ (au et du point de rencontre : Hjalteyri) ; également l'écart entre les types de parcours et leur rapport à la durée ; l'un, long mais fini (Nicolas Koch, Haldor Hardy), l'autre, plus court et en cours (Sophie Caudebec entame la dernière partie de sa course quand les motocyclistes achèvent définitivement leur traversée). Ces « comportements de course », eux-mêmes dans le raffinement de leur différence : les

uns arrivant pendant qu'une autre est encore en train de parcourir. Bien qu'ici, à la manière des fans de bords de route sur le Tour de France qui accompagnent les cyclistes sur quelques mètres pour saluer la centaine que le coureur est en train de parcourir, il y a comme une sorte de disproportion entre les efforts et les distances parcourues, mais également le type d'effort fourni, selon les critères de complémentarité proposés, même si les deux efforts se saluent l'un l'autre dans la synchronicité, sans avoir conscience de leur effort mutuel et alors, commun.

Si la distance de la course est cinq fois moins grande que celle de la traversée, cette distance plus courte est parcourue à la seule énergie du corps et non à l'aide de moteurs (à la réserve des deux distances des tunnels parcourues en auto-stop). Ensuite cet argument se retourne si l'on considère la « facilité » avec laquelle Sophie Caudebec produit et assure des efforts et assume leurs enjeux, mais également les conditions plutôt favorables qu'elle a rencontrées pendant sa course et que l'on compare ces paramètres avec ceux, bien plus rudes, qui ont accompagné la traversée des motocyclistes... ici encore, c'est comme si les deux efforts s'imbriquaient dans leur différence.

Insistons encore : pour un groupe se préparant à produire de l'art dans un mouvement, celui du déplacement entre les lieux d'exposition, voir une jeune femme partir seule en courant rejoindre la dernière ville au nord du fjord, au moment où un duo motorisé s'apprête à arriver après quatre jours de traversée sous la neige depuis le point le plus à l'est de l'île, est sans doute une force de déclenchement ou en tout cas un support sur lequel une mise en mouvement peut s'enclencher (« effervescence et émulation » de l'*acte esthétique*, toujours). Mise en mouvement sur le mode de l'onde plus que sur celui de l'appui, selon la distinction opérée par Deleuze sur ce plan<sup>74</sup>.

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
► Synchronicité

<sup>73</sup> Allan Kaprow, « L'art expérimental », in *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley ; trad. par Jacques Donguy, 1996, p. 111.

<sup>74</sup> « Or aujourd'hui on voit que le mouvement se définit de moins en moins à partir de l'insertion d'un point de levier. Tous les nouveaux sports – surf, planche à voile, deltaplane... – sont du type : insertion sur une onde préexistante. », Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990, p. 165.



conditions de production et objet possiblement produit par ces conditions en mouvement, objet en tant que « Chose solide, maniable, généralement fabriquée, une et indépendante, ayant une identité propre »<sup>187</sup>. Le ou les mouvements comme *matière* à produire des objets pour l'expérience en Haute-Savoie, et, pour l'Islande, le mouvement comme *objet* d'une pratique, selon qu'un objet est cette fois « Ce à quoi s'applique [une] activité », de même qu'un motif ou un mobile, qui sont également aussi matériels que conceptuels.<sup>188</sup>

Si un mouvement est le « Déplacement (d'un corps) par rapport à un point fixe de l'espace et à un moment déterminé »<sup>189</sup> et un objet, « Tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue »<sup>190</sup>, la possibilité d'isoler un objet dans une définition est elle-même l'objet de beaucoup de mouvements selon les priorités de la perception (ces tensions de la notion d'objet à partir de différentes approches sont regroupées en ANNEXE C).

*Mouvement* et *objet* sont les deux notions principales à partir desquelles nous allons tenter de mieux saisir les formes des expériences présentées, car ce binôme de termes semblent plus particulièrement leur correspondre et permettraient également de les distinguer. À partir des formes qui s'apparentent aux objets, éléments figés à un moment, pour la boucle en Haute-Savoie de *Deltachamx-car*, malgré la dynamique évidente de son dispositif, et mouvement selon les traversées observées pour *DT-II*, figures islandaise (ou « figure-mouvement ») - mouvements tendus entre désir de production artistique et échéance d'une série d'expositions qui implique une présence d'objets. Tension à partir desquelles nous étudierons cette seconde expérience.

## 1. Le mouvement vers l'objet

### a) *Deltachamx-car* et les mouvements de la pratique artistique

L'œuvre comme signallement de l'art

Différents moments de la pratique artistique distribuent différentes façons de pouvoir faire potentiellement œuvre. S'il est possible d'imaginer une pratique artistique sans œuvre d'art fixée dans un élément, sachant que sans une telle œuvre on peut toujours concevoir la possibilité,

<sup>187</sup> OBJET, <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>

<sup>188</sup> « Toute chose a deux aspects : elle est un *objet* en tant qu'elle est comprise dans d'autres choses, elle est une *chose* en tant qu'elle est comprise dans autre chose qu'une chose », David Rabouin, « Le fantôme (spinoziste) dans la machine (à différences) », *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, E. Alloa, E. During, puf, 2018, p. 175.

<sup>189</sup> MOUVEMENT, <http://www.cnrtl.fr/definition/mouvement>

<sup>190</sup> OBJET, <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>

► Mixte : retrouvailles à Hrísey

Sur le même mode mais sans prouesse particulière, si ce n'est celle justement de ne produire que de la synchronicité, ce croisement sur l'île au milieu du fjord longé par notre expérience. Dans ce cas rien d'autre qu'un rendez-vous, prévisible mais imprévu : nous n'avions pas décidé d'un croisement concerté, l'île étant une étape du programme, s'y retrouver, après tout, n'a rien d'exceptionnel, ce qui est plus particulier, c'est d'avoir choisi au même moment l'île comme « étape logique » d'un échange nord/sud, dans une sorte de « symétrie-relai ». *Relai logique*, bien que pour être entre les deux points nord/sud (Siglufjörður/Hjalteyri), Hrísey reste un détour, charmant, pittoresque, mais un détour quand même, pour lequel il faut rejoindre un port, attendre un bateau. Une escale sur une île n'est jamais un raccourci : elle est toujours physiquement coupée du reste, un supplément. Il faut préciser aussi, selon l'économie du confort sécurisant évoquée plus haut - pourtant contredite effectivement par les opérations engageantes et éprouvantes que nous venons d'observer - que l'attrait d'une île est très relatif pour un groupe dont certains membres n'ont jamais mis les pieds en Islande et dont une reprise de repères sédentaires pouvait être l'option la plus rassurante, en attendant de trouver la confiance nécessaire pour aller voir plus loin et ailleurs. Une fois en Islande, le premier réflexe n'est pas d'aller s'isoler sur la plus petite île qu'elle « contient ». Il y a donc à ce moment et à cet endroit de façon imprévisible un regroupement spontané d'énergie à partir d'une volonté commune mais selon des directions opposées : la production d'un croisement. Le seul croisement non-concerté du séjour, ne concernant que sept participants sur la quarantaine que compte notre groupe : trois personnes (Romain Petit, Romaric Hardy et moi-même) passant de Siglufjörður à Hjalteyri et quatre autres personnes (Simon le Cieux, Nans Quénel, Heiðís Hólm Guðmundsdóttir et Aldís Dagmar Erlingsdóttir Svarkur) de Hjalteyri vers Siglufjörður. Les autres croisements sur les autres points ayant été davantage prévus et organisés.

La synchronicité, assez évidente d'une rencontre, même non concertée, de membres d'un groupe relié pour une expérience commune

dans un lieu faisant partie des étapes prévisibles d'un programme, est active ou activée par la présence d'un autre groupe d'artistes déjà programmé sur le lieu, bien qu'arrivé en même temps que nous en Islande et très peu de temps avant nous à Hrísey. À cette occasion cet autre groupe semble jouer un certain rôle *de choses matérielles* tel que l'isole Deleuze à partir de la pensée de Bergson : « Les choses matérielles hors de nous ne se distingueraient pas par des durées absolument différentes, mais pas une certaine manière relative de participer à notre durée et de la scander. »<sup>75</sup> Scansion d'un groupe par un autre, qui lui donne un rythme, une mesure, lui fixe une cadence.

Ce croisement qui se produit d'utiliser l'île comme un « refuge » permettant de produire une étape entre deux autres lieux, relie deux groupes venant respectivement de chacun de ces lieux pour rejoindre le lieu de provenance de l'autre. Cet « échange » est doublé par la synchronicité d'un autre groupe, « hors programme », qui aussitôt le nôtre engagé, se retrouve le rejoindre empiriquement (pour l'intégrer « statutairement » ensuite, par une invitation à exposer), en nous proposant de nous héberger, alors qu'aucune autre solution improvisée n'est possible sur l'île pour une seule nuit.

Une synchronicité complexe ou multiple, entre un groupe reconnu, préconstitué, qui en annexe un autre, au hasard d'une rencontre de voyage mais également d'une nécessité pratique, cheminement qui donne à cette « ligne » une cohérence selon les enjeux du programme. Cette manière dont les événements viennent compléter un programme, lui correspondre, voire le réaliser contribue à son fonctionnement et à sa réussite : il y a synchronicité ici, selon une qualité indispensable au programme, celle-là même qu'il recherche et suppose. En même temps qu'il permet de donner une cohérence aux situations, rencontres, événements, il ne peut trouver sa pertinence qu'à travers eux. Si le programme en est la tête de lecture, ils en sont le support et l'activation.

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Mixte : retrouvailles à Hrísey

<sup>75</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 78.

l'*existence* de l'art, ce qu'active régulièrement, par exemple, un artiste comme Gianni Motti<sup>191</sup>, on peut comprendre que sans art la possibilité des œuvres se verrait sérieusement compromise (nous préciserons cet argument). On peut ainsi localiser des instants de la pratique artistique dont le propos n'est pas de faire œuvre (comme régler une facture de matériaux par exemple) mais les identifier à certains moments et conditions comme des possibilités de faire œuvre ou d'être une œuvre (selon le *Quand y-a-t-il art ?* de Goodman, sur lequel nous reviendrons). Ce qui indiquerait différentes présences de l'art dans les mouvements qu'emprunte ou que produit une pratique. Par ailleurs, Laurent Jenny conçoit l'accès à l'œuvre selon sa distinction visuelle : « Le fait qu'[une œuvre] soit cernée par des contours et structurée concentre l'attention sur une zone du sensible, active des relations au sein d'un espace et crée un relief de perceptions et de pensées. »<sup>192</sup> Observons les mouvements de la pratique de l'art expérimentée à partir des différents moments ou éléments qui la composent dans leur possibilité de faire œuvre, comme présence d'art plus « marquée », repérable, identifiable.

## Groupe

Le fait d'être un collectif pourrait très bien faire œuvre. On peut imaginer une expérience artistique dont le statut serait simplement le regroupement d'un nombre d'individus à tel moment à tel endroit<sup>193</sup> selon un objectif. Simplement, le collectif n'est pas pour *Deltachamx-car* le seul critère en jeu. Il y a bien un groupe de personnes, pourtant il ne se considère pas en tant que collectif. Le seul lien (ou « fait collectif ») que les personnes regroupées dans ce camping-car puisse reconnaître, c'est, pour la majorité de ses membres, un même lieu de provenance (une même école d'art, à l'exception de deux d'entre nous, issus d'une autre école) et pour l'ensemble du groupe, une appartenance à l'*école d'art*, comme lieu de référence, à partir duquel ce groupe a fait mouvement. Si à l'intérieur de ce collectif apparent, un petit groupe a pu venir aussi pour être ensemble, il préexiste à l'expérience en question. L'ensemble de personnes qui occupe ce

---

<sup>191</sup> « Gianni Motti ne fabrique pas d'objets. Ses œuvres, presque toujours invendables, ont une durée de vie qui excède rarement la rumeur qui les accompagne. », [http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/M/motti.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/M/motti.html)

<sup>192</sup> Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Verdier, 2013, p. 14.

<sup>193</sup> Pour compléter notre référence à Gianni Motti, rappelons qu'en 1997, en Colombie, « il organisa une manifestation nationale de télépathie pour inciter le Président Samper à démissionner. » [https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni\\_Motti/146#press](https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni_Motti/146#press). « En 1997, en Colombie, la télépathie m'a permis de diriger une manifestation de 200 personnes pour faire fuir le président. Quelques mois après Samper démissionna. » (<http://www.arcinfo.ch/articles/lifestyle/loisirs-et-culture/carte-blanche-a-gianni-motti-par-la-telepathie-je-peux-faire-disparaitre-la-france-91628>). Pour cette performance, la réunion d'un groupe selon un objectif *fait œuvre*.

La synchronicité est un guide de l'expérience et un mode d'expérimentation, mais n'étant pas prévisible elle ne peut être qu'une méthode intuitive, heureuse. Ne pas pouvoir la maîtriser fait de ce phénomène une qualité qui appartient pleinement à l'expérience: qualité qui ajoute aux réalisations artistiques une lecture enrichissante et imprévisible, une qualité d'autant plus juste qu'elle advient d'elle-même sans avoir été préparée, souhaitée ou anticipée. La synchronicité ne peut pas être une «forme» qu'on souhaite produire, ou une qualité qu'on peut prétendre vouloir atteindre par ou dans une forme ou alors c'est une synchronicité «industrielle», celle dont on maintient le principe par une *substance* qui lui manquerait, une synchronicité de synthèse (principe que nous verrons plus précisément par la suite à partir de la différence entre l'art et l'industrie, analysée par Deleuze et Guattari). Prenons l'exemple de *Synchronicity*, œuvre au titre explicite de Robin Meir, artiste suisse, présentée à l'espace Ricard en 2016 (Paris), installation qui rend «hommage» à une synchronicité naturelle que l'artiste s'attache à reconstituer: «*Synchronicity* explore le phénomène naturel selon lequel les lucioles trouvées dans des régions reculées de la planète produisent des flashes bioluminescents à l'unisson, et celui selon lequel les criquets strident en chœur parfait. L'œuvre de Meier, exposée sous un chapiteau étanche spécialement équipé, prend la forme d'une serre abandonnée débordant de vie. Une fois à l'intérieur, le visiteur est accueilli par des rythmes visuels et sonores dont les battements remplissent l'espace. Les stridulations des criquets, le battement des métronomes, le son des pompes à eau et de divers autres matériels électroniques semblent être en symbiose avec la lumière émise par des centaines de lucioles en liberté émettant des flashes à l'unisson.»<sup>76</sup> L'article précise bien les intentions de la pièce à partir de nombreuses occurrences de termes liés à la machinerie et autres accessoires techniques (oscilloscope, électro-aimant, haut-parleur, guirlande de

Leds...): convoquer des synchronicités existant dans la nature, comme phénomènes réguliers et organiques, pour s'en inspirer et en simuler une activation artificielle comme nouveau repère pour ces espèces synchronistiques. Ici, la synchronicité n'est pas sollicitée comme une méthode éventuelle et «heureuse» d'une pratique qui croiserait d'autres modes mais reproduite comme un modèle de représentation. Pour reprendre une distinction à propos du portait florentin, réalisé «d'après le vif» plutôt que *sur* le vif», permettant à la peinture de garder ses distances d'avec le modelage<sup>77</sup>, il semble que cette proposition de l'artiste suisse maintient cette hiérarchie malgré l'usage d'un matériau vivant: il convoque le *vif* en le reconstituant, il ne saisit ni n'est saisi par ce *vif*. Cet usage est proche d'une pratique de laboratoire sur un cas par une étude définie où l'on sait d'avance ce que l'on cherche à produire - les instruments utilisés pouvant toujours installer des variables. Partir d'une synchronicité pour trouver ou produire de la synchronicité - ce qui a d'ailleurs pour effet une belle proposition immersive - nous fait passer tout à côté du propos synchronistique: il est présent, actif mais ne propose que son propre sens sans en produire. Si l'on ignore que la synchronicité est le tenant et l'aboutissant de la proposition, on ne perçoit qu'une procédure exigeante et rigoureuse, d'un haut niveau de technicité, engagée dans un décor questionnant esthétiquement, mais on **risque de** passer à côté de la «magie» synchronistique qui permet à des formes distinctes une correspondance imprévue. Il n'y pas de production de sens, mais reproduction d'un phénomène par son exploitation.

C'est tout autrement que la synchronicité résonne dans nos aventures: la synchronicité est le signe d'une cohérence qui nous avait échappé, une preuve supplémentaire d'intelligibilité qui n'est jamais recherchée pour elle-même mais cautionnerait la capacité de l'art à *dépasser* les artistes telle que le soutient Rancière: l'artiste «fait plus qu'il ne veut faire et qu'il ne sait

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Mixte: retrouvailles à Hirsey

<sup>76</sup> <https://www.audemarspiguet.com/fr/news/2015/06/15/audemars-piguet-inaugural-art-commission-synchronicity-by-robin-meier>

<sup>77</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 129.

camping-car est un *nous occasionnel*, qui correspond à la définition de *collectif* de Gilles Hanus<sup>194</sup>, petite société, car ce *nous* repose sur une association temporaire à partir d'un objectif commun. Objectif suffisamment spécifique pour distinguer cette association comme une communauté. Pourtant ces différentes identités ne seront pas clairement soutenues ni ne trouveront de nécessité comme désignation du *groupe*, qui reste la manière la plus neutre de parler de cet ensemble.

Il ne s'agit pas d'un collectif en tant qu'œuvre, mais davantage d'un mouvement collectif. Avant de parler du mouvement qui le porte mécaniquement, locomotion du véhicule, ce groupe est un mouvement vers cette expérience. Il est constitué par la volonté, le fait de s'être engagé dans ce workshop et par là d'être capable, par projection, de se voir suffisamment apte à faire groupe pour se supporter pendant la durée du workshop selon les conditions d'une vie commune dans le genre d'espace qu'est un camping-car.

Il y a un groupe, qui se pense capable de faire groupe selon un engagement commun formulé par sa présence, sa constitution. Vu de l'extérieur il est évidemment un groupe constitué par et dans une expérience singulière. Selon les contextes de perception cette « expérience singulière » apparente ne sera pas identifiée inconditionnellement comme de l'art. Cet état collectif est le support indispensable à l'expérience sans avoir à faire art pour celle-ci, il n'a pas vocation à le faire. Il est pourtant déclencheur des formes particulières à la vie commune, notamment dans l'invention constante de ce rapport qu'imposent les conditions de vie nouvelles et ponctuelles qui sont les nôtres pendant cette expérience. Ce groupe n'est pas lui-même de l'art, mais il peut en être un instrument et parfois le matériau ou la modélisation, le prototype. Chez Alfred Gell un prototype est ce qui distingue une œuvre d'une autre à partir de ce qu'elle représente<sup>195</sup>. Par exemple, les mouvements et comportements des membres du groupe dans un espace si restreint composent une scène régulièrement renouvelée du jeu d'occupation d'un lieu qui exerce et stimule intensément les capacités de spéculation quant aux enjeux spatiaux auxquels l'art se confronte fréquemment. Ce groupe, s'il n'est pas de l'art, s'il ne fait pas art, est un groupe pendant le temps où il se destine à en faire : le regroupement a lieu autour et à partir d'une expérience de la pratique de l'art. C'est alors *l'art qui fait le groupe*.

---

<sup>194</sup> Gilles Hanus distingue *collectif* et *groupe* de la manière suivante : le collectif « est l'occasion d'un nous, jamais assurée de s'accomplir », quand le groupe est un « nous véritable » Gilles Hanus, *L'épreuve du collectif*, Verdier, 2016, p. 46. Rappelons qu'une société signale l'association, quand une communauté implique une distinction.

<sup>195</sup> « Le prototype (prototype), à savoir la ou les entités conçues par une opération d'abduction comme étant représentée(s) dans l'indice » (<https://lhomme.revues.org/5658>), par exemple : tableau de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud (<https://gradhiva.revues.org/1767>).

qu'il fait»<sup>78</sup>. La notion d'*acteur esthétique*, déjà mentionnée à partir des recherches de Baldine Saint Girons, *plaque sensible* qui «pense-en-corps»<sup>79</sup>, se rapprochant en cela du danseur, celui qui n'apprend à «vraiment danser que dans le mouvement»<sup>80</sup>, en cohésion avec ce qui peut lui échapper. Capacité de l'acteur esthétique de s'engager dans le suivi d'un mouvement sans être sûr de pouvoir le reproduire<sup>81</sup>, se fier au mouvement jusqu'à l'improvisation, «manière de faire face à "l'imprévu", de transformer la contrainte en chance, de saisir le *kairos*, c'est-à-dire le joint propice (...) dans le présent et sans reprise possible.»<sup>82</sup> L'inconnu comme une condition de l'aventure artistique: suivre le mouvement de ce qui nous dépasse. *L'acteur esthétique*, «pense-en-corps», il s'utilise lui-même pour s'exposer à l'inattendu<sup>83</sup>. Le corps comme «zone de production de savoir» est l'objet de l'*Affective theory*<sup>84</sup>. Nous reviendrons sur cet usage de l'action par laquelle le corps est parfois ce qui *décide* en premier.

Dépassement de l'artiste par ses formes qui s'engagent aussitôt dans le réel, tel un relai entre l'artiste et son environnement, dans un principe de connexions qui répond à celles que l'artiste a pu connaître pendant la période de production jusqu'à la forme. Rancière déduit de ce phénomène de dépassement que «la forme artistique peut être une forme esthétique, une forme irréductible à la mise en forme de la matière sensible par l'intention artistique»<sup>85</sup>, ce qui pourrait soutenir, en amont d'une forme qui déborde l'artiste par son engagement dans le réel, une pratique de l'art à partir d'une rencontre des éléments dans une traversée de l'espace – toujours un jeu des formes dans le réel. Principe

de connexion, comme une collaboration élargie avec des éléments hétérogènes, que nous étudierons plus spécialement.

► Solo : le voyage de Laurie Lepine

Laurie Lepine n'a sans doute pas formulé ou souhaité la synchronicité comme unique méthode de son périple. Pourtant elle s'est uniquement laissée guider par les circonstances qui ont tracé sa route. Les circonstances ne suffisent pas à faire synchronicité, mais c'est à elles que Laurie Lepine s'en est remise pour dessiner sa route. Dès lors il y a synchronicité car l'unique cohérence de son mouvement est produite par la rencontre de ces circonstances avec une règle de départ, celle de la méthode de transport utilisée (auto-stop) : la méthode et l'environnement trouve «un même sens». Aucune urgence dans cette pratique de la synchronicité, c'est dans toute la souplesse du phénomène que s'est déroulé le parcours. Le fait d'être à très bonne distance du centre de notre activation, quelques centaines de km plus au nord, a donné à Laurie Lepine toutes latitudes en termes du rapport temporel de traitement de l'espace – c'est un tout autre enjeu d'existence, celui dans lequel il faut tout reprendre et tout réinventer, auquel cette étudiante s'est confrontée.

Les circonstances comme parcours imposent un changement soutenu des méthodes communes d'appréhension du réel et de ses repères qui nous permettent généralement de «traverser» nos journées - ce que nous avons évoqué à propos du mode «nomade» de fréquentation des lieux dans l'expérience en camping-car. Notre rythme domestique, social et biologique trouvant une cohérence suffisante dans une succession d'habitudes que nous entretenons chaque jour. Ce que Laurie Lepine a repris pour en changer le principe jusqu'à le retourner: son rythme, son mouvement, ses relations vont être décidés par d'autres et inventer ainsi du défilement et des événements à ses journées. Elle ne va pas rester impassible dans ce cadre et participer à toutes les propositions que ses rencontres vont lui soumettre, et réellement s'investir et faire siennes leurs intentions, quelles soient artistiques ou plus communes. Seulement dans ce cadre elle

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
► Mixte : retrouvailles à Hirisey ► Solo : le voyage de Laurie Lepine

<sup>78</sup> Jacques Rancière, «La forme et son esprit», *La forme en jeu*, PUV, 1998, p. 140

<sup>79</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 151.

<sup>80</sup> Baldine Saint Girons, *Ibid.*, Klincksieck, 2008, p. 163.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>84</sup> *Code*, avril-octobre 2016.

<sup>85</sup> Jacques Rancière, «La forme et son esprit», *La forme en jeu*, PUV, 1998, p.140

Ce groupe est aussi une figure, une identité. Une famille fait groupe de façon si durable que l'habitude peut l'emporter sur les liens biologiques<sup>196</sup>. Pour cette expérience, sur une période très limitée, nous sommes « famille accidentelle ». Cette « figure » peut devenir un jeu identitaire qui soutenu en tant que forme pourrait porter et devenir une intention artistique : jouer à *la famille en camping-car*. Si cet état, un groupe *dans* son identité, est constitutif de l'expérience et de ses enjeux et intentions artistiques, il n'en est pas à lui seul le principe.

À la possibilité de faire groupe à l'intérieur d'un espace qui laisse peu de place à d'autres options (part *stabilisante* de l'expérience), s'ajoute le fait de faire mouvement ensemble : Le déplacement commun, ponctuel, comme facteur déterminant de l'identité de ce groupe. Quel que soit son devenir pendant la durée de l'expérience (le groupe pouvant se défaire), une chose reste constante et identique pour chacun : le vitesse de déplacement. Un groupe qui évoluerait dans un rapport de vitesse commun se nomme aussi une compagnie, pour la danse comme pour l'armée. Deux modes que nos activités convoquent sans s'y résoudre.

## Lieu

Le *collectif* embarqué comme fabrique de formes destinées à être montrées en tant qu'œuvres, est une déclinaison de statuts d'œuvres possibles. « Œuvres possibles », potentiellement non retenues en tant que telles, notamment parce que l'objet « dominant », contenant qui fixe, porte et permet cette activité (contenu), est sans doute ce qui pourrait suffire à l'identification d'une œuvre. Suffire mais aussi permettre, car sans le cadre, le collectif perd son « jeu », son terrain et son identité. L'habitable, celui du camping-car, contient le groupe en tant que contenu. Il délimite le groupe et le définit : le cerne, physiquement comme idéalement. Il donne au groupe une mesure et une cohésion qui définissent et valident son existence. Il maintient son intégrité en logeant son foyer affectif.

Un camping-car en lui-même – véhicule qui combine maison, véhicule et vacances : une *aventure domestique* - peut ne pas correspondre immédiatement à l'idée qu'on peut se faire d'une réalisation artistique, mais selon le traitement qu'on lui impose il se peut qu'il passe dans le champ de l'art et y faire œuvre. Cette capacité pour un véhicule de *faire œuvre*, est récurrente, citons par exemple le cas du travail de Frédéric Vaësen avec ses “Nouvelles Machines Habitables”

---

<sup>196</sup> Selon l'artifice de leur élaboration qui rend possible le fait de s'inventer une famille (selon, par exemple, la définition de Roland Barthes, qui réduit la famille à l'appartenance d'une même clef : l'accès à un même lieu de vie).



va se faire porter, ne pas tenter d'orienter la ligne proposée pour potentiellement rejoindre celle du programme d'amorce – ce qui restait une éventualité mais dépendante des agencements premiers.

À ces conditions la synchronicité n'est plus un retour d'expérience, une observation a posteriori, une *connexion psychique* entre deux événements autonomes qui *fait sens* mais une stratégie d'activation de soi avec son environnement : toute rencontre prendra un sens d'être suivie, de devenir le sens d'une période du simple fait de ne pas prendre de décision personnelle sur une destination mais de laisser ce choix aux personnes rencontrées – ceci à partir du principe de base de se déplacer en auto-stop selon les directions et les intentions des personnes qui conduisent. La synchronicité devient un protocole. Le sens (intelligible) et le sens (du parcours) se rapprochent jusqu'à se confondre.

► Par équipe : le retour à risque

Si dans le séjour de Laurie Lepine les circonstances ont tracé le parcours, pour notre retour (celui du groupe arrivé par la mer) de ce séjour elles en ont maintenu et assuré la tension. Dans *Éloge du risque*, Anne Dufourmantelle amorce son texte par deux idées décisives : *la vie est un risque inconsidéré pris par les vivants* et « *Risquer sa vie* » est l'une des plus belles expressions de notre langue<sup>86</sup>. La synchronicité n'est pas toujours un exercice à risque. Si ce que nous apprend une synchronicité peut demander à notre psychisme une reconsidération de ses repères, selon ce que cette synchronicité aurait permis de pointer, de lever ou de déceler, le risque n'est pas la fonction de la synchronicité : elle est neutre, même si ce qu'elle met en jeu ne l'est jamais. Laurie Lepine a laissé la synchronicité la mener là où bon *lui* semblait, ce qui faisait « sens » du parcours pour *elle* (nous pourrions dire pour « elles », car c'est entre l'étudiante et la synchronicité que cela se passe : comme un ensemble ou un *bloc*). En revanche,

pour notre retour vers le bateau qui nous ramenait sur le continent, nous savions où (et quand) nous avions à nous rendre en laissant à la synchronicité la capacité de nous y amener, de se raccorder à ces contraintes. L'impératif restait notre objectif final, alors que pour Laurie Lepine le déroulement présent des événements a pris le pas sur tout autre objectif ultérieur. Impératif fixe vs impératif dynamique. Nous avons juste achevé notre séjour avec la méthode qui a permis à Laurie Lepine de maintenir le sien du début à la fin.

À nouveau, ici, la division de la communauté (même d'un petit groupe) ne peut rendre que partiel le récit de ce retour. Pourtant, sur la même route, sur une même durée et dans les mêmes conditions et nécessités que les autres membres du groupe, ce que je pourrais en dire pourra être très proche de ce que les autres ont pu vivre, percevoir et traverser. À nouveau cette division de la communauté est politique car, s'il n'aurait pas été possible de prendre le bateau sans se séparer (scinder ce groupe, pour faciliter son déplacement), sans tous les autres, au moment d'embarquer, qu'on soit arrivé à bon port ou encore en route, une certaine cruauté de la situation aurait exigé une décision ou une relativité d'une grande noblesse : prendre le bateau comme un jeu qui ose *aller au bout* malgré les conséquences (laisser des compagnons en mauvaises postures) ou renoncer à embarquer et aller au bout du pari mais ensemble. À un moment une décision pour le groupe dans cette situation critique aurait donné à cette « communauté » sa figure politique, selon que cette décision fut personnelle ou collective.

Nous n'avons risqué ni notre vie ni rien d'autre de façon inconsidérée (si ce n'est notre temps et notre budget, notre plaisir aussi d'un retour par la mer), c'est plutôt la gratuité du geste qui aurait pu faire du risque pris quelque chose de regrettable, à la façon d'une bravade qui se retourne contre les audacieux. La gratuité du trajet comme prétexte à une gratuité plus définitive : celle de miser une dernière fois l'ensemble de ce séjour islandais, sa réussite, sa réalisation, dans une conclusion à la beauté sans condition. Beauté du geste, beauté sans dépendance. Pourtant les

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
► Solo : le voyage de Laurie Lepine ► Par équipe : le retour à risque

<sup>86</sup> Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Payot&Rivages, 2014, p. 11.



(*NMH*)<sup>197</sup>, dans lequel une caravane devient une œuvre d'art selon un traitement particulier, ou Michaël Asher qui depuis 1977 promena sa caravane mobile (*Caravan*) à chaque édition de *Skulptur Projekte* à Münster (jusqu'en 2007) selon le calendrier et les emplacements choisis lors de la première édition<sup>198</sup>. Les cas de véhicules activés en art ou pour l'art sont réguliers, mais nous devons d'évoquer un pionnier en la matière : Raymond Roussel. Peu après la première guerre mondiale, il s'est fait « établir, sur ses plans, une automobile géante, mesurant 9 m sur 2 m 30, et comprenant, par suite de dispositions ingénieuses, un salon, un studio, une chambre à coucher, une salle de bains et même un véritable petit dortoir pour le personnel composé de trois hommes : deux chauffeurs et un valet. » Cette « villa nomade » conjugue « deux tendances maîtresse de l'époque : (...) l'esprit d'aventure et l'amour du confort », par « la passion du mouvement ».<sup>199</sup> Nous ne pouvons pas niveler chaque intention portée par chacun des véhicules de ses artistes. Les *NMH* de Frédéric Vaësen mettent en avant « l'habitable » dans leur appellation, ce sont surtout des chambres noires mobiles à réception d'images du voyage sur les parois internes : un « *habitable* onirique » (image intérieure). Pour Michaël Asher, la caravane est un objet, une sculpture qui produit une répétition de sa présence dans une ville, calée sur chaque édition d'un événement artistique et en même temps sur les mouvements que cette ville connaît « urbanistiquement » dans le temps : un « motif mobile et récurrent » (« image » extérieure). Chez Roussel, c'est davantage, comme le précise la revue du *Touring club de France*, une invitation au voyage et à l'aventure dans le confort que transporte cette innovation pour l'époque : « machine à récit ». Notre camping-car peut croiser chacun de ces désirs. Nous empruntons à chaque proposition. « *L'habitable* onirique » : notre camping-car est aussi une boîte à images, mais imaginaires, machine à produire des idées, qu'on les reçoive de l'extérieur, paysage filtré par les vitres, ou songes de la journée au moment où la nuit tombe. Il fait « motif mobile et récurrent » : objet qui balise et rythme notre boucle à chaque stationnement. Et il est le support d'une aventure dont nous laissons le confort à l'écrivain. De façon plus pratique, comme pour ces exemples précédents, notre véhicule, en tant qu' « Élément d'un tout qu'il aide à constituer de manière essentielle »<sup>200</sup>, est *la condition* d'un collectif embarqué en tant que « fabrique d'œuvres »

---

<sup>197</sup> <http://www.klang.fr/frederic-vaesen-work/>

<http://www.paris-art.com/marche-art/frederic-va%C3%ABsen/vaesen-frederic/3694.html>

<sup>198</sup> « Avec le temps, le manège révèle les transformations de la ville qui voit notamment certaines zones possibles désormais plus disponibles. Loin de lasser, le projet trouve effectivement sa pertinence dans la répétition et dans le retour sur les mêmes espaces. Pour Asher, la ville s'expérimente par les déplacements, qu'ils soient physiques ou temporels, à travers cette unité mobile, mais toujours semblable, qu'est la caravane. » <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/asher/index.html>

<sup>199</sup> « *La maison roulante de M. Raymond Roussel* », revue du *Touring club de France*, août 1926,

<http://studiowalter.com/tag/maison-roulante/>

<sup>200</sup> *CONDITION*, <http://www.cnrtl.fr/definition/condition>

conséquences du geste nous les souhaitons favorables, comme beauté supplémentaire, sans doute plus intéressée (bien que ce critère ne soit pas celui du *beau*). Conséquences restant tributaires des conditions, celles des croisements et rencontres. Notre espace de jeu mesuré selon notre capacité à faire mouvement, les distances n'ayant plus d'intérêt métrique mais simplement temporel, à la manière de la Table de Peutinger des Romains qui balise la traversée de l'espace en prenant les jours de marche comme mesure de la distance, pour servir des objectifs militaires.

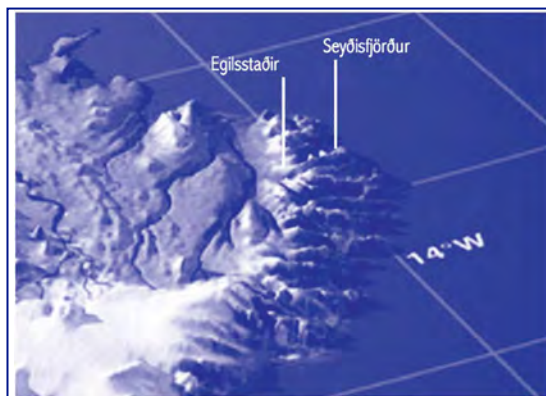
Après une division de notre groupe en trois, comme la veille nous en avait appris l'avantage, Quentin Mocquard et Nicolas Koch se sont retrouvés faire la route ensemble, Grégoire Leduey avec moi, et Haldor Hardy seul (avec un bon volume de bagage), les périodes de doute et de mobilité ont connu un rythme de succession encourageant. Chaque groupe a au moins croisé les autres une fois (parfois deux), que les uns soient à pied, en marche ou en train d'attendre à un emplacement à la configuration stratégique (croisement, site touristique, arrêt de bus) et les autres en voiture. Les moments de doute sur la longueur principale du trajet (entre ce qui constitue le départ et ce qui annonce l'arrivée ou sa possibilité) restent comme des états d'âme, des compositions ou décompositions de l'entrain, de l'optimisme, car le temps qui nous sépare de l'échéance est encore « favorable » : seule la spéculation et l'état psychique dans lequel elle peut nous mettre ou dans lequel nous sommes peut rendre la situation dramatique ou comique. Ici nous touchons à une forme d'ivresse du risque, ce qu'on peut nommer le « goût du risque » et qui peut s'approcher de la notion de « trauma positif » : « L'instant de la décision, celui où le risque est pris, inaugure un temps autre, comme le traumatisme ». Un trauma positif, comme « contraire de la névrose ». <sup>87</sup>

À l'approche du *temps critique*, au moment où le rapport temps qu'il nous reste et nombre de km à parcourir commence à connaître une limite de compatibilité, le flottement de cette

situation indécise dans laquelle nous a précipité la décision d'une prise de risque laisse place à un durcissement des impératifs. Il ne s'agit plus de s'auto-convaincre qu'*en y croyant* les choses vont advenir, et qu'elles doivent advenir parce qu'*il n'y a pas le choix* ou que *c'est trop beau* pour échouer maintenant. À présent les distances et le temps se raccourcissent, les calculs se précisent, une relation au monde se fait de plus en plus réelle. Egilsstaðir est à 25km de Seyðisfjörður, il est bientôt 15h et si vraiment aucune voiture ne nous prend alors marcher restera la seule option pour attraper le bateau à 20h.

Si l'ensemble du parcours s'est assez bien passé, la vitesse des trajets venant rompre la durée extensible de certaines attentes (la promesse de Laurie Lepine d'une île magique sur laquelle « tout le monde prend les autostoppeurs » - valant sans doute pour une personne seule et sans contrainte de temps), plus nous approchons du but, moins de voitures s'y rendent.

Pour aller à Seyðisfjörður ce jour-là il faut soit avoir à prendre le bateau et auquel cas avoir un véhicule bien chargé, soit vouloir se rendre dans cette jolie ville portuaire le jour où l'activité y est plus effective pour cause de « trafic » naval - il faut aussi passer une barrière montagnaise assez élevée (au dessus de 1000m). Nous avons sur le dos un peu plus de 10kg chacun. Si nous



Egilsstaðir – Seyðisfjörður [Fig. 11]

Cette carte localise la partie nord-est de l'île. Les deux villes signalées donnent la mesure (25km) de la dernière étape qui nous sépareit de l'embarcadere à 5h du départ.

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
► Solo : le voyage de Laurie Lepine ► Par équipe : le retour à risque

<sup>87</sup> Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Payot&Rivages, 2014, p. 13.

qui sans cette « forme » (ce véhicule) ne pourrait exister : une nécessité circonstancielle. Ce groupe n'est embarqué dans cette aventure artistique qu'à la condition d'être occupant de ce véhicule.

Si des œuvres mobiles assurent leur qualité dynamique à partir de leur capacité au mouvement, qu'elles empruntent au fonctionnement du véhicule, d'autres connaissent un mode de transport spécialement approprié, dédié, tel que le propose cONcErn. cONcErn est une expérimentation artistique initiée par Cécile Colle}{Ralf Nuhn depuis 2013 qui s'intéresse aux œuvres d'art qui, suite à des problèmes logistiques, se trouvent en situation d'abandon ou risquent la destruction, et se destine à y remédier, de même pour le lieu qui les accueille : « Pour le transport des œuvres jusqu'au lieu de stockage, cONcErn imagine des “convois exceptionnels” et invente des formes de voyage dans lesquelles les œuvres continuent d'exister en rapport avec leur environnement. Par exemple, cONcErn s'intéresse aux moyens de transport qui mettent en avant la visibilité de l'œuvre, la participation du public et qui sont sensibles aux questions écologiques. »<sup>201</sup> Dans ce cas, si le transport de l'œuvre est pensé en conséquence et que dès lors l'ensemble prend une identité artistique, il n'est pas une œuvre, il n'est que le support. Pour notre aventure embarquée il semble qu'au contraire le contenu du véhicule, c'est-à-dire un groupe, ne soit constitué artistiquement que s'il est tenu, maintenu par le véhicule. Il est aussi question de temporalité dans cette différence. Dans le cas de cONcErn il s'agit de redonner une seconde vie à l'œuvre, le transport étant une étape de cette renaissance, quand pour notre périple en camping-car la tentative est possiblement une œuvre en émergence.

Ce groupe est constitué par deux modalités au moins : faire groupe dans ces conditions bien avant d'en faire l'expérience (se projeter « en tant que ») et voir sa pensée en tant que groupe concrétisée par la condition pratique et matérielle d'un élément qui la contient à l'intérieur de ses parois. À partir de ce *devenir véhiculé* du groupe, le camping-car lui signale un niveau supplémentaire de son identité comme une possibilité d'être un collectif. Identité qui se fabrique par cet espace auquel le groupe se remet. Si la *proximité* suffit à faire groupe<sup>202</sup>, ce sont les « traits et les comportements communs » qui distinguent le collectif<sup>203</sup>. Le camping-car oblige la proximité mais engage également des manières et décisions communes, à partir de la proximité,

---

<sup>201</sup> concern\_dossier\_pres\_fr\_nov\_2016\_web.pdf

<sup>202</sup> GROUPE, <http://www.cnrtl.fr/definition/groupe>

<sup>203</sup> COLLECTIF, <http://www.cnrtl.fr/definition/collectif>

## Épreuve périphérique de connexion

maintenons une allure de 5km à l'heure, ça passe. Grégoire Leduey a quelques triathlons dans les jambes, j'ai de bons restes et le goût de l'effort... nous entamons l'ascension au moment où Quentin Mocquard et Nicolas Koch passe avec leur dernière voiture, qui sera aussi la nôtre: conclusion suffisamment comique, par son effet de rupture, au regard de la situation spéculée. Situation topologique, sans rupture, l'enchaînement entre l'amorce de notre engagement physique et son embarquement par un véhicule motorisé étant parfaitement fluide. Nous serons à Seyðisfjörður avec quelques heures d'avance sur l'embarcadère. Haldor Hardy le solitaire de l'étape, arrive une petite heure après nous, malgré son échappée en solo, un peu surpris de nous voir déjà en terrasse.

Il n'aurait pas vraiment été possible, à moins d'un événement très particulier, de manquer l'horaire du bateau, ici on peut pratiquement parler de simulation. Le risque pris, l'était symboliquement car les «chances» de ne pas arriver à Seyðisfjörður à l'heure souhaitée restaient très faibles: encore une fois une seule route principale fait le tour de l'île; si l'Islande regorge d'attractions touristiques ce quart nord/est de l'île est très fourni à ce niveau.

Les trois voitures principales qui ont accepté de nous prendre étaient celle d'un couple de touristes qui justement parcourait les sites de cette zone, la deuxième, celle d'un père de famille qui traversait une grande partie de l'île pour aller chercher ses enfants et le dernier conducteur (celui de Quentin Mocquard et Nicolas Koch) un très jeune homme qui avait connu des bonheurs et des déboires d'auto-stoppeurs dans un voyage récent et maintenant qu'il avait le permis de conduire et une voiture il lui importait de laisser sur le bord de la route le minimum de personne. Rapide échantillon de nos rencontres mobiles de cette journée, simplement pour noter les connexions nombreuses (malgré la brièveté de notre court test d'une journée) entre la volonté homogène d'auto-stoppeurs (arrivée à tel endroit, à telle heure) et les nécessités multiples des automobilistes qui acceptent de les charger (tourisme, famille, altruisme).

À partir de ces cinq figures (*simple, double, mixte, solo, par équipe*) on passe aussi bien de l'avant (*simple, double*), comme un «lancement» du programme, à l'après (*par équipe*) du programme islandais mais aussi par son présent (*mixte, solo*). Ce relai dans le temps d'une arythmie d'expériences dispersées est le signal d'un mode d'activation qui déborde le programme à l'intérieur de celui-ci, en inventant d'autres échéances. Ce débordement crée une couche, un niveau d'expérience en plus qui nourrit le programme d'une énergie au devenir périphérique. Cet «usage du temps» de ses différentes figures produit comme une zone d'activité spécifique, un espace commun: un style de traitement de l'espace.

Ce relai de figures traversantes comme styles d'expérience pousse parfois le mouvement jusqu'à l'épreuve, notamment pour *double* - bien que pour d'autres, la notion d'épreuve puisse être convoquée (*simple, par équipe*). Il s'agit de distinguer en termes d'épreuve, ce qui relève de la situation critique subie et celle qui semble délibérément choisie. Quand la course de Sophie Caudebec serait une épreuve pour beaucoup d'entre-nous, il semble que pour elle, de l'avoir décidée et d'y être préparée, cette épreuve de 60 km est juste une expérience de plus. Aussi rare, unique, inédite soit-elle, cette expérience a juste permis à Sophie Caudebec de pousser un peu plus loin les limites qu'elle sonde régulièrement. On peu alors distinguer épreuve *existentielle*, celle qui nous transforme dans sa menace de basculement (qu'on a pu choisir mais dont les conditions et l'exigence nous dépassent à un moment), et épreuve *sportive*, comme exercice physique voire compétition (dont l'effort nécessaire peut nous dépasser alors que les conditions d'exercice ne sortent pas du cadre prévu). Le *stade critique*, celui de la décision, là où ça tranche, stade qui indique l'épreuve, vient de *krinein* qui signifie séparer, trier et, par extension, juger<sup>88</sup>. Cette origine de «critique» ne permet pas de faire la différence entre une épreuve qui nous confronte à une situation décisive existentiellement (selon qu'on la passe ou qu'on faillit) et une épreuve

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

▲ Synchronicité

<sup>88</sup> Gilles Hanus, *L'épreuve du Collectif*, Verdier, 2016, p. 47.

mais aussi d'un lieu commun symbolique. C'est le véhicule qui détermine la qualité de ce groupe : en tant que groupe, de telle manière, de tel genre.

Ce véhicule joue un rôle déterminant quant au groupe dont le seul objectif est de se destiner à une expérience artistique, il est l'instrument qui assure au groupe cette cohérence guidée par des enjeux et des engagements artistiques. Le transport du groupe assure et rend possible ses intentions artistiques. À partir de cette nécessité qu'il est seul à pouvoir assurer, ce camping-car prend une certaine valeur qui peut devenir symbolique. On peut imaginer que même inoccupé et *désactivé* il puisse, exposé dans certaines conditions, prendre le statut d'œuvre, *portant* par sa simple présence l'ensemble de ce que l'expérience a été. Il transporte, convoque un récit. Il pourrait être exposé comme une sculpture, monument commémoratif, mais également comme espace ouvert, avec une documentation ou des éléments à l'intérieur. Il n'a pas été activé de cette façon dans notre usage de sa fonction, même si lors de l'installation à l'ESAAA le dernier jour, il occupa ce rôle, mais dans un contexte de perception mixte : la présentation d'une expérience par la performance de sa clôture. Ce qui engageait nombres d'opérations pratiques comme le rangement, le nettoyage, ... nécessités autres qu'artistiques et pourtant, nous l'avions abordé, possiblement perceptible artistiquement – notamment enveloppé du régime de l'art (régime de signes qui lui correspond, accessible à partir d'une école d'art, l'ESAAA et de ses étudiants).

Ce type de véhicule a pour lui également des qualités artistiques très objectives, qu'il partagent avec la plupart des camions : il est imposant, sa monumentalité ne demande qu'à faire sculpture (citons par exemple, l'Atelier van Lieshout dont les réalisations empruntent à ce registre). Il peut faire socle et scène (le toit). Il est pénétrable (comme une cellule d'Absalon), dimension supplémentaire qui vient complexifier celles du socle ou de la scène. De plus il est une surface, sur plusieurs plans, qui peuvent servir d'écrans.

Ce véhicule est à la fois le support de l'expérience, sans lui elle ne peut pas être, et à un autre niveau il en devient le matériau, voire une thématique de travail, à la manière d'un environnement qui est régulièrement une des sources principales d'inspiration pour un artiste. Selon sa capacité à *entrer en résonance avec ce qui l'entourne*, une qualité évoquée notamment à propos du travail de John Cage<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> « Faire œuvre de l'environnement », <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html>



DT II / Paysage

Ce « support-environnement » est désigné en tant que lieu, pourtant selon les différentes définitions de cette notion entrevues plus tôt il en étendrait particulièrement le sens. Chez de Certeau un *lieu* était « l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans les rapports de coexistence » ce qui correspond à la situation de cet habitacle mobile commun, pourtant il y a, toujours selon cet auteur, *espace* « dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps », « L'espace est un croisement de mobiles », « *un lieu pratiqué* », ce qui correspond également à l'activité du camping-car. À nouveau le terme *spatium*, également introduit plus haut, semble convenir à notre dispositif, car comme lui, ce terme est extensible : capable de « mesurer la durée d'une action » comme un trajet, une promenade mais également d'un combat, l'espace y devient durée, l'expérience qu'on en fait dans la durée. Cette pratique de l'espace est comme la définition des possibilités dynamiques d'un camping-car : un bloc « espace-durée » ou « surface-action ».

## Mouvement

Le véhicule *design* le groupe, comme le designer un objet, pense l'ergonomie, ce qui « facilite au maximum un usage instrumental vers le confort ou cherche à améliorer la viabilité d'une relation entre l'humain et la machine »<sup>205</sup> : le groupe de participants et la *machine* qui les transporte connaissent ici une identité composite, hybride. Le « mécanisme psychique » qui permet au groupe de voir son premier mouvement – celui d'une pensée d'un *pouvoir faire groupe* - est relayé par celui du moteur moins psychique d'un véhicule à essence. Le véhicule design le groupe jusqu'aux propositions et réalisations que le groupe va produire, également par sa vitesse.

Si l'objet détermine le groupe par son espace, son envergure, la vie qu'il permet au groupe à l'intérieur, une seconde couche identitaire porte littéralement le groupe, celle du mouvement mécanique du véhicule qui donne à ce groupe une même vitesse : un espace commun et une idiorythmie. Cette vitesse donne à ce groupe non plus sa mesure dans l'espace, son envergure limitée par l'habitacle, mais dans le temps, ce *spatium* offre au groupe une identité commune supplémentaire, dynamique.

Entre le design du véhicule lui-même, le sien comme celui qu'il donne au groupe, et la vitesse qui est donnée à ce groupe dans son « appartenance » au véhicule, l'*allure* est sans doute le terme le plus juste qui permet de joindre aspect, identité et mouvement.

---

<sup>205</sup> ERGONOMIE, Petit Robert, 2004.

sportive qui, malgré son cadre compétitif et sa gamme d'exercices connus, reste un moment de tri, de séparation forte et de jugement - même si symbolique pour une part - entre ceux qui passent et ceux qui ne passent pas. Finalement échouer sportivement, au cours d'une épreuve, peut être une brisure profonde quand ne pas atteindre un objectif exigeant qu'on s'était fixé dans un autre domaine peut nous indiquer une limite de nous-mêmes et demander une part de sagesse qui sera ce que nous en avons appris; cette transformation sera celle de l'épreuve et elle peut aussi bien être celle d'un sportif.

Si Sophie Caudebec s'inflige une épreuve d'une durée et d'une distance supérieure à ses habitudes, elle ne semble pas en avoir souffert, mais plutôt en être satisfaite. Alors qu'on pourrait penser que l'épreuve endurée par le duo de motocyclistes, non pas tant selon la tentative engagée mais à partir des conditions d'exécution inattendues et peu clémentes, ont étendu la satisfaction vers l'euphorie du passage de seuil, dont les rites consistent pour une part à un sacrifice. Ces rites témoignent de l'évolution de l'acte sanglant vers des cérémonies épurées<sup>89</sup>. Le sacrifice ne réclame plus que le sang soit versé systématiquement. Il peut se dérouler selon « une phase de "séparation" (...) avec l'état antérieur, mais aussi avec le reste de la communauté; une phase de "marge" (...) comme en suspens entre l'avant et l'après du rite; et une phase "d'agrégation" à l'état nouveau ou au groupe auquel le rite de passage permet de s'agréger »<sup>90</sup>. Ce déroulement par phases correspond à celui effectué par les parcours et traversée observés, qui produisent un décrochement d'un mode de vie habituel ou d'une communauté de rattachement pour connaître ensuite une période à l'écart puis célébrer des retrouvailles. Ce qui convoque un type de rites désignés comme *transitif*, qui marque toujours « la différence irréversible, pour l'individu et les siens, entre un avant et un après, non seulement distincts dans le temps,

mais qualitativement différents », pourtant les retrouvailles qui célèbrent l'arrivée comme un retour mais aussi enseignement nouveau pour une communauté d'une expérience inédite traversée renvoient à un autre mode de rites qu'on nomme *cyclique* et qui doivent déboucher sur le retour et assurer la continuité du cycle<sup>91</sup>.

Les rites sont au sens propre comme au sens figuré des dispositifs de franchissement: le « passage matériel », celui d'un seuil par exemple, est objet du rite comme métaphore de l'obstacle à franchir. Le fonctionnement du rite s'appuie sur la traversée (gué, seuil, frontière) comme référence qui « souligne les discontinuités dans la vie individuelle et sociale » en se donnant « les moyens de les surmonter. »<sup>92</sup> Le basculement, le pivotement que permet le rite fonctionne toujours sur deux versants, un concret, matériel, l'autre métaphorique. Pour atteindre un dépassement, aussi bien de soi, que de la situation à laquelle on se confronte une simple épreuve physique ne suffirait pas sans la signification qu'elle véhicule, de même la conception signifiante d'une situation ne peut atteindre les mêmes effets si elle n'est pas également traduite physiquement. Dans le rite nous avons à nouveau une configuration dans laquelle récit et action fonctionnent simultanément.

Ce qui est *passé* dans le rite, par l'épreuve qui lui correspond, c'est à la fois soi et une limite, passer une limite de soi et par soi, dans le croisement entre ce que nous franchissons va nous apprendre sur nous-même comme franchissement. Ce que nous franchissons, par exemple une frontière, peut venir fixer un point de dépassement selon notre statut au regard de cette limite ou obstacle mais aussi à partir d'autres statuts que cette confrontation convoque: l'excitation du touriste au passage d'une frontière n'est jamais complètement désolidarisée de l'angoisse du clandestin qui tente de fuir son pays. Nous franchissons quelque chose de nous-mêmes en

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)  
▲ Épreuve périphérique de connexion

<sup>89</sup> Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », Communications - année 2000, Volume 70 Numéro 1 p. 35. [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2000\\_num\\_70\\_1\\_2061](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2061)

<sup>90</sup> Pierre Centlivres, *Ibid.*

<sup>91</sup> Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », Communications - année 2000, Volume 70 Numéro 1 p. 35. [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2000\\_num\\_70\\_1\\_2061](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2061)

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 37. [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2000\\_num\\_70\\_1\\_2061](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2061)



Si l'allure est la « manière d'aller, de se mouvoir »<sup>206</sup>, on perçoit à quel point la *manière d'aller*, c'est aussi la manière d'être, de se sentir. Au cours de cette expérience, ce groupe est aussi son mouvement, il va comme le rythme et la dynamique de ce qui le transporte lui permet d'aller, proche du principe qui voit s'associer la méditation (theorein) au produire (poïen). Principe que nous avons pu approcher lorsque dans le rite de passage la signification d'un franchissement de soi, d'une limite de soi, s'accompagnait nécessairement de celui d'une limite physique hors de soi, « sorte de méditation en acte, le glissement (...) continu qui conduit de la vie la plus vive à la pensée la plus vraie. »<sup>207</sup>

Ce mouvement est aussi celui de l'élément qui assure la survie de cette expérience qui se voyait compromise. S'il a su donner à ce workshop, un rythme, une vitesse, ce mouvement a surtout permis à une histoire d'avoir lieu : il est le moyen mais aussi la matérialisation d'une trajectoire, son « principe agissant »<sup>208</sup>. Trajectoire « qui se déroule à travers des signes, des objets, des formes, des gestes » étend le principe de l'œuvre d'art comme « point sur une ligne » vers celui d'une ligne composée de plusieurs points ou d'un point qui s'étend en une ligne, pour reprendre en l'étirant le propos de Nicolas Bourriaud sur l'œuvre de Gordon Matta Clark<sup>209</sup>. Cette trajectoire déclare la capacité de l'art à inventer des formes de résistance aux forces contraires (et contrariantes). Ce mouvement est alors celui de l'art quand il devient une machine à trouver des solutions à l'intérieur même du problème qui s'annonce. L'art est ici un vecteur, ce qui permet de passer d'une situation critique (imposée) à une autre, autrement critique (incitée) mais qui fabrique ses conditions de possibilité, et ainsi les intègre comme choix : passer d'une logistique critique (qui compromet les conditions) à des conditions critiques de la pratique artistique. Le mouvement de ce camping-car n'est pas celui d'une promenade d'artistes jeunes et moins jeunes dans les montagnes, c'est l'impératif d'une nécessité de faire de l'art selon certains engagements quels que soient les obstacles. Chez Bergson l'obstacle c'est la matière « que l'élan doit tourner », la matérialité étant considérée « comme l'inversion du mouvement de la vie »<sup>210</sup> : « la vie (...) se détermine essentiellement dans l'acte de tourner des obstacles, de poser et de résoudre un problème ». Cette figure que l'*élan* doit réaliser pour ne pas laisser les obstacles matériels bloquer son mouvement semble décrire notre progression. Ce mouvement entre une situation défavorable à l'exercice de la pratique artistique vers une possibilité de cette pratique,

---

<sup>206</sup> ALLURE, <http://www.cnrtl.fr/definition/allure>

<sup>207</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, pp. 64, 65.

<sup>208</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Les presses du réel, 1988, p. 19.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>210</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 105.

même temps que nous passons une limite, une ligne, mais ce *nous-mêmes* est un cumul de bien d'autres, comme cette zone de franchissement est une somme d'aventures passées. Dans ces traversées islandaises, le statut artistique des actes et des personnes, nous place entre touriste et réfugié sans être ni l'un ni l'autre, sans manquer non plus de références homologues, celles du monde de l'art, sans pouvoir non plus n'être que leur reprise, ce qui limiterait la vigueur et la portée des actions par une filiation au modèle. Ni tourisme, ni réfugié mais jamais déjà artiste avant de produire ce qui pourrait nous le reconformer, l'épreuve c'est aussi celle de soi non plus en tant que franchissement de limite mais recherche identitaire et politique: que faisons nous là? Que faire de soi à tel endroit? Questions que les traversées islandaises, à pieds comme à moteur, tentent de résoudre par une action très soutenue des corps dans l'environnement, en produisant, comme dépassement, résonnance supplémentaire, une connexion temporelle et spatiale, nous l'avons vu, entre synchronicité et topologie, par stigmergie.

Ces pratiques, aux qualités communes, sont des actions ou des événements qui pour être plus ou moins reliées par un programme commun et par lui à une échéance autour d'une série d'expositions (et d'une journée d'ouverture commune) agissent et prennent «corps» dans une temporalité libre quant au programme. Temporalité qui donne son envergure au programme sans avoir été *au* programme. Dans leur différence, manière dont elles produisent un écart avec le programme et marquent une singularité respective qui les distingue entre elles, elles constituent un ensemble, une ressemblance: un type de pratique.

Le choix des actions impose le temps de leur déroulement, il peut être maîtrisé comme pour la course de Sophie Caudebec (ce qu'elle connaît de ses capacités et nous de ses moyennes habituelles) ou pour cette rencontre fortuite sur Hrísey selon les horaires des navettes qui y mènent. Pour les autres «parcours libres» de cette série (*par équipe, solo et double*), ils ne sont pas maîtrisables, pas autrement que selon les conditions auxquelles ils s'exposent. Cette rencontre entre épreuves choisies et conditions

inconnues, pour réclamer des capacités sportives (physiques, physiologiques et psychologiques), ne connaît surtout pas à l'avance de cadre ni de limite - ce qui les caractérise et produit leur intensité. Ce manque de maîtrise d'une rencontre d'éléments et d'événements dans l'absence de cadre et de limite définis à l'avance s'atteint le mieux hors repères collectifs d'un programme. Singularité des repères spatiaux comme temporels qui est également la condition d'accès à la synchronicité. C'est en sortant d'une prévisibilité qu'on peut ouvrir des espaces pour une nouvelle cohérence. Leur manifestation, aussi bien en amorce que dans la durée ou pour la clôture de l'expérience de cette triangulation islandaise étendue, est le signe et la condition d'une recherche spécifique qui n'a de sens et d'effet qu'à agir, ponctuellement, en dehors du régime commun dont le rythme est réglé par une continuité vers une échéance principale et dominante. Le programme est traversé par ces moments de fulgurance, qu'elle soit intense et éprouvante ou juste expérimentalement précise (même si intuitive et spontanée), moments qui établissent une périphérie dont la synchronicité n'est qu'un des effets. Que ces fulgurances agissent en amont, pendant ou après la période dans une arhythmie reliée au programme mais autonome dans leur activation, confronte la pratique artistique de ce programme à des configurations plus particulières. Cette liberté prise avec le programme mais à partir de lui, l'étend au-delà de ce qu'il met en place. Ce qui «installe» des conditions de recherche qui favorisent comme forme artistique plutôt des moments vécus que des objets finis. Conditions qui s'inscrivent nécessairement hors lieu et temps d'exposition où les gestes et intentions sont davantage fixés sur ce «calibre». On peut parler ici de tentatives plus sauvages. Qui agissent «hors»<sup>93</sup>.

Ces figures, bien qu'elles puissent constituer un *type de pratique*, déclinent différents genres

<sup>93</sup> Sur cette relation entre sauvagerie et d'un être «hors»: «le sauvage, il est toujours sauvage dans la sauvagerie, avec d'autres sauvages; dès qu'il est dans un rapport de type social, le sauvage cesse d'être sauvage.», Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Seuil-Gallimard, 1976, p. 174.

même critique, est aussi un mouvement artistique, un geste qui produit une forme, qui fait levier sur une situation pour la rendre praticable, jouable. Ce qu'on nomme *négociation*.

Ce mouvement croise alors dynamiquement certains principes de travail selon des manières de voir la pratique de l'art, principe qu'on peut trouver énoncés à nouveau dans une lignée bergsonienne. Bergson pour lequel quand *l'intelligence produit les problèmes, l'intuition les résout*, comprend la durée telle que : « L'intuition est (...) la méthode [d'un retour] à la durée qui traverse toute chose. (...) Intuitionner consiste à "penser en durée" »<sup>211</sup>. Si l'intuition est sans doute une tournure de l'esprit ouvrant bien des perspectives, c'est plutôt ce mode de *pensée en durée* qui précise le mouvement de l'expérience dont nous parlons. Comme si la solution n'était pas dans la pause qu'une résolution d'un problème réclamerait, le temps de produire une réflexion suffisante (intelligence), mais dans le maintien d'un mouvement qui dans sa dynamique nous fera croiser suffisamment d'éléments vers celui ou ceux qui porteront en eux une solution (intuition). La détente et la souplesse (aussi bien mentales que physiques) seraient ce qui permettrait de maintenir une dynamique malgré les embûches vers une « création de nouveauté à partir d'éléments préexistants [comme] une des propriétés exclusives de la durée. »<sup>212</sup>

Dans les situations que nous mettons en place avec ce groupe de recherche, le mouvement porte en lui nos solutions, car si nous avons engagé ce mouvement, c'est qu'il peut sans doute nous rendre des formes qui nous correspondent : nous *reviennent*. Formes que nous ne connaissons pas à l'avance et vers lesquelles nous ne pouvons donc pas aller de nous-mêmes : notre mouvement nous y conduit — si nous déjouons les obstacles les moins assimilables. Ce mouvement maintient également nos développements, intuitions et formes dans une dynamique qui leur permet de gagner en énergie. Ce qui nous semble être une donnée décisive des productions que nous souhaitons soutenir : des formes chargées des *forces* des expériences qui leur ont permis d'advenir.

Ce collectif faisant mouvement ensemble, se laissant porter par ce relai mécanique de son mouvement premier, peut éventuellement être validé en tant qu'œuvre selon un contexte de perception propice. Cette œuvre potentiel (qui en a le potentiel) reste, quel que soit le contexte, un dispositif reprenant en partie la définition de Foucault qui voit le dispositif comme un « réseau

---

<sup>211</sup> Bergson, *La Pensée et le Mouvant* [1934], Flammarion, 2014, Paris, p. 25.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 31.

de groupes, en termes de personne, volonté et configuration mais également de jeu dynamique sur la zone d'expérimentation (parfois aux limites de celle-ci pour Laurie Lepine) et croisent des qualités de situations critiques très variables. Elles déterminent par là des rapports formels avec l'environnement plutôt actifs jouant des modalités artistiques avec un certain « décalage » chronologique et « disciplinaire » restant propre à chaque type de figure et à son expérience. Ce décalage renvoie au dépassement, celui de l'artiste par ses formes et des formes artistiques par les formes esthétiques, dont parle Rancière dans ce passage cité plus haut.

Ce dépassement de l'artiste par l'art, par ses formes, renvoyant à celui de la forme « irréductible à la mise en forme de la matière sensible par l'intention artistique », agit déjà par ce qui les déborde autour : l'environnement vers lesquelles les formes se connectent très vite selon l'espace dans lequel l'artiste s'est isolé pour les produire, le temps au moins de les produire et par lequel des connexions se produisent, vers *la mise en formes de matière sensible par l'intention artistique*. Dans la chronologie de la production artistique l'artiste se fait le relai, l'articulation de *l'environnement à l'environnement* selon le filtre d'une forme qu'il aura constituée à partir de l'environnement pour lui *rendre* ensuite. S'approchant de ce que Roger Pouivet peut nous livrer à la fin d'une réflexion sur l'œuvre d'art, en tant qu'elle est « un objet, parmi d'autres, dans ce monde. »<sup>94</sup>. Un objet qui compose l'environnement. L'artiste est, dans ce passage de *l'environnement à l'environnement*, toujours débordé : une première fois par l'ensemble des choix offerts par les conditions au moment de l'élaboration, une seconde par la forme constituée qui reprendra très vite son autonomie dans cet environnement dont elle vient. Une qualité de la formation, de la formation des formes et de la formation aux formes.

Ce passage dans l'environnement comme moment de captation et de sélection d'éléments, comme autant de décisions, vers une production de forme correspond à celui qui décide d'une

traversée de l'espace selon les péripéties plus ou moins prévisibles qui en produiront le tracé et donneront corps à l'expérience. C'est un ensemble de connexions. Ensemble sur le fonctionnement duquel nous reviendrons au moment de traiter le mouvement comme *objet* des pratiques dynamiques islandaises, suite à l'observation des objets comme effet du mouvement Alpin.

[Mij]

Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience (suite)

► Épreuve périphérique de connexion

<sup>94</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, Vrin, 2012, p. 125.

entre éléments », première condition qui correspond à notre ensemble composé, et « formation (...) qui a pour fonction majeure de répondre à une urgence », seconde qualité qui reste la raison *majeure* de l'émergence d'un tel ensemble. Entre dispositif et réponse aux urgences viennent se produire des scènes (selon la définition de Rancière)<sup>213</sup>, les dispositifs n'étant opérant pour nous que s'ils produisent des formes de rencontre qui les débordent. De l'intérieur, selon une perception interne par ses « activateurs », l'usage et la fonction de cet objet-groupe en mouvement est encore trop pratique et actif pour pouvoir prendre le temps nécessaire à sa vision en tant qu'œuvre. Si elle l'est en action, il faudrait à cette œuvre un moment de pause au moins pour se voir en tant que telle. Pause nécessaire à la perception extérieure dans le contexte propice d'un cadre de cette perception.

Difficile de distinguer le fait de participer à une œuvre et de faire une œuvre en y participant comme telle... selon ce mouvement circulaire des artistes faisant les œuvres et les œuvres faisant les artistes<sup>214</sup>. Voir une œuvre réclame un moment de stabilité entre le regardeur et la chose à voir, un raccord selon une phase neutre d'ajustement : neutralisation des écarts. Pourtant, potentiellement encore, nous pouvons dégager au moins deux manières de faire œuvre pour notre dispositif de scène : être l'objet-idée (dispositif) qui sauve une expérience en tant que seul support possible et l'objet-rencontre (scène) qui permet une série de rencontres par le mouvement, propice à la formation de réalisation vers l'exposition.

## Viabilité

Dans l'usage de cette forme en devenir - car sans test préalable - il y a une activation approchant la « création permanente »<sup>215</sup>, selon la formule de Filliou. Permanence d'une conception de l'art dans le mouvement du véhicule ou pendant ses pauses, que les formes d'art proposées puissent s'activer aussi bien à l'intérieur de l'habitacle qu'à l'extérieur, entre dynamique du véhicule et stabilité des sols investis au moment des pauses. Selon une combinaison complémentaire de cette œuvre que nous cherchons à saisir. Nous sommes en présence d'une machine à faire de l'art branchée sur une machine à vivre.

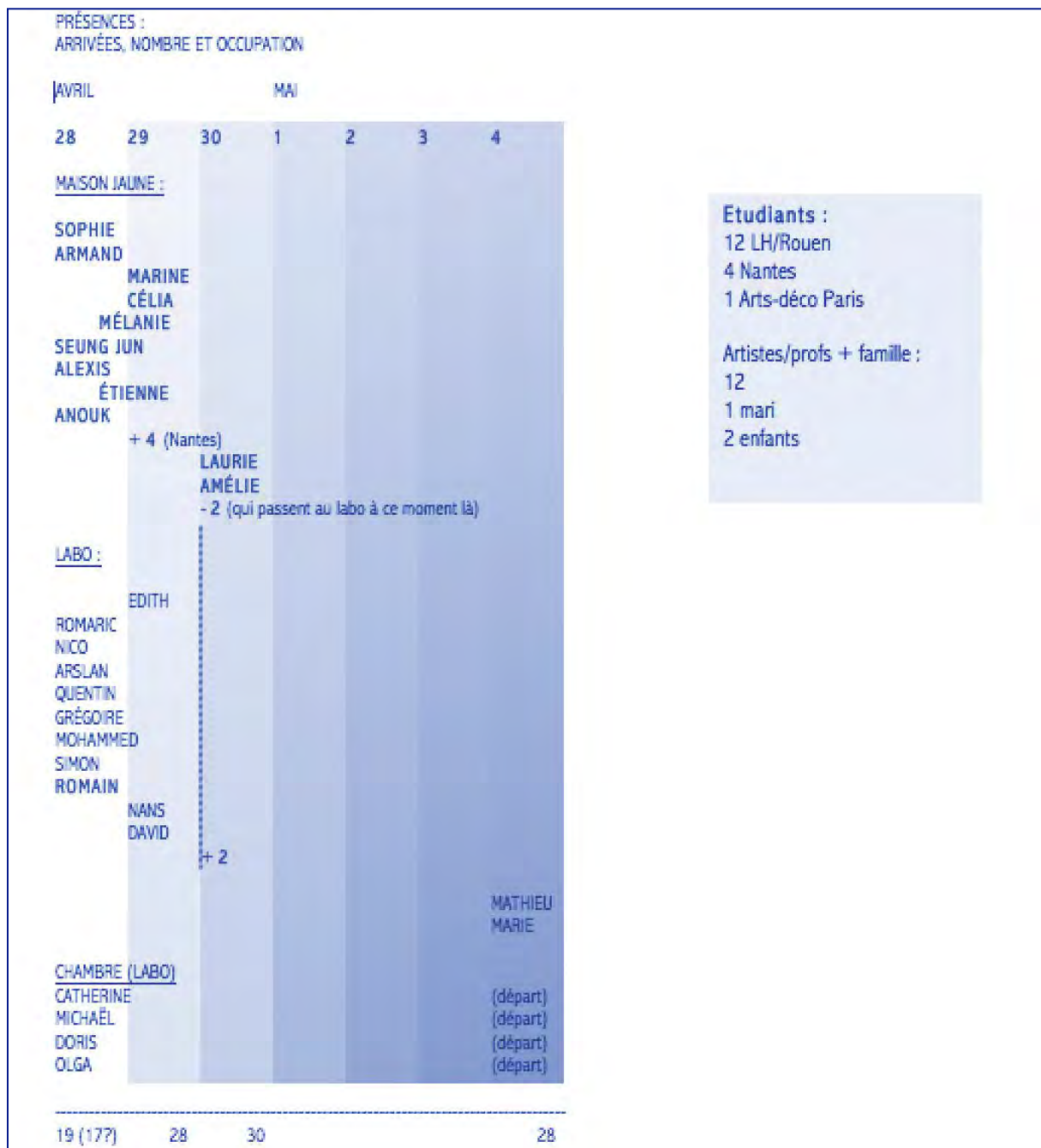
Ici nous rejoignons l'accord que voit Filliou entre l'art et la vie, où chaque geste quotidien

---

<sup>213</sup> Voir note 34, p. 14.

<sup>214</sup> Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Rivages, 2007, p. 14,15.

<sup>215</sup> « Création Permanente : l'ART est une fonction de la VIE plus FICTION, la fiction tendant vers zéro. Cet élément de fiction, c'est à dire le passage, le point minimum entre l'art et la vie, la vie et l'art, m'intéresse beaucoup » - Revue Proteus n°1, le medium, *Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou. Une œuvre hors-médium*, p. 12.



### Ordre d'arrivée/répartition [Fig. C]

Ce graphique indique les arrivées et les premiers départs des étudiants et artistes (hors écoles et invités islandais) par prénom, lieu et jour, puis les premiers mouvements entre lieux (prénom en gras).

ou habituel pourrait devenir celui d'une forme artistique, à la manière également dont Kaprow, pour lequel laisser dans l'incertitude l'appartenance à la vie ou à l'art est un des ressorts du happening<sup>216</sup>, propose de « performer la vie ». Kaprow élimine pendant quelques années « contextes artistiques, public, unités de temps et de lieu, lieux scéniques, rôles, intrigues, talents d'acteurs, répétitions, performances remontrées » vers des modèles alternatifs dans « la vie quotidienne : se laver les dents [*Me brosser les dents par exemple quand je suis à peine réveillé, regarder le rythme de mon coude qui se déplace de haut en bas... voici une activité. Mais l'attention transforme ce à quoi on prête attention.*]<sup>217</sup>, prendre un bus, faire la vaisselle, demander l'heure, s'habiller devant un miroir, appeler un ami, presser des oranges. »<sup>218</sup> Dans la même veine, d'un art qui se connecte au plus proche de la vie, un dernier exemple, celui de Cage trouvant chez Duchamp le dépassement esthétique de certaines nuisances :

*The most recent change in my attitude toward sound has been in relation to loud sustained sounds such as car alarms or burglar alarms, which used to annoy me, but which I now accept and even enjoy. I think the transformation came through a statement of Marcel Duchamp who said that sounds which stay in one location and don't change can produce a sonorous sculpture, a sound sculpture that lasts in time. Isn't that beautiful?*<sup>219</sup>

Ce n'est pas une superposition de qualités ou de possibilités artistiques qui peut faire d'une proposition qu'elle soit davantage une œuvre quand les propositions les plus minimales, comme une toile vierge fendue ou une plaque de métal posée sur le sol, suffisent à garantir ce statut. Ici, il s'agit d'une forme complexe, mais en même temps aussi simple et commune que n'importe quel périple du même genre. Sa tournure artistique est alors justement d'emprunter cette allure, cette parure même, ce qui à la fois nous recouvre apparemment, ce qui nous sert d'ornement, de signe mais en même temps, selon l'autre sens de *parer*, permet d'« Éviter quelque chose en le détournant, en y opposant quelque chose »<sup>220</sup>, *se parer* pour *se tenir près*, « Prévoir ce qui va arriver et s'en protéger, s'en garantir ; agir de manière à éviter ce qui peut arriver de fâcheux ; éviter les inconvénients de quelque chose »<sup>221</sup> : être prêt en cas de problème. Cette approche de la parure rejoint un sens premier de l'ornement : « *ornare* est "équiper",

<sup>216</sup> Allan Kaprow, *Comment faire un happening*, Le clou dans le fer, 2011.

<sup>217</sup> « L'expérience réelle, Et tous ils changent le monde », p. 122 ; Artforum 12, n° 4, p. 37-43 et Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 259, 260.

<sup>218</sup> Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 231.

<sup>219</sup> John Cage, cité dans J. Baas et M. J. Jacob (ed.), *Buddha Mind in Contemporary Art*, University of California Press, 2004, p. 33.

<sup>220</sup> PARER, <http://www.cnrtl.fr/definition/parer>

<sup>221</sup> PARER, <http://www.cnrtl.fr/definition/parer>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



”outiller” ; *ornatus* voulant dire “être équipé”, “être pourvu de” »<sup>222</sup>. En nous glissant dans les codes d’un genre de tourisme euphorique<sup>223</sup>, il nous revient de l’intérieur de ce mode, d’être toujours aux aguets de la moindre situation propice à nos activités : faire de l’art est une vacance, un mouvement de l’existence qui ne revient pas du tout à *être en vacances* (au repos). À chaque instant, de jour comme de nuit, il nous a fallu être prêts à nous confronter à toutes éventualités, bien que toujours dans l’impression d’être portés par l’aventure. Comme l’écrit Agamben, *l’être porté* (Oskar Becker) « définit l’*aventurosité* de l’existence [artistique] », selon « un manque absolu de tâche et de poids » : existence portée par l’aventure, « entre l’extrême insécurité de l’être-jeté (Heidegger) et l’absolue sécurité de l’être porté ».<sup>224</sup>

La complexité de cette forme est contenue dans ce principe d’une tension entre les moyens employés (touristiques) et les intentions (artistiques) qui ont justifié ces moyens. Cette tension a nécessité un enchaînement d’opérations, dont l’art a très souvent été la méthode principale de résolution (comme on prend des nuisances sonores pour des sculptures), en même temps qu’il nous a permis de garder apparemment une relation normale au monde. Car vivre dans un véhicule expose ses passagers à une somme de confrontations avec les autorités et une somme de petits pouvoirs (qu’il faut traiter par l’innocence ou la fermeté).

L’art est actif dans cette expérience comme l’instrument qui permet de produire des formes et des situations (et de trouver des formes pour sortir de situations nuisibles, « tourner les obstacles » Bergson), il l’est aussi, lorsque que ces formes et ces situations, deviennent durables, dans une conservation qui permet de les donner à voir. L’art agit sur deux axes : il est traversant et traversé. Cette double qualité dynamique de l’art semble résonner avec le conseil de Laurent Jenny dans *La vie esthétique* d’une reconsidération « des rapports entre *art* et *vie* non plus en termes d’opposition bloquée, mais (...) d’échanges, d’interpénétration et de circulation. (...) Le caractère fini et relativement durable des objets artistiques n’est pas un obstacle à leur appréhension esthétique », « les expériences esthétiques transcendent les objets qui en sont les déclencheurs » (l’œuvre d’art ne contient pas les sensations, parcours, pensées et émotions

---

<sup>222</sup> Jacques Soullou, *Esthétique du détachement*, Semiose éditions, Paris, p. 33.

<sup>223</sup> Si le camping-car est très prisé par les retraités il est aussi un mode de vie pour les générations plus jeunes, proche d’un certain idéal, mais toujours dans une vision du départ, de l’ailleurs, une ivresse de la déterritorialisation Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Se déterritorialiser, c’est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c’est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (*L’Anti-Œdipe*, 1972, p. 162).

<sup>224</sup> Giorgio Agamben, *L’aventure*, Rivages, 2016, p. 53.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

qu'elle rend possible)<sup>225</sup>. À nouveau l'objet qui permet de fixer une attente assure le relai entre expériences.

La question de cette forme pouvant faire œuvre n'est pourtant pas actuelle, selon cette distinction avec le virtuel que Deleuze produit à partir de Bergson : « le virtuel (...) possède (...) une réalité. (...) Pour s'actualiser, le virtuel (...) doit créer ses propres lignes d'actualisation dans des actes positifs ». En cela « le "virtuel" se distingue du possible [qui] se "réalise" [ou pas] » par « ressemblance (ou) limitation »<sup>226</sup>. Le virtuel doit trouver son moment, sa situation pour s'actualiser, mais en attendant reste virtuel, comme sur un autre plan<sup>227</sup>. Il est *existant* mais pas présent, selon cet autre enseignement bergsonien à propos du passé comme présent qui ne sert pas, qui n'a pas d'utilité<sup>228</sup> (mais qui est éternellement<sup>229</sup> quand le *présent est seulement le niveau le plus contracté du passé*<sup>230</sup>). Un passé « s'actualisant » reprendrait du service dans le présent. Le dispositif qui rend possible l'expérience en Haute-Savoie est celui d'un mode de production de formes dans un élan et une visée artistiques. Ces formes sont redevables à ce dispositif d'en être le support et la dynamique. Réciproquement, sans ces formes la question reste ouverte et alors virtuelle, sur le statut d'œuvre d'art de ce dispositif. De même que les outils et les matériaux qui permettent l'œuvre n'en font pas forcément des œuvres. Qu'il y ait le potentiel pour faire de cette forme ambulante une œuvre est une réalité, mais une réalité en devenir qui ne nécessite pas ce statut pendant le fonctionnement de la forme, mais sans doute dans un *après-coup*.

Un *devenir-œuvre* peut être actualisé par des observateurs extérieurs et postérieurs à l'expérience, nous l'avons dit, ou possiblement envisagé par une compréhension en direct de nos tentatives selon cette attention dont parle Kaprow à propos de ces propres gestes dérisoires. Attention qui permet de les *adapter* artistiquement, d'en révéler les qualités esthétiques. Attention dont nous ne sommes pas capables *sur le moment* (en interne), au risque de sortir de l'engagement requis par l'expérience.

Pour Laurent Jenny, à propos de la dérive, telle que défendue par les situationnistes, sorte *d'ingénierie du temps libre* (faisant possiblement de la ville un parc d'attraction émancipateur) se

---

<sup>225</sup> Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Verdier, 2013, p.13, 14.

<sup>226</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 99.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 72.



DT II / Point à Tórshavn (les agents fiables)

démarquant d'une « déambulation sans but » surréaliste<sup>231</sup>, « elle ne se raconte pas, elle se vit, et elle passe, "hâtivement". C'est la pure attention au flux vécu »<sup>232</sup>. Et c'est justement cette hâte de la situation qui ne permet pas, selon nous, cette *attention au flux vécu*, étant davantage *dans* le flux qu'à distance d'observation nécessaire (perception du mouvement selon la distinction de Bergson, dans le mouvement ou à l'extérieur de lui). Pas d'attention au camping-car en tant qu'art (dispositif, sculpture, scène), nous sommes dedans sans extériorisation, dans le flux et non spectateur (bien que conscients de la possibilité d'une position d'un spectateur virtuel et de ses perceptions, mais sans actualité). Corps de la situation, nous faisons corps avec l'objet du mouvement, nous *faisons mouvement, flux*. Emportement qui laisse très peu d'occasion pour l'attention interne comme externe, selon ces deux postures scientifiques déjà évoquées : « description lagrangienne » (le domaine dans son mouvement) et la « description eulérienne » (l'évolution du système en un point géométrique fixe pour l'observateur). *Vivre vers l'avant, comprendre à rebours* : « La participation vient avant la cognition. »<sup>233</sup>

Cette condition « mouvement » comme condition de production de forme artistique qui ferait de la traversée des espaces (et des conditions dynamiques engageantes ou éprouvantes) une nécessité ou une singularité de la pratique demande encore à être évaluée. Nous pouvons déjà signaler que ces mises en places, ces situations, ces dispositifs ne seraient pas activés pour d'autres raisons ou intentions que celles de l'art. Partir en Haute-Savoie en camping-car, pourquoi pas, mais pour faire de l'art, c'est tout autre chose. Cette formule d'une raison artistique de montages suffisamment exigeants et exotiques nous la retrouverons pour certaines expériences, comme une des singularités de notre programme.

Deleuze, toujours selon Bergson, suppose que « la vie comme *mouvement* s'aliène dans la forme matérielle qu'elle suscite »<sup>234</sup>. Ici, comme la positivité d'un trauma (Anne Dufourmantelle<sup>235</sup>), l'aliénation, qui entraîne une distance avec soi, l'égarément, n'est pas que regrettable, cela dépend de ce qui nous aliène et par quoi nous sommes aliénés<sup>236</sup>. Deleuze

---

<sup>231</sup> Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Verdier, 2013, p.108.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>233</sup> Brian Massumi, « Les ondes d'éther et votre colère, Vers un pragmatique de l'inutile », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaise, Vrin, 2007, p. 106.

<sup>234</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 108.

<sup>235</sup> Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Payot&Rivages, 2014, p. 13.

<sup>236</sup> Pour Hegel, à propos du travail comme aliénation, le travail en tant que le « se-faire-chose » ou le « se-faire-objet » du Moi : « Le "se-faire-objet" n'est pas (...) un moment négatif, ce n'est pas une perte dans l'altérité, mais au contraire un moment positif d'accomplissement d'une activité qui, sinon, resterait abstraitement subjective et impuissante », <https://rgi.revues.org/377>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

poursuit sur *la vie comme mouvement* : « la vie n'opère pas sans directions ; mais il n'y a pas de "but", parce que ces directions ne préexistent pas toutes faites, et sont elles-mêmes créés "au fur et à mesure" de l'acte qui les parcourt »<sup>237</sup>. Sur cette absence de but, l'auteur précise : « Chaque obligation particulière est conventionnelle, et peut frôler l'absurde ; la seule chose qui soit fondée, c'est l'obligation d'avoir des obligations (...) fondée (...) sur une sorte d' "instinct virtuel" »<sup>238</sup>.

Pour cette boucle en Haute-Savoie nous nous créons l'obligation de faire de l'art comme correspondance à un instinct qui en ferait notre nécessité, notre obligation (aucune autre ne nous correspond pour cette expérience). Virtuel n'est donc pas juste un potentiel, mais ce que nous cherchons à actualiser par obligation, dans la différenciation de son parcours, sans préexistence, au fur et à mesure.

### Atelier dynamique

La mise en place d'une expérience de fabrication des œuvres le temps de leur transport informe à propos d'une dynamique des œuvres. Elle indique plusieurs possibilités d'une pratique d'atelier jusqu'à l'exposition selon des dispositions allant du statique au déambulateur. Nous connaissons la configuration plutôt commune d'un atelier statique vers le lieu tout aussi statique de l'exposition. L'atelier est une zone de réalisation dominante, peu de chose se passe dans l'espace d'exposition en dehors de l'installation de pièces préconçues, bien qu'une volonté dynamique de l'œuvre puisse parfois être soutenue<sup>239</sup>. Nous pouvons concevoir le cas d'un travail en atelier stable dont les productions seraient exposées selon une dynamique des réalisations<sup>240</sup> ou un éclatement territorial ou encore une fluidité du médium employé : mouvement de l'exposition, œuvre instable (Michel Blazy et le développement dans le temps, Thomas Hirshhorn ou Atelier van Lieshout selon une dynamique reliée à l'institution mais à une certaine distance parfois, Gabriel Orozco avec *Home run* également). L'atelier peut également être dynamique, sur le mode de la déambulation, du mouvement, du déplacement, mais le travail est exposé de façon coutumière, à l'occasion d'une exposition, dans un lieu stable (Francis Alÿs, Laurent Tixador et Abraham Pointcheval, Élodie Brémaud, par exemple, comme descendants de

---

<sup>237</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 111.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>239</sup> Xavier Veilhan qui signe d'ailleurs ses œuvres « Atelier Veilhan » depuis quelques années, pour sa proposition à la Biennale de Venise 2017, mettait l'atelier en abyme : l'œuvre proposée par l'artiste étant la mise en place d'un studio à la disposition de musiciens choisis pour produire des recherches sonores.

<sup>240</sup> « Tes mains dans mes chaussures », La Galerie, Noisy-le-Sec, 2016-17 (voir ANNEXE D).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits



nombreux land artists). C'est une première formule de « l'œuvre produite pendant *son* transport » (*Deltachamx-car*).

Une autre formule de ce rapport « œuvre-transport » : le travail se fait en mouvement, hors-atelier, comme pour le cas précédent, mais les productions sont également « exposées » dans une instabilité spatiale, selon un lieu en mouvement ou différents lieux qu'une exposition parcourait selon un rythme. Les exemples de cette combinaison se font plus rares : « perdus » dans l'espace ils sont moins localisables et perceptibles - et pour cette raison, moins nombreux, délicats à dénombrer (ce qui correspondra davantage aux traversées Islandaises).

b) Individualité des formes : des formes parmi d'autres

Relation des formes

Si notre mode de production est relationnel, il agit au sein d'un collectif (l'action isolée reste négociable momentanément, mais toujours cernée par le mode de vie collectif en cours), ni l'art produit, ni l'esthétique propagée ne reprennent ou ne jouent avec les codes ou les lignes relationnels. Selon Nicolas Bourriaud l'art ou l'esthétique relationnels « prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et de leur contexte social » en saisissant « les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent »<sup>241</sup>. Une fois exposées Les formes produites par le groupe<sup>DT</sup> entretiennent des relations certaines et fortes (au moins physiquement) entre-elles, elles ne connaîtront pas le temps nécessaire à la distance qui pourrait les autonomiser de la proximité de leur provenance, pourtant plastiquement les options investies restent bien distinctes. Malgré ces distinctions, une même dynamique leur a permis d'apparaître, à laquelle elles sont reliées, comme autant de parties d'un groupe, parties hétérogènes de conditions d'apparitions homogènes, même saisies selon des sensibilités particulières. Pourtant elles restent, par l'exposition, également l'occasion de reprivatiser ses sensations, de sortir enfin du « camion », de reprendre un espace à *soi* par ses propres formes. Une relation qui profite de l'exposition pour se réindividualiser, se resingulariser plutôt que de signaler (ou de s'adresser à) des ensembles : contraction plutôt que dilatation ou expansion - phénomène abordé d'une « sortie » de l'habitacle mais au final vers une rétractation sur « soi » plastiquement (voir [VI]).

< [VI] DÉTAIL  
DES  
PROPOSITION  
S...

---

<sup>241</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 121.



DT II / Empreinte

Au moment de l'exposition, chaque participant a choisi un espace en cohérence avec les formes élaborées et l'expérience vécue jusqu'au Musée alpin. Étant donné le confinement de l'espace de vie, une option très claire d'une configuration éclatée est choisie pour la mise en espace. On aurait pu penser au contraire que pour rendre compte d'une expérience du confinement ou de la restriction d'espace une reconstitution ou une évocation de cette condition soit formulée ou formalisée collectivement. Il s'est agit plutôt de garder l'option qui pouvait sortir le groupe de cette condition, selon une réaction physique de distribution, plutôt que de rejouer du même, par un choix métaphorique ou représentatif : passer de l'environnement commun à des milieux respectifs (selon cette distinction en milieu et environnement - voir [I] note 3)

< [I]. À QUEL  
MOMENT  
QUELQUE  
CHOSE SE  
RÉALISE ?  
NOTE 3

L'exposition au Musée n'est pas le moment d'une reprise ou d'une reconstitution d'une expérience collective mais bien au contraire, le moment où chacun retrouve sa *chambre*, une place à soi, où installer son rapport aux choses et au monde : une relation des formes dans la différence des espaces et l'indifférence relative de ses occupants.

#### Communauté du différend

Les conditions de production permettent d'assembler des éléments entre eux, de se faire rencontrer des matériaux choisis (même par défaut) selon des gestes connus ou plus expérimentaux. Ces conditions instaurent le contexte dans lequel on travaille à cette élaboration-constitution de formes, implique la sensibilité qu'on développe au contact d'un environnement, notamment ponctuel, nouveau et sans doute aussi euphorisant que contraignant par moment. Ici s'opère un retournement qui fixe un premier différend à propos de l'*activité* qui, sans être propre à l'art le concerne d'assez près : le trouble entre quiétude et exigence. Différend que le propos de Baldine Saint Girons (*L'acte esthétique*) sur le loisir, à partir du *sholé* et de l'*otium* (loisir) pourrait préciser. Le loisir, temps libre de la pensée et non « organisation sociale du temps libre »<sup>242</sup>, est le temps de la paix. L'*ascholia* et le *negotium*, respectivement « guerre » et « négoce », affaires, s'y opposent. Ce différend s'annonce quand le temps de l'astreinte pourrait être mis au service du temps libre, « afin que la contrainte n'émane plus d'autrui, mais du sujet lui-même »<sup>243</sup>. *Sujet*-artiste, nous concernant, selon l'échange ce qu'il demande à l'art vs ce que l'art lui *demande*.

---

<sup>242</sup> « Le loisir, ou l'école, n'est pas, comme on le dit aujourd'hui, l'organisation sociale du temps libre, c'est le moment, hors du temps vital et social, de la pensée. » Jean Lechat, « La crise de l'autorité à l'école », *L'école et l'autorité*, Etudes réunies et présentées par Jean Lombard, l'Harmattan, 2003, p. 58.

<sup>243</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 29-31.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

Nous touchons avec cette alliance loisir-astreinte, un état de traitement du temps, qui peut rappeler également un dialogue de *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard, dans lequel pour répondre à la question *pourquoi faire des films ?* Paul Godard (personnage joué par Jacques Dutronc) répond « je fais des films pour m'occuper ». On sait bien que pour s'occuper, une quantité de choses sont possibles et qu'une des plus compliquées est sûrement de faire un film (un film de cinéma qui sort au cinéma). On peut comprendre alors quels sens *s'occuper* peut recouvrir. Programme ambitieux qui *occupe* certainement un peu plus de temps et sollicite davantage d'énergie que ce qu'induit une occupation qui est généralement plutôt faite pour nous détourner ou nous détendre de nos activités principales et accaparantes, mais également pour nous aménager une confrontation plus douce au vide auquel l'ennui pourrait nous exposer. Pourtant on entrevoit déjà avec ces derniers exemples, de quelle manière l'occupation peut glisser assez simplement vers la gravité ou prendre une tournure plus déterminante. Une occupation peut nous prendre en charge, nous et notre temps libre comme dans cette version du loisir qu'est *l'organisation sociale du temps libre*. Elle peut aussi nous mettre face à nos responsabilités : ce qu'il nous revient de faire, ce à quoi on se donne et ce qu'on donne au monde ou fait pour lui avec ce temps. L'occupation comme la place qu'on occupe dans le monde, la position qu'on adopte et la manière dont cette position oriente nos responsabilités.

#### Loisir de vivre

À partir d'une position de l'architecte post-moderne *condamné* à « de petites modifications » selon Lyotard, Nicolas Bourriaud reprend ce terme pour le retourner comme une « chance historique » du déploiement artistique contemporain : « *chance d'apprendre à mieux habiter le monde*, au lieu de chercher à le construire d'après une idée préconçue de l'évolution historique. »<sup>244</sup> Si à ce niveau, notre expérience en montagne et son propos ne cherchent pas à se situer historiquement, encore moins selon un repère *post-moderne*, l'occupation d'une place dans le monde pourrait se situer ici, davantage à partir d'une question de *vivre le monde*, non pas de *mieux* le vivre, mais d'apprendre à le *vivre* tel qu'il est : ni mieux, ni moins bien. Plutôt que de *l'habiter* ou *d'apprendre à l'habiter mieux*, si habiter, c'est « occuper habituellement un lieu »<sup>245</sup>. Habiter, comme prendre, apprendre ou avoir des habitudes avec le monde. *Habiter* et *vivre* se démarquent : apprendre à vivre le monde, c'est aussi déjouer ses habitudes (les siennes comme celles du monde), s'adapter aux écarts que le monde propose, s'exercer à une certaine

---

<sup>244</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998, p. 11.

<sup>245</sup> HABITER, <http://www.cnrtl.fr/definition/habiter>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

fluidité et souplesse que le monde réclame. Si Deleuze et Guattari soutiennent que « L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison (les deux sont corrélatifs ou même se confondent parfois dans ce qu'on appelle un habitat) » et que « C'est avec le territoire et la maison que [l'expressivité] devient constructive »<sup>246</sup>, cette remarque n'implique pas d'équivalence entre construire et habiter, on peut bâtir sans vouloir loger<sup>247</sup> (et loger sans construire), on peut habiter sans posséder le lieu qu'on habite. Baldine Saint Girons propose une nuance importante : « "habiter" dérive d'*habitus* et ne signifie pas "posséder, s'installer, se protéger" mais "s'exposer au-dehors" » : « l'*habitus* n'implique aucune possession, mais un simple tenir », « habiter une maison c'est la tenir et être tenu par elle »<sup>248</sup>. Si l'art relationnel et son esthétique reprennent régulièrement une pratique de la convivialité et de ses formes, on perçoit qu'*habiter le monde* déborde la relation de proximité pour celle qui nous tient au monde et qui nous font le tenir, y tenir.

Cette place que nous occupons dans le monde et cette place qui réciproquement nous occupe, nécessite d'être régulièrement repensée, reprise. Il ne nous semble pas que le monde, notamment à partir du traitement artistique qu'il permet et qu'il nécessite (car *changeant* il se peut que l'art soit un outil pertinent qui participe à ce changement), puisse se satisfaire d'une somme d'habitants et d'habitations, ou d'une gamme d'habitudes. Ce mode d'*occupation* du monde « habitation/habitude » induit une vision de l'exercice de l'art, telle que l'esthétique relationnelle a pu le promouvoir, notamment en termes d'exposition. Quelques lignes plus loin cette mention d'une *habitation meilleure* du monde, Nicolas Bourriaud ajoute à propos d'un but que les œuvres se donneraient, celui « constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant » : programme qui nous paraît plus proche de nos tentatives. Bien que cette localisation interne du réel soit encore la convocation d'un abri quand les œuvres inventent plus simplement des suppléments et des compléments de réel, des fragments, des extensions. Le réel peut s'expanser de l'intérieur mais cela produit toujours une augmentation du réel, des extériorités même aussitôt incluses.

---

<sup>246</sup> Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, p. 185.

<sup>247</sup> Dans la présentation du *Traité de l'amendement de l'intellect* de Spinoza (Bernard Pautrat) on peut lire que l'appétit de construire n'assure pas la possibilité de s'abriter ni ne garantit l'appétit d'habiter : « pourquoi fait-on une maison ? pour habiter, croit-on, pour l'habitation, cause finale de la construction. La vérité est : on construit une maison par désir des commodités que l'habitation est imaginée fournir ; "Et donc l'habitation, en tant qu'on la considère comme cause finale, n'est rien que cet appétit singulier, qui en vérité est une cause efficiente". Spinoza, *Traité de l'amendement de l'intellect*, Allia, 1999, p. 8.

<sup>248</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 140.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



Il est à noter, tant à propos *d'habitat* et *d'existence* comme principes de l'esthétique relationnelle, que la question de la *colonisation* des espaces par les artistes et l'exposition est une problématique soulevée récemment, notamment par des artistes très présents sur la scène de l'art relationnel, ce que nous avons précédemment évoqué.<sup>249</sup>

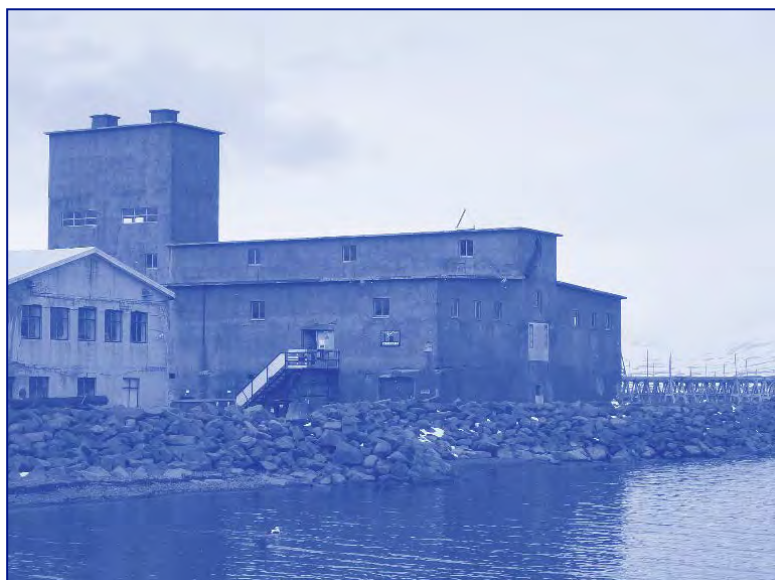
Notre « heureuse situation contraignante » d'une *obligation* de production de formes (« obligation d'obligation » pour reprendre le propos de Deleuze), à la fois comme exercice de préparation avant exposition et déjà destinée à l'exposition, dans un contexte exigeant en termes de conditions de vie et en même temps conditions de tout groupe décidant de partir en vacances, a comme pour première astreinte, « l'obligation rigoureuse »<sup>250</sup> de trouver comment (en) faire de l'art. Les conditions sont celles du loisir, dans son sens commun, occuper un moment libre, vacant ; ces conditions deviennent plus contraignantes, car ce loisir ne correspond pas complètement à ses apparences, il est celui de la *schola*, « temps libre de la pensée », qui porte avec lui une force plus déterminante, plus engageante, qui est ici de produire de l'art. Prendre part à cette aventure comme artistique, condition qui s'impose à nous selon les termes du « contrat » qui nous relie à cette aventure, de ce qui nous oblige aussi dans le fait d'être artiste ou étudiant en art. Aventure comme style d'expérience pour évoquer notre séquence de production artistique, trouve un rapport dans ce que Georg Simmel décèle de commun entre l'art et l'aventure. Après avoir présenter la forme de l'aventure comme étant à l'*extérieur de la trame global de la vie*, il précise que « l'aventure ne finit pas parce quelque chose d'autre commence, mais sa forme temporelle, son acte radical de finir, est l'exacte mise en forme de son sens intérieur. Finalement, c'est là que se trouve fondée la relation profonde de l'aventurier à l'artiste, et peut-être même l'inclination de l'artiste à l'aventure. Car c'est bien l'essence de l'œuvre d'art, de découper<sup>251</sup> un morceau des séries indéfiniment continues de la visibilité ou de l'expérience, (...) et de lui donner une forme autonome (...). Qu'une partie de l'existence qui est tramée en celle-ci sans interruption soit cependant ressentie comme un tout, comme une unité fermée – telle est la forme qui est commune à l'œuvre d'art et à l'aventure. (...) [P]our cette raison que l'œuvre d'art en général se trouve au-delà de la vie comme flux ininterrompu qui associe chaque élément à son voisin d'une façon compréhensible. C'est justement parce que l'œuvre d'art et

---

<sup>249</sup> L'entretien infini - Philippe Parreno & Beatriz Preciado - avec Hans Ulrich Obrist – 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=d3V5k3EpOV8>

<sup>250</sup> ASTREINTE, Petit Robert 2004.

<sup>251</sup> À ce niveau le propos de Carl André quant au primat du geste de coupe rejoint cette considération de Simmel du *geste* artistique : « Pendant un certain temps, je coupais dans les choses. Puis j'ai réalisé que la chose que je coupais était la coupe elle-même. Plutôt que de couper dans le matériau, j'utilise maintenant le matériau pour couper dans l'espace », Entretien avec David Bourdon, *Art forum*, 1966.



DT II / Verksmiðjan, Hjalteyri

l'aventure s'opposent à la vie (...) que l'une et l'autre sont analogues à la totalité d'une vie elle-même »<sup>252</sup>. Cette proximité de l'art et de l'aventure, notamment dans la saisie d'une expérience par une forme autonome (non définitive, concernant nos recherches, plutôt « stabilisée » dans un moment d'autonomie)<sup>253</sup>, s'opposant à la vie par analogie (selon cette mécanique isolée par Simmel), ouvre encore d'autres relations. Précisons déjà, pour nous resituer à partir de Simmel, que cette analogie au vivant n'implique surtout pas l'opposition, nos pratiques tirant plutôt vers l'homologie à ce niveau.

### Passivité-activité

Dans les mises en situation comme celle d'une troupe d'artistes embarqués par un camping-car vers et pour une confrontation artistique avec les éléments environnant jusqu'à l'espace d'exposition d'un musée, les conditions de production insistent empiriquement sur cet état de l'occupation du temps. Sans être contraignante à la manière d'un travail, dans lequel on ne choisit pas toujours ou pas complètement ce qu'on fait, cette occupation du temps n'est pas celle du loisir, d'une insouciance du temps qui passe sans responsabilité particulière quant à une échéance à propos d'un résultat à produire par nos actions et décisions. C'est un des poncifs de l'art que le dépassement ou la manipulation de cette opposition passivité/activité. Poncif qui est aussi ce qui fait une part de la magie de l'art, cet état particulier aux instants de production, extensible à bien d'autres domaines et types d'actions : l'art est aussi un laboratoire de manières de faire et de voir le monde et de le « traiter », d'exercer nos rapports à lui, un terrain d'entraînement à l'application plus large. Comme l'écrit Laurent Jenny, selon cet argument qui poursuivra et soutiendra notre recherche : « s'il est clair qu'on peut mener une "vie poétique" sans avoir jamais écrit un seul mot, il n'est pas tout à fait sûr qu'on puisse le faire sans avoir lu aucun poème (...) pour vivre des moments poétiques, il est sans doute indispensable de retenir la leçon relationnelle de certains poèmes, c'est-à-dire leur façon particulière de faire résonner certaines données de l'expérience »<sup>254</sup>. L'art qui se fait ou qui se voit permet d'appréhender des manières nouvelles et autres de traiter et de percevoir le monde.

---

<sup>252</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Payot, 2004, p. 217 et 218.

<sup>253</sup> Critère d'autonomie repris par Nicolas Bourriaud dans son appellation de *forme* qu'il emprunte à la définition de la *structure* par Hjelmslev : « *entité autonome de dépendance internes* », Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998, p. 17 <> Louis Hjelmslev, (1971) [1943], *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, p. 29. Autonomie de la forme dans un moment de stabilité, quand son concept est établi comme instable (Bourriaud, p. 19).

<sup>254</sup> Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Verdier, 2013, p. 22.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

L'opposition passivité/activité, Georg Simmel la retrouve dans l'aventure, ce qui peut profiter à notre approche artistique de ce phénomène : « D'un côté, nous entraînon violemment le monde en nous par cette opposition. (...) Le travail a un rapport organique au monde, il en développe continuellement les matières et les forces (...) tandis que dans l'aventure nous avons avec lui un rapport inorganique (...). Mais d'un autre côté, dans l'aventure nous sommes livrés au monde avec moins de protection, moins de réserve que dans toutes les relations qui sont conclues avec plus de ponts avec l'ensemble de notre vie mondaine ». Entraînement, élan, aspiration de la part active, en contrepartie d'exposition, d'inconnu et de danger du côté passif : duo de conditions qui portent le rythme de cette mixité commune à l'art et l'aventure. Simmel complète ainsi : « L'entendement de l'action et de la passion, en lequel notre vie s'écoule, dissocie ici les éléments en admettant en même temps la conquête qui ne doit tout qu'à sa propre présence d'esprit et à sa propre force, et l'abandon complet aux forces et aux chances offertes par le monde qui peuvent nous combler et dans le même élan nous détruire »<sup>255</sup>.

Cette union de la maîtrise et de l'abandon, se rapproche de celle « du savoir et du non-savoir, de l'agir et du pâtir, conforme à la logique de l'inconscient esthétique » telle que présentée par Rancière, ou saisie autrement, selon « un régime de pensée de l'art où le propre de l'art est d'être l'identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente, d'une action voulue et d'un processus involontaire, en bref l'identité d'un logos et d'un pathos. (...) [l]'identité qui témoigne du fait de l'art », toujours à propos de *l'inconscient esthétique* (mais à partir de la figure d'Œdipe comme sujet tragique exemplaire et universellement valide)<sup>256</sup>. Pour Rancière « le terrain de l'œuvre d'art et de la littérature se définit comme le domaine d'effectivité privilégié de (...) [l]'inconscient » comme « une certaine identification d'un mode inconscient de la pensée »<sup>257</sup>, soit une faculté en retrait, *passive*, de l'acte de penser ou de l'activité pensante. Dans cette déclinaison d'une figure de l'opposition, fixée par la passivité et l'activité nous passons d'un régime d'usage des corps, d'occupation de son temps selon une décision physique, par l'art, à des modes de pensée, de catégorisation, notamment de l'art.

Nous pouvons isoler une superposition de l'activité et de la passivité qu'on peut retrouver dans une conversion réciproque entre ces deux extrémités de l'agir que sont loisir et travail. Superposition active-passive du loisir où l'on serait libre (actif) mais de ne rien faire<sup>258</sup> (ou rien de

---

<sup>255</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Payot, 2004, p. 222.

<sup>256</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001, p. 30, 31 et 70.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>258</sup> Lors d'une conférence Élie During fit ressortir à propos d'études statistiques, une sur le temps libre et une autre sur le temps « manquant », desquelles émergeait respectivement une moyenne de trois heures de télévision par jour et un nombre d'heures équivalent qui semblait manquer pour mener à bien sa journée, que la première étude pouvait

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**oor**

éléments

documents

écrits

vraiment nécessaire : loisir comme « état dans lequel il est loisible de faire ou pas »<sup>259</sup>) et celle passive-active du travail où nous aurions au contraire une obligation de production (actif) la plupart du temps reliée à un contrat qui ne nous permet pas de déroger à ce qui nous *revient* (de faire selon ce contrat), ce qui nous *soumet à* (passivité). Cette superposition reste une opération mentale (ou contractuelle), car dans la pratique des choses se font et d'autres non, indifféremment. Transposition de l'obligatoire et du facultatif à propos de formes produites ou à produire selon les modes de nos intentions, les dispositions d'esprit avec lesquelles nous produisons et décidons de la qualité de ce qui est ou sera produit : art ou pas (voir ANNEXE B).

### « Artourisme »

Dans cette approche de l'engagement pratique pendant le type d'expérience proposé au cours de cette semaine dans les Alpes, la confusion entre tourisme et art est spécialement entretenue ou soumise en tant que condition de production, entre ambiance apparente et action impérative, comme problématique conséquente (sous-ensemble de l'écart à négocier puis résolu entre l'art et la vie). Confusion des positions qui n'est pas sans créer des tensions individuelles engageant le groupe et ses doutes. *Branche vacancière* du dilemme « arttravail » (ANNEXE B), elle déplace le problème sur des terrains nouveaux, vers des paysages exotiques et une régénération des sensations.

Ce format d'un loisir apparent qui repose sur une « astreinte » artistique dans une ambiance de vacances est ce qui instituait ce groupe, son commun en tant qu'activité. Sur cette base commune et à partir d'elle, chacun – individualité et petit groupe stable ou changeant – a cherché un dégagement pour mieux saisir son rapport, dans une différence par les formes. Traduction plastique d'une sensibilité au contact de cet environnement ou relai de différents réguliers mais sans débordement expressif, sur les perceptions d'une vie ensemble, selon une articulation des dissensus, ont pu soutenir l'élaboration formelle.

Selon John Cage l'art doit « infuser l'expérience quotidienne comme la vie des pratiques artistiques, jusqu'à ce que la distinction disparaisse »<sup>260</sup>, ce qui marque un tournant avec une approche de l'art portée notamment par Simmel, dont nous avons vu qu'il situait l'œuvre *au delà et à l'opposé de la vie* (ce qui nous semblait valoir pour la vie elle-même, comme forme de vie

---

très bien solutionner la seconde, mais que le cerveau avait sans doute besoin d'un temps d'indexation journalier, qui était une activité indispensable, mais qui nécessitait pour se faire une passivité apparente (comme le permet une séance télé).

<sup>259</sup> LOISIR, Petit Robert, 2004.

<sup>260</sup> <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ror**

éléments

documents

écrits



supplémentaire et non distincte). Un passage s'est ouvert, de l'œuvre comme *objet autonome et fermé* à l'œuvre comme activité ou expérience, tendance signalée et datée de la façon suivante par Nicolas Bourriaud : « déjà, dans une grande part de l'art d'avant-garde des années 1960, l'œuvre se donnait moins comme une réalité autonome que comme un programme à effectuer »<sup>261</sup>, « À observer les pratiques artistiques contemporaines, plus que de "formes" on devrait parler de "formations" : à l'opposé d'un objet clos sur lui-même par l'entremise d'un style ou d'une signature »<sup>262</sup>. « Action de former ; fait de se former ou d'être formé - Action de créer, de produire quelque chose »<sup>263</sup> : la formation, c'est la forme dans l'action, une action donnant une forme et alors prenant une forme.<sup>264</sup>

Bourriaud voit dans la formation, celle d'un objet non plus clos sur lui-même par un style ou une signature. Il prône une formation comme critère de la forme actuelle (en tout cas pour la fin du XXe siècle) n'ayant lieu que dans la rencontre, qu'il n'impose pas comme conviviale ici, mais à laquelle il donne une dynamique plus générale d'un entretien de relation entre « une proposition artistique » et « d'autres formations, artistiques ou non »<sup>265</sup>. Cette approche dynamique permet d'envisager une autre *fatalité* que l'œuvre *close* pour la forme artistique. La notion de *formation* nous semble effectivement appropriée à saisir ces formes reliées à des expériences en mouvement, qui se construisent selon un déroulement dans le temps, mais également à soutenir leur croisement constitutif avec une part non artistique qui nourrit activement leur devenir artistique. À l'exemple (voir Déroulement) de cette aide au déneigement par la police municipale au lieu de nous verbaliser, du choix, alors que plutôt dépourvus, d'un établissement dispendieux pour nous offrir un magnum de champagne, ou du profit d'installations et établissements publics (comme les piscines, cafés) comme extensions domestiques (salle de bain, salon) de notre habitat : série de retournement et de confusion des usages comme signes d'encouragements à notre aventure esthétique.

Ces formations de détournements favorables des réalités qui s'intègrent à notre démarche artistique selon les capacités de nos pratiques à les appréhender ainsi. Ces formations à partir du réel sont autant de sources susceptibles d'alimenter les propositions de chacun vers une

< [V]  
DÉROULEMEN  
 I

<sup>261</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998, p. 74.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>263</sup> FORMATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/formation>

<sup>264</sup> Rappelons en guise de comparatif avant-garde/contemporain la distinction d'Hal Foster dans *Le retour du réel*, entre avant-garde de néo-avant garde par une différence de « cible » : l'avant garde s'opposait aux conventions quand la néo-avant garde s'attaquait davantage aux institutions<sup>264</sup> (mode situé de la convention). Si s'opposer aux conventions revient à remettre en cause la vie par les modes de vie, s'attaquer aux institutions concentre la lutte uniquement aux endroits où la convention « se matérialise » sur le domaine de l'art. Hal Foster, *Le retour du réel*, La lettre volée, 2005, p. 43.

<sup>265</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998, p. 20.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**sor**

éléments

documents

écrits

formation de l'œuvre aussi *fatale* que passagère. Ce sont *des formations touristiques* : des formes que le tourisme permet aux artistes qui les recherchent, des formes auxquelles le *tourisme artistique* donne lieu.

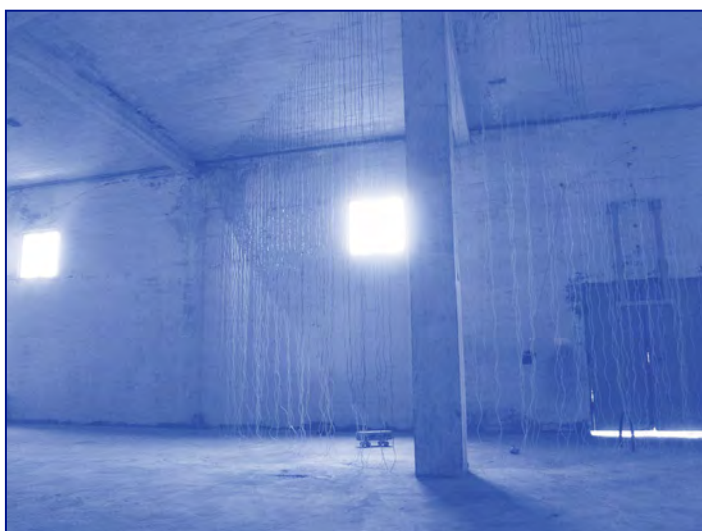
Formes des conditions : gravité et féerie

Les formes des conditions, manières et composants d'un agencement, mais aussi unités plus autonomes que ces conditions invitent à, et permettent de, produire, étireront ces conditions comme *formes prises* jusqu'aux *formes données* par ces conditions.

Les rythmes, les façons d'occuper l'espace, le rapport et l'attention aux autres, le savoir-vivre et vivre le groupe, la sensibilité (active ou subie) aux conditions parfois rigoureuses, mais également les relations aux décisions extérieures - où aller, que faire, comment traiter un rapport à l'art dans une zone aux repères culturels autochtones ? - les questions d'argent également... enfin l'ensemble des critères qui peuvent permettre ou compromettre la fluidité d'une communauté, ont joué un rôle fort dans l'existence du groupe pendant le déroulement de l'expérience. Notamment à partir d'un espace restreint à l'intérieur et *terriblement* ouvert et libre à l'extérieur, avec toujours comme facteur de tension supplémentaire l'objet de produire de l'art dans ces conditions. Et il reste particulier de voir de quelles manières les réalisations exposées au Musée ont *retourné* ces multiples paramètres de l'expérience délicate du commun. Retourner, aussi bien comme on renvoie un paquet qu'on ne veut pas, que retourner, comme on inverse l'intérieur et l'extérieur, selon une opération qui filtre de l'expérience la matière positive qu'on souhaite conserver pour en donner la meilleure partie possible : « surface » qui nous semble être la plus apte à être exposée - du délicat problème d'une vie ensemble à la délicatesse des formes induites (voir VIII. « Détail des propositions »).

Les conditions de production ont été la fabrique des formes et ces formes ont gardé de ces conditions une beauté ou une bonté, pour en laisser de côté les *irrégularités* trop importunes ou encombrantes. Leur statut de formes définitives, montrées de façon autonome, non reliées physiquement à l'espace de formation (parcours et locomotion), leur procure un traitement d'œuvre. En même temps, le fait d'être exposées très peu de temps, moins qu'il en a fallu pour leur conception, leur assigne un statut de note de voyage, de « prélèvement-souvenirs », d'éléments aux qualités furtives, attrapées au vol.

Dans cette approche des formes comme matière filtrée, à la fois autonome mais furtive, éphémère, il y a aussi une action de l'art vers des issues esthétiques comme manière de voir



DT II / ½ Rideau nutella (+ Parpaing-board)

l'expérience commune dans l'enchantement, celui porté par une certaine pudeur : ce qu'on souhaite garder, sachant que ça – ce choix - ne durera pas. Comme on sauve des apparences, pour oublier un peu les affres plus concrètes. Ensuite, il est assez clair que les histoires d'orteils perdues (Aline Choblet) renvoient directement à un *enchantement* bien plus tragique que celui de débris lumineux (Anouk Berthelot et Eloïse Kelso), même si la fragmentation et la rupture peuvent bien tenir ensemble ces formes dans une ambiance plutôt tourmentée. Il reste pourtant possible que chaque proposition ouvre dans le *retournement* que nous évoquions une double approche : à la fois féérique et grave.

Le bloc de cousins de Simon Thibert, pièce sensuelle et dense qui affirme une prise d'espace radicale à partir d'une communauté intime des corps, ceux qui, réunis par le hasard d'un engagement expérimental, ne seront très bientôt qu'un souvenir de bonheur d'une vie passée : ce bloc avance une intégrité, celle d'une unité constituée par la promesse d'une séparation. Le travelling du paysage de vacances de Romain Petit qui défile latéralement le long de notre véhicule, n'est qu'une fréquence d'images noir et blanc qui confond dans la constance de son rythme désuétude des architectures de station (bâti) et idéal d'une nature élémentaire (forêt). Annulation, nivellement, confusion, minimales du pittoresque animé d'un « gyrophare du pauvre » altéré par la pudeur institutionnelle d'un verre granuleux (porte de réserve). L'ensemble de *souvenirs* d'Anouk Berthelot et d'Eloïse Kelso dont la sensibilité et la précision pourraient convoquer celles des bricoles et bibelots du commerce comme « revêtements » de nos vacances qui portent si spécialement nos affects déplacés jusqu'à nos proches, nos sentiments les plus chers mêlés aux objets les plus dérisoires - gadgets d'un autre âge (lampe de poche) et récolte minérale qui scintille (verre brisé), duo de jouets de communication bien actuels (*iphone*) aux écrans ornementés du tracé de sécrétions d'ennui et vision du monde à travers le filtre d'un pare-brise. Traversée de la gamme des sensations de nos vacances en voitures, désuètes et inoubliables – jusqu'à leur tracé fantomatique, squelettique, comme on marque des fouilles archéologiques. Marquage aussi précis et parfait qu'étrange et incongru, comme n'importe quelle ligne de scotch d'électricien perdue, illisible sans mode d'emploi ni légende. Le « jeu d'osselets » en plâtre des illusions de membres perdus d'Aline Choblet, bouts de soi pourtant toujours là, signent une confusion proche de la folie saisie dans une série de fragments aussi précieux qu'ingrats. « Peau d'escalier » par Armand van Mastrigt qui invite au passage dans la membrane protectrice originelle mais selon la promesse d'un prince charmant aussi synthétique qu'un déguisement de princesse : conte de fée en bâche de chantier. Série littéraire d'Amélie Guyot qui capte la chaleur commune d'un refuge incisée par la plume froide d'un interne. À chaque

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**por**

éléments

documents

écrits

proposition, le partage se fait selon une ligne qui ne peut s'abandonner, et qui reste tenue par la tension d'une expérience encore là, trop fraîche pour s'assimiler, encore instantanée, présente ; entre sensibilité tendue des acteurs et sensualité libre de leur formulation.

Nicolas Koch a davantage questionné l'institution pour une de ses propositions, puis impliqué son corps dans l'extériorité (celle d'une vision *du dessus*) du voyage par et pour une cartographie dynamique. Si le port à l'épaule, haut et fier, du « trophée muséal *Frison-Roche* » - trophée encore frais malgré son ancienneté, fraîcheur du doute quant à son authenticité et alors de sa valeur - est aussi bien pure joie d'amateur de l'univers montagnard que questionnement pratique des méthodes muséales, la mise en scène de son corps comme territoire d'un parcours à étape selon la *cartographie* de ses grains de beauté dorsaux ouvre un tout autre espace de présence. Hors exercice d'admiration ou critique muséale amusée, cette *auto-projection* déborde tout espace commun, en propose comme un renversement de l'échelle à la manière d'un trouble des dimensions selon la vision du géant.

Soulever le doute d'une valeur historique des objets dans un musée d'histoire à partir d'une pièce qui nous touche personnellement en raison du personnage qu'elle convoque reprend cette notion de souvenir (objet que l'on rapporte d'un séjour) selon la confrontation de deux niveaux. Le sien, privé, celui de l'amateur de culture alpine, et un autre, public, celui de l'institution comme professionnelle de la culture (garant d'une valeur des pièces par leur authenticité patrimoniale notamment) : deux niveaux bien distincts de l'agir des affects. Avoir sur le dos la projection cartographiée d'un parcours régional tout en marchant dans les différents espaces du musée, parcours projeté d'un périple qui s'achève, montrant une main traçant une ligne au feutre reliant une suite de points, est un jeu visuel à la fois assez monstrueux et inquiétant. Sa propre main mais disproportionnée, comme une troisième, dessinant une carte ésotérique dans son dos et pourtant, simple exercice de dessin naïf, des points, des traits, pourrait convoquer la version carte postale de ce jeu du souvenir. Féerie ou enchantement finalement, ici encore, dont nous parlions à propos d'une des qualités communes des formes montrées par les étudiants. Sans réellement de contrepartie « gravité » pour Nicolas Koch, si ce n'est celle d'un questionnement de la valeur patrimoniale supposée des pièces d'une collection, selon la valeur du *oui-dire* ou de la *connaissance vague*<sup>266</sup>, et alors la valeur d'une compétence institutionnelle à cet endroit. L'autre proposition de Nicolas Koch produit davantage une rencontre privée/public : son corps et sa *punctuation* unique comme sol d'un parcours pour tous, celui commun de notre périple porté, donné par un seul d'entre nous, par sa peau. Cette

---

<sup>266</sup> Premiers genres de la connaissance chez Spinoza.



DT II / Salle de bal, Hrísey



inscription transforme Nicolas Koch en créature : « homme-panneau lumineux » allant de l'avant poursuivi de très près par l'image d'un parcours passé qui semble pourtant indiquer la voie à suivre – nous la regardons tel un panneau qui montre le chemin : on nous fait un plan. Cette boucle du temps qui semble inverser passé et avenir reprend pourtant cette spatialisation chronologique propre à cette tribu dont Mark Geffriaud a convoqué les modèles durant son exposition au Plateau à Paris, fin 2016<sup>267</sup>. Les Aymaras est le « seul peuple sur terre à avoir une conception inversée du temps : le passé devant eux et le futur derrière »<sup>268</sup>. Le passé étant considéré comme connu, on peut le visualiser, il se trouve donc devant nous, alors que le futur nous reste inconnu et se situe alors dans notre dos (le phénomène s'inverse pour l'auteur dont le passé se déroule dans le dos). Si le panneau lumineux de Nicolas Koch avait un message il pourrait nous dire que si les tours, boucles, parcours passés comme futurs sont tous singuliers, leur représentation, leur expression sont équivalentes : ils racontent une histoire. De même ce film en boucle trace un parcours sans fin sur un dos, une histoire dans fin, celle des récits que l'on porte et qui nous déplacent mais qui nous attachent aussi à un régime narratif. Ce principe qu'Agamben, isole très bien dans cette formule : « l'aventure du chevalier est l'aventure même du poète »<sup>269</sup>. Ce que vient soutenir cette remarque de Jacob Grimm, « À côté du sens d'événement (*Ereignis*) et de survenue, *âventiure* a pris celui de récit (*Erzählung*), description, de même qu'« histoire » (*Geschichte*) désigne non seulement ce qui est arrivé (*das Geschehene*), mais aussi le récit (*Bericht*) qui en est fait »<sup>270</sup>. Agamben reprend ainsi ce système : « Aventure et parole, vie et langage se confondent et le métal qui est issu de leur fusion est celui du destin » ou encore « l'aventure ne précède pas le récit comme un événement chronologique mais en reste depuis le début inséparable »<sup>271</sup>. Il y a de cet *alliage* dans le corps de Nicolas Koch qui traverse l'espace en même temps qu'il est « traversé » par l'image d'un parcours, *inséparable métallique* qui pèse le poids du destin comme celui de l'appareillage qui en permet la projection. Aventures alpines, muséales, affectives, artistiques, ... selon la formulation chère à Agamben, elles « sont toujours déjà écrites »<sup>272</sup>. Et une aventure n'a lieu qu'au moment où l'on peut enfin la céder, la produire en la narrant à un tiers absent de l'aventure mais en même temps garant de celle-ci, car il permet d'en témoigner, de valider l'aventure dans et par un récit. Pierre Guislain indique que le « présent est une narration faite au moment même où nous agissons », cette narration suppose un autre,

---

<sup>267</sup> *Deux mille quinze* – Mark Geffriaud 22.09 – 11.12.2016

<sup>268</sup> <https://www.fraciledefrance.com/deux-mille-quinze-mark-geffriaud/>

<sup>269</sup> Giorgio Agamben, *L'aventure*, Rivages, 2016, p. 23.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 31.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**dor**

éléments

documents

écrits

quelqu'un à qui raconter (bien qu'il nous reste « la narration [qui] se fait à soi-même »)<sup>273</sup>. En même temps, bien que pendant son *action*, l'aventure ne se vit en tant que telle que de se reconnaître dans le régime narratif, le type de récit qui correspond à l'aventure et qui lui donne son cadre, son mode (comme un début et une fin par exemple). De la même façon que « le récit d'un devancier à la réputation établie constitue une base assez crédible pour asseoir la description [d'un lieu] »<sup>274</sup> ou qu'un paysage naturel n'existe que depuis que son cadre pictural l'a délimité<sup>275</sup>.

Bien que la gravité ne semblait pas pouvoir faire une contrepartie évidente à la féerie partielle des propositions de Nicolas Koch, porter à l'épaule et avec des gants blancs le poids d'un doute et d'une admiration confondus reliés par la même figure d'un célèbre alpiniste, mais ne s'adressant pas respectivement aux mêmes parties la représentant, et faire de son corps, de sa peau, le support, l'écran d'une aventure, selon un trouble des dimensions en présence, pourrait affecter davantage les propositions que leur enchantement premier ne le laisserait penser. Le poids de ce principe des récits qui s'écrivent sur *le dos* de nos actions, mais sans lesquels elles risqueraient de n'avoir jamais eu *vraiment* lieu – *indiscernable* ici encore : *la vérité advient et l'aventure n'est que l'advenir de la vérité*<sup>276</sup> - sans ranger les propositions du côté d'une gravité, place leur rapport vers des complexités peu solubles que seul le corps peut porter en attendant « mieux ». Ici la limite n'est pas levée mais assumée, maintenue : une forme lui est donnée.

Le rapport dont nous parlions à propos des propositions étudiantes est revu d'une façon plus trouble, moins évidente. S'il y a de la féerie dans cette trouvaille magique du vélo d'une célébrité des Alpes (pièce *en attente d'authenticité*) qu'on promène avec des gants blancs au travers d'un musée, comme s'il devait désormais, dans son élévation historique, ne plus jamais toucher le sol, ou dans ce corps qui porte dans le dos l'image d'une main reliant des points avec un feutre, la gravité semble moins active au premier abord. Puis des lectures plus attentives aux ambiguïtés des formes mises en place permettent de discerner un rapport à la gravité qui déplace celui entrevu à partir des propositions précédentes. C'est que la gravité possible des propositions de Nicolas Koch ne tient pas directement à l'expérience vécue pendant la semaine mais à une saisie plus large des rapports aux formes plastiques et à leur dépendance aux récits (ce qui est

---

<sup>273</sup> Pierre Guislain, *La résistance du sensible- Art et processus de symbolisation*, Thèse de doctorat en philosophie, 2014, p. 357.

<sup>274</sup> Bertrand Westphal, *Le monde plausible*, Minuit, 2011, p. 60.

<sup>275</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000 et *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002.

<sup>276</sup> Giorgio Agamben, *L'aventure*, Rivages, 2016, p. 33.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

un des « centres de gravité » du travail de Nicolas Koch), entre intimité des expériences, son « exportation » et la réception institutionnelle des formes.

Pour ma part, bien qu'elle semble traverser et correspondre à notre pratique de cette rencontre entre traversée collective du paysage montagneux et exposition furtive dans un musée de l'histoire alpine, cette grille de lecture des formes « féerie/gravité », opérante jusque là recoupe-t-elle ma proposition d'un personnage égrainant des points rouges alimentaires sur une couverture au réseau de lignes écossais, avec la lecture synthétique de la collection pour écho ?

Le plaid écossais qui m'accompagne dans la plupart des expériences « extérieures » (bien qu'il soit également présent dans ma vie quotidienne - je vis sans chauffage), n'est que le symbole d'un réconfort car ses mensurations ne permettent pas de couvrir tout le corps. Cette modestie de proportion étire assez tôt ce réconfort apparent vers son moment critique. Être comme la réplique réduite, le « modèle enfant » de ce qu'elle est, est une qualité qui permet de l'avoir toujours avec soi : sur les épaules, autour de la taille, ... ne couvrant pas tout le corps elle en couvre très bien une bonne partie. Dès lors ce qui serait censé couvrir la nuit, sans pouvoir suffire, ouvrirait davantage d'options diurnes quant à la mise en conditions que le port d'un déguisement permet, en termes de *déplacement* de soi, d'un jeu de personnage. Connexion d'une aliénation par l'aventure et d'un dessaisissement de soi dans un personnage. Ici le glissement assez évident vers une féerie a lieu, sans découler exactement d'une gravité mais d'un inconfort plutôt critique (jouant la survie sans la subir). Un même objet permet le passage de l'un à l'autre. Les limites de cet élément quant à sa fonction commune deviennent les ouvertures d'un autre usage et jeu possible : de la couverture comme couche (effective comme apparente) de survie en plus, nous pouvons basculer très vite vers un usage *fabuleux*, où l'on profiterait du décor pour ajouter un détail qui pourrait nous permettre d'en vivre plus effectivement le jeu. Attitude qui offre également du réconfort : jouer grâce à un accessoire une figure dans un décors. Tenter une intégration, suffisamment décalée : il n'y a jamais eu de viking ni d'écossais en costume « traditionnel » ayant eu à correspondre à un décor alpin. Folklore acceptable, peu ostensible, incertain : une couverture autour de la taille ou sur les épaules, après tout (il s'agit peut-être d'un frileux), suffit à soutenir la singularité d'un temps d'aventure, période coupée de la continuité de l'expérience habituelle, comme le présente Simmel - la couverture comme couche modeste de fiction.



DT II / Honorer une dette « piscine nocturne » (2/2 Rideau nutella)

Les gestes et le résultat de l'action d'Helena (en stage au Musée alpin) fusionnent, de même les deux potentialités que contiennent ces baies rougeoyantes. Et ressources indispensables à la survie d'une population dans un certain type de régions aux conditions rudes, et motifs venant redonner de la vie à une surface sombre et terne. Sans oublier la jeune fille au milieu de la scène qui vient incarner un personnage, entre choix et devoir, loisir et travail (ce qui est bien la place du stage, un travail non payé ou payé moins qu'un travail). Ouvrage plus cruel, si jamais ce geste de semer des points sur un plan nous rappelle celui du Petit Poucet.

La « bande-son » qui vient accompagner le rythme de cette action, pose de points posés comme on brode, est, elle, bien en dehors d'une double approche (féerie/gravité), sans doute du fait qu'elle n'est pas issue de l'expérience de la traversée des Alpes jusqu'au Musée, mais pensée en amont, à la réception du dossier de pièces préparatoires – hors expérience : idée. Comme énoncé plus tôt, elle vient produire un écho à ce qui se dépose régulièrement sur le support, faire la chanson du conte (avec peut-être ce double sens conte/*compte*), produire en même temps un contre-*champs* à l'action en cours : le chant de la comptine. Seulement, les Musées sont généralement des endroits, « Établissement ouvert au public où sont conservés, répertoriés, classés des objets, des documents, des collections d'intérêt artistique, scientifique ou technique, dans un but socioculturel, scientifique et pédagogique. »<sup>277</sup>, qui signalent que ce qui y est n'a plus court dans la vie courante, mais accède à une *seconde vie*, la vie d'après l'usage, la vie culturelle : patrimoine de symboles. Si tout passage du temps n'est pas à vivre comme une gravité, car c'est un des *sens* de l'existence, que de traverser le temps, ça n'en reste pas moins une des confrontations cruciales du vivant. Pourtant ici aussi, cette version tragique, des choses qui *finissent mal*, trouve dans le musée un second souffle, une raison autre. Celle qui vient faire histoire, qui raconte au grès de ces collections le dépassement de la vie organique, de sa fragilité, vers la durée narrative, le transport des existences par le discours qu'on se transmet via des objets censés le porter. Toujours au plus proche de la science muséale, mais jamais si loin d'une forme de légende – surtout au Musée alpin, où les événements relatés sont régulièrement l'objet d'exploits.

Ainsi, cette comptine sans fin, qui déroule le patrimoine sonore d'une collection qu'on ne peut jamais contenir ou saisir visuellement ou manuellement, ce qui se tente ici par le son, raconte de façon minimaliste, sans syntaxe autre que celui de la succession propre à la liste et sans autre émotion que celle d'une voix de synthèse, l'histoire pourtant passionnée et parfois tragique d'une

---

<sup>277</sup> MUSEE, <http://www.cnrtl.fr/definition/musée>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**eor**

éléments

documents

écrits



collection. Collection qu'on peut ainsi détacher du musée et emmener partout pour la réactiver, la *réenchanter ailleurs*.

### c) Furtivité des formes

#### Substance des objets

La vivacité à l'œuvre d'une expérience telle que la nôtre, produit un type de formes – proches de la fonction qu'occupe le souvenir et de l'opération qu'il permet de réaliser, parfois selon quelques complexités – qui impliquent aussi un type de durée matérielle de ces formes. L'œuvre, conserve la chose qu'elle devient en même temps qu'elle est conservée<sup>278</sup>. Opération de principe, car dans une part des cas, notamment ceux de nos pratiques, beaucoup de réalisations disparaissent comme les gestes et moments dont ils procèdent. Ce que Deleuze et Guattari précisent, « bien qu'en fait [l'art] ne dure pas plus que son support et ses matériaux »<sup>279</sup>, la conservation reste un principe de l'art, appliqué à l'œuvre, même si cette conservation, une fois ce principe intégré, peut très bien passer d'œuvre en œuvre. Si jamais on conçoit qu'une forme puisse se déplacer de support en support, de matériau en matériau (tel que certaines définitions de la forme permettent de l'envisager, nous le verrons, mais déjà selon cette variation entre objet perçu et image souvenir entrevue). Ici encore, Deleuze nous permettrait d'avancer : « Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie. »<sup>280</sup> Sur ce principe, les œuvres peuvent se défaire sans que le mode d'existence de l'art n'en soit atteint (nous l'avions indiqué, il peut toujours y avoir de l'art sans œuvre, mais pas d'œuvre sans art – nous y reviendrons particulièrement ensuite). La dynamique de nos expériences et le rapport à l'art et à ses objets qu'elle implique ne correspond que très peu à celle d'une culture muséale (d'où la richesse et l'enseignement de la rencontre au Musée alpin) : nous conservons très peu. Ou alors partiellement. En documentant, mais aussi en réintégrant les matériaux ou éléments dans leur fonction commune, usage courant, quitte à les réutiliser à la prochaine occasion. Ici, « la vie », devient, la réserve confuse des instruments d'une pratique plastique. Cette qualité du « vivant » n'est pas nouvelle, Duchamp y stockait ses Ready-made bien avant de découvrir qu'ils en étaient et toutes peintures n'a jamais eu de pigments ou

---

<sup>278</sup> « L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. (...) La jeune fille garde la pause qu'elle avait il y a cinq milles ans, geste qui ne dépend plus de celle qui le fit. (...) Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects. » Il y a dans l'œuvre d'art, telle que présentée par les deux philosophes, cette double conservation : à la fois celle d'une chose extérieure à l'œuvre, que l'œuvre est parfois la seule à contenir, à la fois la conservation d'elle-même. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991, p. 163.

<sup>279</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 163.

<sup>280</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, 1990, p. 196.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ORF**

éléments

documents

écrits

d'huile que ceux que le « vivant » pouvait lui offrir. Cette boucle matérielle, n'est pas la moindre dans un rapport à l'art qui se veut proche de la vie.<sup>281</sup>

Nous passons par trois moments du développement d'un objet d'art considéré comme un souvenir (de magasin ou trouvé au sol) : 1. Celui de la conservation, selon la formule d'un bloc affects-percepts qui débordent et excèdent tout vécu (et par là est indépendant de la durée de vie de ceux par qui ils passent), l'art garde (geste, forme, mouvement) et est gardé (entretenu, maintenu). Ici, nous avons vu une proximité avec un objet plus dérisoire qu'on nomme souvenir : un objet devient le « gardien » d'une valeur qu'on place dans l'objet et pour cette raison l'objet est conservé par d'autres « gardiens » – ceux à qui revient l'objet. Cette double conservation, comme le remarque Deleuze et Guattari, est plus fragile en fait qu'en droit. 2. Cette fragilité correspond à nombre de pratiques contemporaines pour lesquelles conserver au sens propre n'est pas si déterminant, si jamais un moyen est accessible pour une conservation autre, figurée, voire par le retour d'une même forme ou d'une autre version pour une autre occasion. 3. La disparition d'une forme peut aussi être assumée ou souhaitée – à ce niveau le souvenir, non plus comme objet « durable » mais mémorisation refait surface, reprend forme, même immatérielle. Dans le cycle des œuvres qui ne sont conservées que partiellement, on comprend que la vie, celle non plus d'une fixation des éléments, matériaux, objets, comme œuvres, mais d'une circulation régulière des objets, devient le stockage dynamique des formes passées et à venir.

À partir de ces trois moments, conservation-déclinaison-circulation, et sans chercher à suggérer que le régime de perception de l'art pourrait être inclus dans celui plus général du monde des objets, on peut voir comment ce simple élément dérisoire et souvent désuet nommé *souvenir* peut traverser un parcours semblable à celui de l'œuvre et correspondre d'assez près à un objet d'art. Non pas selon un glissement de registre, d'un objet industriel ou « naturel » vu comme un objet d'art, mais d'usage, de fonction, comment un objet d'art est lisible à partir d'un objet non artistique selon un usage commun. Ici, une remarque de Deleuze et Guattari dans cette même page qui ouvre l'appréhension d'une œuvre d'art comme bloc de percepts et d'affects vient ajouter un niveau de précision à propos duquel il faut situer notre développement : « Si l'art conserve, ce n'est pas à la manière de l'industrie qui ajoute une substance pour faire durer la chose. »<sup>282</sup> On peut se demander de quelle substance il pourrait s'agir, car elle ferait la différence entre *de l'art* et *de l'industrie*, entre ce qui se conserve avec l'ajout d'une substance et ce qui se

---

<sup>281</sup> Voir à ce propos, *L'école du réel*, « X Fantasmagories », Avant-propos, Éditions de Minuit, 2008, p. 429.

<sup>282</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 163.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

conserve sans. À cette condition cette substance pourrait permettre de distinguer ce qui serait de l'art de ce qui ne pourrait pas en être. Nous ne cherchons pas à démêler ce dilemme, malgré les approches décisives des deux auteurs, mais simplement à exposer une manière de faire de l'art. Ce que cette manière pourrait permettre à l'art de faire (autrement ou en plus). L'état de ce qu'est l'art et plus spécialement de sa définition est une chose qui oscille justement selon les manières toujours autres et supplémentaires de le pratiquer. Pourtant ici, au moment où nous cherchons comment un objet d'art peut se lire, se saisir, selon un autre type d'objets aux qualités proches en termes symboliques (le fait d'avoir une valeur par ce qui est exprimé) et au *terrain* d'expression comparable (celui d'un moment de crise, une séparation d'avec les habitudes), que cet autre objet (*l'objet-souvenir*) puisse être industriel, d'une autre catégorie avec un autre régime de perception, nous invite à nous arrêter un peu sur cette remarque.

Nous savons que l'industrie conserve avec des conservateurs (ce n'est pas ce qu'affirment les auteurs, c'est pourtant possible de faire cette hypothèse à partir de leur remarque), du moins que la chimie des conservateurs et leur synthèse, est un développement industriel en même temps qu'un instrument (substance) nécessaire à ce type de production lourde. Nous savons également que l'art se conserve grâce à des principes et des procédés de conservations, notamment pratiqués par des conservateurs. Ce que Deleuze et Guattari ajoutent, suite à cette comparaison des conservations, peut nous aider à comprendre la différence non pas de la conservation mais des endroits de sa nécessité et de son application : « La chose est dès le début devenue indépendante de son "modèle", mais elle l'est aussi des autres personnages éventuels, qui sont eux-mêmes des choses-artistes, personnages de peinture respirant cet air de peinture. »<sup>283</sup> La déclaration d'indépendance à propos de la chose (artistique) serait, à en suivre la logique proposée par les auteurs, celle qui permet de ne pas recourir à une substance industrielle qui permettrait et maintiendrait un objet dans une indépendance artificielle (car dépendante de cette substance), que nous supposons être un conservateur, une substance qui conserverait les choses qui ne peuvent le faire « naturellement » (dès le début et d'elles-mêmes). Il faut alors distinguer deux domaines d'application. Si l'art est dès le début ce qui permet à des choses d'être indépendantes (de conserver du modèle sans ce modèle), ce à quoi on les reconnaît comme étant de l'art, ce qui les détermine comme telles, alors l'industrie est ce qui les conserve industriellement, selon une autre substance que celle qui permet aux choses d'être indépendantes d'elles-mêmes. Plutôt que « domaine d'application » qui déterminerait art d'un côté

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, Minuit, 1991, p. 163.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SFR**

éléments

documents

écrits

et industrie de l'autre, il s'agit davantage d'un type ou d'un genre de traitement. Traiter artistiquement les choses leur assure une indépendance, une conservation propre ; traiter industriellement, les choses restent dépendantes d'une substance qui les fait durer. Finalement, peu importe les choses, c'est le traitement, la manière de les faire qui en ferait de l'art ou de l'industrie : le moment où arrive la substance. Soit elle arrive dès le début, elle est intégrée dans la chose même (il y a indépendance), et c'est de l'art, soit elle est manquante et ajoutée ensuite, comme une prothèse (il y a dépendance), et c'est industriel (nous schématisons). Ce n'est pas une histoire de qualité des choses ou des objets, mais de composition, de formule, de chimie à une substance près selon le moment auquel on intègre cette substance : pendant ou après. Précisons que si les *choses de l'art* sont dès le début indépendantes (de leur modèle et personnage éventuel), contrairement aux choses industrielles qui le sont par une substance ajoutée, les *choses de l'art* le restent parfois et pour certaines d'entre-elles selon des procédures de conservation supplémentaires. On peut parler d'une industrie culturelle qui se chargerait de conserver matériellement, de faire durer, grâce à une substance, ce qui durerait déjà de soi-même. La conservation du modèle dans l'indépendance au modèle que l'œuvre permet d'elle-même n'assure pas forcément la conservation de l'œuvre elle-même. À nouveau, ce qui conserve *ici* peut ou doit être conservé *là*, même pour l'art ; pour l'industrie, doit être conservé ce qui ne conserve ni soi-même, ni rien d'autre (type OGM). Impératif de la *substance* ajoutée. Substance industrielle qui garde le secret de la conservation, et qui alors se conserve soi et le reste. Plus performant qu'une œuvre d'art matérielle et tout autant qu'une œuvre dématérialisée.

Un souvenir produit industriellement est en attente jusqu'à trouver un acquéreur qui le chargera d'une valeur personnelle (affectivement par exemple) jusqu'à l'autonomiser et bien que toujours attaché à la facture industrielle cet objet saura pour une part, et dans son contexte de présence propre, révéler, exprimer, cette *charge*. Une substance *d'indépendance* lui aura été pourvue, il restera pourtant un objet industriel dont une part de la durée, de l'existence, restera attachée à cette substance industrielle – qu'on reconnaitra par exemple à l'*effet de série* (un objet industriel étant rarement voire jamais unique) ou un style de facture. Un objet commun se retrouve pourtant pourvu d'une dimension unique au moment où se il trouve chargé par un affect particulier ou une croyance, à l'exemple du fétiche. Qu'un objet d'art connaisse cette faculté d'indépendance immédiate, constitutive, lui permettra de porter avec lui, mais également selon le contexte de monstration ou de perception approprié, une valeur exprimée. À un moment, malgré les qualités de chaque genre d'objet et le régime de production, une qualité commune peut contribuer à la même histoire : celle des formes chargées d'une valeur qu'on ne peut placer



DT II / Sophie Caudebec, pop-corn sur pierre



ailleurs. On demande aux objets de la garder pour nous : être le relai de notre lien perception/affection mais sans nous.

### Unité des formes

L'indépendance et l'autonomie des objets, et notamment des œuvres, leur permettent de ne pas dépendre d'un autre en tant que source, mais d'être un autre, de *faire source*, de garder, conserver une *charge*, sans se *couper du monde* pour autant. Cet affranchissement n'aligne pas les œuvres sur le propos de Simmel qui voyait l'œuvre comme une chose coupée de la vie et au-delà d'elle, une unité à part, s'opposant à la vie jusqu'à devenir *analogue à la totalité d'une vie elle-même*. En tant qu'*autre, source* elle intègre la vie comme un de ses éléments, moments, devient une forme supplémentaire au programme existant, participant à la vie, selon ce que préconisait John Cage pour l'art : *infuser l'expérience quotidienne comme la vie des pratiques artistiques, jusqu'à ce que la distinction disparaisse*, ce qui marquait ce tournant avec l'approche de l'art par Simmel. L'autonomie des œuvres comme ce qui leur permet d'être comme toute chose une unité prenant part à la vie, et non une forme à part, coupée et isolée du monde. Indépendance au modèle pour une unité autonome *affectivement*, qui se voit capable de relayer, comme un poste émetteur-récepteur. Non pas une autonomie qui sépare et isole mais qui permet le lien, la connexion.

Si l'art est un monde à part, avec son régime propre permettant une lecture des formes appropriée, selon Rancière « au régime esthétique, l'art est un monde à part depuis que n'importe quoi peut y entrer »<sup>284</sup>, les éléments, les gestes, les mouvements qui le composent n'y sont pas consignés, ils peuvent y entrer et alors aussi en sortir, ne faire que passer comme nous l'indique le propos de Stéphanie Moisdon (*l'exposition comme moment et non finalité*) et celui de Mathilde de Croix (pour laquelle *rendre visible procède du glissement d'un espace à un autre*)<sup>285</sup>. *Circulation régulière des objets*, dont nous parlions plus haut, avec *la vie comme espace de stockage*.<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, p. 10.

<sup>285</sup> Stéphanie Moisdon, « De décennies en millénaires », *zérodeux*, n°70, p.19 et Mathilde de Croix, « 2 temps, 3 mouvements », *Beaux-Arts de Paris* édition, 2013, p. 41.

<sup>286</sup> Deux choses peuvent être indiquées, sans doute, complémentaires, à propos des qualités communes et croisées entre œuvre et objet (comme le souvenir). Les boutiques des musées offrent régulièrement des souvenirs sur le modèle ou à partir d'œuvres. Parfois les artistes fournissent eux-mêmes une propositions en série. À ce moment l'art est sur le fil entre deux *entreprises*. Situation que Rancière peut rapidement nous aider à appréhender : « Les arts ne prêtent aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit simplement ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. » (Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p.25). Si l'artiste *fait plus qu'il ne veut faire et qu'il ne sait qu'il fait* (Jacques Rancière, « La forme et son esprit » in *La forme en*



DT II / « Retour à risque » (Leduey, Montéro), à 25 km de Seyðisfjörður

Si la matérialité d'une œuvre à partir de son principe de conservation était une étape à laquelle il fallait nous confronter, notamment au regard de l'éphémérité des formes que nous avons pu produire au Musée alpin, cela nous a aussi permis de percevoir que la connexion entre les enjeux et le fonctionnement d'un souvenir et d'un objet d'art n'est pas juste une question matérielle. Il s'agit surtout de ce dont on charge un objet, de cette manière d'y placer des sources de sensations selon un isolement qui les détache d'un usage premier d'appartenance et de dépendance, pour produire de nouvelles relations : plus symboliques qu'usuelles. *Placement* qui produit aussi la forme, non pas juste comme coffre ou coque, mais la forme elle-même, son principe. Ce qui en fait des *êtres en l'absence de l'homme*, un *être de sensation* qui *existe en soi*<sup>287</sup>, pour reprendre la formule de Deleuze et Guattari. Cette opération accorde aux objets, aux choses une intention qui les autonomise et leur permet de jouer un rôle dans le réseau des relations entre les êtres, de prendre part au monde commun en s'émancipant du monde des objets.<sup>288</sup>

#### L'œuvre-accident

Rappelons que Deleuze dans *Logique du sens* propose une vision de l'événement entre *déjà* et *pas encore* : « l'événement (...) est toujours *les deux ensembles*, éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer, mais jamais ce qui se passe »<sup>289</sup>. « Et c'est bien l'angoissant de l'événement pur, qu'il soit toujours quelque chose qui vient de se passer et qui va se passer, tout à la fois, jamais quelque chose qui se passe », Deleuze voit dans cette partition possible de l'événement l'objet de la *nouvelle* pour ce qui vient de se passer et du *conte* pour ce qui va se passer : « L'événement pur est conte et nouvelle, jamais actualité. C'est en ce sens que les événements sont des *signes* »<sup>290</sup>. Deleuze précise « l'événement, c'est le sens. L'événement ce n'est pas ce qui arrive (accident) »<sup>291</sup>. Que l'événement puisse être conte ou nouvelle, voilà qui permet de poser ce double-jeu féerie/gravité comme correspondance possible de ces genres littéraires (reprise également de la répartition simultanée aventure/récit : épilogue de ce qui est arrivée, prophétie de ce qui va se passer). Et que ce qui arrive soit l'*accident* pourrait nous

---

*jeu*, PUV, 1998, p. 139-141), ce qu'il fait trouve également plus de connexions qu'il ne pouvait le prévoir, à tel ou tel endroit, souhaité ou non, des manifestations sensibles. Les formes artistiques ou industrielles ne connaissent pas forcément le destin qui correspondrait à leur régime de production. Certaines œuvres « marchent » mieux en boutique, des produits industriels « illuminent » parfois les expositions.

<sup>287</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 164.

<sup>288</sup> Notamment sur la fonction de l'ornement dans cette relation voir Alfred Gell, *L'art et ses agents*, Fabula, 2009, p. 92, 103, 262, 263.

<sup>289</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 17.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 175.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**arr**

éléments

documents

écrits

permettre l'hypothèse d'un objet d'art qui ne « raconte » pas l'accident, mais qui est l'accident : *ce qui arrive* à partir de *ce qui s'est passé* et de *ce qui va se passer*. Rancière indique sur cette double dynamiques que « l'événement est quelque chose qui est construit dans le rapport entre deux formes d'événementialité : celle des événements sensibles et celle des mots qui leur donnent un espace de manifestation. »<sup>292</sup> Les événements comme avant et après, le temps de se formuler, de témoigner de l'accident, ou de l'annoncer, à la manière du décalage de « ce qu'on ne peut découvrir qu'après la prise de vue »<sup>293</sup>, du cliché célèbre de *Blow-up*. Un événement était ou sera un accident. Entre l'événement et l'accident ce n'est qu'une histoire de temps, de conjugaison. L'événement est un accident avec lequel on a trouvé sa distance, comme celle du récit, l'accident est un événement encore trop présent, trop direct pour être signalé. Ce qui rejoue cette compression du passé dans le présent, ce présent qui *était* et ce passé qui *est*, selon cette coexistence du passé et du présent. Un présent qui remonte, qui agit à partir d'un geste passé, un passé qui reprend une actualité.

Si une œuvre est à voir au présent, dans son présent, celui qui la perçoit là où elle s'expose n'ayant dans un premier temps que peu d'éléments pour en déduire la provenance, il reste difficile d'ignorer qu'elle provient de précédents, qu'elle arrive de quelque part, qu'elle n'est pas apparue *ici* par miracle. Cette provenance, cette action de la forme en formation, ce passage de la formation à la forme, agit dans un présent, c'est un précipité d'une formation préalable qui agit dans le présent. Les éléments actifs dans la formation de la forme à voir composent un présent mais renvoient à une opération passée et encore active dans un même temps.<sup>294</sup>

## Agencement

*Deltachamx-car* voyait se constituer différents modes de formation d'ensemble à partir d'éléments : un groupe d'individus occupant un véhicule comme espace de vie et d'activité, des expositions sauvages à partir d'objets et d'éléments contenus par ce véhicule et des œuvres exposées composées également d'éléments glanés et constitués dans l'expérience du parcours, puis une exposition composée par cet ensemble de réalisation. *DT-II* tentait la transposition d'une dynamique cartographique des corps dans un nombre d'expositions dont les lieux fixaient des

---

<sup>292</sup> Jacques Rancière, *La méthode de la scène*, Lignes, 2018, p. 123.

<sup>293</sup> Lionel Bovier & Christophe Cherix, *Prise directe*, Les presses du réel, 2002, p.78.

<sup>294</sup> Ce qui ne s'oppose pas à la possibilité de considérer l'œuvre comme un accident qui se produit au moment où je la regarde, présent de ce qui arrive (présentisme), car toute attitude est indiquée avec l'œuvre... simplement « matériellement » il est difficile de nier que les choses nécessitent un *déplacement vers la visibilité*. Selon cette dynamique abordée en introduction avec Elsa Boyer, du *maintenant* passé présentifié et du *maintenant* actuel à propos du *ressouvenir* d'Husserl.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

limites à cette carte. Ces formations d'ensemble à partir d'éléments selon les conditions du lieu d'une expérience sont autant de manières de produire des agencements. « Aucune différence de principe », pour Dewey, entre une exposition et « ce qui se passe dans l'ameublement d'une pièce, quand celui qui l'occupe y observe que les tables, les chaises, les tapis, les lampes, la couleur des murs et l'accrochage des tableaux sont choisis et disposés de telle manière qu'ils ne jurent pas entre eux mais forment un ensemble. »<sup>295</sup> Entre l'aménagement des éléments domestiques et celui de ceux qui s'exposent artistiquement, d'autres espaces s'ouvrent aux agencements, celui d'espaces spatiales moins balisées ou repérables.

Les formes produites sont le produit d'agencement. Celui d'une conjonction et d'une combinaison du bon moment et du bon endroit, selon une répartition qui pourrait placer le moment du côté de l'individu, ce qui n'est plus divisible, comme le temps pour Bergson, qui change de nature dans la division, et l'endroit comme espace social, commun, qui ne connaît qu'une différence de degré dans la division. Correspondance individuelle du moment et sociale de l'endroit, qui nous permettrait de reprendre la dynamique perpendiculaire de la rencontre en un point chez Foucault<sup>296</sup>. Un agencement à deux termes déjà.

Chez Deleuze l'agencement connecte davantage de termes. Il est donné ainsi par le philosophe dans l'*Abécédaire*<sup>297</sup> : un état de choses (les choses, les lieux que l'on choisit), des énoncés (styles, manières de parler, type d'énoncés), des territoires (on choisit son territoire, l'endroit dans lequel on se sent mieux) des processus de déterritorialisation (la manière dont on sort des territoires, des mouvements de déterritorialisation). Pour Deleuze ces quatre paramètres construisent des ensembles, ou plutôt nous construisons les ensembles que nous souhaitons selon ces quatre données. Si par exemple nous aimons tel endroit, ce n'est jamais uniquement l'endroit mais les états de choses qu'il convoque, la manière dont on y parle et comment on s'y sent, comment on s'y déplace. C'est un ensemble de conditions qui génèrent particulièrement telle ou telle production de réalité à partir d'un temps et d'un espace. Selon un croisement d'un temps et d'un espace (à considérer que les choix de territoire et les mouvements de déterritorialisation correspondraient à ces deux termes), pour reprendre le *bon moment* et le *bon endroit* comme contexte d'une rencontre perpendiculaire, possiblement incarnés par un individu et un corps social, pour ses axes. Croisement orthogonal auquel Deleuze ajoute d'autres lignes, comme les

---

<sup>295</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 234.

<sup>296</sup> Voir p. 164

<sup>297</sup> « L'Abécédaire de Gilles Deleuze », téléfilm français produit par Pierre-André Boutang et réalisé Michel Pamart, tourné entre 1988 et 1989 (sortie en 1995).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



énoncés et les états de choses : « Le concept d'agencement collectif d'énonciation de Guattari-Deleuze permet de sortir de la logique du signifiant. Le sujet n'est plus un individu isolé avec ses signifiants, mais fait partie d'un agencement où il (est) interagi(t) avec un milieu et un groupe qui produisent un agencement collectif d'énonciation en évolution permanente. »<sup>298</sup>

Autre exemple, pour Goodman, à partir d'une considération de Gombrich (« Zeit, Zahl, und Zeichen », Hambourg, 1974) sur la périodisation du temps historique remarque que le partage de nos journées en unités (heure, minute, seconde) sont des « modes d'organisation [qui] ne sont pas “trouvés dans le monde”, mais construits pour faire un monde ». Ces modes d'organisation sont pour l'auteur un type d'agencement qui participe à la manière de faire des mondes<sup>299</sup>.

Notre agencement, pour cette boucle en Haute-Savoie, selon un espace commun et mobile, dans lequel il faut aussi bien trouver sa place qu'effectivement savoir en sortir, convoque des états de choses, propre au mode de vie qu'il permet, et des styles d'énonciation particuliers entre langage d'école d'art et parole touristique-domestique. Cet agencement spécifique, en tant que milieu, va rencontrer l'environnement selon d'autres agencements. Que nous soyons sur un parking de station, dans les rues piétonnes de Chamonix, sur la route, dans l'allée du Musée alpin ou encore sur des emplacements moins définis et localisables, engagent des variétés d'agencements. Cette rencontre permettant l'« arrangement de conditions susceptibles de donner lieu à une expérience comportant un caractère esthétique marqué » qui est une définition possible de l'œuvre d'art pour Monroe C. Beardsley.<sup>300</sup>

Cette série d'agencements régulièrement en reprise installe et procure des conditions de production, toujours renouvelées à partir et à l'intérieur desquelles il faut pourtant mener le développement d'une forme selon une cohérence. Sur un mode assez proche de l'art comme genre de physiognomonie, « savoir indiciaire » comme celui de s'orienter dans le désert ou de découvrir des sources<sup>301</sup>, à *tâtons*, pour reprendre cette « méthode » de la technique avancée par Bruno Latour, dans un accès haptique, proche de la matière et des éléments. Quand l'optique nous projetterait déjà trop loin, selon une distance dont nous n'avons ni idée, ni perception, sans *ligne à suivre*.

---

<sup>298</sup> <http://antioeipe.unblog.fr/category/signifiant-et-agencement-collectif-denonciation/>

Voir également Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 629.

<sup>299</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Gallimard, 2006, p. 32.

<sup>300</sup> Monroe C. Beardsley, « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives », *Esthétique contemporaine – Art, représentation et fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Vrin, 2005, p. 37.

<sup>301</sup> Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Verdier, 1989, p. 293.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**Srr**

éléments

documents

écrits

La carte géodynamique des événements que nous permettent les successions d'agencement serait en relief, amalgame, cumul et assemblage d'indices relevés sur le parcours. Les rencontres de nos corps avec un environnement réagencant régulièrement choses, espaces, mouvements et paroles.

### Situation critique

À l'image d'un désert duquel il faut saisir l'art de s'y orienter pour ne pas le subir et, de façon complémentaire, à l'exemple des sources dont il faudrait apprendre à sentir la présence pour traverser le désert sans trop lui succomber, les modalités dans lesquelles nous nous réunissons pour la production artistique *ménagent* des conditions qui nous confrontent aux situations critiques. Nous sortons de notre espace pour entrer dans espace étranger, nous *transgressons*, selon François Hartog (*Le miroir d'Hérodote*, 1980)<sup>302</sup>. Nous progressons, sans mesure, en attendant de concevoir nos unités, « la mesure ne saurait être dans la transgression, qui est à l'inverse de l'arpentage. On n'arpeute pas le transgressé »<sup>303</sup>. Pour Bertrand Westphal « la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes) » et si pour l'auteur la vision polytopique ménage généralement « une plage intime où [l'individu] se protégera des intrusions extérieures » c'est un principe qui ne jouera qu'en faveur d'une *intimité de groupe*, à l'intérieur de notre habitacle, quand l'intimité personnelle sera mise en suspens pour le séjour, comme une première contribution à la qualité critique de la situation. Ensuite le manque de confort, les températures assez rigoureuses compléteront, pour l'aspect matériel, cette part critique du croisement transgressif entre nouvelle temporalité et multiplicité spatiale. Les relations interindividuelles s'ajoutant aux conditions matérielles, selon la complexité qu'un collectif peut engendrer en termes de vie quotidienne, tant que le collectif cherche encore ses repères, qui ont l'a vu ne se stabilisent pas pendant l'expérience. Ajoutons cette *obligation* de produire des formes, en conservant une attention esthétique durant l'expérience, qu'elles qu'en soient ses conditions par ailleurs, destinées à réaliser une exposition, qui plus est dans un musée, avec lequel nous n'avons pas spécialement de complicité. Voilà en somme de quoi se compose l'envergure critique de notre situation (si nous négligeons de rappeler la fragilité dans laquelle ces conditions ont pu finalement se mettre en place dans le préalable de la proposition de l'expérience elle-même – voir [IV] « Agent flottant 2 »).

< [VI]  
Agent flottant  
2

---

<sup>302</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minit, 2007, p. 72.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 74.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**err**

éléments

documents

écrits

## Conditions

Les conditions, nous l'avons vu, ne sont pas critiques jusqu'à mettre en péril la production artistique mais en frôlant cette extrémité, comme une des approches de l'*expérience* selon des limites à partir du grec *peras* (péril de l'erreur, de l'échec, de l'inconnu ou de la mort selon David Zerbib, *De l'expérimental dans l'art*). L'expérience nous confronterait au péril dans l'objectif de s'en sortir. Placer une expérience dans les conditions apparemment favorables, pour s'apercevoir qu'elles ne sont pas forcément si évidentes, et encore moins dans l'objectif de produire des œuvres censées rejoindre même ponctuellement, les pièces d'un musée historique. Les qualités des conditions offertes, mouvement, espace commun, court terme, vie collective, échéance, impératif de l'objectif et réalisation de formes se retournent assez vite en complexité : perte de repère, confinement, tension, négociation permanente, mise à l'épreuve, doute. La part des critères pratiques ne soulage pas celle des niveaux plus psychologiques. Vu de l'extérieur, les conditions restent plutôt idéales, mais si l'on garde à l'esprit que l'impératif de cette expérience est la production artistique, sans laquelle nous ne serions pas là, dans ces conditions, on comprend vite que rien n'est fait pour simplifier, rendre possible et évidente une production de formes à exposer dans un musée.

Pourtant, comme nous l'avons signalé régulièrement, c'est tout l'enjeu de l'expérience : quelles formes restent possibles quand les conditions d'élaboration et de réalisation sont précaires et instables ? Problématique dont le second niveau est celui de l'intérêt esthétique du *design* de ces conditions : quelles formes correspondent plastiquement à ces conditions ? Quelles formes ces conditions peuvent-elles produire ?

## Le commun

Un des facteurs non matériels de ces conditions critiques et qui reste à fort potentiel en matière de production de crise est celui du collectif. Se retrouver seul dans une situation nouvelle et possiblement complexe, précaire ou incertaine demande un moment d'adaptation, de repérage qui permettra d'appréhender les difficultés d'une manière de plus en plus pertinente. Le problème se complexifie sérieusement quand ce principe d'adaptation se joue à plusieurs, sans hiérarchie prédéfinie ni règles ou méthodes établies. Tel que Matthew B. Crawford le rappelle, « L'individualité n'est pas une donnée mais un objectif à atteindre, et nos efforts dans ce sens ne peuvent se passer de la contribution de nos semblables »<sup>304</sup> ; la condition d'une individualité est

---

<sup>304</sup> Matthew B. Crawford, *Contact*, La découverte, 2016.



DT II / Siglufjörður, son fameux hangar

rendue possible par ce qui à la fois la complexifie. Chacun cherche à sa façon, selon ses expériences passées, ses habitudes, son mode d'être face aux nouvelles difficultés, et le temps que chaque démarche concorde peut demander une certaine durée. Durée que nous n'avons pas. L'objectif n'étant pas d'apprendre à vivre ensemble, ou alors vivre ensemble une priorité de la pensée et de la production des formes, soit d'être régulièrement sur un mode esthétique plutôt que social. Ces positions ne s'opposent pas forcément, on peut saisir les conditions collectives de ce commun comme possibilité d'élaboration d'une œuvre commune, mais il semble compliqué sur un temps et un espace ramassés de pouvoir travailler respectivement aux deux progressions simultanément (sociale et esthétique). Un régime de tour de vaisselle, d'établissement d'un rythme commun de journée ou l'anticipation de la tension quant aux places et au nombre de couvertures au moment du coucher, ne sont pas forcément des dispositions artistiquement adaptées. Les adapter à la nécessité d'une production artistique demande alors d'aménager une proximité entre les formes et ces conditions, pour pouvoir passer simplement d'un régime à l'autre.

Ce passage entre ce qui tient au collectif et ce qui relève davantage d'une *reprise* d'individualité est soumis ainsi par Gilles Hanus dans *L'épreuve du collectif* : « Le rôle d'une véritable communauté n'est pas de justifier l'existence des individus » (bien qu'elle y contribue). L'auteur distingue *collectif* et *groupe*, nous l'avions vu, collectif en tant qu'intermédiaire entre l'individu et le groupe (le *je* et le *nous*), qui ne constitue pas un groupe qui est un « nous véritable », une association. Le collectif « est l'occasion d'un nous, jamais assurée de s'accomplir. »<sup>305</sup> Ce doute entraîne une épreuve supplémentaire à la vie à plusieurs, celle de sa propre fragilité. Gilles Hanus nomme « *épreuve* une situation *critique* (...) au sens médical : qui débouche sur la mort ou la guérison. Le stade critique c'est celui où les choses se décident, se tranchent », l'expérience est assimilable, l'épreuve, plus décisive, déterminante<sup>306</sup>, comme nous l'avons déjà introduit plus haut. Si notre capacité à produire un *nous* pendant ces quelques jours en Haute-Savoie, à l'approche de l'exposition au Musée alpin, dans notre véhicule comme seul *lieu commun* déterminé, reste une épreuve sans résolution, l'assimilation possible passe pour ce collectif circonstanciel par l'expérience d'une mise en forme particulière à chacun (ou exceptionnellement à deux). Sans pouvoir distinguer, concernant notre aventure collective entre épreuve et expérience, car pour être décisive, elle reste assimilable. Les formes produites sont celles de cette assimilation.

---

<sup>305</sup> Gilles Hanus, *L'épreuve du collectif*, Verdier, 2016, p. 46.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 47.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



## Levier

Nous avons vu, que les formes, notamment comme mode d'assimilation d'une expérience, se déclare en « levant » des problèmes, en faisant levier sur un des appuis qu'un problème offre pour l'ouvrir et en voir le système, la structure, les fonctionnements. Ce *levier* est conçu, par Baldine Saint Girons, comme le résultat d'une transformation de l'amalgame de l'opération subjective à une opération cosmique par l'acte esthétique<sup>307</sup>. Geste de coupe particulier à un moment d'une situation globalement insatisfaisante. Ce levier qui ouvre une issue favorable ne renonce pas à ce que Deleuze nommait, à propos des « nouveaux sports » (*Pourparlers*), *l'insertion sur une onde préexistante* qu'il distinguait de *l'insertion d'un point de levier*.<sup>308</sup>

Simplement si l'insertion sur une onde joue aussi de l'effet de flottement, l'onde permet également des réponses aux poussées et autres appuis. Dans notre monde « solide », celui qui est généralement porté par un sol relativement stable, des ondes d'événements, selon la durée d'une action ou d'une situation jusqu'à la production de leurs effets, sont d'une fluidité complexe à partir de laquelle il faut ajuster un appui au bon moment, placer le bon levier, la coupe juste, bref surfer la situation le plus pertinemment possible. Les enseignements ondulants se transposent à d'autres états du monde.

Au cours de cette expérience, et pour pouvoir la transformer selon ses engagements, il a fallu en isoler les particularités, les problèmes, les principes, les mouvements, et ce pour chaque participant, afin de trouver le support suffisant à l'élaboration d'une forme à partir de cette expérience. La manière dont les circonstances de mise en place première de ses conditions, à partir des désengagements préliminaires, ont pu soutenir un mode de production vers les formes finales, indique possiblement une relation entre les formes produites et le refus de situation déplaisante. Les formes réalisées comme levier des troubles rencontrés pendant cette expérience collective, repérer les problèmes et les résoudre par une forme, agissent comme aménagement pour chacun de sa présence dans l'expérience, à la manière de l'instrument nécessaire aux conditions. Ce levier portera alors plus « généralement », selon le principe d'une « distance, [d'un] obstacle, qui fait le désir »<sup>309</sup>, une dynamique *nécessaire* du désir. Ce qui pourrait expliquer pourquoi et comment ce programme bouge.

Les objets et formes de chacun font repères sensibles, formulations de vision particulière, expressions des sensations, reconnaissances des priorités nécessaires à l'adaptation respective de chaque participant aux conditions de l'expérience. Pour reprendre une articulation de von

---

<sup>307</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 20.

<sup>308</sup> Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990, p. 165.

<sup>309</sup> Patrice Blouin, *Les champs de l'audiovisuel*, MF, 2017, p. 96.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SSR**

éléments

documents

récits

Uexküll, il semble que le manque de préalable, permettant une reconnaissance des nécessités d'une telle expérience selon ce que le biologiste nomme une *image de recherche*, a permis et impliqué une *activité téléologique d'une certaine sureté*<sup>310</sup>. Si une *image de recherche* trop bien définie risque de guider l'expérience en empêchant la perception, l'*activité téléologique d'une certaine sureté* permet de poser des certitudes à partir de perception parfois très éventuelles.

Les formes produites pendant la circulation du camping-car ou exposées pendant les pauses, et notamment pendant la *pause officielle* au moment de l'exposition collective au Musée alpin ne sont pas pensées comme une œuvre commune, ni un ensemble d'œuvres individuelles. Peu de réalisations avaient réellement pensé un dialogue avec et entre les propositions des autres participants (ce qui questionne à nouveau le *nous* de ce « collectif »). Au moment de l'élaboration des propositions exposées - dans la *communauté* des sensibilités du moment - une hétérochronie<sup>311</sup> - notamment celle de la *polychronie* des conditions, celle du mouvement du transport dans le mode de l'urgence par exemple - ne laisse pas l'*espace* nécessaire à une visibilité critique arrêtée. Cet établissement stabilisé d'un statut de ces formes est réservé, par les circonstances, au Musée alpin qui a pu être l'instance d'une reconnaissance de notre expérience et des formes produites à partir d'elle, au moment de l'exposition de pièces dans son espace. Cette négligence d'un dialogue entre les pièces (ou l'attention empêchée quant à leur statut, leur genre), résulte de ce défaut d'*image de recherche*, de manque de référence dont une *certaine sureté téléologique*, comme celle qui lie engagement et élan, peut permettre le dénouement.

Ce manque de visibilité, de *retro-vision*, qui de l'intérieur de l'expérience ne nous permettait pas d'établir un statut d'œuvre d'art pour le camping-car et le dispositif en action, fut reconduit, malgré la reconnaissance et la lisibilité offerte par le musée, par un même manque de recul qui contribuait à nous rendre difficile la vision critique de ce travail d'ensemble exposé au Musée alpin. Le regard du Musée, celui des personnes qui maintiennent cette institution en tant que celle d'un regard sur des formes, qui a pour mission d'établir le support minimum à la réception d'un type d'expérience comme la nôtre, ne permet pas simultanément et spontanément que les acteurs que nous sommes puissions aussitôt sortir de leur expérience pour la voir *objectivement* ou à distance.

---

<sup>310</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, Denoël, 1965, p. 73.

<sup>311</sup> « (...) [H]étérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ». Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits* 1984, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ESF**

éléments

documents

écrits

Les formes résultent du geste d'appui, celui qui fait levier sur un problème, dans la confiance nécessaire à la *poussée*, à l'engagement d'une expérience inédite, sans repère. Ce qui ne permet pas la pause nécessaire au regard réflexif. Pause qui nous exposerait au risque de rompre l'élan. La levée des problèmes par les formes, le levier à partir du problème qui implique une forme, déclenche un mouvement qu'il nous revient d'ajuster dynamiquement en évitant les ruptures qui risqueraient la perte de l'énergie, qui n'est parfois que celle d'un optimisme sans alternative.

### Geste politique à l'œuvre

Ce collectif, si le collectif est un *sous-groupe* n'ayant pas réglé son *nous*, ne sera pas l'auteur d'une forme commune, ou d'un ensemble de formes en dialogue (même s'il serait très possible de produire plusieurs connexions entre chacune d'entre-elles – comme nous l'avons vu par le souvenir, le bloc féerie-affect). Cet ensemble de formes, pour être exposées en tant qu'œuvres dans le Musée, n'a pas eu au cours de l'expérience la distance nécessaire à la réflexivité, celle permettant une distinction de son statut. « Nous vivons vers l'avant », « nous comprenons à rebours », « [l]a participation vient avant la cognition », nous indiquait Massumi<sup>312</sup>. Le geste *inaugural* qui, sans avoir à être commun ou faire ensemble a permis à l'ensemble d'avoir un support (sans camping-car pas d'expérience de cette boucle en montagne), peut être considéré comme œuvre d'avoir conçu ce dispositif qui rend possible l'expérience et ces réalisations. Ce geste qui a rendu l'opération possible et pourrait permettre comme définition pratique d'une œuvre, *forme qui produit une solution à l'endroit d'un problème*, a pu, le temps d'être activé pendant l'expérience, bénéficier quant à lui de la distance nécessaire, même dans la dynamique constitutive à son fonctionnement, à la conception de sa fonction d'œuvre d'art. Notamment à partir de cette définition qui permet qu'une œuvre soit ce qui rend possible une situation qui passait pour caduque. Si, pour Jacques Rancière, *la politique est la division de la propriété*<sup>313</sup>, alors le geste qui consiste à diviser le problème en solution (défaire la propriété de la situation par le problème), fendre le problème pour voir ce qu'il maintient, empêche, contient pour en libérer la part favorable, est un geste politique. Nous l'avons vu, sans les promesses, revirements et renoncements de tiers, à partir desquels nous nous sommes engagés et avons dû ensuite trouver les palliatifs, les issues, nous n'aurions pas pu produire cette forme. Les problèmes rencontrés, comme composants de la situation critique inaugurale, ont servi d'appuis à

---

<sup>312</sup> Brian Massumi, « Les ondes d'éther et votre colère, Vers un pragmatisme de l'inutile », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaise, Vrin, 2007, p. 106.

<sup>313</sup> Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Bayard, 2012, p. 215.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

la forme-support de notre expérience. Expérience dans laquelle et par laquelle d'autres phénomènes critiques sont venus faire supports aux formes réalisées et montrées au Musée alpin.

Si ces multiples réponses, singulières et sensibles, comme retours formels, plastiques d'expérience sont difficiles à évaluer sur le moment de leur monstration, pour le geste qui a rendu l'expérience possible, celui qui annule tout retrait logistique par la convocation d'un camping-car, en amont du déroulement local de la semaine d'expérience elle-même, il est sans doute plus évident de statuer sur sa qualité artistique : une œuvre d'art comme ce qui rend possible une intention et sa forme, son action dans le réel, par le dégagement d'une solution pratique à partir d'une impossibilité dominante.

Dans la description du montage de cette expérience, il a été clairement établi que la forme que l'expérience a finalement adoptée n'était autre que celle à laquelle nous avions contraints les circonstances de son montage. Si nous sommes partis en groupe plutôt restreint et dans ces conditions de mobilité, c'est surtout parce que c'était la seule solution pour que les choses qui avaient été proposées aux étudiants et à partir desquelles ils s'étaient engagés soient assurées : faire un workshop dans une résidence à Chamonix avec une exposition finale au Musée alpin. Bien sûr ces contraintes auraient pu se transformer autrement que sous la forme d'un camping-car, pourtant à considérer les moyens que nous avons, plutôt fragiles mais en cela cohérents avec notre dynamique, assez peu d'autres solutions s'offraient.

L'œuvre comme forme de solution

En quoi saisir des outils (et en quoi ces outils ou ces instruments) qui permettent de pallier à certaines insuffisances peuvent-ils faire œuvre ?

Si je n'ai plus de marteau pour planter un clou et que je saisis une pierre ou un coin de table pour assurer l'opération, mon geste fait-il œuvre, la pierre, le coin de table deviennent-ils des œuvres ou des objets portant l'œuvre ? Difficile dans cet exemple de ne pas penser à ce geste comme un appel à la régression, en tout cas à la substitution d'un outil adapté par un ensemble rudimentaire. À un niveau de progrès équivalent, le logis stable et l'habitat nomade n'ayant pas d'écart significatif en termes de progrès, les formes stabilisées et déterminées n'ont pas l'avantage sur d'autres plus changeantes et évolutives, voire improvisées bien que possiblement moins confortables (ce qui peut encore être un choix, une économie, une tendance ergonomique : de l'écologie). À ce niveau, *trouver le truc*, la technique, le tour de main, qui va

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**asr**

éléments

documents

récits



permettre de débloquent une situation « empêchée » peut devenir un geste apte à rejoindre le régime de perception des œuvres d'art - à certaines conditions - d'autant que la situation est très particulière et alors sa solution plutôt rare. Pour Latour, et nous approfondirons cette approche chez l'auteur par la suite, la technique « vient interrompre, courber, détourner, détourner les autres modes d'existence (...) par une astuce [vers] un *différentiel* de matériaux. »<sup>314</sup>

Si une œuvre d'art peut permettre d'ajouter au monde non pas une perception nouvelle (bien que cela puisse être l'objectif et parfois l'effet atteint) mais de proposer déjà un nouveau traitement, un nouvel accès à une perception pourtant connue, alors poser sur l'œuvre la responsabilité du dégagement d'une voie possible pour une situation compromise pourrait rentrer au registre des gestes artistiques qui étendent la possibilité des perceptions du réel, jusqu'au traitement de sa réalisation. Au lieu d'avancer le terme générique de *dispositif* pour préciser la nature de cette forme qui nous permet d'avancer une solution, à la manière d'une *technique* qui simplifierait la résolution d'un problème, il semblerait, ici, que ce terme vienne à nous à un moment précis de la définition par Foucault : « formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. »<sup>315</sup> Dans l'approche que Foucault fait du dispositif, il y a bien, suivant la définition commune, un « Ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis »<sup>316</sup> qui se compose chez le philosophe de discours, d'institutions, d'aménagements, de décisions, lois, mesures, d'énoncés scientifiques, de propositions philosophiques, « du dit, aussi bien que du non-dit ». Il ajoute que « Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. », le réseau qui peut permettre à ces éléments d'interagir. C'est surtout au moment d'une *formation* qui aurait pour « fonction majeure de répondre à une urgence » que nous croisons une qualité décisive du dispositif tel que notre situation a eu à l'activer. Ce que nous avons reconnu comme unique solution de sauvetage, tactiquement, a été ce dispositif parce que sa *fonction majeure a été de répondre à cette urgence*. Nous pourrions dire que la qualité majeure d'une réponse pertinente à une urgence a fait du moyen mis en place un dispositif, selon cette définition qu'en donne Michel Foucault.

Si chez Foucault le dispositif est généralement l'instrument d'une stratégie de contrôle ou de discipline ou encore d'assujettissement, forme de *police* des instances gouvernantes sur une population ou un type de population (même si à chaque mise en place d'un dispositif un

---

<sup>314</sup> Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, La Découverte, 2012, p. 231.

<sup>315</sup> Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), *Ornicar*, Bulletin périodique du champ freudien, n° 10, juillet 1977, p. 62-93. (*Repris in Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2001, texte n° 206, p. 299.)

<sup>316</sup> DISPOSITIF, <http://www.cnrtl.fr/definition/dispositif>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**dsr**

éléments

documents

écrits

contrecoup critique vient toujours dévier la volonté stratégique première)<sup>317</sup>, dans notre expérience il est plutôt activé comme un outil d'émancipation (qui déjoue ce qui pourrait nous contraindre à renoncer à nos développements). À un moment de son texte sur Foucault, Deleuze « emploie indifféremment “dispositif” et “agencements” »<sup>318</sup>, bien que du côté du « désirs, concepts et création » pour les agencements et « des savoirs et des pouvoirs » pour les dispositifs<sup>319</sup>, un agencement en tant qu'il est défini comme « une connexion relativement stable entre termes hétérogènes qui comportent (...) des lignes de déterritorialisation grâce auxquelles du neuf peut se produire entre ces termes »<sup>320</sup> correspond au fonctionnement (stabilisation [ponctuelle] de termes hétérogènes) et à la fonction (production de neuf) de notre dispositif.

## Esthétique

Une œuvre d'art, selon un principe admis, a une portée esthétique. Ce que nous allons tenter de mieux saisir. *Esthétique* est un terme couramment défini comme « Qui est motivé par la perception et la sensation du beau »<sup>321</sup>, « Science du beau dans la nature et dans l'art »<sup>322</sup>. Il nous revient de compléter cette approche à partir des formes qui suscitent ou convoquent ce terme. Rancière localise l'esthétique à partir de son approche de la notion de forme (« La forme et son esprit » in *La forme en jeu*) en tant que ce « qui n'est libre que de n'être forme de rien ni manifestation de la liberté de personne, (...) ne représente rien, ne signifie rien, qui est pur sensible, coupé des liens avec la matière *et avec la forme*. »<sup>323</sup> Rancière pose que « Tout le problème de l'esthétique est de penser un mode de la pensée adéquat à ce sensible pur qui est forme pure pour autant qu'il n'est forme de rien. »<sup>324</sup> Il distingue dans l'esthétique (à partir du terme grec *aistheton*, qui peut se traduire par *appréciable*<sup>325</sup>) « le mode du sensible qui donne à l'œuvre cette (...) liberté que le *faire* artistique ne saurait jamais conférer de lui-même à aucun

---

<sup>317</sup> Sverre Raffnsøe, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? l'analytique sociale de Michel Foucault » (Copenhagen Business School), [http://www.academia.edu/3374779/Qu\\_est-ce\\_qu\\_un\\_dispositif\\_L\\_analytique\\_sociale\\_de\\_Michel\\_Foucault](http://www.academia.edu/3374779/Qu_est-ce_qu_un_dispositif_L_analytique_sociale_de_Michel_Foucault)

<sup>318</sup> Monique David-Ménard, « Agencements deleuziens, dispositifs foucauldien », *Rue Descartes* (n° 59), 2008/1, p. 43, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-43.htm>

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *Ibid.*

Si la distinction entre agencement et dispositif à partir du « domaine » désirs, concepts et création et du « binôme » savoirs/pouvoirs reste active, la torsion qui permet une production nouvelle à partir d'une hétérogénéité des termes qui ne semblent pas à première vue trouver à s'accorder (sur des lignes *déterritorialisantes*) implique une combinaison savoir/pouvoir dans une lutte désirante. Modifier la correspondance savoir/pouvoir par un désir qui trouvera la force, la volonté de l'emporter vers une nouvelle.

<sup>321</sup> ESTHETIQUE, <http://www.cnrtl.fr/definition/esth%C3%A9tique>

<sup>322</sup> ESTHETIQUE, Petit Robert, 2004.

<sup>323</sup> Jacques Rancière, « La forme et son esprit » in *La forme en jeu*, PUV, 1998, p. 136.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>325</sup> Aistheton (grec) Sensible, perçu par les sens ; utilisé par Platon par contraste avec *noeton* (intelligible) pour indiquer l'aspect visible de la cause primitive du monde manifesté. <http://dictionary.babylon-software.com/aistheton/>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

de ses produits » de « l'affect éprouvé par le spectateur. »<sup>326</sup> La logique esthétique produit une disjonction des concepts de la poétique (étude et théorisation de la création artistique - du grec *poiesis*, « créer »), et pour Rancière « la notion de forme illustre exemplairement cette disjonction. »<sup>327</sup> Hétérogénéité qui pour l'auteur est radicalisée par Kant (*Critique de la faculté de juger*) selon deux notions de formes : celle qui appartient à l'expérience esthétique et celle de tradition poétique. La première, « forme de l'expérience esthétique (...) n'est pas une imposition sur la matière mais abstraction de la matière », « je ne m'y intéresse ni comme objet de connaissance ni comme objet de désir. J'éprouve du plaisir à sa seule forme. »<sup>328</sup> La forme ici n'est pas « un ensemble de propriétés formelles objectivables ni (...) réalisation d'un plan, idée ou esquisse [mais] unité d'un donné sensible tel qu'il se donne à ressentir, abstraction faite de ce qui le rend connaissable et désirable. »<sup>329</sup> À l'exemple d'un jeu de figures produites par la flamme : « forme qui est donnée à l'appréhension unitaire sans être forme de rien »<sup>330</sup>.

À cette forme « esthétique » s'oppose une seconde, *la forme artistique* (poétique) qui est toujours forme de quelque chose (et non plus forme de rien) : l'art « exécute toujours un objet sous la contrainte d'un concept [...] une copie [...] à partir d'un prototype, d'un *eidos* [apparence, aspect] qui détermine la forme à imposer à une matière. » Le travail artistique transforme une forme intellectuelle (*Nachbild*) en forme sensible (*Urbild*). À partir de cette opposition entre ces deux genres de forme (esthétique, poétique), il paraît « contradictoire qu'une forme esthétique puisse être *produite* par un travail d'art. »<sup>331</sup>

Pourtant, à partir du recours au génie chez Kant, Rancière ajoute que « la forme artistique peut être une forme esthétique, une forme irréductible à la mise en forme de la matière sensible par l'intention artistique » sachant que « l'idée esthétique est, nous dit Kant, une idée de l'imagination qui associe au concept d'un objet un ensemble indéterminé de représentations. Ces représentations dont ni la qualité ni la quantité ne sont déterminables indéterminent ainsi le concept et son rapport à l'objet. Elles transforment l'œuvre d'art - l'œuvre qui *met en forme* une matière – en une forme *belle* (...) dont la loi d'unité est purement ressentie, non énonçable, non déterminable (...) en particulier par l'artiste, lequel fait plus qu'il ne veut faire et qu'il ne sait qu'il fait. » Le recours par Kant à la faculté du génie qui permettait aux deux types de forme un *moment d'identité* par l'intervention directe « qui transforme l'*ingenium* artistique en production

---

<sup>326</sup> Jacques Rancière, « La forme et son esprit » in *La forme en jeu*, PUV, 1998, p. 136.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>329</sup> Jacques Rancière, « La forme et son esprit » in *La forme en jeu*, PUV, 1998, p. 139.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 139.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**8sr**

éléments

documents

écrits

de libres formes prend une figure spécifique. L'ancien enthousiasme est en train de changer de nom. Il s'appellera désormais inconscient. »<sup>332</sup>

Nous avons vu que Rancière définissait *l'inconscient esthétique* comme « du savoir et du non-savoir (vu dans « Passivité-activité »), de l'agir et du pâtre » ou encore, selon « un régime de pensée de l'art où le propre de l'art est d'être l'identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente, d'une action voulue et d'un processus involontaire, en bref l'identité d'un logos et d'un pathos. (...) [l]'identité qui témoigne du fait de l'art. » L'auteur, toujours dans *L'inconscient esthétique*, indique que pour lui, « Esthétique ne désigne pas la science ou la discipline qui s'occupe de l'art (...) mais un mode de pensée qui se déploie à propos des choses de l'art et s'attache à dire en quoi elles sont des choses de pensée. »<sup>333</sup> L'esthétique comme écart inconscient, la zone floue, entre intention et proposition, comme espace de pensée de la forme. Historiquement, Rancière, à partir de Baumgarten et de Kant, rappelle que pour le premier ce terme ne désigne pas la théorie de l'art mais le domaine de la connaissance sensible (claire mais encore confuse, qui s'oppose à la logique), quand pour le second *esthétique* nomme la théorie des formes de la sensibilité (ce qui ne s'oppose plus à la logique). Chez Kant *esthétique* est davantage un adjectif qui désigne un type de jugement et non un domaine d'objets. Dans le contexte du romantisme et de l'idéalisme post-Kantien (Schelling, Schlegel, Hegel) « l'esthétique vient désigner une pensée de l'art (...). C'est là seulement que, sous le nom d'esthétique, s'opère une identification entre la pensée et l'art – la pensée effectuée par les œuvres de l'art – et une certaine idée de la “connaissance confuse” »<sup>334</sup>. Idée de l'art comme « territoire d'une pensée présente hors d'elle-même, identique de la non-pensée », ce qui réunit, pour Rancière, le *sensible* de Baumgarten et de Kant, et fait de « la connaissance confuse une *pensée de ce qui ne pense pas*. » L'esthétique n'est pas selon l'auteur « un nouveau nom pour désigner le domaine de l'“art” » ou une appellation qui viendrait remplacer *poétique*, « elle marque une transformation du régime de pensée de l'art. »<sup>335</sup> Rappelons, à propos d'une distance de cette pensée avec celle plus rationnelle de la logique, que, comme l'évoque Xavier Veilhan lors d'un entretien, « De nombreux mathématiciens de haut niveau (...) se plongent dans des états de non-vigilance pour élaborer des solutions originales aux problèmes posés. »<sup>336</sup> Ce qui ne signale pas que les praticiens de disciplines logiques basculent pour autant dans un mode esthétique de la pensée,

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 139-141.

<sup>333</sup> Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001, p. 12. Plus spécifiquement pour Rancière *esthétique* est un « régime historique spécifique de pensée de l'art, une idée de la pensée selon laquelle les choses de l'art sont des choses de pensée. »

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>336</sup> Xavier Veilhan, *Prise directe*, Presses du réel, 2002, p. 143.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits



mais qu'ils suspendent la clarté de leur raisonnement vers de possibles zones d'ombre, une suspension de la maîtrise. Division possible entre les sens et la pensée que l'énoncé de Robert Barry formule dans le catalogue *July, August, September 1969* : « Toutes les choses de l'inconscient perçues par les sens mais pas reconnues par l'esprit conscient durant les voyages à Baltimore, au cours de l'été de 1967 »<sup>337</sup>.

Concernant les « pratiques esthétiques », cette fois dans *Le partage du sensible*, Rancière précise qu'il s'agit pour lui « des formes de visibilités des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles "font" au regard du commun. Les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. »<sup>338</sup>

L'esthétique soutenue par Rancière est une forme de pensée qui permet le dialogue avec des formes qui, comme celles de l'art, la débordent. En pratique, l'esthétique concerne ce qui soutient les effets des formes, notamment les œuvres d'art. Cet outil d'une pensée pour appréhender ce qui lui échappe est évidemment indispensable, tant qu'aucun centre ne semble dominer dans la pensée aussi bien que dans les formes d'activités. Chez Heidegger on trouve un devenir des œuvres qui étirent la pensée, plutôt le pensable, de façon suffisamment « physique ». Pour ce philosophe, « l'œuvre est une apparence, elle fait paraître, en tant que représentation », en même temps, il soutient comme « raisons » des œuvres des relations plus « physiques » comme la *mise en place d'un monde, manifeste* et à la capacité *destructrice*. Même si cette « physicalité » du rapport reste de l'ordre de la perception, *puissance* que les œuvres renvoient (ou auxquelles elles renvoient), il ajoute : « les œuvres d'art sont celles qui sont à l'œuvre d'une façon telle qu'elles se mesurent à leur temps, et le transforment. »<sup>339</sup>

Un type de « beauté pratique », celle d'une situation qui se travaille, se façonne, se ressaisit. Selon cette approche, et réduit à nos actions et à leur échelle, avoir modifié la tournure compromise de notre expérience à venir, changé la tournure de l'histoire dans laquelle nous risquons de passer à côté de « notre » histoire renverrait à cet usage de l'art et des œuvres dont parle Heidegger ou à cet accès au débordement du pensable, d'une pensée admissible (sans *autre*). Pour l'art, il s'agissait de maintenir selon les moyens envisageables ce à quoi nous destinions nos intentions en ce domaine, et avec l'art de trouver la solution. Trouver les conditions de nos « pratiques esthétiques » pour reprendre l'expression définie par Rancière.

---

<sup>337</sup> *July, August, September 1969*, Carl André, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, N. E. Thing co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner, Edité par Seth Siegelaub, [New York] (1969).

<sup>338</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 14.

<sup>339</sup> Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Rivages, 2014, p. 56, 59, 72, 73.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**OSF**

éléments

documents

écrits

Trouver la solution artistiquement n'est pas tant une qualité du geste pour lui-même, car il revient à l'art comme à bien d'autres disciplines de trouver les moyens de louer un camping-car, mais sans doute la qualité que ce geste a permis, à partir d'une situation critique à dépasser, à ignorer, d'en proposer une bien meilleure. Revoir une situation selon les critères propres aux aventures que le programme <sup>DT</sup> s'impose et impose à l'art, comme extension de ses usages vers la génération d'une esthétique, pensée qui déborde le pensable et condition des formes de cette pensée, à partir de conditions d'existence particulières, accidentelles.

Le geste qui va saisir l'accessoire assurant la situation (« l'accessoire de la situation ») va également la soutenir pour en devenir la forme, l'identité et le symbole. Cette alliance entre un choix pratique qui correspond à une esthétique, une forme et une identité symbolique, et la plasticité de cette alliance dans le sens d'une adaptation aussi bien à la nécessité pratique qu'aux différents niveaux de réalité artistique, est sans doute ce qui peut faire d'un geste pratique une solution artistique, une œuvre d'art. L'œuvre d'art comme la *prise en charge* d'un ensemble réduit à l'incapacité : sortir de l'incapacité comme mission de l'art.

Notre question ne serait pas d'être ou de faire des œuvres – bien qu'à nouveau pour Heidegger, la contestation peut être essence de l'être-œuvre (à propos d'un conflit terre/monde)<sup>340</sup> et que contredire une situation dans sa forme pour et par une autre pourrait donc faire œuvre et en être une – mais de faire œuvre d'une situation qu'il nous faudrait changer. Devoir changer le cours des événements pour qu'une situation propice à l'art puisse avoir lieu peut être l'occasion de produire une œuvre. Ce changement, cette torsion d'un ordre vers un autre, est rendu possible par une action qu'on peut nommer œuvre : un changement qui rend l'expérience de l'art possible. Ensuite une fois activée dans le réel, elle se développe, se déroule, vécue ou non comme œuvre par ceux qui y participent, la porte et sont portés par elle. Saisir l'art comme ce qui permet de faire de l'art, ce qui rend possible l'opération de l'art.

Dans la préface de *De l'origine de l'œuvre d'art*, d'Heidegger, Clément Layet déduit, à partir d'un propos de Benjamin, que « Les masses vont quant à elles chercher dans la politique la puissance esthétique qu'elles ne trouvent pas dans l'art. »<sup>341</sup> Pour Rancière, dans *Le partage du sensible*, le passage politique/esthétique se situe entre le fait d'être visible ou de ne pas l'être dans un espace commun : « il y a (...) à la base de la politique, une "esthétique" qui n'a rien à

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 9.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

voir avec cette “esthétique de la politique”, propre à l’ “âge des masses”, dont parle Benjamin. »<sup>342</sup> À la limite, dans cette « analogie » politique/esthétique l’auteur admet l’esthétique, comme « le système des formes a priori déterminant ce qui se donne à ressentir. Un découpage des temps et des espaces, du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l’enjeu de la politique comme forme d’expérience. »<sup>343</sup>

Dans notre cas et pour cette expérience en Haute-Savoie, il s’est agit d’employer l’art comme manière politique de maintenir une esthétique. Qu’une forme d’une manière de faire puisse faire levier sur une situation jusqu’à trouver le point de division de propriété d’une situation qui compromettrait nos intentions esthétiques, et faire passer ces intentions du côté de la présence, de la réalisation, part de visibilité moins visuelle qu’actuelle. Le geste qui permet à telle forme d’émerger à partir de la rencontre d’une situation critique et d’une manière de faire (perpendicularité foucauldienne) pour avoir l’effet de permettre une poursuite esthétique est un geste qui porte et agit déjà selon une esthétique. Une *manière de voir* les situations, un style de décision. Des musiciens pourraient très bien attendre qu’on retrouve la clef du studio ou de la salle en jouant de la musique, les danseurs et chorégraphes, danser les questions logistiques ou administratives qu’on leur soumet.

Comme Dominique Figarella l’indique à propos du fonctionnement d’un objet d’art (ce sur quoi nous revenons un peu plus bas), comme un tableau par exemple, il ne semble pas autosuffisant mais entre dans un jeu à trois dimensions au moins, « l’objet produit (...), l’institution muséale et marchande où il s’expose et s’échange, et le public anonyme et démocratique qui s’y rend ». Nous supposons ici, une autre tripartition, évoquée en amorces (voir ANNEXE A) : chance, persévérance, qualité. Dans l’objet que nous saisissons pour pallier à notre problème, il y a la chance qui est la nôtre d’être à la fois dans une telle situation : celle d’avoir l’occasion de mener un tel workshop et également de le voir confronter à un obstacle, d’avoir à la défendre, d’en trouver la forme possible. La qualité de notre démarche à laquelle nous croyons suffisamment (que cela soit fondé ou non) pour tenter d’en sauver une nouvelle occasion de son expression, la qualité également que nous prêtent les différents agents, du moins avant le revirement de certains d’entre eux. La persévérance étant la part qui ici prend le plus d’effet, celle qui nous implique dans la recherche d’une solution, celle d’une impossibilité de se laisser dicter nos pratiques et leurs possibilités par d’autres, qui nous fera l’emporter.

---

<sup>342</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 13.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 14.



DT II / Sigurður Atli Sigurðsson & Leifur Ýmir, *Verkfall* (La grève de l'art)

## 2. Le mouvement comme objet

### a) Le mouvement du faire

Nous avons vu qu'une forme, comme celle qui permet à un workshop d'avoir lieu (forme de logistique, forme-support), peut se trouver optimisée d'avoir à passer par un problème qui remettrait en cause notamment son existence en fragilisant considérablement sa logistique. *Passer par un problème* signifiant y être confronté, devoir le résoudre, trouver la solution et, au mieux : en tirer parti. Nous avons expérimenté les avantages d'un problème à résoudre et de sa résolution. Nous sommes passés d'une version assez évidente et attendue d'un workshop sédentaire à sa version enchantée : celle d'un *workshop embarqué*, empruntant à la mécanique du manège. Le mouvement du faire permet à la forme d'un workshop, celle qui va le contenir et ainsi le rendre possible, de connaître une évolution pendant sa phase d'élaboration. Évolution dont les périodes de défaveur vont participer au mouvement d'élaboration de la forme selon des procédures que nous n'aurions pas nous-mêmes recherchées<sup>344</sup>.

Cette mécanique dont le mouvement s'appuie sur le contexte, favorable comme défavorable, pour maintenir et ajuster l'élaboration d'une forme à la situation qu'elle rencontre, est celle par laquelle ce workshop est (trans)porté. Ce mouvement engage ce workshop en montagne avant qu'il ne commence, dans sa forme en devenir et par le type d'engagement de ces participants. Nous avons relevé que le véhicule *designait*, mettait en place, mais également identifiait, représentait le workshop et cette formulation participe aussi de l'élan des personnes qui s'y inscrivent. Les étudiants engagés dans cette aventure participent à l'extension de ce mouvement et l'entretien expérimental de sa mécanique. De même qu'une soumission au système d'achat anticipé des billets de train, participant d'un phénomène de *flexibilité* plutôt contraignant, offre certains avantages (engagement des étudiants bien avant le départ, moindre coût des titres), la torsion du problème de logement du workshop vers sa solution *enchantée*, implique dès le dépassement heureux de cette crise les participants dans cette dynamique d'une confrontation optimiste et enthousiaste aux éléments apparemment hostiles.

Les productions dans ce mouvement du camping-car à travers les Alpes n'auront pas à répondre de cet élan, elles risquent pourtant d'en être les multiples extensions imprévisibles. C'est ainsi, après ce mouvement de production à partir d'une observation des objets et des

---

<sup>344</sup> Il est rare de se mettre soi-même des *bâtons dans les roues*, ce qui reste une démarche envisageable et pratiquée par certaines tendances artistiques « de la contrainte », dont Roman Opalka pourrait être l'exemple « souffrant » et Roman Signer son « retournement », voir <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-5.htm>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



formes produites et montrées au Musée alpin qu'une première version *des conditions de production comme formes des œuvres* nous semble pratiquée. Formes qui se transmettent aux œuvres, à celles des œuvres : « formes des œuvres » car il faut bien que les œuvres trouvent leur forme *quelque part*, se forment dans une durée.

## Les objets

Notre propos n'est pas tant de convenir ou de prouver que les formes produites sont bien à l'image des situations rencontrées et vécues pendant la période de production, mais plutôt de parcourir ces liens cohérents et formels entre forme et situation, selon un critère de distance, telle qu'entrevue par von Uexküll entre une image et sa *modélisation*.

Selon Bergson « c'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel »<sup>345</sup>. Le réel, ce qui a lieu, ce qui se fait, rend effectif ce qui n'était que possibilité, éventualité. Aussi fécondes, propices, tendanciennes soient les conditions, c'est au final la présence - et nous concernant, les formes, la plasticité que prennent les présences (leur malléabilité) - qui viendrait valider une cohérence entre formes et conditions, plasticité et situations vécues. Cette présence se construit « sur » des précédents : ce passé qui vient se contracter dans le présent<sup>346</sup>. Le réel vient valider des possibilités sans lesquelles il ne pourrait surgir, se constituer<sup>347</sup>. Les conditions offrent des possibilités qui restent éventuelles, le réel est décisif. Une décision est prise à partir d'un ensemble d'éventualités. Chez Bergson, il semble que possible et réel agissent en même temps, simultanément, et que le réel viennent valider du possible (et se valide par le possible) qui sans lui n'aurait pas eu le temps de « s'énoncer » : le réel vient « lire », inscrire même, du possible imperceptible autrement. Disons que Bergson précise une terminologie : « c'est possible » pour lui ne signale pas une éventualité, comme parfois dans le langage courant (« c'est *bien* possible »), mais une validation, un accès au réel.<sup>348</sup>

Il nous revenait dans cette confrontation entre objets produits et situations rencontrées de suivre et d'observer les manières avec lesquelles les objets devenaient les formes possibles

---

<sup>345</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014, p. 149.

<sup>346</sup> À nouveau selon ce modèle abordé dans l'introduction (et déjà reconvoqué) : « *maintenant* passé présentifié et du *maintenant* actuel qui apparaît ».

<sup>347</sup> Nous restons pourtant sensibles à cette lecture de Bergson qui précise que le possible n'est pas chez le philosophe « comme une fictionnalité préalable dont le réel surgirait par sélection ». Jean-Michel Salanskis, « Trois variations sur le réalisme », *Choses en soi*, E. Alloa, E. Dering, puf, 2018, p. 74. Pour cela nous employons le terme *possibilité* ou *éventualité* pour nommer ce qui pourrait arriver sans arriver encore, le réel n'étant jamais « fini » (dans le temps).

<sup>348</sup> Ce que précise Jean-Michel Salanskis : « [Bergson] définit le possible (...) comme une composante du réel, (...) superposition dense des hétérogènes. ». « Trois variations sur le réalisme », *Choses en soi*, E. Alloa, E. Dering, puf, 2018, p. 74.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

(réalisées) des situations, leur modélisation, comment les situations pouvaient se retrouver saisies ponctuellement par et dans un ensemble de formes. Et inversement, comment ces situations pouvaient guider, indiquer telle forme, soutenir telle conception des formes.

Nous avons pu voir à quel point l'objet lui-même est un *éventuel* de notre perception selon un trouble que peut reprendre par exemple Brian Massumi à partir de sa lecture de William James, notamment selon des objets et des opérations qui leurs sont associés comme faisant partie du monde quand « les percepts qui les enregistrent sont dans le sujet »<sup>349</sup>.

Les objets agiraient comme des repères qui permettent de fixer l'attention, tel que le soutient Allan Kaprow, ou selon l'approche de Matthew B. Crawford qui procure aux objets un rôle régulièrement utile à notre rapport au monde. Si un objet fait support à *l'attention pour transformer ce à quoi on prête attention* (Kaprow) ou si les activités manuelles, par le « contact outillé » à la matière, permettent une proximité avec le monde (Crawford), pour Laurent Jenny une œuvre par ses contours et sa structure concentre l'attention sur une zone du sensible, ce qui active des relations au sein d'un espace et crée un relief de perception et de pensée. La relation à notre environnement par des objets nous permet de l'appréhender, de le rendre concret, tangible pour nous. Nous assistons à la réalisation d'un possible avec du réel (quelque chose de tangible avec une donnée *intouchable*), et dans un même temps à la matérialisation des doutes que l'objet porte lui-même en termes de réel : être dans une tentative de modélisation de ce réel qui est toujours en train de s'échapper, de résister au contenant, de fuir. Un *immaîtrisable* dont James radicaliserait l'existence par cette remarque : « les pensées dans le concret sont faites du même matériau que les choses. »<sup>350</sup>

Avec Brian Massumi l'ordre bergsonien d'un primat du réel sur le possible vacille un peu : « La vérité de l'expérience est l'anticipation réalisée ». S'il n'arrive jamais que du possible, mais le seul possible qui arrive (*celui réalisé*), il y a pour Massumi l'expérience comme ce que j'en prévoyais et que je fais en sorte de voir se réaliser. Évidemment, étant heureusement soumis à un contexte, milieu que nous maîtrisons et environnement moins favorable (selon la répartition de von Uexküll), mon anticipation est une tendance ballotée par les circonstances. Ce qui ne nous empêche pas de maintenir cette anticipation, de tenter au maximum de la maintenir.

Les objets réalisés pendant l'expérience de cette boucle dans les Alpes, sont les objets d'un mouvement. Ils conservent un certain temps une empreinte de ce mouvement, selon un

---

<sup>349</sup> Brian Massumi, « Les ondes d'éther et votre colère, Vers un pragmatique de l'inutile », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaise, Vrin, 2007, p. 103.

<sup>350</sup> William James, *Essai d'empirisme radical*, Flammarion, 2007, p. 56.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**aer**

éléments

documents

écrits

ensemble de paramètres (spatial, affectif, temporel, dynamique, matériel, etc.) qui composent ce mouvement, sa durée. L'objet, vu par Massumi, est un *point d'exclamation*<sup>351</sup> de l'expérience menée. Il ne se révèle et n'existe que par la phrase qu'il achève, sans effacer cette phrase. Ponctuation, il marque une pause, une transition vers une autre phase ; signe, on peut le distinguer dans un espace dont il peut venir scander, pointer la durée. En tant qu'exclamation il marque un basculement vers autre chose et distingue cette transition par un signe perceptible de façon vive. L'auteur précise que chez Deleuze (*Différence et répétition*), l'objet serait le signe d'un « point singulier » dans une « dramatisation »<sup>352</sup>. Cette vision et cet usage d'un objet en tant qu'*accessoire de temporalisation*, un « point dans un drame », est très proche de la relation des formes aux situations du workshop en montagne, permettant de saisir une histoire par une forme, s'en faire une *image* pour soi, une modélisation qui « fonctionne » aussi pour les autres, à partir de laquelle ils pourraient à leur tour déployer une histoire. Les objets relient les sujets aux événements, sujets et objets « comme pôles liés dynamiquement »<sup>353</sup>, « effets-mouvements, des déjà-passés directement enregistrés »<sup>354</sup>. Avant d'observer, à partir de l'expérience islandaise, si et comment le mouvement peut être *objet* lui-même, nous pourrions conclure pour l'expérience alpine que les objets sont un enregistrement du mouvement, vu par un sujet, et d'un sujet dans un mouvement – celui d'une période de production principalement.

< [VII]  
Épreuve  
périphérique  
de connexion

L'objet (spécialement d'art) cristalliserait pendant la production cette dichotomie extérieur/intérieur de l'expérience dynamique. Vision eulérienne comme lagrangienne, « parallaxe bergsonienne », se retrouvent exprimées dans ou par un même « objet » : une œuvre d'art.

L'objet du mouvement

Nous avons laissé le parcours de l'expérience islandaise, au moment d'une problématique des connexions entre les formes et l'environnement d'un ensemble de « figures-mouvements ». Connexion comme celle indiquée par le dépassement de l'artiste par ses formes, irréductibles « à la mise en forme de la matière sensible par l'intention artistique », débordement dont l'environnement est un espace de réception possible. L'environnement, espace de connexions dont l'artiste est un relai. Articulation de *l'environnement à l'environnement* selon le filtre d'une forme que l'artiste aura constitué à partir de l'environnement pour lui *rendre* ensuite. Très vite le cas d'une forme qui bien que constituée par l'artiste n'aurait jamais quitté l'environnement, et

---

<sup>351</sup> Brian Massumi, « Les ondes d'éther et votre colère, Vers un pragmatique de l'inutile », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaise, Vrin, 2007, p. 103.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 108.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

alors ne saurait être « rendue », vient s'annoncer dans ce développement (ce que nous reprendrons selon l'autonomie des propositions du Festival de l'inattention). L'environnement étant une réalité extensible elle peut très bien couvrir l'espace du faire jusqu'au lieu du voir : la forme ne quitte jamais l'environnement sans pour autant rester immobile. Toujours dans l'environnement la forme s'y cristallise : c'est elle qui est prise et rendue autrement à elle-même. De *l'environnement à l'environnement* signifie juste que l'univers de la forme est commun, global, mais que le temps de sa fixation, de sa réalisation, commet une suspension à un moment, comme l'action d'un filtre (mode de la décision, du geste)<sup>355</sup> : le temps différencie. Entre l'environnement et l'environnement une chose signale le temps d'un changement, d'une formation. Cycle pouvant trouver un appui dans la remarque finale de Roger Pouivet à propos d'une définition de l'œuvre d'art : « un objet, parmi d'autres, dans ce monde. »<sup>356</sup> L'œuvre d'art comme un objet qui suite à une *période de différenciation*, compose l'environnement. Si cette approche de l'œuvre comme « objet qui enregistre un mouvement », comme nous l'avons établi pour l'expérience alpine, est fondée, nous pouvons comprendre qu'un mouvement, bien que saisi dans une forme, puisse maintenir un élan qui débordant l'artiste comme la forme elle-même, cherche à rejoindre le monde.

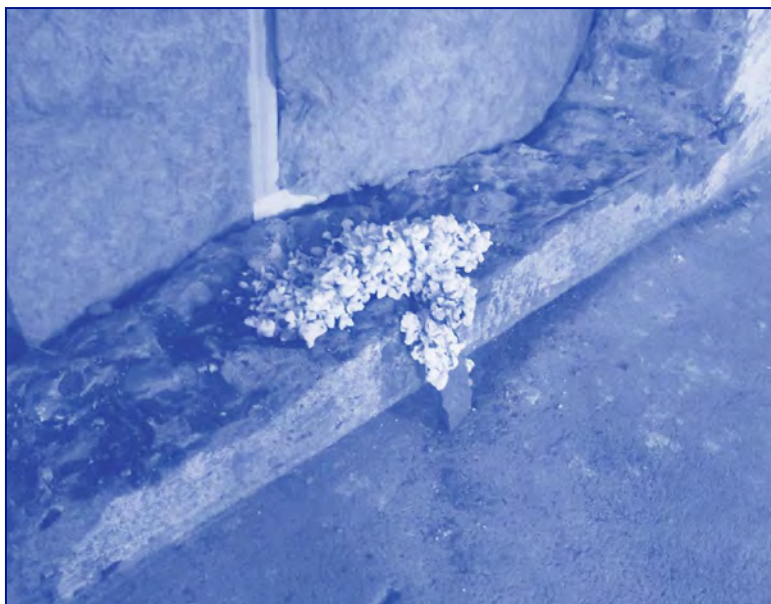
De *l'environnement à l'environnement* l'artiste, même débordé aussi bien par les conditions, l'ensemble des choix offerts à partir desquelles il doit pourtant se décider (quitte à en inventer de nouveaux), que par la forme ainsi produite, assure le passage. Comme le soutient Joëlle Zask « Une expérience est (...) fondamentalement une "trans-action", les effets de nos activités influant sur l'environnement de sorte que celui-ci les intègre et constitue un ensemble de nouvelles conditions pour notre conduite et nos expériences à venir. »<sup>357</sup> Passage *par* l'environnement que nous avons perçu comme *moment de captation et de sélection d'éléments*. Ensemble de décisions requises dans la production de formes, du même ordre qu'une traversée de l'espace selon les péripéties plus ou moins prévisibles qui impliquent un tracé dans cet espace et donneront corps à l'expérience. Une modélisation de l'expérience qui s'élabore à partir d'un ensemble de connexions.

---

<sup>355</sup> Contrairement à celui du sablier (forme et système comparables) dans lequel tout passe, il s'agit de temps, aucune matière n'est conservée, tout s'écoule.

<sup>356</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 125.

<sup>357</sup> Joëlle Zask, « Anthropologie de l'expérience », *Vie et expérimentation – Peirce, James, Dewey*, coordination Didier Debaise, Vrin, 2007, p.136.



DT II / Sophie Caudebec, Pop-corn sur pierre, Hjalteyri



## Connexion : éléments

Par « connexion », tel que la définition le propose, nous entendons « Liaison étroite et enchaînement entre certaines choses, certains phénomènes, certaines idées. »<sup>358</sup> Ce principe opère en continu sur la *chaîne* de la pratique de l'art.

S'il faut produire de l'art – *s'il faut* dans le sens, *s'il nous* revient de le faire, si *nous* trouvons dans cet exercice un mode nécessaire de *participation au monde* - il peut suffire de se mettre devant une toile et d'y poser de la peinture selon une logique propre. Il s'agira toujours ici, entre autres, de chercher une manière d'occupation du cadre, de la surface, comme pour le sculpteur, l'usage d'un bloc, d'un volume ; puis par extension, de la surface autour : les murs et les sols. Et pour le peintre comme pour le sculpteur de revoir l'espace selon les formes produites et exposées. Que cette activité soit celle d'un atelier suffisamment séparé de l'extérieur, cette clôture saura céder pour compléter le dispositif auquel les objets d'art prennent part ou qu'ils activent, selon les dimensions qui débordent l'objet lui-même. Que la réalisation artistique soit « définitive », posée comme telle dans l'espace d'exposition, ou toujours en suspension dans une « poésie de l'inachèvement »<sup>359</sup>, la connexion aura été un principe premier : celui d'une rencontre d'éléments à partir de circonstances et de nécessités. Pas de peinture à l'huile sans connexion de pigment et d'huile, pas de surface colorée sans connexion de ce mélange avec un outil (le pinceau, la main, la spatule, ...), pas de tableau sans la connexion de ces éléments avec le peintre. Cet enchaînement de connexions matérielles nécessite un autre niveau de connexion pour « aboutir » : pas d'œuvre sans connexion entre ce tableau et une configuration supplémentaire hors bloc artiste-forme-atelier, bloc fortement connecté lui-même à l'histoire des pratiques artistiques et à celles des œuvres produites.

Cette étape du *travail* artistique se trouve très simplement déclinée par Dominique Figarella dans son texte « Conduire sans permis »<sup>360</sup> : « Si je considère par exemple [le] *tableau moderne* l'objet produit (en l'occurrence le tableau), il ne s'agira certainement pas de savoir faire l'objet. Car ce n'est pas simplement un objet, c'est un dispositif, un système qui s'élabore ici entre trois termes : l'objet produit (...), l'institution muséale et marchande où il s'expose et s'échange, et le public anonyme et démocratique qui s'y rend. » Selon un point de vue moins spatial et plus temporel, Stéphanie Moisdon convoque, nous l'avons vu, l'exposition comme un moment des formes dans un lieu d'actualisation (et non une finalité). Entre ces deux lectures parallèles du

---

<sup>358</sup> CONNEXION, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/connexion>

<sup>359</sup> [http://www.express.fr/culture/livre/yves-bonnefoy-l-inachevement-est-ce-qui-caracterise-la-poesie\\_937936.html](http://www.express.fr/culture/livre/yves-bonnefoy-l-inachevement-est-ce-qui-caracterise-la-poesie_937936.html)

<sup>360</sup> Dominique Figarella, « Conduire sans permis », *In actu - De l'expérimental dans l'art*, Les presses du réel, 2009, p.161.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**3er**

éléments

documents

écrits

cheminement des formes, vers le *rendu* ou l'*actualisation*, on peut comprendre qu'il y a de l'art et qu'il ne peut y avoir de l'art, que dans un « triangularité mouvante » entre forme, lieu et public. Repères qui ne sont jamais localisés définitivement (comme nous l'avons vu à propos de la notion de public à partir des entretiens réalisés par Bernard Guelton), toujours mobiles, changeants. Seulement, si ces éléments nécessitent un point de rencontre assez durable pour être effectif, dès que cette rencontre entame sa mise en place, le travail de l'art est actif. Actif de deux façons : les conditions sont réunies pour qu'il puisse être actif (focalisation), il est actif d'avoir permis de réunir ces conditions (précipité). Cette réflexivité peut être vue comme une condition de l'action et du jeu de l'art.

### Perception à distance

Au mois de juin 2016, Sophie Lapalu, commissaire d'exposition et critique d'art, a organisé le *Festival de l'inattention*<sup>361</sup> selon la problématique suivante : quelle est la valeur d'une œuvre sur laquelle ne peut se porter aucune attention ?

Partant du constat de l'attention comme nouvelle forme de rareté depuis la fin des années 70, prenant pour exemple un accès plus libre aux ressources, liberté au prix de notre attention (si l'accès est libre, il n'est pas forcément *donné* mais échangé), la curatrice déduit que l'attention représenterait une nouvelle forme d'économie. « Phénomène attention/inattention » que le *Festival de l'inattention* explore au travers d'œuvres furtives : « Dans la galerie sont présentées des incitations à aller voir si l'art est ailleurs. Tous les soirs, le public est invité à échanger avec les artistes dans un bar du quartier. » Les œuvres ne sont pas exposées dans un lieu à l'accès favorisé, mais l'accès à leur existence, au fait que ces œuvres existent bien, est lui rendu possible à partir d'un espace d'exposition (Galerie Glassbox dans le 11<sup>e</sup> arrondissement à Paris). Dans cette expérience d'un accès à l'œuvre *reconfiguré*, les œuvres attendent pourtant. Elles n'ont pas eu lieu dans un temps précédant qu'il s'agirait de retrouver selon ses moyens (moyens communs de la forme et de celui qui la cherche selon les échos restant) ou n'ont pas lieu dans un ailleurs spécialement difficile à rejoindre et ne vont pas avoir lieu dans un temps qui se fait encore attendre : elles sont quelque part, pas si loin. Comme des œufs de Pâques, il faut juste les trouver. Il se peut qu'on tombe dessus ou qu'une bonne âme nous donne des indices, nous guide, même si « rien ne permet de distinguer l'œuvre d'un événement quotidien, [et que] la proposition porte l'attention du public sur ce qu'habituellement il ne remarque pas. »<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> <http://www.glassbox.fr/2016/festival-de-linattention/>

<sup>362</sup> Extrait du communiqué : <https://www.glassbox.fr/2016/festival-de-linattention/>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

Dans le cas de cette expérience mise en place par Sophie Lapalu, c'est particulièrement le « phénomène attention/inattention » qui désigne la qualité de perception des œuvres. Les œuvres sont là, au moment voulu par l'événement, dans le présent de son déroulement. Et elles ne sont pas loin, accessibles aux alentours de ce qui reste le centre, la tour de contrôle de l'événement : cette galerie qui permet l'événement et représente les artistes participant et leur œuvre. Il s'agit de les trouver et si on ne les trouve pas, on peut croire qu'elles sont là mais que c'est notre regard qui *n'y est pas*. Ce festival propose une forme d'accès à des œuvres qui pour des raisons de situation (*d'in situ*<sup>363</sup>) ne peut avoir lieu dans un lieu commun d'exposition de l'art (espace préparé). Nous pourrions en déduire que ce n'est pas tant l'art à travers un phénomène attention/inattention qui est problématisé mais davantage celui qui propose, non seulement *d'aller voir si l'art est ailleurs*, mais surtout de laisser les choses à *leur* place en attendant qu'elles fassent art, qu'elles soient perçues en tant qu'art par un regardeur venant les chercher pour cela. Autrement dit, de se passer du lieu de reconnaissance de l'art et de faire en sorte que l'art puisse *avoir lieu* ailleurs : *de lui-même*, sans cadre légitimant.

En reprenant la dernière phrase de la présentation du propos qui présente le Festival, « Le doute s'installe et le sens donné aux choses perçues est remis en mouvement. », on peut y voir la remise en mouvement du sens artistique, voire de la valeur de l'art (Sophie Lapalu insiste dans cette présentation sur le facteur économique de cette tentative : « nouvelle économie », « nouvel horizon du capitalisme »), selon l'écart qu'on institue entre les œuvres et le lieu convenu de leur visibilité. Nous pourrions dire que plus l'écart est grand entre la chose perçue et le lieu qui pourrait permettre de la percevoir en tant qu'œuvre, plus il y a à parcourir, de mouvement à faire, entre le signe et le référent<sup>364</sup> et plus le sens donné aux choses perçues est remis en mouvement. Le sens dépend d'une mise en espace.

Le phénomène attention/inattention, comme une unité de mesure de la distance possible et/ou nécessaire entre une forme et un espace, une œuvre et un lieu d'exposition, évalue la capacité des choses à passer du *tout du monde* à la partie de l'art. Et inversement, à l'exemple

---

<sup>363</sup> *In situ* car si rien ne permet de distinguer l'œuvre d'un événement quotidien, d'un élément peu remarquable habituellement, c'est certainement qu'il appartient fortement à un (son) contexte. IN SITU : « Dans son cadre naturel, à sa place normale, habituelle. », <http://www.cnrtl.fr/definition/in%20situ>

Selon Jean-Marc Poinsot, « L'*in-situ* est une des formes les plus caractéristiques d'intégration dans l'œuvre de sa circonstance d'apparition. » Jean-Marc Poinsot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 96.

<sup>364</sup> À partir de Peirce et de Jacobson, nous pouvons repartir un signifiant (perceptible), un référent (réalité physique ou conceptuelle du monde) et un signifié. Un signifiant peut être un signe, une expression, un interprétant ou face matérielle perçue. Un signifié, un concept, une intention, une connotation ou une image mentale. Un référent, un objet (événement, action), une dénotation ou une réalité physique. « Parce qu'émetteur et récepteur ont les mêmes référents, la communication peut être plus efficace ».

RÉFÉRENT / SIGNIFIANT / SIGNIFIÉ, [www.surlimage.info/ecrits/pdf/technocomA-2008.pdf](http://www.surlimage.info/ecrits/pdf/technocomA-2008.pdf)

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**o4r**

éléments

documents

écrits

du mouvement qui permet à un moment de voir des objets d'art aux endroits où ils ne le sont pas encore ou déjà plus, comme nous le disions à propos de Duchamp et du stock de Ready-made que serait le « grand magasin du réel ». Cette unité de mesure est donc celle d'une distance entre ce qu'on voit, entre deux manières de voir : artistiquement ou non. Même si attentif/inattentif rangerait très facilement le regard artistique sur les choses du côté de l'attention, laissant le regard commun du côté de l'inattention, donc de la négation. On peut espérer que l'art puisse aussi surgir de notre inattention, à travers elle. Le festival est celui de l'inattention, c'est pourtant de l'attention qu'il convient d'avoir pour percevoir les formes « proposées ». Si nous maintenons notre inattention, par fidélité à l'intitulé du festival, nous sommes à peu près sûr de passer à côté de la plupart des œuvres telles que ce dispositif les présente (ce qui n'empêche pas d'en voir d'autres - pour maintenir le bonheur d'un art perçu par inattention)<sup>365</sup>.

Si dans ce festival les œuvres et les lieux de leur exposition ne se superposent plus physiquement et simultanément, ils restent évidemment connectés par une triangularité « lieu, communication, public ». La communication, spécialement soignée au regard du propos<sup>366</sup>, le lieu, très identifié, repérable et reconnu comme lieu de l'art et le public convié en temps voulu composent un socle solide aux *œuvres furtives* à la perception conditionnelle. Si on se prête au jeu et qu'on en suit les « règles » nous aurons de grandes chances de voir les œuvres, alors que sans cet appareillage il est plutôt certain de passer à côté.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> Ce dont j'ai fait pu faire l'expérience : rejoignant des amis à la terrasse qui se situe en face de la galerie Glassbox, je passe dans la galerie, regroupe les pages disposées sur les tables afin de constituer le catalogue proposé en kit, pour retourner ensuite en terrasse, rejoint par quelques personnes du public. La confusion entre ce qui était à *voir* ou pas ayant eu de contagieux que je ne savais pas bien si ces personnes étaient liées de près ou de loin à cette exposition, artistes ou non, proches de Sophie Lapalu ou pas.

<sup>366</sup> Le kit-press est réalisé par différents graphistes et typographes mais fabriqué automatiquement à partir d'un programme OSP (Open Source Publishing). Les pages qui composent le document étaient disposées sur des tables, feuilles qu'il fallait réunir et relier avec un élastique pour constituer le livret. Cet ensemble dispersé qu'il nous revenait de « glaner » pour les réunir en un tout comme geste métaphorique du dispositif que proposait ce festival quant à l'accès aux œuvres. Si les œuvres étaient confrontées au risque de l'invisibilité, un support de médiation en déployait les cartels dans l'extra visibilité d'un design graphique plutôt « tendance ».

<sup>367</sup> Ici nous pourrions questionner la pertinence de la présence d'un appareillage de médiation venant soutenir un propos qui invite à s'en défaire pour célébrer une nouvelle économie. S'il s'agit d'ouvrir la question d'une valeur artistique des objets que nous croisons dans le doute qui est réintroduit à la lecture du sens qu'on peut en faire selon leur situation (leur lieu de présence), autant laisser un champ maximum à la marge entre objet et lieu de référence ou ne pas trop chercher à en maîtriser ou en mesurer l'ouverture. Ensuite la question du festival est bien celle de « la valeur d'une œuvre sur laquelle ne peut se porter aucune attention » (non pas par inattention mais par une *attention sans objet*). On peut penser alors que l'œuvre de cette exposition n'est pas cet ensemble d'œuvres promises dont on prétend l'existence à partir d'un dispositif de médiation, ni l'ensemble des œuvres effectivement présentes et possiblement visibles autour du lieu où le dispositif est présenté. L'œuvre est potentiellement dans la distance entre ces deux moments et ces deux espaces : le lieu probable mais dérobé des œuvres et le dispositif de promesse d'art à partir d'un lieu de représentation. La valeur révélée ou sur laquelle on spéculé est celle d'une pensée des œuvres rendue possible dans cette distance entre deux moments concrets et empiriques mais dissociés physiquement. Une pensée qui permet effectivement d'aller de l'un à l'autre et de peut-être boucler le processus proposé mais aussi, pensée qui vaut pour elle-même, en tant qu'elle pense des œuvres.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits



Une reprise par le doute d'un mouvement à propos du sens donné aux choses perçues dont parle Sophie Lapalu, et notamment du sens potentiellement artistique de ces choses à partir d'un décalage spatial entre choses perçues et espace de perception habituel, nous permet de repenser les mouvements des cinq « figures islandaises ». Par leur décalage en temps et en espace avec les lieux qui pourraient ou auraient pu être ceux de leur exposition, ces figures ajoutent des extensions à ce principe d'une remise en mouvement du sens donné aux choses perçues.

Sur la distance, telle que Sophie Lapalu nous le suggère, entre objet et espace approprié qui ouvrirait le sens des choses perçues, distance qui par son mouvement introduirait de nouveaux espaces au regard et à la pensée, de nouvelles manières de voir, nous pouvons trouver d'autres hypothèses, comme celle de l'approche d'une distance entre individu et objet de Matthew B. Crawford. L'auteur indique que « le désir de rendre notre univers plus intelligible afin de nous en sentir plus responsables (...) implique la possibilité de réduire la distance entre l'individu et les objets qui l'entourent », ceci à partir d'une « frugalité », celle de la restauration d'une vision des choses à échelle humaine et du travail « utile »<sup>368</sup>. Cette version de Matthew B. Crawford d'une nouvelle économie de la distance entre individus et objets, pour ne pas être du même registre que celui du *Festival de l'inattention* (bien que l'auteur puisse convoquer une manière de faire proche d'une vision artistique), préconise donc un *rapprochement avec le réel*, celui d'une « échelle humaine » comme celle à même de « rendre notre univers plus intelligible », ce qui est une volonté de « reprise du sens ». Approche qui permettrait, pour Crawford, de « se libérer au moins partiellement des forces obscures de l'économie mondialisée ». Sophie Lapalu verrait plutôt un supplément de distance comme ce qui permet la place d'un doute entre ce qui est et ce qui est perçu (et ce qui est perçu et ce qui est perceptible), et cet écart, autre accès aux choses selon notre attention<sup>369</sup> comme « nouvel horizon du capitalisme ». Rappelons « l'influence puissante » pour Dewey de la montée du capitalisme « sur le développement des musées en tant que lieux propres à accueillir les œuvres » et sa contribution « à répandre l'idée que les œuvres d'art ne font pas partie de la vie quotidienne. »<sup>370</sup> Double effets qui renvoie aux tentatives et positions divergentes de la curatrice et du philosophe.

Raccourcir la distance entre éléments nous libérerait « des forces obscures de l'économie mondialisée », l'étendre jusqu'au doute quant au sens des choses constituerait, ouvrirait pourrait-

---

<sup>368</sup> Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La Découverte, 2016, p. 14.

<sup>369</sup> L'attention comme nouvelle devise, dont l'exemple donné dans le dossier presse du Festival d'un « artiste travail[ant] gratuitement à une exposition, en échange de l'attention qui sera portée à son travail », paraît limpide.

<sup>370</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 37, 38.



DT II / Sébastien Montéro, Parpaing-Board (transit Hjalteyri/Hrisey/Siglufljörður)

on dire, un « nouvel horizon du capitalisme ». La contradiction des méthodes pour un objectif qui questionnerait le même objet, le *capitalisme* ou son *économie mondialisée*, et déjà propose des pistes pratiques, pourrait provenir du domaine d'application. Chez Matthew B. Crawford c'est dans le rapport de la fabrication des choses, notamment des objets utiles et le travail qu'ils impliquent, qu'il s'agit de veiller à une proximité, comme si le nombre d'intermédiaire risquait de pervertir ce rapport. Pour Sophie Lapalu ce n'est plus une histoire de « faire » mais de voir et de percevoir. Deux distances, celle de la main et celle du regard, n'entraînent effectivement pas le même rapport. Quand on travaille avec ses mains on regarde ses mains. Ce qu'elles font, on les surveille, les guide. Quand on se sert de ses yeux pour appréhender le monde autour de soi, on regarde au delà de ses mains, au-delà de ce qu'elles peuvent atteindre, toucher, saisir : on regarde après sa distance de bras. Les problèmes changent avec leur échelle.

Ni trouble de la perception, ni échelle courte, comme politique de reprise ou de renouvellement de sa position ou vision politique, au delà du bras et du regard (haptique et optique<sup>371</sup>) et à la fois entre ces distances, les actions islandaises dont nous étudions les figures semblent procéder selon un autre écart. Sophie Lapalu pense le nouvel horizon politique par la valeur de choses en dehors de l'attention, dans l'écart correct mais modéré entre les choses vues ou à voir et les individus selon un réglage adapté (notamment médiatique) de l'espace entre. Matthew B. Crawford, lui, propose une libération des forces obscures de la mondialisation par la pratique d'un écart minimum entre choses faites et individus<sup>372</sup>. Nos expériences DELTA semblent

---

<sup>371</sup> Termes correspondant à ses distances selon les espaces éponymes par Deleuze et Guattari après Riegl : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 598, 614, 618, 619 <> Alois Riegl, Christopher S. Wood, Emmanuel Alloa, *L'Industrie d'art romaine tardive*, Macula, 2014, p. 81.

<sup>372</sup> Remarquons à présent, un moment d'accord inhérent malgré l'opposition supposée des deux programmes, celui de Crawford et celui de Lapalu. Quand la proximité entre l'objet et celui qui les fait est préservée dans l'économie artisanale de Crawford, chez Lapalu, c'est la correspondance des objets avec les lieux sur lesquels ils se trouvent (et camouflés par cette évidence ils en deviennent difficiles à débusquer en tant qu'*autre*) qui vient questionner artistiquement une nouvelle valeur économique. Si l'écart entre objet et perception, cette distance entre une chose à voir et les individus pouvant la percevoir, est une condition d'un questionnement du sens propre à donner d'autres visions au capitalisme, c'est la proximité des objets avec leur terrain d'existence, qui en est la condition d'expérience, qui permet d'en faire l'expérimentation ; ce commun et ses individus qui voient ces objets tels qu'il est d'usage qu'ils servent, tels sans doute que les souhaite idéalement Crawford. Si le rapport objet/individu par le *faire* chez Crawford est à l'opposé de celui objet/individu dans le *voir* de Lapalu, c'est dans la même proximité objet/espace que l'expérience se joue. Pourtant à nouveau la problématique expérimentée par Lapalu ne sera complète que si cet espace de proximité premier (celui d'un quotidien, de l'habitude) est questionné à partir de celui, plus spécifique, de la perception artistique des objets, ce qui rend la pertinence de cette remarque partielle car ponctuelle. Nous pourrions dire que l'état souhaité par l'économie artisanale de Crawford est juste un moment de l'expérience que propose le *Festival de l'inattention* (proximité des objets avec leur zone de provenance). C'est le critère « utile » qui vient faire la différence. Chez Crawford c'est la proximité avec une utilité qui devient pertinente économiquement, chez Lapalu, c'est une certaine distance prise avec cette utilité qui réengage le sens. Reste que l'ambiguïté de la proposition de Sophie Lapalu trouble un peu ce rapprochement que nous tentons : les vertus de l'inattention (notamment économiques quant au capitalisme) se voient « vérifiées » par des outils de

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

jouer de ces deux programmes - et plus particulièrement les figures de mouvements périphériques en Islande. Les mouvements produits par les deux motocyclistes entre deux points très éloignés à travers des conditions plutôt rudes, par une marathonnienne entre deux points déjà plus proches (mais encore à bonne distance), par une auto-stoppeuse à travers le pays au gré des volontés des conducteurs et conductrices, par deux groupes selon trois points pour une rencontre possible mais imprévisible en un seul point à travers un troisième groupe, et par une équipe avec bagages reprenant la route des motocyclistes dans le sens inverse à pieds et en auto-stop avec comme objectif et échéance, dans un délai très serré, de ne pas rater le bateau qui les ramène sur le continent, engagé à leur manière l'écart entre la proximité du faire et la distance du voir.

### Écart du faire et du voir

Cet écart entre le faire et le voir ou le faire et le montrer, celui entre la production et sa monstration ou son exposition, écart au programme de l'agence de recherche DELTA TOTAL (avec celui qui vient se placer entre l'art et la vie et celui, *topologique*, qui assure les passages entre qualités d'espace), est généralement appréhendé par la capacité des formes à passer d'une zone et d'un moment de production à l'espace d'exposition ou de monstration. Capacité que chaque forme, avec l'artiste qui la réalise, négocie à sa manière (avec un lieu et un public, selon la trilogie que Dominique Figarella propose plus haut). Les figures étudiées activent une particularité de la négociation de cet écart entre l'espace du *faire* et celui du *montrer* en venant en même temps compromettre et la production d'objet, de chose (la proximité de Crawford), dans un faire *sans objet* (mais pas sans motif), et la possibilité de percevoir les formes engagées (phénomène in/attention). Sans objet à voir pas de perception possible. Précisons rapidement que *sans objet* indique « sans artefact » et qu'ici le motif, le mobile, la raison deviendrait l'objet. Tout en évitant ces deux extrémités de la perception que sont les objets visibles et les conditions de perception appropriées, ces figures de mouvements du programme islandais viennent se situer entre ces deux moments, dans le flottement qui les relie, sans jamais parcourir la ligne qui mène de l'un à l'autre (ce parcours des objets de la main à l'espace). Quelque chose entre *faire* et *voir* (ou *montrer*) se négocie, mais ce n'est pas montrer ce qu'on a fait ni faire une chose pour la montrer. C'est autre chose.

---

contrôle (espace préparé et documentation) qui promeuvent et invitent à l'attention. Sur les mêmes enjeux, la position critique de Stephen Wright nous semble plus radicale et cohérente, avec tout de même ses limites, ce que nous verrons plus loin.



DT II / David Artaud, *L'Indien de Siglu et ses accessoires*

Ce que Maurizio Cattelan formule dans le livret de son exposition *Not afraid to love* à la Monnaie de Paris en octobre 2016 peut nous aider à avancer sur les conditions de perception de cette *autre chose* : « Aujourd'hui nous voyons principalement l'art à travers des photos et des reproductions. Finalement, la localisation d'une œuvre importe peu. Tôt ou tard elle atterrit dans notre tête, et c'est là que les choses deviennent intéressantes. Je suis plus intéressé par les images mentales et les souvenirs que par les œuvres in situ. »<sup>373</sup> Nous ne discuterons pas la première partie de l'argument à propos d'une primauté des images (qui circulent) sur les espaces qui en montre le contenu<sup>374</sup>, quand il reste évident que ce qui se passe dans un espace est un accès à la pensée tout autre que celui que procure l'image (comme espace), ni, de la même façon, ne tenterons de fixer une préférence entre « souvenir » et « œuvre in situ », tant les deux moments semblent complémentaires. Simplement la chaîne d'évènements qui permet à l'artiste de dire qu'une œuvre finit dans la tête, sans nous prononcer sur le fait que ce soit le moment « intéressant » du parcours, n'est pas négligeable, voire plutôt indispensable, au regard de *l'atterrissage* dont parle l'artiste : pour qu'un avion atterrisse il lui a fallu passer par bien des procédures. Ensuite, il paraît incontestable, même selon une sélection, que les œuvres, qu'elles soient vues elles-mêmes ou à partir d'une image, ont de grandes chances d'arriver dans notre tête (sans forcément y rester).

Ici l'œuvre faite et sa vision (même conditionnelle), pour reprendre les opérations de Sophie Lapalu et Matthew B. Crawford, parviennent finalement au même endroit selon Cattelan : dans notre tête. Ensuite, cette tête ne peut pas être l'espace final de présence des œuvres sans la production des formes, leur exposition et les images qui en résultent : il n'y a pas à privilégier un de ces moments, lorsqu'ils occupent tous une fonction en interdépendance les uns des autres, comme une chaîne de montage.

Cette tête comme espace (mental) d'une destination des formes inviterait pourtant à déborder la négociation (par les artistes ou d'autres agents) du passage des formes entre leur espace de production et celui de leur visibilité pour intégrer directement l'espace d'après, celui du souvenir. Si politiquement, quelque chose à lieu dans ces expériences et épreuves en Islande, ce n'est plus dans la proximité des objets ou par l'ajustement d'une distance de perception, ni dans la possibilité des objets à atteindre les espaces de perception, mais dans l'action d'autre chose.

---

<sup>373</sup> Maurizio Cattelan, *Not afraid to love*, Monnaie de Paris, 21 octobre 2016 – 8 janvier 2017

<sup>374</sup> Ni la pertinence d'un « maintenant » dans l'argumentation quand les images circulent depuis plusieurs siècles, bien plus facilement que les œuvres et les personnes.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

24r

éléments

documents

écrits



Nous supposons plus haut que cette autre chose était celle d'une autre négociation, que quelque chose d'autre pouvait être négocié. Nous pourrions dire de cette *autre chose* qu'elle ne serait plus de la négociation mais peut-être une pratique de l'art et de ses formes qui ne négocie plus de visibilité, notamment dans les lieux attendus de la visibilité, ni de présence et de médiation de l'art.

Quand Crawford confronte l'économie mondiale à un retour à la proximité (objets/producteur/usager), Sophie Lapalu négocie d'autres horizons pour le capitalisme (économie de l'in/attention par une distance objet/lieu/individu), notre programme DELTA TOTAL, lui, à travers les artistes réalisant ces mouvements dans l'espace de ce programme (parfois même au-delà, selon certaines figures), s'avancerait dans une politique de l'*ailleurs* de l'objet et du visible : une condition artistique sans objet et sans visibilité. Ces traversées, aux conditions spécifiques, de la zone d'activation proposée et par delà cette zone, par une distance prise avec la production d'artefact et dans la négligence d'une intention de les donner à voir, sont des variantes d'un exercice politique. Celui d'une restriction : il offre trop peu le choix des objets à faire et des possibilités de monstration. Les opérations tentées ne permettent rien d'autres, dans les conditions dans lesquelles elles sont entreprises, que de les produire elles, laissant trop peu d'énergie à d'autres modes opératoires. La réalisation de forme ou la projection de soi et de ses formes dans un espace d'exposition sont plutôt compromises par et dans l'instant. Bien que ces modes puissent être activés au final, de manières « résiduelles ». Ces formes du parcours, de la traversée, de l'épreuve, de la rencontre dans le type d'urgence qu'elles exploitent et qui les pressent, laissent trop peu de temps à la réalisation artistique, autre que celles en jeu dans ce mouvement : ces formes de mouvement elles-mêmes.

Il y a politique dans l'invention d'un autre mode de la forme artistique qui rompt avec le cadre supposé, convenu. Il y a politique de faire de l'art en dehors de l'objet et de l'espace de visibilité, car nous savons, si le premier est possiblement accessoire, combien le second n'est pas vraiment facultatif. C'est un mode de la pratique artistique qui pose problème.

De la même façon que selon Joe Scanlan, « une bonne idée en art se retrouve toujours dans la rue »<sup>375</sup>, la qualité des exploits en général, c'est aussi de savoir faire parler d'eux et de ceux qui les réalisent (l'exploit, c'est un équilibre de l'alliage « aventure/récit). La *bonne idée* ou la

---

<sup>375</sup> Joe Scanlan, *Buy American*, 2004, Galerie Chez Valentin, (ce qui reprend, en la retournant la proposition qui fait le titre d'un livre de Buren : *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens et tonka, 2005).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

belle action artistique, se retrouverait dans « la rue », disons libre comme l'air, mais en flottaison sur le commun selon la rumeur, le récit, le colportage, la légende qui avec l'exposition sont des lieux de réception (et de relance) de moments dont on aurait manqué la perception. *Une bonne idée en art se trouve toujours dans la rue* (pourrait-on reprendre), puis se rend, selon les médiums possibles, à l'exposition (puis retourne dans la rue si elle a survécu au premier transport : *de l'environnement à l'environnement*).

Dans la territorialité que ces figures déploient il y a l'ouverture d'un nouvel horizon. Pas tant celui du capitalisme - même s'il appartient toujours à l'art d'agir selon une économie propre, venant questionner celles en cours - mais de celui de la pratique de l'art qui donnerait tout à l'action et rien ou si peu à « un retour sur investissement ». Démarche ne comptant uniquement que sur l'écho d'une action, sa singularité, sa justesse, sa folie, pour faire art, et se faire savoir ainsi, « d'elle-même ». Ces formes n'ont pas plus de qualité d'être politiques, ni ne cherchent à l'être, ce n'est pas consciemment que leur geste se veut politique. Elles le sont comme un effet (non comme une intention, qui est artistique d'abord), celui qui déplace suffisamment un principe du régime de perception auquel ces formes sont affiliées, en tant qu'actions prenant part à un programme artistique. Quelque chose est changé ou étendu dans la corrélation du *faire* et du *montrer* que l'art exploite généralement. Une chose qui irait du corps ou mental : une politique du passage du corps des uns jusqu'aux mentales des autres, selon d'autres voix et voies.

### Corps action mental

Dans ce passage entre corps en action et, au mieux, accès direct au mental (pour reprendre l'espace d'élection d'une finalité des œuvres pour Cattelan) sans passer par la case représentation, les formes engagées et leur protagonistes des actions observées n'ont brigué aucune opportunité de transmission, aucun mode d'échange quant aux formes de mouvement produites. Si certaines de ces expériences ont été la « matière » d'une forme seconde d'autres n'ont pas connu d'*après* ou de nouveaux *pendants*. Pour celles ayant connu une forme seconde, cette forme n'a de toute façon pas permis de peser ou d'apprécier la forme première : celle ayant mené *là* - à partir de cet ailleurs « sans-part » de la pratique.

Cet « espace » d'un art sans part, celui *d'un surplus du décompte des parties*, comme le dit Rancière, le « surplus politique », bien que prenant toujours part à celui d'un programme clairement désigné comme artistique, ajoute des extensions pratiques à ce programme. Ces

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

extensions pratiquées par ces figures en mouvement traversant des portions d'Islande, malgré leur consistance et leur densité (pour la plupart d'entre-elles), nous amènent pourtant à deux autres ouvertures dont le mode semble être celui de la restriction. Celle des artistes sans-œuvres et des espaces sans visibilité, dont le livre de Jean-Yves Jouannais et l'article de Laurent Jeanpierre sur l'*exterritorialité* traitent respectivement.

Partons d'une performance d'Élodie Brémaud qui semble pouvoir correspondre aussi bien au titre du livre de Jean-Yves Jouannais qu'à celui du titre de l'article de Laurent Jeanpierre : à la fois « sans rien », à la fois « nulle part ». Pourtant cette performance n'a pas vraiment lieu *nulle part* et n'a pas rien produit. C'est de l'île d'Yeu qu'Élodie Brémaud a fait 33 fois le tour pendant tout le mois d'août 2012, pour une performance qui s'appelait « 33 tours », au cours d'une résidence sur cette même île<sup>376</sup>. De même, ce geste insulaire ne restera pas *sans-œuvre*, car si la performance pouvait déjà faire œuvre *dans la tête* des regardeurs curieux et/ou dans la confidence, une gamme d'objets venait dès septembre 2012 exposer et rappeler l'expérience. S'il y a un *nulle part*, c'est qu'il n'y a pas, à part la résidence, de lieu de reconnaissance de cette performance. La résidence elle-même est un cadre à partir duquel l'artiste se déplace et engage ses intentions, ce cadre n'est pourtant pas perceptible lorsque l'artiste performe déguisée en touriste (« short-bleu-tee-shirt-marin-sac-à-dos ») se livrant au rituel « faire l'île » : « N'invitant aucun spectateur à venir applaudir son exploit, sans ligne de départ ni d'arrivée si ce n'est la promesse un peu burlesque du titre du projet (*33 tours*), n'annonçant nulle part le caractère artistique de sa proposition, elle agit toutefois au vu et au su de tous. »<sup>377</sup> Les qualités de cette performance la tiendraient, tout en se coupant du monde (selon la vision de Simmel), tel qu'une forme d'autisme de ce type de rituel y oblige, du côté des œuvres du type « programme »<sup>378</sup> trouvant sa place dans le réel, à la manière dont Cage pouvait y engager.

Le *nulle part* n'étant pas total, l'œuvre elle-même ne restera pas furtive très longtemps. Seulement les objets reliés à la performance et présentés ensuite comme relique ou souvenir, flacon de *33 tours*, *Sueur de l'île d'Yeu, 2012* ou l'emballage *33 tours, Sucette de survie, 2012*, arrivent après coup (qu'ils existent ou non au moment de la performance, nous n'y avons pas

---

<sup>376</sup> <http://www.reseaux-artistes.fr/dossiers/elodie-bremaud/33-tours>

<sup>377</sup> Sophie Lapalu, <http://sophielapalu.blogspot.fr/2013/03/de-l-art-de-passer-inaperçu-trois.html>

« Si le touriste journalier ne put déceler le caractère répétitif de son geste, les insulaires commencèrent quant à eux à souffrir de paramnésie répétée en voyant passer tous les jours, à peu de chose près à la même heure, au même endroit, habillée de la même manière, la même jeune fille. »

<sup>378</sup> Abordé page 101 - Nous profitons, bien que le travail d'Élodie Brémaud ne soit pas convoqué directement comme comparatif au nôtre, pour remarquer que les expériences de notre programme ne se répètent jamais et ne se coupent pas du monde – devoir produire une répétition sans autre relation au monde que celle d'un objectif particulier implique sans doute un espace également particulier, coupé du reste.



DT II / Nicolas Koch et Haldor Hardy, Mobyettes « retour », Hjalteyri

accès avant exposition). Ce sont des œuvres venant produire un rappel de la performance d'origine et sans doute susciter des questionnements et des narrations correspondantes. De même que pour *Le festival de l'inattention*, si un risque certain est pris avec la visibilité de l'œuvre, l'artiste, ses expériences et ses formes sont prises, quant à elles, dans un cadre qui laisse au final peu de chance à une perte d'information quant aux territoires investis, à la temporalité expérimentale, aux réalisations de formes plus concrètes et stables : elles viennent rappeler l'ensemble de l'opération dans le cadre adéquate. Si, pour *33 tours*, la qualité d'une expérience comme possiblement à *perte* (dans le sens « sans révélation », sans retour, ni reprise) est suggérée, investie et vient même faire support à ce type de pratique, sa condition est passagère. Bon nombre d'artistes investissent ce type de tentatives (de Richard Long à Élodie Brémaud, en passant par Francis Alÿs ou Laurent Tixador et Abraham Pointcheval), non pas simplement de traversée de territoire, mais également de réalisation d'actions dont la majeure partie supposée manquante, « appartenant » à l'expérience hors-lieu d'exposition, vient finalement trouver une réception. Pratiques « d'atelier en plein air »<sup>379</sup> pour laquelle une reconstitution ou une restitution ultérieure nous permet de ne « rien » manquer des actions réalisées (accessoires, vidéos, images, témoignages). Si ce n'est l'*action* elle-même. Les œuvres exposées viennent dire et donner le *nulle part sans-œuvre* : lui donner un lieu et une forme.

Si des artistes sont *sans œuvre*, il y a toujours un moment où il faut qu'ils soient au moins reconnus artiste et que leur soit affilié une œuvre « par le moins ». Ce dont le livre de Jean-Yves Jouannais<sup>380</sup> est déjà la forme (de recensement). Concernant les formes islandaises *sans œuvre* dont nous étudions les qualités, si elles semblent pouvoir rejoindre les cas réunis par ce livre, c'est avec l'extension « à un moment au moins » : être effectivement sans objet pendant la réalisation. C'est un point commun de cette performance sur l'Île d'Yeu et des « figures islandaises ». Point commun ponctuel, car, on l'a vu, ce n'est pas forcément une situation maintenue dans le cas d'Élodie Brémaud. Ce qui le sera davantage concernant les « figures islandaises » dans la plupart des cas. Rappelons à propos d'une pratique sans œuvre qui *s'exprimerait* par l'absence d'objet produit, qu'« objet » signale également « Ce à quoi s'applique une activité (dans sa réalisation ou dans son résultat) », « Ce que l'on pose comme finalité de l'activité, de son moyen ou de son résultat »<sup>381</sup>. La fluidité du terme « objet » jouant à nouveau un

---

<sup>379</sup> Comme nous l'avions vu dans un classement sommaire des ateliers, ici, il s'agirait de l'atelier « dynamique réclamant la stabilité d'un espace d'exposition ».

<sup>380</sup> Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : I would prefer not to*, Éditions Hazan, 1997.

<sup>381</sup> OBJET, <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



rôle fort dans les extrémités de la pratique de l'art, comme les modes de perception qu'on peut lui affilier implique un statut conditionnel des objets (ANNEXE C).

Sur une pratique *sans œuvre* Jean-Yves Jouannais pose dès les premières pages comme principe générique l'attachement à un embellissement de la vie sans projet d'asservissement à une stratégie de reconnaissance, de publicité et de production<sup>382</sup>, opposant ici simplement le vivant – on pourrait dire « vivre » - à la stratégie, calcul de cette vie vers une rationalisation promotionnelle à partir d'artefact comme signe correspondant. Une relation contradictoire entre une vie et ses preuves. L'auteur précise plusieurs options pour cette « vie sans preuve » : pour soi-même et les autres ou dans le pur éther conceptuel ou encore dans l'esthétique vécue et partagée du quotidien. Esthétique pour laquelle il cite les exemples suivant, comme un sommaire : geste dandy, dérive situationniste, poésie non-écrite, congrès de banalyse, cyniques grecs, silence duchampien, scandales de Cravan, ... Si effectivement le propos d'un geste suffisant à sa propre esthétique concerne les artistes dont nous comparons les démarches selon la « matérialité » de leur réalisation artistique, les artistes convoquées par Jean-Yves Jouannais, pour constituer cette somme, semblent très majoritairement dominés par le retrait, la passivité, d'un *faire œuvre* par le moins. Le moins possible, jusqu'au pas du tout, ce qui reste à l'opposé du syndrome dont *souffrent* les artistes que nous étudions. Pour lesquels l'action continue, quand ce n'est pas l'épuisement et l'épreuve, serait davantage les *conditions de travail*. Le retournement de la célèbre formule de Flaubert que propose Jean-Yves Jouannais : « Que l'œuvre, chez son auteur, soit présente partout, et visible nulle part »<sup>383</sup> correspondant à ces jeunes artistes, le temps au moins de leur action. Tout comme une considération de l'objet d'art comme ennemi (produire un objet implique d'arrêter le mouvement) ou ce rapport au « pari » sur la mémoire (le mythe<sup>384</sup> comme transport de la forme). Parier sur la fiabilité d'un « support mémoire », d'une « carte rumeur » plutôt qu'investir dans une recherche de reconnaissance qui viendrait fragiliser l'indépendance. Ensuite, s'il y a disparition de l'artiste comme de l'œuvre, oubli, ce sera l'effet d'une temporalité de l'action en question, suractive ou furtive, d'un don extrême de soi sans attente en retour – jusqu'au défi héroïque qui est rarement un genre oublié mais révélé. Catégorie que Jean-Yves Jouannais écarte très vite comme critère de sa sélection – à partir notamment d'un de ses ouvrages précédents : *Infamie*<sup>385</sup>. Si le dandy en tant qu'inventeur de

<sup>382</sup> Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : I would prefer not to*, Éditions Hazan, 1997, p. 10.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>385</sup> Jean-Yves Jouannais, *Infamie*, Fernand Hazan, 2000.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

« techniques du corps », « artiste du geste »<sup>386</sup>, les silences, à l'exemple de celui renommé de Duchamp<sup>387</sup>, si les scandales de Cravan, bien sûr reliés à sa carrure et à sa pratique de la boxe<sup>388</sup>, ont la faveur de l'auteur, la qualité de ces postures peuvent correspondre aux formes et figures dont nous cherchons à mieux comprendre les particularités. Gestes silencieux, sans humilité feinte ou réelle, mais effets d'un manque d'interlocuteur dans l'action, gestes engagés mentalement comme physiquement, par l'action plus que par scandale ménagent proximités et distances avec les modèles de Jouannais. Cette pratique du *manque d'œuvre* connaîtrait au moins deux écoles. Celle dont Jean-Yves Jouannais relève les exemples, généralement basés sur un refus poli, ce *I Would prefer not to* (phrase fétiche du célèbre scribe de la nouvelle de Melville parue en 1853<sup>389</sup>, qui fait extension au titre du livre de Jouannais), déclinaison fatiguée, épuisement face à une obligation d'un *faire savoir*, d'un *montrer*, voire d'une démonstration ou d'un rituel culturel. Et, l'autre école (moins considérée par Jouannais), celle d'une impossibilité de faire œuvre car l'énergie que réclame l'exercice d'une forme en cours ne permet la production d'aucun autre objet, de souvenir, ou est déjà l'objet. Aussi parce que le terrain de cet exercice n'est pas celui d'un espace de reconnaissance des œuvres, même si le cadre dans lequel il est amené à être produit est celui d'expériences artistiques. Cadre dont toutes les zones ne sont pas striées ou optiques<sup>390</sup> artistiquement.

La grande différence entre ces deux tendances, c'est que l'absence d'œuvre de la première est réactive, et plus circonstancielle pour la seconde. Comme l'écrit Jouannais, « il faut attendre des artistes qu'ils soient des artistes, qu'ils en soient eux-mêmes la preuve, non pas qu'ils aient besoin de nous en fournir les gages. »<sup>391</sup> Et si ces propos résonnent dans chaque tentative d'un artiste de produire une forme aux limites d'un cadre de reconnaissance, pour une seconde école, l'absence d'œuvre serait davantage une circonstance pratique : les conditions ne sont pas favorables. Il y a comme une *impossibilité matérielle*<sup>392</sup>. Ce qui n'empêche pas les œuvres *résiduelles*, ultérieures.

---

<sup>386</sup> Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : I would prefer not to*, Éditions Hazan, 1997, p. 43.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>389</sup> Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener - A Story of Wall Street*, Putnam's Monthly Magazine, 1853

<sup>390</sup> Pour reprendre cette distinction *espace lisse (haptique) / espace strié (optique)* – Deleuze, Guattari, Riegl.

<sup>391</sup> Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : I would prefer not to*, Éditions Hazan, 1997, p. 56.

<sup>392</sup> Selon l'expression de Catherine Schwartz (en relation aux troubles apparus suite aux workshops suisses 2002-2004) : *Le prix de l'impossibilité matérielle*, pour exprimer le coût symbolique (et les retours de bâtons) d'expériences qui pouvaient prendre le risque de ne pas produire de preuves matérielles de leur déroulement (ou dont ce « manque » pouvait en devenir le propos). Le refus (ne pas vouloir) se distinguant ici de « ne pas pouvoir ».

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**rar**

éléments

documents

écrits

Si un commun, cher à Jouannais, peut réunir ces deux tendances, celle d'une indifférence ou d'une insoumission au procès par la preuve et celle d'une incapacité pratique d'en fournir, c'est celui d'une sorte d'idiotie. L'idiotie des priorités autres et des entreprises déraisonnables. Si « L'œuvre manifeste l'art », comme le rappelle Laurent Cournarie (dans son article « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? »), « l'art [en] est la condition nécessaire »<sup>393</sup>.

L'art peut être le *lieu* d'où l'on tire l'œuvre et l'œuvre le *lieu* où « l'art vient à lui-même »<sup>394</sup>. Ensuite l'auteur précise qu'une œuvre n'est pas « nécessairement un ouvrage ou un objet » et qu'il peut y avoir des objets « fonctionnant comme œuvre sans avoir été œuvrés par l'art », ce qu'il nomme la mise en suspens du « schème poétique de la causalité productrice »<sup>395</sup>. Roger Pouivet va dans ce sens quand, après avoir considéré l'art comme une pratique à la production d'effet plutôt que d'œuvre<sup>396</sup> et qu'une œuvre serait « tout ce qui éveille une expérience »<sup>397</sup>, il propose comme définition possible d'une œuvre d'art, « substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique. »<sup>398</sup> Les artefacts ajoute Pouivet n'ayant pas « une nature indépendante de la conception que nous en avons. »<sup>399</sup> Qualité qui permet de saisir que cette substance est aussi bien à l'extérieur de l'artefact qu'en lui.

Laurent Cournarie ajoute, en s'appuyant sur Aristote (*Éthique à Nicomaque*), que le principe d'existence de l'œuvre est assuré par l'artiste et non par la chose, que l'art « ne produit pas nécessairement d'objet mais nécessairement une œuvre. »<sup>400</sup> Et si l'art donne lieu à des œuvres « c'est en tant que les œuvres consistent en propositions nouvelles qui reconfigurent le champs artistique. »<sup>401</sup> Entre *l'artiste sans œuvre* de Jean-Yves Jouannais et l'article de Laurent Cournarie il ne semble pas qu'il y ait contradiction dans une pratique artistique sans production d'objet. Simplement, là où Jouannais identifie *objet* et *œuvre*, Laurent Cournarie admet qu'une œuvre puisse être immatérielle, reprenant à un moment le propos de Goodman d'un fonctionnement d'une chose *comme œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres* qui reste une formule de matérialisation et dématérialisation du statut d'œuvre d'art quelle que soit leur matérialité. Avant de conclure l'auteur distingue différentes nécessités du rapport entre l'art et les

---

<sup>393</sup> Laurent Cournarie, « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? », *Philopsis*, 2010, p. 1.  
<http://www.philopsis.fr/spip.php?article182>

<sup>394</sup> *Ibid.*

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 32, 33.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>400</sup> Laurent Cournarie, « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? », *Philopsis*, 2010, p. 5.  
<http://www.philopsis.fr/spip.php?article182>

<sup>401</sup> *Ibid.*

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**sar**

éléments

documents

écrits

œuvres (générique, génétique, sémiotique, fonctionnel, institutionnel)<sup>402</sup> qui indiquent les manières par lesquelles « l'art donne nécessairement lieu à des œuvres. Il n'y a pas d'art sans œuvres. Mais pour autant les œuvres d'art ne sont pas nécessairement des ouvrages d'art »<sup>403</sup>. En conclusion, pour Laurent Cournarie « l'art est une disposition tournée vers la conception d'œuvres possibles » et « une action, un geste, une attitude peuvent être des œuvres sans avoir un art. (...) il ne suffit pas qu'il y ait art pour qu'il y ait œuvre ». À cet endroit l'auteur rompt la causalité artistique des œuvres : « des produits de l'art (...) ne fonctionnent pas comme art »<sup>404</sup>. L'art ne serait qu'une condition pour « donner lieu à l'événement des œuvres. »<sup>405</sup>

Les deux approches, celle de Jouannais et celle de Cournarie, malgré leur usage du même terme d'*œuvre* comme « tuteur » de leur propos ne cherchent résolument pas à travers lui une localisation commune d'un rapport à l'art. Quand le premier entend bien identifier une classe d'artistes cherchant la bonne distance avec l'objet d'art et son rôle historique comme marchand, le second tente de mesurer à quelle distance de l'art l'œuvre peut-elle évoluer ou se tenir (approche existentielle voire polémique vs approche analytique). Pourtant pour les deux auteurs, malgré la divergence de l'objectif, il semble clair que l'art n'implique pas forcément la production d'objet, que l'absence de fabrication, d'artefact n'empêche ni l'art, ni l'œuvre (ce qui impliquerait que Jean-Yves Jouannais ne refuse pas de considérer que Duchamp, Cravan ou Cadere ont bien une œuvre ou des œuvres – mais dans ce cas son livre se fragilise).

Un troisième auteur, parmi bien d'autres, s'est engagé à cet endroit d'une implication de l'art sans production de formes pouvant en fixer l'appartenance. Stephen Wright, dans son texte pour le catalogue de la XVe Biennale de Paris en 2007, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur »<sup>406</sup> propose d'identifier « trois présupposés normatifs » comme dispositifs régissant « l'apparaître de l'art » : « l'art a lieu dans une œuvre », « l'art a lieu par l'intermédiaire de l'auteur », l'art a lieu devant (...) de[s] spectateurs »<sup>407</sup>. Face à ces préceptes, l'auteur indique que certains refusent, notamment dans la Biennale en question, une si « [conventionnelle]

---

<sup>402</sup> Générique, une certaine classe d'objets – génétique, produit par l'humain – sémiotique, être à propos de – fonctionnel, *en tant qu'œuvre* – institutionnel, sanction sociale. Laurent Cournarie, « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? », *Philopsis*, 2010, p. 14, 15. <http://www.philopsis.fr/spip.php?article182>

<sup>403</sup> Laurent Cournarie, « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? », *Philopsis*, 2010, p. 16. <http://www.philopsis.fr/spip.php?article182>

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur »

<https://fr.scribd.com/doc/46253019/Stephen-Wright-Vers-un-art-sans-œuvre-sans-auteur-et-sans-spectateur>

<sup>407</sup> *Ibid.*

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**esr**

éléments

documents

écrits



division du travail », prenant leur distance avec le dispositif formulé par exemple par Dominique Figarella. Au risque d'une perte de visibilité, une pratique de l'art *sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*, échappe par là-même à tout contrôle, prescription, réglementation : à toute « police » des institutions normatives (permettant de cerner l'enjeu d'une police de l'art comme celui de la visibilité)<sup>408</sup>. Ce « dés-œuvrement » d'un art vidé de sa présence visible, laisse place à l'imprévisible qui ne révèle plus l'art par l'objet mais par l'action : l'imprévisible comme « le moment où par l'action, on produit l'événement. »<sup>409</sup> Moment « où l'œuvre ne fait plus écran à l'activité artistique. » Selon Wright de plus en plus de plasticiens favorisent un art « ouvert et processuel », sans préoccupation des « critères habituels de sa divulgation et de sa diffusion ». Les stratégies de telles démarches sont les « processus de modifications permanentes », « l'intervention de facteurs externes qui sape la pérennité de la proposition », « sollicitation de collaborateurs (...) informels qui deviennent co-auteurs »<sup>410</sup>. Cette pratique d'une œuvre en déploiement sur les méandres d'une ligne « inscrit [l'art] davantage dans le temps, que dans l'espace », « L'œuvre d'art est (devenue) un type de proposition artistique parmi d'autres »<sup>411</sup>. Cette option matérielle complique également la présence du spectateur, pourtant comme l'auteur le rappelle à partir d'une citation de Jean-Marc Leveratto (*L'art et la règle*, 1998, p. 33) : « L'art ne se produit qu'en situation, qu'en présence d'un être humain qui en fait l'expérience (...) qu'au contact d'un spectateur ». Stephen Wright semble se rabattre sur une position institutionnelle du spectateur, garant passif du « tour de magie » du « dispositif performatif ». Pourtant il conclut son texte sur une ouverture possible : « l'art lui-même, par les conventions déterminant comment il apparaît dans le monde, engendre ses spectateurs »<sup>412</sup>, relevant par là, le rôle passif du spectateur. Si l'art engendre ses spectateurs – bien qu'il y soit aidé par les conventions, il se peut aussi qu'elles changent - Il ne reste qu'aux formes de cette tendance de l'art que décrit Stephen Wright qu'à rencontrer, c'est à dire à inventer, comme les autres *formes* d'art, son spectateur. Un spectateur aux conventions renouvelées : possiblement plus aguerri, moins passif, à l'affût d'une forme d'art moins évidente. Qui se produit dans le temps, parfois même perdu dans l'espace. L'environnement prendrait la main sur la forme tant l'indifférence aux objets semble l'emporter sur leur nécessité, qui s'adapterait davantage à l'intuition d'un moment sans intention, dans l'hébétude d'une certaine urgence, précarité. Situation qu'évoque cette pierre qui devient un abri pour un crabe qui cherche à se cacher, enclume pour la grive qui y fracasse une coquille,

---

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> *Ibid.*

<sup>412</sup> *Ibid.*

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

projectile de défense pour l'homme, tel que nous le décrit Tim Ingold par sa lecture de von Uexküll<sup>413</sup>. Pour l'artiste Walead Beshty, la révélation de l'art conceptuel a été que « l'art n'était pas dans l'objet, mais dans ce qui l'environne, dans ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les utilise. »<sup>414</sup>

Ces différentes qualités d'une pratique artistique dans laquelle les œuvres, en tant qu'objets, ne sont plus la finalité ou le signe de la pratique (Pouivet) permettent de renforcer l'approche des figures en mouvement selon différentes manières de traverser et de parcourir l'Islande selon le statut d'œuvre d'art. Figures pour lesquelles la question de la visibilité et de l'expérience du spectateur se pose. Ce que nous aurons à éclaircir, suite à un passage par la question des espaces, notamment comme « positionnement instable ».

### Extériorités

Concernant une idéalité des espaces sans cadre, des espaces toujours hors, notamment comme terrain des expériences artistiques qui traversent un territoire, Laurent Jeanpierre impose d'abord dans son article « La place de l'exterritorialité » quelques rectificatifs. Si « L'exil ou l'errance sont pensés et vécus [dans le cadre d'une dénonciation de l'ordre établi] comme les amorces d'un changement historique possible »<sup>415</sup>, « les nouvelles de nulle part sont mauvaises. (...) [N]ombreux travaux de sciences humaines, sur les mouvements migratoires notamment, démontrent sans relâche que le déplacement n'a rien d'automatiquement bénéfique et heureux »<sup>416</sup>. Le mouvement comme un moyen mais sans fin pertinente. Ce que semble confirmer l'auteur à propos du nomadisme dont il dit que « loin d'être l'aboutissement de l'histoire, [il] en est, comme on sait, le point de départ. »<sup>417</sup> Ensuite toute pratique et tentative ayant ses forces et ses faiblesses, si le mouvement est la forme, la figure du départ, de l'amorce, d'un changement, « les discours de la mondialisation et les discours de la déterritorialisation sont-ils non seulement congruents mais se nécessitent l'un l'autre. » Sans oublier que « toute lutte pour transformer les relations de pouvoir est aussi une lutte pour réorganiser leurs bases spatiales »<sup>418</sup>. La lutte aguerrit les parties en conflit. Ce qui ne solde rien.

---

<sup>413</sup> Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones sensibles, 2013, p. 249. L'œuvre d'art comme ce qui est utilisé en tant que telle par un usager. Visée que nous reprendrons plus loin avec Jean-Claude Moineau.

<sup>414</sup> MAMCO journal n°3, 2019, p. 22.

<sup>415</sup> Laurent Jeanpierre, « La place de l'exterritorialité », *Fresh Theory*, Léo Scheer, 2005, p. 331.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>418</sup> Laurent Jeanpierre, « La place de l'exterritorialité », *Fresh Theory*, Léo Scheer, 2005, p. 337.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**aar**

éléments

documents

récits

Seulement entre mouvement et installation des forces plus stables un partage politique est toujours actif qui autorise de moins en moins la projection d'une posture idéale venant à elle-même résoudre le problème d'une domination. Une solution du côté du mouvement comme instrument et non comme finalité saurait proposer une dynamique pertinente. Un mouvement qui ferait toujours mouvement, sans forcément avoir à bouger mais en se questionnant sans cesse sur la pertinence de la place occupée. La *défection*, « Fait d'abandonner ce à quoi on était lié »<sup>419</sup>, comportement isolé par Albert Hirschman, convoqué par Laurent Jeanpierre, s'articule à la lutte : en ouvrant des perspectives elle permet le désir de les explorer. L'abandon ouvre un champ libre. Cette défection, ce qu'on a pu nommer *déprise* (ANNEXE D. Part de faire...), comme réaction aux forces par le biais, l'esquive, le mouvement, a au moins deux avantages sur la lutte de front : ne pas engager de confrontation possiblement à perte et ainsi ne pas permettre aux forces en face de se renforcer toujours plus (en remportant cette confrontation et préparer la prochaine selon un niveau revu à la hausse). La défection comme distance nécessaire avec des formes défavorables, contraignantes, dominantes. L'auteur rappelle que « la défection est un des modes de la régulation privilégié entre espèces ce qui n'empêche en rien la prédation ou la sélection naturelle d'avoir lieu »<sup>420</sup>. Ceci indique qu'un mode souhaité ou souhaitable ne l'est pas d'être une solution pour le tout, mais pour une partie, un temps. Le mouvement dans l'expérience d'un ailleurs n'est pas à produire comme définitif mais comme enclenchement, recherche d'une position autre, qui connaissant une fin, est à reprendre selon les circonstances. C'est une dynamique *déprise/reprise*. Dynamique d'autant moins épuisante si le passage *déprise/reprise* est effectué dans la fluidité, sans rupture (comme un geste topologique). À partir de Winnicott, l'auteur évoque le rythme du désir qui « ne fonctionne jamais comme quelque chose de donné que le sujet détient, mais serait l'effet d'un jeu originaire dans un espace inventé qui n'est ni dedans, ni dehors », « fait d'une alternance ou d'une intermittence constitutive. »<sup>421</sup> Vision du désir selon cette dynamique « *déprise/reprise* » qui permettrait de faire coïncider la recherche de formes en mouvement et le principe qui gouverne fortement les intentions et intuitions humaines.

À l'exemple des seigneurs-brigands, dont Laurent Jeanpierre convoque la figure comme moment de l'histoire des exterritorialités. Dans la fuite de ces seigneurs sans héritage, à la fois errants et combattants, les hiérarchies sont suspendues le temps de l'errance, avec l'égalité comme principe de départ, ensuite elles se reprennent par l'armée et l'argent<sup>422</sup>. Cette

---

<sup>419</sup> DEFLECTION, <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9fection>

<sup>420</sup> Laurent Jeanpierre, « La place de l'exterritorialité », *Fresh Theory*, Léo Scheer, 2005, p. 341.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>422</sup> Laurent Jeanpierre, « La place de l'exterritorialité », *Fresh Theory*, Léo Scheer, 2005, p. 343.



DT II / Ferry pour Hrísey

suspension momentanée est également une des recherches des formes en mouvement. Les repères habituels modifiés - la hiérarchie n'étant pas que le principe exclusif de relations interhumaines, mais aussi celui de priorités qui nous relie à un environnement - d'autres modalités viennent se présenter, peu accessibles dans le régime des habitudes (dans lesquelles on sait assez bien ce qui nous permettra au plus vite de subvenir à nos besoins et soutenir nos intentions).

À partir de cette exploration des extériorités territoriales, on peut saisir que les mouvements qui nous permettent d'échapper, d'éviter, mais aussi bien de rejoindre ou de laisser des structures trop évidentes, établies, dominantes, n'ont de force de différence, d'enjeux de questionnement et d'expérience, qu'à court terme. Le temps d'une crise qu'un mouvement exige - selon un trajet, des lieux, des impératifs qui les relie, nos volontés de traverser autrement les espaces - implique d'aller plutôt à *l'aventure*, mais assez vite une régularité, une force d'établissement reprend le dessus. Cela peut être le moment d'une pause vers une nouvelle reprise de la déprise.

Deux derniers exemples donnés par Laurent Jeanpierre dans son texte nous paraissent ouvrir des lignes dont ces mouvements comme exterritorialité sont porteurs : le discours sur « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », pour lesquels le déplacement resterait la ressource régulière d'une recherche sans fin, et les TAZ (Zone d'Autonomie Temporaire) qui pourraient en contenir ponctuellement la présence. Cette rapide mais éclairante étude de Laurent Jeanpierre nous permet mieux de saisir en quoi la périphérie ne serait pas un espace autonome protégé des obligations du centre, mais un genre, une position d'angle de son corps en rapport à une possibilité, une manière de suivre les aléas de son désir qui ne détermine pas un territoire mais un rapport pratique au territoire : un lieu pour *ça*. Cette réduction d'une rivalité entre espaces à une alternance du désir nous permet de croiser la notion de *Pantopie*, que Nicolas de Cues résume d'un trait : « Le centre du monde est partout, la périphérie nulle part... ». La pantopie est une conception de l'espace sans centre ni périphérie, présentée par Michel Serres comme « univers [de] tous les lieux en chaque lieu et chaque lieu en tous les lieux, centres et circonférence », ce qui rapproche la pantopie de l'utopie<sup>423</sup>. Nous pourrions dire ici que le centre de notre espace est celui de notre désir, celui où notre désir nous mène ; ce qui à nouveau viendrait suspendre d'autres priorités en termes de réception de nos actes. Ce qui importe, c'est avant tout de les effectuer, de les mener. Nous avons vu avec Deleuze et Guattari que la vitesse

---

<sup>423</sup> Michel Serres, *Atlas*, Flammarion, 1996, p.130, 131.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits



se prenait par le milieu, ce centre, celui de notre désir comme accélération : le centre n'est donc pas un lieu, mais un déplacement qui se localise par moment et se délocalise aussi vite.

À propos d'une « Communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », une formulation de George Bataille comme intitulé et fondement d'une société secrète : « la communauté qu'envisage alors Bataille est une sorte d'infra-communauté, qui vient trouer la communauté courante (qui, dans les années 30, est encore une communauté nationale de nature concentrée). Elle repose donc sur le secret, sur ce qui est l'ordre de l'occulte, du retrait et de la complicité dans l'invisible. »<sup>424</sup> À notre niveau, concernant les pratiques dont nous parlons, il s'agirait davantage d'une communauté d'une pratique secrète de l'art, non pas qu'elle soit cachée, mais difficile à voir : elle ferait secret en termes de difficulté de transmission mais sans ésotérisme. Lorsqu'il est précisé que par là George Bataille « s'inscrit ainsi dans une tradition qui cherche à réduire l'esthétique à l'existential »<sup>425</sup>, cette réduction d'une pratique artistique à une expérience vécue nous semble pouvoir correspondre à cet ensemble de figures de parcours dans l'espace d'un programme artistique : un ensemble qui ne cherche pas à faire ensemble et ne sait pas qu'il fait ensemble. Une communauté qui ne cherche pas le regroupement, l'appartenance et qui par ce trait *fait* communauté.

La TAZ (Temporary Autonomous Zone) « ne se définit pas (...), elle se manifeste (...), "apparaissant-disparaissant" », il s'agit pour ce type d'espace, comme y insiste Hakim Bey, auteur du texte<sup>426</sup> qui traite de ces zones, d'échapper, notamment à un contrôle, un réglementation, une reconnaissance sur la carte (« aux Arpenteurs de l'état »). La TAZ est une occupation temporaire de l'espace (mais aussi bien le temps ou l'imaginaire) qui agit en deux temps : assaut du territoire et retour à l'invisible, « une tactique de la disparition ». L'anonymat est la condition d'existence de la TAZ.

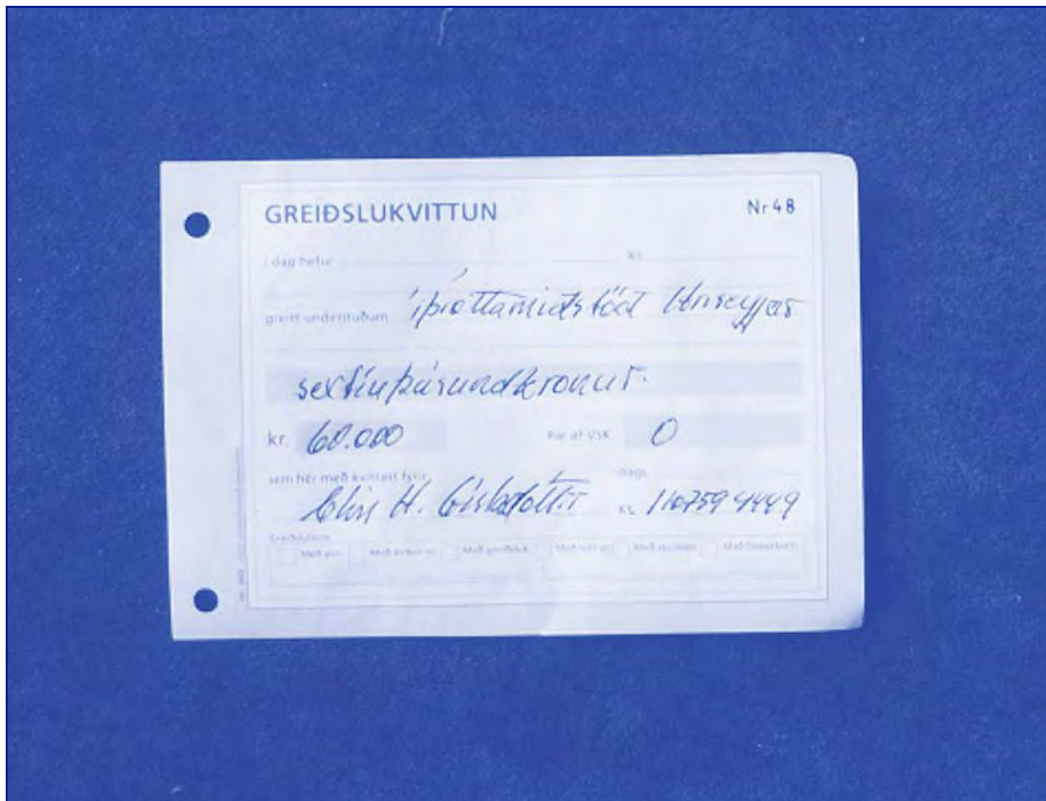
Ce que la TAZ soulève s'évapore avant qu'une carte puisse se fermer sur elle, puisse boucler l'exhaustivité de la reconnaissance du territoire : c'est une couche d'espace qui se replie là et se déplie ailleurs avant qu'un instrument ait pu en localiser l'existence. La TAZ révèle et profite ici de l'incapacité pour une carte d'être le territoire, elle loge dans les vides de la reconnaissance, les lacunes de l'arpenteur. Quand « la carte est fermée, la zone autonome reste ouverte. »

---

<sup>424</sup> <https://communautedeschercheurssurlacommunautewordpress.com/la-communautenegative/>

<sup>425</sup> *Ibid.*

<sup>426</sup> Hakim Bey, *TAZ, zone autonome temporaire*, Éditions de l'Éclat, 1997 - <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>



DT II / Reconnaissance de dette « piscine nocturne »

C'est plus spécialement à partir de la pratique de la dérive que la TAZ peut croiser le situationnisme. Guy Debord définit la dérive comme « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » ; passage, hâte, variation des ambiances correspondent à la dynamique de la TAZ. Guy Debord ajoute que la dérive est liée à « la reconnaissance d'effets psychogéographiques<sup>427</sup> et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif. »<sup>428</sup> Debord oppose absolument la dérive à la promenade et au voyage, la dérive implique que l'on renonce « aux raisons d'agir et de se déplacer que [l'on connaît] généralement et aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leurs sont propres »<sup>429</sup>. Nous compléterons l'approche de la dérive à partir d'une prochaine expérience observée dans la thèse.

Cette implication rappelle la distinction ou l'évolution « du domestique au sauvage » dont parle Hakim Bey à propos de la TAZ, revenir à état antérieur pour « un pas en avant », selon l'auteur ; retournement que l'on peut comprendre comme un changement radical de direction, de vision du territoire et de ses usages et que la définition de *Situation construite*, « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements »<sup>430</sup> pourrait venir préciser.

#### Part cachée

Cette autonomie est celle d'un ensemble d'actions qui semblent temporairement possibles, peu soumises à d'autres principes que ceux des personnes qui constituent cette TAZ. La TAZ ne se définit pas, « elle se manifeste à qui sait la voir, apparaissant-disparaissant pour mieux échapper aux Arpenteurs de l'état », « elle est une tactique de la disparition. (...) La TAZ ne peut exister qu'en préservant un certain anonymat »<sup>431</sup>.

Il y a une ligne cohérente possible entre *pantopie*, *communauté de ceux qui n'ont pas de communauté* et *TAZ*, en ce que seul un ensemble de personnes ne se reconnaissant pas d'appartenance particulière puisse se retrouver « faire lieu » dans un mouvement sans périphérie ni centre et en cela agir sans référence claire avec un ordre de pratiques ou de valeurs localisées

---

<sup>427</sup> « Psychogéographie : Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. » *Internationale situationniste - Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*, Numéro, Juin 1958 — Directeur : G.-E. Debord, <http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm>

<sup>428</sup> Guy Debord, *Théorie de la dérive*, *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958. <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> <http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm#definitions>

<sup>431</sup> Hakim Bey, *TAZ, zone autonome temporaire*, Éditions de l'Éclat, 1997.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

et identifiable. Sans être la *ligne* des figures en mouvement à travers l'Islande, nous pouvons penser que cette série cohérente (pantopie-communauté de ceux qui n'en ont pas-TAZ) est d'une économie qui convient à cette part des expériences DELTA TOTAL. Pratique de l'art sans objet ni moment de visibilité, ni espace de perception qui convoque la question d'une identité mouvante, toujours active dans la décision d'un parcours inédit.

Cette part de l'art cachée<sup>432</sup>, discrète – mais sans secret – ne parcourt la route que de son propre désir, négligeant à ce moment un système de références reconnues (sans pouvoir s'en exclure définitivement). Cette part fonctionnant pleinement à l'énergie artistique reste éminemment fragile tant qu'aucune ligne extérieure ne vient la tirer de son isolement, de son autonomie, vers un *temps de différenciation*. Cette ligne extérieure à l'action et dans laquelle pourtant ces actions se déclenchent (l'extériorité spatiale fait l'objet d'une inclusion symbolique) rend possible le pari, lui donne plus de chance. Ce pari qu'évoquait Jean-Yves Jouannais du relai d'une culture artistique sans œuvres, aux formes éthérées, éphémères ou furtives, par la mémoire, le mythe et d'autres manières de faire récit (de même que l'aventure par son récit). Cet environnement artistique, même débordé ou distancé spatialement, reste la caution des actions et formes qui se déroulent au dehors. Selon les agents qui se situent, tel un relai, entre les actions et les formes réalisées, parfois autour d'elles. Agents prenant parfois part à ces actions et portant eux-mêmes ce qui peut en être dit, cette parole se colportant, ou agents assez proches pour pouvoir produire un témoignage partiel mais significatif. Seulement, nul besoin de protocole dans cette narration impulsive qui repose sur ce pari du souvenir et de ce qui peut « transpirer » à partir de lui, selon les croisements opportuns entre une forme invisible et son récit possible aux moments culturellement aptes à en devenir le support. Ces moments culturels étant ceux de la communauté qu'ils regroupent.

Ce support culturel permet à des formes vécues artistiquement dans une réalisation *invisible* d'être saisies artistiquement en partie, après coup. Dans ce passages des formes, entre élan artistique et réception artistique sans temps spatial commun, semble se relayer le propos de Jean-Marc Poinot sur les « non-lieux de l'art » et celui de Laurent Jenny à propos d'une « vie poétique ». Jean-Marc Poinot considère les « non-lieux de l'art » comme une « autre face de

---

<sup>432</sup> Qui répond potentiellement par les actes de la pratique à cette part cachée dont parle Darian Leader à partir de Freud, celle qui assure la curiosité visuelle, et alors la relation aux œuvres (réception), comme « structurée autour de ce qui est cachée » : « La culture exige que le champ visuel se constitue sur l'exclusion d'un élément hors de l'image ». L'auteur ajoute une remarque qui pourrait curieusement recouper nos pratiques spatiales : « lorsque [l'élément], ayant été exclu, fait retour, nous perdons les coordonnées qui rendent notre monde réel. » Darian Leader, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Payot, 2011, p. 22, 23.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**o2r**

éléments

documents

écrits

l'institution »<sup>433</sup> (l'exposition restant la « projection sociale » de l'artiste, et « nier l'exposition ce n'est pas y renoncer »<sup>434</sup>) et Laurent Jenny, pour lequel, nous l'avons vu plus haut, une « vie poétique » est possible sans écrire des poèmes mais sans doute pas sans en avoir lu, c'est-à-dire d'avoir retenu « la leçon particulière de faire résonner certaines données de l'expérience ». Il n'y a pas de lieux où se produit de l'art sans qu'une résonance de cette pratique puisse nous atteindre, géographiquement autant que poétiquement. Ici encore se trouve activé le cadre de l'aventure, comme registre, style d'expérience qui se pratique selon un genre pour y trouver une nouvelle reprise de récit possible, une simultanéité, une concordance.

Rappelons rapidement la manière dont chacune des figures de mouvements islandais ont accédé ou non à une part de sensible – visible ou ouï-dire. Pour la traversée plutôt héroïque (héroïsme d'une confrontation météorologique), les motocyclistes accumulant les jours de retard sur leur arrivée prévue à Hjalteyri, la tension et l'inquiétude participaient à l'augmentation du niveau d'intensité communicationnelle. La moindre information prenait plus d'ampleur à mesure que le temps passait. Cette tension communicationnelle a marqué le séjour, pendant lequel chaque mobylette en rappelait les récits par leur présence, jusqu'à l'espace d'exposition. Des objets permettent à une histoire d'avoir lieu : ils la transportent, la motorisent au sens propre comme figuré. Ensuite cette histoire résonne à partir de ces machines sur lesquelles le récit vient se fixer et se redéployer dans la reprise que chacun peut en faire selon ce qu'il sait ou non de l'aventure et ce qu'il souhaite en colporter, en divulguer.

Pour la course entre Hjalteyri et Siglufjörður, le relai entre l'arrivée des motocyclistes et le départ de la marathonnienne, comme un écho synchronistique, produit une extension narrative entre les deux - sorte de « projection » de la seconde à partir de l'énergie des premiers. Énergie des actions se produisant dans une simultanéité qui agit en même temps sur un ensemble d'informations profitant à une ligne de récits communs. La communication étant intensifiée par le moment probable de l'arrivée des premiers, cette tension se maintient dans le départ de la seconde. Ensuite à l'arrivée de Sophie Caudebec à Siglufjörður, nous sommes quelques-uns (arrivés la veille ou le jour même), à avoir reçu l'information de son départ et à devoir célébrer cet événement (exploit assez conséquent) de façon improvisée. Malgré la modestie du moment, nous sommes quelques-uns dans la confiance à Siglufjörður (le reste de la ville n'étant pas au fait de cette tentative, ni de son relai artistique à venir), cette performance a inscrit fortement Sophie Caudebec dans un élan pour la suite, en termes de production et de dynamique. Chacune

---

<sup>433</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 348.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 112.



DT II / De Hrísey



de ses pièces produites sur les lieux d'expositions fera écho à cette traversée comme « matière première » des formes – autour de ces pièces un rappel de la course par la parole pourra avoir lieu ou non, selon le niveau d'information des regardeurs.

Ces deux moments intenses *regroupant* sans concertation leur acmé sur un même jour, ayant comme autre point commun une égale modestie promotionnelle aussi engagée que l'ambition de leur action, ont été des élans considérables pour la suite du séjour - aussi bien pour leurs auteurs, que pour l'ensemble des acteurs du programme.

Concernant le parcours en auto-stop de Laurie Lepine, dont la modestie promotionnelle atteint le niveau de la disparition et qui était finalement arrivée mais jamais jusqu'à nous, l'accès à un récit ne se fera qu'en demandant à cette étudiante par message ce qui était arrivé à son séjour. Pour ce cas, très extrême d'une pratique sans part d'expression (et qui n'en demande pas davantage), l'accès plus ouvert à son parcours islandais et à son protocole, sera à nouveau rendu possible par une expérience ultérieure de notre programme – expérience bien plus médiatisée, sans que Laurie Lepine n'y trouve de raison ou le terrain d'une communication plus généreuse - mais dont l'ambition curatoriale a généralement soumis les propositions à une information avant réalisation (nous aborderons cette étape au moment de l'observation l'expérience du Palais de Tokyo).

Pour les deux autres figures de déplacements islandais, le croisement sans concertation de deux groupes différents sur un même point, à partir de deux points de provenance différents, et le trajet retour à pied et en auto-stop avec le départ du bateau comme enjeu, la relation artistique est légèrement déplacée. Si leur intention artistique respective n'est pas une donnée définitive et déterminante, ces figures restent toutes deux motivées et activées par les nécessités environnantes d'un programme qui les maintient dans une cohérence d'ensemble. Leur fonctionnement - la manière dont ces figures se produisent - est porté par cet élan artistique qui engage certains mouvements particuliers de cette période islandaise. Le mouvement « croisé » ayant lieu au milieu du séjour au moment où ceux partis très tôt pour Siglufjörður reviennent à Hjalteyri et croisent à Hrísey (point un peu en réserve du programme et encore non investi physiquement) ceux qui se décident enfin à quitter Hjalteyri pour aller voir Siglufjörður. Hrísey prend ici le rôle d'une charnière. Le sens que ce croisement donne à l'île et à notre présence est bien évident pour les artistes et étudiants qui s'y retrouvent, notamment dans leur rencontre d'un troisième groupe d'artistes en résidence sur l'île depuis quelques jours. Troisième groupe qui dès lors prend part à notre programme. La présence d'artistes supplémentaires et de leurs pièces pendant une des expositions finales sont les seules formes venant « dire » ce mouvement à mi-

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**sdr**

éléments

documents

écrits

séjour, ce qui reste très lacunaire en termes de récit, mais assez concluant comme actualisation d'un mouvement par les propositions montrées.

Pour le dernier mouvement, celui du départ en bateau comme enjeu du périple, il se situe à l'opposé d'un épisode charnière : il ne relie plus deux moments symétriques. La symétrie du croisement à Hrísey permettant aux parties de profiter du savoir (notamment géographique, mais aussi pratique) de chacune dans ce croisement en un troisième lieu. Ce dernier mouvement vers le bateau achève plutôt l'ensemble d'un séjour plein d'engagement. Achèvement dans la suspension d'un pari qu'il s'agit de ne pas manquer, comme si l'ensemble du séjour pouvait justement en être entaché. Finir avec brio, par un geste qui recherche une forme de grâce, dans la compression de toute l'énergie reçue, semblait devoir être une fin digne de l'expérience vécue depuis deux semaines en Islande. Cette dernière figure n'a pas connu de relai narratif particulier, elle fait partie d'une ambiance esthétique qui est une des lignes du programme : la remise en jeu des acquis dans une prise de risque. Cette coupe<sup>435</sup> (il y a les mouvements qui durent et ceux qui pratiquent une « coupe instantanée »<sup>436</sup>) dans l'espace entre deux points et dans une crise heureuse (« trauma positif » tel qu'en parle, on l'a vu, Anne Dufourmantelle dans *Éloge du risque*) n'est pas celle qui vient détourner une part pour elle-même, mais juste ce qui pratique la découpe selon une ligne, sans que cette ligne soit suffisamment close pour qu'une part se détache de l'ensemble : un incise dans le paysage, vibrante.<sup>437</sup>

Il y a, comme on peut le voir à travers ces cinq figures un délai plus ou moins long entre expérience et récit. Ce délai, alors qu'on a pu voir à partir du propos d'Agamben qu'une simultanéité était constitutive aussi bien de l'aventure que de l'histoire qui s'y produit, est davantage celui du récit dans sa propagation. Durée qui fait la différence entre le récit qui se fait et celui qu'on en fait, entre ce qui se constitue dans l'expérience comme matière à récit et la situation qui nous permettra d'en faire la narration. Ce délai, genre d'écart entre le vécu et *son* produit, est plutôt dépendant des moments de regroupement de personnes reliées de façon parfois commune parfois plus singulière ou accidentelle aux événements en question.

---

<sup>435</sup> Ici résonne à nouveau ce que nous avons vu du geste de coupe selon les propos de Carl André.

<sup>436</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 48.

<sup>437</sup> Cette dernière figure se maintiendra après la traversée sur l'ensemble du retour, entre le Danemark et la France, le groupe à nouveau divisé en trois selon des parcours distincts aux péripéties et rencontres différentes. Sans temps de retour narratif attaché à la part islandaise du programme, elle aura pourtant dans l'enchaînement avec une rencontre (fixée préalablement au séjour Islandais), qui a décidé de la date de sortie de l'édition DELTA TOTAL deux jours après notre retour, l'occasion de dérouler cette expérience encore fraîche en présentant le livre à la galerie de La Rotonde à Paris, invité par le collectif Exposer/publier. Finalement, la part de sensible de cette dernière expérience islandaise retrouve à ce moment une visibilité et une parole, mais bien ailleurs. Un ailleurs tout à fait relié, car nous y montrons l'édition du récit d'une part de nos aventures (moins de 48h après notre retour).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**edr**

éléments

documents

écrits

Regroupement qui établit une surface de réception suffisante et nécessaire à l'installation d'un propos rétroactif sur des formes « présentes » comme composants actifs d'une procédure plus large mais nécessitant le support de la parole pour être révélées comme présences. Si selon Agamben, « l'aventure ne précède pas le récit comme un événement chronologique mais en reste depuis le début inséparable », et que l'aventure comme possible dépend de ce qu'on en rapporte, ce qui est rapporté nécessite un autre terrain, comme celui d'une décantation, avec un regroupement de personnes suffisamment proche des événements narrés<sup>438</sup>. Cette proximité n'étant pas uniquement une question d'espace mais de communauté culturelle, même passagère, qui détermine à un moment une capacité de réception suffisante d'un certain type de qualité, de forme, notamment ici artistique. Une « communauté d'attention » telle qu'il en est question dans l'allocation de Paul Devautour<sup>439</sup>.

Cette articulation d'un « dehors » rattaché à un endroit au moins à un « dedans » permet à des expériences libérées physiquement d'un attachement spatial d'être pourtant reliées à des entités, culturellement. Elle soutient également un mode d'expérience maintenant une visée artistique bien qu'ayant toutes latitudes d'un dégagement de ce régime de perception. Double effet qui nous renvoie respectivement à deux moments de la réflexion de Michel Foucault, la rencontre perpendiculaire et la vie comme œuvre d'art.

### Choix et circonstances

Le premier principe est celui d'un type d'articulation que Foucault déduit à partir d'une tentative de localisation des relations entre psychanalyse et ethnologie qui selon l'auteur ne peuvent pas simplement se produire à partir des rapports entre individus et société. Il explique la rencontre autrement : « Elles n'ont à vrai dire qu'un point commun, mais il est essentiel et inévitable : c'est celui où elles se coupent à angle droit : car la chaîne signifiante par quoi se constitue l'expérience unique de l'individu est perpendiculaire au système formel à partir duquel se constituent les significations d'une culture : à chaque instant la structure propre de l'expérience individuelle trouve dans les systèmes de la société un certain nombre de choix

---

<sup>438</sup> Si nous avons vu avec Pierre Guislain que le « présent est une narration faite au moment même où nous agissons », cette narration suppose un autre, quelqu'un à qui raconter, bien que seul nous avons encore un présent : « la narration se fait à soi-même » - le présent est une mise à jour d'une action, cette mise à jour passe par le récit — l'auteur indique qu'un présent ainsi construit serait seulement un présent individuel, ce qui n'est pas viable : pour une vie sociale possible il faut « construire un présent, mais un *présent social* ou *commun*. » Pierre Guislain, *La résistance du sensible - Art et processus de symbolisation*, Thèse de doctorat en philosophie, 2014, p. 357.

<sup>439</sup> Paul Devautour, *Allocution sommaire*, 2018.

<https://Peertube.Mastodon.Host/Videos/Watch/F9e7db60-E135-4fa8-9321-C71855e55443>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

possibles (et de possibilités exclues) ; inversement les structures sociales trouvent en chacun de leurs points de choix un certain nombre d'individus possibles (et d'autres qui ne le sont pas) - de même que dans le langage la structure linéaire rend toujours possible à un moment donné le choix entre plusieurs mots ou plusieurs phonèmes (mais exclut tous les autres). »<sup>440</sup> Jean-Christophe Bailly nomme « mikado verbal » un tel phénomène dans lequel « une seule baguette est tirée à la fois, mais la possibilité de ne pas faire bouger les autres baguettes est pratiquement inexistante : c'est la totalité du langage qui s'éveille à chaque coup, (...) le langage est vivant. »<sup>441</sup>

Cette déduction de Foucault est très générique et adaptable à de nombreuses situations, c'est d'ailleurs bien sa qualité, mais elle vient dire deux choses qui soutiennent le type de relais dont nous parlons entre des faits, des actions et leur réception possible. Il y a déjà des réceptions possibles, et d'autres qui ne se font pas. Ceci peut également agir sur des moments de la réception et en exclure d'autres : des expériences vont être reçues, rencontrer une perception, d'autres non. Dans cette connexion entre ce qui a été fait et ce qu'on peut en apprendre on a à nouveau affaire à un *partage du sensible*. Dans les expériences dont nous parlons, les moments de réception vont parfois être programmés, des fois même avant que les expériences (actions) aient lieu. Nous avons vu également à quel point le fait que des moments de réception (comme des expositions) soient prévus, calés, puisse déclencher des intentions expérimentales, de même que l'annonce d'une exposition puisse inviter un artiste à se mettre au travail, à produire des formes (*l'exposition comme projection* – Poinot). Pourtant certaines actions, peuvent, on l'a vu, agir dans une temporalité et à une distance telles (des lieux et des temps de réception possible) que leurs chances d'être reçues, perçues, connues s'en retrouvent considérablement réduites. Seulement à un moment cette opération peut avoir lieu, au cours d'une occasion décalée, autre, qui n'était pas programmée (ou selon une autre cohérence), mais faire une place suffisante à cette réception (autre exposition, autre programme). De la même façon que ces expériences sont menées parfois, dans une sorte d'abandon aux circonstances, elles trouvent à un moment, au hasard de regroupement, d'événement, d'une programmation, selon des niveaux d'intention institutionnelle différents, le temps et l'espace possible d'une réception : une cohérence forte se produit ponctuellement entre manière de faire et mode de réception. Une rencontre précise dans une cohérence générale, dont la précision n'aura pas été particulièrement préparée autrement que comme partie d'une cohésion d'ensemble, à l'exemple des communautés d'attention.

---

<sup>440</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 392.

<sup>441</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, p. 68.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**adp**

éléments

documents

écrits



La seconde chose que nous apprend cette formulation de Michel Foucault sur ce qui relie expérience individuelle et structures sociales, c'est le niveau de précision avec lequel se produit ce croisement : la perpendicularité. Cette perpendicularité s'explique assez bien : ne pouvant jamais faire qu'un choix à la fois, pour le saisir et ainsi le valider il ne faut pas trop arriver de biais, au risque de le manquer. Il faut que la rencontre ait lieu. Dans cet angle droit, Foucault évacue le parallélisme entre deux catégories qui cohabiteraient sur une même direction, ce qui n'est pas le fonctionnement d'une décision d'un individu sur un ensemble, ou d'un ensemble sur un individu : dans le parallélisme il n'y a pas de décision, mais une continuité sans contact. Le choix, la décision produit une coupe unique, d'autant plus effective qu'elle ne biaise pas. Cette perpendicularité d'un choix est l'instrument de chaque instant, une continuité *par* contact, des expériences qui se retrouvent dans les figures des mouvements islandais, comme dans leur rencontre avec des structures culturelles de réception.

Deux remarques de Joëlle Zask dans son article « Anthropologie de l'expérience » peuvent préciser venir compléter ce type de dynamique théorisée par Foucault : « L'individuation fait varier indéfiniment la palette des possibles, de même que les individus constitués existent pleinement seulement comme matériaux ou possibles pour des moments et des formes d'individuation ultérieures qui assureront leur enrichissement. »<sup>442</sup> Puis, « Les expériences ne donnent lieu ni à un juste témoignage du monde extérieur, ni à un événement complètement subjectif, mais à l'interrelation entre ce qui vient d'un sujet et les choses extérieures, l'extérieur (ou l'environnement) étant un champ d'expérimentations possibles pour un sujet donné. »<sup>443</sup> Autre manière de présenter l'usage et le commun de ce qui fixe à un moment l'individu et l'environnement comme une entité hétérogène et active à cette condition.

Ce qui importe dans la formulation de Foucault, cette modélisation de la rencontre entre deux entités hétérogènes, comme une proposition artistique et son appréhension possible, c'est la quasi-nécessité d'une extranéité mutuelle pour que cette rencontre ait lieu. Que les moments d'exposition, de représentation, de réception fassent partie d'une programmation à laquelle des expériences artistiques menées se trouvent reliées, il reste déterminant qu'une part des expériences qui seront présentées au cours de ces moments puisse y prendre part selon une présence presque accidentelle, décisive mais imprévisible. Une grille de lecture commune peut assurer une reconnaissance et designer des types de formes, mais cette grille peut être élargie, envisager des mailles plus relâchées, se préparer à la conception de nouvelles mailles, n'ayant

---

<sup>442</sup> Joëlle Zask, « Anthropologie de l'expérience », *Vie et expérimentation – Peirce, James, Dewey*, coordination Didier Debaise, Vrin, 2007, p.135.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p.137.



DT II / Salle de bal, Hrísey

pas pour fonction de réduire les formes à son format. Troubler et étendre cette reconnaissance, « Construire des formes de vie autres, c'est aussi construire des regards autres »<sup>444</sup>. Que les expositions et les œuvres puissent à un moment de leur production agir comme s'ignorant mutuellement (malgré un déclenchement commun), sans savoir au préalable ce que des unes ou des autres pourra produire une rencontre. Dispositif très assoupli d'une mise au regard, ou d'une *captation* des formes du « produit artistique », qui déjouerait sa régulière isolation « des conditions humaines qui ont présidé à sa création et des conséquences humaines [que ce produit] engendre dans la vie et l'expérience réelles », tel que l'énonce John Dewey<sup>445</sup>.

Phénomène d'isolation habituelle du « produit de l'art », proche de la description d'une œuvre d'art telle que fournie par Simmel et que Dewey semble déplorer : « L'art est alors relégué dans un monde à part<sup>446</sup>, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute forme d'effort, de souffrance, de réussite. »<sup>447</sup> Si pour Simmel, c'était une qualité de l'œuvre d'art elle-même d'être (ou d'avoir à se) couper du monde, Dewey y voit davantage un exercice de monstration administré de l'extérieur et plutôt artificiel. Pour Dewey, il est prioritaire de « restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. »<sup>448</sup> Si nous pensons que le raffinement et l'intensité ne sont pas plus du côté de l'œuvre d'art, dans le sens de « l'objet fini de l'expérience » et de l'expérience que l'on peut en faire, que dans les actions, les événements de l'expérience elle-même, possiblement vécue comme une œuvre qui s'élabore (« forme embryonnaire de l'art »<sup>449</sup>), la reconnexion entre œuvre et expérience que Dewey préconise décrit cette rencontre que nous envisageons. Reconnexion entre l'œuvre et sa situation d'élaboration, son expérience, son parcours aussi bien qu'entre la situation de perception possible, l'expérience que peut faire un regardeur d'une œuvre en train de se faire. L'embryon est *déjà* une œuvre. Dewey insiste tout spécialement à propos des œuvres sur ce « lien avec les conditions entourant leur apparition. »<sup>450</sup> Nous tentons juste d'ajuster un niveau d'expérience commun même différé entre les conditions d'apparition des formes telles qu'elles *arrivent* aux artistes, « comme forme embryonnaire », et telles qu'elles se *donnent* aux regardeurs. Comme l'indique Dewey, « la réceptivité n'est pas

---

<sup>444</sup> Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ?*, La fabrique, 2017, p. 14.

<sup>445</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 29.

<sup>446</sup> *Monde à part* qui chez Rancière est l'effet produit depuis la possibilité que n'importe quoi puisse y entrer. Le *monde à part* de l'exemple démocratique.

<sup>447</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 30.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>449</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 55.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 39.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

synonyme de passivité (...) sinon il ne s'agit non pas de perception mais de reconnaissance. La différence est immense. La reconnaissance est une perception interrompue avant qu'elle ait eu la chance de se développer librement. »<sup>451</sup> D'où cette possibilité par la provocation des formes d'une modification étendue d'une grille de reconnaissance vers l'activation plus engagée de la réceptivité. Dewey toujours, « On ne peut pas dire d'un groupe de visiteurs qu'un guide promène dans la galerie de peintures, en attirant leur attention ici et là sur quelque tableau marquant, qu'ils perçoivent ; (...) pour percevoir un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. »<sup>452</sup> Bien que Dewey limite un peu la vision et le potentiel du musée comme espace de perception contraint, voire soumis à la reconnaissance qu'exerce le guide, alors que les musées restent des lieux de *rencontre* des œuvres, son propos est d'insister sur le travail que « la personne qui perçoit accomplit (...) tout comme l'artiste. »<sup>453</sup> L'expérience commune, celle d'un travail à faire autour du même *objet*, n'implique ni simultanéité ni espace commun. En cas d'espace commun et de simultanéité action-perception on comprend pourtant qu'une certaine distance serait indiquée, plus *fonctionnelle* que géographique, pour séparer ces deux moments par une frontière symbolique qui assure le passage nécessaire de l'un à l'autre, la révélation de l'un par l'autre. Un « écran transparent » entre chaque type d'agent pour assurer sa participation respective (émettrice ou perceptive, ce qui n'empêche pas l'interchangeabilité).

Une reconnexion sans découpe dans cette répartition laisserait agir la perpendicularité des rencontres selon un autre tramage, à partir de choix qui se produisent à chaque instant vers des synchronicités entre œuvres, environnement, artistes et regardeurs. Les expériences de mouvements à travers l'Islande se pratiquent en se pensant dans l'instant, sans que leurs auteurs n'anticipent leur finalisation ou sans qu'une finalisation formelle ne soit prioritaire. Sans que ne soit présagé non plus la simultanéité possible de l'action et de la perception : « Entraîné vers l'avant, non par le désir impatient d'atteindre la fin ultime, mais par le voyage, source de plaisir en lui-même. (Coleridge) »<sup>454</sup> Ce type de formes se déployant dans son mouvement, elles ne semblent pas pouvoir parier sur une autre finalisation que celle à laquelle il aboutira formellement à la fin : *lorsqu'il y a un chemin il y a toujours une volonté*, selon ce retournement par Clément Rosset<sup>455</sup> de la formule de Lénine. Vision du résultat comme cumulation d'étapes présente également chez Dewey, « à chaque étape, il y a anticipation sur ce qui suit. (...) lien

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>454</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 32.

<sup>455</sup> Clément Rosset, *Le réel – traité de l'idiotie*, Minuit, 1977, p. 11.



DT II / Hrísey

entre l'étape suivante et son impact sur la perception »<sup>456</sup>, « Ce n'est pas un hasard linguistique si "édification", "construction" et "travail" désignent à la fois un processus et le produit auquel ce dernier aboutit. »<sup>457</sup> La *rencontre perpendiculaire* entre les expériences et les regardeurs éventuels peut avoir lieu alors que chaque action est dans son mode (émission ou réception).

Nous pourrions dire que cette *rencontre* ne peut avoir lieu que dans cette non-préméditation. Ce principe du regardeur devant se confronter à l'incertitude perceptive nous engage dans une forme possiblement contradictoire qui reprendrait celle que localise Roger Pouivet à propos d'une expérience esthétique désintéressée et de valeur intrinsèque. Pour ne pas préméditer ma rencontre esthétique, je dois pour ça avoir suffisamment d'indifférence avec sa production. Et si je reconnais à cette rencontre, à cette expérience une valeur intrinsèque, c'est pourtant que je la projette, je l'imagine, la prévois : ne suis pas indifférent. Roger Pouivet précise l'opération, « pour être désintéressée et avoir une valeur intrinsèque, l'expérience esthétique doit être, en quelque sorte, inconsciente d'elle-même, et même survenir spontanément, sans avoir fait l'objet de la moindre recherche. »<sup>458</sup> L'auteur complète ainsi : « quand nous allons voir une exposition, (...) écoutons de la musique, (...) lisons un roman, (...) nous sommes intéressés », cette expérience « est recherchée pour elle-même, pour sa valeur intrinsèque, (...) sa valeur est instrumentale. »<sup>459</sup> Roger Pouivet *défait* le désintéressement prétendu de l'expérience esthétique à partir d'une valeur intrinsèque sur le terrain d'une rencontre prévisible, sur lequel on se rend ou que l'on saisit pour avoir une telle expérience : l'*espace préparé de l'art* (lieu d'exposition, salle de concert ou de spectacle, livre, disque). Le type d'expériences au sujet desquelles nous évoquons une rencontre esthétique non-préméditée, ne peut effectivement pas arriver si elle n'est pas partiellement préméditée. Seulement cette préméditation est celle d'une préparation imaginaire, comme une simulation (rendue possible par une connexion mentale entre espaces préparés et terrains plus *confus*) et non pas d'une décision d'aller à tel moment à tel endroit. Il faut être préparé aux expériences esthétiques, et alors intéressé par elles, par leur valeur intrinsèque, pour en avoir. Une fois cette aptitude intégrée, l'expérience peut surgir, s'offrir à nous spontanément, sans qu'on y soit préparé dans l'instant, sans qu'on en soit avisé, ni averti. La reconnaissance esthétique d'une expérience peut être une valeur intégrée comme intrinsèque, mais non active au moment de la possibilité d'une expérience. L'expérience peut aussi nous réactiver cette aptitude, la déclencher,

---

<sup>456</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 104.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>458</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 43.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 44.



DT II / Groupe en reconnaissance à Siglufjörður



la provoquer. Nous pourrions parler d'un regardeur *génériquement* préparé mais non *prévenu* dans l'immédiat, dont la reconnaissance d'un genre d'expérience n'empêche pas sa perception selon cette *différence immense* pour Dewey abordée plus haut. Un fonctionnement qui reste assez proche d'une lecture de la poésie comme préparation à comprendre la poésie du monde (Laurent Jenny) ou de l'artiste qui fait plus qu'il ne veut faire et qu'il ne sait qu'il fait (Jacques Rancière). À la fois nous connaissons la possibilité sans savoir à quel moment elle aura lieu, *attention poétique*, à la fois cette connaissance et l'*attention poétique* qu'elle permet n'empêche heureusement pas d'être débordé, dépassé, surpris par la réalisation d'une expérience qui s'avèrera esthétique.

Le passage entre ce qui pourrait être de l'art et ce qui en serait plus éloigné, se négocie dans une dynamique perceptive des intuitions plutôt que par une structuration spatiale. Ou bien c'est une structuration spatiale plus personnelle (autonome) qu'institutionnelle (assistée). Autonomie perceptive qui s'exerce et s'entraîne pourtant au contact et par la fréquentation des institutions.

Ce « laisser faire » des rencontres et croisements entre expériences et individus nous renvoie à un autre moment de la pensée de Michel Foucault, bien ultérieur à l'extrait précédent, une de ses rares considérations sur l'art comme système culturel : « Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie ; et aussi que l'art est un domaine spécialisé fait par des experts qui sont des artistes », ouvrant ensuite le questionnement vers la vie de tout individu comme pouvant être une œuvre d'art, comme le sont parfois des lampes ou des maisons<sup>460</sup>. Cette remarque du philosophe vient au soutien de ce que nous tentons de formuler. Un déploiement de l'art qui se retrouve agir par moment au plus proche du vivant, dans une expérience qui se vit selon une manière de faire de l'art sans en savoir davantage sur le devenir artistique en termes de réception au moment de l'expérience. Réception qui généralement marque le passage des formes vers une validation d'œuvre d'art. Plus ce mode d'activation de l'art est engagé en amont de ce qu'on nomme en général « activation » - telle qu'en parle Goodman par exemple - plus la perpendicularité conçue par Foucault est déterminante. Ce type d'expérimentation de la vie, qui en propose l'expérience selon certaines conditions mises en place, confronte les artistes à des situations parfois critiques en termes de réalisation comme de perception des formes de la part d'un public de regardeurs éventuels. Public qui risque de se

---

<sup>460</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits II - 1976-88*, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », 2001, p. 1211.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

retrouver diviser entre ceux qui savent que quelque chose peut avoir lieu (plus proche de l'artiste ou d'une source d'information) et sont alors mieux préparés à la perception, et ceux qui ne doivent qu'à leur *aptitude* la possibilité d'une telle perception. Si la « présence d'une résistance constitue un enjeu pour l'intelligence de la production d'une œuvre d'art », nous dit Dewey, il trouve une correspondance, presque symétrique, à ce principe : « Celui qui perçoit doit, tout comme l'artiste, cerner, affronter et surmonter des problèmes ; sinon l'évaluation est inexistante »<sup>461</sup>. Nous parlions de mailles élargies ou évolutives, concernant une grille de lecture (et de visibilité) des formes ; il nous semble que la rencontre perpendiculaire, entre deux corps « étrangers », sans connaissances préalables de l'un à l'autre, sera un instrument d'une telle conception. Si la rencontre a déjà lieu contextuellement, même sans avoir eu lieu pratiquement, qu'elle est de l'ordre du prévisible, coordonnée par un cadre et une grille habituelle, l'effet de cette rencontre reste « générique ». Le revers critique de la réception, son potentiel lacunaire, engage au moins l'intensité d'une rencontre possible.

L'intensité d'une telle rencontre est aussi celle d'un artiste dont la forme de l'expérience traite directement avec l'environnement, avec la vie comme médium et comme matériau. Si les deux motocyclistes Nicolas Koch et Haldor Hardy « traversent la vie », une de ses parts islandaises, leurs engins motorisés n'en sont pas le médium ou le matériau – davantage des outils. Sophie Caudebec véhiculée par son énergie est en relation à son corps comme support de traitement d'une forme (étant aguerrie à ce type d'exercice) et avec le *corps* du « morceau » d'Islande qu'elle décide de franchir. Laurie Lepine exerce davantage sa pratique de l'*autre* et de son action sur un parcours, selon qu'il entre ou sort d'une ligne de décision. Décision qui concerne également la traversée d'un espace. La rencontre comme véhicule qui assure la traversée d'un espace. Pour les deux groupes qui se retrouvent en un point à partir de deux points différents, c'est à nouveau une concordance heureuse entre corps comme points sur un plan, à partir d'une portion d'espace, une île, dépendante d'un rythme d'accès spécifique, avec lequel il faut traiter pour qu'une rencontre s'invente. Le retour d'un groupe vers le bateau selon les transports les moins évidents ou efficaces est également un jeu avec les conditions que la vie va aménager avantageusement ou non et que nous allons tenter d' « apprivoiser » favorablement ou pas. Dans ces conditions de « travail » de la vie en mouvement qui nous entoure les *décisions* sont nos instruments les plus fiables, des « instruments intensifiés » de la situation, « interaction entre un organisme et son environnement » telle que définie par Joëlle Zask<sup>462</sup>. Cette interaction

---

<sup>461</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 236, 237.

<sup>462</sup> Joëlle Zask, « Anthropologie de l'expérience », *Vie et expérimentation – Peirce, James, Dewey*, coordination Didier Debaise, Vrin, 2007, p.136.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

intensifie nos choix comme « instruments » du parcours, en tant que déterminant et intuitifs. Sans qu'il n'y ait de réflexion soutenue, juste des choix en mouvement, plus agités que réfléchis. Chez Dewey ce qu'il nomme « élan aveugle », impulsion de l'organisme qui se développe en continu, transforme les « obstacles et [les] conditions médiocres en agents favorables. (...) [L]es tendances instinctives se convertissent en entreprises élaborées. » Cet « élan aveugle se transforme en objectif »<sup>463</sup> Pour ce philosophe et psychologue, « dans toute expérience complète il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. »<sup>464</sup> Remarque qu'il précise, « la véritable œuvre d'art consiste à construire une expérience complète à partir de l'interaction de conditions et d'énergies à la fois organiques et issues de l'environnement. »<sup>465</sup> La limite entre la fin d'un organisme et le début de l'environnement qui le contient étant chez l'auteur celle du niveau le plus superficiel de l'épiderme<sup>466</sup>.

Nous avons vu avec Massumi que la *participation venait avant la cognition*, et si comme l'auteur l'indique (en appui sur l'empirisme radical et la théorie pragmatique de la vérité) « l'expérience est (...) ce qui tient tout seul, et ce qui est toujours à inventer »<sup>467</sup>, nous pouvons lire chez Peirce que l'expérience est « l'influence du monde des faits » en une « modification de nos manières de penser »<sup>468</sup>. Par l'expérience, dans l'expérience nous sommes aspirés, en nous y engageant nous nous y accrochons, subissons son influence et en même temps l'inventons, en l'inventant nos manières de penser se modifient. Faire une expérience, indique Joëlle Zask, « c'est à la fois agir sur les conditions factuelles de sa vie et s'engager dans un processus d'accomplissement de soi-même »<sup>469</sup> ou encore « Faire une expérience revient (...) à réorienter sa conduite ».<sup>470</sup> David Zerbib nous avait indiqué à quel point l'expérience nous confronte aux limites, les nôtres comme celles du monde. À croire qu'une limite ne l'est que de produire cette rencontre. La remarque de Dewey sur une limite épidermique entre organisme et environnement, étendue plus loin dans le même ouvrage, « l'expérience est esthétique dans la mesure où l'organisme et l'environnement coopèrent pour instaurer cette expérience au sein de laquelle les deux sont si intimement intégrés que chacun disparaît »<sup>471</sup>, trouve chez Simondon une

---

<sup>463</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 117.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>467</sup> Brian Massumi, « Les ondes d'éther et votre colère, Vers un pragmatisme de l'inutile », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaïse, Vrin, 2007, p. 111.

<sup>468</sup> Jean-Claude Dumoncel, « L'expérience Peirce », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaïse, Vrin, 2007, p. 113.

<sup>469</sup> Joëlle Zask, « Anthropologie de l'expérience », *Vie et expérimentation – Peirce, James, Dewey*, coordination Didier Debaïse, Vrin, 2007, p.129.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>471</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 407.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

confirmation physiologique *le vivant vit à la limite de lui-même, sur sa limite*<sup>472</sup> : tourné vers l'expérience. C'est dans cet élan externe qu'il faut savoir saisir les bonnes options. Cycle qui alimente l'élan. Les choix *poussent* encore notre engagement, chacune des décisions prises prend une importance pouvant s'avérer déterminante. Dewey affirme à propos de la forme, « qu'il ne peut y avoir de mouvement abouti jusqu'à son terme sans une multiplication progressive des valeurs, sans un effet cumulatif. »<sup>473</sup> Cette dynamique est « l'état » de nos choix, leur matrice. Dynamique du mouvement, celui dans lequel nous expérimentons, nous approchons *nos limites*. Quelles soient celles d'une lutte entre corps, machines et territoire à la météo très rigoureuse, celles d'un corps lancé à la course dans la « coupe d'un fjord », d'un parcours aux hasards des rencontres, des probabilités de rencontre entre groupes ou de la mise en jeu d'un retour selon un mode de transport hasardeux.

Une expérience qui nous confronte activement à nos limites, en perturbant nos temps et nos modalités de décision, nous installe psychiquement dans un état que la sidération pourrait nous permettre de mieux saisir, état dans lequel nous devons parfois choisir avant de *pouvoir choisir*. La sidération, non pas cette paralysie du cerveau, ce qui est généralement le sens qu'on donne à cet état, mais son hyperactivité. Gérôme Truc, sociologue présente, dans l'article « Sidéré pour survivre », la sidération comme « un entrelacs complexe de sentiments à la fois impersonnels et personnels, de sens du "nous" et du "je", dont la composition varie en chacun d'entre nous. C'est pourquoi, sidération s'entend mieux au pluriel... Nous sommes tous "sidérés". »

Concernant la sidération, il précise qu' « Il n'y a pas de blocage, c'est même l'inverse. Le cerveau ne s'arrête pas de fonctionner, il se met en surchauffe. La question est celle de la gestion de cet afflux gigantesque d'informations. Il va se produire une dissociation. Les émotions vont être mises de côté pour privilégier le traitement des données disponibles sur le monde extérieur. »<sup>474</sup> Même s'il s'agit dans l'article cité de situations d'extrême urgence, bien plus tragiques que les expériences que nous étudions (qui restent celles d'un « état souhaitable » entre « facteurs propices et facteurs défavorables »<sup>475</sup>, ou entre perceptible et concevable<sup>476</sup>), il y a un « état d'hyperlucidité » qui maintient l'activité au niveau de la décision de façon quasi permanente. Ce type de vivacité reste, malgré la différence des expériences comparées, nécessaire aux situations des mouvements islandais, permettant de connecter les informations

---

<sup>472</sup> Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005, p. 225-226.

<sup>473</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 235. Dewey discerne cinq propriétés comme conditions formelles de la forme esthétique : la continuité, l'effet cumulatif, la conservation, la tension et l'anticipation (p. 236).

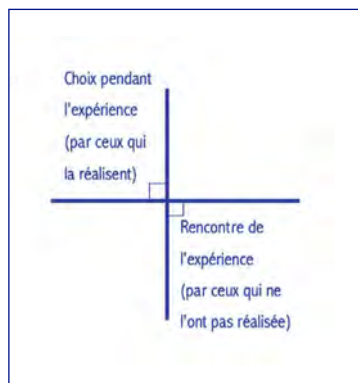
<sup>474</sup> [http://www.liberation.fr/debats/2016/11/02/sidere-pour-survivre\\_1525785](http://www.liberation.fr/debats/2016/11/02/sidere-pour-survivre_1525785)

<sup>475</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 118, 119.

<sup>476</sup> Bertrand Westphal, *Géocritique*, Minuit, 2007, p.14.

## Perpendicularité [VIII]

La perpendicularité dont parle Foucault agit selon les expériences en mouvement que nous observons à deux moments au moins. Deux moments répartis selon les enjeux de chaque type d'agents. Ceux qui agissent tout en percevant intuitivement, dans l'élan, et ceux qui perçoivent « activement », sans préméditation, sans que cette répartition ne nécessite d'écart temporel ni géographique entre les parties. Le premier moment, celui d'une « sidération » à l'instant du choix qui produira une rencontre entre problème soumis par une situation et solution accessible dans l'environnement. Le second qui assure le passage corps/mental, de l'expérience vécue activement par des individus vers l'accès à la mémoire de ceux qui la perçoivent (en reçoivent une répercussion sensible). Second moment de perpendicularité passant par l'évidence de l'exposition ou d'autres formes de la rencontre, selon cette grille de lecture dont nous proposons une extension possible de la conception des mailles. Il y a correspondance, mais non prévisible, ni concertée entre le type de rencontres qui permettent de mener une expérience du genre de celle des traversées islandaises et les possibilités pour un regardeur éventuel d'avoir accès à ces expériences en termes de perceptions extérieures. De même que pour les artistes en action, des éléments environnementaux pourront devenir les instruments, les supports propices à l'expérience, ces expériences, ces actions pourront entrer dans la composition d'un environnement à partir duquel un regardeur peut également composer son expérience, artistique comme sensorielle. Cette correspondance entre ces expériences a lieu aussi en un point, celui d'une « double perpendicularité ».



Double perpendicularité [Fig. Dp]

Sur ce schéma se croisent en un point deux genres de la rencontre entre un individu et une expérience: celui qui active l'expérience et celui qui perçoit cette activation.



< Fig.  
Dp

multiplés et d'en tirer le parti le plus pertinent à chaque instant. Comme l'indique le sociologue dans son article, « Le cerveau trouve une solution à un danger immédiat. Le corps réagit d'abord, le cortex suit (...). L'arrivée de l'oxygène transporté par le sang permet la mobilisation et la libération d'une énergie musculaire insoupçonnée. » Encore une fois, il s'agit juste à travers cet article de saisir les états recherchés et accessibles à partir d'expériences qui, si elles frôlent parfois une situation limite, ne sont pas une exposition permanente au danger, même si *l'ouverture au monde* investie par ces expériences expose ses acteurs à des confrontations inconnues aux exigences nouvelles. Si le danger n'est pas aigu, il trouve une forme chronique, en raison d'une récurrence sur la durée. C'est une expérience de la vie selon un exercice de ce qui la rend grisante. Ensuite tout nivellement faisant passer l'expérience et sa perception du niveau du « danger » à celui du « social », si nous suivons la répartition de Simondon de la perception selon les niveaux de vigilance<sup>477</sup>, les conditions deviennent plutôt un ensemble d'*instruments de travail* qu'une série de menaces dont il faudrait prioritairement penser la protection avant l'action.

< [VIII]  
Perpendiculari  
té

Si toute vie selon Foucault pouvait être une œuvre d'art, aux mêmes titres que des objets ou des édifices, il semble que la vie exploitée comme un médium dont on éprouverait et confronterait la matière aux nécessités qui s'annoncent dans un présent (avec cette attention particulière que convoque Kaprow), telles que les expériences islandaises s'y engagent, aborderait cette valeur de la vie selon l'exercice de l'art.

### Confusion et méthode

Cette approche de la constitution d'expériences à partir d'un trouble, en rapport aux objets comme à l'espace, dégage une ligne qui permet de poursuivre une pratique où résonne l'invitation de Deleuze quant au sens : « Le sens n'est jamais principe ou origine, il est produit. Il n'est pas à découvrir (...), il est à produire »<sup>478</sup>. Si des lieux sont à même de définir spécialement une démarcation entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, il revient aux artistes de jouer avec

<sup>477</sup> George Simondon, *Cours sur la perception, 1964-1965*, PUF, 2013, p. 121, 122, 123, 124.

Simondon distingue quatre niveaux de vigilance : 1. L'émotion (conduite perceptive de type primaire), 2. La perception sélective des objets, 3. L'attention flottante et de la réflexion (atténuation de l'intensité et de la netteté des messages sensoriels venant du milieu : favorable à l'invention intellectuelle, la réflexion, la création artistique), 4. L'endormissement (illusions hypnagogiques : transformation des données et erreurs de perception).

« Dans l'état d'alarme (émotion), l'objet est moins qu'une chose, et dans l'état hypnagogique, ou même déjà partiellement dans la perception des significations, du langage (troisième niveau) l'objet est plus qu'une chose ».

« Quand un conflit armé commence, l'alarme émotive fait percevoir les autres personnes en régime primaire, selon les catégories antinomiques de compatriotes et d'ennemi (...). Mais par la suite, avec l'accoutumance au danger et la création d'habitudes, la guerre devient un travail, et le combattant ennemi qui creuse lui aussi sa tranchée et va faire sa corvée d'eau est parfois perçu comme un *socius* ».

<sup>478</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 89, 90.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

cette ligne à partir d'autres espaces choisis hors territoire acquis culturellement par l'art. Il s'agit de traiter artistiquement la culture, ce que Deleuze désignait en parlant de *l'artiste comme médecin de la culture*<sup>479</sup>. Ce choix intuitif par nécessité - sans carte prédéfinie et selon la cadence de l'expérience, vers un sens à poursuivre, toujours au devant - donne à la perpendicularité du choix toute sa détermination, son incarnation ; *savoir, c'est trancher* disait également Foucault<sup>480</sup> (ce qui donne la mesure de la cruauté qu'un acte de décision peut engendrer). Savoir, c'est aussi décider en geste, par l'action.<sup>481</sup>

Avec « Les trois corps de l'animal sportif »<sup>482</sup>, Élie During nous rappelle, à partir des travaux de Mihalyi Csikszentmihalyi sur le *flow*, l'existence d'un « état de grâce où le geste paraît immédiatement ajusté à l'intention qui le guide, où le contrôle semble s'exercer de façon non réflexive tandis que l'esprit se trouve immergé dans le présent de l'opération ». During évoque également les « études d'Abraham Maslow sur les *peak experiences* (expériences paroxystiques et transitoires d'auto-réalisation caractérisée par une fusion ou une non-séparation du moi avec son environnement) » et ce qu'il nomme « le très populaire concept de "zone individuelle de fonctionnement optimal" (*the Zone*) développé par le russe Yuri Hanin, du Finland Research Institute for Olympic Sport »<sup>483</sup>. Nous pourrions ajouter à cette liste de modes d'action sans latence ou distinction entre réflexion et action, qui nomme trop simplement cet ensemble, *le corps de l'expérience*, déjà cité plus haut chez Emanuele Coccia : « Tout se passe comme si l'expérience était elle-même un corps, un corps sensible dont le lieu est l'ailleurs par rapport à nous comme aux objets »<sup>484</sup>. Dans le mouvement de recherche qui nous occupe, ce *corps de l'expérience* comme celui de l'expérimentateur ne cherche plus la différence entre lui et l'environnement et ses

---

<sup>479</sup> Anne Sauvagnargues, « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, 2002 Volume 78 Numéro 1, p. 123.

<sup>480</sup> La citation exacte « le savoir n'est pas faire pour comprendre, il est fait pour trancher », Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits I, 1954-1975*, p. 1016. *Savoir, c'est trancher* étant la formule générique bien souvent extraite, que Foucault emploie également par ailleurs.

<sup>481</sup> Le savoir comme moment d'un partage entre le valide et l'invalidé, le vrai et le faux, l'utile et le superflu, vient en plus isoler une fonction propre au savoir d'être l'instrument non pas de la connaissance ou de la compréhension, mais simplement de ce qui sépare : le geste qui taille autoritairement dans un ensemble. La connaissance partagerait plus *physiquement* qu'intellectuellement, « en appuyant toujours la force sur la raison et la raison sur la force » selon cette description d'une stratégie des *modernes* par Bruno Latour (*Nous n'avons jamais été modernes*, La découverte, 1997, p. 57). On peut comprendre que si sciemment veut dire « En sachant précisément ce que l'on fait (SCIEMMENT, <http://www.cnrtl.fr/definition/sciemment>), science et scie partage une *pratique*, une fonction commune de *coupe*. Cette fonction chirurgicale se retrouve moins durement chez Bergson pour lequel l'intuition est « une méthode précise » (Bergson, *pensée et mouvant*, Flammarion, 2014, p. 13 et 70), quand chez Rancière, nous l'avons vu, « la politique c'est la division de la propriété, savoir fendre l'existant ». Le savoir cède sa position faisant autorité d'elle-même, pour s'assumer comme choix, geste ou acte.

<sup>482</sup> Élie During, « Les trois corps de l'animal sportif », *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013 – Dir. Patrice Blouin.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>484</sup> Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Payot et Rivages, 2013, p. 116.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

éléments. C'est un corps qui intègre l'*ailleurs* comme condition, l'extériorité dans sa dynamique, pour être toujours au maximum en phase avec l'expérience qu'il fait d'une traversée de l'espace selon des circonstances qui obligent à une autonomie – sans l'assistance qui le relierait à une instance plus stable<sup>485</sup>. Ce que Rancière dans *Les temps modernes* s'attache à définir à partir d'Isadora Duncan : « Le mouvement libre n'est pas un mouvement librement décidé par une volonté artiste. C'est au contraire un mouvement qui n'est pas un objet de choix, un mouvement épousant celui d'une vie qui n'a jamais commencé et ne connaît ni interruptions ni arrêts. »<sup>486</sup>

Élie During prenant l'exemple de l'archer comme pratique de la « zone », indique que ce n'est plus lui qui tire : « ce n'est plus lui qui agit : “ça tire”. »<sup>487</sup> Débordant le sport, à partir d'une citation de Bergson à propos d'« animal sportif », comme « activité physique (...) qui s'exerce sous forme de jeu et de compétition »<sup>488</sup>, l'auteur étend cette notion à « l'ensemble des habitudes motrices que l'organisme humain est susceptible de développer pour s'assurer une prise utile sur les choses »<sup>489</sup>. *Prise utile* qui correspond à cette alliance individu/environnement produisant le choix, la rencontre la plus opérante entre deux organes, le premier traversant un second plus stable. Pour dépasser « les discours d'une co-implication harmonieuse du “physique” et du “mental” ou de l'heureuse coïncidence de la tension et de la détente, de la concentration et du détachement », Élie During indique que « Le corps perçoit. Il pense. »<sup>490</sup> L'auteur continue son développement d'un *corps pensant* à travers la libération que « l'hypnose légère d'un sportif absorbé dans l'exécution de son geste » produit comme « sentiment atmosphérique de la situation » qui annule résistance, effort : « l'esprit ne se fixe nulle part, et ce faisant il se disperse »<sup>491</sup>. Cette dispersion d'un esprit qui ne fixe plus, est un état qui rejoint possiblement celui de la confusion comme méthode de prise de décision. Devant un ensemble ouvert du rapport problème/solution, une dispersion sera plus à même d'embrasser les possibles et leur pertinence, plutôt que la fixation, parfois arbitraire (selon le principe qu'il faut bien commencer quelque part quand on est indécis) sur un type de réponses, comme l'habitude le propose généralement.

---

<sup>485</sup> Les réserves d'Olivier Caïra à propos du *flow* (dans son article « Les dimensions multiples de l'engagement ludique ») qui relèvent la faveur d'un isolement comme condition de cet effet (et sa quasi-disparition des engagements collectifs) explique sans doute la séparation plutôt instinctives du groupe dans le périple final vers le bateau. « Le flow est une notion psychologique qui fait largement l'impasse sur le collectif : la plupart des situations décrites comme optimales par Csikszentmihályi et ses émules reposent soit sur du jeu en solitaire, soit sur du jeu stratégique où les interactions avec l'adversaire sont limitées, comme les échecs pratiqués dans un cadre compétitif. »

<https://journals.openedition.org/sdj/1149>

<sup>486</sup> Jacques Rancière, *Les temps modernes*, La fabrique, 2018, p. 75.

<sup>487</sup> Élie During, « Les trois corps de l'animal sportif », *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013, p. 31.

<sup>488</sup> SPORT, <http://www.cnrtl.fr/definition/sport>

<sup>489</sup> Élie During, « Les trois corps de l'animal sportif », *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013, p. 32.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 36.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

Il faut préciser en quoi cet état d'hébétude peut être une condition de mise en œuvre spécialement recherchée dans les expériences du groupe DELTA, à travers notamment une série de procédures pouvant générer de l'épuisement. C'est le cas du voyage, des parcours, conditions de vie, adaptation, dépaysement, fête, travail nocturne, sur-sollicitation par l'action ou les informations, changements de programme – chaque participant trouvant ensuite son rythme et supportant la saturation qu'il peut. Cette série qui suscite un état toujours assez proche de ce que nous avons entrevu en tant que « trauma positif », peut favoriser la confusion, mais également un certain relâchement (comme effet d'une fatigue) qui facilite l'intuition, selon l'économie croisée des décisions d'urgence selon l'énergie qu'il reste. Ce penchant à l'épuisement que nous travaillons spécialement a pour éthique et pratique de ne pas laisser uniquement à notre travail le loisir de nous épuiser : *être fatigué avant de travailler*, pour pouvoir mieux travailler.

Dans la lignée d'expériences que constitue l'ensemble que nous étudions, la direction de chacune n'est jamais toute tracée vers un but (bien qu'il puisse y avoir un objectif défini). Si les choix sont pensés dans la projection vers un but prochain, c'est de résoudre une série de problèmes ponctuels qui permettra de maintenir la ligne, mais certainement pas jusqu'au but final - sans doute au moins jusqu'au prochain problème. Une ligne faite d'une suite de points de résolution. Comme le précise Élie During dans son article : *le résultat n'est pas visé pour lui-même*<sup>492</sup>, à l'exemple de cette déclaration de Nadia Comaneci, « Pendant que j'exécutais mon enchaînement, je ne pensais pas du tout que ma performance était parfaite. [Les athlètes] se concentrent sur ce qu'ils sont en train de faire, et c'est comme ça que les choses arrivent... »<sup>493</sup> Ajoutons à ce propos les remarques de Jean-Claude Moineau entre la célèbre intervention de Deleuze à la FEMIS et sa reprise éponyme, écrite par Agamben : « le passage à l'acte ne peut advenir qu'en faisant passer dans l'acte même la puissance-de-ne-pas », « il y a, dans tout acte de création quelque chose qui résiste et s'oppose », « non seulement, comme pour Deleuze dans sa conférence, à quelque pouvoir extérieur mais à l'acte de création lui-même » : « l'artiste inspiré est sans œuvre »<sup>494</sup>. Dernier point qui vient soutenir considérablement notre position, dont nous pourrions compléter l'indifférence (a priori au moins) au résultat par ce qu'on nomme la *beauté du geste* qui est parfois un moment particulier qui vaut pour lui-même - même à l'intérieur d'un

---

<sup>492</sup> Élie During, « Les trois corps de l'animal sportif », *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013, p. 38.

<sup>493</sup> Bill Penington, « Perfection is afterthought, some perfect examples say », *New York Times*, 3 février 2008.

<sup>494</sup> Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016, p. 17.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



ensemble plus cohérent en attente de résultat.<sup>495</sup> Le temps n'est plus guidé vers une fin, mais davantage structuré en séquences comme étapes de résolution des problèmes rencontrés régulièrement, ce qui favorise une *Beauté du geste* pouvant amener à négliger temporairement la finalité de l'entreprise.<sup>496</sup> Trouver la bonne remorque (et le bon chauffeur) plutôt que de continuer à « ramer » en mobylette dans la neige, ceci au risque d'être pris par la nuit et de dormir dehors mais également de rencontrer celui qui pourra charger les engins, puis finalement vous invite à venir vous restaurer et vous reposer, pour reprendre la route le lendemain. Arriver dans sa course à l'approche des longs tunnels qui mènent à la dernière étape, respecter ou non les recommandations locales de ne pas prendre ces tunnels, trop dangereux pour un piéton, puis finalement tendre le pouce et être immédiatement embarquée par une voiture, et voir ainsi son allure maintenue sans rupture. Laisser la fin du parcours à la décision d'un enchaînement de circonstances qui se produiront, entre routes, personnes et véhicules. Risquer de rater le bateau qui nous ramène sur le continent, en jouant avec les moyens de transport les plus précaires ou hasardeux, comme on parierait son existence à partir d'informations invérifiables. Partir sur l'île de Hrisey, sans savoir où nous pourrions dormir, puis retrouver d'autres membres de notre groupe qui eux connaissaient déjà des possibilités d'hébergement via une rencontre préalable. Cette série inverse la hiérarchie moyen/fin selon les priorités raisonnables telle que le rappelle la juxtaposition de Dewey de la contemplation et du danger : se mettre à l'abri d'abord et contempler ensuite<sup>497</sup>. La contemplation, l'engagement dans les conditions, nous assurerait une bienveillance en retour. Il s'agirait même de s'exposer à une sorte de danger comme niveau d'intensité de perception contemplative, sans autre abri que l'action à maintenir.

---

<sup>495</sup> Tel est, pour Agamben, l'exercice du mime : « les gestes subordonnés aux buts les plus familiers sont exhibés comme tels et maintenus par là en suspens *entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir*, dans ce que Mallarmé appelle un *milieu pur* ». Il ajoute « dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes », la « finalité sans fin » de Kant\* trouve ici « une signification concrète. » Giorgio Agamben, *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Payot&Rivages, 2002, p. 69, 70. \*« [O]n peut penser une finalité sans représentation claire de la volonté qui en est à l'origine ni des fins qu'elle s'est fixées. On parlera de finalité sans fin : l'objet semble finalisé mais on ne sait pas vers quelle fin. « La finalité peut donc être sans fin dans la mesure où nous ne posons pas les causes de cette forme en une volonté. », <https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/kant-jugement-esthetique-humanite/kant-analyse-jugement-esthetique+143>

Sur le geste et la suspension d'un résultat, Lacan, à propos du *geste de menace*, indique qu'« il s'inscrit en arrière. » Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Points Seuil, 1973, p. 132.

Cette temporalité du mime, ou d'une finalité sans fin, moments d'un *milieu pur* ou encore d'une inscription en arrière (d'un résultat, d'un acte) proposent aux figures islandaises en mouvements un repérage quant aux qualités des formes produites par ces mouvements. En même temps cette temporalité indique un traitement du temps marqué par la discontinuité.

<sup>496</sup> Dewey précise sur ce type de phénomènes la différence entre les moyens, externes et internes. Un médium est un moyen interne car il est intégré aux conséquences produites : parler de médium, c'est se référer à des moyens incorporés dans le résultat, « moyens et fins coïncident » (ce qui permet de reconnaître leur nature esthétique). John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 326, 327, 328.

<sup>497</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 415.



DT II / Inscription à Tórshavn

Nous pourrions parler de *contemplation*. Cette mise à distance d'un but pour mieux détendre les plis d'une situation qui pourront une fois ouverts être appréhendés selon cette fluidité sans rupture propre aux dynamiques topologiques, et permettre à l'expérience de trouver ses ressources, pour se maintenir et se constituer, s'apparente aux moments qui constituent la *technique* pour Bruno Latour. L'auteur reprend ainsi le terme : « Si rien dans la technique ne va droit, c'est parce que le cheminement logique (...) est toujours interrompu, dévié, modifié et qu'on va de déplacement en déviation – le *daedalion*, en grec, c'est le détour astucieux hors de la voie droite (...) "technique" ne désigne pas un objet mais une différence, une exploration toute nouvelle de l'être-en-tant-qu'autre, une nouvelle déclinaison de l'altérité »<sup>498</sup>. Version étendue de la *finalité sans fin* kantienne dans laquelle la fin n'est jamais certaine ni établie mais toujours en reprise, éventuelle, conditionnelle. De l'observation des objets qui nous entourent, à considérer les matériaux premiers desquels ils proviennent, Latour nous invite à voir, dans ces métamorphoses – pierre, de la carrière à la maison, bois, de l'exotisme aux meubles, sable, de la rivière au vase en cristal - la magie de la technique, magie qui transmute, transforme. Magie hors continuité : « ruse, habileté, détour » où « rien ne va droit, tout se fait de biais – et même, parfois, *tout va de travers*. »<sup>499</sup> Latour poursuit à propos de la technique qui selon lui ne désigne pas d'abord « un objet, un résultat, mais un mouvement » en tant qu'il prélève de quoi « faire tenir »<sup>500</sup>, selon le « *tâtonnement* de l'innovation »<sup>501</sup>, mouvement « perpendiculaire de farfouille, d'exploration, d'ondulation, et de pétrissage qui produira peut-être (...) des formes ou des moyens répondant à des fonctions ou à des fins. »<sup>502</sup>

Cette vision de la technique nomme les qualités nombreuses des moments d'hésitation et de confusion qui sont pourtant les états à partir desquels les décisions se prennent et les solutions se produisent, de même que cette tournure de la technique par Bruno Latour indique les façons dont une recherche évolue dans l'inconnu de l'expérience. Dans cette approche le résultat devient pratiquement le moyen d'attendre une série de petites fins expérimentales qui jalonnent le parcours et dont la somme peut venir déplacer la finalité supposée, le résultat escompté : modifier la hiérarchisation de l'expérience. L'expérience devient celle d'une

---

<sup>498</sup> Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, La Découverte, 2012, p. 227.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>502</sup> La vision « efficace, transparente ou maîtrisée » des techniques confond conclusion et cheminement, « c'est rater leur esprit, leur genèse, leur beauté. » La technique tout autrement qu'une preuve de « la domination de l'homme sur la matière (...), c'est toujours pli sur pli, implication, complication, explication. » : « Il y aura pliage technique à chaque fois que l'on pourra mettre en évidence cette transcendance (...) qui vient interrompre, courber, détourner, détourner les autres modes d'existence (...) par une astuce [vers] un *différentiel* de matériaux. » Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, La Découverte, 2012, p. 231.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

déhiérarchisation et d'une rehiérarchisation des priorités de l'existence expérimentée. Ce qui favorise l'apprentissage des moments inconnus sur la reconnaissance d'un résultat probable. Se laisser détourner de son but par un enchaînement de circonstances qui de réglage nécessaire en réglage heureux, de « tâtonnement » en « innovation », finit par nous entraîner et tracer *pour nous* le parcours de l'expérience. Être devancé pour avancer. Devancé par l'expérience qui, nous l'avons vu, *revient à réorienter sa conduite*.

À cet endroit des contingences comme nécessités expérimentales, difficile de ne pas emprunter à la lecture critique de Ray Brassier<sup>503</sup>, à propos d'*Après la finitude* de Quentin Meillassoux, les remarques suivantes : « Selon [les sciences naturelles modernes], nous sommes entourés par des processus qui ont lieu le plus souvent indépendamment de quelque relation que nous pourrions avoir avec eux : ainsi les plaques tectoniques, la fusion thermonucléaire, et l'expansion galactique (...) sont-elles des réalités indépendantes de l'homme aussi autonomes que l'est l'accrétion de la terre » et « si nous ne pouvons jamais connaître la nécessité de quoi que ce soit, ce n'est pas parce que la nécessité est inconnaissable, mais parce que nous savons que seule la contingence existe nécessairement. Ce qui est absolu, c'est le fait que tout est nécessairement contingent ou "sans raison". » L'auteur de l'article évoque à ce sujet le « principe de factualité » avancé par Meillassoux, et poursuit ainsi : « le seul absolu c'est la possibilité réelle d'une transformation complètement arbitraire et radicalement imprévisible de toutes choses d'un moment à l'autre. »<sup>504</sup> Cette série de thèses, en dehors de l'évidente attraction d'une vision du monde sur lequel une maîtrise décisive reste une intention illusoire et dans lequel toute chose est possible, sans raison et aussi bien à la place d'une autre, semble favorable à un *usage* du monde à partir d'une confusion comme état d'une méthode. Si chaque fiabilité peut se voir à tout instant fragilisée et revue du côté de la contingence et de l'arbitraire, c'est en embrassant l'ensemble des possibles à chaque instant qu'il nous sera permis le plus pertinemment d'entrevoir une suite, de connaître un prolongement.

---

<sup>503</sup> Ray Brassier, « L'énigme du réalisme — à propos d'*Après la finitude* de Quentin Meillassoux », [anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier\\_Enigme\\_du\\_Realisme.pdf](http://anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier_Enigme_du_Realisme.pdf)

<sup>504</sup> Dans le même article, Ray Brassier indique une limite à ce système de *contingence nécessaire* : « l'assertion que tout est nécessairement contingent n'est vraie que si cette pensée existe nécessairement » ; Brassier décèle un problème que Meillassoux ne semble pas pouvoir encore régler : « la séparation entre l'existence contingente de la pensée et l'existence nécessaire de sa référence ». L'hypothèse du tout « sans raison » s'applique-t-elle également à elle-même et dans ce cas à sa non-nécessité ? Si effectivement cette question est un problème logique et cruel pour la théorie elle-même (duquel Meillassoux se sort tant bien que mal selon Brassier), sa valeur d'hypothèse reste active. Que cette hypothèse quant à une *contingence générale du monde* puisse se comprendre elle-même comme moment de cette qualité du monde pousse son extrémisme jusqu'à une contradiction qui atteint sa nécessité théorique mais pas la contingence qu'elle théorise (et qui traverse notre recherche).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**o3r**

éléments

documents

écrits

Si « en général, nous n'abordons pas le réel de façon désintéressée, pour la simple raison que les choses qui ne nous affectent pas directement ne sollicitent pas notre capacité d'attention, qui est relativement limitée »<sup>505</sup> on peut comprendre que lors de situations particulières le phénomène s'inverse. Ce qu'explique Gary Klein à propos du processus de décision des pompiers et d'autres praticiens experts en tâches complexes : « Dans une série d'environnements dynamiques, marqués par l'incertitude et par l'accélération, il n'existe pas une seule façon correcte de prendre une décision », il ajoute que les difficultés offrent des opportunités d'improviser des solutions<sup>506</sup>. Fortune de la sidération dont Simondon pourrait décrire ainsi les conditions : « Avant l'espace hodologique, il y a ce chevauchement de perspectives qui ne permet pas de saisir l'obstacle déterminé, parce qu'il n'y a pas de dimensions par rapport auxquelles l'ensemble unique s'ordonnerait. La *fluctuatio animi* qui précède l'action résolue n'est pas hésitation entre plusieurs objets ou même entre plusieurs voies, mais recouvrement mouvant d'ensembles incompatibles, presque semblables, et pourtant disparates. »<sup>507</sup>

L'absence de fixation sur un résultat au profit d'une extrême attention au présent, pleine mais non définie, dans un *tâtonnement*, pourrait revoir le moment d'une « confusion comme méthode » selon l'expression de Walter Benjamin d'une « réception dans la distraction »<sup>508</sup>. À ce niveau d'une connexion d'un corps et de son *environnement d'expérience*, la citation de Deleuze, qu'Élie During reprend, à propos de Buster Keaton, d'un « mouvement de monde emportant et aspirant le vivant », l'aspiration qui permet de faire corps avec le monde, correspond assez justement à la situation que nous décrivons.

Accepter de se laisser déborder pas les circonstances c'est surtout prendre une distance avec soi en tant qu'organe décisionnaire, *sortir de soi* pour faire corps avec le monde, se laisser guider par les indications de l'environnement. « Hors de soi » *émotif*<sup>509</sup> ou hors de soi topologique de l'*ouvert* dans l'*Atlas* de Michel Serres, qui convoque la confusion dedans/dehors, sur le modèle de la bouteille de Klein<sup>510</sup>. Si pour Iris Murdoch, écrivain britannique du XX<sup>e</sup> siècle, « pour bien réagir au monde il faut d'abord le percevoir clairement », argument qui viendrait ruiner la recherche d'une connaissance du monde dans une confusion, le romancier ajoute que « cet

<sup>505</sup> Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 187.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>507</sup> Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005, p. 211.

<sup>508</sup> Élie During, « Les trois corps de l'animal sportif », *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013, p. 38.

<sup>509</sup> Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Minit, 2003, p. 172.

<sup>510</sup> Michel Serres, *Atlas*, Flammarion, 1996, p. 71.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**r3r**

éléments

documents

écrits



effort [de perception] requiert une certaine forme d'effacement du moi »<sup>511</sup>. Lorsque le moi est effacé, dans une confusion dedans/dehors, nous pouvons penser qu'il ne reste plus de notre compréhension du monde que le monde lui-même, notre relation avec lui sans séparation, sans rupture – à nouveau selon une dynamique topologique (disparition de l'organisme et de l'environnement par intégration intime dans la coopération instaurée par l'expérience esthétique - Dewey).

Cette relation au monde sans séparation, dans le déplacement de la décision qu'impliquerait un *effacement du moi* (si l'on se retrouve effacé de son *moi*, comment prendre une décision ?), reprend cette position des *sans parts* localisée dans le fait de ne pas briguer ou souhaiter d'espace d'expression ou de représentation propre, de rester dans la part confuse du monde, sans révélation ou reconnaissance (ANNEXE D). Être dans l'ensemble d'y prendre part sans spécialité, division, distinction ou compétence, laissant les circonstances « décider » de l'ensemble ou d'une part des événements.<sup>512</sup>

Dans régime artistique où l'on ne peut jamais présupposer d'une résolution plus heureuse qu'une autre, une *contre-méthode*, celle du « tout est bon », fonctionnerait comme l'approche la plus opérante, aussi décisive et hasardeuse que les choix d'orientation d'un flâneur : « ce n'est qu'une fois arrivé à la fin du projet qu'il est possible de déterminer si la suite des opérations a produit des nouvelles propositions méthodologiques. »<sup>513</sup>

<sup>511</sup> Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 117.

<sup>512</sup> Walter Benjamin identifie un tel état chez le flâneur qui cherche une figure à son indolence, son flottement dans le mouvement et prend le détective comme figure respectable, professionnelle, de l'observation - cette recherche d'une légitimation sociale à son comportement n'étant pas très éloignée de celle des artistes. Rapprochement entre l'artiste et le flâneur que Benjamin énoncera à partir du versant laborieux et fécond : « Souvent c'est à l'heure où l'artiste et le poète semblent le moins occupés de leur œuvre, qu'ils y sont plongés le plus profondément. »

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, Éditions du Cerf, 1989, p. 459, 470.

Ce biais d'un artiste au allure de détective, qui trouve sans réellement chercher une tournure à l'énigme de son mouvement s'approche d'une hypothèse d'Éric Troncy à propos du spectateur d'exposition : « Le rapport singulier qui s'édifie entre le spectateur et l'œuvre m'a toujours semblé produire avant toute chose les conditions d'une enquête criminologique. » Éric Troncy, *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988 1998)*, Les presses du réel, 1998, p. 5.

Ici, comme avec le propos de Darian Leader (voir « Part cachée ») sur le caché comme moteur de la curiosité du spectateur, qui semblait pouvoir se valider par nos expériences pour l'auteur d'une forme, Troncy conceptualise un rapport aux œuvres comme énigmes (*crimes* dont l'artiste serait le *criminel*) pour le spectateur, quand c'est le rapport des artistes à l'environnement qui nous semble pouvoir également correspondre à ce tâtonnement de l'enquête intuitive. Le régime des artistes et des spectateurs éventuels semble pouvoir se refléter (Barthes, « le coiffeur se faisant coiffer », Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Autonymie », p. 54) en termes d'attitude émettrice comme réceptrice, avec l'œuvre comme articulation - « le public comme (...) partie prenante au moment de production continuée, (...) durant laquelle il se co-constitue lui-même, se co-produit en même temps que l'œuvre. » Franck Leibovici, « L'Écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes* n° 80, 2014, p. 52.

<sup>513</sup> Sandra Delacourt, Katia Schneller, Vanessa Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles*, B42, 2016, p. 50. Pour Feyerabend « les méthodologies ont leurs limites et la seule 'règle' qui survit, c'est que 'tout est bon' ».

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**s8r**

éléments

documents

écrits

## Greffe décisive

Dans la confusion d'un effacement, il y aurait un transfert (de compétence) - comme un échange (de légitimité) voire un *don d'organe* - celui de la décision qui passe d'un moi effacé aux contingences du monde toujours là. C'est bien une greffe qui permet à un corps (*au moi suspendu*) de trouver à un moment une issue viable à travers les circonstances du monde, dans son raccord avec lui. Ici, encore une reprise d'un concept Deleuzien, celui du *corps sans organes*<sup>514</sup>, mais dans l'extension d'un artiste (déjà *médecin de la culture*, comme nous l'avons vu) qui retrouverait son corps sans organe de les avoir (re)donnés au monde, pour l'art. Nous reviendrons sur cette hypothèse d'un art comme (bénéficiaire, muni d'un) organe ou organisme ; un art qui prend ou devient un corps comme l'expérience pour Emanuele Coccia.<sup>515</sup>

En attendant, Pierre Guislain avance la possibilité d'une forme qui a besoin du collectif pour s'animer, il parle à ce propos d'un pathos : « Plutôt que le pathos individuel, c'est le pathos collectif qu'elle [cette forme] peut représenter, objectiver, permettre de penser. »<sup>516</sup> Il poursuit avec la notion d'organe abordée chez Klee : « Toute œuvre n'est pas a priori déterminée ; au contraire, elle commence au point qui la motive et, prenant appui sur les organes qui la compose, se déploie jusqu'à former l'organisme dans son entier (...) ne pas penser à la forme finale mais à la mise en forme », pour avancer que « L'œuvre d'art naît du mouvement : elle est elle-même mouvement ; elle se perçoit dans le mouvement (muscles des yeux). »<sup>517</sup> Ici, à nouveau se rejoint l'aptitude commune formatrice, cette correspondance des œuvres et des regardeurs.

Cette « greffe » d'un corps sur le mouvement du monde est une opération dynamique pour laquelle l'anesthésie peut être générale sans être totale. Si Deleuze et Guattari, comme nous l'avons évoqué en introduction, disent du milieu que c'est par là que tout prend de la vitesse, alors dans un moment du monde à *tendance pantopique* (le centre et la périphérie n'y étant pas stabilisés, voire interchangeable : pas de milieu ni contour), nous ne pouvons percevoir du centre (qui n'est plus lieu mais effet) que l'accélération qu'il produit sur nous, dans notre proximité physique avec cette accélération. Dans *Le pli* Deleuze décrit, à partir de la monade,

---

<sup>514</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, p. 185.

<sup>515</sup> Rappelons que la notion d'*eccités* ou *heccités* permet déjà de nommer « ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des "Moi". (...) [N]e sommes-nous pas de telles eccités plutôt que des "moi" ? (...) Nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au nom des singularités pré-individuelles et des individuations non-personnelles. » Gilles Deleuze, « Un concept philosophique », *Cahiers Confrontation*, n° 20, hiver 1989, pp. 89-90

<sup>516</sup> Pierre Guislain, *La résistance du sensible- Art et processus de symbolisation*, Thèse de doctorat en philosophie, 2014, p. 144.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 154, 155.



DT II / Árskógssandi (> Hrísey)

l'incapacité d'inclure « le monde entier comme un cercle fermé » et l'ouverture « d'une trajectoire ou une spirale en expansion qui s'éloigne de plus en plus d'un centre »<sup>518</sup>. Soit rien de déterminant ne se passe, nous sommes stables, la vie ne semble pas tellement différente des habitudes que nous entretenons avec elle, il semble que nous soyons alors à distance, en périphérie d'un moment d'accélération ayant lieu à un endroit. Soit nous sommes pris dans une tourmente complexe aussi bien qu'heureuse, aspirés par les circonstances : l'accélération désigne un centre duquel nous faisons partie. Nous faisons corps avec un moment produit par un effet qui nous inclut : le monde, son accélération et nous, sommes pris à un moment dans un mouvement commun. Ces éléments connectés sont ce mouvement. Cette habilité à se laisser aspirer, dans la spirale de l'accélération, réclame cet effacement de soi comme « passage » au monde, adhérence avec lui (l'adhésion étant de l'ordre de la décision), connexion sensible, état qui permet, pour reprendre le cours du propos de Matthew B. Crawford à partir de Murdoch, de « retrouver le monde ». Reconnexion qui, décryptée par l'auteur, « nous exalte, étant donné la distance séparant une appréhension du réel de l'engourdissement de notre conscience quotidienne »<sup>519</sup>. Cet abandon sans résistance au mouvement spiralé des circonstances semble contredire la résistance comme « enjeu pour l'intelligence de la production d'une œuvre d'art » (Dewey) – à moins d'une intelligence de l'abandon. Il s'agit pourtant d'adapter la spirale de la non-résistance avec celle d'une résistance, double spirale dont la plus souple devra trouver dans la plus tenace un appui, un rythme à la manière d'une onde, pourtant instable, pouvant faire support à un élément qui saura l'*apprivoiser* (tels les sports d'ondes pour Deleuze).

Le dernier passage de Murdoch cité par Crawford donne un exemple de cette tendance adaptive selon les deux raisons qu'il oppose : *exaltation d'une appréhension du réel et engourdissement de notre conscience quotidienne*. Opposition supposée que nous ne pouvons reprendre qu'en reliant ses termes. En considérant que l'*engourdissement* n'est pas propre à notre *conscience quotidienne* (dont nous n'avons pas d'idée bien définie) mais qu'il peut tout aussi bien être l'état que nous cherchons à isoler. Celui qui permet le relâchement de la décision, état propice à l'amorce d'une méthode intuitive d'une relation au monde et à ses circonstances. L'engourdissement de cette anesthésie générale mais partielle, dont nous parlions, qui nous paraît nécessaire à l'opération d'un *laisser aller* du corps vers sa greffe sur un mouvement du monde. Une opération de connexion sensible avec le monde et ses circonstances dont nos décisions dépendent d'autant plus que la situation est critique ou délicate. Selon cette qualité du

---

<sup>518</sup> Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988, p. 188.

<sup>519</sup> Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, La découverte, 2016, p.118.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**48r**

éléments

documents

écrits

mouvement dont nous parlait Rancière et qu'il complète ainsi : « Un mouvement n'est pas libre du simple fait de n'être déterminé par aucune force extérieure. Il est libre quand aucune force ne le détermine, pas même la force d'une décision volontaire. »<sup>520</sup> Être « engourdi au monde ». Encore une fois les obstacles, les problèmes, les contraintes, au-delà d'un balisage du terrain qu'ils permettent peuvent devenir les seules conditions qui engagent et justifient le mouvement, dans l'aspiration des lignes produites pas ce balisage. Le vélo en ville, possiblement sans frein et au moment de grande circulation automobile est un très bon exemple de ce phénomène physique d'aspiration de la vitesse, sans maîtrise programmée des événements, pour servir une cause plus spirituelle, selon Crawford « d'aspiration à la vitesse. »<sup>521</sup> Le déplacement ne se dessine qu'à partir des contingences imprévisibles du mouvement des éléments (véhicules, piétons) et la vitesse par laquelle nous sommes embarqués sur cette ligne intuitive qui progresse à mesure.

La révision des hiérarchies à laquelle nous invite *l'inspiration technique* de Bruno Latour, aussi bien qu'un « tout contingent » de Quentin Meillassoux, nous permet de revoir cette vieille querelle qui trouverait avantage ou cohérence à la contradiction des moments expérimentaux avec les périodes plus habituelles (« exaltation du réel » vs « engourdissement du quotidien »). Il ne s'agirait pas dans ce double régime, comme le conçoit Crawford de réexalter son existence par un contact plus direct, sans délai, avec le réel nous sortant par son éclat d'une routine engourdie, et ainsi de rompre une continuité monotone par des moments d'intensité. Peut-être, à l'inverse, il nous reviendrait de profiter et de nécessiter de période d'accalmie, de pause dans l'expérience afin de permettre une sédimentation, une réflexion, un regard, voire un archivage des reprises de contact avec le réel, plus brute et directe, hors d'une zone de confort.

Ici, la « magie » d'un réel sans précédent ne viendrait plus produire en pratique une critique des usages convenus et routiniers, bien au contraire les deux séquences trouveraient à se justifier mutuellement - chacune ne pouvant se suffire à elle-même comme à notre existence.

La connexion de l'artiste avec les éléments et les événements est d'autant plus effective et opérante selon notre approche, qu'il est comme greffé au monde pendant qu'il en traverse une expérience nouvelle. Pour laquelle des expériences précédentes peuvent très bien s'avérer instructives, mais dont seule le support d'une nouveauté, de l'inconnu nécessitera l'abandon, vers l'accord : la greffe. Cette connexion s'ajoute aussi bien à celles que l'artiste peut faire avec ce qu'il

---

<sup>520</sup> Jacques Rancière, *Les temps modernes*, La fabrique, 2018, p. 93.

<sup>521</sup> Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 106.



DT II / Sophie Caudebec, « finish »



trouve autour de lui à un moment pour produire forme et/ou expérience, qu'à celles dont il fait lui-même partie, selon ce double régime de l'aventure (indiqué par Simmel) par lequel, à la fois « nous entraînon violemment le monde (...) d'un autre côté, dans l'aventure nous sommes livrés au monde ». Quand l'artiste traverse une expérience, il est traversé par elle. Nous pourrions dire que cette traversée mutuelle est la condition d'une expérience comme transformation réciproque telle qu'Emanuele Coccia, nous l'avions abordé plus tôt, peut le percevoir lorsqu'il indique que « Le fait d'être contenu dans quelque chose coexiste au fait de contenir cette même chose. Le contenant est aussi le contenu de ce qu'il contient. Cette identité n'est pas logique, elle est topologique et dynamique. »

Cette saisie des formes comme résultat « arrangé » ou non d'une somme de connexions nous amène à considérer celles nécessaires à leur élaboration au cours de la période de production, comme négociation de leur existence possible. Comme nous avons pu le voir à travers les cinq figures en Islande s'activant dans l'espace d'un programme, inventant leur échéance propre (hors programme), quelles que soient les méthodes convoquées ou les intentions déployées, ces figures composent un ensemble dont on peut reconnaître les conditions comme formes. Formes pouvant faire œuvre en tant que somme de connexions telle que celles à partir desquelles les œuvres s'élaborent habituellement, sans devoir se figer dans un objet, un artefact. La perception de ses événements comme forme restant possiblement conditionnée par un accès (rumeur, information, rendez-vous).<sup>522</sup>

### Exposition des connexions

Sans prédétermination des critères qui font l'œuvre d'art - selon Rancière, au « régime esthétique de l'art » il n'y a plus de critère a priori de détermination des œuvres d'art<sup>523</sup> - les

---

<sup>522</sup> Cette approche de l'art s'établirait « simplement » sur un principe de connexion : connecter des personnalités, environnements, mediums, matériaux, espaces comme on connecte des pigments, liants, supports et gestes pour produire un tableau. La connexion comme exercice étendu de la collaboration (« participation à l'élaboration d'une œuvre commune ») dans laquelle généralement des personnalités se concertent au préalable pour une connexion qui suivra sur le mode de la restitution. Ici, dans un régime des formes comme ensemble de connexions, la concertation ne serait pas celle qui ponctuellement correspond à un moment de réception en cohérence à l'œuvre montrée. Cette concertation elle-même connectée au fil des choix et des accidents qui viennent les soumettre pourrait à chaque instant être disponible, ou pas (mais toujours alerte), à produire l'espace nécessaire à une réception d'un ensemble de connexions faisant forme, et dans cette réception pouvant faire œuvre.

Si jamais cette permanence réceptive - qui n'implique pas une continuité effective et active, mais aussi bien un mode de veille, une latence, à tout instant activable - devient ce mode de perception de l'art (comme de toutes choses) théoriquement constant, le rôle de l'exposition et des lieux qui les produisent s'en trouve revu.

<sup>523</sup> Jacques Rancière, « Politique de l'indétermination esthétique », Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski, *Jacques Rancière, La Politique de l'esthétique*, Ed. Des archives contemporaines, Paris, 2009.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

connexions multiples, variables, imprévisibles entre éléments changeants et autres plus stables (comme le sont les artistes et leur formes), se réalisent généralement au contact des espaces dans lesquels des artistes peuvent être invités à les activer. Nous avons vu les conditions de possibilité d'un exercice de l'art hors-lieu d'exposition et de réception préparé ou prévisible, mais reliant des institutions (écoles d'art, espaces d'exposition). Le déclenchement, l'intention, même d'une expérience autonome (qui ensuite se produit dans une exposition) provient régulièrement d'une proposition reliée à un programme institutionnel. Ensuite cette relation entre expérience artistique et programme institutionnel peut prendre des formes variées et les artistes restent là aussi les agents d'une recherche de modes différentiels, renouvelés vers d'autres jeux de perception (selon les mailles d'une grille de perception réinventée).

On n'a vu avec John Armleder qu'un artiste dont on n'avait jamais vu les œuvres n'était pas un artiste et à travers l'ouvrage de Jean-Yves Jouannais qu'il y avait pourtant des *Artistes sans œuvres*. Ce qui signifierait qu'on peut être artiste *sans œuvres* mais pas sans le montrer : il faut que quelque part soit vu le fait qu'on est artiste avec ou sans œuvres. Si l'exposition est l'endroit où l'artiste peut montrer à travers des œuvres qu'il est artiste, il reste sans doute des espaces où l'on peut montrer ou faire savoir qu'on est artiste sans œuvre. La proposition de Cattelan d'un lieu *dans la tête*, restant un exemple de ce type « d'espace » (accessible à partir d'autres plus communs). Si un artiste est *sans œuvres* cela pourra être alors, non pas tant de ne pas faire ou avoir d'œuvre, mais de ne pas les montrer dans une exposition, en tentant d'atteindre autrement la perception. C'est dans un *ailleurs* de la perception que les *artistes sans œuvres* deviennent ou sont reconnus artistes, selon un régime des œuvres aux formes aussi instables que le mouvement d'un réseau de connexions.

## Forme

Dans la définition qu'en donne Bruno Latour, la forme est ce qui ne change pas dans la transformation<sup>524</sup>. À nous en tenir aux critères de Bergson d'une hétérogénéité du temps et d'une homogénéité de l'espace<sup>525</sup>, nous pourrions lire la définition de Latour selon un bloc d'espace stabilisé, homogène qui se maintient malgré les mouvements du temps. Pourtant une forme qui

---

Le régime esthétique « ne définit aucune règle permettant de distinguer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. » Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Bayard, 2012, p. 225.

<sup>524</sup> Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, La Découverte, 2012, p. 115.

<sup>525</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 23 et 30. « [D]'une part, le côté espace, par lequel la chose ne peut jamais différer qu'en degré des autres choses et *d'elle-même*, (augmentation, diminution) ; d'autre part, le côté durée, par lequel la chose diffère en nature de toutes les autres *et d'elle-même* (altération). » (...) [L]'espace introduit la forme de ses distinctions extrinsèques ou de ses « coupes », homogènes *et* discontinues, tandis que la durée apporte sa succession interne, hétérogène *et* continue. »



DT II / Nicolas Koch et Haldor Hardy, Mobylettes « retour », mode d'emploi, Hjalteyri

résiste à la transformation par une stabilité (un non-changement), maintient, retient du temps dans et par l'espace. Le temps de la forme chez Latour semble immuable quand son espace se transforme – les critères de Bergson s'en retournent. Si une forme ne change pas, c'est dans le temps, malgré ses modifications (transformations) dans l'espace. *En* topologie les formes correspondent à celles décrites par Latour : une forme qui ne bougerait pas dans l'espace ou qui ne modifierait pas son apparence formelle n'assurerait pas la « transformation » que l'auteur convoque dans sa définition. S'il y a transformation, c'est dans l'espace, ou de l'espace. Ce qui ne change pas, c'est la forme dans le temps malgré les transformations spatiales, la forme qui dure, qui fait durée. Ici ce n'est plus l'opposition homogénéité spatiale et hétérogénéité temporelle qu'il faudrait retenir chez Bergson entre l'espace et le temps mais davantage la discontinuité spatiale et la continuité de la durée. La forme n'est pas constante dans l'espace mais l'est dans le temps.

On imagine un noyau de matière capable de changer constamment d'aspect, d'apparence sans que sa structure, sa composition, sa matière ne change. La forme porte du temps, stabilise pour un temps les connexions qui la composent, cette habilité est durable quels que soient les changements d'espace, mais chaque nouveau moment, nouveau temps, nouvelle connexion viendra refaire autrement la forme. L'aspect changera, mais pas cette habilité constante à inclure de nouvelles données. Cette approche peut se retrouver dans ce qu'Élie During entend par *forme* : ni « configuration déterminée, ni un principe d'organisation globale du sens, pas davantage une structure ou un régime de signes, mais quelque chose comme une invariance, un invariant déterminé de manière *dynamique* et susceptible de donner *rétrospectivement* une valeur aux déformations qui le laisse intact. (...) Cette forme elle-même se confond avec les transformations qui font passer d'un motif à l'autre. »<sup>526</sup> Pour Simondon, « Un des critères de la forme, c'est d'être transposable, donc de ne pas résider dans la somme de ses éléments : au cours de la transposition, tous les éléments sont altérés, et la forme demeure »<sup>527</sup>. La forme serait ce qui isole cette force d'un élément qui lui permet d'assurer un effet sans être affecté. Une œuvre peut être déclarée finie et pourtant elle ne fera que passer dans l'espace et connaître toujours les mouvements que sa conservation, ou sa désintégration, lui imposera, selon la capacité du matériau à se maintenir. Les formes changent par leur capacité à inclure les expériences du temps, et ne changent pas dans cette capacité : elles sont du temps incorporé en mouvement dans l'espace : du continu dans du discontinu. Le temps passe, l'espace aussi, mais

---

<sup>526</sup> Élie During, voir Anne Dufourmantelle, *Eloge du risque*, p. 179.

<sup>527</sup> Gilbert Simondon, *Cours sur la perception* (1964-1965), PUF, 2013, p. 88.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**33r**

éléments

documents

écrits

pas de la même façon. Un temps passé n'est pas accessible, c'est un temps révolu<sup>528</sup>, alors qu'un espace qui passe, par lequel on passe, n'empêche pas d'y revenir – bien que les conditions risquent d'avoir changées. Peut-être aussi que l'espace passe par la vue, ce qui permet d'homogénéiser notre accès, alors que le temps n'a pas de perception aussi « fiable ». La musique permet de mesurer le temps mais ce n'est pas un instrument de perception du temps. Si on se concentre uniquement sur le temps de la musique il se peut qu'on passe à côté de l'écoute. Les instruments destinés à la mesure du temps sont des artefacts - en dehors de ces instruments notre perception du temps est fluctuante, relative. Nous pouvons reprendre ici la distinction de Borgmann « réalité contraignante et réalité disponible »<sup>529</sup>. L'espace est disponible, le temps est contraint. Enfin notre perception du temps, d'un temps commun, aussi commun que peut l'être une perception de l'espace. Cette perception du temps est contrainte aux appareils. Nous n'avons pas d'organe de perception du temps aussi *évidents* ou *communs* que ceux qui nous permettent de saisir l'espace.

#### Forme de durée

Dans un espace d'exposition, comme exemple générique de lieu de perception de l'art, les formes changent régulièrement et ne sont jamais les mêmes. Si le musée peut faire exception, car son rythme de « réaménagement » des collections obéit à une fréquence plus faible, aucun musée ne laisse passer de période trop longue sans revoir l'accrochage de ses collections. Et l'exposition temporaire devient un format de plus en plus courant dans les musées. À ces conditions, une œuvre ne saurait être durable en elle-même ou dans l'espace qui lui accorde par l'exposition le statut d'œuvre. Nous retrouvons ici potentiellement l'œuvre d'art comme simple connexion d'énergie, matérialisée ou non, sans nécessité pérenne. Pourtant le statut d'œuvre d'art implique une notion de durée, qui peut parfois être une durée de document, d'archive : une durée d'œuvre sous une autre forme que celle de l'œuvre. Les œuvres impliquent la

---

<sup>528</sup> Si chez Bergson, un passé reprend de la présence s'il redevient utile, c'est dans le présent qu'il revient, nous ne retournons pas en lui, nous y puisons à la limite, nous le reconvoquons, le ramenons à nous. D'autres exemples d'une « concordance » entre le passé et le présent ont été relevées et activées, notamment par Proust. À partir de sensations matérielles (toucher du pavé, bruit de cuillère, raideur de serviette), l'auteur décrit trois chocs souvenirs qui lui font comprendre qu'il y a « un bonheur total dans cette sorte de collusion du passé et du présent », d'où la notion proustienne, décrite par Barthes, d'*extra-temporalité* : « en conjoignant brusquement un fragment du passé et une sensation du présent, on sort en quelque sorte du temps, le temps est vaincu ». Proust n'hésite pas dans sa félicité à considérer le phénomène comme une « sorte de victoire sur la mort » et l'écriture comme seul moyen d'entretenir en lui « cette félicité d'une collusion du souvenir et du présent ». Roland Barthes, « Les saveurs du savoir 4/4 », [http://www.roland-barthes.org/audio\\_sur\\_barthes0.html](http://www.roland-barthes.org/audio_sur_barthes0.html)

<sup>529</sup> Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, p. 80.



DT II / Ticket, ferry Hrísey



conservation, et la conservation permet une durée – encore une fois, dans la limite du matériau à l'assurer (vu avec Deleuze et Guattari).

Les formes sont potentiellement des connexions de qualités hétérogènes cristallisées. Cristallisation qui agit dans la durée jusqu'à former une œuvre « présentable » - présentation qui renvoie aux connexions préalables qui font de la forme montrée un élément chargé d'énergie en mouvement dans l'espace de monstration. Une forme n'y étant jamais définitivement destinée, l'œuvre comme durée n'est plus simplement ce qui fixe cette durée mais ce qui se déploie par elle. Elle déroge à la conservation - toujours limitée à la capacité du matériau à tenir - pour le devenir : un parcours, une traversée, avec pause, accélération, doute, réussite, emportement.

Ce « nouveau » régime pose la question du statut du musée et des lieux d'exposition, de la fonction de tels lieux. Leur stabilité est traversée *par* l'œuvre, en retour, elle peut s'en retrouver contrainte ou débordée. Que devient le musée, quelle pratique du centre d'art, des espaces de perception facilité ou préparés de l'art, s'engage, sans œuvre durable ou avec des œuvres-documents ou archives, reliques, traces, vestiges, ou encore des *œuvres-expérience* ?

Le musée est aussi bien un espace où l'on expose des reliques et vestiges aussi bien que des œuvres artistiques, parfois de la même façon, selon le même régime, car une relique peut être une œuvre d'art, parfois selon un autre mode, selon une autre discipline ou science, avec sa muséologie appropriée. Des centres d'art, des galeries exposent régulièrement des documents prenant le statut d'œuvre. Des musées tentent régulièrement ou ont tenté dans leur histoire une reconsidération de leur rôle, en termes de proximité avec l'expérience artistique, le geste, l'acte, la discontinuité expérimentale, les formes explicitement non-durables de la pratique. De nombreux exemples montrent différents traitements de cette expérience d'un questionnement du statut et du rôle des lieux de visibilité de l'art par ceux qui en ont à un moment la responsabilité ; croisée par celle de rendre compte des vivacités de la pratique artistique. Du MZhK (Muzei Zhivopisnoi Kul'tury) de la Révolution d'octobre au Palais de Tokyo près d'un siècle plus tard, de l'exposition *When attitudes become form* de Szeemann au Festival de l'inattention de Sophie Lapalu, ou de l'exposition changeante *Tes mains dans mes chaussures* à la Galerie de Noisy-le-Sec à celle sur les œuvres par le récit proposée par Laurent Buffet, *Légende*, au Frac Franche-Comté, une tendance à saisir et à soutenir les capacités mouvantes du processus artistique semble récurrente dans l'histoire des lieux d'exposition.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**oer**

éléments

documents

écrits

b) Connexion des expériences (lieu et régime de signes de l'exposition)

Si Nicolas Koch et Haldor Hardy n'oublient pas pendant leur traversée en mobylette des quelques 3000 km qui séparent Annecy de Hjalteyri qu'ils sont motivés dès le départ par une intention artistique qui les relie à un programme artistique comportant des temps d'exposition, ils vont parcourir cette distance sans surinvestir l'implication de ces échéances. Cette appartenance est acquise. S'ils vont être portés par elle, elle devra céder à de nombreux moments devant la confrontation aux éléments très concrets de l'expérience. La performance elle-même<sup>530</sup> n'est ni réellement sportive, ni dans les règles de l'art performatif. La performance a toujours un public et un cadre (voire une scène) artistiques plutôt définis, contrairement au happening qui trouve son public au moment de se faire, transformant des passants en spectateurs par exemple. Le happening<sup>531</sup> n'est pas non plus le registre emprunté par cette expérience, car elle ne cherche pas spécialement à provoquer de réactions spéciales ou inédites, ni même à trouver un public. La traversée en mobylette de Koch et Hardy reste entre les deux définitions du genre et n'obéit pas aux impératifs de l'art (en termes de visibilité, de perception ou de monstration) mais juste à son engagement de relier des points géographiques. Entre sport et performance, sans être entièrement l'un ou l'autre, l'expérience de Nicolas Koch et Haldor Hardy reste une « manifestation publique de ses capacités », moment de la définition qui vient niveler les possibles du genre. Bien que le caractère public de cette manifestation pour être effectif - elle a lieu sans occultation, à la vue de tous - n'est pas évidemment perçu comme tel : elle ne fait pas « différence » ; à ceci près qu'il n'y a pas de mobylette en Islande.

---

<sup>530</sup> « Performance » ici pouvant relever des deux sens possibles. Le sens plus commun de « résultat obtenu » et par extension, « succès remporté » (<http://www.cnrtl.fr/definition/performance>), « prouesse ou excellence » du domaine sportif (<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>) et le sens plus artistique selon « l'effectivité d'une action en train de se produire, avec les effets que cela provoque dans le réel. L'art-performance désignera la pratique d'un artiste se concentrant radicalement sur l'effectuation d'une action, et sur l'immédiateté de son pouvoir signifiant. Cela au mépris des conventions de la représentation. Un mépris déjà traduit dans le renoncement à la mise en forme d'un objet, d'une pièce d'art. »

Il faut donc encore distinguer la performance au sens d'art-performance, de la *performance* au sens anglais, qui désigne l'effectuation de n'importe quelle action scénique, théâtrale notamment, dans n'importe quel style, y compris des plus conventionnels. Au regard de quoi les Britanniques distingueront l'art-performance comme du *live art*. Or, voici que ce terme se retourne à nouveau complètement si on le traduit en français. En effet, nos propres « arts vivants » ne sont autres que les arts de la scène au sens le plus large qui soit. . .

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>

La distinction du caractère sportif de la performance de son enjeu artistique place l'expérience de Nicolas Koch et Haldor Hardy entre ces deux approches sans être uniquement l'une (sportive) ni entièrement déjà l'autre (art-performance), ce qui lui permet au moins d'être une « manifestation publique de ses capacités » (<http://www.cnrtl.fr/definition/performance>) - même selon un public pas toujours averti de ce qu'il voit : moment de la définition qui voit se réunir la plupart des tendances de la performance.

<sup>531</sup> HAPPENING : « Spectacle qui, se déroulant aussi bien dans la rue, prend la forme d'une improvisation qui cherche à provoquer la réaction spontanée et créative des spectateurs. » <http://www.cnrtl.fr/definition/happening>



DT II / Écran ferry Hirtshals\_Seyðisfjörður

Cette traversée nous l'avons vu est celle de l'enchaînement d'une série de résolutions de problèmes qui permet une réouverture régulière de la fluidité des circonstances mais également à des productions d'objets. Ces productions n'ont pas sur le moment une vocation particulière à faire art, le régime de l'urgence n'étant pas celui d'une perception première des objets en tant qu'art (davantage un régime possible du faire). Les véhicules à l'arrivée sont apparemment les mêmes que ceux du départ même si, à la manière des corps humains qui se remplacent quasiment intégralement dans le temps<sup>532</sup>, les engins ont subi matériellement quelques modifications. Puis, si les mobylettes portent « physiquement » le parcours, accusent le coup, on parle aussi de « fatigue » pour les machines : elles sont l'enregistrement des kilomètres parcourus. Le compteur n'est que la version « numérique » de tous les autres signes moins évidents à lire sans regard mécanique plus averti, mais qui signalent, par l'usure généralement mais aussi bien d'autres sortes de marques, également cette distance. L'usure des machines dans la distance parcourue nous informe aussi de celle des corps véhiculés.

Exposer les véhicules, c'est exposer, rendre disponible, accessible, l'enregistrement de cette distance parcourue. Exposer les objets qui ont permis aux corps et aux machines de se maintenir sur la distance, c'est également rendre disponible des repères plus utilitaires de cet *enregistrement*. L'enjeu et le « concept » d'une exposition des *outils* de la traversée, n'étaient pas, nous l'avons vu (Part cachée), de permettre l'accès de mobylettes au rang d'œuvre d'art, mais de proposer aux visiteurs d'acquérir les objets exposés : se saisir des éléments *chargés* du parcours aller, pour produire le parcours retour. L'œuvre est ici, dans cette proposition programmatique reliée au monde (alors qu'il a sérieusement fallu se *couper du monde* pour élaborer cette œuvre<sup>533</sup> - en se connectant follement à l'environnement), portée par deux objets disponibles permettant sa réalisation, et non pas dans la simple présentation ou présence de ces objets. Il s'agit sous l'aspect de ready-made d'un parfait anti ready-made : ce qui a déjà été fait ne vaut comme œuvre qui si c'est refait dans l'autre sens. Une acquisition pour une transition par reprise. Frôlant la prophétie de Serge Daney à propos de cinéma : « ne sera gardé (de l'art) que ce que l'on pourra refaire. »<sup>534</sup> L'œuvre comme un kit de réalisation déjà testé (chargé d'une histoire) pour produire sa propre expérience.

---

<sup>532</sup> Rappelons qu'au delà de l'*horloge interne*, « Le changement est une force naturelle, semblable au métabolisme du corps humain : " 98% des atomes de votre organisme sont remplacés chaque année ; votre squelette se renouvelle entièrement tous les trois mois ; votre épiderme toutes les quatre ou cinq semaines " », Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 177.

<sup>533</sup> Pour reprendre l'opposition « Simmel/Bourriaud » entre *œuvre coupure* et *œuvre programme*.

<sup>534</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 81. Principe de Daney qui réengage celui de W. James : « Ce qui est important ce ne sont pas les choses déjà faites mais les choses en train de se faire » (ou à *refaire*). Voir également note 579, « l'art comme moyen de revivre la réalisation de l'objet » (V. Chklovski).



DT II / Par équipe, « Retour à risque », la nuit intermédiaire, Mývatn

Les connexions de cette forme de parcours avec la sémiotique du régime de l'exposition se font d'autant plus claires que la proposition revient sur le terrain de l'art. Toute la substance artistique et son potentiel sont élaborés pendant le parcours. La distance parcourue est aussi celle qui ramène une action à son devenir artistique, aux intentions qui soutiennent l'impulsion première.

Sophie Caudebec « reproduit » seule, sous une météo sans surprise, en une seule journée, pour une distance plus courte mais sans moteur, et entre deux points différents, la « performance » (toujours entre deux définitions), de Nicolas Koch et Haldor Hardy. Nous avons noté la proximité des deux parcours qui pourrait faire du second la reproduction du premier, sa « mise en abîme »<sup>535</sup>. Si l'endurance entraînée de Sophie Caudebec lui permet de produire cet effort sans problème particulier, il lui est aussi possible de penser et de concevoir des formes, de produire des intuitions de pièces possiblement exposables, pendant que son corps maintient son allure. Un effort soutenu mais constant, par la régularité qu'il entretient, permet en général de maintenir une pensée (ce qui n'est plus réellement possible, en cas d'effort soudain et/ou intense). Cependant la course elle-même, qui ne connaîtra comme pause que celle des portions faites en auto-stop, sollicite tout le corps : aucune forme ne peut être fabriquée, si ce n'est des formes de souffle, de foulées (dans la variation des efforts) – n'oublions pas que le pop-corn est du maïs soufflé, la route, une géologie domestiquée (pour rappeler les formes de greffe pierre/pop-corn produites et exposées ensuite par l'étudiante). Sophie Caudebec ne rencontre pas de problème en se confrontant à une situation qui pourrait être insoutenable pour la plupart d'entre nous (courir bien plus qu'un marathon).

Seule la communication croisée à propos d'un relai « arrivée probable des deux motocyclistes » et « départ de Sophie Caudebec pour une arrivée prochaine » raccorde la course avec le programme artistique dont un des enjeux n'est pas juste de produire des pièces sur et pour trois lieux d'exposition à bonne distance les uns des autres mais en même temps de trouver les modes de déplacement comme conditions de production parmi d'autres. À l'arrivée de Sophie Caudebec, nous produisons, à quelques-uns déjà sur place, un type de célébration sommaire, improvisée mais impliquée, essayant d'être à la hauteur de l'engagement de l'athlète-artiste. Cette célébration n'ayant que très peu de relation avec celle d'un événement sportif officiel, il en est pourtant une sorte de simulation, il s'en inspire : il faut très vite trouver une branche de sapin, un

---

<sup>535</sup> Dans « De l'art de passer inaperçu : trois démarches furtives », Sophie Lapalu évoque le cas d'un artiste, Jean-Christophe Norman, qui a choisi de « suivre un tracé parfaitement objectif, le contour d'une ville A, et de l'arpenter à l'intérieur d'une ville B. Lisbonne à Berlin en 2006, puis l'année suivante Piotrków à Paris, ou Besançon à Tokyo, et vice versa (*Walk in progress*)... » - *Zéroquatre*, n°12, mars 2013.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**EPF**

éléments

documents

écrits



bloc de neige glacée, planter la branche dans le bloc et se tenir sur le lieu d'arrivée pour lui offrir ce « trophée » avant qu'elle n'enlève ses chaussures et revienne au monde stabilisé. Artefact symbolique aussi précaire que sommaire, qui ne tiendra pas, s'il le devait, jusqu'à l'exposition de Siglufjörður, mais qui produit une forme, qui salue celle de l'expérience de Sophie Caudebec. Qualité éphémère commune entre l'expérience et cet objet, qui bien que dérisoire permet, en tant que forme autonome (pour un temps au moins), de poser une grille de lecture, selon le régime de signes de l'art et de son exposition, sur cette *performance*. La connexion avec ce régime est effectivement des plus sommaires, elle n'est pas pour autant optionnelle, au risque de laisser l'action de Sophie Caudebec (également entre sport et art) dans le registre du loisir ou de l'entretien physique, ce que cette course n'est pas. Il s'agit d'élaborer les signes artistiques d'une expérience.

Le croisement sur Hrísey de deux groupes du programme *par* un troisième « hors-programme » a eu par cette rencontre l'action d'un agrandissement du groupe comme de l'intérieur et ce à mi-parcours (aussi bien au milieu du séjour que sur cette île « relais » entre les deux points les plus éloignés de la zone activée par le programme). De l'intérieur parce que ce groupe n'est pas venu à nous comme une visite, nous sommes venus à lui et par lui nous avons pu regrouper deux parties du nôtre, dans la condition quasi-simultanée de le connecter, de l'intégrer. Si cette action d'un groupe qui « se reproduit », comme une auto-prolifération, auto-accroissement, selon un système inclusif, n'est pas spécialement dépendante ou connectée à une sémiotique d'exposition, elle se retrouve activée et validée par l'exposition : c'est parce qu'il y a exposition finale de notre programme que la proposition de la rejoindre pour y participer est faite à ce troisième groupe.

En périphérie, Laurie Lepine, dans une hétérochronie qui rend cette périphérie utopique ou virtuelle (au moins pendant le présent de l'expérience - dont nous ne serons informé que bien plus tard), périphérie de l'ordre de la dérive (plus proche de Kerouac que de Debord<sup>536</sup>) qui ne se conçoit pas reliée ou connectée à un centre, produit une série de formes « passagères ». Ces formes sont celles qui assurent le passage entre le moment d'une fermeture et celle d'une ouverture de portière, entre la voiture qui la laisse et celle qui la reprend. Ce *spatium* sera l'écart duquel Laurie Lepine devra tirer les formes du relais entre deux transports. Une fois à l'intérieur du véhicule, ou en compagnie de celui ou celle qui conduit, Laurie Lepine n'a qu'à profiter de la

---

<sup>536</sup> Debord dérive la ville à pieds, les véhicules restent optionnels ; Kerouac parcourt un pays en voiture.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

situation, se laisser porter par les circonstances. Ici, aucun raccord présent avec un vocabulaire ou un régime de signe d'exposition, cependant lors d'une « réplique » de cette « pièce » à l'occasion d'une exposition ultérieure (festival du Palais de Tokyo - voir 3<sup>e</sup> partie), Laurie Lepine superposera à cette proposition très relâchée en termes de production de formes finalisées un protocole supplémentaire qui lui permettra de « faire œuvre » à partir d'un objet, sans avoir à le déposer pour autant dans le lieu d'exposition. Une forme portée dans l'espace d'exposition, comme elle l'était dans l'espace de l'expérience.

La forme produite pendant le trajet de cinq membres du groupe pour clore la période de la phase islandaise du programme, est cette mise en jeu du retour en bateau. Cette forme est quantique pendant sa production. La théorie quantique semble particulièrement convenir aux tentatives que nous décrivons, selon la définition d'Heisenberg qui suppose que « les électrons n'existent pas tout le temps, mais seulement lorsque quelqu'un les regarde ou, mieux, lorsqu'ils interagissent avec quelque chose d'autre. (...) Lorsque personne ne le dérange, l'électron n'est en aucun lieu précis. Il est nulle part. »<sup>537</sup> Cette réaction des électrons à leur environnement et à ce qu'elle permet ou non en termes de perception est très proche des conditions des expériences dont nous parlons : entre relation à l'environnement comme moyen, matériau d'une expérience, et action dans l'environnement comme possibilité d'être perçu ou non. Que les sauts par lesquels « chaque objet passe d'une interaction à une autre »<sup>538</sup> se produisent au hasard nous rappelle aussi le « principe de contingence » d'une part de la pensée du réalisme spéculatif. Pendant le parcours il est aussi vrai que nous allons aussi bien prendre le bateau que le rater, selon ce principe pour une chose de pouvoir exister ou non, à partir des interactions produites. Ces deux options sont celles de la forme, dont les deux versions n'ont évidemment pas les mêmes conséquences, ce qui lui donne toute sa tension. Ici encore, aucune relation avec un régime de monstration ou de présentation des formes au cours d'une exposition – même si la version *heureuse* (retour en bateau) est aussi la condition d'une exposition aussi éditoriale que performative qui nous attend à Paris<sup>539</sup>. Dans sa version inactualisée, le déficit financier mise à

---

<sup>537</sup> Carlo Rovelli, *Sept brèves leçons de physique*, Odile Jacob, 2014, p. 25.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>539</sup> Ce retour est aussi celui qui nous permettra d'assurer notre engagement avec le collectif Exposer/publier (<https://exposerpublier.tumblr.com/>) à l'occasion de leur programmation saisonnière de la galerie de La Rotonde, pour présenter l'édition de l'Agence DELTA TOTAL (dont quelques exemplaires sortiront fraîchement mais avec peine de chez le façonneur le jour même). Cette opération avec Exposer/publier veut dire également engager Dominique Gauthier et son atelier (notamment les étudiants présent en Islande 2014) et les Éditions des Beaux-Arts de Paris auxquels nous avons proposé une sortie commune au cours de cette soirée. Les Beaux-arts de Paris ayant de leur côté produit une édition de ce voyage d'étude en Islande (2014). Ce pari-retour est la condition d'une nécessité programmatique, mais également de nombre d'engagements.

## Laurie Lépine [IX]

*Alors pour en revenir au trajet Islande 2015, je suis partie au début sur un «protocole», voulant produire sur le moment, sur le lieu sur lequel je me rendais [je ne voyais pas l'utilité de produire en France, et d'aller en Islande, autant rester en France dans ce cas].*

*Donc il y a eu volonté de production, mais sans savoir quoi ni comment au début. Je n'avais que la route que je m'étais prévue de suivre, et le stop était intéressant d'un point de vue économique mais avant tout c'était un facteur pour faire «dévier» mon parcours initial.*

*Enfin «l'art» pour moi ça rime avec l'exploration, sortir de sa zone de confort, prendre des risques et avancer sans savoir trop prévoir à l'avance le résultat final, comment il va être perçu...*

*Mais il y a toujours eu production, que ce soit production d'outil [je ne suis parti qu'avec un duvet/sac à dos et un rechange] ou encore quand il a fallu me faire comprendre par des gens qui ne parlaient qu'islandais, après de là à appeler ça art, je dirais plutôt «art utile dans l'instant».*

*Mais en vérité si je ne suis pas venue [exposer] en 2015 c'est surtout que j'ai été surprise de ne pas avoir trouvé de «forme» de rendu, j'avais l'impression de m'être mise dans une situation où je produisais beaucoup mais où je ne gardais rien, [Aline [Choblet] m'avait parlé d'un certain Laurent Tixador - je n'aime pas ses rendus d'expériences, mais bon - qui avait décidé de traverser une colline en passant par l'intérieur, de creuser et de reboucher derrière lui. Du coup il s'était retrouvé sous terre, enfermé, et il a dit en y sortant que c'était une des meilleures conditions dans lesquelles il s'était mis pour produire].*

part, un retour en avion ne nous aurait pas empêché d'assurer cet engagement, voire même avec plus de temps, étant donné la vitesse de l'avion. Simplement la forme aurait perdu de sa fluidité topologique, ce qui reste une des qualités essentielles des actions que nous entreprenons. *Tenter le diable*, oui, mais sans se le *mettre à dos*.

À travers les différentes manières pour ces traversées de frôler un régime de signes propre à l'exposition, il se dégage à présent, quel que soit le type de formes produites par ces parcours selon leur degré de dissolution, l'hétérogénéité respective de leurs qualités et leur manière propre de faire mouvement et de produire de la distance (de donner certaines qualités, textures, structures et rythmes à la distance), une « cause commune » de ces volontés dynamiques. Si l'appartenance à un programme commun qui les motive et les engage déborde leur performance particulière, sans en maîtriser ni en prévoir l'intensité, ces volontés dynamiques se retrouvent chacune déterminée par un seul désir : celui de relier des points. Si pour Deleuze et Guattari un corps est avant tout un point sur une carte<sup>540</sup>, être un point qui relie des points ajoute une dimension à cet être-corps. Bien que l'expérience de Laurie Lepine résiste plutôt bien à cette détermination, elle n'aura pas d'autres choix après avoir atteint un dernier point même au hasard de son protocole de revenir au point premier, celui de l'aéroport qui lui assurera le retour. Cette abstraction géométrique du désir (*relier des points*) qui reste assez banal, nous le faisons chacun chaque jour, notamment selon ce principe d'hétérotrophie, est la règle plutôt générale d'un parcours qui commence puis s'achève. La détermination commune supplémentaire, pour reprendre le point de recherche de ces mouvements en relation à une histoire, à un régime ou une *présence* d'exposition, c'est que les deux points reliés sont dans la majorité des cas, des lieux d'exposition prévus ou à venir.

Les expériences du mouvement en Islande selon différents types de déplacement et de traversée du territoire sont « décidées » pour la plupart, et pour l'ensemble sur la durée (selon l'étirement de la proposition de Laurie Lepine), par la possibilité de rejoindre un lieu d'exposition ou de connecter deux espaces institutionnels de l'art. On peut penser que c'est en raison de la capacité de ces espaces à lire les formes d'expérience à partir d'un régime de signes qui déjà les considère et alors les assimile. Il s'agit pour cette expérience de rejoindre ce lieu et de se prêter à son régime de perception (avant de disparaître), mais dans la difficulté de l'atteindre autant que de s'y soumettre. Difficulté transmise par les expériences produites.

< [I] À QUEL  
MOMENT  
QUELQUE  
CHOSE SE  
RÉALISE ?

< [IX]  
LAURIE  
LEPINE

ANNEXE D  
Exposition

---

<sup>540</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 318.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**der**

éléments

documents

écrits

## L'exposition comme formation

À la formation d' « œuvre-durée », non-stabilisée, ou encore fluide, « forme d'expérience » peut correspondre une formation des regards aptes à saisir des formes dans leur formation selon ce constat avancé par Yves Michaud à partir Dickie : « l'œuvre d'art c'est ce qui est reconnu dans l'adoption de la posture perceptive adéquate requise dans le monde de l'art où elle opère »<sup>541</sup>. Si ce monde de l'art choisit d'importer dans ses lieux certains mouvements de la pratique<sup>542</sup> il peut à l'inverse un mouvement (export) de son régime de perception, cette *posture perceptive adéquate requise* (à adopter). La formation d'un regard, d'une perception des formes en formation, l'exposition en est un des outils, par la mise en situation pratique d'une lecture des formes selon un régime permis et garanti par un espace. Pour Merleau-Ponty *le tableau est un « guide » et non un objet*, « je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois »<sup>543</sup>, ce qui poursuit cette instrumentalisation de l'œuvre comme passage d'un état à un autre, et cette capacité de l'œuvre de nous mener « ailleurs ». Cet ailleurs, déplacement conséquent qui nous inviterait, sans communication préalable ou convocation précise, à une perception des œuvres hors cadre physique ou symbolique, simplement munis de notre apprentissage, par la fréquentation d'un régime de signes qu'il nous appartient d'adapter « en cas de nécessité » ou de réponse appropriée à la situation rencontrée.

Une grille élargie dont nous parlions qui soutiendrait un guidage des perceptions étendu par le transport du régime. Goodman évoque l'apprentissage d'un savoir qui permet de faire à un moment la différence entre deux images, par exemple un tableau original et sa copie, un faux et un vrai. Il ne s'agit pas de reconnaître à chaque fois ou à coup sûr la différence, l'important est de savoir qu'il y a une différence qu'on pourra faire un jour à partir de ce savoir présent : « regarder les images dès maintenant en sachant que celle de gauche est l'original et l'autre la contrefaçon peut aider à développer la capacité à les distinguer plus tard »<sup>544</sup>. À partir de cet exemple il nous est possible de penser que savoir qu'une œuvre que je ne perçois pas (encore), notamment en fonction du réglage de la présence d'un régime de signes (contexte particulier, favorable ou non) peut devenir l'instrument d'une perception affinée ultérieurement - appréhender la possibilité

<sup>541</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, p. 151. Une version de Jacques Rancière étaye plus largement ce propos : « L'art est (...) une configuration historique déterminée. Il n'existe comme tel qu'au sein d'un régime d'identification spécifique qui permet que des performances ou des objets, produits par des techniques diverses pour des destinations différentes, soient perçues comme appartenant à un même régime d'expérience. » - ce qui vaut pour la réception comme pour la production. Jacques Rancière, *Les temps modernes*, La fabrique, 2018, p. 50.

<sup>542</sup> Voir ANNEXE E : INSTITUTION ET DYNAMIQUE DES EXPÉRIENCES.

<sup>543</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 136.

<sup>544</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Fayard/Pluriel, 2011, p. 138-140. « Ainsi des images qui paraissent tout à fait semblables au petit crieur de journaux en viennent à ne pas se ressembler du tout pour lui, lorsqu'il est devenu directeur de musée. » (p. 139)

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits



d'une différence entre deux images semblables (copie/original) comme celle d'une situation possiblement artistique en place d'une situation indistincte.

Apprendre à porter un regard

La tentative serait de faire de l'art dans le déplacement du régime de signes de l'exposition et non plus de rejoindre les lieux préparés avec les œuvres. Rejoindre plutôt les œuvres, muni du régime de signes qui en permet la lecture, la visibilité, la perception.

À partir de cette formation par l'organisation du principe qui permet à une forme d'accéder au statut d'œuvre d'art, quand cette forme se retrouve prise dans le lieu de ce régime de visibilité ou de lecture, on peut croire que cette formation s'assimile et s'emporte avec soi : « Ce que nous voyons dans le musée peut profondément affecter ce que nous voyons quand nous le quittons »<sup>545</sup>. Ceci rappelle la substitution par Goodman de « Quand y-a-t-il art ? » à la question de « Qu'est-ce que l'art ? », privilégiant le prisme de la situation, du moment, de la condition à celui de la propriété<sup>546</sup> : à un moment il sera approprié de voir telle chose comme de l'art. Telle chose ne restera pas de l'art de l'avoir été un instant, selon les conditions de perception par lesquelles elle se retrouve appréhendée, saisie. Ce qui reprend aussi cette capacité, relevée par Jenny, de la poésie à nous former à la poésie du monde et non seulement à l'art du poème, principe dont Rancière, dans le *Sillon du poème*, procure l'autre séquence du cycle : « Le mouvement (...) du poème ne peut pas être le résultat d'une ingéniosité du poète. C'est une affaire de dynamique (...) d'énergie motrice qui est produite par quelque chose (...) qui vient de l'extérieur. » C'est à partir de *Contre un Boileau* que Rancière indique que « les règles techniques, les règles de formation du poème sont toujours imprimées par un état du monde. »<sup>547</sup>

Si une lecture du monde, une régime de signes, d'interprétation de signes à partir d'autres, tel le chasseur lisant les traces à partir d'une connaissance de leur signification (Ginzburg)<sup>548</sup>, peut être fournie par des artefacts, c'est dans leur correspondance avec ce monde comme source, rythme, énergie de formation. Forme de provocation, sollicitation du réel, mise en situation, mise à l'épreuve, qui prennent forme tel un « stock » assemblé d'une gamme de solutions pour l'appréhension du monde. De même que Cage conseille d'écouter un bruit qui nous dérange, d'y être suffisamment sensible pour en faire un son et oublier la nuisance<sup>549</sup>, expérience

---

<sup>545</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 1996, p. 122.

<sup>546</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Gallimard, 2006, p. 87.

<sup>547</sup> Jacques Rancière, *Le sillon du poème – En lisant Philippe Beck*, Nous, 2016, p. 44.

<sup>548</sup> À l'exemple de la physiognomonie – (voir p 117 et ANNEXE E - Récit et enseignement)

<sup>549</sup> Invoquant la formule de Jocelyn Benoist, « Le son est le bruit du sensible » (*Le bruit du sensible*, Cerf, 2013).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ser**

éléments

documents

écrits

duchampienne d'une alarme de voiture devenant sculpture sonore selon l'attention qu'on lui porte, les formes sont une ressource pour apprivoiser le monde, car elles proviennent de notre expérience avec lui.

Pour Danto, « Voir quelque chose comme de l'art nécessite quelque chose que l'œil ne peut pas trouver — une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art »<sup>550</sup>. Cette structure *invisible à l'œil nu* dont parle également Dickie<sup>551</sup>, ce supplément à l'œil qui fait partie de sa formation, au même titre que tout autre accès, permet à Danto d'introduire des différences « entre les œuvres d'art et les choses réelles »<sup>552</sup>. Même si nous travaillons avec le programme DELTA TOTAL dans l'enjeu d'une telle confusion entre réel et art<sup>553</sup>, et pensons qu'il n'y a pas tant de différence que conversion, permutation, cette différence (ou permutation) reste une interprétation qui, pour Danto toujours, « dépend pour sa pertinence et son appréciation du contraste entre le monde de l'art et le monde réel.<sup>554</sup> » Cette notion de *contraste* avancée par Danto est opérante, car sa sensibilité nous permet de percevoir que l'interprétation dont il parle n'est pas la seule faculté de distinction en art et réel (même si ici encore une fois cette distinction est maladroite car l'art n'est pas irréel ou hors réel). Il y a entre ce qu'il nomme « réel » et « art » (et que nous verrions plutôt comme ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas à un moment - toujours selon le critère du « quand » goodmanien ou de l'attention chez Kaprow), une réaction différente à un *éclairage* qui serait celui de l'interprétation, selon une position dans le réel. La manière dont l'art *prend position* dans le réel, selon les inclinaisons données par un artiste, produit un contraste à même d'orienter l'interprétation et alors la perception, cet « appel » du regard qui peut déclencher « le coup d'œil en passant »<sup>555</sup> dont parle Duchamp. Ce qui peut faire la différence entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, à l'exemple de la sculpture sonore *jouée* par une alarme de voiture. Bien sûr ce qui crée le contraste, cette manière dont l'artiste va disposer particulièrement sa proposition au regard de ce qui se joue plus habituellement dans le réel, disposition qui rencontrera ou non un regard interprétatif, est lui-même un jeu avec les données culturelles qui participent à l'ensemble des interprétations.

---

<sup>550</sup> Arthur Danto, *Le monde de l'art*, 1964, pp. 571-584.

<sup>551</sup> George Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés*, Revue de Sciences humaines Numéro 17 (2009) Que faire des institutions ?

<sup>552</sup> Arthur Danto, « Artworks and real things », in *Theoria*, XXXIX, 1973, pp. 1-17.

<sup>553</sup> Nous avons vu avec Clément Rosset qu'une œuvre d'art est toujours composée de réel : Clément Rosset, *L'école du réel*, « X Fantasmagories », Avant-propos, Éditions de Minuit, 2008, p. 429.

<sup>554</sup> Arthur Danto, « Artworks and real things », in *Theoria*, XXXIX, 1973, pp. 1-17.

<sup>555</sup> Olga Kisseleva, *Contre-temps*, Publications de la Sorbonne, 2017, introduction.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

Si cette formation à la perception des formes et à leur interprétation en tant qu'art est assimilée pendant la fréquentation des expositions, alors percevoir des formes d'art non « connectées » physiquement comme symboliquement (régime de signes) à un espace de reconnaissance mais à même l'espace commun, devient une opération possible, en tout cas envisageable (à partir du cas « original/copie » goodmanien notamment). À conditions de les reconnecter symboliquement au régime de signes approprié que nous portons désormais avec nous.

Des expériences comme *Les ateliers du paradis* (Galerie Air de Paris, Nice, 1990)<sup>556</sup>, *L'Hiver de l'amour* (ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 10 février-13 mars 1994) ou encore lorsque Vito Acconci, pendant le mois de janvier 1970, déménage son appartement dans une galerie de New-York, Gain Ground Gallery, pour sa performance *Room situation*<sup>557</sup>, exemples parmi d'autres, jouent de ce commun entre l'art et son extériorité (dans une connexion *assistée*, à l'intérieur de l'espace préparé, comme espace de formation).

Florence Bonnefous qui dirige la galerie Air de Paris avec Édouard Mérino se souvient des *Ateliers du Paradis*, par Philippe Parreno, Pierre Joseph et Philippe Perrin (trois artistes rencontrés à Grenoble et auxquels les galeristes avaient trouvé des résidences à Nice): « Elle avait pour sous-titre : *un film en temps réel* et ce qui était important là, c'était l'émergence de la notion de temps réel, en lien avec les questions du virtuel, des jeux vidéo, du tout début de l'intranet, des jeux de rôles, etc. Mais l'exposition se déroulait aussi bien à l'extérieur, dans les cafés du Cours Saleya ou sur la plage, la galerie n'avait pas d'heures d'ouverture, elle pouvait être soit ouverte, soit fermée. En fait, c'était plutôt l'aventure d'une bande d'amis qui apprenait en même temps qu'ils faisaient, qui n'avaient pas, au départ, de rôles vraiment bien définis et qui ne souciaient pas de questions commerciales. »<sup>558</sup> Éric Troncy à propos de cette même expérience indique que « La galerie Air de Paris avait commencé par une idée farfelue. Philippe Parreno, Pierre Joseph et Philippe Perrin avaient conçu *Les Ateliers du Paradis* : ils avaient simplement eu l'idée d'habiter la galerie pendant un mois, et avaient décoré leur habitat avec des œuvres d'art contemporain. L'ambiance était ludique, et l'idée d'utiliser l'œuvre d'art comme un cadre de vie, et non comme quelque chose de sacré qu'on adore sans toucher, était franchement innovante. »<sup>559</sup>

---

<sup>556</sup> <http://www.airdeparis.com/past/paradise.htm>

<sup>557</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-room-situation-p11775>

<sup>558</sup> <http://larepubliquedelart.com/air-de-paris/>

<sup>559</sup> Éric Troncy, « Le spectateur et l'accident : participation and accident », *Artpress* n°226, Juillet - Août 1997, p. 43-47.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**oos**

éléments

documents

écrits

Pour *L'hiver de l'amour*, les intentions d'une relation au réel se teintent, à partir du propos des commissaires, de davantage de sensibilité, notamment dans une approche *climatique* de l'exposition : « L'hiver de l'amour, ce qui nous arrive *maintenant*. Cela n'est pas à imaginer, mais saisir, évoquer, montrer ce que *nous* sommes. Des manières d'être, une exposition climatique. C'est la traversée d'une saison, d'un moment de l'art, mais c'est aussi l'art comme moment, toutes *ces heures qui nous transforment*. Cela vaut la peine de les exposer, de les filmer, de les expérimenter... De faire ce magazine. *Plus nous condamnons le présent et plus nous devons en être amoureux* (Gombrowicz). Si nous parlons d'un *climat* et donc d'une sensibilité perceptible, il est sûr que notre style doit être conçu comme quelque chose de *possible*. Ce qui pourrait se passer ensuite. Quelque chose de vrai au-delà de l'exposition. En sortir un peu transformé, avec l'impression de prolonger l'exposition. Autrement quel serait le sens de cette proposition, de ces balises et de toutes ces recherches ? »<sup>560</sup> Ce qui avait changé avec cette exposition c'était l'évidente permissivité formelle enfin acquise pour et par le musée. Chaque forme paraissait *dire* à quel point elle avait le droit d'être, dans l'état qui lui était possible à ce moment là. Cette exposition semait le trouble dans la perception et demandait d'en ouvrir l'étendue. Lorsque Vito Acconci, déménage son appartement dans une galerie pendant le temps de son exposition, il applique ce phénomène de permutation entre l'art et la vie en dehors, pour procéder à un échange des conditions entre vie quotidienne et forme artistique.

Ce genre d'expériences actinent ces permutations ou ces glissements entre l'art et son *dehors* de telle manière qu'une foule de situations apparemment quotidiennes, comme certains agencements d'objets ou une ambiance particulière, peuvent nous renvoyer plutôt à ce réseau de perceptions exercées au cours d'une fréquentation des expositions qu'à une appréhension plus désintéressée. Il y a un jeu entre les connexions que les artistes pratiquent entre deux *mondes*, deux régimes de visibilité, et celles auxquelles le regardeur peut lui-même procéder. Cette opération qui permet de passer d'un régime de perception à un autre devient elle-même une forme qu'il est possible de déplacer avec soi comme *instrument* de regard. La fragilité des mouvements que Szeemann décèle comme formes d'art potentiel geste de l'artiste arrosant ses fleurs – voir ANNEXE E) ou celle des œuvres que Sophie Lapalu confronte à l'inattention est une condition de leur perception. Les expositions sont l'espace privilégié où la pratique d'une perception de cette fragilité est rendue possible. La fragilité comme épreuve, aussi bien pour l'œuvre que pour le regardeur, à laquelle les expositions nous forment et qu'il s'agit ensuite d'éprouver *au-dehors*.

---

<sup>560</sup> <http://expositions.modernes.biz/lhiver-de-lamour/>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ros**

éléments

documents

écrits



Que l'art devienne dépendant d'une connaissance ou de l'interprétation, à partir des thèses de Danto<sup>561</sup>, n'empêche pas les formes d'être l'objet d'expérimentations physiques les plus exigeantes et éprouvantes, peut-être justement pour « redonner du corps » à ces liens. Les expériences de l'art hors-lieu de perception ne sont pas une posture critique de l'exposition, elles ne peuvent agir artistiquement qu'à partir de la connexion avec la formation du regard. Un « affûtage » de la perception que les expositions assurent et qu'il s'agit d'éprouver au contact d'expériences erratiques, dans une recherche et une invention, tension et détente, de nouvelles distances référentielles. Si une connexion s'active chez un regardeur, il aura à se confronter à des jeux d'indiscernabilité et de furtivité, plutôt équivalents à ceux rencontrés dans la production. Si la rencontre n'a pas lieu à partir d'une intuition soutenue par un régime de signes, il restera la rumeur, le récit voire l'exposition ou encore la publication comme connexion de « rattrapage ». Pour Duchamp, si le régime de signes est disponible dans les lieux d'exposition, c'est le regardeur qui s'en empare, ce qui « raffine » l'œuvre - qui n'est qu'à « l'état brut » tant que le regardeur ne l'a pas saisie. Duchamp parle alors de « transsubstantiation »<sup>562</sup> (genre d'activation réussie).

On se retrouve, si cette transsubstantiation a lieu avant la mise en place de formes de réception plus académiques (exposition, publication) ou différées (récit, rumeur), dans cette « chance » pour des formes artistiques d'être perçues malgré l'absence quasi-total de signe « officiel ». Chance d'une rencontre entre une forme, œuvre se faisant, et un regardeur, attentif ou inspiré, sans aucun intermédiaire ni médiation. Être décelée, sentie, espérée dans une situation ou être manquée. Comme le rappelle Duchamp, que l'art puisse être bon ou mauvais n'en fait pas plus ou moins de l'art : « Je veux dire, tout simplement, que l'art peut être bon, mauvais ou indifférent mais que, quelle que soit l'épithète employée, nous devons l'appeler art : un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est encore une émotion.<sup>563</sup> ». À partir de cet argument, nous pourrions dire que manqué ou raté, en faisant glisser ces verbes de la production vers la perception, qu'un art manqué, dont on rate la perception, comme on rate une cible, pourrait rester de l'art : de l'art pour *une prochaine fois* (rester une forme en attendant de faire œuvre). Rater une cible une fois n'empêche pas de l'atteindre la fois d'après, notamment à partir de ce « concept » de *bombe à retardement* souvent employé à propos des œuvres de Duchamp. Perçue en train de se faire ou bien après, cette extension dans la perception des

---

<sup>561</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003, p. 155.

<sup>562</sup> Marcel Duchamp entretien avec Jean Schuster, 1957. Cette distinction entre *œuvre* et *œuvre à l'état brut* pourrait soutenir celle que nous faisons entre *forme* et *œuvre*. La forme étant l'œuvre sans l'activation minimum.

<sup>563</sup> Marcel Duchamp, « Le processus créatif », 1957.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SOS**

éléments

documents

écrits

œuvres nous confronte à un problème d'indiscernabilité de l'art qui peut aussi bien être assumé et revendiqué comme qualité. À ceci près que la qualité *en train de se faire*, puisse être celle que l'œuvre cherche à produire et réclame pour une perception idéale. C'est un grand travail demandé aux regardeurs d'être toujours en position de se demander s'il ne serait pas en présence d'art. De la même façon en quoi ce régime serait plus éprouvant que celui qui obligerait à voir de l'art là où il est évident ou que cet autre qui éviterait de voir de l'art dans les formes qui passent ?

Cette indiscernabilité, renvoie également à l'indétermination propre au régime esthétique, que nous avons déjà défini, et avec lequel nous travaillons, dans lequel ce qui est une œuvre d'art à un moment peut aussi bien ne plus l'être ou ne pas l'avoir été à un autre moment. Que « l'art [se soit] autonomisé comme sphère d'expérience sensible tout en abolissant les frontières qui séparaient les sujets et les manières de faire des Beaux-Arts du monde de l'expérience ordinaire » étant un des aspects d'un processus que Rancière nomme « révolution esthétique »<sup>564</sup>. Rancière décrit ce phénomène politiquement : « L'histoire de la politique est l'histoire des manières dont ceux qui n'étaient pas "vus" comme capables de discerner et de juger les affaires communes ont su redessiner le champ du visible, du dicible, du pensable qui les enfermait dans cette incapacité. »<sup>565</sup> Cette indétermination de ce qui peut être tel à un moment pour ne plus l'être au moment suivant, nous expose ici à l'arbitraire, ce qui pour Hal Foster fut la cause d'une certaine ruine critique : les activités artistiques, à la fin des années 60, notamment le happening, Fluxus et le minimalisme « étaient problématiques non seulement parce qu'elles excédaient les médiums appropriés de la peinture et de la sculpture mais parce qu'elles menaçaient de pousser l'art dans l'espace arbitraire situé au-delà du jugement esthétique. »<sup>566</sup> Le critique ajoute : « *L'arbitraire* : voici le nom de l'hôte inquiétant qui allait bientôt s'inviter dans tous les écrits sur l'art et dans tous les espaces d'exposition du monde pour ne jamais les quitter. »<sup>567</sup>

Au moment d'une possibilité pour la perception de se poser sur des formes non « couvertes » de façon évidente par le régime de signes agissant dans les lieux préparés à la monstration de l'art, l'arbitraire permis par l'indiscernabilité et l'indétermination produit une inquiétude à l'endroit de la perception, à propos de ce qu'on voit ou manque, qui est une des fonctions de l'art : laisser ouvert un trouble qui questionne notre savoir-voir, nos évidences et nos habitudes perceptives.

---

<sup>564</sup> Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ?*, La fabrique, 2017, p. 43.

<sup>565</sup> Jacques Rancière, « Politique de l'indétermination esthétique » - Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski, Jacques Rancière, *La Politique de l'esthétique*, Ed. Des archives contemporaines, Paris, 2009, p. 157, 158.

<sup>566</sup> Hal Foster, « Critical condition, Hal Foster on criticism then and now », *Artforum*, septembre 2012, p. 147.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 148.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SOS**

éléments

documents

écrits

### c) La perception : une *formation continue*

S'il s'agissait pendant la révolution française de trouver un place pour un peuple de regardeurs dans les galeries des collections où les images exposées ne pouvaient correspondre aux visions révolutionnaires (Rancière)<sup>568</sup>, si les espaces d'exposition ont pu parfois devenir si nus, que le œuvres cédaient la place au peuple lui-même comme « chasseur » distrait de détails possiblement artistiques (Yves Michaud au Palais de Tokyo)<sup>569</sup>, la question d'une appropriation des « espaces à l'œuvre » par un public reste un enjeu dominant des pratiques artistiques. Les expériences que nous étudions tentent à leur tour de former, de déceler, de capter un public pour la perception des œuvres dans le mouvement de leur production. Mouvement qui est en même temps, pour les cas islandais, la part majeure de l'action de l'œuvre : l'œuvre en action.

### Pédagogique

Si l'exposition est un instrument de la formation perceptive, elle joue un rôle pédagogique, notamment dans la formation des étudiants en art. Ce rôle d'une formation du regard étudiant, se double d'une fonction pratique : du *voir* par le *faire* et le *montrer* - notions et temps propres à la pratique artistique. L'exposition *instrument de formation* est aussi l'outil de travail pédagogique de la pratique artistique.<sup>570</sup>

Des artistes peuvent se passer d'exposition en tant que projection d'une raison de faire de l'art au présent (sans téléologie précise). L'exposition peut aussi être une évidence comme principe reconnu de l'activité artistique qui semblerait plus difficile à éviter qu'à produire (ou dont l'évitement deviendrait un exercice presque plus déterminant et engageant que le fait d'exposer). Ces approches de l'exposition restent celles d'artistes confirmés et engagés comme tels. Dans

---

<sup>568</sup> Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Bayard, p. 230, 231.

<sup>569</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003, p. 61, 62.

<sup>570</sup> Dans la charte que Paul Devautour (avec Étienne Cliquet et Philippe Blanc) diffuse et à partir de laquelle des conventions ont lieu chaque année, il est indiqué en deuxième point que « La *convention aR* a pour raison d'être de constituer un écosystème artistique libéré des impératifs de l'exposition, laissant le champ ouvert à d'autres possibles, individuellement ou collectivement. » On comprend qu'à un certain moment de l'activité artistique il peut être bénéfique de questionner et de chercher les espaces autres de la pratique et de sa présentation, sans se soumettre par convention et habitude au format de l'exposition, malgré la variété des modalités de ce format. Cet endroit est un des bénéfices des expériences proposées pendant les conventions annuelles par les artistes et chercheurs présents. Cependant, il reste que cette approche est rendue possible à partir du cadre convenu de l'exposition. Ce cadre, comme on l'a vu, organisateur et *fournisseur* d'un régime de signes permettant de soutenir la visibilité des formes comme œuvres d'art, est celui duquel et à partir duquel il est possible de s'émanciper. L'exposition reste aussi le cadre à partir duquel une pratique peut identifier un objectif, une finalisation même modélisée ou simulée de ces intentions artistiques. L'exposition est un cadre de référence et d'identification de la production artistique par lequel on se forme à l'art, son regard comme sa pratique, avant de pouvoir s'en émanciper, penser d'autres cadres.

<https://docs.google.com/document/d/1fZy2xQkrWZ3tbsx5y83qrPCzrB7lWavCbDTJKkXcl8/edit?ts=56656c0d>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**405**

éléments

documents

écrits

une pratique artistique régulière, si le geste artistique produit des formes généralement promises à l'exposition, il reste commun de faire de l'art sans qu'une exposition ne soit confirmée.

L'exposition fait partie du *cycle artistique* nous l'avons évoqué plus tôt, aussi bien comme une réalité qu'un principe.

Pour les étudiants en art, principaux destinataires et agents des expériences du programme de notre recherche, il semble que l'exposition reste un outil pédagogique influant et opérant. Annoncer l'échéance de l'exposition comme clôture d'une séquence d'expérience, installée sur la période de production une responsabilité, une temporalité de la responsabilité. Participer au programme, prendre part à l'expérience c'est s'engager au moins à en soutenir les échéances. Ce qui signifie un investissement sur toute la durée, de l'arrivée sur un site jusqu'à l'exposition qui relatara l'expérience par les formes.<sup>571</sup>

Il est sans doute plus accessible de saisir un régime de signes lorsqu'on y soumet soi-même des objets que lorsque qu'on le reçoit « tout fait », en tant que spectateur, à partir d'objet dont les intentions de production nous échappent en partie. De plus, en Islande, le régime de signes est celui que nous importons ensemble, même à partir de celui en vigueur, rencontré et intégré au cours de nos fréquentations respectives des institutions artistiques.

Un peu sur le modèle performatif d'Austin, *quand dire c'est faire*<sup>572</sup>, il y a un implicite formateur de l'exposition, celui-là même du statut artistique pour John Armleder, dans le rapport « faire/montre ». Ce n'est pas tant l'impératif de « montrer ce qu'on fait pour être artiste » (Armleder), mais davantage de « faire parce qu'il faudra montrer à un moment » qui engage l'étudiant en art (comme l'artiste) et lui indique une implication de sa pratique qui le maintient dans un rythme et un souci de production. *Dire* qu'il y aura exposition *fait* produire.

Si l'objectif était de saisir et comprendre en quoi et comment ces formes de mouvements en Islande pouvaient avoir un statut artistique par leur pratique, leur engagement, une manière de faire, leur confrontation à l'environnement et leur capacité à régler des problèmes, c'est également et dans un même temps, par la mesure d'une dépendance institutionnelle : évaluer la bonne distance avec cette instance de validation, de légitimation spatiale et symbolique des

---

<sup>571</sup> Investissement selon certaines singularités encore : il peut y avoir participation à l'excès mais pas d'objet montré lors des expositions (pas de nécessité d'une preuve d'implication) ou, inversement, une perte totale des repères pendant l'expérience jusqu'à la rendre très fragile mais qui passera tout de même par la volonté de sauver la production d'un objet, comme *objet de l'expérience*, « réalisation », et de l'exposer. L'exposition est régulièrement « déclencheuse » pour les artistes comme pour les étudiants, comme mise en commun d'une temporalité autrement collective parfois même dans l'isolement nécessaire aux phases d'élaboration.

<sup>572</sup> « Les verbes performatifs seraient ceux qui non seulement décrivent l'action de celui qui les utilise, mais aussi, et en même temps, qui impliqueraient cette action elle-même. Ainsi, les formules "Je te conseille de...", "Je jure que...", "Je t'ordonne de...", réaliseraient l'action qu'elles expriment au moment même de l'énonciation » J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, 1962.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**202**

éléments

documents

écrits



œuvres d'art. La distance et l'écart étant aussi des notions qui comprennent comme le « primitif » *spatium* le temps et l'espace, elles permettent de considérer une portion spatialement comme temporellement.

Il est apparu que la *sensibilité* institutionnelle avait tendance à se rapprocher des formes de vie, d'expérimentation, permettant de soutenir des possibilités de perception d'expériences en dehors de son autorité *localisée* par le muséal. Genres de l'expérience pouvant échapper à la décision ou à la connaissance d'une institution bien que prenant part à un programme qui repose sur des repères et des moments institutionnels, mais qui pourraient apparaître comme des fantaisies de transport entre lieux à relier, entre expositions à assurer.

Il ne s'agit pas de pratiques en rupture avec une institution en retard sur les désirs dynamiques de l'art. Il semble davantage que ces pratiques désirantes soient les extensions du musée et les musées une « passation » pour ces formes d'expérimentation des désirs. Un passage étendu et extensible entre la pratique et sa réception symbolique. Un parcours allégorique, celui des artistes avec et vers l'institution, qui aménage et ménage une distance.

## Distance

Si la distance est une notion imprécise quant à la saisie de notre environnement, « un indicateur des limites de la perception qui est par nature ambigu et peu fiable », sachant qu'on peut saisir le lointain à partir d'instruments très élaborés alors qu'une multitude d'événements très proches restent régulièrement non-perçus<sup>573</sup>, sa variation, sa ductilité, « Propriété de se laisser étirer, battre, travailler sans se rompre » (ce qui s'étend aux éléments inanimés)<sup>574</sup>, sont sans doute les qualités qui en permettent l'usage. Une distance, notamment celle entre une pratique et le lieu de sa reconnaissance, de sa lisibilité à travers un régime de signes, n'est pas plus active à être déterminée définitivement. Alors que reprise, contractée, dilatée, revue, repensée, cette distance devient un paramètre de la pratique. Évaluer la distance d'une expérience avec son régime de perception est une élaboration décisive qui donne un registre à l'expérience, un type d'enjeu, en même temps qu'une nécessaire précision du *positionnement*. Saisir ses distances, *garder ses distances*, celles « physiques », géographiques, qui permettent à l'expérience de ne pas dépendre *a priori* d'impératif de monstration, et de préserver une indépendance dans sa pertinence et sa singularité. Maintenir une distance qui est rarement

<sup>573</sup> Ray Brassier, « L'énigme du réalisme — à propos d'Après la finitude de Quentin Meillassoux », [anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier\\_Enigme\\_du\\_Realisme.pdf](http://anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier_Enigme_du_Realisme.pdf)

<sup>574</sup> DUCTILITE, <http://www.cnrtl.fr/definition/ductilit%C3%A9>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**dos**

éléments

documents

écrits

constante, selon l'évolution de l'expérience, avec le lieu d'une visibilité. La distance entre le sensible et l'insaisissable d'une position.

Jusqu'au XXe siècle les œuvres d'art avaient largement tendance à produire des objets, puis au cours du XXe des formes de pratiques plus dynamiques, programmatiques ont émergé (dont il ne reste souvent que des images – selon la chronologie des pratiques de Simondon<sup>575</sup> – *dans la tête* pour Cattelan), privilégiant les processus à l'exemple des propositions Szeemann, des idées comme « forme » première de l'art conceptuel, puis des relations<sup>576</sup> autour des recherches de Bourriaud, des « indiscernables » (pour Sophie Lapalu) et parfois juste des récits (sur la ligne de Laurent Buffet). Nous pouvons à notre tour et à notre échelle nous demander ce que nous produisons par ces expériences comme « genre » de formes et comment en *déduire* des œuvres. Sans doute à la différence de ce qui est produit, dans cette liste très rapide des types de formes artistiques depuis la fin du XXe siècle et au début du XXIe, il ne s'agit pas, à partir des expériences réalisées en Islande, distances parcourues (entre les institutions) *devenant forme*, de la production d'une fin mais davantage de mise en place d'agencements comme moyens d'expérimentation, *scènes* propices. Inventer des conditions qui s'activent sans se donner pour fins. Dans ce type d'activation d'expérience du programme DELTA TOTAL nous pouvons parler d'un art des moyens et non des fins, ou des fins comme « ce qui arrive »<sup>577</sup>. Évidemment, on peut toujours considérer que toute œuvre est le moyen d'une perception artistique, mais c'est en tant que fin, que « forme finie » qu'elle est généralement « autorisée » à agir ainsi. Pour les œuvres comme moyens, sans finalisation, « œuvres-itinéraire », « œuvres-campagne » (le mouvement comme œuvre), il y aurait ce principe d'être surtout un instrument d'expérience artistique pouvant étendre les jeux perceptifs. Une mise en place d'extension de réalité qui s'installe sur la couche de réelle du monde, celle avec laquelle nous traitons quotidiennement : une couche d'enjeu supplémentaire. Il ne s'agit pas tant de revendiquer cette couche en plus comme artistique que de faire un art de cet ajout. Faire de l'art par l'ajout d'un mode et d'occasion de perception supplémentaire plutôt que par l'ajout d'une forme certainement artistique. L'art ne vient plus nommer la qualité de la couche en plus mais la qualité de l'intention de cet ajout : volonté agissante avant tout et potentiellement finalité de la proposition.<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, Éditions de la découverte, 2008, p. 27.

<sup>576</sup> « Relations » dont la beauté, critère retenu par Anne Longo dans son article « Esthétique de la spéculation », ne serait pas celle de « la sensation engendrée par la relation physique (...), mais bien le sentiment dérivant de la réflexion de l'imagination sur cette activité », *Choses en soi - métaphysique du réalisme*, puf, 2018, p. 382.

<sup>577</sup> *Spatium* est apparenté à *spět* (« arriver à bonne fin ») en tchèque.

<sup>578</sup> Rancière évoque cette proximité d'une distance entre fin et moyen et rôle des œuvres à partir de « la constitution d'un programme vouant l'art non plus à créer des œuvres mais à transformer les cadres de vie matérielle sous tous

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

## Déclinaison des pratiques du programme

Dans l'activation de ce programme à partir des modes de production qu'il propose et dont ces mouvements ont pu être des formulations dynamiques particulières, jusqu'aux expositions des formes produites pendant ou à partir de ces expériences et d'autres formes ayant connu une période de production agitée par le programme mais moins impliquée par le mouvement (bien que les distances entre exposition fasse du *déplacement* une thématique commune), nous pouvons répartir plusieurs moments artistiques :

### 1. Le montage de l'histoire : mise en place des conditions de production

Si les œuvres découlent de préalables, ils connaissent eux-mêmes des préludes. Pour que les expériences puissent avoir lieu, il faut établir des conditions propices aux combinaisons et échanges entre les éléments actifs et disponibles : espaces, artistes et formes. Cette mise en place rencontre elle-même plusieurs étapes et mouvements, parfois à travers des situations critiques dont il faut tirer partie. En cela ce montage est une grille, encore très ouverte, qui permettra au programme de se réaliser dans plusieurs endroits, selon des conditions pour une part improgrammables et imprévisibles à partir de méthodes et manières de faire surprenantes et erratiques des participants. Cette grille définira comme une première ligne artistique possiblement influente sur les propositions qui l'activeront.

### 2. Activation de l'histoire : expérience des conditions de production

Une fois les conditions posées, des actions s'engagent dans ce cadre, sur ses limites voire en dehors. Cette activation du cadre s'amorce avant l'arrivée sur la zone d'expérience. Cette histoire prendra sens finalement, dans la multiplicité des engagements et des réalisations. Il y aura histoire à partir du principe d'un début, d'une fin et d'un déroulement qui mène de l'un à l'autre. Déroulement aux narrations multiples, étant donné les combinaisons produites entre le nombre de participants et leur(s) réalisation(s). Cette activation est le deuxième niveau à l'œuvre dans le processus.

### 3. Les réalisations produites dans l'histoire : l'ensemble et les unités

Au cours de l'activation des conditions du programme, des formes sont élaborées et montrées dans les expositions qui viennent clore le programme. Cet ensemble de formes exposées et les expositions qu'elles assurent est le troisième niveau actif du programme.

---

ses aspects » dans l'indifférence « à ce qui fait d'une forme sensible une chose utile à une fin et appartenant à un propriétaire. » Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ?*, La fabrique, 2017, pp. 44, 45.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SOS**

éléments

documents

écrits

#### 4. Les œuvres particulières

Un quatrième niveau serait celui des formes particulières. Bien que produites dans un temps d'activation collectif et donc interdépendantes dans leur production, elles se perçoivent également pour elles-mêmes, respectivement, dans les espaces d'expositions.

#### 5. L'ensemble comme narration

Un cinquième niveau à l'œuvre pourrait être assuré par les multiples récits produits à partir de l'aventure. Récits toujours incomplets, partiels, composites, nous l'avons vu, dont chaque participant détient une part.

Cinq types de formes au moins s'enchainent. Dans la juxtaposition, comme l'activation des conditions et la production des formes : la productions des formes comme mode d'activation des conditions du programme. Ou dans la succession : les préparatifs, puis l'activation/production, et enfin les récits après-coup. L'histoire n'efface pas le montage, les réalisations plastiques visibles dans les expositions qui annoncent la fin proche d'une étape du programme ne peuvent remplacer les conditions de production. Ces niveaux agissant comme des équivalents possibles et cohabitent parfois dans les moments de ce programme. Les formes d'activation du programme, celles qui agissent le plus collectivement, au deuxième et au troisième niveau, sont des formes de provocations et de sollicitations du réel. Ces mises en situation, dont l'art est le moteur nécessaire, comme reprise du réel par un instrument *extérieur*, est une mise à l'épreuve des artistes autant que du réel qui leur sert de support, de terrain, de *scène*.<sup>579</sup>

Ce type d'activation de l'espace réel peut correspondre au troisième mouvement de l'art que Rancière relève chez Platon : « Platon dégage trois manières dont des pratiques de la parole et du corps proposent des figures d'une communauté. Il y a la surface des signes muets : surfaces des signes qui sont comme des peintures. Et il y a l'espace du mouvement des corps qui se divise en deux : le mouvement des simulacres de la scène offert aux identifications et le

---

<sup>579</sup> Pour reprendre le propos de Filliou, si « artistiquement l'art n'a pas besoin de scène », « L'art se fait là où on habite » (Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou à la Kunstakademie de Hambourg, 1984) : un support reste nécessaire pour agir (« Je désapprouve très franchement qu'il puisse jamais y avoir un art sans espace *per se* » chez Weiner). Cette *scène*, sans être celle spécialisée de l'art, peut encore être celle *banalisée* du réel sans avoir à rester *chez soi*. Selon Kaprow, faire consciemment ce qu'on fait quotidiennement sans attention, par exemple se brosser les dents (*L'art et la vie confondus*, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 260), produit une distance qui installe une opposition entre conscience et quotidien, et situe l'art comme une conscience du faire (« l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet », Victor Chklovski, *L'art comme procédé* [1917], Allia, 2008) : exemple domestique qui peut rester opérant par ailleurs. Cette attention (même confuse) comme soutien d'une percée dans l'espace dérivé, parcouru : environnement où l'activité connue se dissout dans aventure. Attention complétée par celle des communautés dont parle notamment Paul Devautour – mentionnées plus tôt - et qui active la remarque de Kaprow pour la sortir d'un quant à soi singulier, vers le dispositif commun.

<b>EVENT</b>	<b>HAPPENING</b>
Processuel	Scénique
Rien n'arrive	Tout arrive
Sans répétition	Hasard et accident (monde chaotique de la répétition)
Cause et effet (exemple : discussion d'une loi)	Festif et magique (exemple : couronnement d'un roi)
«conscience-écriture» (linéarité politique)	«conscience-image» (magie mystique)

Event/happening (Yves Citton) [Fig. 12]

Ce tableau répartit les qualités distinctives entre EVENT et HAPPENING pour Yves Citton.



< Fig.  
12

mouvement authentique, le mouvement propre des corps communautaires ».<sup>580</sup> *Mouvement des corps communautaires* qui correspond au « rythme du chœur dansant »<sup>581</sup>, à distance des simulacres de la scène par l'expression matérielle d'une unité. « Modèle spartiate de la communauté active » que Platon oppose au « modèle athénien et démocratique du théâtre où les citoyens assistent passivement au spectacle »<sup>582</sup>. De même Kaprow pouvait opposer happening et théâtre (le happening n'a pas vocation à se répéter contrairement au théâtre, par exemple)<sup>583</sup>. Yves Citton quant à lui, introduit une nette distinction entre événement (*event*) et happening dans « Défaire l'événement : rythmes des événements et métriques des happenings »<sup>584</sup>.

Si le théâtre est davantage une relation préparée à la scène, avec un minimum de cohérence, de même lorsqu'il s'agit de faire place à une improvisation, et que le happening se distingue par l'invention d'une scène non-préparée (*L'art et la vie confondus*, p. 381) sur laquelle l'évidence d'une concentration de l'action va se constituer, l'événement reste, comme nous avons pu déjà le concevoir avec Deleuze, une « non-action » - quelque chose qui n'arrive pas (*qui va arriver* ou *qui est arrivé*) ou, pour Yves Citton, pendant ou avec lequel « rien n'arrive ». Un décalage semble persister entre événement et effet, comme celui de l'écho, selon la vitesse du son, entre un acte et son « arrivée ».<sup>585</sup>

Le rythme du chœur dansant « bat » selon ces mesures du visible et du sonore, il réunit aussi ce corps communautaire évoqué régulièrement chez certains auteurs comme usage et fonction de l'art en termes de constitution sociale – notamment la « pensée en durée » (Bergson) et « l'acte esthétique » (Baldine Saint Girons)<sup>586</sup>. Ensemble ces deux moments, dont les qualités

---

<sup>580</sup> Jacques Rancière, <http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/>

<sup>581</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 16.

<sup>582</sup> Jacques Rancière, *Les temps modernes*, La fabrique, 2018, p. 88. « La danse oppose à ce simulacre [jeu des émotions dans la fiction d'un poète] l'art la communauté active, la manifestation directe des formes de vie » (p. 89). « Des composantes formelles, des mouvements, des dynamismes qui vont constituer comme l'alliance nouvelle entre les formes de l'art et des mouvements de la communauté en marche. » Jacques Rancière, *La méthode de la scène*, Lignes, p. 85.

<sup>583</sup> Pour les différences que Kaprow fait entre happening et théâtre, voir *L'art et la vie confondus*, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 231.

<sup>584</sup> Yves Citton, « Défaire l'événement », revue *Medium*, n° 41, octobre-décembre 2014.

<sup>585</sup> Pour von Uexküll, un événement peut se percevoir jusqu'à 1/18<sup>e</sup> de seconde chez les humains : « Notre temps humain est composé d'une série de moments, c'est-à-dire de laps de temps très courts, à l'intérieur desquels le monde ne présente aucun changement. Pendant l'espace d'un moment, le monde ne bouge pas. Le moment d'un homme dure 1/18 de seconde », Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humains*, Denoël, 1965, p. 27. Et nous pourrions dire qu'un événement ne peut avoir d'effet qu'à 340,29 m/s.

<sup>586</sup> Dans la présentation de *La pensée et le mouvant* de Bergson, Pierre Montebello et Sébastien Miravète, indique à propos de la joie de l'habitude d'une « pensée en durée » - dont nous avons vu qu'elle pouvait être celle de l'action se faisant, de la dynamique de l'œuvre - qu'elle proviendrait principalement « du sentiment de réintégrer un monde vivant et créatif, où les êtres ne sont plus séparés », que le monde en serait transformé, passant de l'immobilité morbide et glaciale qu'il était pour notre intelligence, à une « forme [d'] "éternité de vie" dans laquelle nous sommes immergés », Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014, pp. 27, 28.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ors**

éléments

documents

écrits

rejoignent et impliquent celles du *mouvement des corps communautaire* dont parle Rancière à propos du chœur dansant chez Platon, qui relie mouvement et forme artistique, nous permettent de resituer l'élan des actions entreprises plus individuellement en termes d'extension et de convocation d'une communauté, qui peut se constituer le temps d'un programme, pendant sa période d'expérimentation.

### Alpinisme islandais

Entre l'expérience en Haute-Savoie qui proposait un seul mouvement commun d'un collectif, aux possibilités hétérogènes en termes de formes, et les trajectoires respectives islandaises comme ensemble de singularités, il y a comme une exploration/activation particulière par la seconde série d'un moment préalable, « préparatoire ». Si des participants de l'expérience en camping-car ont également pris part à la seconde expérience islandaise, ce ne sont pas forcément ceux qui ont le plus activé la donnée « mouvement-traversée » exploitable en Islande (hormis Nicolas Koch). Pourtant ce mode dynamique du workshop en camping-car, n'engageant qu'un nombre réduit de participants, étant donné les conditions, a pu induire un principe et jouer le rôle d'une étape préparatoire et engageante, à partir du récit, vers un déploiement bien plus étendu. Et en même temps, comme un récit qui se poursuit d'une expérience à l'autre. Si une aventure n'a pas lieu avant son récit mais simultanément, le récit, nous l'avons vu, peut engager, déclencher une aventure par l'établissement d'un cadre préexistant. Un peu à la manière d'un terrain de sport qui engage la partie, comme un cadre qui donne une cohérence à une volonté. Chaque temps d'expérience constitue et élabore les conditions de production de l'expérience à suivre.

#### d) Les œuvres pendant le temps de leur transport

À partir de ces deux premiers mouvements, celui en Haute-Savoie et celui en Islande, que les trajectoires, mouvements, déplacements aient produit des formes finalisées (à partir et pendant le parcours) ou que les formes du parcours aient été elles-mêmes des formes artistiques autonomes, à la limite de la perception, selon des modes indiscernables (entre l'art et d'autres

---

De son côté Baldine Saint Girons introduit très tôt dans *L'acte esthétique* la qualité principale de cet acte comme signe et preuve « d'une culture efficace et vivante [qui] réussit à rassembler les hommes, à les relier » au-delà des langues et des religions, « véhicule le plus efficace de la civilisation ; « grâce à [l'acte esthétique] se forge un (...) lien substantiel , entre les hommes, qui est le fondement du véritable commerce, au sens humain et humanisant du terme. » Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 16.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

pratiques), une dynamique est à l'œuvre sur un modèle que nous pourrions nommer « la production de l'œuvre pendant son transport ».

Ces trajets (aussi bien haut-savoyard qu'islandais), malgré le niveau d'expérimentation qu'ils activent, ont comme finalité de rejoindre un espace d'exposition (même si les moyens qu'ils déploient débordent largement cette seule finalité - nous pourrions alors parler de prétexte). Les artistes et étudiants qui *produisent* ces parcours, y prennent part pour y exposer des formes élaborées sur et pendant le parcours. Ils n'ont pas alourdi leur trajet en important des réalisations. Par extension, étant donné que la plupart des participants du programme sont pris par des conditions instables et ponctuelles, sur le parcours entre les lieux, hors d'un lieu de production connu et habituel, nous pouvons dire que les formes produites pendant les expériences du programme, pour son moment savoyard et son épisode islandais, sont celles de leur transport. Les temps de mouvement et de déplacement occupant une grande part de la durée totale des expériences, leurs formes exposées sont généralement, en partie ou entièrement, élaborées (aussi bien conçues et fabriquées) pendant des phases dynamiques. Pour ces deux premières expériences, le transport est constitutif des formes que le programme <sup>DELTA</sup> <sup>TOTAL</sup> élabore et propose : production de formes pendant le « transport de soi » et sans doute *production de forme comme transport de soi* – selon les conditions choisies ou subies de ce transport. Si en général le transport des œuvres est une donnée technique du mouvement des œuvres entre deux lieux, il devient ici une *formation* artistique à part entière, de l'absence de forme vers une forme : transport poïétique. Si les expositions révèlent les œuvres (en leur donnant l'espace et les couvrant du régime de signes correspondant) et les œuvres révèlent les conditions de production (qui ne peuvent que rarement être intégralement décodées), la première révélation de l'œuvre, au moment où elle n'est encore que forme, a lieu pendant les conditions de production sur le mode de l'émergence (même embryonnaire, ce qui constitue pour Dewey déjà une œuvre). Pour le programme dont nous étudions les pratiques, ce phénomène, cette morphogénèse, a lieu au cours du transport comme dynamique du programme.

Des artistes, des plus engagés, à l'exemple de Claire Fontaine, peuvent regretter que l'entreprise des avant-gardes d'une dissolution de l'art dans la vie quotidienne n'ait pas abouti (ou alors caricaturalement si on repense à la position d'Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux*), et ainsi n'ait révolutionné ni la vie ni l'art. Ils déplorent qu'une « réorganisation du travail, des affects, de l'économie »<sup>587</sup> n'a pas eu lieu ainsi, croisant à cet endroit la limite du happening telle

---

<sup>587</sup> Claire Fontaine, *Initiales*, « Enquête sur l'espace critique », mars 2015.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**srs**

éléments

documents

écrits

que l'évoque Kaprow : « les Happenings n'étaient pas du tout similaire à la vie (...). Mais j'ai appris quelque chose sur la vie et la "vie" »<sup>588</sup>. De notre côté, nous pouvons avancer qu'à cet endroit, le programme DELTA TOTAL et les expériences qu'il déclenche, parfois malgré lui, ne se soumettent pas au régime du regret. Comme le fixe très bien Danièle Boutet, si « l'art n'est pas soluble dans la vie », la vie l'est peut-être, poursuivant ainsi : « Pour que toute la vie devienne œuvre d'art, il faut porter sur les choses un certain type de regard, ce que Genette appelle "l'attention aspectuelle", un regard d'art ». Dans l'attention aspectuelle, rien n'est jamais vu à nu : « Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement la manière de voir [de l'œil] mais aussi le contenu de ce qu'il voit »<sup>589</sup> selon une « attention esthétique (...) définie comme attention aspectuelle animée par, et orientée vers, une question d'appréciation. »<sup>590</sup>, « l'art est une manière de voir, une attitude particulière, une intention. Une intention d'art. »<sup>591</sup> Pour Danièle Boutet, « L'art est un paradigme de la vie augmentée. (...) Loin de les "confondre", on vit la vie comme s'il s'agissait d'art »<sup>592</sup>.

À la plainte d'un art qui ne changerait pas la vie, reste l'alternative d'un art fait avec la vie, de charger les pratiques communes d'une volonté esthétique, de vivre avec une conscience de ce que cela peut produire. L'art se fait pratique de cette connexion entre une conscience et une production. Que le programme, pour les deux premières expériences observées, ait fortement joué du rapport espace/mouvement n'implique pas toujours une échelle d'envergure du transport comme manière de faire. Ces deux expériences impliquent plutôt une *échelle de campagne*, où la distance parcourue participe par son déploiement, son parcours et sa durée à l'élaboration des formes mais par contact avec un certain régime de l'énergie, de l'engagement. *Campagne* ne s'oppose pas ici à ville, mais s'impose comme liaisons entre lieux. Faire campagne, partir, s'engager, notamment dans une confrontation, avec l'espace plus particulièrement. DELTA TOTAL ne pratique ni l'art des villes ni celui des champs mais plutôt *l'art de campagne*. La campagne, cette « Intense activité menée pendant une période limitée et mettant en œuvre un maximum de moyens en vue d'un résultat précis et concerté »<sup>593</sup> : campagne entre les villes et les champs, entre les espaces à relier. La campagne, « cette activité intense » prise comme vivacité du terrain : support et élément d'expérience. Intensité de l'espace entre, écart qui engage la pratique. Le transport, celui de la production des œuvres pendant la traversée, est aussi celui qui nous fait passer d'un

---

<sup>588</sup> Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 231.

<sup>589</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 1968, Jacqueline Chambon, 1990, p. 36.

<sup>590</sup> Gérard Genette, *L'œuvre d'art, la relation esthétique*, Seuil, 1997, p. 16.

<sup>591</sup> <https://danielleboutet.wordpress.com/2013/09/14/lart-et-la-vie-confondus-lart-est-il-soluble-dans-la-vie/>

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> CAMPAGNE, <http://www.cnrtl.fr/definition/campagne>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**ers**

éléments

documents

écrits



état à un autre et qui peut faire la différence entre notre simple présence dans un espace et cette présence faisant ou prenant forme par l'objet, le geste, l'attitude. Le transport, nous le verrons ultérieurement (en 3<sup>e</sup> partie avec le W139 et le Palais de Tokyo), n'implique pas toujours la campagne et l'envergure territoriale et géographique.<sup>594</sup>

Les pratiques du programme ne projettent pas de « changer le monde » ou d'améliorer la vie quotidienne vers un enchantement par la pratique artistique – même si l'enchantement selon de multiples formes vient toujours croiser l'effectivité d'une expérience. Nous proposons, à partir de cette volonté de corrélation, de connexion entre l'art et la vie, de changer et d'organiser le monde autour de nous à chaque occasion, sans intention définitive, selon l'efficacité que Foucault avait détectée, à propos des *offensives dispersées et discontinues*, initiatives soutenues par « aucune systématisation d'ensemble »<sup>595</sup>. Le monde change, tout le monde participe à ce changement, artistiquement chaque artiste y participe, nous tentons d'y participer à notre manière. Inspirée par celles de certains artistes qui au cours du XX<sup>e</sup> siècle disaient vouloir changer le monde définitivement. Nous le changeons ponctuellement, furtivement, nous jouons avec et en retour le monde nous change. Le définitif n'est pas une prétention souhaitable, et reste très peu contrôlable, il s'agit de durées qui « nous » dépassent. L'art ne nous semble pas devoir soutenir ce type d'intentions qui ne correspondent que très peu à son mode de production, faites de cycles et de séquences, de revirements, de reprises.<sup>596</sup>

Il reste aux artistes à faire ce qu'il leur semble nécessaire à tel moment et à tel endroit, comme enjeu présent du monde. Si ce qui a été fait perdure selon des séquences dans une forme de pertinence et agit sur le monde, c'est une qualité qui reviendra à l'artiste (il faut bien nommer les qualités, les fixer dans le temps), bien qu'il ne sera que de la responsabilité de la réception,

---

<sup>594</sup> Du moins cette envergure peut trouver une intensité équivalente dans un rapport d'échelle bien plus modeste mais où la « marge » que la traversée offre en termes de délai de production viendrait à manquer. La confrontation avec l'espace trouvant dans cette compression spatiale un rapport au faire tout aussi critique alors même que l'environnement semble maîtrisé et protecteur, apparemment sans « envergure aventurière ».

<sup>595</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, « Cours du 7 janvier 1976 », Quarto Gallimard, 2001, p.161.

<sup>596</sup> Si des œuvres agissent dans le temps et permettent dans cette durée de *voir le monde autrement* ou d'en reprendre la perception sous un autre angle, il ne s'agit jamais que d'un angle dont chacun à encore sa propre vision. Si jamais une œuvre a le pouvoir de changer le monde dans le temps, il dépasse celui qui la produit, avec ou sans cette intention, et son monde avec lui. Comme le soutient Rancière dans *La méthode de l'égalité*, il faudrait reprendre l'idée préconçue de l'art comme pratique de la spontanéité et de la politique comme développement à long terme pour comprendre la politique comme le moment qui vient trancher de façon impulsive dans le régime courant et de percevoir l'art comme une pratique dont les objets connaissent une durée, avec des mouvements d'apparition et de disparition. Le désir éprouvé par l'artiste d'un changement du monde par la pratique artistique n'a pas la même temporalité que les œuvres qui peuvent à l'occasion influencer pour une part sur cette histoire : il y a décalage. Ce n'est pas tant aux artistes de souhaiter un changement du monde, quand leurs œuvres sauront être actives à cet endroit si elles en détiennent la capacité, l'endurance. Qualités non prévisibles, qui dépendent fortement de la réception, de son évolution et de son mouvement. Ce mouvement de l'œuvre dans celui du monde selon celui de la réception est hors de portée, incontrôlable, pour l'artiste. Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Bayard, 2012, p. 233.



Table as curator / Impression pochette + Édition DELTA

d'un état du monde, de ses besoins, de ses penchants que de revoir ou conserver cette forme comme pertinente. Demi-responsabilité à laquelle le propos de Rancière d'une *conscience du faire* artistique, de l'artiste qui « fait plus qu'il ne veut faire et qu'il ne sait qu'il fait », nous avait déjà exposé. Ce *plus* (du faire et du savoir) comme bouteille à la mer de la production artistique.

#### e) Responsabilités multiples comme enjeux artistiques

À travers ces parcours formels que permet la mise en place de ce programme, mon rôle s'étend des préparatifs du programme et de ses conditions jusqu'au retour à la vie pédagogique *scolaire* (et les temporalités que l'école établit pour les étudiants et les enseignants). Les étapes de cette pratique sont la mise en place et l'activation du programme et de ses conditions (artistiquement, logistiquement, pratiquement), l'observation des pratiques de ces conditions, le soutien et maintient des développements, la réalisation de formes collectives et individuelles, l'activation de ces formes dans les lieux propices, l'organisation des expositions (matérielle, communicationnelle, scénographique). Ce travail reste pour une part, selon les types d'agents rencontrés et engagés, régulièrement collectif.

Nous avons vu que lors de l'expérimentation du programme, si des individualités se démarquent à partir de leur action, geste ou acte, c'est dans l'engagement collectif, en amont comme en aval, que cette singularité agit. Ma pratique lors de ces expériences consiste à assurer les responsabilités les plus collectives du programme jusqu'à sauver le plus de temps possibles pour finaliser des pièces ou propositions plus personnelles. Régulièrement des problèmes et incidents viennent prendre la place d'une possible finalisation des formes : cet échange entre devoir collectif et persévérance individuelle est un principe des formes, une économie. La forme devient celle d'une concurrence entre engagement collectif et protection d'une réalisation individuelle. Comme si l'un ne valait pas sans l'autre. Cet échange est aussi celui d'une extension : celle d'une forme qui se retrouve achevée par une situation réelle. Achevée comme rupture mais vers un complément, une finalisation d'un autre ordre. L'inachèvement plastique d'une pièce peut trouver son dénouement dans l'accueil des journalistes avant le vernissage ou une négociation avec les services municipaux d'Akureyri suite à une séance sauvage de piscine nocturne (bassin extérieur jouxtant la salle de bal de Hrísey). Faire de l'art avec les autres, à l'intérieur d'un commun, du maintien d'une communauté, c'est savoir céder sur les formes singulières pour des priorités collectives - ou protéger sa production s'il semble que cette nécessité l'emporte. Produire des formes entourées par des formes, à l'intérieur d'un ensemble de formes, c'est aussi



Table as curator / Édition DELTA + Livre ENSBA, pochette sous-vide imprimée

produire des *formes parmi d'autres*, selon la définition finale d'une œuvre d'art pour Roger Pouivet : favoriser l'ensemble sur l'unité ; protéger l'unité si *nécessaire* (sachant que la contingence l'emporte). État dynamique de la production que Stephen Wright exprime clairement : « l'activité artistique aujourd'hui (...) relève davantage de la bonne *gestion des contingences* que de la production d'œuvres ; les artistes, eux, sont devenus des managers de signes, de gestes, bref des gestionnaires des contingences qui surviennent dans un processus sans finalité, auquel le sens – tout le sens qu'il y a – est immanent. »<sup>597</sup> Série de fonctions par laquelle les intentions artistiques, l'engagement pédagogique et des moments de confrontations politiques trouvent la dynamique suffisante à leur réalisation. Pour Ardenne, l'art contextuel, selon l'étymologie de contexte, « assemblage » (bas latin *contextus*, de *contextere*, « tisser avec »), convoque des pratiques qui « s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuse de "tisser avec" la réalité. »<sup>598</sup> Comme y insiste Danièle Boutet, il n'y a pas d'opposition entre processus et œuvre : « Je ne sens pas que nous mettons l'œuvre de côté ou que nous en diminuons l'importance. Au contraire... Un processus sans œuvre, ça n'existe pas en art – ça serait du loisir. L'œuvre est toujours là, dans le processus, même si parfois nous ne réussissons pas à l'atteindre, à la faire aboutir. L'œuvre c'est le point de fuite du travail, c'est l'attracteur, ce vers quoi tout le processus converge. »

C'est dans cet esprit que fonctionne les expériences que notre programme met en place, mais qui se déroulent ensuite très librement pour une part, sans pouvoir négliger une finalité, même ponctuelle. Danièle Boutet précise encore cette position : « on ne peut pas imaginer un processus créateur qui ne soit pas tendu vers une œuvre à venir. Cette œuvre qu'on entrevoit est le point d'attraction de tous les mouvements, les actes et les matières qui se travaillent dans l'atelier. En plus, c'est d'elle que vient l'énergie. Et puis entre nous, c'est comme ça parce que la vie humaine elle-même est orientée. »<sup>599</sup>

---

<sup>597</sup> Stephen Wright, « Le des-œurement de l'art », La Découverte, « Mouvements » 2001/4 no17, p. 12.

<sup>598</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, p. 17.

<sup>599</sup> Danièle Boutet, *L'artiste et sa recherche*, Allocation prononcée au Colloque de Lévis 2016, <http://recitsdartistes.org/lartiste-et-sa-recherche/>

On voit que Wright et Boutet soutiennent des positions très proches à propos d'une actualité des formes artistiques du processus (qui nous éloigne de la figure de *l'artiste plasticien*), même si pour Boutet une finalité de l'art, qui le renvoie aussi à une tradition, semble réellement optionnelle chez Wright – pourtant sans finalité même comme simulacre, une dynamique risquerait un flottement sans repère de séquence.

Pouivet, ici, précise dans les termes ce hiatus entre Wright et Boutet : « l'essentiel de ce que sont les œuvres d'art : un *accomplissement* de l'artiste, découvrant quelque chose. L'œuvre est cet accomplissement, et pas son résultat. » Plus loin, pour introduire les raisons qui font que les œuvres d'art ne seraient pas des événements : « l'artiste cherche à réaliser quelque chose qui entre dans une tradition et forme une série. Même s'il conteste les principes esthétiques qui la régissent, avec des prétentions révolutionnaires, il n'est pas moins tributaire de la façon dont les œuvres d'art qui l'ont précédé ont été correctement perçues et appréhendées. » Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 117.



Table as curator / Éloïse Kelso, Grégoire Leduey à l'impression



Table as curator / Édition DELTA + tampons, bureau des commandes

Si l'accomplissement de l'œuvre importe plus que son résultat, c'est comme résultat, chose transmise, perceptible et appréhendable, dans une tradition que l'accomplissement peut se réaliser entièrement. Ce rapport conflictuel entre principes esthétiques (artistes) et prestation institutionnelle (tradition) est une des tensions à l'œuvre dans la pratique artistique qui infiltre activement la trame de cet accomplissement.<sup>600</sup>

Pour cette possibilité d'une œuvre mixte dont nous parlons, mi-forme plastique/mi-action civile, le processus, celui d'un accomplissement matériel puis symbolique (activation) de l'œuvre dans une exposition, se retrouve comme inversé. L'exposition comme lieu d'accomplissement symbolique de la forme se retrouve étendu, complété par un second qui rompt l'achèvement plastique de la forme pour une terminaison d'un matériau et d'une contingence bien différents, d'un tout autre régime de perception. Il se produit comme une compétition des impératifs, le collectif l'emportant sur le singulier. Si en tant qu'artiste le choix est de « sauver » le groupe ou d'en soutenir un enjeu, c'est alors que la vie du groupe est une œuvre qui importe davantage. Ainsi cette forme que nous pensions être celle du « plastique » vers le « civile », est surtout celle du singulier vers et pour le collectif.

L'œuvre peut être une forme qui fusionne différents niveaux de responsabilité, notamment celle qui engage un groupe en mouvement dans une action artistique, et qui a pour objectif d'assurer au groupe le maximum de survie quelle que soit la limite de ces actions. Cette responsabilité est de l'ordre de l'événement (qui peut être une œuvre, voir Pouivet, note bas de page) car il lui revient de prendre des décisions qui agissent sur des instances. Cette responsabilité est événementielle, elle négocie en tant qu'événement avec des événements, sur des événements, à partir d'un groupe dans une communauté plus grande.

Nous faisons, quelles que soient les conditions, toujours de l'art *avec* les autres, même une exposition personnelle se compare nécessairement à d'autres, celles d'avant comme celles en cours au même moment ailleurs. Elle n'est jamais isolée mais prise dans une histoire qui la précède et ouverte à celle qui suivra, dans la durée. Finalement, à cet endroit, DELTA TOTAL réinstalle ces conditions communes d'une communauté du faire artistique, en lui proposant une

---

<sup>600</sup> Plus loin Pouivet avance que « faire quelque chose ou agir sont deux choses distinctes, car il en résulte une œuvre ou un effet. (...) [O]n ne peut pas dire que le produit d'une action est une œuvre », mais il aborde ensuite les objections à cet argument. Dans le cas d'une découverte, « le résultat, le produit, serait là, dans cette découverte. Cependant, une découverte ce n'est rien d'autre qu'un événement. » Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 120. Ajoutons qu'accomplir dans son atelier (artistiquement) et accomplir dans une exposition (traditionnellement, culturellement) sont deux mesures bien distinctes de l'accomplissement artistique, même à partir d'une même œuvre et d'une même volonté.



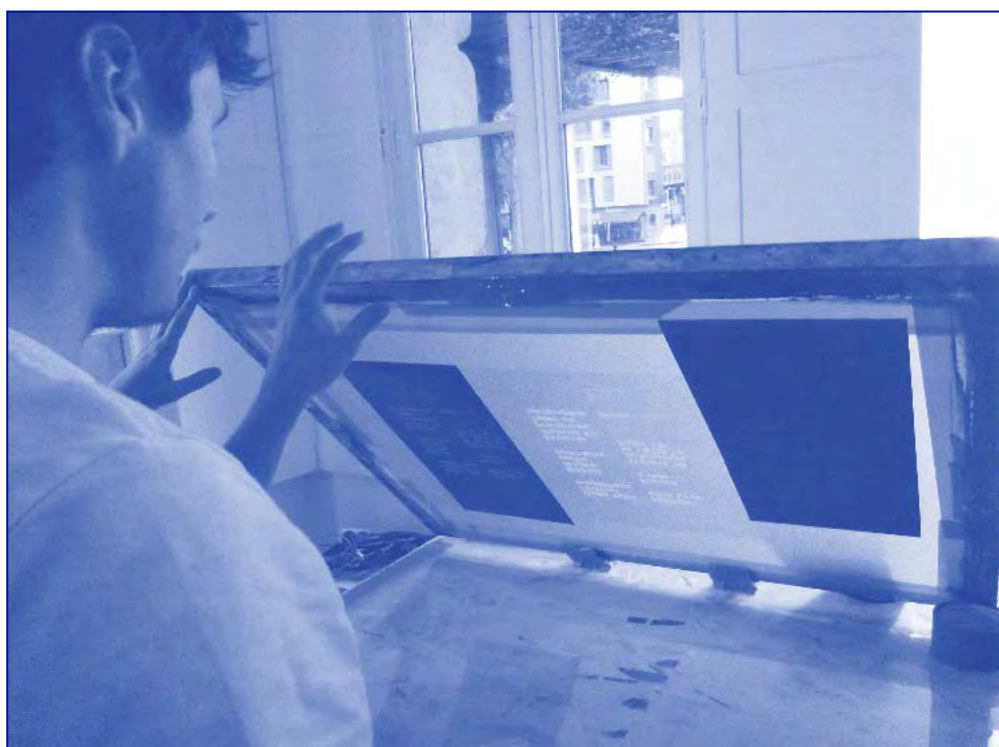


Table as curator / Grégoire Leduey, impression



dynamique et des conditions communes et égales, un départ quasiment commun pour tous, mais aussi un service de rattrapage des après-coups critiques.

#### f) Le mouvement-objet

Nous avons vu que les mouvements pouvaient produire des objets. Plus un mouvement, comme celui d'un déplacement qui permet de relier deux points, sera inédit plus il sera susceptible de nous demander des ressources nouvelles. Ces ressources pourront prendre la forme d'objets, à l'exemple des accessoires élaborés au cours du périple des deux motocyclistes (qui seraient la version « survie » des formes réalisées pendant la boucle en camping-car). Pourtant, à l'occasion des autres traversées (la course entre deux points d'exposition, le tour de l'île en stop, la rencontre à Hrísey, le retour pour le bateau) la conception d'objet n'a pas été nécessaire. Deux rapports distinguent la première expérience des suivantes. Nicolas Koch et Haldor Hardy sont restés en mouvement trois semaines et la dernière étape fut plutôt rigoureuse en termes de conditions. Le long terme et la difficulté composeraient alors un facteur combiné de production d'objet. Un temps plus ramassé et des conditions plus clémentes dispenseraient d'une mise en œuvre : le mouvement se fait de lui-même, sans *complément d'objet*.<sup>601</sup>

Nous avons vu pourtant que suite à ces mouvements, des objets, des formes, sont constitués, produits sans réelle volonté de reconstitution de l'expérience du mouvement mais qui agissent possiblement comme un rappel. Ce qui fut plus particulièrement le cas pour la course de Sophie Caudebec ; le tour de Laurie Lepine trouvera, lui, sa formulation un an après. Le retour en bateau aura, avec le bateau, déjà son objet, mais ce sera le moyen de se rendre à la livraison d'un objet auquel ce transport nous mène (le livre DELTA et sa sortie). Les objets croisent les parcours islandais pendant ou après-coup, pourtant ils n'en sont pas les supports ni les nécessités, parfois les souvenirs. Ces mouvements, traversées, déplacements avec ou sans objet sont pourtant des formes qui selon leur intensité et leur engagement, leur particularité aussi, ont marqué le programme, bien au-delà de leur action physique, mais comme nous l'avons vu, à partir de forme de colportage. Les mouvements sont les objets de ce colportage. Ils sont l'objet de chacune des démarches qui s'engagent physiquement dans leur réalisation. Ils font objet de la même façon qu'un matériau pour les récepteurs des expériences. Ces engagements des corps à travers l'espace constituent des appuis solides pour l'ensemble des participants du programme. Ce lien aventure/récit, dans la simultanéité qui les détermine ou l'écart qui les transporte d'un

---

<sup>601</sup> Thierry Davila parle de la création de territoires actuels dans la foulée, traverser revient à produire. *Marcher, créer - déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Ed. du Regard, 2003, p. 138.

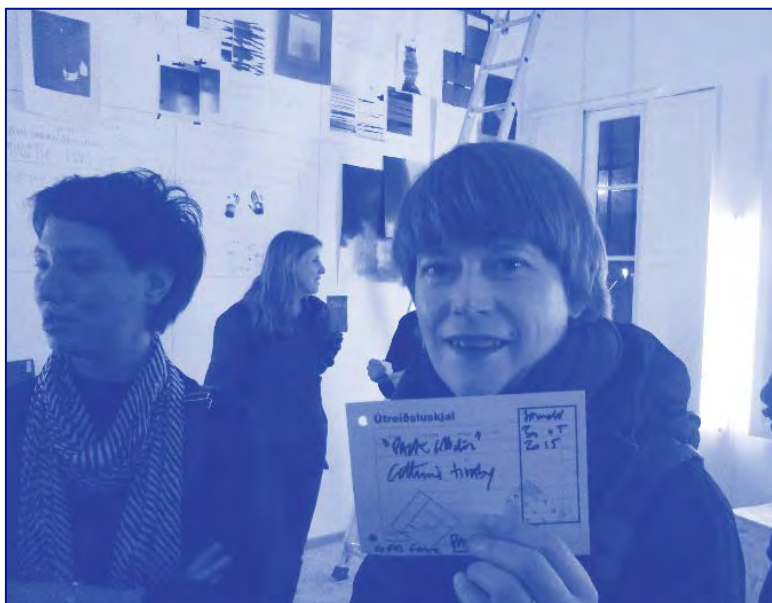


Table as curator / Catherine Tiraby, bon d'achat



Table as curator / Édition DELTA + Livre ENSBA

acte à sa connaissance, est une matière avec laquelle les expériences du programme DELTA TOTAL produisent leur énergie : un combustible. Ces objets énergétiques sont des mouvements, ils dépendent de nos indéterminations, de nos contingences, elles mêmes prisent dans la variation des échelles entre expériences, et dont il faut toujours réévaluer, reprendre la mesure par l'expérience. Élaborer des « objets-mouvements » à partir des vides de ce que nous nommons une échelle de campagne, aussi bien comme type d'espace que comme genre de parcours, ouvre un champs encore disponible. Si « ce que nous enseigne l'histoire de l'art s'est plutôt produit en ville », comme le remarque les responsables de La Pommerie (lieu d'élaboration sur le Plateau des Millevaches<sup>602</sup>), sans avoir à opposer ville et campagne nous pouvons pointer « les contextes d'enrichissement qui représentent aujourd'hui à la fois le tout et le néant de l'art contemporain ». Ce tout et ce néant correspondent à la malléabilité de l'échelle des écarts que nous traitons.

---

<sup>602</sup> *La belle revue* # 7, p. 113.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

## II. SANS EXPOSITION : AVEC OU SANS LIEU

### A) ECART NUL ET EXTRÊME : LE LIEU ET SON ABSENCE COMME MODE DE PRODUCTION

Si l'expérience en montagne puis celle en Islande nous avaient menés de façon respective d'un lieu à l'autre, par le dehors du lieu de l'art (espace préparé) jusqu'au dedans, les trois situations suivantes (un événement ponctuel à la Galerie de la Rotonde à Paris, la fin du Tour de banlieue à pied et l'investissement du « couloir-rue » du 3<sup>e</sup> étage de la Cité radieuse à Marseille) seront plus spécifiquement hors des lieux (banlieue) ou sur les lieux (Rotonde et Cité radieuse) sans qu'ils soient à rejoindre dans le cadre de l'expérience. L'expérience se réalise avec ou sans lieu attribué. Le mouvement qui nous permet d'accéder à celle de la Rotonde est encore dans l'élan du programme islandais, mais ce que nous réaliserons sur place sera dans une autre dimension : autonome. Les deux expériences suivantes (Banlieue et Marseille) trouveront pourtant très logiquement une liaison avec cette première expérience, selon des symétries géographiques et d'autres oppositions aussi fortes que complémentaires comme nous le verrons.

#### 1. Rencontre : *Table as curator : La table de sérigraphie, ExposerPublier*<sup>603</sup>, La Rotonde [19 mai 2015]

Une rencontre est le « Fait de se trouver fortuitement en présence de quelqu'un. »<sup>604</sup> Est *fortuit* ce « Qui se produit par hasard, de manière imprévue. »<sup>605</sup> Les conditions de cette rencontre avec le collectif ExposerPublier ont leur part d'*imprévisible*, nous verrons comment cette qualité s'active dans une forme d'événement qui correspond pourtant à une nécessité d'un programme. Cette rencontre a pour objet la sortie d'une édition. Cette occasion d'une sortie a entraîné la rencontre.

FIGURE : rencontre (sortie)

TERRAIN : galerie

LIEU : La Rotonde, Paris

PARTICIPANT : étudiants, enseignants, artistes, chercheurs (20)

CONTEXTE : exposition, événement

FORME : éditoriale

---

<sup>603</sup> <http://exposerpublier.tumblr.com/post/110531769896/table-as-a-curator-autour-de-la-table>

<sup>604</sup> RENCONTRE, <http://www.cnrtl.fr/definition/rencontre>

<sup>605</sup> FORTUIT, <http://www.cnrtl.fr/definition/fortuit>



Table as curator / Grégoire Leduey, Quentin Mocquard, impression

Cette aventure par étape, celle du programme DELTA TOTAL, aux grandes lignes mais à la carte toujours en évolution, qui produit des formes sur son parcours, formes dynamiques et formes au repos, a également réalisé une forme éditoriale dans son mouvement, un livre comme une des étapes du programme : expérience en plus et possiblement support de toutes les autres. Tentative, souvent celle du livre, de faire rentrer de l'espace et du temps, dans un pliage à deux dimensions, ce qui est régulièrement l'état de la carte et des lignes qu'on y dessine. Si la carte n'est pas le territoire c'est déjà que l'une se lit aussi bien à la verticale et entre les mains quand l'autre se pratique plutôt horizontalement et contient le corps. Ce livre<sup>606</sup> se présente comme « l'occasion d'une rencontre esthétique entre deux artistes et un duo de graphistes. L'objet éditorial constitué est à la fois la forme supplémentaire d'un programme d'expériences artistiques et le support qui en transmet la dynamique. Le programme DELTA TOTAL — qui repose notamment sur plusieurs écoles d'art - met en place des conditions de production artistique qui confrontent les participants à des combinaisons changeantes entre forme et espace selon la qualité des terrains choisis ou rencontrés. Le livre a bénéficié des mêmes approches expérimentales, parfois communes ou croisées, parfois parallèles, en produisant ses propres conditions de recherche, dans l'extension de notre géographie. »<sup>607</sup>

Ce livre a bénéficié de - mais aussi déclenché, nécessité et imposé - ses propres conditions de travail, c'est-à-dire, ses espaces d'élaboration, dans le rythme et la dynamique du programme dont il lui revenait de rendre compte, selon un certain parallélisme et parfois des croisements de lieux ou de temps avec les workshops à destination plus artistique. Le programme d'élaboration de cette édition a connu le parcours géographique suivant : Le Havre (printemps 2014) – Hyères (été 2014) – Chamonix, Paris (automne 2014) – Le Havre, île d'Yeu (hiver 2015) – Hirtshals/ Seyðisfjörður/Hjalteyri (Danemark/Islande, printemps 2015). Programme principalement assuré par Grégoire Leduey, Quentin Mocquard, Nicolas Koch et moi-même, certains membres du programme, étudiants ou ancien étudiants, sont venus selon les étapes se joindre à nous, aussi bien pour partager ces moments éditoriaux, en suggérant des pistes visuelles ou rédactionnelles, que pour maintenir leur propre démarche dans le cadre d'un workshop.

Il ne s'agira pas ici de présenter les conditions de conception durant cette année éditoriale, mais davantage d'activer, tel qu'il l'a été par ce livre, le principe de cette ductilité des formes selon une nouvelle configuration (élément, acteur, lieu, occasion) des circonstances qui

---

<sup>606</sup> <https://critiquedart.revues.org/21447>

<sup>607</sup> [http://www.r-diffusion.org/index.php?lang=fr&article=DEL-01&multisite\\_origine=rdiffusion](http://www.r-diffusion.org/index.php?lang=fr&article=DEL-01&multisite_origine=rdiffusion)

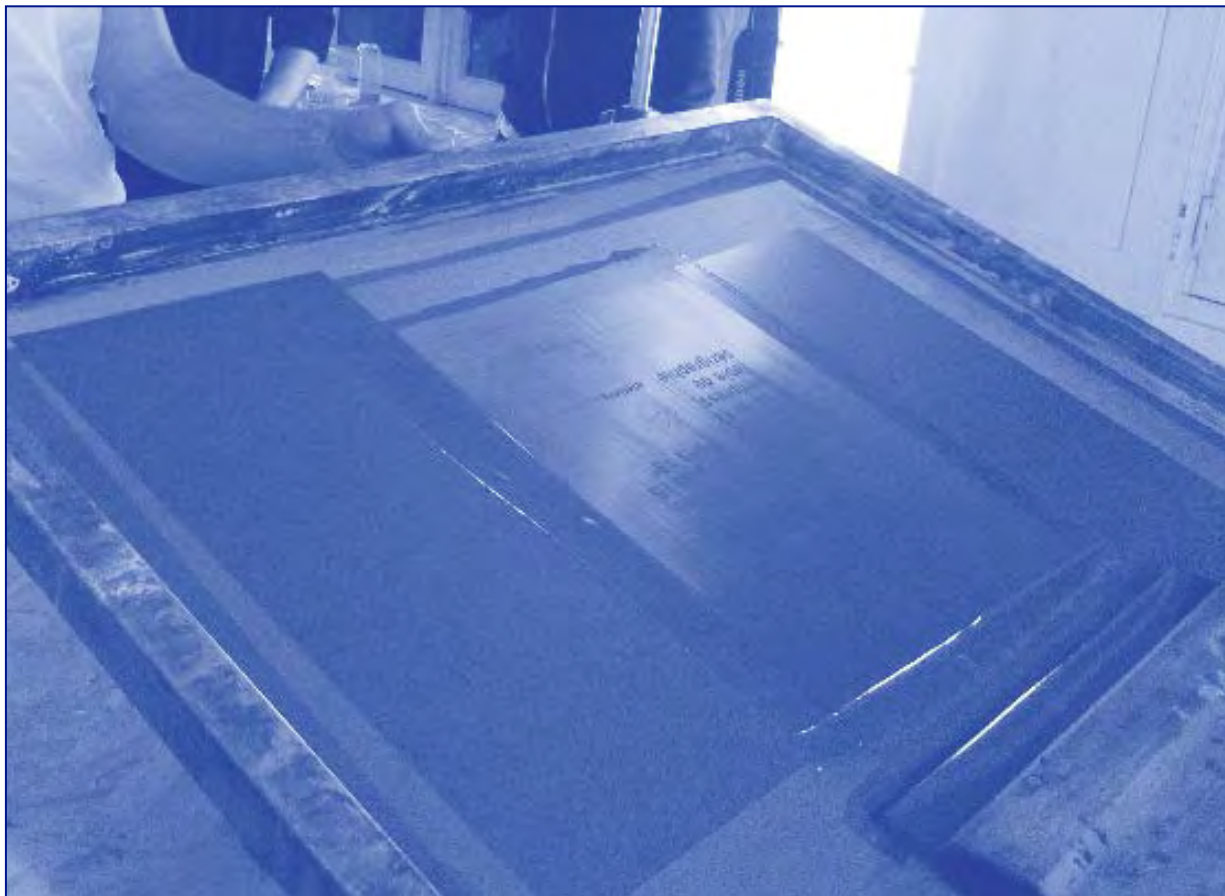
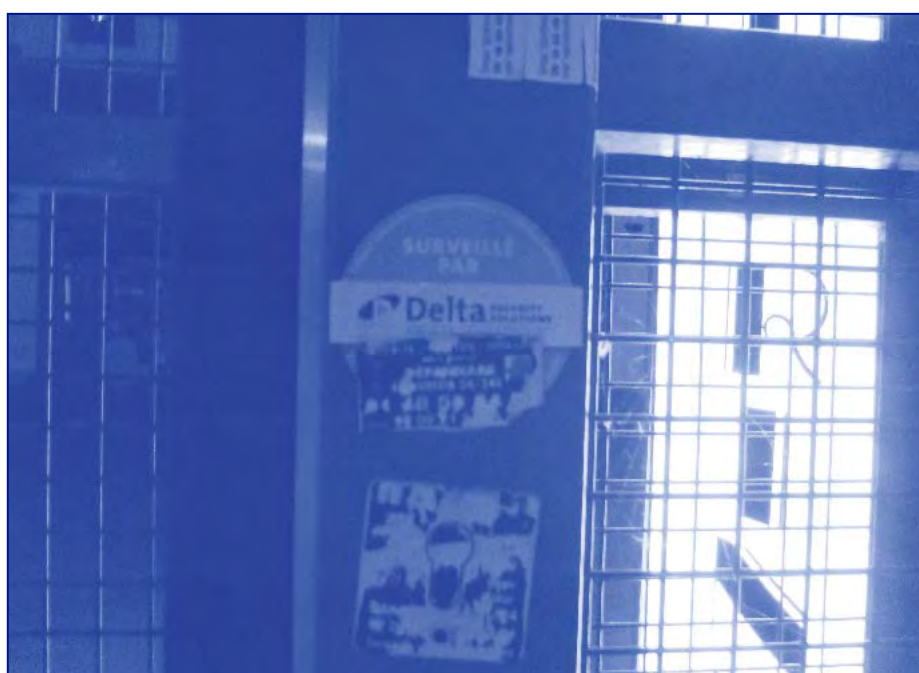


Table as curator / Écran



Tour de banlieue / Détail



peuvent les soutenir et les opportunités qui permettent à des intentions de produire des réciprocity actives. Rappelons que la ductilité est la capacité d'étirement des matériaux et ici, une qualité de notre engagement et dynamique artistiques sans rupture. Cette qualité pourrait se voir comme une qualité sensible observée par la topologie, cette « branche des mathématiques qui étudie dans l'espace réel les propriétés liées au concept de voisinage et invariants dans les déformations continues »<sup>608</sup>. La ductilité et la topologie sont des notions dans lesquelles la continuité s'applique au sensible, à la matière, dont les transformations et déformations successives ne connaissent pas de rupture ou d'interruption et, concernant le programme DELTA TOTAL, dont le déroulement paraît se maintenir quelles que soient les conditions. Où les connexions selon un principe *d'enchaînements et de liaisons* assurent toujours une suite qui donne au programme une cohérence dans le temps. Le programme et les conditions qui lui permettent de se maintenir et de se relancer trouvent régulièrement une souplesse commune.

La conception du livre ayant suivi et subi par endroits les sursauts des moments du programme<sup>DT</sup>, il lui a fallu observer régulièrement, comme les autres workshops du programme, mais dans une autonomie propre, des phases de pauses et de digestion. Là où les workshops du programme avaient leur calendrier, avec point d'entrée et de sortie, l'autonomie de cet objet éditorial et la singularité de son régime d'élaboration, en tant que moment graphique avec son rythme propre, celui d'un groupe à part, eu pour effet un étirement du temps de fabrication. Durée qui a permis des phases de reprise et de doute, salutaires mais éprouvantes, de la part et pour de jeunes graphistes (diplômés de l'école d'art du Havre depuis deux ans au moment de leur engagement dans la conception) qui ont *entraîné* un bouclage de cet objet au moment de la deuxième édition islandaise (avril-mai 2015), un an après le début de ce travail.

Au moment du bouclage, les graphistes ayant été invités à venir en Islande comme membres du programme, en tant qu'artistes, comme les autres participants, amenés à exposer dans les trois lieux d'expositions disponibles, il n'était pas prévu qu'ils passent et que nous passions avec Nicolas Koch trop de temps sur l'édition. De ma part, il s'agissait peut-être dans cette invitation, d'une stratégie de bouclage : finir avant l'Islande ou ne jamais finir. L'ensemble des pages a été envoyé avant le départ pour Hirtshals (embarcadère au nord du Danemark pour l'Islande), il nous restait la couverture à finaliser sur le bateau et des corrections à faire sur les pages envoyées. Tous fichiers numériques à imprimer ne peut jamais réellement faire un seul aller et retour entre graphistes et imprimeur : la série est ici aussi de rigueur. Du retard a donc été

---

<sup>608</sup> TOPOLOGIE, PETIT ROBERT, 2004.



Tour de banlieue / Détail (seuil incliné 1)



Tour de banlieue / Étalage poisson



Tour de banlieue / Départ 2015

pris à nouveau, notamment dans l'expérience qui propose à des graphistes de « passer à l'art », alors même que l'œuvre graphique correspondante demande encore à être finalisée. La couverture exigea le même traitement.

De cette manière, celle d'une sensibilité à l'attraction des circonstances, qui produit « de la réalité selon une nouvelle partition qui ne distingue plus "fait" et "valeur" favorisant des hypothèses de formes de vie »<sup>609</sup> (les faits mettant à l'épreuve les idées au bénéfice de la vérité, sans relation au vrai mais plutôt au vivant, dans un fantasme de l'activité par sa pratique<sup>610</sup>), le livre achevant son état numérique vers une stabilité papier, il a fallu prévoir une sortie, avant le départ en Islande. Un mode de sortie possible qui soit cohérent avec cette manière de faire, toujours un peu à la limite, dans une relation à *risque* mais déterminante avec le réel et ses conditions.

C'est ici que la thèse entre dans ce programme de manière active. Dans le séminaire doctoral que Bernard Guelson propose mensuellement prennent part des doctorants qui développent une recherche qui repose sur des mises en place d'expériences. Une doctorante, Caroline Sebillieu, proposait tout le printemps 2015 avec son collectif ExposerPublier un programme curatorial *Table as curator / Autour de la table* en trois étapes : table de chevet, table de sérigraphie et table de mixage. Le deuxième moment « Printpress / table de sérigraphie » avait lieu tout le mois de mai 2015, pour se clôturer le 30. Peu avant de partir en Islande, mi-avril, nous convenons avec Caroline Sebillieu, après quelques échanges, de sortir notre livre DELTA TOTAL le 19 mai, à l'occasion de cette deuxième session d'*Autour de la table*. Le bateau devant nous déposer au nord du Danemark le 16 mai au matin, je pense ensuite rentrer par la voie « facile » : train pour le Danemark (c'était sans compter les travaux sur le réseau vers l'Allemagne) et bus pour l'Allemagne jusqu'à la France (je dois impérativement être à l'école d'art du Havre le 18 et le 19). Bus que je raterai (de très peu) grâce aux perturbations danoises, et malgré les efforts des mes jeunes camarades graphiques pour le retenir, au profit d'une autre option. Quentin Mocquard et Grégoire Leduey, choisiront l'auto-stop pour traverser le Danemark avec ce bus pour le reste du parcours. Quant aux motocyclistes, désormais à pieds, ils opteront pour une *intégrale* en auto-stop (qui leur soumettra à peu de choses près autant de difficultés et leur prendra autant de temps que les 300 km de neige en mobylette de leur périple islandais).

---

<sup>609</sup> Franck Leibovici, *des documents poétiques*, Al Dante, 2007, p. 106.

<sup>610</sup> David Zerbib, « Les noms du per : l'art expérimental et l'épreuve des limites » - In actu, *De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009, p. 36.



Tour de banlieue / Pique-nique place, Montreuil



Tour de banlieue / pause café

Si la présence de Nicolas Koch et Haldor Hardy est vivement souhaitée pour la sortie du 19 mai, celle des graphistes est indispensable : symboliquement déjà, après tout, ce livre c'est « eux », puis techniquement, il reste du travail (cette sortie n'est pas que symbolique). Ce livre, dont la conception commence suite à l'expérience islandaise du printemps 2014, a longtemps cherché, parallèlement à sa conception graphique et à sa teneur formelle propres, un moyen éditorial de reliure avec l'édition que les étudiants de l'Atelier de Dominique Gauthier aux Beaux-Arts de Paris étaient également en train de préparer concernant leur présence en Islande, invités par DELTA TOTAL ce même printemps 2014. Après beaucoup de propositions, souvent ingénieuses mais toujours très onéreuses, la dernière option de reliure commune arrêta la « jointure » entre les deux ouvrages à une pochette sous-vide sérigraphiée. Si Quentin Mocquard n'a pas maintenu dans sa pratique graphique un intérêt pour la sérigraphie, pour Grégoire Leduey, cette technique est l'une des bases de son inspiration graphique, il en maîtrise les procédures et les possibilités et en cultive la conception par couches et superpositions. Cette proposition de pochette sérigraphiée, fut avec la concordance des périodes, une des raisons principales d'une possibilité de travail commun avec Caroline Sebillieu et le collectif ExposerPublier pour cette phase *La table de sérigraphie*. Coïncidence temporelle (de l'achèvement de notre livre avec la programmation du collectif ExposerPublier à la Rotonde) et concordance de medium (sérigraphique) furent les agents décisifs de cette rencontre qui déterminèrent, avec un troisième élément dominant, celui du jour probable de notre retour d'Islande (encore de l'ordre de la coïncidence temporelle), la date de la sortie de notre livre. Cet événement d'un livre qui sort est tout à fait prévisible lorsqu'il a atteint l'étape de l'imprimerie, même si la complexité du nôtre en termes de fabrication (plusieurs qualités de papier et de mode d'impression) et notamment de façonnage (différentes tailles de papiers) ont mis à mal cette évidence prévisionnelle. Ensuite la date, le lieu, les conditions, les personnes (celles d'un partenariat cohérent) sont définitivement de l'ordre de l'imprévisible et en cela constituent la rencontre.

Trois raisons pratiques distinctes, temps (calendrier respectif des expériences et des collectifs), géographie (situations spatiales de chaque groupe), matériau (rencontre sérigraphique), ont permis de définir un « point fixe » (une date et un lieu). Décision qu'une intention éditoriale ne pouvait trouver « seule », c'est-à-dire juste à travers son objet (le livre). Poser le 19 mai comme date de sortie, imposait impérativement que les fichiers de conception du livre soient envoyés avant le départ en Islande. Ainsi l'Islande, la durée islandaise, devenait cette imprimerie *fantôme*, dans laquelle un livre s'imprime alors que nous jouons encore les actions qu'il prétend relater. Le livre comme tentative de contraction maximum de l'écart entre l'aventure





Tour de banlieue / pause café



Tour de banlieue / Mairie de Montreuil

et son récit, entre l'acte et son document : la superposition de la couche d'action et de la couche narrative correspondante, au plus proche de la fusion. La couverture passant elle, avec nous, les frontières, dans sa difficulté à arrêter sa course dans une image finale, qu'elle ne trouvera qu'au milieu du séjour, au moment où il lui sera possible finalement d'accueillir deux petites images d'actions islandaises *actuelles*, comme pour reculer encore un peu l'obsolescence.

Si les temporalités de chaque programme et l'investigation du champs du design graphique ont contribué à rendre la rencontre possible, c'est surtout autour du médium sérigraphique comme mode d'impression de notre dernière solution de reliure commune (avec l'édition des Beaux-Arts de Paris) et médium choisi à ce moment de la programmation d'ExposerPublier qu'une rencontre a pu se produire. Le médium comme « tuteur » de synchronicité.

#### a) Avant la Rotonde

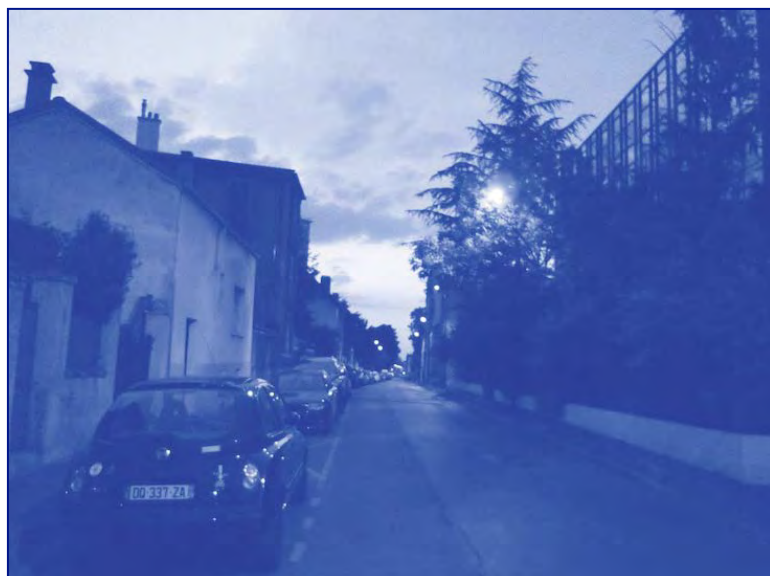
Le jour de la sortie, le 19 mai, nous devons avec Grégoire Leduey passer chez le façonneur, dernière étape de fabrication du livre. Il cherche à repousser l'heure du rendez-vous, alors que nous devons impérativement être à La Rotonde à 18h. Quentin Mocquard doit de son côté trouver le moyen de transporter un stock d'édition du livre des étudiants des Beaux-arts de Paris (*fusion-reliure oblige*) sans moyen de transport particulier.

Avoir repoussé au maximum la distinction dynamique entre une forme (celle du programme<sup>DT</sup>) et un document qui en témoigne, en étirant à l'excès le délai de finalisation du document, a aussi ses conséquences : seuls deux exemplaires du livre sont disponibles. D'où la réticence du façonneur à nous recevoir. La complexité de conception, selon différentes qualités de papier qui impose des temps de séchage d'encre particulier, des cahiers de différents formats (distinguant pages texte et pages image), ont rendu le façonnage capricieux et délicat, particulièrement en termes d'équilibre technique de la reliure (entre colle et agrafe), sans parler des multiples phases de correction et de recalage de l'ensemble, et retardé sérieusement la finalisation. Le façonneur nous invite dans la partie atelier à mieux comprendre les problèmes posés, nous voyons au sol toute notre édition imprimée par planches, en paquets, tous les livres sont là mais encore virtuels.

Avec deux exemplaires nous avons le minimum nécessaire pour tester la machine à *relier* « sous-vide » et laisser un livre consultable. Finalement cette pénurie rendra compte d'une réalité précieuse de l'objet. L'invitation du collectif ExposerPublier durant jusqu'à la fin du cycle « table de



Tour de banlieue / pause chez l'habitant



Tour de banlieue / Vision nocturne



Tour de banlieue / Symétrie



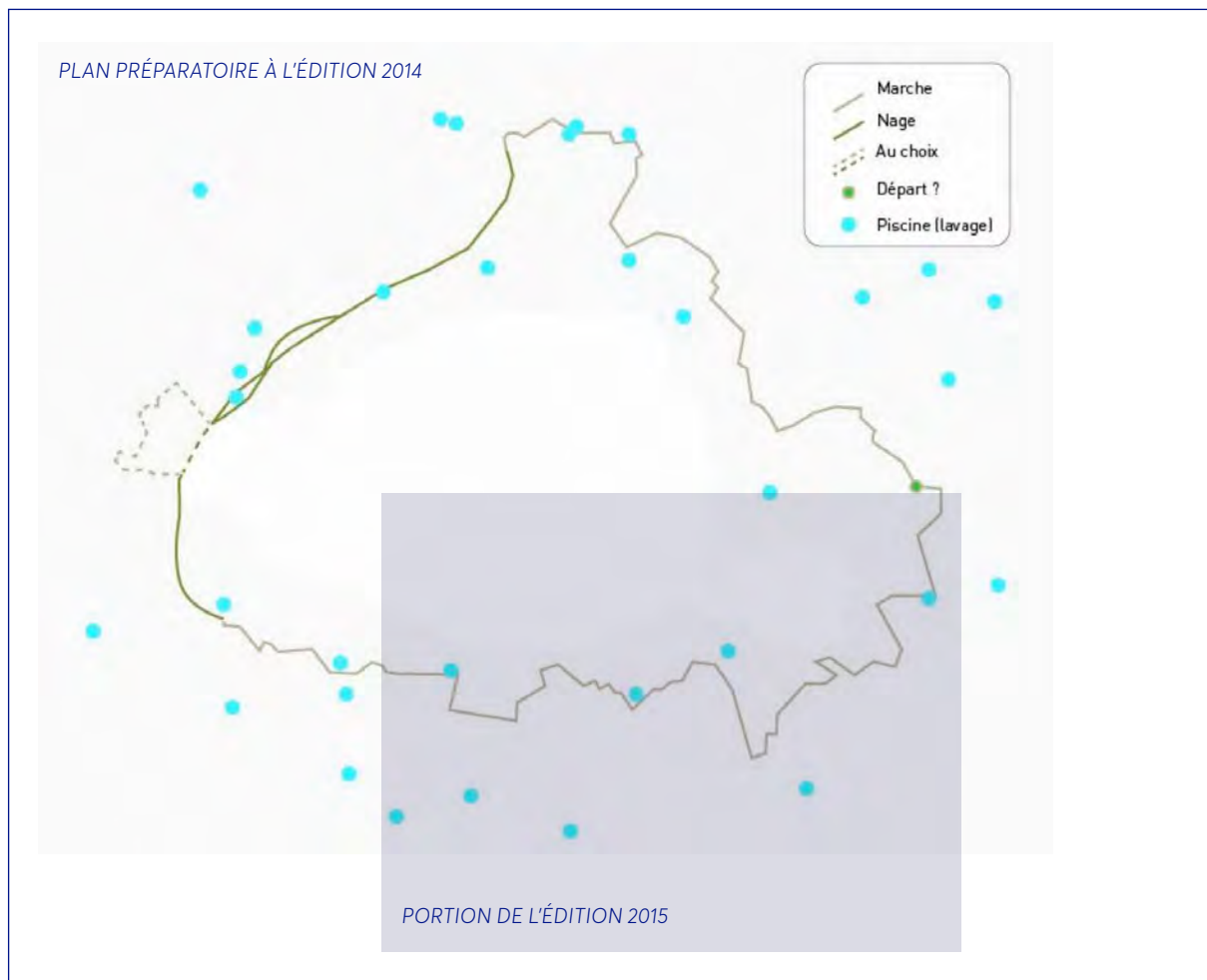
sérigraphie », nous aurons la possibilité de finaliser les reliures sous vide, et la distribution du livre durant la semaine suivante.

#### b) Pendant La Rotonde

La soirée de sortie elle-même est à nouveau l'occasion d'exercer ce rapport de confrontation et de rencontre entre deux conditions délicatement compatibles : celle des objets finalisés, stabilisés, avec celle de la dynamique de leur condition de production. Un livre rend compte de mouvements artistiques dont il fait partie et qui ont participé à son élaboration, aussi bien en termes de contenu que de pratique dynamique de l'objet lui-même, et l'activation de sa sortie se compose de reprises qui correspondent à l'objet et ses conditions. Reliure dynamique, selon un mécanisme qui produit un mouvement, celui d'un souffle (qui passe de la présence à l'absence d'air), avec une autre édition (celles de l'ENSBA) qui permet de remonter un an plus tôt l'histoire du programme mise en page, au moment de déclenchement de la conception de ce livre. Ensemble sur lequel à nouveau est imprimée une nouvelle couche, sur l'emballage sous vide, par la sérigraphie, pour signaler le moment présent de la reliure des deux éditions. Leur trouver un réajustement, leur permettre une reprise de contact lorsque l'édition de l'atelier des Beaux-arts ne partage avec la nôtre que deux semaines d'expérience commune.

La sortie dans son déroulement performatif est comme une continuité qui maintient une ligne de pratique du programme<sup>DT</sup> : son mouvement entre ses gestes, ses actions. Toute la logistique préparatoire a lieu pendant l'événement : préparation des écrans, installation du dispositif, test papier, test sur pochette plastique, entraînement à la maîtrise de la machine « sous-vide ». Les personnes qui arrivent et qui souhaitent voir le livre dont nous n'avons plus qu'un exemplaire disponible (l'autre servant aux tests) tentent de comprendre la « logique » de cette sortie, ce qui engage de nombreux échanges à propos de notre activité et notre présence à la Rotonde.

Pendant plusieurs heures une multitude de gestes se produisent : impression, affichage, séchage, activation de la machine, dépôt d'objets imprimés, dialogue local et ponctuel, autour des réglages de la machine, de la présence du livre, et échange global et durable à propos des expériences du programme et de la manière dont cette soirée est un concentré de son principe d'expérience. Travailler dans l'élan qu'une situation de crise demande pour être débordée, transformée en moment de production possible de formes comme ensemble de solutions.



### Plan banlieue [Fig. 13]

Cette carte superpose les zones respectives des deux sessions du Tour de Banlieue (2014 et 2015) selon une répartition  $\frac{3}{4}$  -  $\frac{1}{4}$ .

## 2. Reprise (fin de boucle) : *Tour de banlieue (suite et fin)* [4 et 5 juillet 2015]

Une reprise signifie « Saisir de nouveau quelque chose »<sup>611</sup>, il ne s'agit pas d'une répétition, dans le sens où la tentative n'est pas de refaire une chose telle qu'elle était ou de réaliser une « Reproduction à des intervalles réguliers d'un même sujet ou d'un même motif »<sup>612</sup>. Dans la reprise il ne s'agit pas du *même* : si on prend une chose, c'est, à partir de cette chose, possiblement la refaire mais pas en tant que même (répétition). Faire de l'autre avec du même, les conditions ayant changées. Une reprise ayant rarement lieu aussitôt après l'émergence de ce qu'on reprend. La reprise demande souvent un délai, comme pour pouvoir apprécier et élaborer ce qui fera la différence avec un original. Dans la reprise, il n'y a pas production du même mais production d'autre chose à partir d'un même.

FIGURE : reprise (segment de boucle)

TERRAIN : urbain

LIEU : banlieue parisienne

PARTICIPANT : étudiants, enseignants, artistes, chercheurs (5)

CONTEXTE : workshop inter-écoles (sans partenariat)

< Fig.

FORME : parcours, déplacement

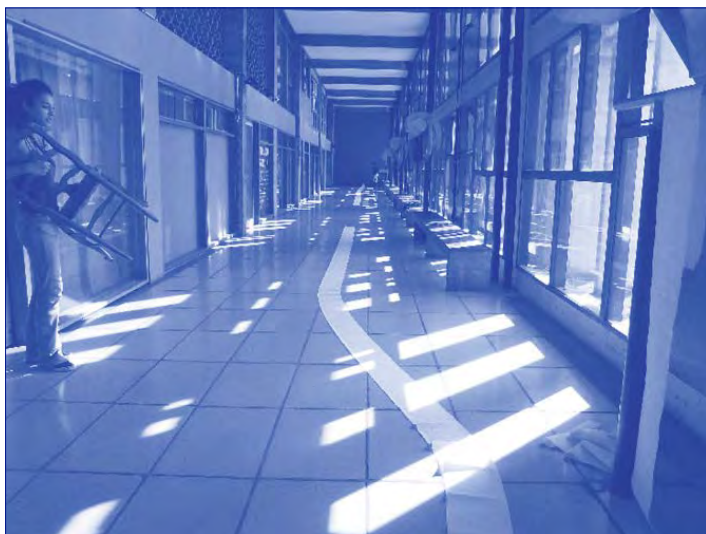
13

Dans le cas dont nous allons observer la réalisation, la reprise d'un même peut se comprendre à plusieurs endroits : nous partons d'une expérience précédente et inachevée. Nous reprenons une expérience, marcher autour de Paris. C'est une reprise un an après pour compléter et finir ce tour dont il manquait une portion. Reprise à partir du point d'arrivée de la version précédente : boucler la boucle. Le quart manquant de la boucle, objet de la reprise début juillet 2015, ne pouvant être identique aux trois quarts parcouru un an plutôt. Nous reprenons une expérience incomplète, une marche interrompue et un départ - comme on dit « reprendre la route » - au point d'arrivée un an plus tôt. C'est la reprise d'un *vide*, à partir d'un *plein*. Nous reprenons ces trois moments d'un geste qui se comprennent les uns les autres, mais nous les reprenons sur les lieux mêmes où ils se sont déroulés dans leur version précédente et inachevée : reprise temporelle également, un an après, jour pour jour. Reprise du principe et de l'élan de l'expérience, car ce qui a été parcouru ne sera pas repris, seul sera reprise l'expérience

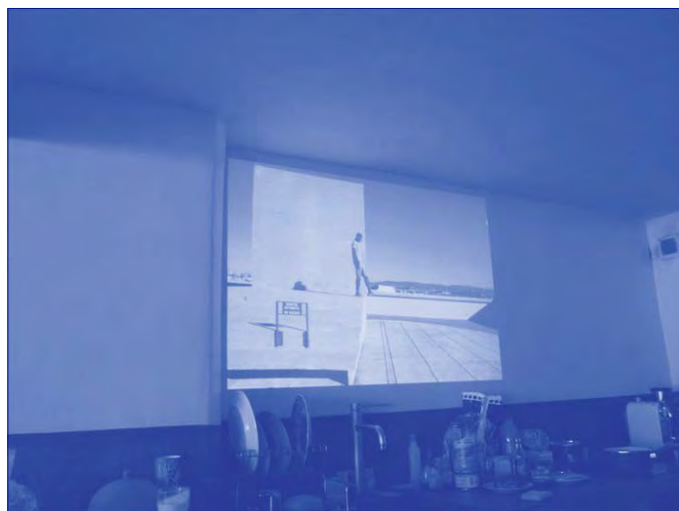
---

<sup>611</sup> REPRISE, <http://www.cnrtl.fr/definition/reprise>

<sup>612</sup> REPETITION, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9p%C3%A9tition>



Delta 7:53 /> 302 / Mesure couloir 3e étage



Delta 7:53 /> 302 / Projection séance corps/terrasse



Delta 7:53 /> 302 / Studio 3e étage

au point où elle a été suspendue : ce que nous reprenons n'avait pas encore été pris. Nous allons prendre une nouvelle part de l'expérience, sa part inédite, dans son élan, son fonctionnement. Reprise d'une expérience sur le mode du vagabondage où l'entrain repose sur l'aptitude à toujours se réjouir de la fin de la beauté de l'étape qui passe pour celle qui suit.

Nous avons vu que pour Debord, dans la définition qu'il donne de la dérive, si l'approche ludique reste permise voire conseillée dans « l'affirmation d'un comportement ludico-constructif », le tourisme, la promenade, le voyage se retrouvent exclus de la pratique<sup>613</sup>. Il serait difficile pour un groupe qui entreprend la reprise d'un *tour*, de réfuter sa détermination par le tourisme même si la modestie de notre tour nous éloigne de l'origine du terme<sup>614</sup>, de même de renier la promenade, sachant que ce quart de tour restant ne pourra pas nous prendre plus d'une journée (nous en avons mis trois pour parcourir les trois premiers quarts), bien que l'idée de compléter un trajet un an après son commencement convoque également une sorte de voyage - dans le temps notamment. De plus, au moment de ces Tours de Banlieue (celui de juillet 2014, comme celui de juillet 2015) pour des raisons de météorologie et de libération du programme pédagogique, nous nous retrouvons marcher en période de vacances et en vacances, selon l'« état de ce qui est vacant. »<sup>615</sup> Si nos Tours de banlieue se destinent au « passage hâtif à travers des ambiances variées »<sup>616</sup>, comme la définition de la dérive y engage, nous pensons que nos vacances ou voyages ne peuvent que profiter de cette dynamique.

#### a) Amorce

Début juillet 2015 (04/07/15), pour la reprise et la fin du Tour de Banlieue entamé début juillet 2014 (02-04 juillet 2014 - première édition qui avait pour départ un rond-point à l'intersection de Montreuil-s/Bois et Rosny-s/Bois et comme arrivée Le Chistéra, café-restaurant de Malakoff) le plus simple était de proposer le point d'arrivée 2014 comme nouveau point de départ.

À mon arrivée, le lieu de rendez-vous étant fermé (l'année passée le mondial de football avait tenu les cafés ouverts plus tard), un petit mot m'attendait à cet endroit pour me signaler l'endroit où les participants se trouvaient finalement (Simon Le Cieux, Romain Petit, Zuzana

---

<sup>613</sup> Guy Debord, *Théorie de la dérive*, *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

<sup>614</sup> Tour « voyage circulaire » (XIVe, que l'on retrouve dans *touriste*, *tourisme*), PETIT ROBERT, 1994.

<sup>615</sup> VACANCE, <http://www.cnrtl.fr/definition/vacance>.

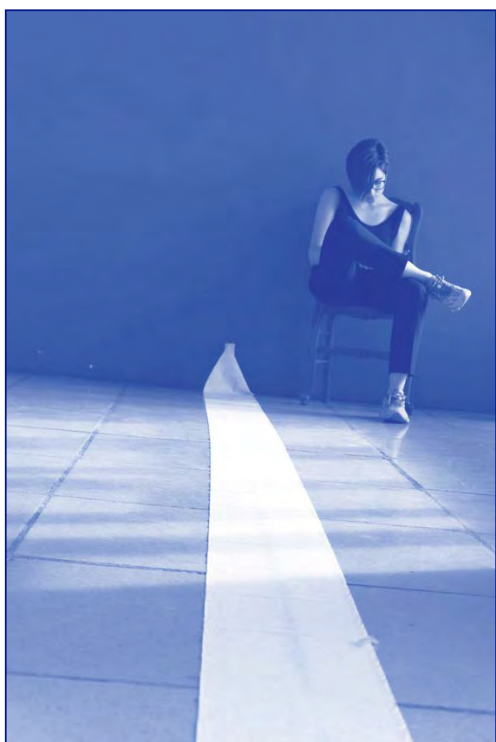
<sup>616</sup> <http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm#definitions>



Delta 7:53 /> 302 / Alma Kubik, « Sieste en vitrine »



Delta 7:53 /> 302 / Projection séance corps/terrasse



Delta 7:53 /> 302 / Sophie Caudebec, prise de note

Kleinerová, Arslan Smirnov). Ce lieu indiqué - nouveau point de départ « officiel », du fait sans doute que les participants 2015 n'étaient pas les mêmes que ceux de l'année précédente - me proposait un « retour » sur le chemin de l'an passé. Il m'invitait à remonter dans le sens horaire, à l'inverse du sens de la marche 2014. Repasser sous le pont du métro aérien, ce qui symboliquement nous amenait presque à reprendre une ville de retard, de Malakoff à Vanves. Ces paramètres ne pouvaient avoir de sens que pour quelqu'un « venant » de la première partie de l'expérience, un an plus tôt.

À présent, en se remettant en marche pour compléter la part manquante d'un trajet vieux d'un an, jour pour jour (le jour et l'heure du départ reprenant le jour et l'heure de l'arrivée un an plus tôt), nous partions avec un léger *handicap* : refaire une partie déjà faite. Ce qui s'approche davantage pour cette très petite portion, d'une répétition, mais toujours sur le mode de la reprise car un an après les conditions d'une même portion nous éloignent d'une possible répétition : reprendre une part de « réalité » connue d'un espace selon l'effet de *replay*. Que la vitesse d'exécution soit celle d'une marche normale, la reprise d'une portion déjà parcourue a comme un effet ralenti, comme de rejouer une action dans un effet de déjà-vu, une vision ramollie par une reconnaissance. D'un autre côté cette amorce d'une nouvelle aventure sur les pas de l'ancienne est une chose qui peut se faire « yeux fermés », le parcours étant déjà connu et la nostalgie n'étant pas souhaitée. Revoir ce trajet comme une redite n'avait pas d'intérêt particulier, plutôt l'effet d'une sensation de « patinage ».

Telle une action « blanche » le temps du passage, comme celui d'un relai sur cette partie commune, d'une relance, surface de collage avec l'espace-temps que nous reprenions, qui produisait un départ lancé plutôt qu'un départ arrêté. Sensation personnelle du seul témoin du Tour 2014 à être présent pour cette suite et fin. Cette surface de décalage entre arrivée et départ, se retrouvera curieusement, selon une autre configuration, au moment de l'arrivée, le lendemain, dans cette tentative de clore ce TDB après ce quart de tour manquant.

## b) Déroulement

La fin du Tour de Banlieue 2014, le 4 juillet 2014 au soir nous « obligeait », pour jouer un collage des jours dans le temps (en négligeant les années), à une reprise le 4 juillet 2015 au soir, et donc à une marche nocturne pour commencer. Reprendre ce TDB de nuit inaugure ce complément par une sorte de contradiction ou d'inversion de la pratique : trouver où dormir avant de se mettre en marche. Commencer à marcher le soir pour vite chercher où dormir paisiblement aurait été comme un faux-départ – à moins de passer en mode « marche nocturne ».





Delta 7:53 /> 302 / Julie Kieffer, jardinage



Delta 7:53 /> 302 / Sébastien Montéro, « Mobilier urbain » (éléments de canapé)



Finalement, nous avons opté pour le « sommeil nocturne » mais en demi-nuit : mi-marche, mi-sommeil. Ce tour n'étant qu'un quart.

Cette traversée fut belle des péripéties possibles des nuits en banlieue au début de l'été, douce et calme, avec les sensations qu'on imagine, entre rencontres chaleureuses et surprises des visions urbaines, celle d'un décor si proche et si peu vu. La tension d'une production d'itinéraire, cette responsabilité de savoir que choisir telle ou telle voie, ne nous offrira pas les mêmes opportunités (*créer des territoires actuels dans la foulée*, selon Davila), à la manière des itinéraires qui unissent les éléments non identifiés, et qui produisent l'égarement constant de Perceval selon une « carence de la représentation »<sup>617</sup>. Un dîner tardif sur une table d'installation urbaine d'une cité de Gentilly, rejoint par de jeunes habitants passant leur soirée dans cet endroit. La nuit à Vincennes sur une herbe épaisse et séchée par une rapide canicule de la veille, en face du rocher géant et refait à neuf du Parc zoologique. Quelle que soit l'échelle de l'entreprise, la liberté de celle-ci produit une projection assez prodigieuse de l'être qui « aspire à un ailleurs toujours différé. »<sup>618</sup>

La sensation de compléter une forme entamée un an plus tôt par des étudiants et artistes du programme<sup>DT</sup> connus par les nouveaux participants de cette part manquante, produit une sorte de solidarité, de proximité pratique dans un temps qui pourtant nous éloigne physiquement de ce premier groupe et de ses actes. Une synchronicité a lieu, mais d'un genre particulier car il n'y a aucune surprise en termes de sens, ni simultanéité des faits. Une cohérence se produit spatialement : compléter, reprendre et finaliser une action passée nous relie à un groupe de personnes dans l'action, dans un même élan, alors qu'une année a passé entre les deux séquences. Le fait que le second groupe connaisse la plupart des participants du premier groupe ajoute à cette proximité expérimentale. Cela reste une chaîne et alors un enchaînement.

### 3. Occupation : *Delta 7:53 /> 302* [Cité Radieuse, Marseille – 5/8 octobre 2015]

Nous avons vu précédemment la plupart des sens qu'occuper pouvait recouvrir. Du programme ambitieux, qui euphémisait le terme en *occupant* et sollicitant plus d'énergie que ce

---

<sup>617</sup> André Corboz, « Le territoire comme palimpseste », *Diogène* 121, janvier-mars 1983, pp. 14-35.

<sup>618</sup> *Ibid.*



Delta 7:53 /> 302 / Sébastien Montéro, « Pense-bête » (recto)



Delta 7:53 /> 302 / Louis Lallier, Incrustation balle de tennis

qu'il induit généralement, jusqu'à ce qui nous détourne ou nous détend de nos activités principales et accaparantes, mais également nous aménagerait une confrontation plus douce au vide auquel l'ennui pourrait nous exposer, l'occupation déclinait plusieurs niveaux d'intensité. L'occupation pouvait glisser vers la prise en charge, de notre personne et son temps libre comme le fait un loisir, elle pouvait aussi nous mettre face à nos responsabilités : ce qui nous revient de faire, ce à quoi on se donne et ce qu'on donne au monde ou fait pour lui avec ce temps. L'occupation, comme celle de la place qu'on occupe dans le monde, de la position qu'on adopte et la manière dont cette position oriente nos responsabilités. Occuper croisait également la définition d'habiter : *occuper habituellement un lieu*. Occupation est un terme qui traverse l'activité : de la plus passive à la plus engagée. Pour la Cité radieuse, cette traversée du terme entre ces différentes manières d'activer le temps et l'espace sera reprise mais autour d'une plus principale : l'occupation comme position physique (*ce point sur la carte*).

Une occupation, malgré son apparent statisme, est « L'action d'occuper (un lieu, un espace, une surface) » et le « résultat de cette action », occuper oscille entre « remplir (un espace) » et « être (dans un lieu) »<sup>619</sup>. Nous noterons que si l'action d'occuper est dynamique - pour *remplir* il faut déplacer de la matière, mais si cette matière est notre corps - *être* demande juste une présence qui peut rester immobile : nous retrouvons comme les parenthèses l'indiquent cette distinction entre espace et lieu que nous pensons pertinente. L'espace comme ce qui implique le mouvement, le devenir et le lieu ce qui indique une stabilité, une histoire, un passé. Cette distinction entre espace et lieu sera décisive au cours de cette expérience à la Cité radieuse.

FIGURE : occupation

TERRAIN : domestique

LIEU : Cité radieuse (Marseille)

PARTICIPANT : étudiants, enseignants (8)

CONTEXTE : workshop inter-écoles (partenariat SEMIS : Nicolas Capron & Alexandre Ruffato)

FORME : couloir (« rue »)

---

<sup>619</sup> OCCUPER, <http://www.cnrtl.fr/definition/occuper>



Delta 7:53 /> 302 / « Pense-bête » (verso)

## a) Intentions

7:53, horaire du TGV unique et quotidien qui relie Le Havre à Marseille, le béton pluvieux de Perret à la cité phocéenne, et pour nous radieuse – bien qu'une fois à la gare St-Charles le seul repère qu'on puisse vous donner pour rejoindre la « maison du fada »<sup>620</sup> est le nouveau stade vélodrome (encore en chantier en octobre 2015).

La Cité radieuse comme lieu unique de notre période de production, de la réalisation et d'activation des formes, entre un appartement (au n° 302, l'ancien studio de l'assistant du Corbusier) et le « couloirue » (nous nous permettons ce néologisme entre réalité du bâti et utopie d'architecte). L'expérience de ce bâtiment se comprime entre un appartement et son couloir. La Cité radieuse est une continuité entre « dans » et « hors » le lieu de l'art : à la fois dans une cité, une cité œuvre d'art en tant que réalisation architecturale majeure du XXe siècle, patrimoine, mais également une cité, comme on parle d'immeubles ou d'*ensembles* généralement de et en banlieue. Puis, une cité, phocéenne pour ce cas, qui serait la ville mais dans laquelle nous ne *serons* pas, privilégiant notre séquence de travail en maintenant une quasi imperméabilité avec Marseille. Nous sommes isolés dans une œuvre qui se visite comme un site historique, et en même temps dans un immeuble, comme des habitants. Cette double position se résout en une seule : le statut de ce bâtiment et sa constitution, sa conception, isolent ceux qui s'y aventurent (comme ceux qui l'occupent). À l'intérieur d'un monument-forteresse, la Cité radieuse et Marseille ne connaît pratiquement aucune porosité : ce bâtiment est sensiblement en-dehors de la ville – un état pyramide.

*DELTA 7:53</302*

*5/8 octobre 2015 – Cité radieuse, Marseille*

*Au 3<sup>e</sup> étage de la Cité radieuse à Marseille il y a un large couloir lumineux.*

*Tous les matins, un train direct part de Le Havre pour Marseille.*

*Ce couloir a été pensé comme une rue ; il lui arrive par moment d'en être une – un peu comme un train qui est un couloir aussi fréquenté qu'une rue. Seulement le couloir du 3<sup>e</sup> étage de la Cité radieuse est régulièrement désert, sans élément, si peu urbain...*

---

<sup>620</sup> Appellation locale de la Cité radieuse.

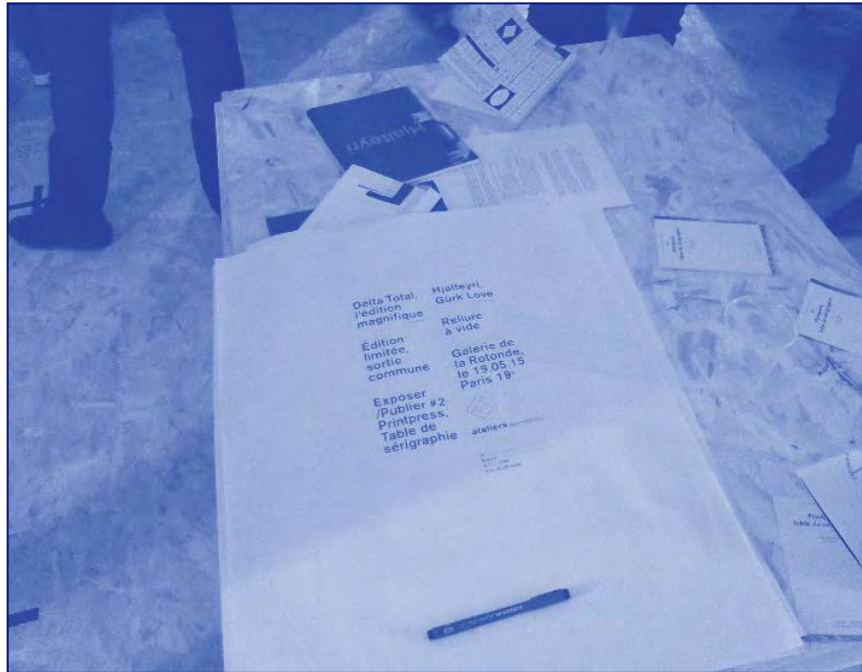


Table as curator / Affiche-test



Delta 7:53 /> 302 / Yifan Chen, « Culture inter-carrelage »



*Ce workshop sera l'occasion de confronter la nécessité des formes à celle des espaces : comment des formes peuvent jouer un programme architectural pensé mais peu actif ? Que peuvent les formes pour actualiser un programme : faire relais ? Peut-on aider plastiquement un couloir à jouer la rue et des formes à jouer dedans une idée du dehors ?*

*Pendant 4 jours nous logerons dans un grand studio qui ouvre ce couloir/rue, nous serons au pied de notre terrain d'action, nous y vivrons.*

*Nous serons la part en plus des acteurs qui occupent déjà ce lieu : des habitants ponctuels.*

C'est à partir de ce double principe, celui de l'architecte et de sa conception d'un couloir comme rue et de notre possibilité de lui donner une réalité ponctuelle, que ce workshop s'est annoncé puis produit. Ici encore, l'enjeu d'un lieu qui « nécessite » l'action artistique pour étendre son potentiel spatial et des formes que déclenchent un « espace à problèmes » pour lui trouver et formuler des correspondances pouvant faire solutions, a permis à nouveau son lot d'expériences particulières. Selon des principes comparables aux autres moments du programme, tout en préservant des singularités assez évidentes pour certaines, sachant que le terrain de la Cité radieuse est aussi ouvert que radical, plusieurs modes de « pratiques » formelles du lieu ont pu se développer.

#### Observations et mises en garde

Si la pédagogie est toujours celle d'une mise en garde, comme peuvent l'être les intitulés ou les engagements d'exposition (reprendre ou de relancer une compréhension ou une lecture du monde), pour l'expérience d'un workshop à la Cité radieuse il a fallu lancer sans forcer les invitations à produire, tant les espaces de la « possibles » sont aussi « ouverts » qu'intimidant. Laisser le temps aux participants<sup>621</sup> de trouver leur espace et sa forme dans l'espace plus grand de ce « bâtiment-monument-vaisseau-forteresse ». Dans le même temps il a fallu tenter une délimitation aussi permissive qu'attentive de ce que des habitants très occasionnels et sans doute plus envahissants que d'autres plus réguliers, pouvaient se permettre. Permissivité en relation à celle beaucoup plus retenue des habitants ordinaires de la Cité. Habiter la Cité radieuse ne veut pas dire avoir un mode de vie spécialement repensé, mais plutôt avoir conscience de vivre dans un bâtiment particulier – sans offrir une vie si particulière.

---

<sup>621</sup> Louis Lallier (Le Havre), Sophie Caudebec (LH), Yifan Chen (LH), Adam N'Diaye (LH), Alma Kubik (Rouen), Armelle Renault (Rouen), Julie Kieffer (Villa Arson), Mathilde Dadaux (Villa Arson).

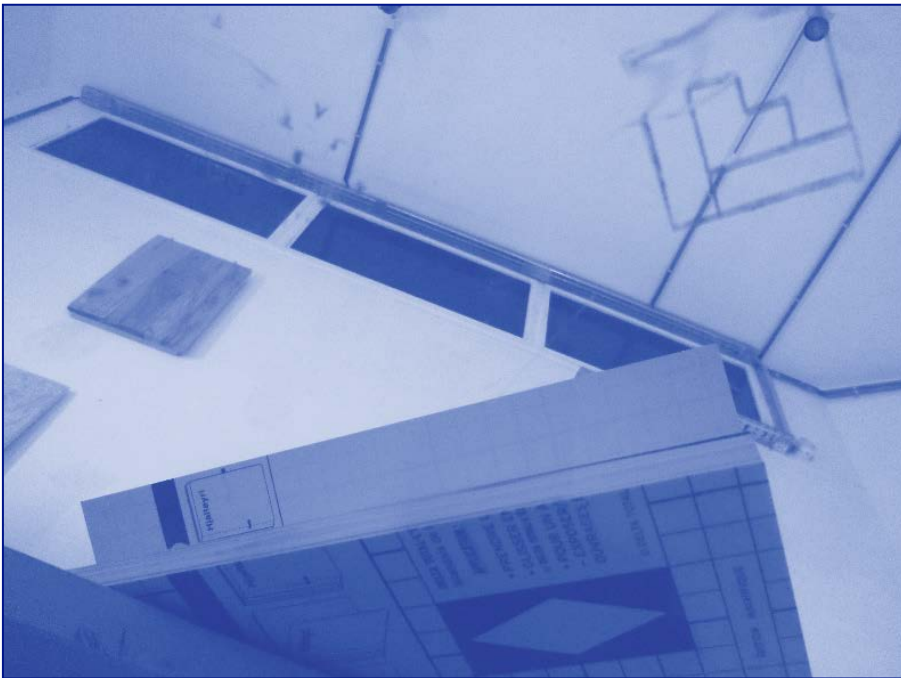


Table as curator / Détail



La ligne de production conseillée aux étudiants est alors de chercher des formes qui peuvent marquer l'espace, toujours selon ce principe déclencheur des formes qui permettent à un couloir de passer à l'état de rue. Assurer une transposition des qualités d'un premier espace vers (les qualités d') un autre, élaborer un « marquage » qui porte cette transposition, sans pour autant qu'il puisse provoquer trop de désagrément aux habitants. Notons à nouveau que ce passage d'un couloir « réel » à une rue virtuelle peut s'envisager comme celui d'un lieu vers un espace. Si un couloir se traverse, s'emprunte il peut aussi s'encombrer, se saisir, quand la rue restera toujours passante même encombrée. Une rue se renouvelle chaque jour par le passage qu'elle implique, le couloir peut s'appropriier davantage. S'il s'agit d'une confrontation à un type d'espace (couloir) possiblement vers un autre ou comme un autre (rue), il reste indispensable de ne pas privilégier la confrontation aux habitants. Ici la suggestion formelle reste alors le niveau à maintenir plutôt que la démonstration (à moins d'une coexistence entre les parties) : agir dans un couloir comme dans la rue (passante) ; le couloir comme espace public plutôt que copropriété.<sup>622</sup>

L'intermédiation que permettent les recherches de Walter Benjamin, notamment par les passages parisiens de *Paris, Capitale du XIXe siècle*, aussi bien que les développements très fouillés de son ouvrage *Le livre des passages*, seront d'un usage précieux pour maintenir l'équilibre privé/public de notre expérience. Ainsi la manière dont Michel de Certeau négocie le passage lieu/espace dont nous avons déjà emprunté les ressorts. Puis le travail des architectes de l'agence Freaks architecture<sup>623</sup>, comme source contemporaine et « sur mesure », à travers une vidéo, réalisée la même année que notre workshop. Dans un des appartements de la Cité radieuse, le film met en scène un nain et un homme de grande taille dans leur tentative d'usage domestique des lieux aux dimensions fixées par le Modulor<sup>624</sup>.

De plus, si les habitants constituent aussi bien un atout qu'une contrainte, d'autres « habitants » plus ponctuels, mais selon un mode plus régulier que le nôtre, restent également des facteurs très actifs dans notre recherche. L'hygiène et le tourisme du lieu, qui est aussi bien une « unité d'habitation » qu'un monument, reste deux idiorythmies qu'il nous faut ajouter à notre grille de possibilités d'actions. Chaque matin une équipe de ménage s'occupe de rendre le lieu tel qu'il était la veille - à cet endroit le couloir et la rue connaissent le même traitement. Ce traitement

---

<sup>622</sup> Sur cette volonté de *supprimer la rue* et par exemple l'effet de cette provocation de Le Corbusier sur les situationnistes, voir « Les gratte-ciel par la racine », Potlatch n° 5, 20 juillet 1954.

<sup>623</sup> <http://www.freaksarchitecture.com/>

<sup>624</sup> <http://www.freaksarchitecture.com/> - Modulor



Table as curator / Pochettes imprimées

engage l'éphémérité des propositions plastiques. Éphémérité relative et négociable spatialement. Une fois la fiction pérenne rétablie par le ménage, l'espace s'ouvre aux visiteurs. Si le personnel de nettoyage dans la régularité quotidienne de nos présences réciproques partage également avec nous les possibilités de l'espace, comme une aventure ouverte, jusqu'à faire un détour avec la machine à nettoyer pour éviter une réalisation, installant ainsi une connivence qui permet un partage des compétences du site, les visiteurs sont plutôt surpris de voir leur déambulation possiblement encombrée par des éléments que leur visite n'avaient pas anticipé. La visite d'un bâtiment qui reste généralement une activation des membres inférieurs pour le déplacement quand le regard s'occupe de l'appréciation d'un niveau supérieur, surtout dans le cas de grands volumes comme celui du bâtiment en question, demande, à partir de notre présence formelle, aux membres inférieurs de veiller avec l'aide du regard à ce qui se passe également au sol. La visite s'en trouve perturbée, modifiée. Notre présence dans le couloir reste également difficile à identifier pour les visiteurs : ni groupe en visite, ni habitant car occupant le couloir, ni bande désœuvrée car visiblement active (mais à quoi ?), ni corps de métier occupé à l'entretien de telle ou telle partie du bâtiment. L'équipe de sécurité composée de pompiers semble, comme celle de l'entretien, plus au courant de la qualité de notre présence que nous-mêmes : ils demandent parfois aux visiteurs de « faire attention à l'œuvre », alors qu'aucune présentation officielle de notre présence et de nos intentions n'a été faite au préalable. Les commerçants de cette « rue », plutôt calme en cette toute fin de saison estivale, nous saluent comme des habitués, des voisins ponctuels. Les habitants mettront quelques jours à s'apercevoir de notre activité, la partie « rue » du troisième étage n'étant pas « habitée » (sans logement : uniquement agence, studio, commerce), ce n'est pas un lieu de passage habituel pour les habitants. Ici on perçoit une lacune majeure de la conception de ce couloir dans son *devenir rue* : il ne « faut » pas forcément l'emprunter pour rentrer chez soi.

#### b) Confrontation : forme et lieu

Chaque proposition faite dans l'espace de ce « couloir-rue » au 3<sup>e</sup> étage de la Cité radieuse se heurte, nous l'avons entrevu, à une quadruple réalité : celle de l'espace, c'est-à-dire avec les proportions et l'architecture que Le Corbusier a voulu donner à son bâtiment ; celle des habitants qui ont une vision du lieu dans lequel ils vivent « divisée » par le fait d'habiter un immeuble en tant qu'immeuble, en même temps que cet acte d'habiter a lieu dans un monument qui appartient à une fondation et qui fait de cette habitation une occupation impliquée culturellement qui pourrait se nommer « habiter une œuvre d'art » et qui complexifie la relation à



Table as curator / Reliure sous-vide

cet habitat ; celle du personnel chargé du nettoyage et qui sans habiter le lieu est responsable de sa tenue auprès des habitants ; celle des touristes qui viennent régulièrement visiter et parcourir le lieu – principalement la terrasse et le couloir du 3<sup>e</sup> étage, les espaces les plus publics.

Cinquième relation à la Cité radieuse, comme complément de ces couches de réalité qui se superposent, pour comprendre la complexité d'un rapport entier au lieu, celle du personnel de surveillance et de sécurité, qui tourne régulièrement dans le lieu pour en garantir le bon fonctionnement.

On peut comprendre que proposer une forme d'expérience qui puisse respecter et adresser un rapport à chacune de ces couches de réalité est une prouesse assez complexe. Ce qui peut réjouir le touriste, peut agacer l'habitant, embarrasser l'entretien, inquiéter la sécurité : chaque fonction selon sa fonction. Ce à quoi vient s'ajouter les clauses légales en cas d'images produites du lieu, car aucune expérience ne peut être publiée si elle s'appuie sur l'image de la Cité radieuse sans avoir payé certains droits. Les habitants eux-mêmes peuvent être limités par ses droits à l'occasion de la promotion d'un évènement qui mettrait en avant leur « art de vivre » dans la Cité.

C'est à partir de toutes ces contraintes qui sont en même temps autant de relations possibles aux spectateurs que le workshop devait tendre à ces participants l'occasion d'un travail totalement libre dans l'espace et à la fois absolument quadrillé par de nombreuses grilles sans rapport évident. Ici, les formes devaient produire des temporalités différentes, sachant que si ces grilles se superposaient, elles n'agissaient pas tout en même temps et avaient leur plages horaires assez distinctes. Les corps de métier, nettoyage et sécurité, agissant plutôt en début et en fin de journée, quand les visiteurs allongeaient leur plage horaire sur la journée et les habitants plus ponctuels, entre le départ des visiteurs et la tournée de surveillance.

Le « savoir habiter », nous rappelle Bertrand Westphal à partir du *nomos* des Grecs, ce « pâturage conquis qu'il faudra diviser (...) et savoir habiter », consiste dans ces conditions « à établir une équivalence stricte entre *Ordnung* (ordre) et *Ortung* (localisation) »<sup>625</sup>, soit à nouveau une histoire de découpe, de savoir, de tranchage, de surface, de partage. Si généralement *nomos* se traduit par loi ou droit (qu'on oppose, comme la règle et l'expérience) l'auteur complète cette vision réglementaire du territoire habité par le propos de Deleuze et Guattari pour lesquels « le *nomos* est le “dispars” plutôt que le “compars”, l'espace nomade plutôt que celui du conquérant

---

<sup>625</sup> Bertrand Westphal, *Géocritique*, Minuit, 2007, p. 94.



Table as curator / Détail

en passe de se sédentariser. »<sup>626</sup> Bien que le compars soit le modèle légal selon la « recherche de lois qui consiste à dégager des constantes » et le dispars un « élément de la science nomade [qui] renvoie à matériau-forces plutôt qu'à matière-forme »<sup>627</sup>, pour les deux auteurs, il ne s'agit plus « d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue »<sup>628</sup> et de faire de l'ordre, celui du *nomos*, du dispars, une délocalisation vers la déterritorialisation. L'ordre local et constant des lieux est la grille, celle du compars, à travers laquelle, notre relocalisation des formes installe ponctuellement une délocalisation des lieux sur lesquelles nous agissons (dispars). Le *couloirue* n'est plus comparable à lui-même, il adopte régulièrement des disparités. L'espace homogène, strié, celui des *piliers* (Mille plateaux, 458) se défait, change de repères. De fait ce couloir est nouveau pour nous. Même si certains d'entre nous sont déjà passés à la Cité radieuse, notamment par ce couloir, l'explorer comme un arpenteur, en saisir l'échelle, le volume, les aspérités, les interstices relève d'une toute autre démarche. Ce changement d'échelle, cette variation de notre relation à ce lieu, comparés à celle d'un visiteur de passage produit un dédoublement : nous ne sommes pas à la même échelle, ni d'espace, ni de temps, nous ne sommes pas dans le même lieu. Ils passent, regardent, visitent, nous occupons, scrutons, mesurons.

Notre présence est celle d'une sédentarisation (très) ponctuelle, comme moment de l'expérience nomade (nous sommes statutairement plus proche de vacanciers louant à la semaine que des locataires avec bail), en occupant un appartement, mais dans la nomadisation du couloir. Le couloir comme lieu d'expérience, du mouvement de cette expérience, dont la « tournure » est reprise chaque jour différemment, selon un nouveau *nomos* : celui de notre groupe au travail de ses repères et du couloir dans ce nouveau traitement. L'espace nomade comme surface suffisante au nomadisme, malgré sa modestie. Le couloir de la Cité radieuse est aussi un espace qui se déploie : formellement dans les possibles de ses dessus et dessous, ceux de son mobilier par exemple, spatialement par un demi-niveau supérieur, fonctionnellement pas des escaliers. Non plus une histoire d'aire du nomadisme mais de type d'espace : un espace qui serait lui-même nomade, apte à activer, produire, soutenir ce mouvement de l'expérience. De même qu'un bateau est un espace fermé duquel on ne peut sortir pendant la traversée alors qu'il fait mouvement, ne (nous) tient pas en place, dans l'isolement que permet ce bâtiment, il se produit un mouvement propre, une idiorythmie. La Cité radieuse comme espace d'ordre est aussi un lieu de conservation : il retient. Henri Lefebvre accusait Le Corbusier, à cet endroit notamment, de

---

<sup>626</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 458.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 458.





Table as curator / Livraison Delta édition



Table as curator / Édition avant façonnage



« n'avoir pas su reconnaître la rue comme site de désordre vivant, (...) pour jouer et apprendre<sup>629</sup> ». De fait, dans la Cité radieuse, cherchant chaque jour une nouvelle aventure artistique dans son couloir, jouant par lui à la rue, nous sommes comme dans une chambre, nous jouons dans une chambre surdimensionnée. Nous « jouons dans *notre* chambre » en même temps que « nous jouons dehors » : un dehors-laboratoire.

Hétérotopie absolue pour Foucault, avec laquelle il conclut assez *romantiquement* son exposé d'hétérotopologie, le bateau est l'espace nomade qui nous porte sur un élément qui n'est pas le nôtre (nous ne pourrions « tenir » sans bateau) mais qui en contrepartie correspond aux qualités concentrationnaires que Lefebvre soulevait dans les réalisations du Corbusier et de la plupart des modernistes utopistes. Propos que Martha Rosler nous rappelle : « cité carcérale dans laquelle les pauvres sont enfermés, plongés dans une étrange utopie étroite de lumière et d'espace, mais déconnectés d'une vie sociale libre dans les rues. »<sup>630</sup> Carceralité étendue à toutes les classes et restriction lumineuse comme distinction couloir d'habitation et rue utopique<sup>631</sup>. Cette « carceralité », plutôt celle choisit et calme de la retraite, que celle répressive de la prison, rend effectivement la relation au dehors très fictionnelle. L'importance des échelles de l'intérieur du bâtiment n'appelle pas un besoin de l'étendue. Nous pourrions penser que la Cité radieuse n'est pas à Marseille, tant elle est déconnectée de la ville, ni même dans une autre ville : c'est un lieu autonome, un village, le plus calme d'entre-eux. Cette qualité en fait un lieu idéal de travail pour un workshop qui justement questionne ces problématiques.

J'avais déposé cette invitation entre la ligne du train, couloir public et roulant, et celle de la « rue » de ce 3<sup>e</sup> étage, statique et privatisée, sans savoir que le train servit de modèle à de Certeau pour établir un rapport entre fiction et rationalité : « Carcéral et naval, analogue des bateaux ou des sous-marin de Jules Verne, le wagon allie le rêve et la technique. »<sup>632</sup> Cet alliage est à l'image de celui de la Cité radieuse : un vaisseau posé là, sans destination.

---

<sup>629</sup> Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970, p. 30.

<sup>630</sup> Martha Rosler, « Des espaces possibles », *La belle revue* # 7, p. 91.

<sup>631</sup> Les couloirs étant sous-éclairés pour éviter justement une trop grande activité, notamment des échanges de palier, hors logement, convivialité verbale trop sonore selon l'architecte. Seule la « rue » jouit d'un éclairage important — et nous avec.

<sup>632</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien - 1. Arts de faire*, Gallimard 1990, p. 168.



Table as curator / Benoît Brient (Exposer Publier), Alban Gervais et Caroline Sebilleau (Exposer Publier)

## B) SITUATION ET ACTION

Ces trois expériences, celles de l'écart avec ou sans « lieux d'art », mais *sans exposition*, reposent sur une action à la galerie de la Rotonde à Paris (mai 2015)<sup>633</sup>, la fin d'une marche autour de Paris par la banlieue (juillet 2015) sans restitution particulière, et une semaine au troisième étage de la Cité radieuse à Marseille (septembre 2015) dans la superposition d'un lieu de production et d'un lieu public<sup>634</sup>. Cet écart *sans exposition* de cette série d'expériences sera appréhendé dans l'articulation « situation/action », selon la manière dont le contexte décide pour une part des actions produites selon l'écart qui se parcourt entre situation et action.

La première dynamique de ce rapport situation-action sera observée à partir de la dynamique de la *rencontre* (pour une *sortie* de livre) à l'occasion de la proposition d'ExposerPublier à la Rotonde, de la *reprise* pour la fin du Tour de banlieue et de l'*occupation* pour la semaine à la Cité radieuse de Marseille.

Ces expériences ont en commun d'avoir un rapport plutôt distant à l'exposition, plutôt pauvres en objet pouvant faire œuvre (autant qu'en possibilité d'exposer) et une confrontation à la distance et au parcours plus ramassée, moins déterminante en termes d'échéance. Nous ne pouvons manquer l'invitation à la Rotonde, car elle engageait des collectifs, des programmes et des structures (DELTA TOTAL et ExposerPublier, nos programmations respectives, une imprimerie, une galerie et l'Atelier de Dominique Gauthier à l'ENSBA) mais nous n'avions pas d'œuvres à produire, juste quelque matériel à prévoir. Nous devions, comme un engagement dans la continuité de notre programme, finir le Tour de banlieue, mais personne, ni programme, ni institution, ne nous attendaient à un moment précis à un endroit pour y montrer une production. Au 3<sup>e</sup> étage de la Cité Radieuse de Marseille, notre espace d'exposition, le « couloir-rue » du même étage nous était ouvert chaque jour une fois passé la porte de l'appartement dans lequel nous logions. Ici aussi, l'engagement n'était qu'avec « nous-mêmes ». La ponctualité ou l'autonomie de ces expériences réduit fortement le complexe « mouvement et objet » développé précédemment et permet d'appréhender celui de « situation et action » : de quelles manières l'action produite répond à la situation proposée ?

---

<sup>633</sup> À l'occasion de la sortie de l'édition relatant une première partie (2013-2015) des expériences du programme DELTA TOTAL (invité par le collectif Exposerpublier en résidence à La Rotonde). La présente thèse prenant en quelque sorte le relai pour la seconde partie (2015-2016).

<sup>634</sup> Sans qu'on puisse parler d'*espace préparé* ni d'une exposition finale (comme clôture et restitution d'une expérience développée sur la durée mais plutôt selon un exercice d'expérimentation et d'exposition simultanée).

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

Une expérience artistique est rarement isolée d'une situation et si généralement une situation implique une action en réponse, les expériences observées dans cette partie le sont plus particulièrement et spécifiquement. Elles sont brèves dans le temps ou ramassées dans l'espace et ne convoquent que peu de participants : plus identifiables dans leur cheminement et plus homogènes aussi que les précédentes.

Si une situation est avant tout une « Place, position qu'occupe une chose dans l'espace et que détermine son environnement » et action l' « Opération d'un agent (animé ou inanimé, matériel ou immatériel) envisagée dans son déroulement ; résultat de cette opération » (à nouveau un terme qui englobe ce qui se fait et ce que cela produit, le geste et son résultat), une situation est également l'« Ensemble des conditions matérielles ou morales dans lesquelles se trouve une personne ». Une situation est une position dans l'espace déterminée par son environnement et les conditions auxquelles cette position nous expose, une action est un déroulement (celui d'une opération) et ses effets. Nous voyons une correspondance en deux temps de ces définitions. Un état premier, qui est statique pour la situation, ou relativement fixé à un moment, et dynamique pour l'action. Puis un retournement, par une exposition à des conditions qui fait la dynamique d'une situation et les effets d'une action qui en sont la phase résultante, quand la fin de son mouvement est perceptible, le moment de repos. Pour Pierre Livet une action est « un changement que nous introduisons dans le monde (...) qui provoque d'autres changements, et se conjugue avec des changements propres du monde. »<sup>635</sup> Nous devons expliquer assez vite pourquoi nous plaçons l'action comme réponse à une situation concernant notre observation à suivre des expériences de cet ensemble « sans exposition : avec ou sans lieu ». Si Pierre Livet indique que les actions ont une influence sur l'état du monde en produisant des changements, elles sont alors des causes des situations : les situations ne sont pas plus à l'origine des actions que les actions ne sont productrices de situations. Il y a plutôt comme nous y avons déjà beaucoup insisté un enchaînement d'événements, à des rythmes différents, selon des discontinuités, qui produisent des liaisons actives ou passives, bref le mouvement du monde<sup>636</sup>. Plus simplement, et les définitions ne nous contredisent pas à ce niveau, une situation est généralement un état dans l'environnement, ce qui implique un ensemble hétérogène dont la durée paraît plus étalée que celle de l'action qui est un mouvement habituellement plus bref qui prend part à la situation mais selon une homogénéité de la réponse.

---

<sup>635</sup> Pierre Livet, *Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux : cognition et interprétation*, Intellectica, 1998 1/2, n° 26-27, p. 59.

<sup>636</sup> À distance de l'originalité, de la création ou de la signification, pour lesquelles Foucault proposait des substitutions (*L'ordre du discours*, Gallimard, 1971, p. 56).



Table as curator

Même si celle-ci s'agrège par la suite à la situation, pour la modifier voire en produire de nouvelles. Ce rapport entre hétérogénéité et homogénéité, ensemble et singularité, puis celui entre durée et brièveté, nous amène à hiérarchiser chronologiquement la *situation* comme un départ, une base, la globalité d'un état proposé (même si nous participons à sa constitution, que cet état n'est pas le résultat d'une production ou d'une intention autonome), et l'*action* comme ce qui vient saisir les moyens d'une réponse à cette situation : un plan et un élément. Nous ne négligerons pas pourtant dans cette chronologie *raisonnable* que Bergson nous rappelle que « le mouvement est antérieur à l'immobilité », bien qu'on prétende toujours « aller de l'espace au mouvement, de la trajectoire au trajet, des positions immobiles à la mobilité »<sup>637</sup> Pierre Livet quant à lui indique que « les mouvements sont soumis à des contraintes propres à la situation »<sup>638</sup> à l'exemple de la position, l'inertie ou la force du corps et des obstacles environnant. Nous pouvons comprendre dans cet extrait de quelles manières corps et action sont détachés, quand nous aurions plutôt tendance à les relier, le corps produisant l'action : le corps est un élément de la situation, bien qu'il pourra devenir l'instrument de l'action qui pourrait modifier la situation. L'auteur précise également un point critique entre action et situation qui peut indiquer le lieu d'une stratégie possible de l'un à l'autre : « nos actions échouent parce que les conditions du monde changent ». C'est alors que nos actions et les conditions rentrent dans une concurrence telle, qu'il s'agit pour nos actions d'être ce qui change le monde (celui de notre situation), ce qui change les conditions en notre faveur. Qu'un lien étroit, presque implicite, fasse des actions la fabrique des conditions, le guide de la situation.

Pour Donald Davidson « les actions sont des événements, c'est-à-dire un certain type de choses qui arrivent »<sup>639</sup>, une *sémantique sans agent* comme le suggère Ricœur<sup>640</sup>, libérée de la « causalité originelle de l'agent » précise Davidson, l'être n'ayant des pensées, des désirs et ne peut se voir attribuer des actions que dans la mesure où il « appartient à une communauté d'interprètes qui communiquent avec lui. »<sup>641</sup> Les actions ne sont décisives et appropriées que reconnues par un ensemble, celui qui compose l'environnement et le reconnaît, lui permet un ordre, un cadre. On voit à quel point, par cette indépendance entre corps et action, par exemple, sont miscibles l'action et la situation : si les événements sont comme le dit Russel cet

---

<sup>637</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014, p. 234.

<sup>638</sup> Pierre Livet, *Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux : cognition et interprétation*, Intellectica, 1998 1/2, n° 26-27, p. 62.

<sup>639</sup> Donald Davidson, *Actions et événements*, PUF, 1993, p. XV. Davidson considère l'action comme une sous-classe des événements, même s'il avoue une simplification un peu risquée de cette hypothèse. (p. 68)

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. XXX.

ARRIVER	FAIRE
a) Dépendance externe : personne Institution environnement	a) Mouvements et gestes automatiques
b) Dépendance interne : nous-mêmes, états, processus corporels ou mentaux	b) Actions et activités
	c) Actions physiques et actions mentales
	d) Actions intentionnelles vs actions non-intentionnelles : 1. habitude, automatisme, routine 2. sous influence (drogue, alcool, hypnose) 3. par accident, erreur ou sans le savoir

Arriver/faire [Fig. 14]

Tableau distinctif entre ARRIVER et FAIRE  
à partir de l'approche de l'action d'Isabelle Pacherie.



« ameublement ultime du monde »<sup>642</sup> et qu'action et événement sont pour Davidson comme synonymes, alors l'action peut très bien être l'environnement, ce qui le compose, soit les conditions d'une situation.

Elisabeth Pacherie dans son introduction à « La philosophie de l'action »<sup>643</sup> en reprenant des principes posés par Davidson précise l'approche de cette notion. La structure de l'action identifie et décrit ce qui distingue action et non-action : les mouvements corporels en eux-mêmes sont par exemple considérés comme « incolores » car ils « ne comportent pas de traits observables dont la présence permettrait de dire qu'on a affaire à une action. » Pour être identifiés comme action il faudra les « rapporter à quelque chose d'autre. »<sup>644</sup> Le mouvement n'implique pas l'action (réciproquement nous comprenons à quelles conditions une action peut être effectuée sans bouger). Selon l'auteur « la distinction entre ce que nous faisons et ce qui nous arrive reste trop grossière. Le verbe "faire" n'est pas un guide fiable de ce qui est ou non une action », rester passif n'empêche pas de faire (tousseur, rougir, trembler) et les humains sont capables de « forme plus sophistiquées d'agir qui vont d'actions intentionnelles plus ou moins impulsives à des actions autonomes, délibérées et consciemment réfléchies. »<sup>645</sup> Entre ce qui nous arrive et ce que nous faisons nous pouvons établir une répartition en fonction des relations concernées.

< Fig.  
14

Selon l'exemple qui distingue le geste d'appuyer sur un interrupteur avec le fait que la lumière s'allume ce qui aurait comme conséquence d'alerter des voleurs, on voit comment un seul acte peut avoir des effets intentionnels comme involontaires.

Pour Elisabeth Pacherie la différence essentielle que nous pouvons faire entre mouvement et action est celle qui passe par l'explication. Les actions « peuvent recevoir et même demandent une explication par des raisons. » Il s'agit de « comprendre la nature de la relation entre les raisons et les actions qu'elles rationalisent. » Pour reprendre la répartition des relations de cette « nature » selon les courants philosophiques *intentionnaliste* et *causaliste* (voir note <sup>646</sup>), l'auteur précise que pour les intentionnalistes, « les raisons ne saurait être les causes », alors que pour les causalistes « les raisons constituent une forme particulière d'explication causale. »<sup>646</sup>

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. XV.

<sup>643</sup> [pacherie.free.fr/COURS/GEN/Geneve-Cours-Action1.pdf](http://pacherie.free.fr/COURS/GEN/Geneve-Cours-Action1.pdf)

<sup>644</sup> *Ibid.*

Ce « quelque chose d'autre » qui permet d'identifier l'action pour l'auteur peut être rapporté à la cognition et aux pratiques sociales. La « nature de ce rapport » se saisit selon l'auteur à partir de deux relations qui distinguent deux principaux courants de la philosophie contemporaine de l'action : l'*intentionnalisme* qui considère cette relation comme logique ou conceptuelle, le *causalisme* qui voit cette relation comme causale. Au sein de chaque courant se distinguent des variantes à propos du rapport cognitif ou social d'une relation logique ou causale.

<sup>645</sup> [pacherie.free.fr/COURS/GEN/Geneve-Cours-Action1.pdf](http://pacherie.free.fr/COURS/GEN/Geneve-Cours-Action1.pdf)

<sup>646</sup> *Ibid.*



Table as curator / Réglages (Quentin Mocquard & Grégoire Leduey)

La relation entre situation et action à partir de laquelle nous envisagerons les trois expériences suivantes, placera la situation comme une des raisons ou causes possibles de l'action sans pouvoir négliger qu'une action se déclenche également à partir d'éléments que la situation *ignore*. On peut dire que si la situation détermine l'action, l'action ne s'y réduit pas.<sup>647</sup>

Si dans la première partie nous avons vu comment une expérience du mouvement nous amenait à une production d'objets puis comment le mouvement pouvait devenir cet objet lui-même, dans cette nouvelle série d'expériences il s'agira de trois résolutions différentes de situation par l'action. On peut notamment envisager des relations de correspondance, des extensions, entre l'expérience en Haute-Savoie et celle de la Rotonde, les déplacements étant motivés par la présentation d'objet (bien qu'à la Rotonde le déplacement soit *hors dispositif*). De même entre les trajectoires islandaises et le Tour de banlieue, dans lesquels, et nous y reviendrons, le déplacement se produit « à la place » des objets. L'expérience de la Cité radieuse close et ouverte spatialement sur elle-même propose d'autres raccords, notamment avec le Tour de banlieue comme opposition stricte et complémentaire.

Avant de mieux saisir ces proximités il s'agira de voir dans chacune des expériences de ce nouvel ensemble comment une situation se voit relayée par une action et comment cette action est produite, induite par une situation. Nous pouvons pourtant déjà préciser, compte tenu des directions multiples dans lesquelles la notion d'action peut s'identifier, que dans les expériences que nous menons, agir est toujours intentionnel : nous avons quelque chose à faire, nous venons pour faire cette chose, sans exactement connaître l'ensemble de ce à quoi ce *devoir* ou cette *chose* pourra nous exposer. Tout ce que nous faisons au cours de ces expériences du programme<sup>DT</sup> fait partie d'une démarche en tant que mouvement intentionnel, et intègre l'ensemble du dispositif. Pourtant à l'intérieur de ce mouvement, un nombre d'actions et de gestes peuvent être plus involontaires, spontanés, maladroits, voire contrindiqués ou très risqués ou encore dommageables mais intégrer tout de même la démarche d'ensemble, ce qui peut modifier l'action de l'ensemble, aussi bien comme geste que résultat, vers sa forme finale. <sup>DELTA</sup> <sup>TOTAL</sup> étant, pour le rappeler, l'espace de cette ouverture aux formes qui arrivent, à partir d'une décision étudiée aussi bien qu'une intuition spontanée, des volontés et des emportements.

---

<sup>647</sup> De même que Deleuze considère une forme possiblement déterminée mais non réductible : « C'est parce que l'énonçable a le primat que le visible lui oppose sa propre forme qui se laissera déterminer sans se laisser réduire. » Gilles Deleuze, Foucault, Minuit, 1986, p.70.



Tour de banlieue / Détail



Tour de banlieue / Arslan Smirnov & Romain Petit

## 1. L'action d'une sortie : réponse à une situation (invitation)

Durant l'action qui soutient la sortie de ce livre sont réactivés et la situation qui nous mène à ce moment et les enjeux, leurs gestes et mouvements, qui jalonnent les expériences de notre programme. L'action qui consiste à la sortie officielle d'un livre est l'articulation de deux programmations : celle de l'invité, celle de l'invitant. La situation est celle qui permet la construction d'une rencontre entre un collectif en charge d'une programmation artistique pour une galerie, notamment vers la production d'objets éditoriaux, et les membres d'un programme d'expériences artistiques au moment de la dernière phase de leur réalisation éditoriale. Cette situation est celle qui permet la connexion entre des parties aux intentions communes à un moment : le séminaire de thèse ayant été le support et l'amorce de cette situation.

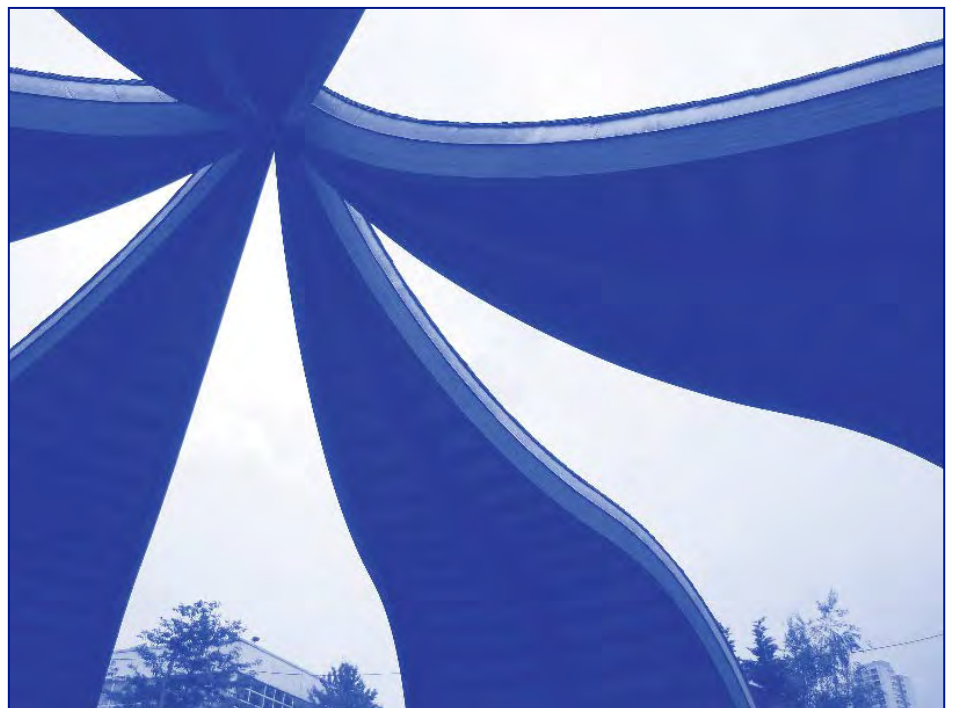
Au moment de la matérialisation de l'action, celle de la fabrication de l'objet particulier de cette sortie, non pas l'édition du programme<sup>DT</sup>, mais le regroupement de deux ouvrages dans un même conditionnement sous vide (l'édition<sup>DT</sup> et celle des Beaux-arts de Paris), le tout sérigraphié, une chaîne de travail se constitue autour de la pratique sérigraphique. Les nombreux tests d'impression sont effectués sur les pochettes plastiques dans lesquelles seront ensuite placées les éditions « reliées », impression dont le contenu signale et fixe ce jour de sortie à la manière d'un carton d'invitation indiquant le lieu, l'heure, les parties en présence, l'opération en question ; puis la réalisation de l'impression définitive des pochettes et celle d'affiches. C'est une reprise de la dynamique courante du programme<sup>DT</sup> mais selon une configuration miniaturisée à l'échelle de l'atelier. La chaîne de travail est composée des graphistes, d'étudiants et d'artistes ayant participé au programme.

Cette production/action à partir d'une unité de fabrication, la table de sérigraphie et la machine à faire le vide, permet de déployer un type de mouvement collectif, ici parfaitement perceptible par un public invité pouvant saisir dans la rencontre d'un espace éditorial (le livre) contenant l'histoire de nos expériences et d'un espace d'exposition dans lequel la « chorégraphie » d'une dynamique collective se réengage autour du livre. Une méthode de travail se constitue par cohésion et dispersion, maîtrise de moyen de production et substitution des rôles vers des maîtrises moins sûres, entre outil connu par certains et moins par d'autres (la sérigraphie), et instrument nouveau, plus domestique que particulièrement artistique, une « machine sous-vide ». L'élan de cette action n'est pas moins poétique, en tant que style de ce qui est fait, registre de gestualité capable de suggérer des sensations, que des traversées « libres » d'un paysage, par le territoire. Simplement la perception, de cet élan, de cette action et de son potentiel poétique, est rendue plus évidente par la convocation dans un lieu commun, un lieu





Tour de banlieue / Arslan Smirnov, Romain Petit et Simon Le Cieux – Rond point final



Tour de banlieue / Rond point final

d'exposition, d'un public qui s'y rend en « connaissance de cause ». Cette reprise des mouvements de la pratique artistique, notamment de sa période de production, a lieu à une échelle qui permet sa perception, plus ouverte que celle du camping-car, confinée et opaque, mais bien plus accessible que l'envergure des mouvements islandais. L'action à la galerie de La Rotonde propose une version plus ouverte et miniaturisée des élans <sup>DELTA TOTAL</sup>. Le lieu d'exposition, les espaces préparés de l'art, malgré leur échelle parfois monumentale, permettent une modélisation de l'expérience artistique. Une reprise du modèle *réel*, selon un agencement qui en permet la meilleure perception possible, à partir d'une échelle en rapport avec celle de l'envergure spatiale d'un spectateur. Passage du site au « non-site »<sup>648</sup>, selon cette distinction de Smithson qui voit un travail extérieur (Earthwork) prendre place à l'intérieur (indoor) d'un lieu de monstration à partir de différentes manipulations en volume ou par l'image. Dans ce type d'espace on « ouvre » le modèle, il est montré sans séparation (sans écart trop important entre objet et spectateur), offert au regard dans un espace ouvert et commun entre agents et patients, ou à partir d'une miniaturisation, une réduction de son envergure, vers une proximité favorisée.

Autant profiter de cette mention du rapport « site/non-site » pour préciser ce qui semble certainement évident désormais concernant notre programme. Au cours de nos expériences un débordement de cette dialectique est une régularité de l'approche de l'espace : tout site est propice à l'art, comme l'indiquait Rancière à propos du « lieu de l'art », il n'y a pas de non-site dans notre démarche, ou plutôt tout non-site est l'occasion d'une nouvelle expérience de l'art quant au site. Cet enjeu d'un lieu de la pratique, de l'expérience quelque soit le site, et du site spécifique de l'art, ici celui qui en permet le plus évidemment la perception (*espace préparé*) et non plus celui auquel correspond une pratique spécifique (*site-specific art*), reste une tension constante de nos expériences, celle des écarts que nous expérimentons. Écarts qui mesureront régulièrement la distance variable entre une forme, une œuvre, des artistes au travail d'une forme et un spectateur, un public éventuel selon les conditions de perceptions accessibles. Nous ne favorisons pas de site spécifique ou plus adapté à la pratique de l'art, des conditions de production jusqu'à la réalisation et l'activation d'une œuvre, selon une poétique « interne » de la pratique. La spécificité du site (préparé ou spontané) serait plutôt celle d'une perception des formes rendue possible par l'intégration du regardeur, spectateur comme agent d'une

---

<sup>648</sup> « The series of "Non-Sites" resulted from the installation in the gallery of gravel, rocks, salt materials collected from specific mines, excavations or quarries, usually contained in boxes of galvanized steel or situated within mirrors formations. » A « Non Site » is a container, an abstract work about contained information. Crucial to the notion of "Non-Sites" was the condition of displacement and the conservation of meaning after the removal to another site. » « The dialectic tension between Sites and Non-Sites is established by the photographs, and above all, by the maps exhibited with the containers. », <http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>



Tour de banlieue / Tunnel nocturne, Arslan Smirnov, Romain Petit, Simon Le Cieux  
et Zuzana Kleinerová



Tour de banlieue / Vision nocturne



assimilation des formes comme potentiellement artistiques (selon par exemple l'opération nommée transsubstantiation par Duchamp).

Au cours de l'action, pendant la sortie du livre, des détachements de l'action principale, par certains agents du programme, et de sa scène, table des opérations pratiques, ont lieu régulièrement. Notamment pour venir échanger avec le public, donner quelques indications sur le programme, son édition, ce que nous produisons pour cette sortie. Il s'agit de faire comprendre à quel point cette soirée est le résultat d'une rencontre qui est un des principaux *outils* des mouvements de ce programme dont le rythme est fait d'opportunités, d'invitations, de propositions que les circonstances nous soumettent (ou que nous déclenchons parfois volontairement comme accidentellement).

Cette sortie particulière, en même temps que le maintien d'un rythme du programme à travers les rencontres successives, est aussi la fin d'un cycle. Ce livre, bien qu'il souhaite maintenir par ses choix graphiques et éditoriaux une dynamique propre au programme qu'il présente, *scelle* une période d'octobre 2013 à mai 2015. Moment qui engage ses participants à penser une suite comme réouverture des procédures mais dans une autre période, dans une différence.

#### a) École d'art modèle

Si nous considérons que chaque étape du programme<sup>DT</sup> est également une extension et un détachement d'une école d'art, vers d'autres modèles plus dynamiques et ponctuels, cette sortie éditoriale à La Galerie de la Rotonde, invité par le collectif ExposerPublier, est un nouvel agencement possible d'une école : passer par un espace, se placer dans un lieu, élaborer des manières de faire et de dire, concevoir des choses. Si l'école d'art est le lieu dans lequel et à partir duquel des étudiants se forment à penser les formes et à les produire, le travail d'un enseignant de ce type d'établissement est aussi de repenser régulièrement la forme de l'enseignement et de l'espace pédagogique : reprendre et déplacer la forme d'une école d'art. Cette opération peut et doit avoir lieu à l'intérieur de l'école d'art mais aussi à partir de situations nouvelles, pour formuler des conditions autres, produire des mouvements comme exemple de mise en pratique de la proposition pédagogique elle-même.

Si les expériences du programme<sup>DT</sup> ont régulièrement lieu pendant les vacances, c'est en raison de données pratiques. Ne pas trop perturber l'emploi du temps régulier et commun à toute l'école et permettre aux étudiants de maintenir une pratique, mais autrement et ailleurs,



Tour de banlieue / Romain petit au réveil



Tour de banlieue / Départ

pendant les interruptions du calendrier et ainsi soutenir la pédagogie d'un questionnement de l'*artiste en vacances*. Sachant que l'art, nous l'avons abordé, est toujours pris entre travail, loisir et vacance(s) sans jamais pouvoir correspondre exactement à l'un des trois termes. D'autres raisons, tout aussi pratiques, mais plus exigeantes artistiquement et pédagogiquement, s'imposent : profiter des vacances pour ouvrir d'autres formats d'école d'art, c'est symboliquement, symbole activé pratiquement dans le réel, ouvrir une école d'art pendant sa fermeture. Disons métaphoriquement pendant sa « nuit » : une école qui se rêve, qui produit son rêve, rêve d'enseignants, d'artistes et possiblement d'étudiants. Chacun contribuant à la fabrication de ce rêve commun et actif selon la version individuelle de ce rêve expérimenté. Un rêve d'école.

#### b) Site spécifique

Pour continuer avec des notions smithsonienne, à l'endroit où nos expériences les appelleraient le moins, nous pouvons rappeler que La Rotonde est possiblement un site spécifique pour nos expériences mais selon un usage autre que celui que Robert Smithson réservait aux espaces qu'il nommait ainsi. Historiquement La Rotonde de Stalingrad, anciennement *de la Villette* ou Barrière St-Martin, est le bâtiment le plus imposant de la barrière d'octroi du mur des Fermiers généraux. Cette rotonde est à la fois un poste de douane et un péage, franchir la frontière entre la province et Paris avait un coût en fonction des marchandises qu'on souhaitait faire passer. Pour ce faire il fallait se rendre aux bureaux de la rotonde pour y déclarer les marchandises au contrôleur puis payer au receveur une taxe. Cette pratique pris fin en 1791.

La seule expérience parisienne à ce moment du programme<sup>DT</sup> fut le parcours des trois premiers quarts à la marche autour de Paris par la banlieue : frôler Paris sans y entrer. Pour le reste des expériences, Paris ne fut qu'un passage par une gare ou pour rejoindre un aéroport. Après deux ans d'existence du programme et à l'occasion d'un moment fort, celui d'une déclaration d'existence de DELTA TOTAL par l'édition d'un document, dont nous effectuons une sortie officiellement, dans une lieu entre exposition artistique et expérience éditoriale, que cette « entrée dans Paris/sortie du livre » ait lieu dans un endroit qui octroyait une valeur au passage reste anecdotique autant que significative. Si le site spécifique (terme promu par Robert Irwin) est l'endroit d'une œuvre produite pour exister à une certaine place (« Site-specific art is artwork



Tour de Banlieue / Trésor nocturne



Tour de banlieue / Nocturne



created to exist in a certain place »)<sup>649</sup> et concerne particulièrement le land-art, La Rotonde comme lieu de passage conditionnel des objets, soumis à une taxe, est le site spécifique de l'objet de notre actualité (à ce moment-là). Nous faisons passer notre programme par Paris, en présentant son objet d'expérience le plus actualisé, et en même temps cet objet est une marchandise qu'il faut acheter pour l'emporter. À ceci près que nous sommes plus producteur, faiseur que marchand, que le jour de la sortie nous n'avons que deux exemplaires, que la moitié des personnes présentes ce soir-là ont participé au programme et ont droit à un livre et que devant l'enthousiasme festif du moment essayer de vendre une chose est pratiquement hors-sujet<sup>650</sup>. Il n'y a pas de connexion entre sa sortie et sa vente, à part symboliquement : La Rotonde n'est plus qu'un lieu d'une légende dont nous pouvons jouer, sans obligation. Nos opérations périphériques viennent emprunter pour un soir le *centre* d'une l'autorité désuète (comme cette répartition « centre/périphérie » du territoire plutôt anecdotique, telle que nous l'avions abordée avec la pantopie)

### c) Concordance situation-action

Cette action d'une mise en scène spatiale, matérielle et temporelle à l'occasion de la sortie d'un livre est une ouverture du séminaire, comme situation précédente, vers un autre espace et un autre temps. Nous ne sommes plus au séminaire, pourtant nous venons du séminaire comme situation première sur laquelle repose la condition de production principale de ce que nous faisons à la galerie de la Rotonde. Nous déplaçons un moment de séminaire dans une transformation pratique.

La rencontre est également éditoriale, par le médium : à un cycle « autour de la table » comme support éditorial, nous répondons par le livre. Ce n'est pas une réponse par anticipation, ce qui ne serait plus une rencontre. Une programmation se déroule, un livre « a lieu », une relation se produit. Par un moment plus spécifique de cette programmation, la table devient celle de sérigraphie. Second niveau de rencontre par le médium : nous avons prévu une couche éditoriale en plus sur notre objet livre, une couche sérigraphique. Ce geste en plus renforce et valide la rencontre.

La rencontre est temporelle. Fréquenter un séminaire commun, manipuler les mêmes matériaux, fixer à un moment sur un médium n'assure pas forcément qu'une rencontre ait lieu. La programmation de la sérigraphie comme moment de pratique éditoriale correspond à la date de

---

<sup>649</sup> <http://the-artists.org/artistsbymovement/site-specific-art>

<sup>650</sup> L'imprimeur ne sera définitivement payé que deux ans plus tard, en septembre 2017, mais pas avec les ventes.



Tour de banlieue / Nocturne

sortie du livre que nous élaborons depuis un an. Les temporalités respectives nous connectent, les matériaux ou médium n'en sont que les « expressions ». Il s'agit d'une rencontre entre deux collectifs, deux programmations, mais à partir d'une articulation respective de chaque entité qui s'avère identique pour chacune (délai/objet/medium) et alors permet la correspondance. Correspondance qui fait de ce synchronisme une synchronicité.

#### d) Rotonde et montagne

Entre cette soirée à la Rotonde et l'intervention au Musée alpin de Chamonix des relations semblent envisageables malgré des différences apparentes. La durée de l'action, le type d'espace, le nombre de personnes, le mode de l'expérience, son rythme semble correspondre. Et si l'on ne conserve que la structure de chaque intervention, nous pouvons remarquer qu'un déplacement, un transport a été le mode de confection (fabriquer dans un mouvement, par le mouvement) : une semaine en camping-car pour une exposition au Musée alpin, un an d'élaboration « mouvementée » d'un objet graphique pour une sortie dans une galerie. L'exportation en Islande de cet objet encore en cours de conception pour un quasi-finalisation au retour en France nous rapproche encore de la période de critique propre aux expériences produites en Haute-Savoie. Notamment celle de l'objet par le mouvement : une trajectoire, un itinéraire produit un objet plutôt qu'un autre, entre un lieu de départ et une arrivée déterminée par le lieu qui attend l'objet.

## **2. Reprise du Tour de banlieue (action) : réponse à une situation d'inachèvement**

Le premier Tour de banlieue ne répondait à aucune situation particulière, cette intention étant libre de toute sollicitation ou invitation, si ce n'était celle de l'envie de mettre en place l'effectuation d'un parcours, celui d'une unité qu'on ne convoque habituellement que selon la version restrictive de la synecdoque : la partie pour le tout. Dire « banlieue » ou « en banlieue », c'est généralement parler localement mais en convoquant pourtant une globalité. Une ville ou un groupe de villes comme la totalité des villes qui composent un ensemble. Il fallait saisir l'occasion, celle d'un temps de fin d'année scolaire et des vacances à peine entamées, pour faire physiquement le tour d'un territoire dont les mots ne rendaient toujours que trop partiellement l'existence. La volonté était de tenter de contenir un espace en une action comme moyen de mesure, de saisie, de rencontre avec cet espace.



Tour de banlieue / Nocturne



Tour de banlieue / Nocturne



Cette marche est artistiquement la phase la plus *douteuse* du programme. Qu'elle fasse art ou non, n'est pas un problème, ça ne l'est jamais, les artistes n'ayant pas pour obligation de faire de l'art en toute occasion. Cette liberté de faire de l'art ou non pourrait être plus problématique dans le cadre d'une programmation pédagogique d'école d'art (bien que, si par l'art il s'agit aussi de faire des différences, passer par ce qui en est aussi bien que par ce qui n'en serait pas resterait pédagogiquement actif). Après un programme bien rempli pendant l'année, une phase de relâchement, dans laquelle on ne situe par forcément un objectif principal, marqué par une échéance particulière dans un lieu précis, est un moment qui a aussi sa nécessité. Douteuse artistiquement, cette marche autour d'une forme qu'on cherche à saisir n'est pourtant pas éloignée de nos activités et soucis principaux. Là où nous sommes artistiquement moins « certifiés » par ce moment du programme, c'est que le lieu du faire est uniquement celui que nous parcourons, notre faire c'est ce parcours. Ce qui reprend une problématique islandaise, à la différence près que nous n'avons pas de lieu de chute : nous sommes en continu sans objectif localisé devant nous, simplement celui qui se déroule en avançant. Comme l'écrit Émeline Eudes à propos des marches de Jussi Kivi : « Presque naïvement et humblement, elles restent de l'ordre du déplacement d'un point vers un autre, tout en guidant le marcheur vers une distinction des modes d'expérience de l'espace. »<sup>651</sup>

Cette expérience réduit au plus bas la relation de l'art avec des objets et embrasse totalement cette dissolution de l'art dans la vie quotidienne, au risque nous l'avons vu d'y perdre l'art. Pourtant, « si l'on songe que vivre consiste précisément à se déplacer d'un lieu à un autre afin de vaguer à des activités diverses » comme le suggère Laurent Buffet, cette vision de la vie peut se retourner simplement en faveur de l'art : la vie perçue comme une « forme ultime d'art itinérant ». <sup>652</sup> Nous ne marcherions pas sans être guidés par ailleurs. L'intention artistique n'est pas directement ce guide : nous sommes amenés ici et nous nous y retrouvons plutôt à partir de connexions artistiques communes. Nous ne marcherions pas sans ça : nous marchons dans la conscience d'être reliés, sinon guidés, par l'art, notamment dans la recherche de la « forme » d'une banlieue. Pourtant nous marchons selon une intention de production artistique très minimale : nous produisons un effort relatif. Pour reprendre le propos de Laurent Buffet sur le travail de Simon Starling mais saisi à partir de celui de certains land artistes : « le déplacement est

---

<sup>651</sup> Émeline Eudes, « *The Romantic Geographic Society*, ou comment et pourquoi marcher en Finlande en 2012 (...) », *Itinérances - L'art en déplacement*, Laurent Buffet [Dir.], De l'incidence éditeur, 2012, p. 139.

<sup>652</sup> Laurent Buffet, *Les pratiques itinérantes dans la littérature et l'art contemporains* (sous la direction de Anne Moeglin-Delcroix - Paris 1), 2009, p. 145.



Tour de banlieue / Nocturne



Tour de banlieue / Détail (Seuil incliné 2)

un art dans la mesure où il est à l'initiative d'une expérience physique et subjective – notamment esthétique – de l'espace, dont les œuvres dérivent. »<sup>653</sup>

Pour Dewey le concept d'art, loin de designer des objets particuliers, doit plutôt être associé à la qualité intrinsèque d'une activité liée à un sentiment d'unité et de totalité<sup>654</sup>. Sans faire d'art par les objets, ni nous rendre de façon performative vers un espace d'exposition qui nous inviterait à montrer les formes de ce déplacement, nous restons pour Dewey, dans la totalité et l'unité de l'activité artistique. *Dérouler le temps humain sur la spatialité du monde*, expression par laquelle Laurent Buffet désigne l'action de la marche<sup>655</sup> donne toute la mesure et la tension de cette action très simple. Qualités qui permet à la marche de rivaliser avec l'art, concurrence que les mots de Tony Smith, à propos d'un trajet de nuit par la route dans les meadows jusqu'à Brunswick, permettent de saisir :

*La route et une grande partie du paysage étaient artificiels, cependant on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art, pourtant cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit. Je n'ai d'abord pas compris pourquoi mais le résultat fut de m'affranchir de beaucoup d'idées. Il semblait qu'il y eut là une réalité qui n'avait jamais pu s'exprimer dans l'art.*<sup>656</sup>

Dans cette marche en banlieue comme outil de préhension d'une forme, le site et la trajectoire ne font qu'un. Si on oppose en général ces deux pratiques, comme deux tendances distinctes du land art, celle où quelque chose se produit à un endroit particulier et celle où il faut parcourir pour produire, le site dans notre expérience autour de la banlieue est celui sur lequel toute la forme va se produire par la trajectoire. La forme ne se distingue pas ici de son terrain, même si celui-ci se précise par notre parcours.

Ce qui nous éloigne définitivement de l'art dans la formation de ce parcours, c'est la relation au spectateur. S'il reste évident, d'autant plus pour la première édition qui dura plus longtemps, que notre démarche à partir de quelques détails (façon de se déplacer, de faire groupe, de se reposer, d'être entre nous, d'avoir un comportement particulier, des accessoires spécifiques) nous place sur une ligne tout autre que celle qu'emprunte les habitants des espaces traversés et fait de notre groupe et de son mouvement une activité qui déroge aux habitudes (comme pour l'expérience marseillaise), les habitants pour nous regarder spécialement parfois,

---

<sup>653</sup> Laurent Buffet, « Les récit de voyage de Simon Starling », *Itinérances - L'art en déplacement*, Laurent Buffet [Dir.], De l'incidence éditeur, 2012, p. 200.

<sup>654</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010.

<sup>655</sup> Laurent Buffet, *Les pratiques itinérantes dans la littérature et l'art contemporains* (sous la direction de Anne Moeglin-Delcroix - Paris 1), 2009, p. 157.

<sup>656</sup> Samuel Wagstaff Jr. « Talking with Tony Smith », in *Artforum*, décembre 1966.



Tour de banlieue / Marche nocturne



Tour de banlieue / Marche nocturne



Tour de banlieue / Pause

ne deviennent pas spectateurs implicitement de notre déambulation (ce qui était davantage le cas à la Cité radieuse). Il ne faut pas grand chose pour produire le clivage nomadisme/sédentarité : un rythme de marche, une configuration de groupe suffisent. Il en faut davantage pour que cette distinction s'assure des spectateurs, notre action restant sous le niveau du spectacle. Identitairement notre présence sème plutôt le trouble. Allongés pour la nuit, lors de la première édition (2014), sur une pelouse au bord du canal St-Denis, des passants noctambules échangèrent rapidement à propos de nos corps au sol. « Hoooo les pauvres, ils dorment dehors... », nous plaignit une première voix, l'autre la rassurant radicalement : « Non, ces gens-là ont de l'argent, ça se voit... ».

Si une proximité avec les expériences de traversées islandaises reste plutôt évidente, compte tenu de cette tension entre mouvement engagé comme forme et défaut de fabrication d'objet, la banalité de notre pratique superposée à celle du paysage que nous parcourons, nous protège de toute spectacularité ou singularité suffisante à produire un spectateur. Bien sûr cette déclaration nécessite quelques précisions. Il est évident que notre démarche n'est pas banale : tenter de saisir un espace par la marche, un espace qui est généralement plus un mot ou une vision cadastrale qu'une perception sensible, est un geste singulier. Le terrain en question, celui de la banlieue, s'il inspire une banalité, celle d'une indifférence des lieux (à la différence des événements qui la distinguent parfois dans le récit qui en est fait), un contraste avec cette banalité s'impose dans l'expérience. Les sensations qu'on peut éprouver à s'y aventurer tranchent sérieusement avec le stéréotype courant. Division sévère entre récit et réel qui participe de l'expérience, par l'écart qu'elle produit avec les discours courants (sensationnels ou condescendants). La banlieue est aussi celle du récit, celle sur laquelle sont projetés régulièrement des formes inabouties, lointaines, oiseuses. La banlieue est aussi banale que la banlieue du récit : « péri-récit », un récit un peu perdu. De fait aucune banalité de ce Tour de banlieue, ni d'un tour, ni du terrain parcouru, mais pas de singularité suffisante entre geste et support : nous ne faisons que ce que la banlieue implique, nous ne faisons que suivre le mouvement de son dessin. Nous ne produisons aucune singularité, au contraire nous nous accordons, très singulièrement, avec ce style de territoire. Nous ne produisons pas la différence nécessaire à capter un spectateur, notre événement est trop lent, pourtant, nous l'avons dit, notre attitude est « captée » comme curieuse à bien des endroits. Ainsi, si notre attitude installe très ponctuellement un trouble que nous pouvons percevoir par les regards, il n'y a pas de devenir artistique assez marqué par notre démarche (manière de marcher et de faire) pour qu'une approche esthétique de nos intentions ait lieu. Contrairement aux expériences islandaises,



Tour de banlieue



Tour de banlieue



dont la motivation était reliée à des lieux et leur échéance commune, ce Tour en banlieue n'est relié qu'à lui-même : il ne rejoint pas un commun, ne bénéficie d'aucune communication, annonce, il est sans partenaire « local » et va juste se fermer sur lui-même, être bouclé. En Islande, le lien des mouvements avec un programme ponctuel d'ensemble relié à plusieurs partenaires locaux pouvait permettre une identification plus forte des comportements quant à leur potentiel artistique. L'Islande était également un territoire moins confus que celui de la Banlieue parisienne. Saisir les différences pouvait renvoyer plus facilement à des types de démarches. L'information et la communication par une densité proportionnelle à celle du nombre d'habitant et d'événement y sont également plus rares et plus précises.

Ce Tour de banlieue, dont la première partie eu lieu avant notre seconde expérience en Islande, pousse à l'extrême le déplacement, l'itinérance comme forme elle-même, pour se faire l'objet de la pratique comme les expériences islandaises ont pu fortement le soutenir.

Le désœuvrement pour ce type de *forme qui se marche* est moins celui du *ne rien faire* que celui de *ne pas œuvrer* à la production d'objet. Des interventions dans le paysage peuvent se produire, déplacer, ramasser, déposer, mais elles sont généralement d'un statut équivalent à celui d'une pause le temps d'observer, de regarder ou de choisir le meilleur endroit pour se reposer ou passer la nuit. Qu'il soit possible de nommer « œuvre », notamment à partir de l'expérience du land art telle que Anne-Françoise Penders la considère<sup>657</sup>, une marche ou un voyage ne nous encourage pas spécialement à identifier ainsi notre démarche dans laquelle il s'agirait plutôt de se défaire d'un impératif de l'art. Marcher pour se dépayser plutôt que pour voir le paysage<sup>658</sup> ou pour « se concentrer sur les écarts entre les qualités sensibles [et] nos décisions en matière d'environnement et de mode de vie »<sup>659</sup> Pourtant que l'intention elle-même, celle d'un groupe qui décide de parcourir une parcelle de territoire circulaire comme pour en contenir la forme en une seule fois (même sur une période très étendue d'une année), puisse être perçue comme un acte faisant œuvre reste plus ajusté à notre démarche : une œuvre qui dérive d'une expérience de l'espace.

Le Tour de banlieue 2014 n'aura pas pourtant échappé à la production d'images qui occuperont une bonne part de l'édition<sup>DT</sup>. En cela, il ne reste pas « neutre » en matière de

---

<sup>657</sup> « Le voyage fonctionnerait alors comme un *Gesamtkunstwerk*, une œuvre totale, une réunion d'œuvres qui le constituent au même titre que le déplacement qui mène de l'un à l'autre. » Anne-Françoise Penders, *En chemin le Land Art*, tome I : *Partir*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p.152.

<sup>658</sup> Laurence Corbel, « Paysages sensibles de Mathias Poisson (...) », *Itinérances - L'art en déplacement*, Laurent Buffet [Dir.], De l'incidence éditeur, 2012, p. 167

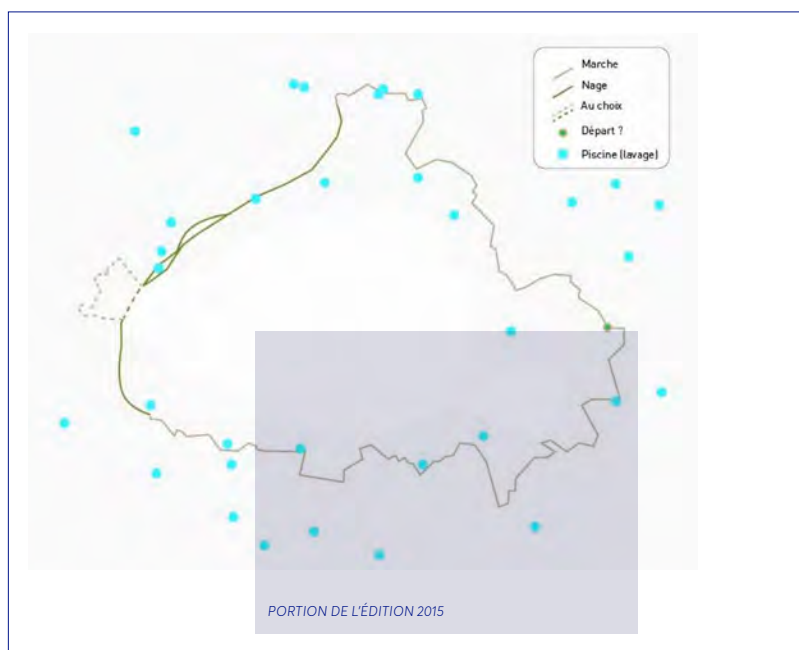
<sup>659</sup> Émeline Eudes, « *The Romantic Geographic Society*, ou comment et pourquoi marcher en Finlande en 2012 (...) », *Itinérances - L'art en déplacement*, Laurent Buffet [Dir.], De l'incidence éditeur, 2012, p. 142.



Tour de banlieue



Tour de banlieue



Plan banlieue [Fig.13]



production de formes qui échappent à l'éphémérité. Par le livre un passage « site/non-site » de l'expérience est produit.

#### a) Raccord

Si le TDB 2014 nous avait appris à confronter regard et parcours, trajectoire et territoire, la fin de ce Tour en 2015 en fut comme un extrait. Sans pour autant concentrer les sensations de 2014, il retouchait des moments et des points de ces confrontations évoquées. Encore une fois j'étais seul ici à pouvoir saisir les jonctions possibles entre les deux étapes et à les soumettre aux participants 2015, comme si ce quart manquant pouvait être aussi la part qui permet le récit dans la narration de l'édition 2014. Je tentais le passage d'un récit dans un autre. Ajustement plutôt évident entre une expérience qui est la fin d'une autre.

Ce qui nous avait (et ce que nous avons) spécialement saisis sur les trois premiers quarts en 2014, qui se nommait Tour de Banlieue car il reliait à la marche les villes de banlieue qui se succèdent autour de Paris pour en faire ce qu'on appelle une couronne, c'est la tendance à resserrer la trajectoire de la marche vers un centre, vers Paris. La stratégie proposée pour cette première version du Tour était de tenter de ne pas marcher dans les villes de la première couronne (villes qui entourent Paris avec une limite commune), ni sur la deuxième (villes autour de la première couronne) mais sur la limite entre les villes de la première couronne et celles de la seconde. Ce protocole est difficile à respecter, le terrain proposant des options et des dynamiques bien différentes de celles du plan, il est facile de se faire emporter sur d'autres lignes que celles souhaitées conceptuellement à partir d'une carte. Plus particulièrement, il fut évident qu'un mouvement centrifuge, comme dynamique intuitive, spiralée, nous ramenait régulièrement vers Paris, son périphérique, ce qui nous servait de repère visuel à partir duquel nous corrigions la trajectoire. Plus nous tentions de déborder cette tendance, en prenant par exemple davantage les voies sur notre droite que celles sur notre gauche, et plus ce mouvement revenait à un moment malgré nous. Cette expérience dynamique fut aussi sensible, bien que moins récurrente, sur la fin de ce Tour en 2015, et un point commun de narration entre les deux expériences.

Si errer signifie communément aller « Aller d'un côté et de l'autre sans but ni direction précise », c'est pourtant « Commettre une erreur, se tromper » qui apparaît comme sens premier<sup>660</sup>. Ce qui semble indiquer des moments de corrections, notamment de trajectoire. Pour reprendre une réflexion d'Éric Duyckaerts à propos d'un modèle citoyen des plus éloignés de celui

---

<sup>660</sup> ERRER, <http://www.cnrtl.fr/definition/errer>



Tour de banlieue

que nous traitons : « Quiconque arrive à Venise comprend très vite qu'il n'est toujours vrai que la distance entre deux points est la longueur du segment de droite qui les unit. Le chemin le plus court à Venise est toujours tordu, brisé, labyrinthique. » L'artiste rappelle à partir du modèle vénitien que si sa structure est labyrinthique c'est la double spirale du Canal Grande qui permet de s'y retrouver, ce qui convoque une sorte de tactique de repérage plutôt proche de notre relation au périphérique : « Le labyrinthe dit crétois (...) n'est pas à proprement parlé une spirale. L'impression dominante est qu'on se rapproche du centre tout en s'éloignant quoiqu'on s'en rapproche. Troublant. »<sup>661</sup> La banlieue parisienne et Venise ainsi réunis dans cette « volonté » urbaine qui permet aux humains un jeu d'orientation - entre labyrinthe et spirale – avec leur devenir en suspend.<sup>662</sup>

D'autres points ne purent être actifs dans la seconde édition : l'appréhension de ce que « banlieue » pouvait *faire* et non pas *dire*, l'expérience du rythme propre d'une expérience et celle de la fatigue.

La banlieue, comme périmètre, à l'origine « Circonscription territoriale qui s'étendait à une lieue hors de la ville et dans laquelle un juge pouvait exercer sa juridiction. », « espace autour d'une ville dans lequel l'autorité faisait proclamer les bans et avait juridiction »<sup>663</sup> (le ban étant la « Proclamation du suzerain dans l'étendue de sa juridiction »<sup>664</sup>), dessine une couronne, un tour, autour d'un centre, celui d'une ville plus grande et pour la banlieue dont nous parlons, d'une Capitale. D'elle-même la banlieue est un tour, fait un tour, est autour et entoure quelque chose. En faire le tour est une implication de ce type de territoire, une expérience indiquée par la forme de ce territoire : un territoire qui signale son parcours. Pourtant la banlieue est le territoire d'une extension d'un pouvoir, rayonnement d'une lieue de pouvoir à partir d'un centre, dont la reconnaissance part d'un centre, et non une zone dont on faisait le tour, malgré sa dynamique circonférentielle, circulaire, périphérique. Si le vagabondage, « aller çà et là, à l'aventure », « Fait de mener une vie errante », voire « Délit de toute personne n'ayant ni domicile, ni moyen de subsistance et n'exerçant habituellement aucun métier, ni profession » jusqu'au sens figuré du « Fait d'aller sans cesse d'un objet à un autre sans pouvoir se fixer »<sup>665</sup>, fut sans doute une

---

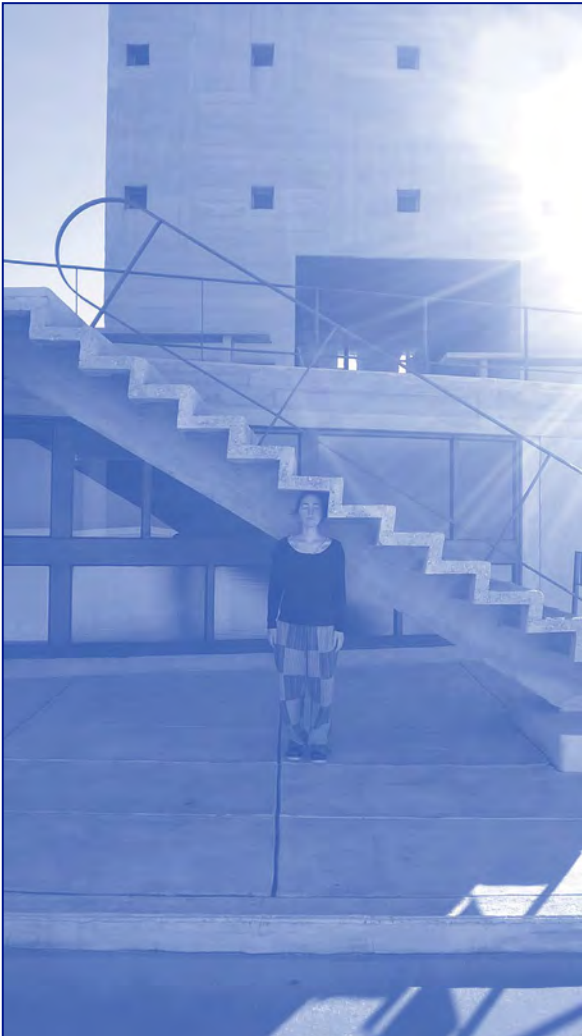
<sup>661</sup> Éric Duyckaerts, *Théories tentatives*, Léo Scheer, 2007, p. 15.

<sup>662</sup> Citant G. Sinopoli, Duyckaerts ajoute « Pour qui est né à Venise, il est difficile d'acquérir une assurance absolue qui élimine tout doute sur les itinéraires à choisir », aussi le labyrinthe vénitien « n'est pas seulement une façon de voir le monde, ou bien une idée qui prend forme (...) mais c'est aussi un processus réel et dynamique. » *Théories tentatives*, Léo Scheer, 2007, p. 10,11.

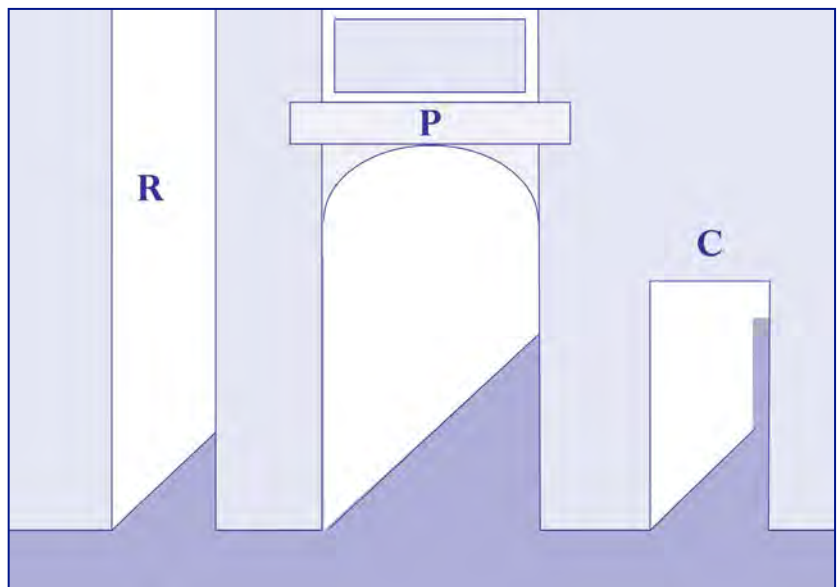
<sup>663</sup> BANLIEUE, <http://www.cnrtl.fr/definition/banlieue>

<sup>664</sup> BAN, <http://www.cnrtl.fr/definition/ban>

<sup>665</sup> VAGABONDAGE, <http://www.cnrtl.fr/definition/vagabondage>



Delta 7:53 /> 302 / Alma Kubik, figure, séance corps/terrasse



Delta 7:53 /> 302 / Schéma **RPC** : « rue, passage, couloir » (S. Montéro)

pratique possible du déplacement en banlieue, notamment à partir de la liberté que cette distance avec un pouvoir central (au milieu de la Capitale) pouvait offrir. Marcher librement, sans forcément de but précis, le fait de tourner rationnellement autour de la banlieue en reliant sa suite de parcelles autour de la ville avec l'objectif d'en faire le tour complet ne devait pas être une pratique propre à ce territoire, à ceux qui s'y trouvaient. Plutôt, comme aujourd'hui, une sorte de relation de rapprochement et d'éloignement du centre, plus linéaire que circulaire (ou alors par les grands axes qui évitent Paris autant qu'ils survolent la banlieue comme espace de vie). Pourtant l'organisation géographique de cette configuration y invite. Cette invitation se comprend encore mieux quand on la réalise. Il y a comme un phénomène de validation par sa forme de ce que la banlieue est historiquement, cette forme symboliquement à l'orée, lisière, entourage d'une ville principale, que d'en effectuer rituellement le parcours. La banlieue en tant qu'extension du périmètre de la représentation d'un pouvoir est aussi le lieu du symbolisme<sup>666</sup>.

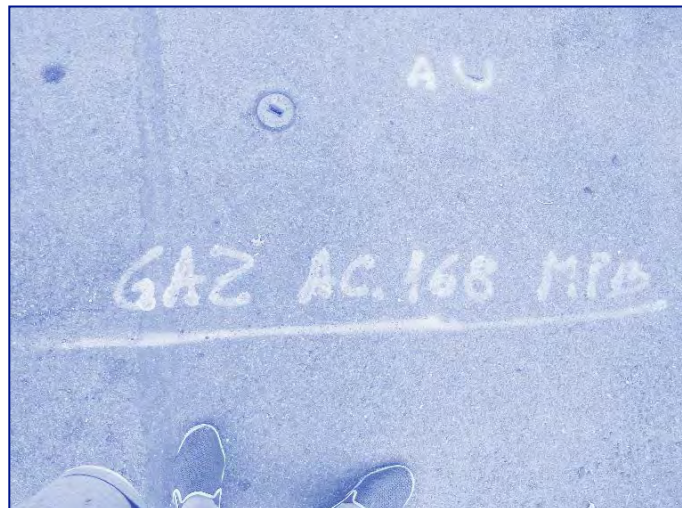
Lorsqu'on parle de banlieue, « c'est en banlieue », « je vais en banlieue », ou qu'on habite en banlieue ou encore que les médias évoquent la banlieue, ce n'est jamais comme ce territoire qui fait le tour, cet espace à la dynamique tournante, mais juste à propos d'un lieu ou d'une part de ce territoire, voire d'un département. Lorsqu'on fait le tour de cette banlieue, c'est un autre territoire, presque un autre département qui apparaît. À la fois hétérogène : dans la même journée des paysages très contradictoires s'enchaînent, tout en restant respectivement des « paysages de banlieue ». D'autre part, cet enchaînement trouve sa cohérence dans la progression des passages entre « paysage ». Réseau routier, cité d'immeubles, square, rue, immeubles de centre villes, installation sportive, zone industrielle, quai, terrain vague, bois, zone fluviale, chantier, architecture clinquante, espace bureau, ... le rythme de la marche et la vitesse qu'il implique négocie une relative douceur entre ces types d'aménagement ou d'abandon des lieux. Le fait de continuer à considérer la banlieue par parties, comme on découpe un gâteau, alors qu'il s'agit réellement d'un anneau composite qui se déroule en déployant une variété de qualités, devient plus étonnant encore quand on a décidé de parcourir cet espace comme une intégrité. À ce niveau, la banlieue est comme Paris, un territoire composé de toutes les différences possibles. Et c'est alors cette continuité hétérogène qui fait la banlieue plutôt qu'une homogénéité répartie.

---

<sup>666</sup> Pierre Guislain, *La résistance du sensible : art et processus de symbolisation* (sous la direction de Georges Navet - Paris 8), 2014, p. 317.



Tour de banlieue



Tour de banlieue



Delta 7:53 /> 302 / Yifan Chen, plantation couloir (détail)

Pendant ce parcours nous rencontrons évidemment des gens qui habitent en banlieue et nous demandent à l'occasion ce que nous faisons. Nous répondons que nous faisons le tour de la banlieue et à partir de leur étonnement et de leur intérêt, nous comprenons par la pratique que l'habitant de banlieue, ne la parcourt pas comme nous le faisons. Nous le ferons en quelques jours pour sans doute ne plus jamais le refaire, cet habitant ou cette habitante le fera peut-être en une vie ou jamais, jamais complètement. À ce moment de la rencontre entre eux et nous, nous connaissons mieux la banlieue, nous en avons une vision actuelle plus complète en tout cas visuellement, dynamiquement, topologiquement, qu'une personne qui y habite mais selon une fréquentation plus partielle, accidentelle.

Nous faisons correspondre notre désir de forme dynamique à la structure formelle d'un territoire. Nous superposons une intention et un territoire en respectant le modèle qui nous sert de support. Si le tourisme, nous l'avons vu, tire son terme du simple fait de faire des tours, notamment des tours dans le monde, voire des tours du monde, nous faisons pour tourisme, le tour de la banlieue : un tour autour d'une attraction touristique, Paris, mais aussi le tour d'une attraction contemporaine, espace de mythologie urbaine, la banlieue.

Toutes ces approches produisent l'élan de la seconde partie de ce Tour, comme une archive à partir de laquelle nous reprenons la route. La rapidité de cette conclusion ne donnera pas l'occasion d'en déplier les enseignements autrement que de manière furtive ou compactée. Bien que le départ en nocturne convoque très vite l'implication d'une recherche d'un lieu pour dormir, ce qui fut un moment sensible de la première édition du Tour, mais également une dissension dans ce groupe de cinq personnes, quand le groupe de la première édition était resté très solidaire et attentif au maintien d'une cohésion. Pour la seule nuit que comportera cette fin de l'expérience du Tour de banlieue, une partie de la nuit sera celle d'une marche avec une pause le temps d'une sieste dans les jardins de l'hôpital du Kremlin-Bicêtre, puis juste avant l'aube un arrêt face au grand rocher du zoo de Vincennes pour une nuit plus officielle et effective en termes de sommeil. Même si, au réveil, une part du groupe manque. Nous nous retrouvons avec Romain Petit sur cette paille confortable, les trois autres ont disparu. Le temps que le soleil nous signale le moment raisonnable pour partir à notre tour, nous émettons quelques hypothèses sur ce mystère. Puis quelques coups de téléphone plus tard, nous aurons rendez-vous à La tourelle pour le moment du café - le « froid » aurait eu raison de nos comparses. Si, comme le soulève très pertinemment Laurent Tixador, les temps forts des expériences itinérantes sont « les instants





Delta 7:53 /> 302 / Sophie Caudebec



Delta 7:53 /> 302 / Freaks Architecture, *Modulor*, 2015



de pause bivouacs »<sup>667</sup>, marcher n'étant pas si agréable en soi, nous aurons toujours noté une scission entre les partisans du repos allongé dans l'herbe et ceux préférant l'assise au café.

Avant ces histoires de nuit, qui « fixent » un groupe autour d'une problématique nocturne avec ou sans sommeil (quel type de sommeil, quel type de lieu pour ce sommeil ?), rapport assez révélateur des névroses quant à l'inconnu, d'autres visions de marche ont balisé le parcours. Que la marche soit diurne ou nocturne, chaque décision emporte et implique la totalité restante du périple. Trop chercher le meilleur lieu possible pour le sommeil, alors même que l'ensemble du groupe n'y voit pas une urgence ni une nécessité, pourrait épuiser l'énergie de la dynamique et déplacer la ligne du groupe vers des espaces qui ne correspondent plus à une recherche de l'enchaînement de micro-paysages selon un montage inspiré, et bloquer, obturer l'élan. Cet objectif de saisir l'occasion du terrain propice à la pause et possiblement s'y installer pour dormir (après tout dormir c'est *s'exposer*), une fois convenu plus ou moins par tout le monde, la marche elle-même a pu se jouer. Trois grands moments urbains ont pu s'enchaîner avant la première pause du Kremlin-Bicêtre : une déambulation par de petites rues, pour des visions d'architectures étonnantes, des restes de pavillons abandonnés comme un ancien bains-douches plutôt inattendu (vers Montrouge), à la fin d'une rue se finissant en friche, sorte d'impasse « naturelle ». Pour déboucher, sitôt cette « fausse impasse » franchie, sur une réseau routier avec plusieurs niveaux (à l'approche de Gentilly), que nous ne pouvons traverser. Nous coupons alors par une grande pente herbeuse qui nous mena à cet ensemble d'immeubles qu'on appelle *cité* où nous « pique-dinerons » et échangerons avec de jeunes habitants - seules rencontres de cette fin de Tour. Quittant cet ensemble, nous aurons très vite accès à cette pelouse du Kremlin-Bicêtre, puis à cette grande voie qui traverse le cimetière d'Ivry. Une fois la Seine franchie, après la traversée rapide d'Ivry, Vincennes nous offrira donc le « bon » espace pour s'allonger.

Après le café de St-Mandé, nous ferons une pause pour manger sur une place du bas Montreuil, le Tour pratiquement bouclé à ce moment là.

## b) Immensité relative

Dans *Géocritique*, Bertrand Westphal évoque une proximité entre terreur et territoire avec une inscription dans l'étymologie de territoire de la terreur, *terrere* ou *territare*, « épouvanter »<sup>668</sup>. Cette terreur, du moins celle qui accompagne possiblement la traversée d'un territoire, n'est pas

---

<sup>667</sup> *Itinérances - L'art en déplacement*, Laurent Buffet [Dir.], De l'incidence éditeur, 2012.

<sup>668</sup> Bertrand Westphal, *Géocritique*, Minuit, 2007, p. 123.



Tour de banlieue



Delta 7:53 /> 302 / Table mise sur le banc du couloir

celle de l'épouvante, de l'effroi ou d'un parcours qui serait particulièrement terrible. Poursuivant son propos, Westphal soutient que la terreur du territoire s'estompe par la « mobilisation », quand il se déterritorialise, sans finalement préciser, hormis étymologiquement ce qui rend le territoire si terrible. Il y a effectivement dans la traversée un usage positif, libérateur de la terreur possible face à l'inconnu d'un territoire. Reste que le terrifiant du paysage inconnu est celle qu'on ressent face à l'acte de devoir ou d'avoir à le traverser. C'est une terreur toute symbolique, comme celle qu'on peut ressentir quand nous nous cachons derrière une porte dans l'appréhension d'être découvert ou au pire oublié là. Agamben dans « Genius », texte qui ouvre le recueil *Profanations*, évoque à propos du plaisir particulier des enfants qui se cachent, dans cet accès à la joie sans pareil de la disparition, « un frisson spécial », celui que le philosophe italien, s'appuyant sur Benjamin, traduit comme une « gloire solitaire » d'une non-reconnaissance, dont la révélation d'un *genius loci* de l'enfant dans sa cachette serait un équivalent<sup>669</sup>. C'est dans l'ouverture du territoire, même celui qui se limite à faire le tour d'une capitale, que cette sensation forte d'une disparition, ici dans le paysage, et d'avoir pourtant à s'y engager pour braver cette crainte imaginaire, peut se ressentir et marquer le fait qu'une aventure va commencer sans savoir où elle nous mènera malgré la « reconnaissance » que nous avons du territoire. Eventualité d'un parcours plus *nécessaire* qu'un autre, bien que toujours livré à la contingence<sup>670</sup>. Cette ignorance partielle d'une non connaissance préalable de ce qui pourra relier les repères, comme dans le cas de Perceval évoqué plus tôt (qui n'apprendra son propre nom qu'à la fin de l'aventure)<sup>671</sup>, sensation anticipée d'une perte de soi dans le maillage immaîtrisé du parcours qu'il nous reviendra d'établir par la marche, entre élan, allure et hasard. Cette confrontation expérimentale convoque, comme nous l'avions vu à propos de l'expérience, une forme d'ivresse de la relation aux limites, à ses périls. Ce n'est pas l'importance des risques ou du danger mais la responsabilité d'une trajectoire « juste » dans l'inconnu qui peut induire l'inquiétude, le frisson. Inquiétude liée à cette ignorance événementielle saisie par Deleuze et Guattari, à propos d'un après ou d'un avant, d'un peut-être ou d'un trop tard, de l'événement. Ce n'est pas tant de ne pas savoir ce qui va se passer ou si quelque chose va se passer qui nous inquiète, c'est plutôt d'appréhender le moment où quelque chose pourrait se passer : passer en plein dedans ou manquer pleinement cette chose. Nous faisons face au hasard, qui dépend pourtant de notre mouvement, sans pouvoir connaître « l'angle » de cette confrontation. Et dans le cas contraire, *si l'événement est passé*

---

<sup>669</sup> Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, 2005, p. 15.

<sup>670</sup> Traiter un territoire peu exotique selon une nouvelle approche reviendrait à nous plonger dans une zone de flottement possiblement aussi intense que celle qui nous verrait projetés dans une ville étrangère, inconnue, pour la première fois, à la recherche d'une approche convenue ou qui conviendrait.

<sup>671</sup> Giorgio Agamben, *L'aventure*, Rivages, 2016, p. 73.



Delta 7:53 /> 302 / Louis Lallier, escalier en sucre



Delta 7:53 /> 302 / Louis Lallier, tapi d'escalier

*alors pourquoi continuer : est-on passé à côté, cette chose qui s'est passée et que nous avons vue, pouvait-elle faire événement ?* Sont les questions d'une marche urbaine. Celles d'une angoisse euphorique de dépendre d'un événement qui lui-même est connecté à notre passage par lui.

C'est à partir d'une comparaison entre le happening et l'événement (dont nous avons vu les qualités respectives) pour en saisir le rythme et la métrique propre qu'Yves Citton en vient, à propos de la performance du phrasé, à isoler une dynamique de l'élan particulier toujours dépendant d'un ensemble : « on se lance et on est porté (ou non) par un rythme qui paraît s'imposer de lui-même, de l'intérieur. Et pourtant, tout le monde sait que cet intérieur est totalement exposé aux intrusions et aux dérangements de l'environnement. »<sup>672</sup> Pour l'auteur ce rythme intérieur n'apparaît qu'à l'occasion « d'une résonance intime que le sujet entretient avec ce(ux) qui l'entoure(nt). »<sup>673</sup> C'est à ce phénomène que nous sommes soumis pendant cette marche autour de la banlieue qui est déjà faite conceptuellement (de la géographie à l'idée) avant d'avoir lieu mais dont l'effectuation doit produire davantage que ce primat conceptuel pour nous apprendre les raisons de notre action, ce qui reprend une part des enjeux des traversées islandaises. Yves Citton complète cette approche à partir d'une non-programmation d'un mouvement dont il conçoit l'irrégularité comme exclusivement humaine et que le propos de Pierre Sauvanet expose ainsi : « une certaine manière particulière de fluer selon les configurations particulières du mouvant »<sup>674</sup>. Ce qui semble très proche de ce que Deleuze disait à propos des sports d'ondes. Pour Citton les deux particularités, *manière de fluer* et *configuration du mouvant*, constituent « l'essence du happening de la rythmicité interne. » Nous ne voyons pas le chemin, nous sommes dans notre tracé, nous nous inquiétons de ce calage comme vigilance nécessaire d'une régulation de notre ligne sur celle du support sur lequel nous la traçons. Ensuite ce rythme interne, s'il s'affirme, permet, selon Citton, aux agents humains « d'insuffler leur mouvement dans les structures et les périodicités qu'ils repèrent dans le flot des événements. »<sup>675</sup> Si pour nous il s'agit bien de faire le Tour de la banlieue telle qu'elle est un tour (et de finir ce Tour parce que la banlieue n'est pas tronquée mais complète), faire ce Tour n'est pas anodin et sa « production » est aussi une reconnaissance, une manière de reconnaître ce territoire. De nous joindre à lui et de lui imposer notre histoire : notre happening dans son événement.

---

<sup>672</sup> Yves Citton, « Défaire l'événement – Rythmes des événements, métrique des happenings », 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01373193v1>

<sup>673</sup> *Ibid.*

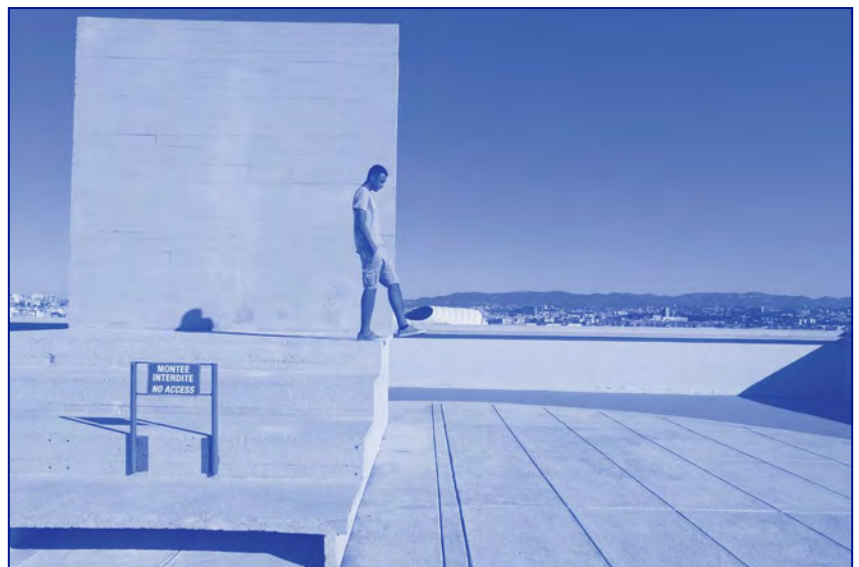
<sup>674</sup> Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000, tome I « Rythmologiques », p. 148 et 188.

<sup>675</sup> Yves Citton, « Défaire l'événement – Rythmes des événements, métrique des happenings », 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01373193v1>

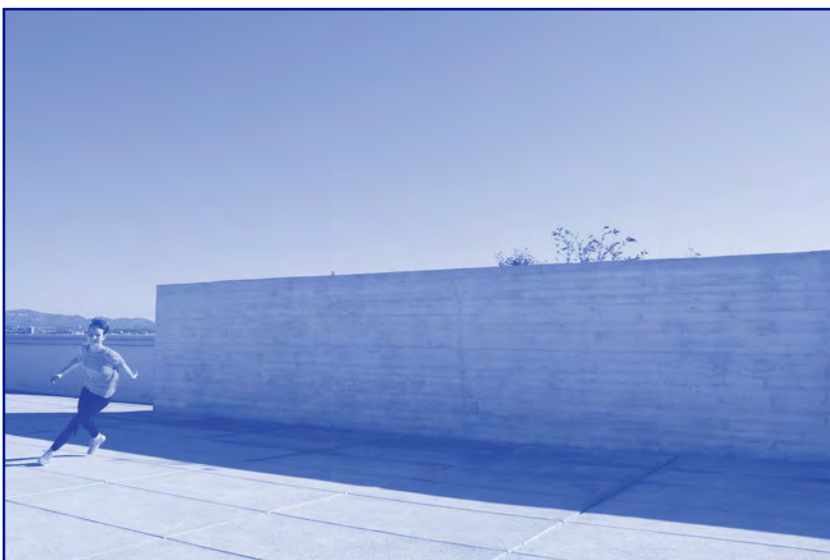




Delta 7:53 /> 302 / Armelle Renault, figure d'escalier, séance corps/terrasse



Delta 7:53 /> 302 / Adam N'Diaye, sortie de scène, séance corps/terrasse



Delta 7:53 /> 302 / Mathilde Dadaux, faire courant d'air

De façon plus empirique des situations ouvertement risquées avaient pu nous exposer, notamment au cours de la première nuit du Tour 2014, aux abords du canal d'Aubervilliers, à un niveau de danger bien suffisant aux frissons, tout comme l'humidité de la zone que nous avons assez mal choisi, malgré son aspect plutôt accueillant de jour. Il y a dans ce type d'expérience deux grands niveaux de confrontation qui nous soumettent à l'inquiétude : celui d'une exposition au devenir qui s'étire le long de l'expérience et dont on anticipe la venue avec une sorte d'engouement, puis celui des incidents qu'on ne voit pas venir même d'avoir pu les prévoir.

### c) Réplique

Cette reprise en 2015 du Tour 2014 – « même lieu, même heure » - reprend un principe de rationalité du réel « par plaques » évoqué par Isabelle Stengers<sup>676</sup>, dont les plaques s'ajusteraient avec des jeux curieux dans les raccords, nous faisant courir le risque d'une boucle infinie. Car si le type d'expérience autour de la banlieue rappelle quelques états des traversées islandaises nous sommes pris dans une boucle qui reprend la configuration du mouvement en camping-car dans les montagnes.

Le complément de ce départ en zone différée, comme on l'a vu, qui reprend une histoire passée en remontant légèrement l'espace de son parcours, connut une symétrie de clôture comme validation d'un système de la reprise. Cette figure du retard au départ trouva son dénouement quand un ancien étudiant havrais (Arslan Smirnov, aux Arts Décoratifs de Paris au moment de cette fin de Tour) qui tentait de géolocaliser sur son téléphone, guidé à partir de mes indications, le rond-point attendu (point de départ 2014), devait nous permettre de conclure et d'en finir avec cette marche circulaire. Seulement le rond-point d'origine (et de fin) fut esquivé involontairement, au profit d'un autre, situé à 2,4 km plus au nord. Les appareils ne faisant pas (et ne nous permettant pas de faire) forcément la différence entre deux ronds-points proches, si on ne leur précise pas davantage de qualités à leur propos. Cette situation d'un décalage à l'arrivée venant comme valider, correspondre à celui du départ semble reprendre cette situation que Deleuze nomme « le tournant de l'expérience » à partir de lignes que nous aurions suivies. Le philosophe concevait un recouplement des lignes de divergence non pas au point de départ mais en un point virtuel, « une image virtuelle du point de départ, elle-même située au-delà du tournant de l'expérience »<sup>677</sup>, comme si l'expérience une fois réalisée ne pouvait nous permettre de retrouver les points sur lesquels nous avions eu à la fixer pour lui procurer des supports et des

---

<sup>676</sup> Éric Duyckaerts, *Théories tentatives*, Léa Scheer, 2007, p. 14.

<sup>677</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 20.



Delta 7:53 /> 302 / Louis Lallier, en équilibre, séance corps/terrasse



Delta 7:53 /> 302 / Adam N'Diaye, en traction, séance corps/terrasse



repères, son impulsion. L'expérience serait validée quand nos repères eux-mêmes s'en trouvent déplacés, modifiés, désuets.

Dans « Notes sur le retard », Sébastien Rongier questionne l'implication artistique du retard quant à un accomplissement de l'œuvre par « un dessaisissement de l'instant », l'« affirmation d'une temporalité contrariant l'immédiateté et le programme. »<sup>678</sup> Pour l'auteur, se basant sur un retard célèbre de Socrate (Gorgias), le chemin que le retard induit est celui d'un trouble qui s'oppose à la certitude. L'auteur voit l'art comme le lieu d'une « contre-mesure », d'« une approche différée du temps » qui viendrait rompre avec l'efficacité qu'installe une économie générale du temps, une forme de résistance à l'immédiateté par l'invention d'une distance qui convoque le « plan » de Walter Benjamin : « Vaincre le capitalisme par la marche à pied »<sup>679</sup>. Entre les deux éditions du Tour de banlieue nous avons échangé poétiquement, par une pratique inconsciente, plus troublée qu'efficace, plus distante qu'immédiate, nos points de repère contre d'autres, sans qu'ils soient mieux ou plus opérants, selon l'« ouverture d'une disjonction » par le rythme de la marche, des « tensions créées entre deux pas », « retards et entre-deux si particuliers ».<sup>680</sup> Que ce dernier rond-point projette le premier dans une virtualité, la même qui accueille le point d'arrivée manqué comme nouveau départ, nous renvoie à cette lecture de l'écriture proustienne de Sébastien Rongier : « l'instant à venir est pensé et écrit comme une plongée dans le passé... de sorte que le retard devient une autre manière de frôler les bordures du temps. »<sup>681</sup> Pourtant là aussi un retard est actif : le passé lui-même est décalé, ne retrouve plus ces espaces dans le présent qui tente l'appui sur un passé qui est dilué, dont les formes ont changé. Si ce second rond-point était d'une sculpturalité de grande envergure, il n'avait pas le charme de notre rond-point d'origine aux ornements bucoliques d'une sauvagerie modélisée. Il fut pourtant décidé que ce second rond-point marquerait la fin de cette reprise Tour de banlieue, quand celui de l'an passé resterait celui de la première édition, pour une boucle qui ne nous mène pas au même. De telle sorte qu'il nous resterait encore une distance à parcourir si jamais une troisième édition se produit. En tout cas, ce manque de précision géographique nous a permis de laisser ouvert, mais de très peu, la possibilité d'un maintien d'un enjeu dont la clôture est sans nécessité. Finalement, la banlieue nous échappe, ne se clôt pas sur elle-même, fait glisser les plus bienveillants des suiveurs.<sup>682</sup>

---

<sup>678</sup> Sébastien Rongier, « Notes sur le retard », <http://sebastienrongier.net/spip.php?article232>

<sup>679</sup> *Ibid.*

<sup>680</sup> *Ibid.*

<sup>681</sup> *Ibid.*

<sup>682</sup> Fin juin 2018, Vincent B., au hasard d'une course au Leroy Merlin de Rosny, à laquelle il me conviait pour tester son tout nouveau et si ravagé Land Rover, me transporta sans le savoir du second rond point au premier : encore



Delta 7:53 /> 302 / Louis Lallier, en Modulor de salle de bain



Delta 7:53 /> 302 / Projection séance corps/terrasse

#### d) L'action de la situation

Poursuivre et finaliser un an après, une expérience laissée en suspend, nous soumettait à un ensemble de données dont la préexistence nous appartenait : ensemble homogène et anecdotique. Nous n'avions qu'à reprendre les enseignements et le parcours passés, pour parcourir la part manquante. En cela notre action n'impliquait pas une torsion particulière de la situation donnée, elle était particulièrement celle qu'une de nos actions avaient préparée et engagée. Cette action répondait quant à elle à une situation plus ouverte et générique, celle « imposée » par la dynamique géométrique d'un territoire dans laquelle il s'était agi de se laisser emporter physiquement pour, entre autres, se défaire d'une version passive et partielle dont ce territoire était généralement recouvert. Ici, le simple geste du parcours, de la marche suffisait comme nous avons pu le lire précédemment à modifier les perceptions d'une zone qu'on ne peut que très difficilement percevoir autrement. Il s'agissait de nous imposer un exercice de lecture d'un territoire entre la forme géométrique et géographique qu'il impose et celle qu'on nous impose verbalement à son sujet habituellement. Choisir le mouvement physique comme exercice de traduction, pour une écoute du message du terrain lui-même. La notion de *transect* nous permet de nommer cette part de la marche qui reste attentive à ce sur quoi elle s'appuie (et non simplement à la destination ou à l'environnement dans lesquels elle avance). Pour Marie-Claire Robic, le terme transect désigne pour les géographes « un dispositif d'observation de terrain ou la représentation d'un espace, le long d'un tracé linéaire et selon la dimension verticale, destiné à mettre en évidence une superposition, une succession spatiale ou des relations entre phénomènes »<sup>683</sup>.

Plus largement cette mise en marche en 2014 et cette remise en marche 2015 viennent répondre à d'autres impératifs liés aux questions artistiques et à sa production. Dans la formation à l'art et à travers le programme que nous observons, les questionnements pratiques, *comment produire et que produire ?*, occupent la majeure partie des expériences menées. Cette situation qui nous convoque plastiquement à l'endroit de l'art de façon assez intensive tout au long de l'année impliquait sans doute qu'une expérience selon une position tout autre quant à ces questionnements vienne nous proposer une action des formes : une autre manière de faire et de voir, d'autres modes d'être dans le temps et l'espace. Prendre une forme qui existe déjà, mais

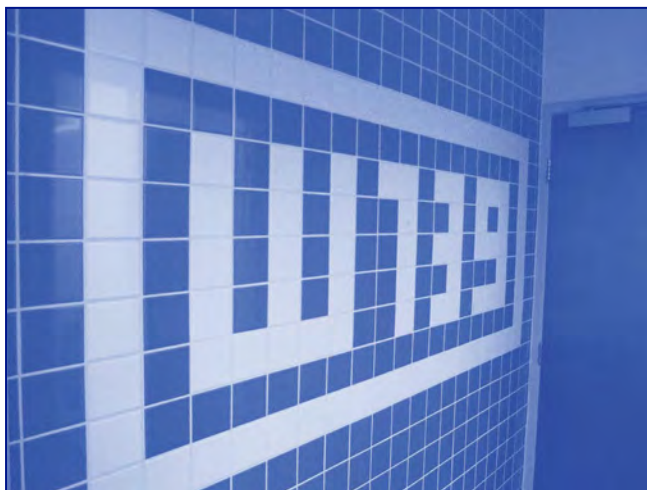
---

une reprise mais à nouveau à l'envers (Je lui confiais à ce moment qu'il venait de me permettre de boucler une vieille histoire... le Land Rover ajoutant un parfum d'aventure décalé, mais pas plus que notre aventure pédestre elle-même).

<sup>683</sup> <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article60>



Delta 7:53 /> 302 / Louis Lallier, rampe/marche en sucre



While we work / W139

une forme difficile à prendre. Connaître une expérience de l'art détachée, relâchée, dérivante et déviante sans attente ni engagement (de la part d'une institution, par exemple), non reliée, mais tout aussi engageante en termes de pratique de soi et du monde. Un monde, à partir de cette échelle que nous nommons « de campagne ».

### 3. L'action marseillaise d'une situation radieuse

La semaine d'« occupation » à la Cité radieuse répond à un nombre de situations très variées et quasiment étrangères les unes aux autres. Aussi bien architecturale que structurelle, amicale que contextuelle, contingente que déterminante, la configuration de ce workshop de « couloir » répond également, comme nous l'avons déjà indiqué, quasiment en tous points à la situation pratique du Tour de banlieue. La banlieue ouverte par son tour s'oppose parfaitement à la carcéralité de la Cité radieuse. Les deux terrains d'expérience, liés notamment par ce qu'ils convoquent de l'habitation, proposent des envergures sans rapport possible. L'expérience dynamique de la banlieue vient contredire la vision « dortoir » et fermée qu'on lui fait souvent porter, quand l'idéal moderniste de la Cité radieuse incarne parfaitement cette sclérose au cœur même d'une des plus grandes villes de France. Entre ces deux expériences se déclinent des visions et versions très distantes du même terme de *cité*. La Cité radieuse pourrait être une version hyper locale d'une expérience en banlieue, selon le différentiel micro/macro.

Voyons d'abord ce que l'action elle-même a déclenché, ce qu'elle a produit. Après une première demande, engageant les étudiants à trouver une unité de mesure à ce couloir, encourageant la production de différents instruments de mesure et considérations d'échelle, ces premiers pas formels sont devenus assez rapidement les éléments de base de réalisations. Chaque chose posée dans ce couloir permettait de façon plutôt évidente d'en donner une perception autre que celle du vide qui y règne en continu. Déroulement de rouleau de papier (essuie-tout), comme traçage de ligne, mesure et séparation ; installation de meubles, de vaisselles, d'espace séchoir, dans une confrontation mobiliers « pré-urbain » (si on considère ce couloir comme une pré-rue) et éléments domestiques, tentative de convivialité par le signe ; élaboration de jardin à partir de bouteilles d'eau « plantées » ; jeu de miniature, provocation du monumental par la réduction (aussi bien végétale que géométrique, à base de morceaux de sucre, qui avait pu servir comme unité de mesure), ou jeu de signes, par l'installation d'éléments abstraits (point jaune de balles de tennis incrustées dans les cavités d'une paroi ajourée en brique au niveau supérieur du couloir) ; ou encore performance, notamment dans la vitrine de



While we work / Romain Petit sur Nans Quérel



While we work / Mélanie Laglaine sur Slowall



While we work / S. Montéro, PWYW

notre logement qui donnait sur le couloir, sans oublier le ciné-club sur fond vert (les deux extrémités du couloir sont respectivement verte et rouge), ouvert à toute la Cité<sup>684</sup>. Comme dégagement de ce vase-clos, des exercices étaient régulièrement proposés sur la terrasse, pour reprendre une respiration d'espaces autres : aération pulmonaire et spatiale.

L'action décrite à partir de tentatives formelles dont nous ne pouvons énoncer tous les développements sur la semaine mais qui indiquent succinctement les axes principaux de l'occupation du couloir de la Cité radieuse, occupation sur le mode de l'activation, souleva davantage des questions d'endurance des réalisations que d'initiative ponctuelle. La problématique à laquelle se confrontaient finalement les participants n'était plus *quelle forme produire pour que ce couloir morne puisse profiter d'une énergie urbaine ?*, mais comment maintenir quotidiennement une énergie urbaine, celle de la ville, de sa vitesse, de son rythme, de son flux, dans le couloir que nous franchissons quotidiennement une fois passée la porte de notre logement. Il n'était plus question de la vie du couloir mais de la nôtre dans ce couloir. Il est plutôt facile d'investir un lieu intérieur de la « fraîcheur » du dehors quand nous sommes jeunes arrivants. Ensuite, faisant partie des lieux, l'occupation en devient plus problématique. C'est à cette situation nouvelle, déclarée sur place que l'action a dû répondre. Le couloir pris entre espace d'exposition mais lieu de recherche, laboratoire d'expérience, atelier de fabrication, selon les rythmes différents et cohérents de chaque genre d'usage des lieux.

Ce workshop à la Cité radieuse répondait déjà à l'envie et à l'invitation (par SEMIS) de venir séjourner avec des étudiants dans ce lieu d'habitation très particulier, et selon de très bonnes conditions (en termes spartiates), dans le grand studio du 3<sup>e</sup> étage permettant d'accueillir suffisamment de participants. Il s'agissait aussi de pouvoir enfin se confronter physiquement et artistiquement au travail de Le Corbusier à partir d'une tentative anecdotique mais qui illustre bien certaines mystifications de l'architecte : concevoir un couloir en tant que rue.

Dans la série d'expériences qu'un programme propose, souvent ouvertes sur l'extérieur, ce moment à la Cité radieuse était l'occasion d'une confrontation de ses principes et enseignements dans une toute autre « dimension ». Si généralement s'aventurer dans les paysages ouverts implique un plus grand nombre de confrontations on peut reconnaître que la

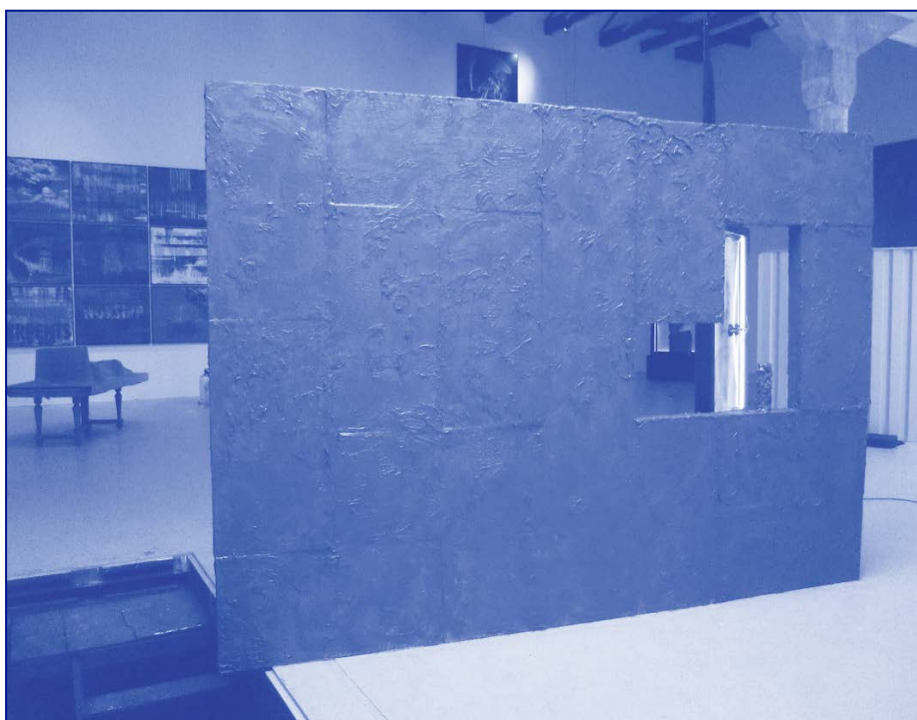
---

<sup>684</sup> Ce ciné-club s'est improvisé à partir de l'annonce de la mort de Chantal Akerman. Nous avons choisi de diffuser *Je, tu, il, elle* (1964) dont le synopsis qui annonce une femme qui déplace des meubles dans sa chambre en mangeant du sucre et en lisant des lettres correspondait étrangement à notre situation. Puis la deuxième séance *That sugar film* (2014), à propos de l'usage et de l'industrie du sucre.





While we work / Sandwich, moulage (Mélanie Laglaine) + chewing-gum (Gaspard Le Guen)



While we work / S. Montéro, *Lickscreen*



radicalité du « paysage » corbuséen permet une mise à l'épreuve de la relation à l'espace, notamment dans le défi qu'il impose en termes de domination. Il s'agit de jouer par les formes avec une autorité durable de l'espace conçu par l'architecte.

La situation était au moins triple ici : l'occasion de l'invitation et la possibilité d'être accueilli (ce qui n'est plus possible depuis), la « provocation » de l'esthétique du Corbusier et plus généralement d'une ambition moderniste, puis la nécessité pour notre programme de changer radicalement l'échelle de ses confrontations (autant que possible).

#### **4. De la situation à l'action**

Ces expériences (Ronde, Banlieue, Marseille), engagent une envergure plus modeste que les expériences précédemment observées : temps et espace très ramassés pour la sortie à la galerie de La Ronde, temps très ponctuel et espace qui ne représente qu'une fraction d'une expérience totale pour la reprise du Tour de banlieue et espace clos sur un temps de workshop habituel à la Cité radieuse de Marseille. À partir de ce point commun, ce groupe d'expériences « sans exposition : avec et sans lieu » saisi par une dynamique « situation-action » est comme l'intermédiaire, l'articulation entre les deux expériences précédentes, « mouvement-objet », et les deux suivantes (« activation-forme »). Ces trois expériences intermédiaires, selon les extrémités de l'écart (nul ou extrême) avec le lieu, sans qu'il y ait exposition, sont comme des phases plus définies : les possibilités d'expériences y sont plus déterminées, cadrées, par les types de terrains investis et/ou les temps, les durées engagées. On peut penser qu'il s'agit de périodes de « reprise des gammes », plus appliquées. La relation institutionnelle à la Ronde était délimitée, les objectifs étaient plutôt définis, le temps court, sans développement. La fin du Tour de banlieue libre de toute détermination partenariale, laissant libre court à l'extension d'une « auto-institution », celle instaurée ponctuellement par la première initiative du parcours, permit une expérience détachée de tout compte à rendre, libérant la possibilité comme l'absence de geste spécifiquement artistique, mais sur un temps lui aussi très limité et un espace « bouclé » d'avance. La période de confrontation formelle avec la Cité radieuse fut plus particulièrement celle d'un exercice studieux, régulier, sans relâche mais dont la relation institutionnelle resta aussi diffuse que le statut confus de ce bâtiment, entre unité de logements, œuvre patrimoniale, monument architectural, mirage méridionale.

Plus particulièrement, la situation qui permit le moment à La Ronde fut plutôt celle homogène (de la communauté d'un séminaire à celle du médium) d'une rencontre éditoriale, graphique et visuelle soutenue et transformée ponctuellement par une action graphique.



While we work / Romain Petit et Sophie Caudebec (préparatifs)



While we work / Romain Petit et Sophie Caudebec (préparatifs)

Ponctualité de l'action comme réponse à la durée de formation par le séminaire comme à celle des livres généralement. La reprise du Tour de banlieue, situation également homogène à compléter, à boucler par une pratique similaire, une part d'action qui vient finaliser la part déjà effectuée. Hétérogénéité en revanche de la situation marseillaise entre invitation locale (amicale) et problématique globale (fonctionnalité illusoire du bâti moderne), transformée dans l'action, par la présence d'une production formelle ponctuelle mais endurente.

Les expériences de la dernière partie, sur les lieux de l'art, où l'exposition devient l'espace de production selon une pratique de l'activation comme forme, reprendront certains de ces critères. Notamment la ponctualité de l'expérience et la concentration de l'espace sans pour autant perdre l'envergure et l'agitation des expériences de la première partie.



While we work / Sophie Caudebec (détail)



While we work / Vue d'ensemble (partie droite de l'espace)

### III. L'EXPOSITION COMME ESPACE : LE LIEU ACTIVÉ

#### A) ÉCART DANS LA PRATIQUE DU LIEU : SUPERPOSITION DES NIVEAUX COMME CONTEXTE DE PRODUCTION

Pour cette dernière partie, les expériences seront celles d'une superposition des conditions de production et du lieu d'activation. Si la période de production, très reliée aux institutions artistiques que sont le W139 d'Amsterdam et le Palais de Tokyo à Paris, commence quelques mois avant notre présence respective dans ces lieux, la réalisation des formes sera principalement assurée pendant les événements auxquels nous sommes conviés à participer. Réalisation très inspirée par les modes expérimentaux que la période de production a soutenu. L'écart parcouru par les formes n'est donc plus celui entre un lieu et un autre, même si ce parcours est toujours à effectuer par les participants, mais entre ce que nous venons faire et ce que nous ferons effectivement, et notamment ce que l'institution rendra possible ou non, ou tentera de compromettre. En plus du parcours pour atteindre une institution (qui dans cette dernière partie était plutôt facilité), il faut parfois maintenir une vigilance et une lutte incessantes pour soutenir l'art « voulu » au moment de la négociation du passage de l'*enceinte* : période plus éprouvante encore. Nous verrons, entre le W139 et le Palais de Tokyo, que plus l'institution est renommée moins les décideurs sont des artistes et plus les conditions de travail peuvent s'en retrouver complexifiées et contraignantes. Dans cette pratique institutionnelle de l'art selon des niveaux d'épreuve variables, il faut veiller prioritairement qu'au final la dernière couche active soit celle de l'art.

#### 1. Monospace : « While we work », *Sublime eroding*, W139, Amsterdam [4&5 décembre 2015]

Si un *monospace* est habituellement le nom d'un véhicule « ne comportant généralement qu'un seul volume (dépourvu de différenciation entre les parties avant, centrale et arrière), destiné avant tout à un usage familial », c'est à propos d'une des expériences les moins mobiles du programme que nous empruntons ce qualificatif. Pourtant, cette expérience ne connaîtra que très peu de relâche pendant ses deux jours d'activation, simplement la mobilité sera limitée au lieu lui-même, assez proche en cela de la dynamique spatiale de l'expérience à la Cité radieuse, mais selon un tout autre environnement. Celui d'une exposition déjà en cours : plus « mono » (dans le sens homogène) que ne l'était la déclinaison du bâtiment marseillais. Simplement ne



While we work / Sébastien Montéro, *Lickscreen* (phase finale)



While we work / Sophie Caubec (détail)



While we work / S. Montéro, *Lickscreen*, (phase finale, détail)

disposer que d'un seul volume principal, homogène et dont l'expérience se fera avec un groupe de six personnes pourrait faire penser à une famille, nous rapproche suffisamment du terme *monospace*.

FIGURE : monospace

TERRAIN : centre d'art

LIEU : W139, Amsterdam

PARTICIPANT : étudiants, enseignants, artistes (6)

CONTEXTE : exposition, événement

FORME : dynamique

#### a) Exposer

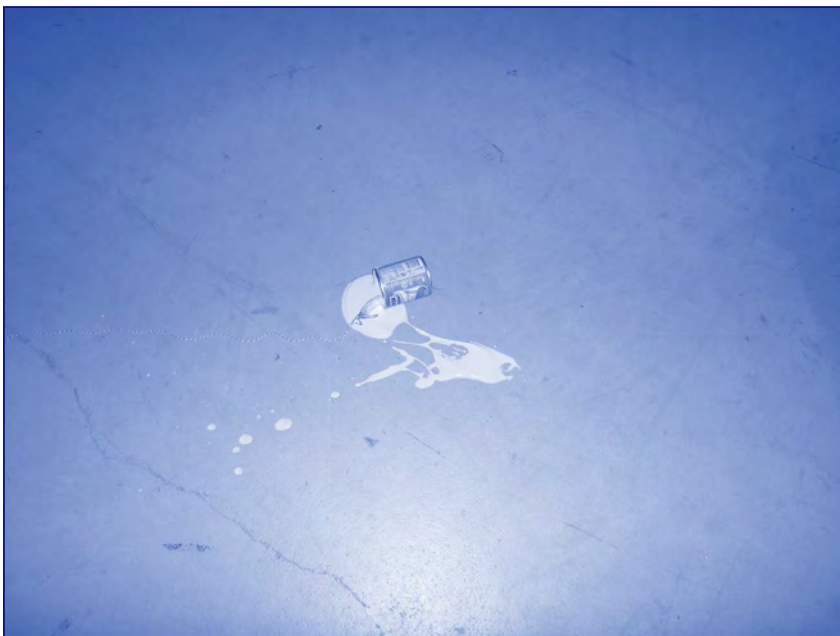
Nans Quétel, artiste et ancien étudiant au Havre, me convoque régulièrement à propos de son travail et m'invite parfois à participer à des moments de sa pratique (Résidence Vaste monde, St-Brieuc 2011 ; Ex-situ, Leipzig 2011). Je lui propose également de me rejoindre pour des expériences (comme en Islande en 2015, Shanghai 2018, Vladivostok 2019). À l'occasion d'une exposition au W139 à Amsterdam en décembre 2015, organisée par un collectif de Leipzig (où il habite depuis la fin de ses études à la Villa Arson en 2008), il me convie à nouveau. Invitation en raison d'un manque qu'il n'arrive pas à bien définir.

Cette invitation semble être l'occasion de renouer avec une approche plus commune de l'exposition au regard de celles problématisées par les activités du programme DELTA TOTAL. C'est aussi une initiative autonome dans laquelle je n'ai pas de responsabilité de mise en place ou de décision : sortir un moment du programme<sup>DT</sup>. De « l'intérieur » l'invitation n'est évidemment pas si simple : ce groupe d'artistes de Leipzig est constitué, tant collectivement qu'artistiquement. Il entretient une cohérence, produite en partie à l'école d'art (de Leipzig, puis par cette ville commune au groupe), et n'entend pas si facilement se faire rejoindre par un artiste plus vieux et d'une toute « autre école ». C'est l'impression que je perçois telle que Nans Quétel tente de me la traduire le plus souplement possible. C'est une tension compréhensible de toute exposition de jeunes artistes qui se prépare. Nans Quétel tente et parvient ponctuellement à leur faire comprendre les raisons assez pertinentes d'ouvrir un cercle constitué et cohérent vers une extériorité. Cette avancée de Nans Quétel dans son argumentaire provoque un dépliage, en mon nom, de surenchères concernant cette ouverture, qu'il me faudra ensuite assumer. On peut parler d'un *prix* de cette participation : ce que devra me coûter d'être à la hauteur de ce que cet

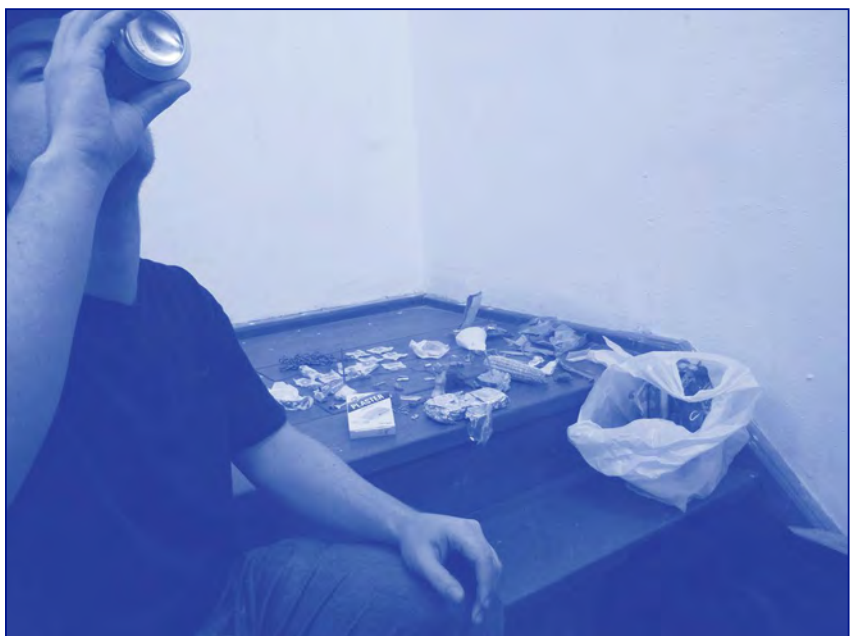




While we work / Sébastien Montéro, *Lickscreen* (phase finale)



While we work / Aline Choblet, piège (ficelle, bisque de homard en boîte, plâtre)



While we work / Gaspard Le Guen, petit marché ponctuel



« agent » a pu « promettre » en mon nom. Il y a toujours un coût de franchissement de l'écart entre un *non-lieu* de l'art et un lieu plus institutionnel. C'est la forme que les artistes parviennent à donner à ce coût qui nourrit la problématique de cette recherche.

À partir de là (dès l'origine de l'invitation en fait), il ne s'agit plus de ce que cette exposition pouvait signifier – « une approche plus commune » de l'art, selon un dispositif allégé – mais sans doute d'une opération plus « piégée » que celles qui se mettent en place avec DELTA TOTAL (même selon certaines contraintes qui restent des jeux de terrains, mais rarement dominés par des enjeux affectifs ou de défense de territoire entre artistes, même si ces données sont toujours actives). Les enjeux affectifs restent une des *entrées* plutôt actives institutionnellement, selon par exemple cette configuration d'un groupe d'artistes négociant la pertinence de sa présence artistique auprès d'un autre aux commandes d'un centre d'art. Cette configuration n'est sans doute pas la plus disposée à l'entrée d'un élément nouveau et déjà perturbateur, car il s'agit alors de faire valider cette nouvelle entrée à deux niveaux (le groupe d'artistes et le centre d'art), notamment après la validation d'une première proposition.

Pour reprendre la comparaison entre les enjeux de DELTA TOTAL et ceux d'une opération plus commune de la pratique de l'art pour laquelle toute l'attention serait plutôt portée sur l'exposition, Nans Quérel en Islande avait très tôt sollicité la possibilité d'inviter une personne croisée pendant le trajet en bus de Reykjavik à Akureyri. Comme annoncé plus haut, cette personne en plus dans les lignes du programme<sup>DT</sup> ne pouvait poser aucun problème, un des principes du programme étant que les événements activant l'espace traversé par l'expérience devaient ou pouvaient être intégrés si cela faisait sens pour l'artiste ou l'étudiant « convoqué » par cette rencontre. Le DELTA étant aussi celui d'une ouverture, d'un angle toujours à revoir, reprendre et réajuster.

Je profite de ce retour par l'expérience islandaise pour préciser que ces retrouvailles avec Nans Quérel à cette occasion avait également pour objectif de préparer l'exposition *Sublime eroding* au W139 qui peinait à fixer sa problématique et ses enjeux (le manque qu'il m'évoquait), sans que le séjour islandais ne nous laisse pourtant une seule minute pour échanger à ce propos.

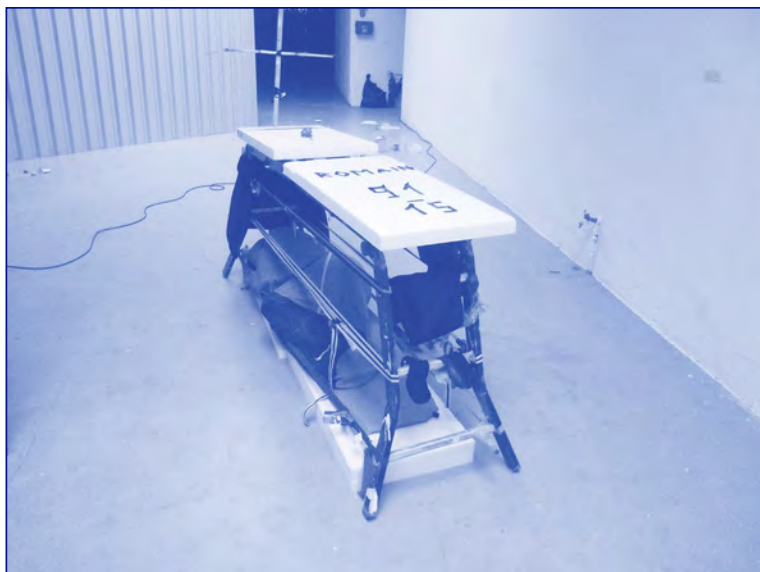
La délicatesse de la situation d'une telle invitation à exposer au W139 déplaça la simplicité d'une conception et installation de pièces, au profit d'un engagement plus équivoque d'une participation à un « événement ». Nans Quérel me demanda de produire deux dossiers avec deux séries de pièces : une pour une participation sur toute la durée de l'exposition (20 novembre - 20 décembre 2015), l'autre en cas de participation uniquement à un événement, le 4 et 5 décembre



While we work / Restes (Gaspard Le Guen, Sophie Caudebec, Mélanie Laglaine)



While we work / Gaspard Le Guen, installation



While we work / Romain Petit, bar-lit-tombe

au milieu de la durée de l'exposition (un événement par week-end ayant lieu pendant la durée de l'exposition). Étant heureux de répondre à une invitation (toujours un temps fort pour un artiste<sup>685</sup>) de Nans Quétel, de cette manière dont d'anciens étudiants deviennent aussi des amis et des compagnons de travail, heureux mais pas inconditionnellement, je proposais simplement de ne faire qu'une seule série de propositions, s'articulant sur deux pièces à durée variable : de 48h (durée de l'événement) à un mois (durée de l'exposition)<sup>686</sup>. Le rapport des temporalités et des espaces, quatre mois avant l'ouverture de cette exposition et ma présence possible, tendait déjà à se renforcer, d'une manière qui ne pouvait que rappeler les enjeux du programme<sup>DT</sup>. Enjeux qui impliquent des négociations entre éléments, spatiaux, temporels, agents favorables ou non, sur plusieurs niveaux. Et pour la proposition au W139 : Nans Quétel, le groupe de jeunes artistes allemands, le centre d'art lui-même.

Cette approche *évènementielle* de la présence et de la participation, à partir d'une traduction d'un propos en allemand traduit parfois en français, parfois en anglais, proposait plusieurs versions : 1. Participer à une exposition au W139 à Amsterdam début décembre pendant un événement, faire partie de cet événement ; 2. Y prendre part avec ses formes ; 3. Et/ou avec son corps ; 4. Être l'événement, juste par le renouvellement de l'exposition, prévoir un cadre étendu de cette arrivée, ... mais cette invitation était bien plus *piégée*, je ne m'en rendais compte que trop tard. Seulement ce *piège* permettait de convoquer à nouveau des modes opérationnels du programme<sup>DT</sup> : il me revenait, en renouvelant le nombre de pièces de l'exposition et possiblement sa disposition, sa spatialité, d'*assurer un événement*. Il n'y avait pas un événement prévu auquel je viendrais ajouter des éléments, participer, me joindre : je devais faire et être l'événement.

Comme un rituel de passage qui valide une présence dans l'exposition en posant des pièces. Puis, comme un échange au droit de présence, qui autorise cette pose de pièce, en *donnant de soi*. Exposer de façon « commune », selon une articulation « artiste/pièces/espace », sans autre paramètre, n'était à nouveau pas le programme. Une couche de complexité, de groupe, de nombre, de réactivité, d'évènement aura été nécessaire comme instrument de réponse au problème posé.

---

<sup>685</sup> Celui qui fait la grande différence avec ne pas être invité ou tenter de s'inviter soi-même selon une stratégie continue ou renforcée d'autopromotion. À partir du principe académique qui implique que « pour avoir lieu, les pratiques artistiques visuelles doivent être visibles ; elles doivent même jouir du plus haut coefficient de visibilité artistique possible. » Stephen Wright, <http://docslide.fr/documents/stephen-wright-vers-un-art-sans-oeuvre-sans-auteur-et-sans-spectateur.html>

<sup>686</sup> Finalement les deux formules seront validées : pièces évènementielles, puis pérennes.



While we work / Mélanie Laglaine, préparatifs



While we work / Sophie Caudebec, bar PAY WHAT YOU WILL



While we work / Restes (Gaspard Le Guen, Sophie Caudebec, Mélanie Laglaine)

## Faire événement

Je pensais que des temps plus paisibles pouvaient s'intercaler entre les phases plus intensives de l'expérimentation collective, comme avec cette invitation au W139, finalement, il semblait que non, qu'une dynamique une fois lancée cède difficilement les occasions d'agir autrement. Je me demandais si à travers une inscription de ma pratique dans la recherche je ne favorisais pas un peu la mise en place récurrente - comme un trait, une ligne type de programmation - des phénomènes de conditions de production régulièrement observables. Notamment ceux qui voient ces conditions répondre à des invitations institutionnelles non sollicitées par les artistes, mais que leur élan ou parcours « appellerait » par leur activité et leur présence. Il semblerait qu'un rapport s'ajoute à cette dynamique, par lequel quand une proposition arrive de *l'extérieur* sans prendre part à celles déjà mises en place dans un programme, elle propose également son lot de facteurs, comme des niveaux de complexités, de manière à rejoindre ce programme particulier... ce qui est un juste retour de principe.

Pour soutenir cette torsion dans l'invitation, celle de faire événement ou de devenir événement, j'ai donc spontanément déclenché mon « plan d'urgence » habituel. Il s'agit bien au cours des pratiques et sur la durée, de produire un instrument capable de rendre viable cette pratique de l'art selon des situations sensibles, voire critiques. Si effectivement l'enjeu de la pratique est d'être sur le mode du *répondant*. Le plan d'urgence est celui possiblement activable par un groupe d'artistes ou d'étudiants habitués aux conditions dynamiques du programme<sup>DT</sup>.

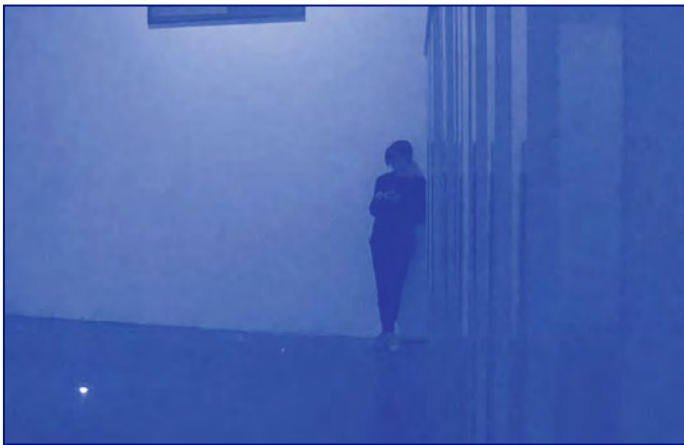
Si les propositions et réalisations plastiques que je sou mets au groupe d'artiste du W139 supposent un potentiel dynamique, à même de faire événement, par des formes au mouvement non stabilisé, dans le cadre d'une exposition, les conditions d'activation de ces formes en tant qu'événement sont celles que sont capables de déployer les personnes qui regardent des œuvres : voir, sentir, toucher, jusqu'à goûter. Les réalisations elles-mêmes s'activent dans la limite troublante de ce que Giorgio Agamben développe sous l'expression *puissance-de-ne-pas* qu'il produit à travers l'opposition puissance (*dynamis*) / acte (*energia*) chez Aristote. Si les artistes agissent à partir d'un habitus : « possession d'une capacité ou habileté » - « Aristote appelle cette puissance *hexis*, du verbe *echo* [« avoir »] » - cette capacité peut être mise en acte ou non, selon la thèse d'Aristote reprise par Agamben, telle une « puissance [...] définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice. »<sup>687</sup> Que les pièces proposées puissent faire événement en arrivant un *beau matin*, quinze jours après le début d'une exposition et deux

---

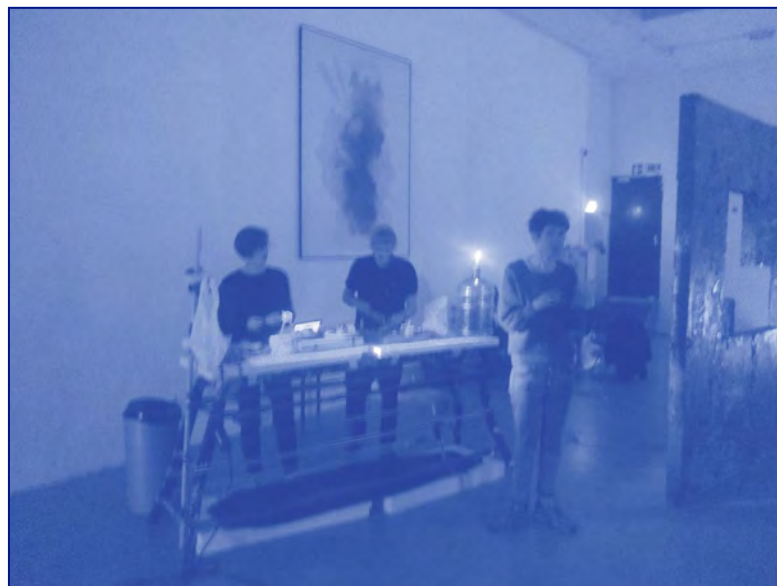
<sup>687</sup> Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, Rivages, 2015, p. 47.



While we work / Bar PAY WHAT YOU WILL



While we work / Sophie Caudebec, « fire match »



While we work / Bar PAY WHAT YOU WILL (Sophie Caudebec, Romain Petit, Dominique Gilliot)

semaines avant son décrochage, est très certainement possible. Pourtant, d'elles-mêmes, suite à ce changement par leur présence de l'espace investi, elles ne se chargeront pas de mettre en place des actions supplémentaires pouvant davantage correspondre à ce qu'un centre d'art entend par *événement*. Selon une dimension qui se rapprocherait du spectaculaire. Bien que personne n'ait pris ni la *peine* ni le *risque* de me préciser ou juste de me dire ce qui était entendu ou attendu par l'intitulé « événement ». À ce moment, je me retrouvais devant tout l'argumentaire que Nans Quétel avait dû déployer pour soutenir la négociation qui devait lui assurer de me voir participer à la programmation de cette exposition : à mon tour, *soutenir toutes propositions...*

C'est spontanément, pressé par « le direct » d'un appel Skype avec Nans Quétel et toute l'équipe de l'exposition et du W139, qu'il m'a fallu poser une proposition comme pensée et conçue – et sans doute l'était-elle suffisamment à partir des formes déjà engagées par ailleurs auparavant : « un groupe d'artistes et d'étudiants procèdent dans l'espace selon un rythme respectif mais collectivement articulé à des élaborations, assemblages, fabrications d'éléments sur le mode d'installations dynamiques ou de sculptures gestuelles ; montage localisé ou déployé pendant les deux jours d'événement, dans, mais pourquoi pas autour du W139. Le temps du faire est aussi le temps du défaire, car tel un pur passage, les formes produites pendant l'événement devront également être défaites et avoir disparu avant la fin du second jour. »

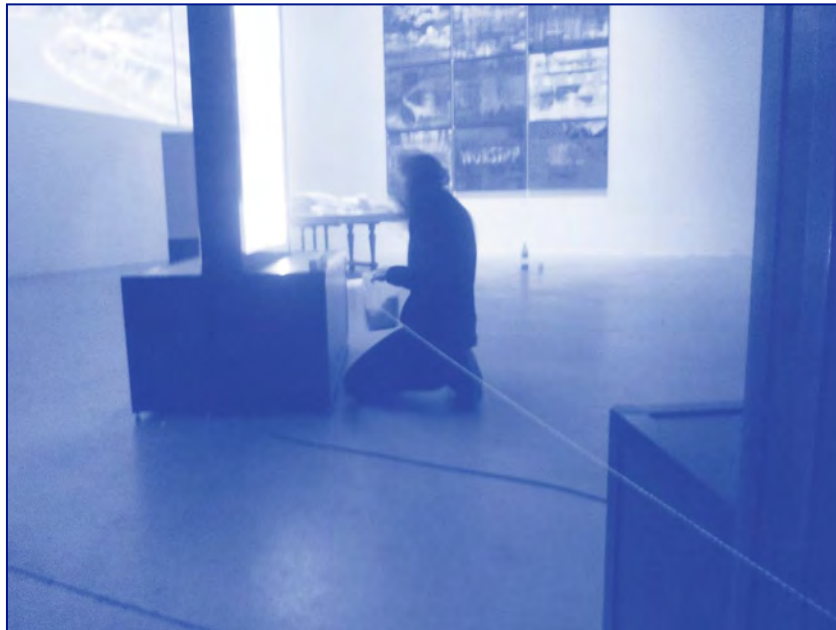
Pour cette séance de travail, deux étudiantes du Havre, une ancienne étudiante du Havre et deux étudiants, un du Havre et un de Rennes, sont sollicités à partir de leur capacité à produire ce type de relation temporelle des formes. Ma *proposition reflexe* d'un tel événement n'a pu se produire qu'à partir des *habitus* (tel qu'employé par Agamben à partir d'Aristote) d'une dynamique plastique de tels étudiants. Trois niveaux hétérogènes s'articulent : le reflexe repose sur de l'*habitus*, celui d'une capacité à l'*instable* comme pratique des imprévisions artistiques, ces imprévisions comme provocation artistique. Aussi comme proposition de clôture de l'événement (même si sur ce type de proposition qui se défait en se faisant - qui n'est donc pas sans rappeler cette *puissance-de-ne-pas* - penser une « clôture » n'est pas très pertinent), j'ai proposé à Dominique Gilliot<sup>688</sup>, dont l'événement est davantage le medium de prédilection, de proposer une intervention.

Définir un cadre de travail et des agents disponibles à l'intérieur, le temps d'un appel Skype, c'est-à-dire sans possibilité de vérifier les possibilités de chacun, nécessite de toute façon

---

<sup>688</sup> <http://dominiquegilliot.com/>





While we work / Aline Choblet, pose de piège



While we work / Gaspard Le Guen, mâchoire (chewing-gum et grains de maïs) et savon



une visée élargie qu'il faudra assumer au mieux par la suite. Soit tout le monde se voit ravi d'une telle opportunité d'un nouveau travail ensemble, sinon revoir si des réglages semblent nécessaires, si des indisponibilités ou des refus se déclarent.

J'imagine les cinq participants - Sophie Caudebec, Aline Choblet, Romain Petit (étudiants en 4<sup>e</sup> année au Havre), Gaspard Le Guen (4<sup>e</sup> année à Rennes, après un premier cycle au Havre) et Mélanie Laglaine ayant quitté l'école d'art pour d'autres aventures - montant et démontant sur les deux journées leur « micro-chantier ». Puis au moment où les installations voient leur disparition quasiment réalisée, Dominique Gilliot entame sa performance *A few protocols to avoid getting bored* qui sera une réactivation de la séance du même titre proposée au *Nouveau festival* 2015 au centre George Pompidou, mais selon les présences et les pièces de l'exposition *Sublime Eroding*. Je propose de nommer notre intervention : WHILE WE WORK.

### Communication

Une fois « réglé » ce niveau de surprise d'une invitation à exposer quelque peu contrariée mais prometteuse, d'autres niveaux de complication, périphériques aux conditions d'une telle invitation, se sont ouverts avec un problème de communiqué de presse. Les expositions doivent généralement préciser leurs intentions selon un rituel d'annonce nommé « communication ». Comme une *projection*, bien que cette communication sera celle qui devra soutenir ce qu'il y aura effectivement à voir : à cet endroit la promesse des intentions vaut l'effet des dispositions (selon ce partage dont parle Bourdieu)<sup>689</sup>. Il est difficile d'éviter cette magie-là, dans laquelle des prospectives *devront* se réaliser. Une exposition qui attendrait d'être prête, c'est-à-dire peu avant le vernissage en général, pour communiquer à son propos risquerait d'avoir uniquement pour visiteurs l'artiste ou le groupe d'artistes exposant, les membres organisateurs du lieu et quelques proches dans la confiance, les *autres* n'ayant pu être prévenus à temps. Ceci replace la communication, tel un acte qui engage les artistes et non plus une simple présentation formelle (formalité) de ces engagements auprès d'un public.

Pour *Sublime Eroding* au W139, le communiqué de presse qu'on m'envoya deux semaines avant le vernissage, bon dans les délais, se révéla, à la traduction, bien peu réglé. Traduction qu'il

---

<sup>689</sup> « Les stratégies de reproduction ont pour principe non une intention consciente et rationnelle, mais les dispositions de l'habitus qui tend spontanément à reproduire les conditions de sa propre production », Pierre Bourdieu, « Stratégies de reproduction et modes de domination », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 105, 1994, p. 6.



While we work / Mélanie Laglaine, stalagmites de béton dans le passage  
(de l'entrée plantée de maïs)



While we work / Vue d'ensemble (au fond à droite Mélanie Laglaine fabrique ses stalagmites)

me fallait faire pour envoyer une lecture facilitée du propos à mes « contacts ». Transfert que les membres de l'exposition du W139 m'invitaient vivement à faire, allant jusqu'à signer de mon prénom le message pour que je n'ai qu'à cliquer sur « envoyer ». Ma réaction fut simplement de reprendre la traduction de ce texte et d'en ouvrir en français certaines affirmations dont je ne partageais pas l'évidence. Par exemple : *Tout ce qui est considéré comme sublime perd de son enchantement : ce qui est inconnu, mystérieux, déroutant est devenu reproductible*, affirmant ainsi que le « reproductible » neutralise l'enchantement, que le sublime est perdu dans la reproductibilité, qu'il n'y a pas de sublime de la reproductibilité. Ou encore *Comment le sublime se constitue-t-il dans un monde standardisé, accéléré et virtualisé ?* Question qui prend sans aucun recul le monde comme clos sur ces trois motifs : standardisation, accélération, virtualité. Une entrée en matière, plutôt désespérante, étriquée et close sur des concepts qui, pour être contemporains, méritent d'être déplacés, questionnés, maniés. Si faire de l'art reste cette capacité à jouer et à tenter de nouvelles hypothèses.

Tout ceci rendait l'envoi assez délicat, aussi bien à mes « contacts » potentiels comme aux étudiants et artistes invités pour l'occasion (et de toute façon au public convié). Il est toujours difficile également de ne pas promouvoir une exposition, même dans la maladresse de son propos, lorsqu'elle est collective, et que ce collectif a été bien aimable de vous faire une place dans leur opération finalement, sans vous connaître. Seulement, si un propos fait problème et qu'il défait des principes qui composent une démarche artistique ou une pédagogie – à propos, notamment, du texte comme rapport de pertinence avec le monde et les formes qu'on lui propose – on peut se montrer réticent quant à sa promotion. La marge de la traduction me permettait justement une étape qui manquait pour moi à ce texte, celle de l'ouverture de ses principes.

Les jours suivant ce « jeu » textuel, un message du W139 avertit le collectif d'artistes de l'exposition que la qualité du texte n'est pas suffisante pour permettre sa diffusion. À distance des faits, je me retrouve un peu perdu à propos des relations d'échange et de préparation commune entre le centre d'art et le groupe d'artistes (j'appris une fois sur place qu'un étudiant en philosophie était en stage au W139 pour la saison), mais je suis heureux que les insuffisances du texte aient été relevées. J'envoie assez vite une traduction seconde pour faire savoir au groupe que je travaille à une reprise d'un texte possiblement acceptable... puis j'envoie dans la journée une proposition. Après une traduction puis une présentation au groupe, ce texte est validé (une semaine avant le vernissage). Par ce geste de réécriture, pourtant un peu « suffisant », je valide et l'insistance de Nans Quétel à me faire accepter par le groupe et les « promesses » - une part au moins - qu'il a pu faire à mon propos pour obtenir ma présence dans l'exposition.



While we work / Mélanie Laglaine, stalagmites de béton dans le passage



While we work / Mélanie Laglaine, stalagmites de béton dans le passage



While we work / Mélanie Laglaine, lancer de bananes

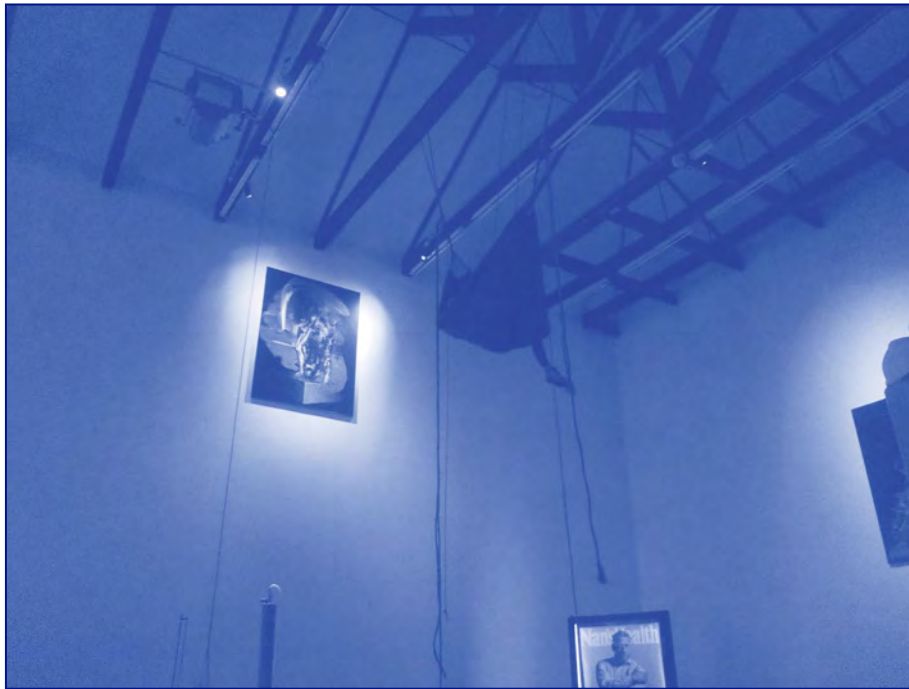
## b) Multiprise

À partir d'une invitation à exposer dans un cadre assez classique (produire des pièces et les exposer) se sont déroulées plusieurs modalités d'extension, certaines conditionnées par mon accès à cette exposition via la négociation d'un tiers (produire des pièces et un événement, constituer un groupe pour cet événement), d'autres indépendantes de la qualité de cet accès mais qui viennent pourtant valider en quelque sorte les arguments de cette négociation (« rattrapage » du texte de communication). Cette position « multiprise », gage de polyvalence, indique à la fois qu'on est pris dans plusieurs tensions, ayant chacune des qualités hétérogènes qui ne peuvent pas se compléter matériellement (même si les pièces et les événements produits entretiennent une cohérence artistique avec les propos qu'on souhaite en donner), mais également que cette position nous permet de déployer plusieurs saisies sur une même situation. Là où elles peuvent diviser notre énergie en plusieurs morceaux (concevoir des pièces, assurer un événement, écrire un texte), elles encouragent en retour à une invention renouvelée à chaque endroit de cette demande multiple. Chaque prise permettant de revoir les autres, malgré - et à partir de - la différence de médium.

Dans un premier temps, ce type invitation, pour laquelle accepter la présence d'un artiste en plus, à propos duquel on ne sait rien d'autre que ce que nous en dit un intermédiaire, reste parfois difficile - sachant que pour les artistes trouver un espace pour montrer son travail est toujours un *graal* qu'on peut souhaiter protéger des convoitises. S'y résoudre peut pourtant produire pas mal de garanties en retour, mais également un déséquilibre risqué et imprévisible. Pour l'artiste invité, arriver en milieu de programme d'une exposition, implique de régler ses pièces en un jour (une nuit), sans marge d'erreur, puis assurer, à l'occasion de l'arrivée de ses nouvelles pièces, un événement sans que personne ne se décide à indiquer ce qu'événement peut vouloir dire dans ce cadre. L'événement devient alors ce qu'on peut lui donner comme sens à partir de la forme qu'on produira à cette occasion (*tout est bon*).

Dans un second temps, un dysfonctionnement qui engage le collectif se produit, dans l'urgence de la proximité du vernissage, auquel le groupe n'est sans doute plus à même de répondre, sachant que chacun de ses membres est davantage tourné vers la finalisation des pièces respectives et du réglage de l'installation et de la scénographie de l'exposition. Ici, la présence d'une extériorité, comme celle d'un invité « décalé » dans le temps et dans l'espace, dont l'invitation est conditionnée par des paramètres particuliers, peut permettre de voir le problème saisi et possiblement réglé. Finalement, l'exposition est « rafraichie » à mi-parcours par





While we work / Mélanie Laglaine, en position



While we work / Restes (Gaspard Le Guen)



While we work / Sébastien Montéro, *Lickscreen* (phase intermédiaire), au fond *Slowall*

de nouvelles pièces au cours d'un événement et le communiqué de presse bancal trouvera rapidement une reprise plus ajustée.

## Préparation

Le groupe constitué pour produire l'événement, est arrivé deux jours avant son lancement, pour pouvoir sur une journée comprendre l'espace qui nous était offert ainsi que ses éléments : nature des pièces exposées (stable, dynamique, imposante, modeste), matériel, outillage du lieu. Et sur l'autre journée, partir à la recherche d'éléments manquants.

L'enjeu de cette intervention – pendant sa préparation - était en premier lieu de maintenir au moins deux tensions avant que ne commence l'événement. D'une part, saisir et soutenir les intentions du groupe : répartition dans l'espace, relations aux pièces déjà présentes, articulations probables ou souhaitées entre les interventions respectives durant les 48h d'événements, relations avec le public (au total l'exposition aura accueilli 12000 visiteurs sur un mois, soit 500 personnes par jour) et les autres nécessités pratiques, techniques. D'autre part, maintenir le niveau d'énergie nécessaire à la mise en place et la réalisation des deux pièces qui ont valu mon engagement dans cette affaire, et dont l'installation donnera symboliquement le départ de *l'évènement*.

Cet enjeu impose dans un même espace une polychronie de l'action, ce rapport temporel au cours duquel on peut effectuer de nombreuses tâches en même temps. Travailler sur deux déroulements simultanés, reliés par un temps d'expérience commun mais nécessitant des modes d'appréhension différents, notamment celui du rapport individuel/collectif et amorcer un événement dans la pensée de la durée de cet événement et de la dynamique de cette durée. Cette polychronie réclame une scénarisation, comme projection d'une répartition des temps et des espaces pendant le temps de l'événement, mais également comme nécessité de cette méthode de préparation. Scénario comme mode de projection à venir des genres de cohabitation des propositions mais déjà méthode indispensable aux nécessités hétérogènes du présent de la préparation. Répartition des énergies nécessaires à cette double prises, l'une individuelle et l'autre pluri-individuelle vers le collectif. Et répartition des cohabitations possibles des propositions individuelles de ce « collectif » ponctuel (« dispersé et discontinu », selon cette double



While we work / Gaspard Le Guen, dépôt de pièces dans la rue



While we work / Restes (Gaspard Le Guen, Mélanie Laglaine)



qualités localisée par Foucault<sup>690</sup>) qui impose une partition entre les interventions. Partition écrite et/ou improvisée : calée pour une part, calage qui fera place à une part libre.

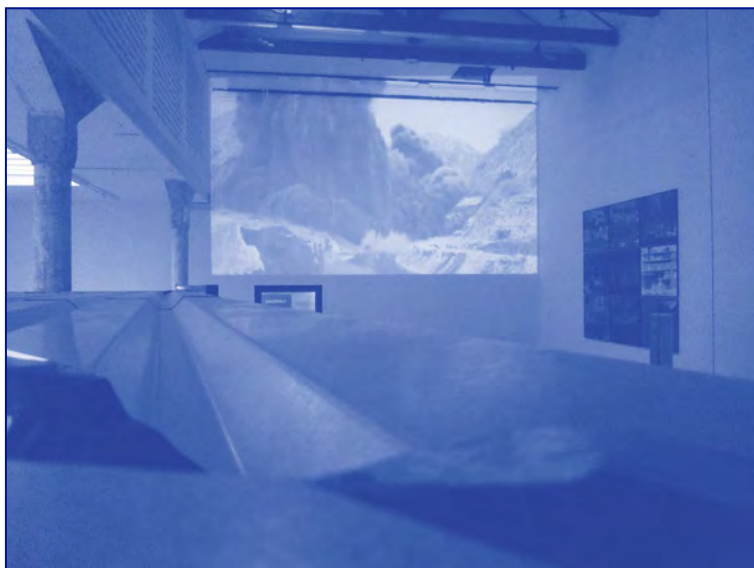
Cette partition prépare sa semi-écriture depuis deux mois : régulièrement je m'adresse au cinq très jeunes artistes avec lesquels j'ai choisi d'assurer cet événement. Certains me donnent très peu d'information sur leur intention. Difficile de prévoir une action, sur deux jours, dans un espace qu'on ne peut voir que sur internet, de même que l'exposition et les pièces qui l'occupent. Dans ces non-réponses il y a plusieurs sortes de silence. Celui de la méthode *ne rien dire pour pouvoir (tout) faire*. Celui du doute, quand le manque de confiance devient la motivation d'une réalisation spontanée sans anticipation. Puis celui également de la confusion quant à la proposition, dont l'élaboration à distance reste relativement complexe. Tentatives de lecture au travers de ces silences, selon des échanges rapides, peu éclairant, mais hebdomadaires, dans le cadre pédagogique de l'école notamment.

Trois types de silence complémentaires, qui ne les aident pas à rédiger ne serait-ce qu'une liste de besoins matériels, ou de questionnement contextuels et qui m'oblige à tendre un peu le rapport « confidentiel » de notre événement, comme une de ses qualités, auprès du W139 et du groupe d'artistes de Leipzig. La relative complicité que le « sauvetage » du communiqué de presse a pu installer, permettant ce type de sursis dans une souplesse suffisante. Ce manque de réactivité des échanges d'une part du groupe – celle des étudiants encore à l'école du Havre (Sophie Caudebec, Aline Choblet et Romain Petit) - reste rassurant car il témoigne de la concentration à propos de solutions sur un champ de probabilité très ouvert. Ces étudiants ayant été choisis pour leur capacité, entre doute et radicalité, à solutionner dans la pratique les obstacles comme une domestication modeste, parfois timide, mais souvent efficace, des conditions. L'autre partie du groupe – les deux étudiants ayant quitté l'école (Gaspard Le Guen et Mélanie Laglaine) – est plus généreuse à propos de leurs intentions, notamment pour anticiper sur les besoins techniques et matériels, mais l'insuffisance d'aperçu et de perception de l'espace et de ses dispositions limitent toujours les prévisions.

À croire que la confusion perceptive comme aptitude à soutenir une situation selon les indications mécaniques que le monde nous soumet dans le présent de l'action (en limitant les prévisions), plus qu'un agencement subi est une condition très recherchée de l'agir artistique du programme<sup>DT</sup>, notamment à partir des modes d'activation de ses participants.

---

<sup>690</sup> Foucault, *Il faut défendre la société* - « Cours du 7 janvier 1976 », Gallimard Seuil, 1997.



While we work / S. Montéro, *Slowall*



While we work / Romain Petit installe les pièces de Gaspard Le Guen devant le W139

Ce n'est que quelques jours avant le début de l'événement et sur place que nous pouvons commencer à penser une cohérence programmatique collective. Écriture d'une « partition ouverte » pendant laquelle il faut que je conserve une part d'attention sur ce que je dois faire de mon côté et que je m'y prépare matériellement et quasi-chorégraphiquement (je n'aurai qu'une nuit pour faire la pièce la plus délicate sur les deux que j'ai proposées, la seconde étant plus simple à régler), sans relâcher mon intention quant aux préparatifs et à l'évolution des actions des membres de ce groupe, réactifs et autonomes, mais encore étudiants pour la majorité d'entre eux.

Quand ce système « répartition des intentions individuelles vers une programmation d'ensemble et préservation d'un temps de concentration personnelle » a trouvé son équilibre dans une coexistence, il est possible de se détacher du groupe et de prendre le temps de conception nécessaire à l'élaboration d'une pièce particulière. Pièce prenant part à l'événement par sa présence, car elle sera nouvelle dans une exposition déjà commencée, comme le seront les interventions proposées pendant les 48h d'événement, mais aussi pièce qui sera le signe du départ de l'événement et devra être prête pour le début de cet événement.

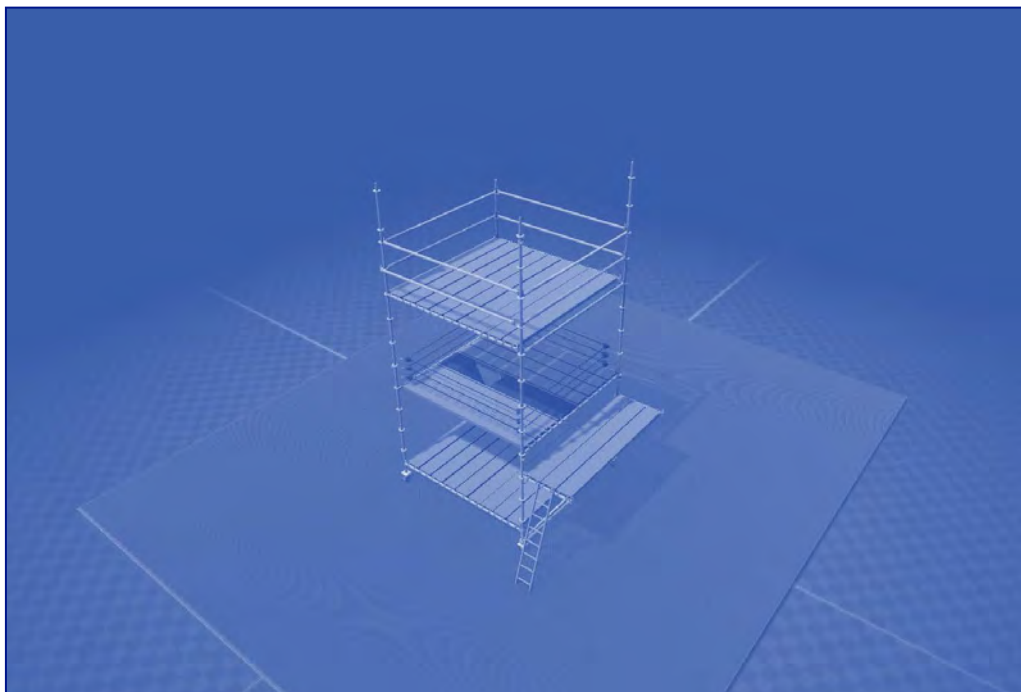
### c) Préparatifs

#### Matériaux

Pour la première version, ou le premier niveau de cette invitation au W139, les deux pièces proposées et validées par le collectif de Leipzig, étaient un mur en nutella (*Lickscreen*) de 4x2.5 m posé de façon autonome dans l'espace et une projection d'un film d'une montagne qui explose (*Slowall*), film ralenti sur toute la durée restante de l'exposition (120 heures).

À ce moment, une fois que l'ensemble des opérations collectives semblent lancé, il s'agit enfin d'une situation commune de l'art : une question d'espace, de relation élément/espace. Chercher l'emplacement possible pour le mur, et pour la projection du film. L'espace prévu pour la projection avant l'accrochage définitif de l'exposition n'étant plus libre, celui d'en face, qui en est l'équivalent symétrique est disponible. *Lickscreen* qui entretient un rapport « poussiéreux » avec *Slowall* (illusoirement : la poussière de l'explosion n'étant que numérique), doit être à proximité du film ou de telle sorte que leur champ de visibilité se contiennent, pour que cette tension *matérielle* bien qu'irréelle, puisse être « jouable ».

Pour la projection, qui est de neuf mètres de large, le recul nécessaire permet de contenir dans son champ de vision la plupart des pièces de l'exposition. Le mur de nutella a deux faces et ces dimensions sont deux à trois fois plus petites que celle du film mais il reste plus haut que la



Donut is trouble / Romain Petit, dessin préparatoire (tour échafaudage ring)

taille d'une personne : plus on est proche du mur, qui de sa matière attractive implique la proximité, moins on considère le film. Soit on tourne le dos au film soit on est derrière le mur, sans visibilité ; même si le mur de nutella contient une fenêtre – innovation du montage non prévue sur le dossier.

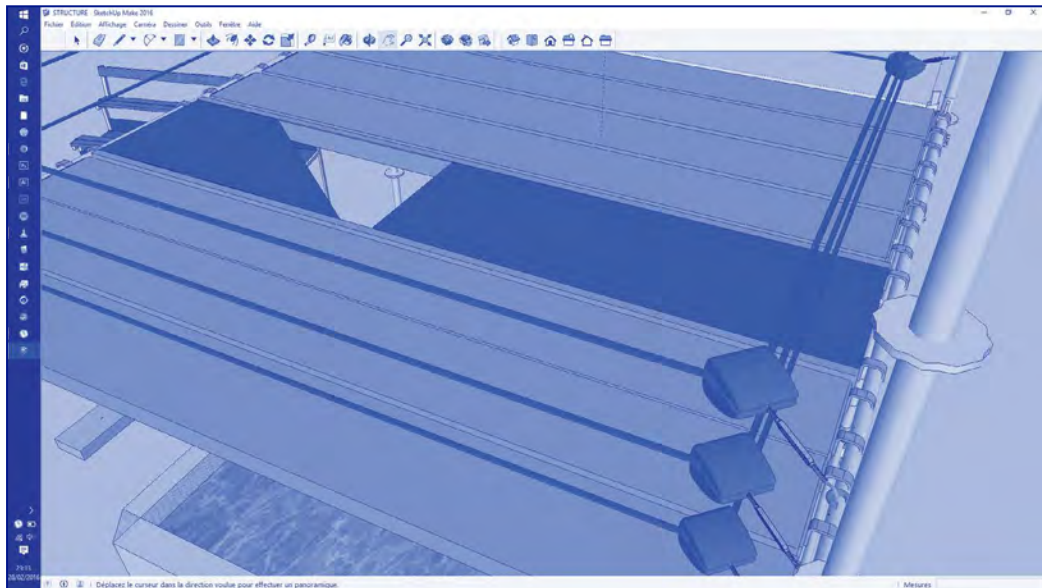
Cette relation mur et projection n'est de toute façon pas directement visuelle mais plutôt conceptuelle et sensible. *Conceptuelle* car c'est l'idée qui est présente, à partir des images qu'en donne le film, plutôt que la matière elle-même. *Sensible* parce qu'il est évidemment possible qu'une idée de matière et une matière physique offre une relation qui passant par l'imaginaire, n'en convoque pas moins des percepts qui agissent possiblement sur et avec la sensibilité.

Il y a cette relation à l'écran, qu'il soit le mur qui accueille une projection ou une cloison qui sert de support à une matière ; *écran* étant également ce qui « fait écran », ce qui masque la vision de ce qui est derrière. Les deux pièces entretiennent une « relation écran » telle qu'elles ne peuvent (ne pourraient) se superposer juste en raison d'une incompatibilité matérielle qui ne tiendrait pas compte de la nature des médiums mais qui prendrait ce qui est montré pour ce qui est : une matière grasse et collante, une montagne qui explose dans une projection de poussière. La proximité des deux pièces n'est pas faite pour avoir lieu spatialement, elle a lieu selon un échange de matière qui ne doit pas pouvoir se produire, qui doit rester en suspend.

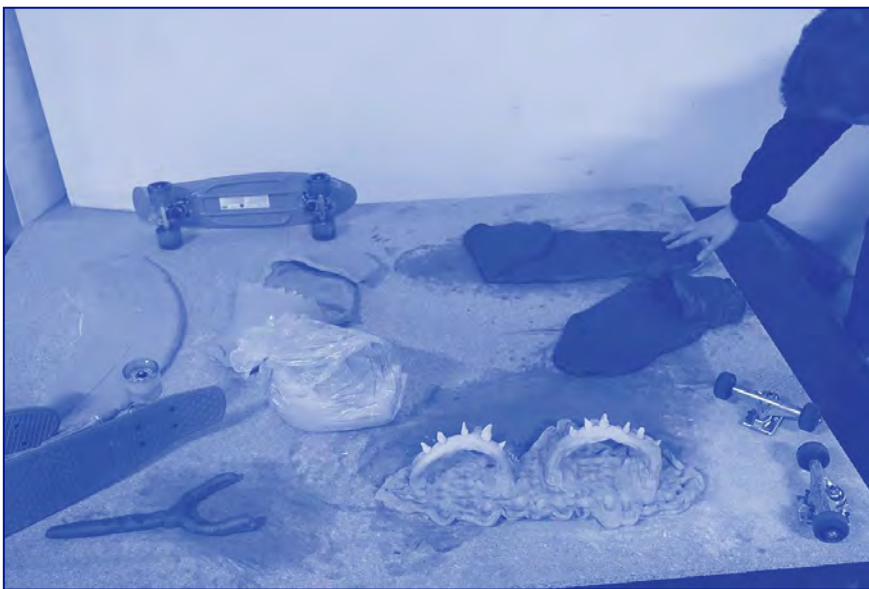
Si idéalement, selon une conception où l'art pourrait ou devrait être la réalisation au moins visuelle des idées, le film de la montagne pourrait très bien produire son explosion et la pulvérisation de poussière être projeté sur un écran enduit de nutella. Ceci pour une expérimentation des effets visuels possibles de cet amalgame par exemple (*lumière et mouvement d'un paysage sur nutella*), mais cette application d'une idée semblait peu souhaitable pour ouvrir davantage de relations entre les deux pièces dans une distance qui offre à chacune la possibilité de son propre développement<sup>691</sup>. Qu'ils ne soient pas perçus par le regardeur comme un possible ensemble, ou même « reliés », ne laissait pas moins de perceptions et de sensations susceptibles de s'activer et d'être activées par les visions du spectateur selon ses déplacements dans l'espace. Rien en art n'est impératif dans une totalité immédiate du sens, il reste nécessaire de laisser des signes se rejoindre, dans le temps que réclame cette rencontre, et pourquoi pas faire sens, pour d'autres visions, bien après la visite d'une exposition. Nous reviendrons sur les

---

<sup>691</sup> Même si l'argument générique employé d'un nutella trop collant pour être proche d'une projection de poussière, était celui d'une pure fantaisie entre éléments, cette fiction d'une matière pouvant s'émanciper du film qui la contient pour venir contrarier une autre pièce en la contaminant (incompatibilité qui fait parfois le succès des duos), proposait une synthèse, même fantaisiste, quant aux raisons plus plastiques d'une distance nécessaire entre ces deux éléments d'une même installation.



Donut is trouble / Romain Petit, dessin préparatoire (ring)



Donut is trouble / Atelier skate céramique



Donut is trouble / Jacuzzi porté (dessin préparatoire)

relations entretenues entre ces deux éléments, relations sensibles d'autant plus tendues par cette distance « imposée ».

La place de la projection étant déterminée par la largeur de la projection possible sur un même mur, sachant que ce film se pense comme un papier peint « lent » (*Slowall*), en tout cas une image qui recouvre entièrement le mur, le choix de l'emplacement du mur en nutella (*Lickscreen*) comportait lui plusieurs paramètres. À ce moment de l'accrochage, deux jours avant l'installation de cette pièce, si le nutella avait été livré<sup>692</sup>, le support présumé n'était pas encore acquis. Dans la version « dossier » j'avais avancé la possibilité d'un mur en verre, recouvert uniquement sur une face, pour un jeu d'écran plus clair avec la projection vidéo. L'idée fut vite abandonnée (mais l'effet qu'elle avait pu déclencher sur le « comité de sélection » avait favorablement opéré) pour des plaques de BA13 d'1,20 x 2,5 m avec une épaisseur en polystyrène de 60 mm (+ 1.3 mm). Si Amsterdam a cette particularité d'avoir une chaîne de « boulangeries » uniquement dédiée au nutella, au niveau des plaques de Placoplatre les standards ont aussi leur singularité. Au cours des achats matériels, il s'avéra que tous les marchands de matériaux d'Amsterdam n'avaient que des plaques d'un format divisé par deux comparé à celui qu'on peut trouver couramment en France (sans doute des réglementations du travail, ou industrielles, différentes) et qu'aucune de ces « demi-plaques » n'avait l'épaisseur de polystyrène recherchée. Ce format très réduit impliquant trop de jointures, sachant qu'aucune fixation au sol, même d'une faible profondeur, n'était permise au W139. Le mur devait être autonome quant à sa tenue et les plaques solidaires entre elles. Le poids du plâtre ajouté à un trop grand nombre de plaques à fixer entre elles augmentait la difficulté et nécessitait un temps de fabrication dépassant celui prévu. À ce niveau de la conception il était toujours possible d'adosser le mur sur une colonne du lieu, ce qui restait une des options pour pallier l'impossibilité d'une fixation au sol.

Selon les qualités recherchées, les matériaux sont régulièrement interchangeable. Le rapport de l'effet souhaité et de la structure d'ensemble peut s'avérer plus convainquant avec un autre matériau que celui prévu. En parcourant les rayons du magasin de matériaux, à la recherche d'une solution – état toujours très jouissif et enivrant que celui qui nous fait errer

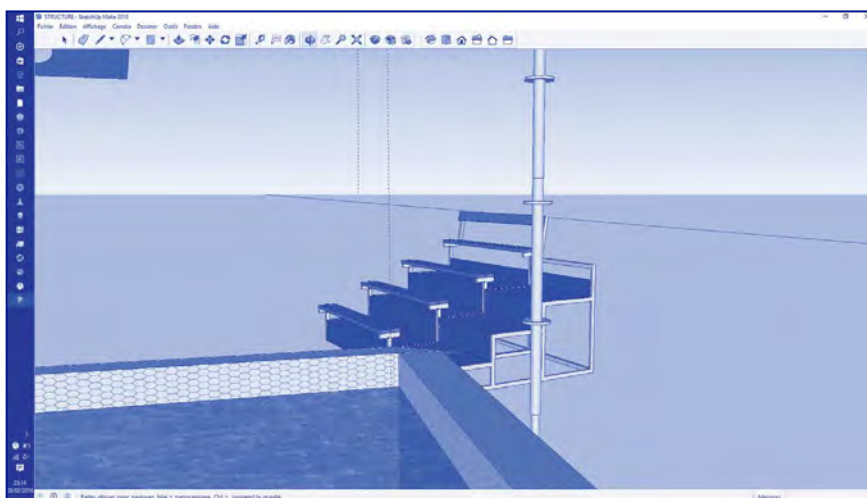
---

<sup>692</sup> La ville d'Amsterdam hormis son charme singulier offre une qualité que je n'ai pas constatée dans d'autres capitales européennes, celle d'avoir une chaîne de « boulangeries » spéciales, nommées *Icebakery*, réservées uniquement au produit nutella selon toutes sortes de dérivés. La présence de ces lieux facilita la possibilité d'avoir un don de matériau en assez grande quantité. Sponsoring auquel m'avait fortement engagé les artistes exposant et le W139, ne disposant pas d'un budget suffisant. Le propriétaire de la chaîne *Icebakery* ne demanda jamais rien en retour, j'allais le remercier au moment de l'achat de matière supplémentaire.





Donut is trouble / Aline Choblet, en collage



Donut is trouble / Romain Petit, dessin préparatoire (gradin écrouloir)



assez énergiquement dans les allées de ce type de lieu en pressentant que nous allons passer de la désolation à la solution - des plaques de polystyrène d'un mètre de haut et de l'épaisseur recherchée étaient disponibles en grande quantité. Matériau qui permettait une tenue quasi-autonome, car très léger (et de plus sans risque en cas de chute), à condition de doubler l'ensemble pour passer de 5 à 10 cm d'épaisseur. « Plan b » qui éliminait la contrainte d'une tenue trop solide au sol, m'obligeant à l'adossement sur une colonne et non plus où je le voulais dans l'espace, et qui allégeait en même temps considérablement la construction, la structure et la tenue finale. La pièce en tant que mur était relancée alors que dans la version « Placoplâtre doublé » avec appui contre un élément de l'espace faisait potentiellement basculer la pièce du côté de la peinture (compte tenu également d'une épaisseur proche de la proportion d'un châssis en rapport à l'envergure du plan). Le manque du matériau prévu réouvrait donc les possibilités spatiales. À nouveau ici, le problème fut le terrain d'une solution plus heureuse que la version première « sans problème ». C'est dans le passage entre le problème et la solution, ici matériels, que l'œuvre fixe sa finalisation, sa forme.

## Espace

Au pied de la seule colonne disponible du lieu (l'autre étant trop proche d'une grande installation), à bonne distance du mur de la projection, s'ouvre une cavité en profondeur d'environ 3x3x2 m, peinte en noir par Martin Wühler, pour y placer sa pièce. Ce changement de niveau offre à l'espace une dynamique plus particulière que celle de l'ensemble de l'exposition, dont la disposition était suffisamment équilibrée et répartie pour ne pas vraiment permettre une intrusion, notamment, aux dimensions plutôt généreuses, comme celle de *Lickscreen*. Ce « sous-niveau » de l'espace, rendait possible un débordement du mur, pour en voir potentiellement le dessous et le début d'un écoulement de matière — il restait à négocier avec Martin Wühler, cet empiètement sur « son » espace.

La pièce n'était pas censée tomber, pourtant je prévenais Martin Wühler d'une chute éventuelle et auquel cas d'un possible contact entre sa pièce plutôt « immaculée » (vitrine noire éclairée contenant des statuettes blanches) et un bloc de polystyrène « nutellisé » : il m'autorisa à faire ce que je voulais sans aucun problème pour lui en cas de contact. Si la préparation de l'exposition *Sublime eroding* avait pu se faire dans une certaine tension, une fois ouverte, les artistes, satisfaits de leur prestation, semblaient disposés à toutes propositions - cette ouverture étant aussi celle de cet « événement » à venir et sollicité par eux.



Donut is trouble / Romain Petit, dessin préparatoire (tour ring jacuzzi gradin-écrouloir)



Donut is trouble / Guillaume Caiazzo, Aurélien Collas, *La cloche de la honte* (derrière, le second support d'exposition mouvant, Samson Guyomard, investi principalement par Gaspard Le Guen)

Selon la configuration de l'exposition, établie davantage sur le mode de la juxtaposition, des pièces à distance les unes des autres à partir de leur envergure propre et leur correspondance avec le mur ou le sol, peu d'espaces s'avéraient au final propices à l'installation d'une pièce supplémentaire. Mode de la juxtaposition plutôt que dynamique de succession (qui sera plutôt celle de l'événement), pour reprendre cette distinction de Bergson au moment où il précise que « notre action ne s'exerce commodément que sur des points fixes ; c'est donc la fixité que notre intelligence recherche »<sup>693</sup>, quand les phénomènes eux « paraissent se succéder, et non pas se déployer tout à la fois »<sup>694</sup>, deux approches, fixation et succession, qui décrivent bien les deux modes en cours dans cette expérience<sup>695</sup>.

À l'entrée de l'exposition une grande structure en métal (« garage » triangulaire de Christoph Bartsch) obstruait une moitié de la visibilité, laissant la plus grande part de l'exposition non visible à cet endroit. J'ai choisi l'option, à partir de l'angle de visibilité amoindrie, de placer le mur de telle façon qu'on n'en voit uniquement la tranche en arrivant dans l'espace : une bande de nutella de 10 cm sur 2 m 50. Ensuite, selon qu'on choisisse un passage vers la gauche ou plutôt vers la droite, le mur se dévoile progressivement.

La recherche d'une place dans un espace qui est devenu un lieu où *chaque chose est à sa place* (de Certeau), semble rouvrir le « conflit » entre lieu et espace, selon cette remarque de Kant : « l'espace comme tel ne se laisse pas individualiser. »<sup>696</sup> Pour DT il ne s'agit pas d'idéaliser un espace commun plus propre à tel ou tel type de pratique (selon la binarité institutionnelle/non-institutionnelle ou site/non-site) mais d'investir tous types d'espaces, en élaborant un type de pratique dont les gestes et les traitements résonnent pertinemment avec le type d'espace investi. L'espace ne serait plus propice à telle pratique mais simplement support du traitement qu'il implique : l'espace comme un individu et non plus occasion d'individualisation.

Entre le débordement de 30 cm dans la fosse et l'alignement d'une vision verticale, j'avais les coordonnées et alors l'emplacement du mur. Après un test sans nutella, juste en assemblant les vingt blocs de polystyrène sans fixation et une tenue toute une nuit sans chute, la possibilité de ce mur « céle » au sol et entre les blocs par des joints de nutella à chaud devenait tangible.

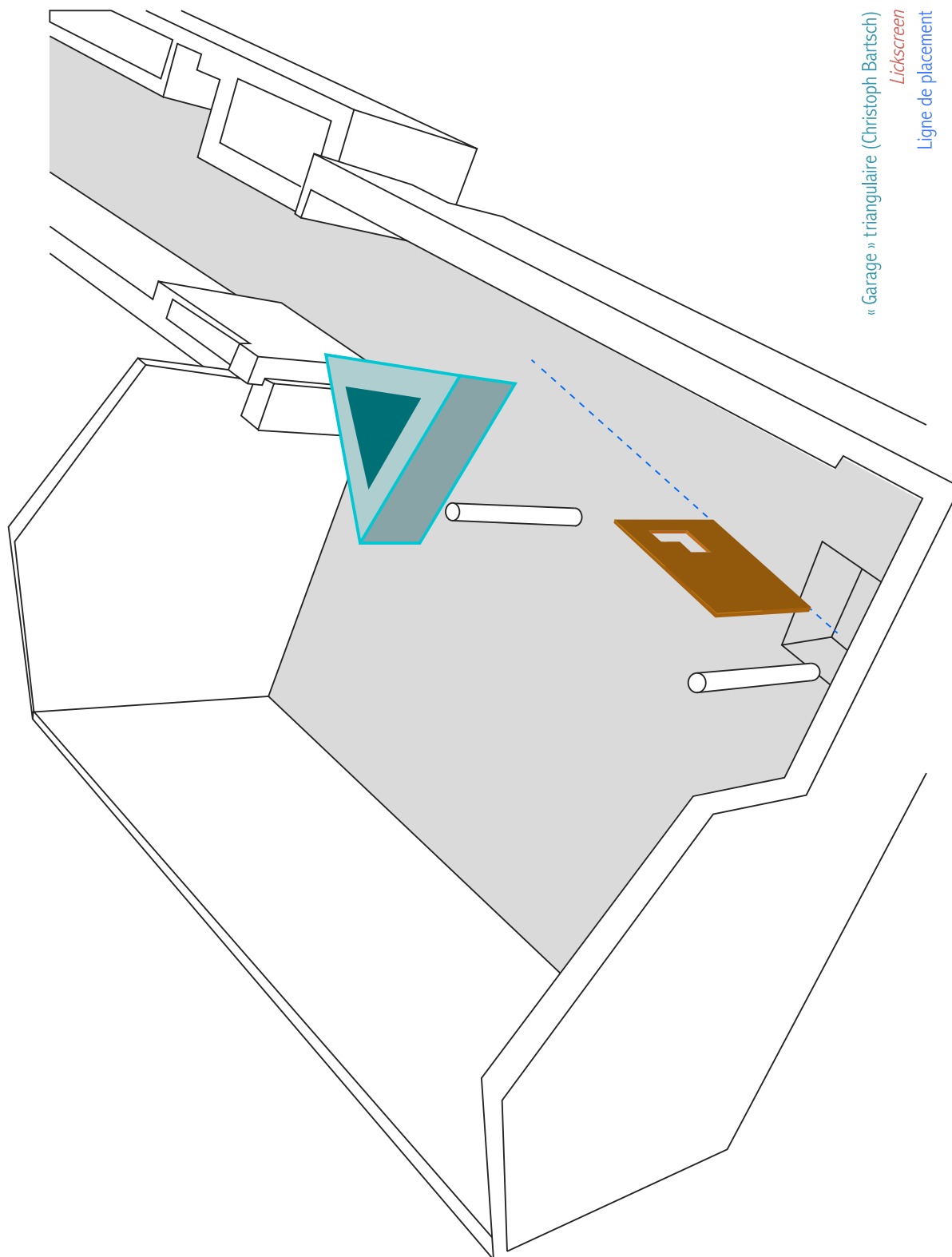
---

<sup>693</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014, p. 49 – L'intelligence « se demande où le mobile est, où le mobile sera, où le mobile passe. »

<sup>694</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 43.

<sup>695</sup> Deux modes auxquels pourraient s'ajouter, nous l'avons vu, celui de la *fiction rationnelle* décrite par Rancière comme cherchant la cohérence narrative en classant les événements en cause et effet. Autres manières de fixer les événements entre eux (peu active dans le régime de l'exposition qui reste une temporalité assez close).

<sup>696</sup> « L'espace qui relie les choses, qui anéantit leur clôture individuelle, l'espace rempli d'air atmosphérique, voilà justement ce qui donne aux choses leur valeur de temporalité, qui les attire dans le jeu d'alternance cosmique des phénomènes. »



« Garage » triangulaire (Christoph Bartsch)  
Lickscreen  
Ligne de placement

Plan de l'espace du W139 [Fig. 15]

Plan du W139 avec la situation d'une pièce dominante  
et le placement du mur de nutella (Lickscreen).

## Montage

< Fig.  
15

La seule difficulté du montage, aura été de calculer progressivement la quantité minimum de nutella par module de polystyrène pour garantir l'homogénéité d'une épaisseur de matière minimum sur l'ensemble. De manière à conserver suffisamment de réserve pour revenir ensuite sur le mur avec une seconde couche plus libre et parsemée – plus épaisse aussi, selon la quantité restante. Une ouverture, comme une fenêtre, a été faite dans le mur en enlevant deux blocs et ainsi produire une économie de nutella pour la redistribuer sur le reste du mur. Ce qui offrait plus de potentiel à la proposition en termes de regard et de dynamique. À noter, à nouveau, dans cette économie des solutions, ici d'un autre niveau car sans problème déterminant en amont, qu'un geste qui bénéficie plastiquement à la pièce rend également sa fabrication plus pratique. Précisons, à propos de cette économie des solutions, que c'est à partir d'une blague de Romain Petit que *s'importa* l'idée d'ouverture dans le mur. Passant devant le mur en montage avant de partir se coucher et comprenant que ma nuit allait être bien longue, il me mit en garde, en guise d'encouragement et de « bonne nuit », en blaguant à propos de la place manquante pour les fenêtres (Romain Petit pose des fenêtres avec son père pendant ses périodes de temps libre). Cet « échange de chantier » dont j'apprécie l'effet (me rappelant également les périodes de travail que j'entretiens pendant mes moments de menuiserie et de maçonnerie familiales ou vacancières) me permit de faire une pause dans le montage, le temps de penser à la pertinence d'une ouverture en termes de dynamique plastique de la forme et d'économie de matériau (très juste combinaison des économies, visuelle et pratique) : fenêtre de temps, d'espace et d'économie matérielle (merci au génie moqueur de la jeunesse étudiante).

Depuis le début de l'événement et de la construction de *Lickscreen*, soit le 4 décembre à 00:01, *Slowall* a également été enclenché. Pendant qu'une forme en trois dimensions commençait à se monter dans l'espace, une autre en deux dimensions entamait son déroulement. À ce moment l'intervention pour laquelle j'ai été invité commence. Son relai, celui des jeunes artistes est virtuellement en train de se produire, mais il ne prendra forme que le lendemain au moment de l'ouverture du W139 à midi – de même que les pièces que j'ai commencé à mettre en place et déclenchées douze heures plus tôt. Les pièces sont activées matériellement mais la réception publique de cette activation – l'activation publique - ne pourra avoir lieu qu'au moment de l'ouverture du lieu, bien que les premiers passages dans l'espace, au réveil des membres du collectif d'artistes allemands ou du programme<sup>DT</sup> ou du W139, commence déjà à renvoyer des impressions sur les nouvelles présences dans l'espace.

## Intervention [X]

### ► Annonce

Dans l'annonce et le dossier correspondant censés informer les artistes et les membres du W139 de notre prestation un texte avait été envoyé qui subit quelques reprises et contractions jusqu'à sa publication :

Version envoyée (au W139):

#### WHILE WE WORK

*Around two new artworks going to arrive freshly in the W139's space from the 4th morning until the end of the exhibition, five young artists from a secret<sup>PT</sup> agency (not a lab, not a group) - Sophie Caudebec, Romain Petit, Mélanie Laglaine, Gaspard Le Guen et Aline Choblet – are going to active shapes and environments like slow elaborations of gestural sculptures.*

*During 48h the W139 is going to be activated and perturbed by those artists who are immensely focused on the constitution of the pieces of their artworld: in same time with us and somewhere else...*

+

*The 5th afternoon, in connection to this two new artworks a special guest Dominique Gilliot going to create a <sup>DEEP&SENSITIVE</sup> relation to finish this 48h event program: a performance to help you cope with all those painful boring moments in your daily life...*

[X]  
Intervention  
► Annonce

< [X]  
INTERVENTIO  
N  
< [X]  
Annonce  
Productions  
Menace surprise

< Fig.  
16

< [XI]  
MODE  
OPÉRATOIRE

< [XI]  
Phases  
Proximité des  
expériences

Ces pièces activées sont apparemment achevées au moment de l'ouverture du 4 décembre à midi, on pourra dire « présentables » ou « activables », quand celles du groupe commencent progressivement leur mise en place. Si deux temps se juxtaposent, cohabitent dans une nouvelle polychronie qui poursuit la précédente, cette poursuite fait également succession. Alors que des pièces plus construites et stables en apparence, un mur (qu'on peut voir comme une cloison) et une projection (d'une image fixe en apparence), semblent fraîchement résolues, d'autres commencent à prendre forme, à se monter progressivement. Pourtant *Lickscreen* reste un mur ou une cloison recouvert d'une matière qui ne sèche pas, évolue, qu'on est tenté de toucher voire de goûter, ce qui pourra altérer un peu ou bien plus (sachant que ce mur n'est pas fixé) sa tenue. Le film *Slowall* est aussi fait d'une matière extensible, une séquence d'une minute qui se déroule par le ralenti pour durer plus d'une centaine d'heures, elle n'est que progression. De cette façon il y a une équivalence de statut dynamique entre ces pièces à l'apparence plus stable et celles qui commencent à s'activer dans l'espace au moment de l'ouverture du W139 ce 4 décembre 2015. Cette équivalence effective, dont la perception reste incertaine, est un niveau d'étirement supplémentaire du régime dynamique de cette proposition artistique.

## 2. Terrain de jeu : « Donut is trouble », *Do disturb*, Palais de Tokyo, Paris [8,9&10 avril 2016]

Un terrain de jeu est un espace délimité sur lequel certaines règles sont actives en relation aux disciplines qui s'y jouent, c'est en même temps et dans la même cohérence, « un espace regroupant un ou plusieurs jeux pour enfants comme des toboggans, tourniquets et balançoires, généralement situés au sein de Jardins publics, écoles »<sup>697</sup>. Superposition, juxtaposition et succession de règles à respecter, de disciplines à définir et de dispositifs actifs, qui semblent circonscrire les enjeux du festival et des propositions qu'il a pu permettre.

FIGURE : terrain de jeux

TERRAIN : centre d'art

LIEU : Palais de Tokyo, Paris

PARTICIPANT : étudiants, enseignants, artistes, chercheurs (40)

CONTEXTE : festival de propositions expérimentales

FORME : dynamique

---

<sup>697</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Terrain\\_de\\_jeux](https://fr.wikipedia.org/wiki/Terrain_de_jeux)

## 48h Intervention: WHILE WE WORK by Sébastien Montéro, Friday & Saturday, 4th – 5th December 00:00 – 00:00

Five young artists - Sophie Caudebec, Romain Petit, Mélanie Laglaine, Gaspard le Guen and Aline Choblet - occupy W139 for 48h. They belong to a secret agency which allows them to be both here, and on the opposite side of the world, at the same time.

As part of this intervention, Dominique Gilliot will perform her piece *A few protocols to avoid getting bored* on 5 december at 17:00.

As the exhibition *Sublime Eroding* has transformed close to its final state, five young artists from a secret agency from the **DELTA TOTAL** program occupy W139 for a 48h intervention. Appearing Friday morning to Saturday night, they are making their way through the cornfield on a secret mission to activate the space. They are agents in their own world, that are physically here but at the same time present on the opposite of the world. In service to find solutions focussed on the already existing environment, they use no language but just what is physical. Installing, showing, hiding, attacking and escaping the space; all this in search for the Sublime.

The missions of the agents can be followed 48 hours. From 12:00 - 00:00 in the exhibition space and after midnight - 12:00 in the afternoon on the screens outside W139.

On Saturday 5th at 17:00, Dominique Gilliot appears among the secret agency to perform her piece *A few protocols to avoid getting bored*. Latest shown during the *Dans le cadre du Nouveau Festival / Air de Jeu* at the Centre Pompidou, she presents her work during the 48h intervention at W139.

Join Dominique Gilliot for 40 minutes to taste in common the bitterness of time passing by and use the opportunity to test all those playful experimental games that she has invented and tested for you (no technology or smartphone needed).

Communication : version diffusée par le W139 [Fig. 16]

Communiqué de presse de notre intervention au W139



Alors que les conditions spatiales sont à peu près les mêmes qu'au W139, même s'il n'y a pas déjà une exposition qui occupe l'espace dans lequel il nous reviendrait d'intervenir (ou qu'il nous appartiendrait de réactiver), nous ne sommes plus dans une configuration monospace, qualité de l'espace dans lequel nous avons à cerner notre propre règle. Si au Palais de Tokyo nous pensons passer dans une configuration *terrain de jeux* (alors que le W139 favorisait aussi ce registre), c'est au moins pour deux raisons dominantes qui cumulées auront pour effet de produire un nombre de règles qui tenteront régulièrement puis pratiquement d'annexer et de coloniser nos modes de production et son activation pendant le festival. Ces deux raisons étant, le groupe en charge du festival et ses nombreuses craintes, limitations et mises en garde, puis, le nombre de participants de l'agence DELTA TOTAL réunis pour l'occasion et l'hétérogénéité de ses engouements dans un même espace, dont il a fallu maintenir une cohérence dynamique.

#### a) Propos du Palais

##### Invitation

*DO DISTURB FESTIVAL NON-STOP : PERFORMANCE, DANSE, CIRQUE, DESIGN...*

*Le festival DO DISTURB remet à nouveau le Palais de Tokyo en effervescence les 8, 9 et 10 avril 2016.*

*Au programme de cette édition figurent plus de 50 propositions expérimentales au croisement des arts du cirque, de la performance, de la magie, de la danse, du design, de la mode et du son : des créations nouvelles, des pièces inédites en France ainsi que des performances revisitées pour l'occasion.*

*Aux côtés d'artistes incontournables ainsi que de jeunes talents émergents sur la scène internationale encore jamais montrés en France, la très jeune création sera au rendez-vous dans le cadre de collaborations inédites nouées avec des écoles d'art, de cirque, de design et de mode françaises et étrangères.<sup>698</sup>*

##### Dates

Pour comprendre à quel point fut actif (et alors activé) à l'occasion de cette invitation le principe des conditions de production comme détermination et résolution de la plus grande part d'une forme se destinant à faire œuvre dans un espace (même pour produire une exposition plutôt performative), l'expérience de ces trois jours au Palais de Tokyo, pour le festival DO DISTURB, peut déjà s'établir à partir d'une histoire de dates et de durée comme modes opératoires principaux. Trois jours de festival, c'est au moins autant de jours de montage sur

---

<sup>698</sup> <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/do-disturb-0>

Suite au premier texte envoyé, comme trop peu de détail quant au contenu des propositions pour cet événement ne me parvenait de la part des étudiants et jeunes artistes, j'envoyais également une note au W139 expliquant le positionnement des démarches de chacun, notamment en rapport au titre *Sublime eroding*, autour duquel le collectif d'artistes exposant et celui du W139 voulait une cohérence, au moins une connexion.

*Ces 5 très jeunes artistes invités peuvent ponctuellement faire ensemble, possiblement «sublime» et «usé», qui use de sublime – être sublimes et aussi usés, mais aussi usant et sublimés...*

*Chaque démarche et formes produites dans cette démarche, aussi plastiquement singulière soit-elle pour chacun, convoque l'usure dans une tentative de sublimation :*

*Gaspard Le Guen récupère des choses en bout de vie et leur redonne une noblesse (nous en avons déjà parlé comme ça ensemble)... ensuite la tentative «autoritaire» de les classer, d'en finir est aussi sublime dans le fantasme de contenir des formes libres à travers une discipline (archéologie, muséographie, taxinomie, généalogie, ...) qu'usée dans ce que ces disciplines portent comme histoire (poussièreuse, datée, traditionnelle).*

*La vitesse (lenteur) et la sensualité gestuelle des formes qu'Aline Choblet développe touchent aussi à une forme de sublimation, chez elle c'est aussi bien la vitesse que la pauvreté des matériaux convoqués qui sont usés, altérés, des fois c'est elle même qui altère davantage les choses...*

*Mélanie Laglaine questionne également un trouble qu'elle pousse au sublime par irrésolution conceptuelle (elle est toujours prétendument dépassée par le problème), et les choses qui soutiennent ce questionnement sont les plus effritées, altérées, périmées possible...*

*Chez Romain Petit, sans que son échelle soit plus réduite dans l'espace investi, les gestes y sont minimaux, proches de la maquette, ici la sublimation entretient une relation à l'usure, où c'est plutôt l'usage qui est formalisé, questionné (comme on couperait des cheveux en 4), comment on (ré)active des objets désuets dans leur possibilité ludique, non pas comme jeu mais comme rôle, le sublime ici est celui d'une densité spatiale, d'une problématique fractale des formes, celle d'une optimisation : Romain Petit travaille sur une forme d'éternel retour, la même chose qui revient (qui s'use...) mais qui ne revient pas au même (qui est sublimée)...*

*Sophie Caudebec mêle à son parcours de l'espace, sa forme de vie, celle qui traverse, qui relie des points, des boucles, du coup, c'est l'espace désintensifié des choses (le vide) mais intensifié par l'intensité de chaque point et de leur distance (la précision), ce qui produit des événements : érosion du temps (endurance/la boucle) vs énergie sublime des événements (impact/des points), c'est un rapport de tension...*

*Cette tension que Sophie matérialise par des objets qui «lâchent» de plus en plus fréquemment (ouverture «magique» de conditionnement alimentaire sous pression, conserve, cannettes, bouteilles, mais aussi bien banane qui sort de sa peau...) est présente à différents niveaux des formes respectives de chacun - c'est la tension entre ce qui est usé (chacun saisissant le degré d'érosion qui le séduit le mieux) et la façon dont cette usure est sublimée (dépassée pour et par sa beauté) par ces jeunes artistes, qui peut en faire un groupe de travail aux formes personnelles mais à la tendance commune.*

#### TYPE D'USURE / SUBLIMATION

Gaspard Le Guen : SOCIALE/... (Institutionnelle)

Aline Choblet : CORPORELLE/SENSITIVE

Mélanie Laglaine : DOMESTIQUE/... (mentale)

Romain Petit : OBJECTALE/PROGRAMMATIQUE

Sophie Caudebec : PHYSIQUE/TERRITORIALE

*Surtout chaque membre de ce «groupe» (qui ne sera un groupe que le 4 et 5 décembre) travaille dans le déroulement, et préfère que le travail commence au moment où l'on est prêt à le regarder, quitte à rater le moment où il se finit, pour cela il correspond à la logique d'un événement qui traite d'usure (celle du temps qui ne revient pas) et de sublime (d'une finalité qu'on ne peut atteindre, sans achèvement).*

place mais surtout deux mois de préparation en amont pendant lesquels la négociation du passage possible – comme des contrebandiers passent une frontière - de nos formes partielles composant notre forme collective, fut incessante. Négociation à deux niveaux : avec le Palais de Tokyo d'un côté, les participants de l'autre.

Si effectivement au moment d'une rétrospective, un artiste de renom doit « faire tenir » plusieurs dizaines d'années, voire toute une vie de pratique, dans quelques mois d'exposition, deux mois de recherche pour trois jours d'activation n'est pas forcément un rapport plus évident. Notamment à partir des manières de faire de notre agence, qui ne doit se laisser priver d'aucune opportunité probable pour permettre à son programme et à ses formes d'avoir lieu. Pour « sauver » ce principe de travail qui repose sur la « marge d'imprévision<sup>699</sup> » il nous a fallu inventer nombre de chevaux de Troie et en défendre l'enveloppe (la coque) des nombreuses percées et incisions des demandes de précisions pendant le temps de production préparatoire au festival. Cette marge est précieuse car nécessaire à l'élaboration de nos opérations – l'imprévision étant pour nous un principe qui nous permet de produire ce que nous *avons* à faire en temps voulu. La nécessité, voire l'urgence, qu'implique ce à quoi nous sommes confrontés dans l'instant impose une réponse impérative selon des possibilités de reprise plutôt limitées ; une réponse prévue impliquerait soit une situation convenue soit un problème de pertinence, de cohérence avec une situation présente. De même que le soutient Jan Swidzinski dans son manifeste, à propos de l'art contextuel comme « praxis social », il n'est pas concerné par des conclusions d'ordre général, ni par la production d'objets tout faits »<sup>700</sup>.

Il nous a donc fallu défendre ce principe sans parvenir à le faire intégrer par nos correspondants en charge du festival, dont la lourde tâche était à la fois de soutenir la vivacité des propositions et d'organiser le nombre des interventions (et autant d'intervenants) sur ces trois jours à partir de priorités d'intendance, sans courir aucun risque sur leur part improvisée. Tout devant être réglé techniquement à l'avance selon un cahier des charges, ce qui immobilisait notre champ d'action bien trop en amont. Il nous a donc fallu jouer sur les mots et leur rapport aux formes, de façon de plus en plus sensible à mesure que le festival approchait.

---

<sup>699</sup> On parle d'une théorie de l'imprévision en matière de contrat administratif : « Le problème de l'imprévision se pose lorsqu'un contractant se trouve obligé d'exécuter une obligation, alors que la survenance de circonstances nouvelles et imprévisibles au jour de la conclusion du contrat rend cette exécution beaucoup plus difficile ou onéreuse. » <http://blogs.u-paris10.fr/content/la-theorie-de-l%E2%80%99imprevision-dans-les-contrats-internationaux-par-alice-brogi>

<sup>700</sup> Jan Swidzinski, « L'art comme art contextuel (manifeste) », Hygiénisme n° 68, 1997.

► Productions

Les productions de ces jeunes artistes (étudiants pour une part, mais dans une autonomie de travail relativement complète pendant le déroulement de l'évènement) pourraient être classées en plusieurs catégories. Par exemple, celles qui ont connu un développement constant et régulier sur les 48 heures et celles, composites, qui ont connu plusieurs étapes et plusieurs formes successives. Nous pourrions diviser ces deux tendances en proposition homogène et proposition hétérogène. Pourtant nous le verrons, les propositions maintenues vers un objectif formel ont pu connaître des variations débordant l'homogénéité quand les propositions plus confuses avançant à tâtons, manipulant plusieurs type de formes, ont pu au final gagner en homogénéité dans une cohérence formelle sur la durée.

Mélanie Laglaine, Sophie Caudebec et Aline Choblet ont développé principalement une forme, bien que cette forme principale ait pu connaître quelques dérivés et/ou ponctuellement une autre forme plus rapide, précipitée en dehors de la forme principale. Gaspard Le Guen a commencé par un geste unique en série puis a tenté ensuite d'installer un espace particulier dans un endroit de la salle d'exposition. Entre la sérialité du geste et la particularité de l'espace élaboré, une régularité formelle, une qualité plastique commune est investie. Romain Petit a produit plusieurs dispositifs qui pour être différents en matériau, en durée, en envergure, produisent également à un moment du développement un type de signature. Ce qui peut diviser les deux catégories que nous tentons de distinguer entre les propositions, c'est à la fois un rapport à la continuité formelle dans une continuité ou une discontinuité temporelle et une localisation ou une dispersion spatiale de la ou des réalisations. Voyons plus en détail.

Mélanie Laglaine installa à partir de la charpente du W139 une station en suspension, avec différents cordages d'alpinisme et un hamac, elle en assura le montage et le réglage, puis assurant quelques tests, pendant la durée de l'évènement pour agir en hauteur sur le public au cours de la dernière soirée de l'évènement

(samedi 5 décembre 2015 jusqu'à minuit). Malgré les différentes manipulations (monter, régler, tester n'engage pas les mêmes gestes ni les mêmes relations au corps), Mélanie Laglaine est restée au travail d'une continuité formelle, selon une régularité temporelle dans une localisation spatiale. Puis, dans un moment de détente, elle entreprit en fin d'après-midi, avant son action du soir, d'empiler à la main des paquets de ciment en forme de stalagmite dans l'entrée du W139 comme pour renégocier physiquement l'accès à l'exposition. Les visiteurs se trouvant devant un choix dans leur passage, comme devant une série de poteaux.

Quelques heures avant la clôture de l'évènement, ayant disposé au niveau du spectateur et à l'aplomb du hamac dans lequel elle était désormais installée, une tablette qui reproduit des cris d'animaux, en ayant pris soin auparavant de supprimer les repères qui marquait l'appartenance du cri à l'animal correspondant, elle fit monter jusqu'à elle, à l'aide d'un cordage supplémentaire, une cargaison de bananes. À chaque pression des spectateurs sur les boutons déclenchant un cri d'animal, rien ne se passait. L'éclairage de l'exposition étant modulé par endroit, la plupart des spectateurs n'avaient pas vraiment perçu que quelqu'un était suspendu à 4 ou 5m au-dessus. Seulement, si enfin ils tombaient au hasard sur le cri du singe, ce cri raisonnant alors dans tout l'espace du W139, ils recevaient en échange de cet appel, une volée de bananes en retour. Ainsi, la patiente mise en place d'un dispositif qui réclame sérieux et attention se fera finalement le support d'une action sauvage.

Sophie Caudebec pendant toute la première journée a préparé, assise au sol de l'espace d'exposition, écouteur et musique dans les oreilles, des torches avec le contenu d'une grosse boîte d'allumettes, reliant chaque allumette à toutes les autres avec du fil, de sorte à obtenir comme un petit gâteau rond. Le second jour elle mettra feu à ces objets combustibles, sans prévenir, au moment qui lui semble opportun. Nous avons également une configuration d'élaboration dans laquelle la patience et le soin apportés à la confection d'une forme se retrouvent

Comme Nelson Goodman l'évoque dans *L'art en action*, « Dans le théâtre et l'opéra, dans la musique et la danse, quand il y a beaucoup d'exécutants, l'organisation, la gestion du personnel, la promotion, les ventes, la comptabilité, le financement et d'autres fonctions commerciales, ne permettent pas seulement de commercialiser l'œuvre finie, mais de la rendre possible. »<sup>701</sup> Ce principe qui fait des « institutions qui traitent des données sur l'art, fabriquant ainsi de l'information, (...) des composantes de l'œuvre d'art » - principe qui assure aux objets leur définition artistique quand sans objet ce *système de support* institutionnel peut toujours justifier la notion d'art<sup>702</sup> - a été très opérant artistiquement, resituer dans le contexte du festival Do Disturb, malgré une confrontation soutenue avec les directives qui paraissaient plutôt « rendre tout impossible ». Directives restrictives qui ont eu pour effet de justement dégager des possibles de plus en plus imprévisibles pour contredire des ensembles de règles de plus en plus immobilisantes : seules des formes les plus inédites permettent de passer entre les contraintes.

Lorsque le Palais de Tokyo invite, courant novembre 2015, les écoles d'art françaises et internationales à participer au festival DO DISTURB en proposant à leurs laboratoires de recherche de leur envoyer un dossier sur leurs activités, DELTA TOTAL est en pleine préparation de WHILE WE WORK au W139. Le temps de rédiger ce dossier se produit une officialisation de la version « Laboratoire de recherche » de cette « Agence » dont la mission principale est le déplacement de groupes composites (étudiants, enseignants, artistes, chercheurs) sur des terrains changeants vers des expériences artistiques. Ce qui pour constituer une recherche active et soutenue, ne faisait pas officiellement de ce programme un « laboratoire » (en tout cas pas nominalement). L'expérience d'Amsterdam se produit et le Palais de Tokyo reste une éventualité pour laquelle nous prévoyons deux sessions de workshop préparatoire possibles en cas d'*acceptation de notre dossier* (selon la date encore inconnue de l'annonce des décisions) : fin janvier ou fin février. Nous apprenons trop tard en janvier que notre dossier « a retenu l'attention » de l'équipe curatoriale du festival, ce sera donc un workshop fin février. Problème : une fois retenue, notre participation se doit d'être validée à partir d'une proposition définie au plus tôt et la date imposée est le 15 février.

Si le comité organisateur et la commissaire Vittoria Matarrese ont pris le risque de retenir notre présence, c'est à partir d'un récit écrit d'expérience, de l'édition qui le soutient et d'un programme de propositions, sans aucune pièce définie ou finalisée. À présent, on nous impose de

---

<sup>701</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Éditions de l'Éclat, 1996, p. 92.

<sup>702</sup> Jack Burnham, Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, Les presses du réel, 2015, p. 79.

consommés par l'instant de son activation. Ensuite par intermittence, profitant des endroits plus sombres de l'exposition, notamment aux abords du «garage» triangulaire de Christoph Bartsch dont les parois pouvaient permettre de se cacher, elle projettera des «mini-feux» en série par ce geste gratté/projeté d'allumettes. Le sol, glissant, favorisant la course de ces petits feux furtifs produisant une trace lumineuse sur plusieurs dizaines de centimètres. Si recevoir des bananes sur la tête d'avoir pressé la «mauvaise» touche d'un jeu d'enfant à la signalétique neutralisée confronte le spectateur à une situation plutôt inédite et menaçante, la présence du feu dans une espace publique, même sur le mode de la mini-sculpture maîtrisée provoque une sorte d'élévation du niveau de responsabilité de chacun. Comme si à un moment on ne jouait plus et qu'un signal nous rappelant qu'un matériau s'adressait plus directement à nos vies (et à leur protection) était activé.

Aline Choblet avait projeté de délier de la ficelle, également assise au sol, dans un travail de patience, remontant ainsi un mode de fabrication pour en répartir les éléments en les installant au sol. Toujours dans cette relative pénombre de l'exposition et de cette disposition au sol, elle remarqua assez vite que le public foulait ces lignes de ficelle pour les disperser eux-mêmes dans l'espace selon leur marche et leur trajectoire. Après un échange, car si nous sommes dans un exercice de «réactivation» d'exposition (la figure de Pierre Joseph et de

ses «personnages à réactiver»<sup>95</sup> se retrouve reprise mais à l'échelle d'une exposition et de ses œuvres), l'attention et l'échange pédagogiques sont toujours possibles, nous constatons qu'une économie scénographique a lieu dans cet incident d'un spectateur qui ne voit pas les éléments d'une pièce (réalisation artistique) et les projette dans sa marche, par les pieds pour les éparpiller un peu partout dans l'espace, ceci devenant une activation du spectateur en tant que scénographe. Le spectateur s'active comme scénographe et le spectateur active la pièce selon une scénographie qui lui revient. Si, ici, ce n'est plus le *regardeur* qui fait l'œuvre, car il ne la voit pas, c'est en tant que spectateur «aveugle» qu'il participe à faire l'œuvre, dans l'inattention active de sa distraction. À partir de cette réorientation de la vision d'une action du spectateur, Aline Choblet reprend sa proposition vers la problématique du piège: des mini-sculptures éphémères qui s'activent en tant que piège à spectateur. Si le spectateur ne fait pas assez attention, profitons de ce défaut pour le piéger. Et de lui faire faire œuvre dans plus de fracas et d'enjeux.

Ainsi, Aline Choblet disposera jusqu'à la fin de la période de l'événement, dans les endroits les plus sombres, des fils tendus reliés à des boîtes de soupes mélangées à du plâtre, ces pièges eux-mêmes parfois tendus par un appui sur une pièce de l'exposition assez solide pour assurer le dispositif, et régulièrement des personnes se prendront les pieds dans ces petites installations et dans un petit fracas, des flaques de soupe laiteuse venir se figer au sol. Parfois même Aline

Intervention  
▲ Production

<sup>95</sup> « Les personnages à réactiver, sortes de caractères-types, sont joués lors des vernissages d'expositions par des acteurs qui endossent une panoplie et suivent quelques indications données par l'artiste pour incarner ces personnages. Ils interprètent par exemple le rôle d'une sorcière écrasée contre un mur, de Blanche-Neige endormie sur un lit, d'un guerrier à cheval, d'un motard accidenté ou encore d'un policier US en uniforme distribuant des tracts qui expliquent que les personnages de fiction sont en grève pour cause de surabondance de mauvais scénarii. Pour la suite de l'exposition, chaque sculpture vivante est remplacée par un tirage photographique. (...) Les deux éléments de l'œuvre entretiennent un rapport de boucle ambigu, chacun étant respectivement la représentation et la documentation l'un de l'autre. », Jean-Max Colard, *Prédictions, Trouble*, 2007.

très vite nous aligner sur les autres propositions retenues et déjà définies des autres écoles d'art et des artistes invités : fixer une proposition avec fiche technique et budgétisation.

Pour ne pas faire du workshop à venir, qui s'ouvre une semaine après la date buttoir du 15 février, une pure formalité voire un échauffement de vestiaire avant épreuve finale, il nous faut produire très vite, avant le 15 février, une proposition crédible mais souple, suffisamment pour que nous soit accordé le temps supplémentaire pour la reprendre et la finaliser au cour du workshop fin février. Cette première proposition « écran » ou « cheval de Troie » sera élaborée uniquement par le moyen des réseaux sociaux, notre groupe étant dispersé.

< [+]  
DOSSIER  
DONUT  
IS

Sur le paragraphe de la dizaine de propositions avancées dans le dossier, une bonne moitié motivait l'équipe du festival, mais pour faire aussitôt la moue d'une soumission aux consignes de sécurité qui nous interdisaient telle ou telle chose. Et, pour finir, la plupart des choses qui correspondaient à la dynamique de nos formes et aux désirs qu'elles éveillaient chez l'équipe curatoriale. Malgré l'impossibilité supplémentaire de la présence d'un jacuzzi dans l'espace du Palais de Tokyo, pourtant qualifié dans notre dossier de « portatif », pièce centrale de notre proposition, nous nous accordons pendant un premier rendez-vous fin janvier avec les organisatrices du festival, sur cette forme pour définir une pièce dynamique - *portatif* impliquant le déplacement - d'ici le 15 février. C'est cette « forme » que nous élaborons collectivement par des échanges intensifs à distance jusqu'au rendez-vous du 15 février, accompagnée d'autres propositions et soutiens techniques périphériques à notre groupe. Nous obtenons un délai supplémentaire, mais en même temps les doutes et inquiétudes du Palais de Tokyo : qualité anxigène au programme de nos recherches, également annoncée dans notre dossier.

### Catering

Parce que nos formes sont aussi le résultat heureux et confus du croisement des intentions et des volontés et de leur nombre, ce qui augmentent les combinaisons de formes possibles<sup>703</sup>, un de nos chevaux de Troie a été de reculer régulièrement et par tous les moyens l'arrêt de la liste définitive du nombre de participants demandée par les organisateurs de Do disturb. Anesthésier la clôture du nombre de participants ou retarder au mieux sa suture, ainsi que de veiller rigoureusement à l'accueil des propositions tardives qui ont souvent autant de pertinence que celles arrivant dès l'ouverture des demandes de projets — si ce n'est davantage. Chaque rendez-vous avec les organisateurs devait se solder par la conservation d'une marge de

---

<sup>703</sup> Nombre de participants d'ailleurs rehaussés par certaines personnalités moins habituées à notre programme ; effet d'enseigne *Palais de Tokyo*, possiblement

Choblet sera prise par ses propres pièges, ce qui est généralement la seconde couche burlesque des pratiques de cette étudiante (rappelons nous qu'au Musée Alpin de Chamonix, les restes d'ossements en plâtre moulés à partir de ces propres orteils, avaient comme déclenchement sa propre panique du froid et de la perte de membres, alors qu'aucun risque n'était à craindre à ce niveau).

► Menace surprise

Avant de voir les deux propositions suivantes (Romain Petit et Gaspard Le Guen) et de revenir sur l'ensemble pour mieux en saisir les enjeux dans le contexte de cette exposition au W139, notons déjà quelques récurrences. Si ces trois premières formes avaient pour point commun de développer une proposition sur la durée et selon plusieurs étapes, d'être plutôt homogènes, constantes, dans une continuité formelle, notamment à partir des matériaux employés, et une relative régularité de production et d'activation (continuité temporelle), on peut voir à présent qu'elles entretiennent d'autres communautés, comme une manière d'exploiter l'espace entre localisation et dispersion (voire disparition). Spatialement, il y a, si ce n'est une volonté de disparaître, en tous cas de chercher des postures ou positions peu accessibles au regard et au rapport frontal (notamment avec le public), sans pour autant miser sur le déplacement ou la furtivité, mais davantage dans l'absorption, voire l'éclipse, en jouant notamment sur deux paramètres: intensité lumineuse et niveau dans l'espace. Dans les combles ou au ras du sol, en jouant suffisamment de la pénombre. Cette recherche d'un autre niveau de l'exposition est une activation de la proposition selon un raffinement de la présence, car s'il s'agissait d'agir dans une exposition, agir entre les pièces, voire avec les pièces, parvenir à isoler d'autres modalités de l'espace, celui d'une «présence diminuée» et pourtant «en action» est une posture intuitive très opérante que les artistes de *Sublime eroding* n'avaient pas préalablement engagée dans leur exposition. C'est aussi par cette volonté soutenue de la présence du groupe d'artistes en place qu'un niveau non déjà investi

par les pièces présentées restait à révéler: trouver d'autres dimensions à l'exposition. Ces autres dimensions, très haut, très bas, ne sont pourtant pas utilisées de la même façon ou au même moment pour les trois propositions. Si le sol est le niveau tactique d'une préparation de pièces dans une relative discrétion (compte tenu de la place occupée et du peu de lumière à cette place) pouvant offrir les conditions d'un certain retrait (à la manière d'un atelier) nécessaire aux préparatifs, il peut rester le niveau de l'action de la pièce, lors de son activation. Ce moment du basculement de la pièce vers son dénouement public, mise à feu pour Sophie Caudebec ou prise au piège pour Aline Choblet, a lieu au niveau du sol. Pour la situation en hauteur de la proposition de Mélanie Laglaine, il y a une préparation à partir du sol vers la charpente du W139, et si le matériel nécessaire peut faire installation au sol, plutôt visible, c'est dans une élévation de la pièce telle qu'elle se prépare, dans une extension évidente qui ne se cantonne pas à un espace de retrait. L'installation de ce système de cordage en hauteur, relié scéniquement à une installation de matériel au sol (de l'installation en cours à l'installation qui pourrait passer pour établie, bien que régulièrement «sollicitée» pour contribuer à l'installation en cours et alors modifiée), par sa dimension ne peut pas être aussi discrète que les préparatifs de Sophie Caudebec et Aline Choblet, mais elle n'est pas traitée sur un mode plus spectaculaire. La discrétion qui persiste dans la préparation de l'action de Mélanie Laglaine est due, encore une fois, à la nécessaire concentration qu'impose une certaine délicatesse des opérations. Comme le type d'opération qui doit vous permettre de vous suspendre à plusieurs mètres en hauteur dans un hamac sans avoir à le regretter.

Ensuite, si, comme on l'a vu, le retrait, la discrétion étaient pour Sophie Caudebec et Aline Choblet et une méthode de travail assurée par une localisation dans l'espace le temps d'une phase préparatoire et possiblement le mode et niveau de l'action ou des actions qui suivront cette préparation, le feu et les pièges agissant au sol, dans la discrétion nécessaire à la surprise que ces actions impliquent, Mélanie Laglaine n'aura recours à l'isolement et à la discrétion que dans



doute, contre laquelle les agents du Palais de Tokyo luttèrent de tous les arguments possibles, et souvent justifiés à considérer leur priorité : entre budget et sécurité. Si la panique augmente de façon compréhensible à l'approche de la dernière semaine avant l'événement, notamment pour une institution d'envergure, il faut pouvoir trouver la méthode qui permet de défendre une place libérée du contrôle curatoriale pour que la prestation, surtout pour un festival qui se veut performatif, puisse s'assurer d'un espace de respiration et de questionnement pratique de sa présence.

Un des moyens d'une exigence de clôture du nombre global de participants au festival est une raison logistique tout à fait louable mais qui se tient assez éloignée de la raison artistique : le « catering ». Chaque participant est censé avoir un contrat. Cette individualisation administrative menace la liberté collective par laquelle nous tentions de faire passer des propositions parfois individuelle : le groupe pouvant servir de nuage à un passage plus clandestin. *Menace* administrative effectivement car finalement ce contrat arrive bien après le festival et il est collectif. Ce contrat devait stipuler, aux dires du groupe curatoriale, que deux repas par jour sont dus à chaque participant (de même qu'un transport et un logement) et le fait de déborder de l'effectif « requis » pose alors un problème budgétaire qui décide de l'organisation : ce qui intime d'être le moins possible. Il n'est pas possible dans ce cas de déclarer une forme d'autonomie « non-alimenté/non-logé/non-transporté » : le contrat oblige à un traitement. Ce traitement n'est valable que pour un nombre limité (même si ce contrat n'est pas signé avant le festival et qu'il sera collectif et non individuel). On se retrouve alors avec un nombre de participants limité par ces paramètres et non en raison d'un programme artistique. Finalement, il nous est revenu (sans doute à cause de notre nombre il est vrai) d'assurer notre transport et notre logement. Pour le catering, le nombre de repas fut limité à treize (déjeuners/dîners), j'ai alors négocié pour inclure 26 personnes (à ce moment de la négociation - le nombre ne cessant d'augmenter ensuite) qui proposaient de rejoindre DELTA TOTAL pour ce festival, en avançant que nous ne mangerions qu'une fois par jour au catering (13 le midi et 13 le soir).

Ensuite venait le problème supplémentaire des badges : être badgé. Ce qui se fait automatiquement dès qu'on se présente à l'entrée « manutention » du palais de Tokyo, via la consultation d'une liste préétablie, par le personnel de régie habilité, mais sur laquelle une marge est toujours possible – ce qu'on apprend qu'ensuite au moment de la phase pratique. Ce qui sans doute nous a permis d'être jusqu'à une quarantaine de participants, par intermittence, sur les trois jours de festival (en tournant sur 26 badges).

Bien sûr cette malléabilité du règlement ne s'ouvre pas pendant le calage préparatoire de la période de production, il se découvre au moment pratique du montage, lorsque le contrôle

l'activation finale, celle spécialement adressée au public, comme nécessité tactique du dispositif. Soit la discrétion que permet un choix de territorialisation favorise la préparation comme la mise en action, soit elle reste le mode privilégié de l'action sans avoir été particulièrement nécessaire à la préparation.

W139

Nous pouvons alors remarquer que c'est aussi le type d'action finale souhaitée qui implique une continuité de la discrétion des préparatifs. Si quelqu'un est ostensiblement en train de « jouer avec des allumettes » on pourra anticiper sur une probable suite. De façon plus trouble, si l'on voit quelqu'un ouvrir des boîtes de soupe puis verser du plâtre dedans et relier le tout à un système de fils au niveau du sol on pourra pressentir une mini-catastrophe. Alors qu'une personne qui élabore un système de suspension plutôt recherché pour percher un hamac à bonne hauteur ne trahit en rien qu'une fois installée dans le hamac cette personne va se prendre pour un « singe » et lancer des bananes en direction d'un cri familier. Parfois l'action recherchée implique une discrétion de la préparation jusqu'à la mise en place, celle des « coulisses » possibles de l'espace, jusqu'au déclenchement, pour d'autres la cohérence entre gestes préparatoires et actions finales n'étant pas accessible, la discrétion, si nécessaire, n'arrive qu'au moment du fonctionnement de la pièce.

L'autre point commun de ces propositions, complémentaire à celui d'être dans l'espace mais selon des dimensions « décalées » avec sa disposition dominante (celle produite par la juxtaposition des pièces déjà exposées), c'est le fait de faire basculer cette quasi « imprégnation »<sup>96</sup>

(celle d'une position discrète et/ou d'une discrétion nécessaire aux préparatifs) dans une action symboliquement ou possiblement apparentée à de la violence. Jeter des projectiles sur des gens (de plus à partir d'une position inaccessible et surplombante sur des personnes qui en seraient « responsables » en ayant déclenché « l'assaut » sans le savoir, appuyant au hasard sur un jouet éducatif pour enfant), mettre le feu sans prévenir dans un lieu public, disposer des pièges inoffensifs mais qui n'en restent pas moins des pièges. Retournement brutal et soudain d'une absence apparente vers une action décisive et inévitable. Ruse de chasse.

Cette double « prise » engagée par ces trois propositions fonctionnent également sur une dynamique propre aux écoles d'arts : le fait de produire des formes généralement dans l'espace dans lequel elles seront exposées pour des examens ou le diplôme, selon les exigences du calendrier et après un coup de peinture (la fraîcheur de la peinture blanche vient recouvrir les murs comme signe d'un passage de rituel faisant passer une salle, un atelier vers le *white cube*<sup>97</sup>). Cette double dynamique pour un même espace, permet alors aux étudiants de travailler en mode « atelier », sans attention au monde autour, et en mode « démonstration », selon l'ouverture nécessaire aux autres, sans déplacement autre que celui de leur état d'esprit, du basculement que le rituel impose.

Des moments d'usage de l'exposition peuvent aussi se relier à cette dynamique d'un lieu pour deux niveaux de réalisation, production et activation, dans le cas où la réalisation d'une pièce nécessite d'être élaborée sur place, même si généralement, étant donné les délais plus minces qu'offre un programme de succession d'expositions, sont exposées des pièces

Intervention  
▲ Production ▲ Menace surprise

<sup>96</sup> Ce néologisme, apparaît parfois, notamment à propos de Terrence Malick dans un article à propos du réalisateur qui sans être à Deauville pour le festival reste présent par son « ombre tutélaire », <http://www.telerama.fr/cinema/a-deauville-l-impression-troublante-de-terrence-malick,116700.php> - à notre niveau, les corps en activité sont bien présents, mais dans l'ombre, comme ombre, la plupart du temps.

<sup>97</sup> « Chambre de conversion [en art] » selon l'expression que Patricia Falguière reprend à Brian O' dohererty auteur de *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie* (2008), dans la préface qu'elle assure pour ce livre, le *white cube* est le cadre, le format et la norme de la galerie qui lui permet d'« isoler l'art de le couper du présent pour mieux le transmettre. » (*White cube*, p. 13). Le cube blanc est « la plus grande invention du modernisme » (p. 17).

administratif se trouve débordé par une autre forme de réel, celui du changement d'interlocuteur. Au moment où les prévisions logistico-esthétiques cèdent la place à l'action dans l'urgence d'une mise en place qui hésite fortement à se passer des énergies nouvelles qui s'annoncent à l'entrée – même si elles ne semblent pas validées en amont. Ce glissement d'une stratégie du contrôle (des effectifs, des propositions, notamment de leur matérialité, de leur danger potentiel, supposé, particulièrement sensible « sous » l'état d'urgence de ce printemps 2016) vers une régulation assouplie des « arrivées » est dû également à une « politique » du personnel. Quand une équipe plutôt « curatoriale » et décisionnaire travaillant bien en amont voit ses choix exécutés par des agents (régisseurs et techniciens) d'une organisation du spectacle qui arrivent juste le temps de l'événement. Ce qui produit une relation renouvelée à la présence de chacun des participants. Mouvement « Politique » au sens rancierien, celui d'une division de la propriété. Une propriété décisionnaire se retrouve divisée par une autre selon un autre ordre de priorités. Passer de l'une à l'autre de ces économies reste assez perturbant : presque policés après deux mois sous les mots d'ordre de l'équipe curatoriale, il nous a fallu assez rapidement nous adapter au fait que ces ordres et ces mots étaient portés par d'autres personnes dont les intérêts et méthodes étaient bien différents (chacun ses chevaux de Troie). La fluidité du fonctionnement de l'ensemble restait une priorité commune à chacune des parties, sans les moyens suffisants pour maintenir un contrôle tel que souhaité en amont.

Le différentiel entre ces deux méthodes, vision d'un côté, action de l'autre, fut l'objet de bonnes confusions internes au cours du festival, avec lesquelles il nous a fallu jouer. Confusions entre les principes et leurs possibilités d'application à propos des réglementations concernant les propositions artistiques elles-mêmes, puis leur relation au public. Ou bien plus techniquement, les consignes de sécurité générale, le matériel demandé et confirmé, qu'il a fallu renégocier la veille de l'ouverture à cause de manquement du matériel fourni, l'accès au repas finalement bien moins problématique que prévu. Le droit de faire les choses étant très restreint, les possibilités de les faire sont devenues bien plus abordables. Le discours de restriction a perdu sa rigueur dans l'espace de réalisation des formes. Les effectifs des parties se trouvant « inversés » dans l'action et l'activation, nous sommes devenus trop nombreux pour les quatre ou cinq personnes à la direction du festival. La parole réglementaire a perdu son espace d'autorité, sa densité s'est trouvée diluée dans le nombre. Quand il nous a fallu traiter avec l'équipe du Palais de Tokyo, nous recevions plusieurs fois et régulièrement le « discours de la règle » adapté à la qualité et la fonction de la personne qui nous le tenait. Une fois le festival commencé, un grand nombre de participants agissaient sans qu'il soit réellement possible de différencier dans la foule présente acteurs officiels et spectateurs actifs. Et encore moins entendre ou percevoir des lignes de

## FICHE TECHNIQUE DO DISTURB

NOM DU PROJET :

CONTACT ECOLE :

CONTACT ARTISTE :

PRÉSENTATION «VISUELLE» DU PROJET :

PERFORMERS - NOMBRE & SPECIFICITÉS (PRÉCISER SI BESOIN DE PROSPECTION, ET LE LIEU DE VIE DES PERFORMERS)

DURÉE:

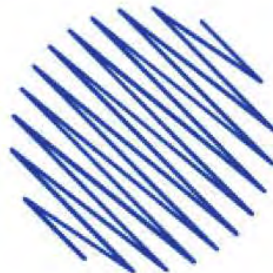
BESOIN SPATIAUX : (DIMENSIONS DANS L'IDEAL DE L'ESPACE, CONDITIONS LUMINEUSES- NE PAS PERDRE DE VUE QUE LE PALAIS DE TOKYO EST FAIT EN PRINIPALE PARTIE D'ESPACES OUVERTS-)

BESOINS TECHNIQUES :

SPECIFICITES : (BRUYANT, FRAGILE, ODORANT-)

NOMBRE DE RECURRENCES ENVISAGEES :

ESTIMATION BUDGETAIRE : (JOINDRE SI POSSIBLE BUDGET DÉTAILLÉ) :



réglementation, sauf à quelques rares moments où le relai pratique de cette parole de l'ordre pouvant venir de différents agents du Palais de Tokyo dont le niveau de responsabilité combiné à leur sensibilité et leur vision esthétique respectives prenait des tournures souvent divergentes. À un moment une certaine confiance s'est installée entre nos agissements, leurs effets et les agents techniques du spectacle, la surveillance inquiète faisant place à une très sensible bienveillance. Notons que Gilles Penegaggi, technicien du spectacle plus spécialement attaché au suivi (régie) de notre groupe, en est devenu un membre à part entière dans la complicité dont il a fait preuve avec la plupart de nos propositions, après un temps d'adaptation nécessaire.

## b) Design de la pré-censure

Le catering et sa prétention contractuelle produisaient un premier niveau de contrôle fort des effectifs, d'autant plus intraitable que renvoyé à l'autorité d'une administration à laquelle nous n'avions pas accès, sorte de nébuleuse sans corps d'un « pouvoir » prétendu. Les autres restrictions portaient plus concrètement sur une production et une pratique des formes elles-mêmes, selon une autorité technique et sanitaire, mais toujours également selon des grilles financières. Pour mieux comprendre les enjeux et les contraintes du discours curatorial et technique faisant réglementation artistique nous pouvons en parcourir les principaux exemples.

## Stratégie de la fiche

Comme entrée en matière le Palais de Tokyo envoie par mail, dès les premiers temps de l'invitation, une fiche à remplir avec des formalités d'usage pour chaque participant : une identité, celle d'un responsable, une institution référente, le titre et le type de proposition, des dates, un budget prévisionnel, enfin des choses assez accessibles, sauf au moment où est demandée l'image de la proposition (« présentation "visuelle" du projet ») – ce qui pose deux problèmes : un de forme, l'autre de formulaire.

< Fig.

17

De formulaire, parce que la fiche qui est envoyée est un document pdf sur lequel des blocs de texte sont exploitables et réservés aux réponses, mais juste écrites, il n'y a pas de possibilité de placer une image.

Les guillemets qui maintiennent *visuelle* signalent sans doute la distance avec lequel il faut prendre le terme. Pourtant à propos de la forme - et nous le verrons très vite, à partir des raisons qui ont laissé penser au Palais de Tokyo que nous pouvions participer à ce festival – le principe même du travail que nous proposons est tel que toutes prévisions trop définies, surtout visuellement, ne serait qu'un paravent pour nous laisser le temps d'élaborer une forme inédite et

régulièrement conçues pour une très grande part, en amont du temps d'exposition et en dehors du lieu d'exposition. Dans les trois expériences que nous venons de voir, les formes ne se sont produites et n'ont été produites et visibles qu'au W139.

Romain Petit travaillera davantage dans une succession d'intervention. Cherchant une grande part de son inspiration pendant les phases préparatoires à partir de l'outillage du W139, notamment différentes sangles, les reliant entre elles, exerçant des tensions différentes, allant même jusqu'à relier une série de volumes déjà présents dans l'exposition (présentoirs d'image roulants) et à en changer la place respective et la proximité jouant avec l'effet de tension des sangles. Installant ensuite ces ensembles de sangles comme motif au sol. Romain Petit se lance ensuite dans différentes expériences chimiques comme briser l'homogénéité du Coca-Cola à l'aide de lait, pour obtenir un liquide reparti en couches, ou tenter de faire du pop-corn à partir du maïs ignifugé d'une installation qui ouvrait l'entrée de l'exposition (5000 pieds de maïs avaient été « plantés » pour un « accueil sensible » du public, sorte de sas d'entrée vers l'exposition – maïs traité pour ne pas flamber en cas d'incendie), ceci sur le toit du « garage » triangulaire, ce qui ne produisait pas de pop-corn mais assez de fumée pour figurer une cheminée de cet habitacle.

Gaspard Le Guen, après avoir enduit la plupart des tuyauteries du lieu avec du chewing-gum rose mâché le premier jour, entreprit en fin de journée et le jour suivant, l'installation d'espaces « particuliers ». En bas d'un escalier près de l'entrée du lieu (après le couloir de maïs) et face au bar (qui s'installe chaque soirée d'un nouveau événement), au cours de la première des deux soirées spéciales liées à l'événement qui implique une fermeture plus tardive et alors une ambiance plus festive, Gaspard Le Guen a installé une sorte de « bar-marché », comme une concurrence avec le bar officiel, proposant de la bière et des objets glanés dans les rues d'Amsterdam. Le lendemain, sur un mode comparable, dans un angle de l'espace d'exposition, au bord de la cavité investie par Martin Wühler, il s'applique à l'installation

d'un emplacement « réservé ». Sorte de chambre, délimitée par une clôture partielle et fragile en fil et papier, dans laquelle il proposait une petite projection vidéo et d'autres éléments. Certains ramassés dans la rue, réassemblés, d'autres produits sur place, comme des mâchoires avec du chewing-gum en guise de gencives et des grains de maïs (toujours de la même source) pour les dents, des objets en savon également, quelques coussins. Régulièrement des visiteurs venaient s'installer dans cet emplacement et un échange avait lieu.

Pour ces deux dernières propositions on peut voir que la manière de faire est moins directive, moins homogène, plus réactive et imprévisible, les formes dispersées, gardant une cohésion plastique ou dynamique respective mais qui acceptent de se défaire ici pour se refaire ailleurs, autrement. En revanche une constance en terme d'intensité est conservée: il n'y a pas, contrairement au trois propositions précédentes, de préparatifs calmes et studieux d'une action à venir plus fracassante. Les propositions de Romain Petit et Gaspard Le Guen, se font et se défont dans une intensité qui ne varie pas, dans une sorte d'endurance du renouvellement, sans accélération ni basculement mais davantage comme une décantation, une succession d'exercices, de figures.

Ces deux dernières propositions activent également une dynamique de production sur place, reprenant possiblement cette capacité pour le lieu d'exposition d'être l'atelier où se réalise les pièces, sauf que pour ces deux derniers cas, il n'y a pas, comme on l'a vu avec les trois propositions précédentes, deux étapes clairement distinctes entre temps du *faire* et temps du voir ou de l'activation. Le temps du *faire*, celui d'une préparation des formes qui se produit dans le temps de l'événement dans une exposition ouverte au public, est déjà du temps d'activation, d'autant que ces « préparatifs actifs », le corps des artistes à l'œuvre, sont plus ostensibles pour ces deux derniers cas. Pour ces deux derniers étudiants, le temps de production est intégré au temps de monstration (sans hiérarchie spectaculaire ou moment de rupture). Des temps plus spécifiquement de monstration ont lieu, pour Romain Petit, notamment avec

dynamique : inachevable avant « réalisation » (nous nous rapprochons par consonance, du terme anglais *releasing*, qui signifie *libération*, mais également *sortie* pour un film ou un livre).

État d'un exercice de l'exposition qui tiendrait moins de « la classique "mise à vue" que de l'acte sollicitant du spectateur [mais ici aussi bien des auteurs] une vision que rien ne prédéterminerait » comme le situe Paul Ardenne à propos de nouvelles approches muséales dans ou hors musée à partir de Filliou (*Galerie légitime*) ou Duchamp (*La boîte-en-valise*)<sup>704</sup>. Approche d'une pratique artistique de l'intervention, « ici et maintenant », *présentiel* qui tente d'être « en phase avec la réalité »<sup>705</sup>.

Ce principe de paravent, qui préserve le temps de développement et la marge nécessaires à nos *tours*, a connu un mouvement topologique vers le *Cheval de Troie*, qui nous a permis d'abriter cette liberté de faire à l'intérieur de « formes promises » pour obtenir un maximum de consentement, de souplesse et surtout pour tranquilliser l'équipe en charge de la préparation du festival. Ici, cette marge est celle de l'écart, toujours entre la forme et le centre d'art, bien que nous y soyons. Nous n'avons plus à le rejoindre et pourtant c'est comme si nous devions encore parcourir son approche et y négocier notre présence. Le paravent comme instrument d'approche, le cheval de Troie comme dispositif d'infiltration.

Bien qu'au départ l'assistante de la curatrice insista pour que l'on comprenne que cette fiche n'était qu'indicative<sup>706</sup>, à un moment elle devint l'instrument d'une pression indépassable mais également d'une rigueur nécessaire qui a permis aux différents participants de trouver leur mode et leur niveau d'implication. Cette simple fiche comme formulaire de consultation, d'enquête préliminaire, devint surtout, par le changement de densité dans le temps de cette nébuleuse autoritaire, un outil de sélection puis d'élimination des présences.

Différents niveaux et modes d'appréhension de cet instrument sélectif entre les étudiants et artistes français ou étrangers (islandais pour la plupart) ont très rapidement reparti deux lignes stratégiques. Si certains sont prêts à jouer le jeu institutionnel au plus vite (l'occasion d'exposer ou de se produire au Palais de Tokyo jouit d'un effet plutôt attractif déclenchant possiblement une certaine ardeur obéissante), d'autres persistent à maintenir sans déclaration

---

<sup>704</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, p. 29.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>706</sup> « A vrai dire, cette fiche technique est purement indicative, elle nous aide à construire notre budget, car nous avons une quantité considérable de projets et sommes obligées d'en déterminer la faisabilité notamment par le biais financier.

Si elle vous paraît trop contraignante, n'hésitez pas à m'adresser une estimation sous un autre format.

Bien à vous et à votre disposition,  
Alice (chargée de production) »

la décantation du Coca-Cola ou la tentative de pop-corn ignifugé, une fois le principe établi il agit seul, pendant que d'autres propositions vont être élaborées ou activées par le même agent à un autre endroit de l'espace, par exemple selon un réajustement de la tension des sangles entre éléments, ou pour Gaspard Le Guen qui aura finalement déroulé comme un long processus, d'installation, de placement et de déplacement d'éléments, sans jamais clore ce processus par une action claire et finalisante.



un droit au temps de la réflexion, mais surtout à éviter d'investir le mode compétitif, que ces fiches impliquent en partie. Dès que les propositions sont inscrites et transmises, elles sont sélectionnées, acceptées, revues ou remises en question comme directement refusées, sans forcément d'autres explications. Si ce n'est celles des lignes assez hermétiques, concernant la plupart du temps une vision de la sécurité, très sécuritaires, mais instrumentalisées parfois pour ne pas trop mettre en danger une sorte de quiétude (même pour un festival dont le mot d'ordre est *Do disturb*), celle d'une vision préétablie de l'événement. Il faut reconnaître que l'organisation d'une telle opération a de quoi inquiéter et plus l'ouverture approche, plus l'inquiétude devient autoritaire, sorte d'*autorité-panique*. L'événement qui s'annonce et le nombre de choses qu'il reste à régler avant qu'il n'ouvre – derniers réglages dont notre proposition faisait, il faut le dire, très largement partie – pouvaient justifier cette tension.

Le nombre de fiches envoyées et celui des participants « sans fiche » jusqu'à une semaine avant le début (date très limite, indépassable – notamment concernant la volonté pour l'institution de contrôler le nombre des participants) est resté relativement équilibré. Tous les participants islandais (8), étudiants comme artistes, ont envoyé cette fiche la première semaine de « candidature » (début février). Quelques-unes de ces « candidatures » ont été revues par l'équipe du festival, pour des raisons, aussi bien sanitaires (nourriture, présence animale), que politiques (propos d'une situation islandaise comme « thème » d'une performance qui risquerait de ne pas toucher un public français), que techniques (bruit d'une pompe et présence d'eau), mais encore de décence (concernant la nudité, pourtant recouverte d'un peignoir). Seule une proposition islandaise n'a pas été discutée : une étudiante proposait de faire des avions en papier et de les lancer, activité ouverte au public, ce qui n'indisposa pas les prévisions de l'équipe du festival (cette proposition était d'ailleurs la seconde de cette étudiante, la première ayant été refusée).<sup>707</sup>

Certains étudiants de l'école d'art du Havre ont répondu assez vite, mais la plupart des autres étudiants et artistes ont attendu, par habitude d'une sorte de latence (principe « non-compétitif », nous l'avons évoqué). Réserve également dans l'attente du workshop que nous devons produire, du 21 au 27 février 2016 à Bellecombe-en-Bauges, pour élaborer notre

---

<sup>707</sup> À notre niveau, nous retrouver après une heure d'ouverture du festival avec une centaine d'avions en papier recouvrant le sol de notre aire de jeu fut sans doute une pollution des plus opérantes. Nous n'avons pas tardé à trouver un remède des plus radicale : sorte de fermeture de l'aéroport selon des créneaux horaires drastiques.

## **PROPOSITIONS ET POSSIBILITES**

Nos propositions sont plutôt celles de méthodes, conditions et ambiances de travail, la pièce finale sera ce que nous aurons apporté de tout notre programme perturbé par les événements et mouvements que DODISTURB nous aura inspirés, permis et infligés. Ainsi nous pourrons, pour la part DYNAMIQUE de notre agence, organiser des visites du palais de Tokyo en mobylette, celles-là même qui ont relié Annecy à Hjalteyri (Islande) en avril 2015 et qui seront, à ce moment, de retour comme œuvres acquises et activées (les artistes font l'aller, les acquéreurs le retour)/Nicolas Koch, Haldor Hardy; mettre en place, selon notre souci EDITORIAL, des studios d'impression documentée en live (possiblement projetée mais aussi imprimée et sérigraphiée – à la BRESILIENNE) selon les actions que notre agence produit sur place/Grégoire Leduey & Quentin Mocquard; dérouler un programme, à partir de nos PRATIQUES DES FORMES, d'environnement et d'installation fabriqué dans la durée (dispositif que nous testons au W139 du 4 au 5 décembre 2015 à Amsterdam)/les étudiants de l'ESADHaR et des autres écoles qui ont traversé notre programme; disposer plusieurs supports (cimaise, rideau, rampe, ...) nappés de nutella en référence à notre goût pour L'ORNEMENT ou ouvrir un atelier de parpaings équipés de trucks de skate-board que nous mettrons ensuite à disposition des usagers volontaires, car nous aimons les SOLIDITÉS NON-DEFINITIVES, quasiment FLUIDE/Sébastien Montéro. /Dominique Gilliot se joindra à nous pour activer les situations dont elle a le secret.

Voilà un exemple de monde que nous pourrions installer et activer pendant DODISTURB, sachant que nous préférons évidemment ne pas déjà savoir ce que nous ferons exactement, c'est ce que nous allons faire d'ici là qui va nous l'indiquer, mais déjà nous pouvons vous proposer nos *techniques*, telles que « La technique, c'est toujours "pli sur pli", implication, complication, explication. Il y aura pliage technique à chaque fois que l'on pourra mettre en évidence cette transcendance de deuxième niveau qui vient interrompre, courber, détourner, détourner les autres modes d'existence en introduisant ainsi, par une astuce, un *différentiel* de matériau, de rési- 5 / 6 stance, quel que soit par ailleurs le type de matériau. » — (Latour, « Prendre le pli des techniques »).

proposition avec un collectif réduit mais assez représentatif de nos activités. Rencontre qui restait plus importante pour cette part de l'agence<sup>DT</sup> que le calendrier du Palais. Retenue aussi, celle d'une méfiance, sachant que toutes fiches étaient potentiellement une manière d'être rejeté du festival, comme nous l'avons précisé plus haut. Puis retrait selon les formes de modestie projective dont nous avons vu l'intention stratégique pendant la préparation de l'événement au W139.

À partir de ce moment, une fois le workshop produit, entre fiches rendues et à reprendre, et fiches non rendues et proposition collective générale à définir au mieux, une grande période de négociation, qui courra tout au long du mois de mars, période très intense, s'ouvrit. Cette période fut celle des « chevaux de Troie », enveloppe verbale dans un premier temps, censée faire durer le temps nécessaire au maintien des actions prévues et souhaitées par notre groupe. Intentions qui avancées trop tôt risquaient d'être reprises, défaits, malmenées par les responsables du festival ou écartées... nous verrons quelques exemples de ces manœuvres.

Le cas « jacuzzi »

Le jacuzzi a une histoire particulière et symbolique dans notre parcours d'expériences collectives. Reliant aussi bien le froid (des lieux où nous profitons des jacuzzis), que le chaud (de son eau, notamment islandaise), accessoirement l'air des bulles, il symbolise une confrontation aux éléments, tout en convoquant le plaisir et le confort qu'elle peut produire. Surtout, le jacuzzi a été le lieu de nombreux échanges, moments de transition, au cours de nos déplacements : c'est un mot-clé qui réactive l'esprit de notre pratique, sorte de symbole, de mascotte, de slogan. Après tout on pourrait presque caricaturer nos activités comme la traversée de grands territoires pour se retrouver assis ensemble dans une grande bassine d'eau chaude à parler d'art et de la vie et en projetant des formes.

Dans le dossier constitué pour le festival Do disturb suite à la demande adressée aux écoles d'art par le Palais de Tokyo, après une présentation des activités de l'Agence<sup>DT</sup>, expériences précédentes, partenariat, réalisations, certaines propositions, sur le mode « poético-spéculatif », ont été tendues, soumises :

#### *PROPOSITIONS ET POSSIBILITES*

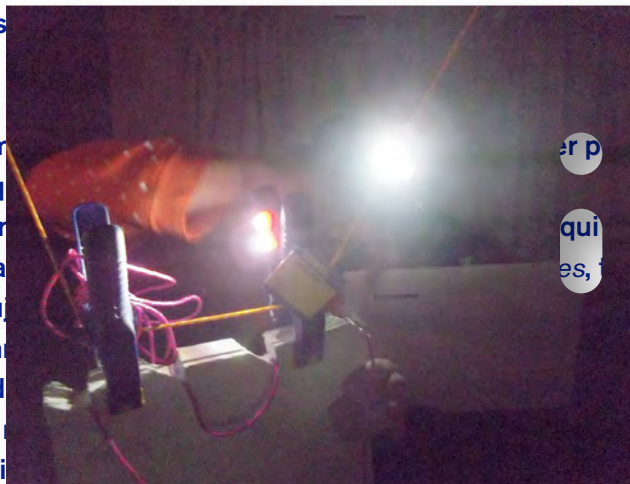
*Nos propositions sont plutôt celles de méthodes, conditions et ambiances de travail, la pièce finale sera ce que nous aurons apporté de tout notre programme, perturbé par les événements et mouvements que Do disturb nous aura inspirés, permis et infligés. Ainsi nous*

### PROPOSITIONS ET POSSIBILITES

Nos projets, nos méthodes, conditions et ambiances de travail, nous aurons apporté de tout notre programme et mouvements que DODISTURB nous aura inspirés, pour la part DYNAMIQUE de notre action de Tokyo en mobylette, celles-là même qui ont été en avril 2015 et qui seront, à ce moment, déjà activées (les artistes font l'aller, les acquiescent Hardy; mettre en place, selon notre souci de documentation en live (possiblement projeté en direct – à la BRESILIENNE) selon les actions que nous avons menées avec Leduey & Quentin Mocquard; dérouler un programme de FORMES, d'environnement et d'installation formelle que nous testons au W139 du 4 au 5 décembre 2015 de l'ESADHaR et des autres écoles qui ont participé sur plusieurs supports (cimaise, rideau, rampes, etc.) selon notre goût pour L'ORNEMENT ou ouvrir un atelier de parpaings équipés de trucks de skate-board que nous mettrons ensuite à disposition des usagers volontaires, car nous aimons les SOLIDITÉS NON-DEFINITIVES, quasiment FLUIDE / Sébastien Montéro. / Dominique Gilliot s'occupe de la logistique, elle a le secret.



Voilà un exemple de matériel technique que nous avons utilisé pour DODISTURB, sachant que nous ferons exactement ce que nous indiquons, mais déjà en indiquant la technique, c'est tout. Il y aura pliage technique, transcendance de données, détourner les autres matériaux, différentiel de matériaux, type de matériau. » — (Latour, « Prendre le pli des techniques »).



er pendant  
ir ce que  
qui nous  
es, les que «La  
cation.  
dence cette  
étourner,  
astuce, un  
illeurs le

*pourrons, pour la part dynamique de notre Agence, organiser des visites du palais de Tokyo en mobylette, celles-là même qui ont relié Annecy à Hjalteyri (Islande) en avril 2015 et qui seront, à ce moment, de retour comme œuvres acquises et activées (les artistes font l'aller, les acquéreurs le retour)/Nicolas Koch, Haldor Hardy ; mettre en place, selon notre souci éditorial, des studios d'impression documentée en live (possiblement projetée mais aussi imprimée et sérigraphiée – à la brésilienne) selon les actions que notre agence produit sur place /Grégoire Leduey & Quentin Mocquard ; dérouler un programme, à partir de nos pratiques des formes, d'environnement et d'installation fabriqué dans la durée (dispositif que nous expérimentons au W139 du 4 au 5 décembre 2015 à Amsterdam) / les étudiants de l'ESADHaR et des autres écoles qui ont traversé notre programme ; donner accès au très prisé jacuzzi portatif et son service de donuts, question de régime / David Artaud ; disposer plusieurs supports (cimaise, rideau, rampe, ...) nappés de nutella en référence à notre goût pour l'ornement ou ouvrir un atelier de parpaings équipés de trucks de skate-board que nous mettrons ensuite à disposition des usagers volontaires, car nous aimons les solidités non-définitives, quasiment fluides / Sébastien Montero. / Dominique Gilliot se joindra à nous pour activer les situations dont elle a le secret.<sup>708</sup>*

Sur cette liste spéculative de formes aussi bien déjà expérimentées que pures formulations pouvant voir le jour, le *tour de l'exposition en mobylette*, écarté immédiatement pour des raisons sécuritaires et sanitaires malgré le désir provoqué, et le *jacuzzi portatif* (ainsi que l'option des ornements au nutella) déclenchèrent le plus vif intérêt (« retenu notre attention » selon l'expression du mail qui nous annonçait notre possible participation) de la curatrice et de son équipe. Pourtant dans le conseil fort et directif d'oublier tout cela car « impossible », notamment pour des raisons d'alimentation et d'évacuation en eau. Le rappel de l'expérience encore « fraîche » de Céleste Boursier-Mougenot pour l'exposition *Acquaalta*, « inondant »<sup>709</sup> le Palais de Tokyo pendant l'été 2015 *dans* de grands bassins de plusieurs centaines de tonnes d'eau, simultanément à sa participation à la biennale de Venise, ne fut pas un argument suffisant pour justifier la présence de notre m<sup>3</sup> d'eau. Faut-il en déduire que seule notre poésie (pourtant bien

< [+]  
DOSSIER  
DONUT IS  
TROUBLE

<sup>708</sup> Extrait du dossier soumis aux responsables du festival DO DISTURB comme réponse à leur appel à participation

<sup>709</sup> « L'*acquaalta* est cette inondation annuelle touchant la lagune vénitienne. »

<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/celeste-boursier-mougenot>

En chapeau du communiqué de presse de cette exposition un énoncé prévenait pourtant de la difficulté pour une forme de se dissocier des conditions d'émergence et des circonstances de son apparition :

« L'œuvre existe en tant que phénomène, tel un organisme vivant, indissociable des conditions de son émergence et des circonstances de son présent. » Ce qui pouvait servir de mise en garde aux artistes suivants : on imagine bien que la proposition de Céleste-Boursier Mougenot, bien que déjà impressionnante, n'est qu'une version amoindrie des intentions de l'artiste qui souhaitait « baigner » le Palais de Tokyo sur une surface *plus* totale.

## Mode opératoire [X]

### ► Phases

On peut voir à partir de ces différentes activations que le principe de production des formes entretient avec celui de l'activation différents niveaux d'entrelacement et de développements communs. La réalisation peut être un moment plus discret de la présence d'un artiste dans une exposition, mais prendre part tout de même à l'exposition, par la présence, un ensemble de gestes (même préparatoires) puis agir ensuite vers une activation de la pièce beaucoup plus évidente en termes d'adresse au public et alors de sa réception plus ouverte de la proposition. La réalisation peut, dès la présence de l'artiste dans le lieu d'exposition, si cette présence a lieu pendant l'exposition et si elle se destine à la production d'une pièce pour et pendant cette exposition, prendre part à l'activation, car le public peut la percevoir. Réalisation et activation sont alors fortement reliées. La réalisation, même perceptible par le public, peut rester une phase préparatoire à l'activation selon une distinction plus établie entre ces deux phases. Production, réalisation et activation (implémentation également) connaissent des superpositions à l'occasion de l'émergence d'une forme, d'une morphogénèse, sur lesquelles nous reviendrons après avoir décrit et observé la dernière expérience, dans une dernière partie « activation-forme » notamment à partir des travaux de Nelson Goodman.

### ► Proximité des expériences

Si nous avons isolé une dynamique « situation-action » pour nommer un repérage dynamique, une mécanique, des expériences de l'ensemble précédent (la Rotonde, le Tour de banlieue et la Cité Radieuse), l'usage du mot action était aussi imposé par un usage des lieux qui ne convoquaient pas la présence de l'art, notamment à partir d'artefact et d'objet finalisé. La Galerie de la Rotonde nous invitait dans une ligne graphique, visuelle, éditoriale qui n'évitait pas la production d'objet mais selon une approche qui était davantage dédié aux questions graphiques. Notre présence étant activée à partir d'un livre. La

marche en banlieue ne comportait pas d'espace spécifiquement artistique à rejoindre ou investir. Si la dynamique de la Cité Radieuse peut à juste titre sembler proche des modes opératoires de l'expérience du W139, le contexte lié aux qualités bien distinctes des deux espaces nous accueillant suffit à une identification respective des propositions. Si de l'art est produit, c'est toujours dans la marge d'une reconnaissance qu'un lieu à la définition flottante ou à l'usage non-exclusif de l'art ne peut entièrement garantir. Entre ces lieux où l'art est possible, il y a des lieux où il est plus certain – plus certain d'être reconnu et validé comme tel (validation qui a lieu en général en amont de la présence de l'artiste et de ses formes dans le lieu et que le public pourra à son tour valider ou non par sa présence dans ce lieu). Nous avons vu une partie précédente (p. 246 de la thèse) la possibilité de la notion de *site spécifique* de glisser de celle du lieu d'une production et d'une réalisation artistique à celui de sa perception (il n'y a pas de non-site de l'art et ce que Smithson nommait *non-site* pourrait bien être le lieu le plus évident d'une perception de l'art). Si un lieu de validation de l'art n'est pas spécialement activé artistiquement, mais, par exemple, plus particulièrement à un moment éditorial d'un programme artistique (la Rotonde), si l'espace investi par une expérience n'est pas particulièrement celui d'une reconnaissance artistique (Tour de banlieue) ou si cet espace ou ce lieu sont trop hétérogènes pour être simplement vus comme un espace préparé de l'art (Cité Radieuse), alors ce qui y est produit peut plus « simplement » être nommé *action*. Actions qui répondent à une situation développée dans la durée mais également à celle d'être dans ce type de lieu « indécis » de la pratique artistique. Le mot action est employé dans ce cas par économie, il n'exprime pas une catégorie de comportement précis, mais ce qui est possible artistiquement quand une scène de réception de l'art n'est pas forcément garantie ou évidente. Ce trouble pourrait aussi concerner les expériences de traversées islandaises, à la différence qu'elles traversaient un territoire à partir de l'invitation à rejoindre plusieurs espaces exclusivement d'exposition.

Si par la dimension, le type d'espace, le contexte, tout est bien différent entre l'expérience

[X]

Mode opératoire

► Phases ► Proximité des expériences

chargée de nos expériences) avait retenu l'attention ? Seulement il nous fallait à présent et urgemment trouver les formes adaptées à cette invitation. Malgré l'impossibilité déclarée et officielle de la présence et du fonctionnement du jacuzzi, le qualificatif portatif rendait le renoncement assez partiel. La dernière expression de Vittoria Matarrese, fin janvier, laissait un espace de travail possible : « faites moi une proposition pour le 15 février » fut le début du contrat tacite à ce propos. Rentrons un peu dans le détail des échanges et des tentatives de cette période que nous avons évoquée plus haut.

Mail d'annonce au groupe : compte-rendu de cette première entrevue (du 1 février 2016)

*Le palais de Tokyo aime vraiment notre question dynamique... ensuite il bloque (positivement) sur notre jacuzzi portable, le nutella ça l'amuse pas mal, les mobylettes à fond mais c'est interdit, état d'urgence, mais ils ont capté notre histoire, notre mouvement... (...)*  
*Nous avons, du moins, on est resté là-dessus, trois niveaux possibles de travail :*

*</ Le niveau PIÈCE (budget) : ça veut dire ce qui ne peut se passer de prévision et ça c'est SUPER URGENT : ceux qui veulent faire des pièces qui sont techniquement/matériellement (très) élaborées - et ça ils en veulent aussi des installations, mais dynamiques, même s'ils ont compris que "notre truc" c'est plutôt les transformations de formes dans le temps, ils nous attendent aussi sur des pièces actives mais "annonçables" et donc prévisibles notamment niveau budget et niveau espace... et ça c'est impérativement avant le 15 FÉVRIER (on pourra continuer à préciser pendant le workshop chez Nicolas [Koch], mais bon il faut avancer des choses pour le 15...)*

*</ Le niveau ESPACE : nous aurons un espace genre QG, c'est eux qui propose un "QG" - mais il nous le faut / à partir duquel et dans lequel on peut produire en continu, réfléchir, relancer, se reposer, inviter, initier, inciter, croiser, ...*  
*Pour cet espace il faut aussi prévoir les besoins assez vite, ça peut être budget et/ou matériel...*

*</ Le niveau MOUVEMENT : la plus belle part je pense, toutes les formes que nous pouvons concevoir à partir de notre espace de travail ou d'ailleurs (les installations plus stables...) et qui prendront forme partout où cela est possible, bien sûr avec toujours un temps de décalage entre le lieu visé et la demande et la réponse / ou en mode sauvage, "faire sans demander on verra bien"...*  
*Là aussi il faut pouvoir prévoir vos besoins...*



à la Cité Radieuse et l'évènement produit au W139, la manière de produire des formes selon un « dedans-dehors » tout au dedans de l'espace disponible c'est-à-dire en dehors de toute isolement, sans séparation entre espace de production et espace de monstration, est bien commune aux deux opérations. En cela, et bien que seule Sophie Caudebec ait participé aux deux moments, les manières de faire mises en place, le mode de formation des formes à la Cité Radieuse pourraient être vues comme une phase d'entraînement intensif à l'opération suivante au W139; de la même manière que la boucle en camping-car avait pu être considérée, avec plus de participants en commun, comme la phase de prise d'élan et de modélisation d'un type de mouvement de l'expérience islandaise.

De même, l'évènement au W139 sera possiblement à considérer, pour une part, comme le laboratoire du déploiement qui suivra quatre mois plus tard au Palais de Tokyo, à l'occasion de l'invitation au festival DO DISTURB.

[XII]

Mode opératoire

► Proximité des expériences



*Voilà, je crois que si nous trouvons le moyen de relier ces choses par exemple four céramique/cuisson donut et/ou brique parpaing-skate/jacuzzi (ceci juste comme exemple d'une chaîne dynamique de pièce, faire des skates en céramique - suite à un échange avec Catherine Tiraby à l'instant même - et chauffer l'eau du jacuzzi par plongée des skates tout chauds... enfin toutes déclinaisons possibles à partir d'un ensemble) + lieu de travail commun en fusion + mouvement entre les choses/dispersion, on tient qq chose... voilà je dois finir vite, j'ai peut-être oublié des choses mais bon l'urgence c'est que plus vous avez d'exigences plus il faut le dire vite et 15 février dernière limite... et par pitié faites pas les timides...*

Il s'agissait, premier cheval de Troie, de *ménager* une proposition qui poserait le moins de problème technique et qui n'alarmerait pas la « sensibilité sécuritaire », aussi de profiter davantage du potentiel « portatif » que de la réticence « jacuzzi » : si le jacuzzi pouvait inquiéter, le côté portatif devait venir soulager cette tendance... Le cheval de Troie devrait contenir le *jacuzzi dans le portatif*. Ce critère du portatif qui était déjà sur le papier relativement incompatible avec l'idée et l'usage qu'on peut (se) faire d'un jacuzzi pouvait se décliner ainsi (extrait de la proposition du 15 février adressée au Palais) :

*Un jacuzzi portatif impliquerait qu'une personne arrive (par exemple David Artaud), fouille dans sa poche, en sorte un truc (comme un donut) qui dans le geste se déploie et prend la forme d'un jacuzzi... PORTATIF : Qui, généralement en raison d'un volume et d'un poids réduits, est fait pour être porté, le plus souvent avec soi, et aisément transporté. Ici deux options : Le jacuzzi portatif reste un modèle réduit, au mieux, individuel, vers une pratique personnelle des joies du bain de détente ; soit – ici, le « généralement » de la définition nous sauve - il devient portable (bien que portable et portatif se valent depuis le renouvellement technologique de nos appareils) mais pas forcément réduit et nous nous donnons les moyens de le transporter... nous jouons le jeu d'une perturbation d'échelle : nous fabriquons un prototype dont la maquette est prête à l'usage, sur-mesure [et prêt-à-porter].*

*Dans la formule magique « le très prisé jacuzzi portatif et son service de donuts », on voit bien la promesse de faire rentrer un jacuzzi dans un donut et de voir un donut devenir le support hermétique, lui qui n'est qu'éponge, d'une eau bien chaude et sa compagnie de « baignants ». Ici, très vite, bain et beignet avouent leur proximité... – jeu des formes soutenu par celle du tors qui correspond à la structure récurrente des organismes que nous sommes. Pourtant vous proposer une chambre à air de camion ou bouée géante, même capable de contenir de l'eau, une piscine gonflable, n'est pas possible, ce n'est juste pas sérieux.*

## Topologie de la proposition <sup>[XII]</sup>

### ► Ring-sauna-serre de sculpture-salon de tatouage-insoleuse...

La transformation de notre module principal engage les principes topologiques d'une forme qui ne change pas dans la transformation. Ce «sauna-ring» a connu une déclinaison continue de son statut au cours des trois jours de présentation à Do disturb. Ce module conçu à partir des deux niveaux imaginés en amont «jacuzzi-plongeoir», devenu jacuzzi avec trappes au plafond en guise de plongeoir, passé finalement à l'état de sauna avec trappes au plafond comme accès au niveau supérieur, le niveau d'une plateforme avec garde-fou: un ring pour finir.

De même, pendant le festival, alors qu'il n'a jamais vraiment assuré la chaleur d'un sauna (bien que les épaisseurs de bâches plastiques superposées **donnaient** une vision de l'intérieur à travers le flou nécessaire à l'imaginaire d'une vapeur), mais a toujours activé sa capacité combative sur le ring, la partie inférieure de ce module, est passée du sauna, au salon de sculpture, puis de tatouage et enfin à l'espace d'insolation pour écran de sérigraphie. Cette déclinaison des usages - d'autant que notre structure était constituée d'un échafaudage sur roulettes, deux éléments qui impliquent le mouvement et une disponibilité réactive comme un chantier le suggère - assez commun pour une pièce (d'un habitat) qui peut assurer plusieurs fonctions (on peut faire la cuisine dans une cuisine aussi bien que ses devoirs d'école ou du bricolage) n'était pourtant pas quelque chose que nous pouvions définir à l'avance. Que tout changerait tout le temps nous l'avions annoncé, mais en quoi ou de quoi à quoi, c'est un peu comme si un magicien disait avant le spectacle tous les tours qu'il allait produire. Et concernant nos pratiques, ce magicien inventerait ses tours au grès des circonstances, à partir de certaines gammes qu'il maîtrise. Bien sûr les magiciens improvisent peu, d'ailleurs certains plutôt spectaculaires annoncent parfois leurs tours quand ils paraissent spécialement trop gigantesques et impossibles pour avoir «vraiment» lieu. Pour les autres tours, ils sont généralement assez

connus: il y a un patrimoine de la magie. Notre magie est différente: elle est magique d'être un élan imprévisible lié aux nécessités et envies du moment dont le magicien est une collectivité temporaire dont les membres se consultent parfois quant à d'autres moments, cette magie joue sans que le temps de la consultation ne soit pris ou donné. Ce temps de consultation, de préparation risquant de rendre l'intention inappropriée, caduque, déplacée, sans intérêt: manquer le *Kairos*.

Que des espaces soient élaborés et constitués et des pratiques, actions soient annoncées, n'implique pas que la rencontre entre les uns et les autres soient préétablies. Toujours selon ce mode perpendiculaire de la rencontre que nous avons entrevus à propos des expériences islandaises, la méthode ici, était d'avoir des dispositifs en coexistence spatiale et temporelle selon une programmation parfois établie parfois improvisée, et des initiatives indépendantes pouvant trouver dans les dispositifs des supports, <sup>[XII]</sup> mais pouvant tout aussi bien agir hors dispositif.

### ► Menace-survie et sauvagerie clandestine

Il apparaît que les conditions de l'art que nous pratiquons seraient plutôt celles d'une menace. D'un côté les craintes déclenchées par nos propositions qui semblent menaçantes pour le comité de sélection (nous ayant pourtant choisis) et qui alors menace en retour, de l'autre les possibilités pour nous d'exercer cette pratique, ce que nous entendons devoir faire avec l'art, à travers cette menace (et non pas «sous»). La menace comme une condition de survie de nos formes: la possibilité d'en maintenir l'intention à partir d'une dissuasion renforcée. Activant la pratique comme invention de conditions de possibilité, la sauvagerie comme manière de faire sans toujours soumettre nos propositions à la validation, et alors activer la clandestinité pour faire passer les moyens **nécessaires** à assurer ces formes sauvages (ou n'ayant pas obtenu d'autorisation), selon un second niveau du principe de survie, celle des formes qu'il nous importe de faire passer de l'intention à la réalisation jusqu'à l'activation. La menace (involontaire) comme effet des

*Alors dans l'écart poétique entre un jacuzzi portatif devenant portable et son contrepoint miniature et spongieux, nous proposons le jacuzzi porté : portatif parce que déplaçable, portable parce qu'autonome, porté parce que suspendu – suspension qui soutien en continu notre dynamique de recherche toujours en reprise.*

*La structure jacuzzi porté (qui n'est pas le titre de la pièce), n'oublie pas son double miniature, car en bout de chaîne il y aura un service de donuts : nous irons donc de l'un, hermétique et aquatique, à l'autre, spongieux et gras, sans changer de forme...<sup>710</sup>*

Portatif, portable et porté en tant que déplaçable, autonome, suspendu – selon un système de roulettes et de grue – devenaient les qualités d'une proposition en suspend qui devait à la fois maintenir la possibilité d'une présence d'une forme « jacuzzi » comme *cœur* de notre dispositif (un four à céramique en guise de *poumon*) en même temps qu'un étirement de la patience du « jury » du festival, comme une négociation dissimulée d'un sursis à l'intérieur d'une proposition balbutiante... cheval de Troie à deux contenus-fonctions. Pour le 15 février après deux semaines de consultations et de recherches collectives, convoquant également l'avis de professionnels de la plomberie et du chauffage - réunies sur une page de groupe Facebook, outil de réception/émission d'informations à propos de notre programme avec lequel nous travaillons depuis l'organisation du premier séjour en Islande (2014) - nous rendions au Palais de Tokyo notre copie à propos de ce dispositif commun. Le jacuzzi faisait partie d'une chaîne d'éléments comportant également un four à céramique, une plateforme d'exposition tournante et d'autres modules, composant une structure déplaçable.

N'ayant pas suffisamment neutralisé l'effet jacuzzi dans le potentiel portatif, un m<sup>3</sup> de jacuzzi étant toujours un m<sup>3</sup> d'eau, la proposition persista à poser problème. Encore une fois ce problème restait aussi la cavité qui, nous permettant de parlementer, étirait le délai quant au retour de fiches individuelles et autres propositions communes jusqu'au workshop de fin février. Période de travail collectif de notre dispositif et dont la plus grande décision fut de toute façon, et pour bien d'autres raisons que sanitaires et sécuritaires, mais plutôt « identitaires », d'évacuer ou de masquer le jacuzzi, dans une version sauna : évacuer l'eau, garder la buée. Éviter la démonstration d'artistes bienheureux tentant d'importer des folklores locaux contre indiqués lorsqu'ils tendent à réclamer plus d'effort de mise en place que de plaisir à l'usage. Ce geste ménageait un cheval de Troie moins démonstratif, plus opaque.

---

<sup>710</sup> Extrait du dossier *DONUT IS TROUBLE* – 15 février 2016 (voir page de gauche)

intentions et la menace (retour, restrictive) comme déclenchement d'une pratique de la survie, survie assurée par une sauvagerie, sauvagerie clandestine qui facilité son passage vers la possibilité de réalisation des formes comme survie actualisée : formes existantes.

À l'endroit des craintes d'une instrumentalisation de l'artiste par l'institution, il nous a fallu ne pas céder sur notre joie de faire des formes, de faire du maintien de ce principe notre responsabilité. Un échange - suite à la première réunion <sup>DELTA TOTAL</sup> (29 janvier 2016) de préparation du festival - avec Jean-Charles Agboton-Jumeau que j'avais invité à travailler avec nous au Palais de Tokyo, notamment en raison de ses positions quant à la recherche en école d'art (et pour bien d'autres raisons qui font l'envergure de cette personne et de son personnage), nous engagea très tôt sur ce terrain d'une confrontation entre nécessité artistique et enjeux institutionnels :

► DELTA TOTAL (compte-rendu de la réunion de préparation du 29 janvier 2016) :

*Même dans une rencontre aussi peu formelle (sans forme définie, si ce n'est autour d'une table basse en plastique jaune, et si peu formelle, dans le sens «c'est purement formel»...) que celle de vendredi, des choses ont pointé, se sont pointées, qui nous permettent de poser quelques problèmes :*

*</ à la question principale du cadre, je sais pas si c'est moi, mais je pense suffisamment de bien du palais de tokyo pour imaginer qu'on s'y perde - non pas à la manière d'un espace trop grand comme celui de Hjalteyri qui nous défia deux fois de suite et dans lequel quoi qu'on fasse tout est absorbé - mais plutôt dans la capacité de ce lieu à permettre la dispersion plutôt que le regroupement - le palais n'est pas un stade, il est sans fermeture, plutôt dédale. À la question du cadre alors je réponds labyrinthique et retour à l'envoyeur, je dirais péristaltique / pour notre cadre de travail actuel, c'est à dire sans lieu, je vous joins à nouveaux la proposition qui a retenu l'attention à Tokyo, et leur appel à projet...*

*Pourtant entre la ligne <sup>DELTA TOTAL</sup> qui serait LA RECHERCHE DE L'ÉCOLE D'ART partout ailleurs (et non pas «en» école d'art) et l'illumination toute fraîche de Jean-Charles, mais qui a déjà sa table en papier, LA RECHERCHE, C'EST LES ÉTUDIANTS, je ne dirais pas que nous avons un cadre, mais des conditions, des volontés... ensuite peu importe : notre travail c'est de leur trouver une forme / (...) là où il y a un chemin, on peut toujours trouver une volonté - Rosset*

*</ Autre difficulté, il y a hiatus, problème et encore une fois, beau problème : faire une forme collective (seule possibilité qui justifierait la question de «trouver sa place» dans cette affaire d'un <sup>DELTA</sup>OKYO\*) ou installer un ensemble hétérogène qui ferait sens (dans ce retour de Bergson sur le réel/possible : ce n'est pas le possible qui devient réel mais le réel qui réalise le possible, autre forme de la formule de Rosset) : une fois les choses faites on peut les relier librement, chacun à sa façon et chacune selon ses formes, champs de forces...*

*Pour ma part s'il y a forme collective elle sera de l'ordre de l'ensemble hétérogène qui fera sens de lui-même, par lui même, évidemment aider des regards croisés.*

*Ici, et c'est peut-être un problème, mais encore une fois je n'en ai pas d'autres, chacun a sa place, mais il n'y a que si elle vaut pour lui (comme les exigences cher égologue), s'il la joue, qu'elle se trouvera dans un champ d'autres saisines : nous venons poser des saisines... c'est la saison.*

*Je me fais une petite pause piscine... mais disons déjà, comme pour la piscine, et alors comme pour l'école d'art comme ensemble, que nous allons proposer des ateliers, ensuite de quoi ? Ce n'est pas encore la question : des ateliers de choses que nous aimons faire avec des étudiants, des ateliers d'art sans atelier par exemple...*

[XII]

Topologie de la proposition

► Menace-survie et sauvagerie clandestine

## Proposition après workshop (première semaine de mars / un mois avant le festival)

*Cheval de Troie : ruche de poule*

*De la proposition précédente où des plateaux mouvants recevaient les formes/événements ou actions/éléments selon une distribution horizontale et plus gourmandes spatialement, nous sommes passés, après une semaine de workshop, à une structure plus ramassée où la verticalité permet avec un module principal de jouer les mêmes principes en étant plus fluide et moins impérial, sur le modèle du cheval de Troie, du cavalier (qui charge et déplace les containers sur les ports) ou poule pondeuse, en même temps qu'une activité de ruche...*

*Une structure autonome sur roulette, type échafaudage (pour tenue verticale) + ensemble bastaings / planches / plancher / plateaux (comme support horizontaux) : cette structure se déplace dans l'espace et produit, pendant des pauses ou toujours en mouvement, des formes selon une « scénographie/programme/actions » déjà évoqués (jacuzzi/donuts/cocktail/exposition évolutive/four à skate en céramique/...) à quoi s'ajoute des « gradins/plongeoir-écrouloir/ring » qui sont les fonctions pratiques (et évocations formelles) de cette structure en mouvement – mouvement dans l'espace en même temps que transformation continue (vaisseau Argo). Durant trois jours à un rythme irrégulier, parfois vif, plus posé par moment, seront « pondues » des formes soit portatives (c'est-à-dire restant sur la structure d'ensemble) soit déposées par endroit ou évacuées. Même si les moments de fabrication seront performés, d'autres performances ou événements seront autonomes et reliés ou non à la structure principale, comme par exemple des séances de sculpture en jacuzzi à partir de feuilles plastiques thermo-réactives (à l'intérieur de la structure) ou la production de remous par des objets ramenés d'Islande, des mesures Aérologiques, selon l'air déplacé par l'activité de DELTA (à l'extérieur de la structure), une cascade de quilles de bowling placée dans un escalier (en périphérie indépendante), dont le son sera retransmis et amplifié à chaque chute, une pickpocket qui subtilisera des biens pour les déposer dans un espace prévu sur la structure pour cette « exposition/restitution (sorte de guichet à risque d'objets trouvés), une arrivée en stop selon les libres péripéties de la discipline et une probable non-arrivée, et bien d'autres choses...*

*Des mégaphones attachés à la structure retransmettront un récit des actions en direct puis en différé, le récital du passage de l'Agence DELTA jusqu'à l'anti-labo sera joué sur la structure mais aussi diffusé par les mégaphones, également les parts sonores des propositions (comme par exemple la chute de quilles, le bruit de sculptures d'eau, des appels de la personne qui arrive en stop, l'inventaire des objets volés/déposés ou un appel à venir les reprendre, le bruit de l'air déplacé, les plongeurs, la cuisson et la sortie des skates en céramique, leur test et fracas, ...), mais encore des messages des artistes et étudiants absents mais ayant pris part au DELTA à un moment... et par intermittence une playlist DELTA sera audible entre deux eaux sur le jacuzzi.*

► ► Jean-Charles Agboton-Jumeau :

*Merci pour les infos. Très utiles et clarifiantes.*

*J'ai en effet hésité entre «en» et «de» l'école d'art. Primo, je rappelle qu'il y a cette école d'art : [http://issuu.com/jcajcriticavit/docs/un\\_\\_ecoled\\_art](http://issuu.com/jcajcriticavit/docs/un__ecoled_art)*

*Secundo, je maintiens donc parce que Tokyo dit :*

*«En 2016 le Palais de Tokyo organisera la deuxième édition du Festival transdisciplinaire DO DISTURB – cette année placé sous le signe de la recherche en art et des décloisonnements qui s'y opèrent.*

*Pour établir la programmation de ces trois jours live, le Palais de Tokyo a sollicité l'ANdEA afin qu'elle relaie l'information suivante aux artistes, designers, théoricien-ne-s, chercheuses et chercheurs de la communauté des écoles d'art.»*

*Or, ni Tokyo ni l'Andea ne sont des étudiants en écoles d'art et ne les représentent absolument pas, ni ne recherchent rien d'autre qu'à ne surtout pas «disturber» un Palais et son opération d'animation socio-culturelle.*

*Or l'art n'est ni social ni culturel.*

*Autrement dit et pour ma part, pas question que je sois tout aussi subrepticement que sûrement, transformé en animateur ou en médiateur socio-culturel.*

*Enfin, DoDisturb n'étant en réalité que la dénégation du dérangement même, je souhaiterais ajouter cette ligne (en rouge ci-dessous) qui manque comme par hasard à ce fourre-tout :*

*«Pour cette nouvelle édition, DO DISTURB fait de l'hybridation le leitmotiv d'une création toujours plus expérimentale et nourrie par des processus de recherche qui sont à l'œuvre dans les écoles supérieures d'art françaises et internationales aussi bien que dans les arts du cirque, la magie, les arts visuels, la danse ou la mode... rencontrant les sciences de la terre, les mathématiques, l'informatique, l'écologie, les sciences politiques, la biologie, l'histoire, etc soit autant de domaines autres qui se manifesteront dans l'expression d'une recherche, **d'une critique comme pédagogie de l'art** en acte et d'hybridations performées».*

*Domage que boules puantes et poil à gratter ne suffisent pas à faire une forme qui pense...*

*Saluto tutti.  
(à suivre)*

► ► ► DELTA TOTAL:

*À la lecture je me dis :*

*NOUS NE SOMMES QUE LES ANIMATEURS ET LES MÉDIATEURS DE CE QUE À QUOI NOUS N'AVONS PAS SU ÉCHAPPER : SI NOUS DEVENONS PIONS, CLOWNS OU TROUBADOURS DE CENTRE D'ART, C'EST QUE NOUS N'AVONS PAS LES MOYENS D'ÊTRE AUTRE CHOSE (que nous ne «valons» pas mieux... et autant être au courant) - C'EST À NOUS D'Y TRAVAILLER, L'INSTITUTION ELLE NE FAIT QUE SON TRAVAIL DE COLLABORATION / NOUS CROISONS LES ESPACES (LE NÔTRE/LE LEUR - LA PROPOSITION S'APPELLE «DODISTURB vs DELTA TOTAL») / versus comme le moment au bout du sillon quand on fait demi-tour pour tracer le suivant parallèle qui est aussi le même qui continue / MÊME SI LEUR ESPACE C'EST LE NÔTRE AUSSI) ET POURQUOI PAS LE FER : SI NOUS NE SOMMES PAS (QUE) DES CLOWNS ILS LE SENTIRONT DE TOUTES FAÇONS / SI NOUS NE SOMMES QUE DES CLOWNS D'INSTITUTION ILS N'Y SERONT/SONT POUR RIEN, C'EST NOTRE PROBLÈME... AVEC POILS PUANTS ET BOULES À GRATTER S'IL FAUT...*

*«Les arts ne prêtent aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit simplement ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. (J.R.)»*

*DONUTS & TOURBE*

*(à vous les studios)*

La mention « pickpocket »

La proposition « pickpocket » reposait sur la possibilité pour une artiste (Mélanie Laglaine) de jouer à une pratique nouvelle pour elle. Elle subtiliserait des objets aux visiteurs ou autres participants du festival, en proposant un mode de retour des objets après exposition dans notre dispositif commun. Les arguments du refus inconditionnel de la curatrice furent pour la plupart compréhensibles, mais souvent l'inquiétude venait occuper la place qu'aurait pu prendre la recherche commune d'un aménagement des propositions les plus sensibles.

Extrait d'échange mail avec Vittoria Matarrese :

DELTA TOTAL :

*Mélanie Laglaine (pickpocket) / nous ne pouvons jamais prévoir qui sera victime de telle ou telle chose, bien sûr ici aussi vous pouvez proposer et imposer un cadre, des garde fous, ce qu'on peut faire, ne pas faire - mais qu'il y ait une présence de pickpocket et des annonces vocales régulières prévenant de cette présence est un jeu de rôle qui n'implique pas forcément le vol, parfois juste le geste, le style, la démarche, toute une gamme de formes chorégraphiées...*

Vittoria Matarrese :

*Je suis désolée mais je ne peux pas vous autoriser à voler le public, cela est illégal tout simplement. Soit elle agit sur les autres artistes et participants, soit c'est non.*

DELTA TOTAL :

*Juste ici : et comme convenu nous respectons vos principes (nous essayons juste d'y confronter les nôtres, mais nous jouons "chez vous") / si des annonces qu'une activité pickpocket est officiellement en cours et que les objets sont restitués sur le mode de l'exposition, on sort quand même du cadre légal pour celui de l'art, ce n'est pas exactement le même type de délit. On peut imaginer un moment où ces vols (qui ne sont pour l'instant que spéculatifs, l'effet d'annonce "pickpocket en action" est suffisant pour produire l'effet pickpocket agissant... même s'il n'y a aucun pickpocket...) auraient lieu, comme une bienveillance, voire une participation du public, un laisser faire, la caresse du vol... enfin / ensuite l'annonce précisera que tout objet "perçu" sera mis en place dans une exposition... du coup, c'est un circuit alternatif de la sélection d'objet d'art...*

*Je me souviens d'une œuvre de biennale (peut-être Venise) pour laquelle un électro-aimant très puissant démagnétisait toutes les cartes bleues du public, cette œuvre a eu un plutôt bon accueil, une fois le principe intégré par les différents agents en présence...*

► ► ► Jean-Charles Agboton-Jumeau :

*Cher Sébastien,*

*Merci pour ta belle réponse à mes objections de conscience critiques à propos de l'animation culturelle et à notre éventuelle clownisation par l'institution. Très juste.*

*Du coup me voilà ragaillard.*

Voilà, exposé dans cet échange, notre dilemme, très partagé dans la pratique artistique, comme cette citation sans appel de Rancière le suggère. On peut penser que les formes s'en ressentent : que les conditions de production, dans les confrontations qu'elles rencontrent, laissent des traces sur les formes à la manière d'une matrice. Confrontations étendues jusqu'à n'impliquer une résolution des formes qu'au moment de leur implémentation, lorsqu'il devient trop tard pour qu'un comité d'organisation et de surveillance puisse intervenir. Conditions de travail qui nous « obligent » à être *dans l'action*, ce qui reste cohérent avec le propos soutenu dans ce dossier qui avait retenu l'attention, sans doute aussi par cette qualité de réactivité. Action qui emprunte à l'efficacité d'actes de résistance.

Pourtant la résistance n'est pas prioritaire, ce qui nous importe, c'est la marge nécessaire à une liberté de notre méthode de travail – s'il y a résistance elle se situe dans ce jeu d'espace qui sauvegarde la place nécessaire à nos pratiques, mais ce sont nos pratiques elles-mêmes qui produisent cette sauvegarde. La résistance des formes comme réponse aux formes de résistance adverses. Trois exemples de cette méthode de travail comme parcours et constitution d'espaces, ceux notamment de la préparation, des préludes aux opérations, qui illustrent très justement nos manières de faire sur le terrain :

Mode de recherche artistique, exemple 1 : David Artaud  
(Réponse à une amie à propos de la notion d'un espace  
« propre » à une personne – nous pourrions dire en français  
« avoir un monde »)

*Inga Kleeman : what does it mean, that "david gets a space"?*

*DELTA TOTAL : he brought me in a thai restaurant so tiny so fast so fine so cheap so good (he told me "faut que tu viennes avec madame, ça va lui plaire"), and he stays one hour in a so fancy boring shop for so high fashion boring people to look magazines and he brought me in le Palais Royal, little garden front of le Louvre, and we look an "poor" man took coin in a luck fountain with a so crazy self-made tool with a so precise gesture (because it's a deep bottom fountain with current... the tool is a cutter blade with a stick and a rope...)98 after he knew, in the same gallery garden a kusmity café place, so japan, with old japan ladies, and he looked for ACNE brand shop we spoke about a friend of him become an artist with so high money level just by a link of accident and after we watched iron balls player (David is a champion of this French "sport") and he took pictures of the circle this people draw in the wet sand to throw the ball from it... well i cut here because, i loosed this land poetry since i bike and work more in a rhythm, but him kept this way, it's amazing, and he does that may be 2 times by year... sorry too long but...*

*Inga Kleeman : sounds nicely crazy*

[XII]  
Topologie de la proposition  
▲ Menace-survie et sauvagerie clandestine

<sup>98</sup> La vision de ce personnage, pêcheur de monnaie touristique de la fontaine des colonnes de Buren au Palais Royal fut d'une forte inspiration quant au dispositif « plongeoir/jacuzzi » sur lequel nous travaillions à ce moment pour le Palais de Tokyo.



*Voilà, en attendant nous ferons ça entre artistes, à l'entraînement...*

Vittoria Matarrese :

*Malheureusement je réitère que cela n'est pas possible. Le Palais de Tokyo occupe 22000 m2, il est impossible de passer une annonce qui soit entendue partout par le public quand il y a foule.*

*Merci de laisser tomber cette idée.*

*Bien à vous*

*Vittoria*

DELTA TOTAL :

*Non non mais l'annonce est juste locale, juste à partir de notre structure, donc sans diffusion générale... comme une fiction en plus.*

*Il ne s'agissait pas pour nous, encore une fois de faire un truc "impossible", juste d'assouplir un rapport au délit : nous n'irons pas sur cette zone.*

*À bientôt.*

Au cours de la dernière réunion quelques jours avant l'ouverture du festival, une neutralisation définitive de cette proposition fut tentée par l'équipe curatoriale selon une stratégie très opérante, également pour écarter d'autres propositions. D'abord empêcher le jeu d'une proposition pour demander ensuite à quoi peut bien servir une proposition complètement « neutralisée ». Ce qui rappelle fortement le reproche de « stérilisation » que Debord adressait aux idéologies de la diffusion<sup>711</sup> dans lesquelles on peut reconnaître une tendance des institutions artistiques selon le rituel de l'exposition – ici c'est en amont que cette stérilisation intervient. Nous proposons un dernier contre-argument, dans une série censée sauver quelques propositions « à risque », à base de matériaux indésirables ou à propos de notre cohérence scénographique. Reprenant la question de la sélection des œuvres et des artistes, et ici nous adressant à la fonction même de la commissaire qui nous avait sélectionnés tout en refusant nombre de nos propositions, nous avançons que le vol pouvait devenir un nouveau mode de choix des œuvres et qu'en cela il nous paraissait très pertinent de l'activer. Dans tous les modes possibles d'une sélection d'éléments à même de faire art et d'être exposés, celui du pickpocket pouvait étendre

---

<sup>711</sup> "L'idéologie dominante organise la banalisation des découvertes subversives, et les diffuse largement après stérilisation. Elle réussit même à se servir des individus subversifs : morts, par le truquage de leurs œuvres ; vivants, grâce à la confusion idéologique d'ensemble, en les droguant avec une des mystiques dont elle tient commerce", Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, Mille et une nuits, 2000. Remarque reprise par Grégory Castera comme moment des institutions.

Mode de recherche artistique, exemple 2 - Réunion Tokyo #1  
(Réponse à une artiste participant au festival)

[...]

[à propos du workshop préparatoire à Bellecombe-en-Bauges fin février 2016] Il a été question de glisse mais ce n'est pas déterminant ensuite Nicolas m'a demandé de limiter les troupes, on reste chez lui une semaine et il vit avec sa copine, sa sœur, les enfants... et je ne sais pas combien d'étudiants souhaitent venir, c'est lent comme prise... rejoins nous volontiers de toute façon. La réunion c'était prévu que je vois Koch, enfin il devait monter à Paris, il n'avait que ce soir là, ensuite j'ai vu David lundi je lui ai dit que Koch montait et qu'on se calait un petit tokyo et ils se sont captés avec Romaric, j'ai prévenu Laurent Buffet pour voir comme on va (se) passer de <sup>DELTA</sup> vers le labo qu'il propose sur les récits d'enseignement et Laurent a croisé Jean-Charles que j'avais vu samedi à jeune création et que j'avais convié mais qui avait oublié mais qui est donc finalement arrivé, j'ai vu aussi Jeremy Buldo cette semaine et Elise, parce que Jeremy me proposait un truc pour le 4 et je serai en Allemagne et j'ai vu Elise et lui ai proposé de me remplacer, et aux deux j'ai dit de venir en parler s'ils voulaient vendredi [jour de la réunion de préparation le 29 janvier 2016] parce que les délais étaient vraiment courts, j'ai vu aussi Aurélien un des anciens «suisses» qui fait des actions avec une partie du groupe Péristaltique que je devais revoir aussi depuis le ws de l'an dernier, j'ai dit à Aurélien de venir avec Guillaume pour trouver un moment tokyo pour leur travail (en fait cette semaine j'ai vu plein de gens que j'arrive jamais à voir et que là cette semaine j'ai pu), même Léa qui ne devait pas être là, m'a contacté alors que j'étais encore en fac pour me demander ce que je faisais, je te passe les détails mais en fait elle a fait la cuisinière toute la soirée, c'était impressionnant et fort bon... donc du prévu grandissant dans de l'impromptu, ah oui même Marguerite qui n'a jamais travaillé avec nous mais que j'ai vu mercredi soir avec un groupe de personnes qui étaient à son mariage (avec Thomas, tous les deux anciens étudiants du Havre) a eu envie de venir quand j'en parlais avec Elise qui était là aussi (bien que pas au mariage, mais je lui avais dit de venir parce qu'ils et qu'elles ne se voient jamais malgré l'affection mutuelle) - en fait il y avait que des gens avec lesquels je devais et n'avais pas pu échanger sur plusieurs niveaux de questions pour tokyo, en même temps que ces personnes avaient des choses à définir entres elles... et cette réunion s'est épaissie dans la semaine sans que je fasse gaffe, pris de vitesse aussi. C'est avec toi que j'ai le plus échangé sur le palais pour l'instant, cette réunion était surtout bonne pour réunir des troupes éparpillées mais aucune option particulière n'a été prise, en fait il fallait juste que chacun commence le travail que tu as amorcé depuis une semaine... Je t'embrasse oui c'est un peu proustien comme amalgame...

[XII]

Topologie de la proposition

▲ Menace-survie et sauvagerie clandestine

les pratiques curatoriales de façon inédites – aussi inédites qu’inacceptables donc, mais non sans précédents<sup>712</sup>. Le débat sur le caractère extrême d'une telle proposition se maintient pendant cette ultime réunion à propos d'une série d'autres problèmes.

L'effet « Vaseline »

Nans Quéтел (ancien étudiant et artiste notamment de l'invitation au W139) déclinant une part de sa pratique autour de son corps et de son image, proposait de se recouvrir intégralement de vaseline et d'aller à la rencontre du public pour lui proposer notamment qu'il le recouvre de paillettes.

La vaseline déclencha une désapprobation immédiate, comme si cette matière était capable de contaminer un public tout entier – c'était à peu près l'argument soutenu. La qualité grasse du matériau implique pour les responsables du festival un contact évident et sans alternative avec le public : qu'il y ait de la vaseline signifierait par transitivité inévitable « qu'il y ait de la vaseline sur le public »... un matériau sans distance, alors que seules les paillettes faisaient contact dans la proposition de Nans Quéтел. Seulement ces dernières produisirent un effet encore plus allergique et réactif : « les paillettes on met des années à s'en débarrasser après, impossible. »

< [XIII]  
Propositions  
collectives et  
individuelles

Il y eu de la vaseline pour finir, moins que l'artiste l'eut souhaité, mais la quantité modeste qu'il pu sauver, soit un pot de 5kg, lui permit d'inventer un protocole plus relationnel et moins spectaculaire. Proposer des contacts épidermiques entre lui et des personnes du public après un échange pendant lequel il expliquait le protocole. Finalement, le public fut touché par la matière, mais sans excès... et l'artiste était à moitié vêtu, la nudité intégrale étant également interdite (pendant ces trois jours).

Ne jamais dire « Poulie »

Sophie Caudebec proposait un système de lever et de coucher du soleil artificiel, pour rythmer les trois jours du festival selon une temporalité personnalisée à partir d'une source lumineuse reliée à un système de contrepoids et de sablier. Il fallait une poulie pour assurer ce dispositif.

Poulie, est un mot, à la manière de ceux qui porteraient malheur au théâtre ou sur un bateau, qu'il faut éviter si l'on ne veut pas voir l'équipe en charge du Festival se braquer : poulie

---

<sup>712</sup> Hervé Paraponaris, « Tout ce que je vous ai volé » - MAC, Marseille, février 1996.  
[http://next.liberation.fr/culture/1996/02/29/micmac-au-mac-de-marseille-l-exposition-du-musee-d-art-contemporain-ne-contenait-que-des-objets-vole\\_161580](http://next.liberation.fr/culture/1996/02/29/micmac-au-mac-de-marseille-l-exposition-du-musee-d-art-contemporain-ne-contenait-que-des-objets-vole_161580)

Mode de recherche artistique, exemple 3 – workshop  
Bellecombès-en-Bauges

La maison de Nicolas Koch à Bellecombès-en-Bauges avait bien des qualités. Au-delà du simple fait de pouvoir accueillir un workshop de quinze personnes pendant une semaine, elle ouvrait d'autres options, comme par exemple un poulailler aux œufs frais chaque matin. Avec Quentin Mocquard et Romain Petit nous vient un matin une envie d'œufs au plat. Nous chaussons des bottes puis allons trouver les œufs, comme il s'agit toujours de mettre en jeu son plaisir, son bien, nous commençons à jouer avec les œufs en nous les lançant, de plus en plus loin. À ce moment Mélanie Laglaine passe par là et s'apprête à prendre les escaliers de la maison, Quentin Mocquard l'interpelle au moment de lui lancer un œuf, Mélanie Laglaine pas encore très bien réveillée comprend le « message » un peu tard, et l'œuf arrive d'assez loin, tape sur sa main, casse sur sa jambe et s'étale sur son pantalon. On lui demande de vite nous donner son pantalon pour le passer à la vapeur et pouvoir sauver une dégustation.

Nous posons le pantalon sur un bain de vapeur, l'œuf se fige et se détache comme une crêpe que nous partageons heureusement. Ce type d'expérience dans laquelle le matériau est pris dans un risque duquel nous allons produire une forme en tentant de le sauver, est un registre type de nos pratiques : forme du risque dans un matériau, forme du matériau exposé à un risque, dans le risque. Tirer parti de ce risque pour lui donner une forme, la forme que ce matériau risque, la forme que ce matériau prend comme risque.

Cette chaîne de montage : envie d'œuf, œuf, lancer, incident, récupération de l'incident, consommation de la forme accidentée, fut une des formes préparatoires à nos intentions pour le festival du Palais de Tokyo, dans laquelle nous cherchions, notamment, la place de la vapeur.

Entre le message de mise en garde de Jean-Charles Agboton-Jumeau et ces petits compte-rendus quant aux dynamiques qui nous emportent et produisent comme des partitions de nos existences et ici, tout particulièrement dans

une période de préparation à une proposition d'envergure (à notre échelle : nous ne pensions, ni ne visions à être présent au Palais de Tokyo un jour), il est possible que les libertés de faire répondent aux craintes entre pseudo-dominés (artistes) et quasi-dominant (institution).

À partir de cette distinction partielle, il nous revient d'ajuster la bonne distance institutionnelle entre proposition « inacceptable », les conditions de reconnaissance d'une forme et les possibilités de sa réalisation. Il ne s'agit pas de produire une forme à l'insu absolu de l'institution qui nous accueille. La reconnaissance d'une forme par une institution, qui aurait à en répondre, par exemple, si elle venait à y être confrontée par un tiers, est impérative pour que l'art maintienne et assure les nécessités que les artistes lui prêtent. Si l'institution ne peut reconnaître en amont (de l'exposition) un droit d'être à cette forme, alors l'exposition, le moment de l'implémentation peut devenir le moment de la confrontation : celui de la réalisation de la pièce comme moment de validation. Une proposition qui serait produite dans l'espace d'exposition sans que les responsables de cet espace n'y soient reliés de quelque manière passerait à côté de ce composite constitué du lieu et de son régime de signes qui caractérise un espace d'exposition : une forme exposée doit être reconnue, même dans la contrariété, par la responsabilité institutionnelle du lieu qui permet cette exposition. Cette reconnaissance par l'autorité compétente d'une existence pour une forme est théorisée par Nelson Goodman dans *Langages de l'art* : « [ce] n'est pas que l'authenticité artistique n'est pas fonction de l'originalité créatrice, mais que la possibilité qu'elle soit reconnue telle présuppose la conformité de la pratique symbolique à une théorie de la confirmation. »<sup>99</sup> Cette théorie (aussi bien comme « ensemble de notions, d'idées et concepts » que « Députation envoyée par les cités se déplaçant en procession solennelle »<sup>100</sup>) est bien celle avec laquelle nous avons eu à débattre le maintien de nos propositions. Pourtant

Topologie de la proposition  
▲ Menace-survie et sauvagerie clandestine

<sup>99</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Fayard/Pluriel, 2011, p. 20.

<sup>100</sup> THÉORIE, <http://www.cnrtl.fr/definition/th%C3%A9orie>

se traduit immédiatement par « plafond » en langage technique du spectacle. Ici, c'est la personne en charge de la régie du festival qui réagit très fortement, plafond signifiant immédiatement « danger », même s'il ne s'agit que de soulager quelques kilos. Pour finir, nous avons pu atteindre le plafond après négociation. Entre le m<sup>3</sup> d'eau vécu comme un danger pour le sol et une poulie comme une menace de plafond, le Palais de Tokyo devenait comme une maison de poupées, une maquette intouchable, un monument de carton-plume.

#### Autres limitations

Impossible également de produire la proposition de Nicolas Delmas d'un jeu de quilles qui reprendrait cette configuration typique en bout de piste au bowling mais surdimensionnée dans un des escaliers du Palais de Tokyo. De même, construire une structure avec des briques composées de fumier de mouton (Marguerite Lemonnier) qui a pourtant la qualité d'être quasiment inodore, ni d'utiliser du chewing-gum (Gaspard Le Guen) pour la raison que dans le festival un artiste enduira une colonne de chewing-gum (qui s'avéra finalement être de la pâte à modeler rose, la recouvrir de chewing-gum constituait un travail sans doute trop conséquent). Le Nutella lui-même qui au départ des négociations avait plutôt eu un bon accueil, passa dans la catégorie « vaseline » (je pus quand même trouver un moyen d'en appliquer dans cette période jouissive où l'action balaye l'autorité). La nudité restait un problème, nous l'avions évoqué, notamment à propos de la proposition d'Heiðís Hólm Guðmundsdóttir de pratiquer une épilation intégrale à la main sur la durée du festival, pourtant recouverte d'un peignoir. Toute présence d'animaux ou de nourriture également interdite... et toute relation trop directe avec le public déclenchait la suspicion de l'équipe du Palais et était à éviter.

Concernant la proposition de Laurie Lepine de poursuivre son protocole de parcours en auto-stop, cette fois à partir de la Bretagne jusqu'au Palais de Tokyo, en partant au moment de l'ouverture du festival, avec la possibilité de ne pas arriver avant la fin, la commissaire qui ne trouva aucun problème à ce que Laurie Lepine n'arrive jamais retourna tout de même une question à propos de l'intérêt que cela pouvait avoir. Comme si toutes intentions quant au festival qui ne franchiraient pas les murs du Palais de Tokyo ne pouvaient avoir de pertinence – notamment en termes de déclenchement d'œuvre. Argument du *déclenchement* qui nous semblait faire l'intérêt de l'invitation d'un laboratoire de recherche dont une des qualités est de faire des expériences et déjà d'en trouver les occasions, sur le mode de la réactivité à l'environnement et à ses circonstances. Ce que le festival représentait pour nous. De toute façon, cette proposition au-

L'exercice de la monstration lui-même peut maintenir les négociations (cet étirement du temps de l'« accord » fait partie de la négociation), l'exposition est encore le lieu et le moment de la monstration des formes de dissensus, une exposition n'est pas toujours réglée entièrement à l'avance, il y a toujours une marge. Ajustement encore, artistiquement et institutionnellement, aussi bien de façon interne respectivement que de l'un à l'autre ; comme système, « organisation et interaction entre éléments dans un ensemble », et dispositif, « orientation dans cet ensemble, sur son objectif, c'est-à-dire sur son *effet*. »<sup>101</sup> Cette marge peut être celle d'une réalisation pendant l'implémentation.

---

<sup>101</sup> Jack Burnham, Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, Les presses du réel, 2015, p. 39. « Si la perspective relationnelle mise en œuvre dans un système décrit un *fonctionnement* (interne), celle du dispositif répond à une *fonction* (externe). »

delà de cet intérêt fragilisé (atteindre à temps le Palais de Tokyo ou pas) ne posait pas de problème particulier, elle fut validée.

Laurie Lepine, cherchant à produire de quoi relayer son expérience auprès d'un public ne l'ayant pas suivie - aussi bien un collectif d'artistes auquel elle pourrait être reliée que le public d'une exposition en relation avec son expérience - choisit d'avoir un sac à dos dans lequel elle placerait des objets glanés sur le parcours. Une fois atteint le lieu d'exposition elle déposerait le sac ouvert avec son contenu accessible. Laurie Lepine arriva dès le premier jour, avec son sac chargé, mais pour proposer finalement une exposition *sous le manteau*.

### c) Chevaux de Troie

Cette complexité et cette allergie croissantes à l'approche du festival quant à l'accueil de nouvelle proposition (tendance générale dont nous n'avons vu que les exemples les plus évidents), mais selon une rigueur concernant le genre des propositions et le nombre des participants, actives depuis le début des rencontres censées préparer notre présence au festival, engagèrent notre groupe à trouver une méthode, parfois improvisée, au moment même du conflit probable avec le Palais, pour sauver notre mode pratique. Celui d'une mise en commun de propositions même imprévues et imprévisibles, en termes de coexistence, aux effets parfois accidentels que ces rencontres produisent. L'invitation du festival nous paraissait être le moment idéal pour jouer ce principe dans un espace au rapport volume/nombre de participants d'une forte densité.

Pour maintenir ce type d'approche expérimentale de l'espace et du nombre, la tactique du cheval de Troie a été pratiquée, comme nous l'avons vu, à différents niveaux, afin de maintenir des places libres pour des personnes retenant leur proposition, sachant qu'une fois refusée elles ne souhaiteraient pas l'aménager : jouer la durée, se faire attendre. Faire passer des personnes pour d'autres ou à travers la proposition de certains, comme si elles nécessitaient un nombre d'intervenants. « Intervenants » qui pouvaient, une fois dans les murs, intervenir « librement ». Nous protégeons une marge au niveau de l'effectif. Nommer des propositions et des contenus avec les mêmes termes que les propositions finalement activées, voire faire passer la chose rejetée dans une chose validée. Jouer au niveau des formes, parfois comme reprise du niveau de l'attente, qui a des limites, étendre la forme pour étendre la limite de l'attente. Une déclinaison possible du cheval de Troie selon le principe qu'une « trame cachée est plus forte que celle qui se

## « Entrelacement » de la réalisation <sup>[XIII]</sup> et de l'implémentation

- ▶ Propositions collectives et individuelles
- ▶ ▶ Distribution

Ces trois jours de festival ont donc été l'occasion de déployer un organisme, comme « Assemblage, combinaison, ensemble des éléments constituant un être vivant. »<sup>102</sup>, aux périodes d'activité variable, parfois intense, plus calme à d'autres. Cet organisme se composait de modules mouvants et d'autres stabilisés, et de formes volumineuses ou plus modestes. Certaines des formes stabilisées au volume modeste pouvaient être celles de performances individuelles, à la durée déterminée reprise régulièrement ou en continu, sur une longue période et produite une seule fois.

Les principaux modules qui balisaient l'espace d'environ 14x8m que le Palais de Tokyo nous avait réservé dans le « saut du loup », et dans lequel nous avons évolué pendant les trois jours du festival avec un groupe actif de 20 à 40 artistes (selon les moments), produisant parfois un effet « ruche » assez évident, était une tour échafaudage de 2x3m à un étage, un four à céramique, et une plateforme en Dibon d'1,5x3m. Un module supplémentaire, assurant plus figurativement le rôle de la mobilité, prenait la forme d'un gradin (que David Artaud concepteur de ce type de module souhaitait également comme un « écrouloir », plateforme spécialement étudiée pour s'allonger en assistant à un spectacle). Ce gradin lui-même sur roulettes proposait d'accueillir le public et possiblement de le déplacer pour suivre de plus près tel ou tel moment du déroulement de notre événement. Selon qu'il faisait face ou se présentait de dos, il pouvait également devenir une rampe d'accès, notamment au niveau de ring. Passer du gradin passif, à l'escalier actif, selon les besoins et les moments.

La tour échafaudage, avec sauna au premier niveau et ring à l'étage, était reliée au four à céramique par un tuyau conduisant la chaleur, le four à céramique lui-même disposait d'un plateau-atelier sur lequel il était possible de modeler des formes que nous devions ensuite

relier à des trucks de skate-board (pour laisser ensuite des skateurs tester les formes cuites). Ce sauna-ring, monté sur roulette, accueillait régulièrement des combats entre volontaires du groupe. Le sauna, dont la vision de l'extérieur était opacifiée par les épaisseurs de bâches, accueillait sur son sol des éponges de formes variées, puis progressivement d'autres formes sont venues se joindre à ce premier ensemble, pour en faire un salon de sculpture à la vision trouble, chaque objet pouvant passer de l'éponge à la pierre selon le contexte et le manque de définition (ce qui est généralement une des qualités des lieux qui maintiennent la vapeur). Ce « plateau flou » d'exposition renvoyait à celui de la plateforme en Dibon, lui-même placé sur un plateau roulant dont la fonction était d'assurer des expositions éphémères (sans aucune altération visuelle ici) dans notre espace. Ce plateau d'exposition mouvant était, selon sa disposition, régulièrement affilié à un mur de l'espace qui permettait de reproduire les deux dimensions habituelles (mur et sol) d'un espace d'exposition selon les pièces proposées. Régulièrement cet ensemble, relié physiquement ou à partir de l'importance de leur envergure ou de leur volume respectif qui dominait la distribution de l'espace, était déplacé, les places interverties, la disposition de l'espace revue. Une fois par jour jusqu'à plusieurs fois pour le dernier jour. Le rythme de renouvellement des pièces qui prenaient place sur le plateau d'exposition était assuré par David Artaud désigné directeur artistique de ce module à partir des propositions de pièces que le groupe produisait par intermittence, parfois à partir d'un autre espace du lieu, comme l'atelier céramique (auquel le public était également invité à participer). David Artaud était consulté également sur le rapport de cohérence de ce plateau et du reste de l'espace, ainsi qu'à propos des nouvelles pièces arrivant dans notre espace, qu'elles soient prévues ou apparues en cours de festival. Reprendre le jeu d'un commissariat mais cette fois interne à notre groupe, son espace et l'événement produit, nous permettait d'avoir une « soupape » d'autorité entre l'équipe du

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▶ Propositions collectives et individuelles

▶ ▶ Distribution

<sup>102</sup> ORGANISME, <http://www.cnrtl.fr/definition/organisme>



voit »<sup>713</sup>. Faire ce que nous voulions et devons par et dans la langue audible par le Palais de Tokyo, à partir de son *ensemble fini de règles* vers nos possibilités indéfinies de performances (pour reprendre une articulation de Michel Foucault<sup>714</sup>). Maintenir un imprévisible nous éloigne aussi bien de la notion d'œuvre programmatique de Cage que de la vision de Simmel d'une œuvre coupée du monde. Un mode de l'œuvre qui aurait le souffle suffisant pour intégrer les imprévus du réel, d'avoir notamment été bien entraîné à la résistance par le jeu institutionnel.

La difficulté a été d'obtenir du Palais de Tokyo de nous laisser travailler dans une confiance que la lecture de notre dossier et du récit de nos expériences préalables avait pourtant réussi à produire. Ce que nous proposons pour le festival n'était pas très différent de nos tentatives passées, le cadre et le contexte étaient, eux, tout autres, ce qui fut finalement la vraie différence comme condition de production de nos formes : cette sensation d'être surveillés et toujours possiblement coupés dans notre élan. Nous avons pourtant travaillé comme nous le voulions avec toutes les personnes souhaitées, voire davantage. Le cheval de Troie prenant « figurativement » forme dans notre proposition finale. Cette tactique d'approche devenant la structure physique principale de notre proposition pendant le festival, qui permettait d'abriter et d'accueillir, dans une certaine opacité vaporeuse, bons nombres d'expériences remises en cause (sur le modèle du retour au Palais de Tokyo début mars 2016, *Cheval de Troie : ruche de poule*, p. 299)

## B) ACTIVATION ET FORME

Ces deux dernières expériences observées sont celles de *l'exposition comme espace*, sur « les lieux d'art ». Sans écart entre espace de production et de monstration, mais dans la grande activité spatiale d'une simultanéité entre pratique, élaboration et exposition<sup>715</sup>. L'invitation du W139 à Amsterdam (décembre 2015), à l'occasion d'un événement prenant part à une exposition en cours, et celle du festival « Do disturb » au Palais de Tokyo (avril 2016), sont deux expériences saisies par la relation « forme/activation ». Quand les formes se produisent dans la quasi-simultanéité de leur exposition à partir du jeu entre une forme et son activation. Cette relation vient préciser celle de « situation/action » mais dans le cadre ponctuel d'expositions institutionnelles.

<sup>713</sup> Héraclite, Fragment 54.

<sup>714</sup> « [U]n ensemble fini de règles qui autorise un nombre infini de performances », Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 39.

<sup>715</sup> Traitement du *lieu* vers l'espace (voir Espace, p. 30).

Palais de Tokyo et notre travail. David Artaud correspondait très bien à ce rôle, étant donné son extrême raffinement dans la connaissance du monde de l'art articulé à une grande distance physique avec ce monde. Et épuisé par les deux mois de négociation entre DELTA TOTAL et le Palais de Tokyo, un visage neuf et dégagé, n'ayant pas pris part aux échanges préalables pouvait favoriser une accalmie diplomatique.

De même que les formes arrivaient sur le plateau d'exposition par intermittence, selon les élans artistiques et les moyens rencontrés, les combats sur le ring se déclaraient à partir d'une programmation improvisée, spontanée, dans la manifestation des envies de devenir combattant quelques minutes, parfois à un contre un, deux contre deux, pour des combats mixtes ou non.

Une sorte de chaîne plus ou moins cohérente et discontinue avait lieu entre un four censé chauffer une structure et cuire des modelages, cette structure censée faire sauna au premier niveau et assurant sa part combative à l'étage, et ce plateau d'exposition dont le contenu connaissait régulièrement mouvement et renouvellement. Les fonctions de chaque module confirmées ou fragilisées par leur fonctionnement, mais régulièrement apte, malgré les dysfonctionnements, au passage d'éléments et de mouvements entre module. Si « la perspective relationnelle mise en œuvre dans un système décrit un *fonctionnement* (interne) [et] celle du dispositif répond à une *fonction* (externe) »<sup>103</sup>, dans cette *chaîne modulaire* un dispositif est maintenu, dans sa « perspective relationnelle », malgré certaines lacunes de fonctionnement de système, notamment celles du four qui n'assure pas vraiment les promesses du céramiste, ni en termes de chauffage du sauna, ni de cuisson des objets<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Jack Burnham, « Système en temps réel », Jack Burnham, Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, Les Presses du réel, p. 39.

<sup>104</sup> Il serait à ajouter comme constantes de nos conditions de propositions qu'il est comme inévitable et alors toujours effectif d'avoir dans nos équipes un agent double (voire trouble), comme nous le précisons au début ; un agent qui travaille avec nous mais toujours contrariant l'ensemble. Énergie négative qui refédère le groupe.

Le dispositif et son action entre les modules, entre les formes agissantes et présentes dans notre espace, dépassent les problèmes respectifs aux systèmes. Les relations inter-modules, et alors celles des personnes passant des uns aux autres, compensent les lacunes des relations internes aux modules. Ce « mécanisme » s'active à partir d'une programmation intuitive avec et sans consultation des membres du groupe, une programmation partiellement non-programmée. Un principe d'émulation, d'effet « boule de neige » continu qui, contrairement au réglage de la vidéo fameuse de Fischli et Weiss *Der Lauf der Dinge*<sup>105</sup> (qui pour activer du continu a bien un début et une fin, comme conditions du médium employé), n'a d'ajustement que la présence des éléments et leur capacité *en puissance*, selon cette faculté, dans l'usage d'Aristote, « d'être changé ou mis en mouvement »<sup>106</sup>, de produire des gestes et des relations entre eux. Des pièces pouvaient passer du plateau de fabrication de modelage à celui d'exposition des pièces, après proposition et sélection par notre commissaire interne, d'autres passer également par le sauna. Des membres du groupe pouvaient sortir d'un combat, passer se détendre ou non dans le sauna, aller produire une pièce, consulter David Artaud sur l'exposition en cours, proposer des modifications sur des parties, sur l'ensemble et décider à un moment de se regrouper pour changer toutes la configuration de l'espace. Ceci pendant l'activation permanente de propositions individuelles.

Après les premiers mouvements scénographiques de la première journée, des modules reliés ont commencé à connaître des détachements. Le four a été isolé, le sauna-ring a continué sa course dans l'espace en solitaire, le plateau d'exposition plus autonome depuis le début a lui aussi connu différents mouvements et occupé plusieurs emplacements.

Un dernier module, tapi de gym de 4x3m repliable par section d'1m, sachant que nous

<sup>105</sup> David Fischli et David Weiss, *Der Lauf der Dinge*, 1987, 30', vidéo en couleur et sonore.

<sup>106</sup> <https://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/reperes/acte.htm>

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation  
▲ Propositions collectives et individuelles  
▲ Distribution

Le contexte de chacune de ces expériences nous semble observable à partir d'une relation dominante : celle de la proximité, tant spatiale qu'événementielle, entre une forme et son activation — selon cette distinction entre « inscription spatiale » et « événement de l'apparition »<sup>716</sup>. Ces deux expériences réunies dans l'ensemble « L'exposition comme espace » à partir de l'écart qu'il est possible de produire à l'intérieur du lieu lui-même selon d'autres niveaux d'exploitation de l'espace dans l'exécution des formes, semblent négocier un rapport de distance particulier entre forme et institution. Si chacune de ces expériences a nécessité une grande préparation en amont, dans une distance certaine avec les lieux de finalisation, cette période ne rentre pas dans le temps de réalisation de l'expérience de la même manière que pour la boucle en Haute-Savoie et les traversées islandaises. Le déplacement entre espaces n'est pas le propos, pas plus que l'itinérance ne serait la forme pratiquée à ces occasions (comme pour le Tour de banlieue), le lieu n'est pas à rejoindre ponctuellement (comme vers La Rotonde) mais l'unique et durable lieu du séjour et cette invitation institutionnelle est prépondérante et claire (contrairement à La Cité radieuse). La distance entre les lieux de ce qui se fait et se montre au W139 comme au Palais de Tokyo se contracte de telle sorte que l'écart entre l'institution et le régime de perception des formes produites n'est plus une question d'espace à relier ou à parcourir. De même, le temps de calage des formes elles-mêmes et celui du regard du public sur ces formes ne se jouent plus sur la distance entre deux états d'une forme ou deux entités de son opération de transmission (artiste émetteur et public récepteur). La forme et son activation entretiennent dans ce nouveau contexte un rapport d'immédiateté rendu plus évident par le lieu. Aux premiers moments de la forme, peut se produire simultanément l'activation comme implémentation (forme prenant place dans le lieu) et l'activation comme réalisation pour le public qu'une forme a lieu (forme prenant place dans le regard du public). Deux moments possiblement distincts qui se retrouvent reliés dans le temps selon l'immédiateté comme nécessité d'existence de la forme produite. Cette distance quasiment « gommée » entre une forme et son activation (l'activation devenant une forme), et entre le public et cette activation faisant forme, si elle permet un *sauvetage* de la forme ne garantit pourtant pas l'évidence de sa perception. Alors même que la distance physique entre cette forme et sa réception possible est elle-même considérablement réduite. Proximité et immédiateté des formes seront alors un enjeu propre au contexte qui induira un type de réalisations et de rapports de perception d'un genre supplémentaire de complexité dont nous allons tenter d'étudier le trouble.

---

<sup>716</sup> Bernard Guelton, *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, L'Harmattan, 1998, p. 92.

réserveons cette appellation de module aux formes qui malgré leur capacité au déplacement balisent l'espace à partir de leur volume ou de leur envergure ou encore de leur manière de faire pôle, selon le sens figuré, « Point central qui exerce une attraction, un rayonnement »<sup>107</sup>, prenait place dans notre espace selon deux configurations et usages. L'une à plat au sol, reprenant la fonction d' « écrouloir » de façon beaucoup plus claire et opérante (le gradin étant en matériau brut, bastings de bois assemblés), l'autre élevant le tapi sur la tranche pour devenir un paravent aux dimensions d'une cloison, pouvant nous permettre de couper l'espace d'un grand écran bleu.

Aux trois modules activés par des fonctions propres, chaleur/cuisson, cavité (sauna)/combat, exposition évolutive, s'ajoutant donc deux autres modules plus fonctionnels en termes de mobilier et de mobilité, même si la majorité des modules pouvaient être déplacés.

Entre ces modules prenaient place des formes plus stables et individuelles, parfois espace/temps d'une performance prévue et « écrite » et stabilisée dans l'espace par un élément pouvant délimiter une scène (table, divan), exercice plus prisé par les étudiants et artistes islandais, puis à d'autres endroits et moments des pièces ou structures s'élaborant dans le temps. Sophie Caudebec avec sa machine à lever et à coucher la lumière au rythme d'un écoulement de poudre (plâtre) - dispositif basé sur le principe du mouflage (mécanique de l'horlogerie) - faisant contrepoids et assurant le mouvement de la source lumineuse. Aline Choblet entreprenant de reproduire une pratique entrevue à Berlin (au cours d'un workshop en Allemagne début février 2016) qui déploie au pied des poteaux de rue des tas de papier à partir des affiches collées pendant une période. Thibaut Brébant (artiste, ancien étudiant du Havre) pour *Atlas portait le monde sur ses épaules, j'en porterai plusieurs*, ayant entrepris le voyage à partir du centre d'art La Passerelle à Brest (où il travaille) avec une pile de catalogues à partir desquels il produisait sur le parcours plusieurs figures jusqu'à celles tentées

au Palais de Tokyo, notamment un sarcophage et un combat (de livres) sur le ring - s'échappant parfois de notre espace pour d'autres figures de sa « bibliothèque mouvante » dans l'ensemble du Palais. Freyja Reynisdóttir (artiste islandaise, ancienne étudiante de l'école d'Akureyri) proposait *I will watch you and eat*, sur une table des courses de petits animaux, comme des escargots, en calculant le rapport espace parcouru et nourriture mangée, à l'aide de feuilles de salade disposées sur le parcours (et d'autres qu'elle mangeait elle-même). Heiðdís Hólm Guðmundsdóttir (artiste islandaise, ancienne étudiante de l'école d'Akureyri) avec *Plokk* proposait, en peignoir sur un divan vert avec un verre de vin rouge, une épilation intégrale de tous poils indésirables. Veronika Geiger (étudiante à l'Académie de Reykjavík) et son lancer d'avion, *Fly it*, invitant le public à produire ses propres plisages d'engin dans une pile de feuille en papier. Klængur Gunnarsson (artiste islandais) dans *Polo sud* offrait des promenades vers le pôle sud avec une planche de bois violette (en guise de tapi volant avec lequel il se protégeait, en le portant sur les épaules) parlant avec un chien imaginaire. Jónína Björg Helgadóttir (artiste islandaise, ancienne étudiante de l'école d'Akureyri), avec *Look at the food*, épluchait de grande quantité de légumes au cours de séance de deux heures, deux fois par jours, jusqu'à la mise en pièce de tous les légumes transformés en épluchure et laissés à chaque séance sur la table où avait lieu la performance.

Sigurður Atli Sigurðsson & Leifur Ýmir (artistes islandais) réitéraient leur rituel, *Strike of art*, qu'ils avaient déjà produit aux expositions de clôtures de la seconde édition islandaise (2015) du programme DELTA TOTAL. Pour cette nouvelle activation de ce dispositif qui consistait en l'installation d'une table, de quelques chaises et tabourets, d'un panneau « VERKFALL » et de quoi faire et servir du café pour constituer un piquet de grève de l'art, ils étaient installés à l'extérieur, devant l'entrée du Palais de Tokyo. En cela ils faisaient figure de satellite de l'environnement que nous installions au dessous-sol du lieu (quasiment à l'aplomb, selon les hasards de la distribution des espaces), ce qui était également la situation de Nans Quérel se

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Propositions collectives et individuelles

▲ Distribution

<sup>107</sup> PÔLE, <http://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%B4le>

Si nous avons déjà bien étudié la notion de *forme* à partir de sa grande plasticité verbale, qui lui permet de se voir utiliser à propos d'une grande quantité de choses, il ne faut pas omettre que cette imprécision est une des principales qualités du terme. Une forme même en nommant une chose définie nomme toujours en même temps un doute quant à la stabilité de cette définition, vers un changement possible<sup>717</sup>. Une forme est un état qui peut se modifier dans le temps, notamment à partir de notions plus précises pour nommer cette forme, comme une « définition *in progress* ». Pour notre usage du terme et comme nous l'avons déjà indiqué nous privilégions le terme forme lorsqu'une chose se fait dans une intention ou une possibilité de devenir ou de faire œuvre sans que tout le contexte de reconnaissance ne soit réuni pour garantir l'accès à ce statut. Une forme peut avoir toutes les qualités formelles requises pour faire œuvre, il lui reste à atteindre la forme seconde d'un régime de signes, par exemple celui qu'offre l'exposition et/ou l'institution qui l'accueille et/ou la produit, pour accéder à cette validation. Entre forme et œuvre il y a toujours un hiatus de validation, hiatus sur lequel notre recherche fixe une part de sa problématique. Si une forme ne fait jamais automatiquement œuvre, une œuvre peut toujours être abordée du point de vue de la forme, à partir du fait qu'elle est une forme. Dans la pratique artistique, une forme est toujours en attente ou en suspension vers le statut d'œuvre. Une œuvre, même dans un développement historique qui lui reconnaîtra plus ou moins de qualités dans le temps, selon les époques, ne retournera au statut de forme ou de chose que si un changement considérable de régime de l'art se produit.

L'activation est une notion qui porte moins à confusion que celle de forme, pourtant, nous l'avons également abordé, elle a un sens générique d'une part et un usage plus particulier dans l'analyse des opérations artistiques d'autre part (ces deux moments n'étant pas incompatibles). En art bien des choses peuvent s'activer dans le sens d'être dynamisées, animées, mises en action, mais l'activation peut aussi être isolée comme un régime spécifique de présence d'une œuvre notamment à partir de sa perception. On parle également de réalisation et d'implémentation à ce niveau, voire de fonctionnement de l'œuvre. Opération généralement reliée à la rencontre de l'œuvre par un tiers, comme un public, un spectateur, un regardeur. Nous verrons plus en détail ces phénomènes à partir des expériences traitées et d'auteurs appropriés.

---

<sup>717</sup> « Toute chose a deux aspects : elle est un *objet* en tant qu'elle est comprise dans d'autres choses, elle est une *chose* en tant qu'elle est comprise dans autre chose qu'une chose », David Rabouin, « Le fantôme (spinoziste) dans la machine (à différences) », *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, E. Alloa, E. DURING, puf, 2018, p. 175.

promenant dans le Palais de Tokyo torse nu en proposant avec le public des rencontres à partir d'un échange de vaseline et de Carmen Tonyivi (Artiste, ancienne étudiante de l'école d'art du Havre) pour *Avec des ballons et des triples de soi*, se recouvrant progressivement de ballons de baudruche bleu pendant les trois jours de festival, parcourant dans cette prise de volume les espaces du Palais de Tokyo avec de plus en plus de difficulté de manœuvre, en même temps que la disparition de sa propre personne dans ce nuage expansif. Catherine Tiraby et Élise Parré, artistes et anciennes étudiantes de Cergy (école qui fut la mienne entre 1991 et 1996), proposaient, pour la première un relevé du déplacement d'air, nommé *Aérologie*, notamment celui produit par le mouvement des visiteurs, selon un ramassage de poussière avec divers instruments inventés spécialement, la seconde ayant pensé une pièce spécialement pour le plateau d'exposition mouvant de David Artaud. Pièce qui connut plusieurs configuration, montage et déplacement hors plateau d'exposition, prenant par exemple le four comme socle à un moment. Catherine Schwartz, artiste et bibliothécaire à l'école d'art de Rouen, avait conçu une playlist pour le jacuzzi devenu sauna, à partir d'une consultation musicale des membres du programme, elle a ensuite mixé l'ensemble à partir d'un effet sonore « aquatique » (le son qu'on peut entendre sous l'eau). Simon Le Cieux, artiste et ancien étudiant du Havre, faisait « buller des crânes » : à partir d'un système de pompe manuelle, des crânes de différents animaux produisaient des bulles par la gueule. Zuzana Kleinerová, artiste et ancienne étudiante à Fakulta výtvarných umění VUT v Brně, ayant participé à l'édition islandaise 2015 (alors en Erasmus à l'Académie de Reykjavík), produit une intervention surprise : métamorphosée en un personnage qui la rendait méconnaissable, elle passait régulièrement dans notre espace et dans la loge ouverte dont nous disposions, ce qui installait un trouble chez chacun d'entre nous par sa personne et son accoutrement qui ne semblait pas correspondre. Personne ne put la reconnaître (même son propre compagnon) jusqu'à ce qu'elle se dévoile. Laurie Lepine, arrivant elle aussi de façon quasi-imperceptible, le premier jour du festival avec

son sac à dos, paraissant à la fois être sur le lieu mais encore ailleurs, comme parachutée, et circulant avec le contenu de son sac, cherchant à approcher les visiteurs pour le leur dévoiler.

Une autre proposition, dont le support matériel prenant place dans notre espace attiré avait pourtant pour fonction d'être activée par des promenades, notamment hors de l'espace principal investi. Promenade d'un genre assez particulier, sur le mode de la punition, à l'intérieur d'une cloche de la honte, sorte de « bonnet d'âne » de place publique, en bien plus imposant, héritage rituel du moyen-âge.

Aurélien Collas (artiste, ancien étudiant rencontré au cours de workshop avec l'ECAV en Suisse) et Guillaume Caiazza (égologue, invité pour un workshop au Havre en 2014), membres du collectif APETIS, travaillant habituellement à des performances culinaires mêlant art, architecture, histoire et alimentation, souhaitaient installer pour le festival un bar avec différentes cultures de bactéries à partir de levure, distribuant deux fermentations, l'une vers la production de pain romain, l'autre sous forme de bière. Sur ce bar une reproduction d'une Louve du Capitole devait trôner, ses mamelles remplacées par des tireuses à bière. Évidemment à eux-seuls Aurélien Collas et Guillaume Caiazza concentraient tous les critères de refus : alimentation, chimie, alcool – tout ce que le Palais de Tokyo propose déjà lui-même et pour lesquels il a les autorisations, mais pas jusqu'aux artistes que nous sommes. Leur proposition fut refusée en bloc à la première évocation, une question de budget rentrait également fortement en jeu dans ce refus. APETIS n'étant pas non plus du genre à céder facilement ils ont élaboré en retour une forme sur laquelle pouvait figurer toute cette histoire de Louve jusqu'au festival du Palais de Tokyo : un cloche de la honte. Cette cloche, ogive à taille humaine, avec ouverture pour qu'on puisse loger à l'intérieur et attaches pour qu'on puisse la porter en se déplaçant, avait des parois peintes en noir avec de la peinture à tableau, ce qui permettait d'accueillir une frise à la craie qui retraçait tout le cheminement de l'aventure depuis le bar à levure avec la Louve jusqu'à la cloche de la honte en passant par les

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Propositions collectives et individuelles

▲ Distribution

## 1. Activation des formes au W 139

### a) Entre les pièces

< [X]  
Production  
s

Pendant l'événement *While we work* au W139, seules deux propositions sur les cinq en action, celles d'Aline Choblet et de Romain Petit, auront davantage tenter de produire des contacts physiques avec ou entre des pièces déjà présentes dans l'exposition *Sublime eroding*. Les pièges d'Aline Choblet agissant en appui sur une des pièces de l'exposition quand l'amorçage était assurée à partir d'une autre et Romain Petit produisant des rapports de déplacement de pièces à partir d'une tension exercée entre elles ou utilisant le matériau d'une pièce (plantation de maïs) pour en étendre une autre (une cheminée sur le garage). Ce principe de parasitage ou de perturbation prenant appui ou se « nourrissant » physiquement sur des pièces déjà présentes fut plutôt minoritaire dans l'ensemble du parasitage et de la perturbation de l'exposition elle-même et de son espace.

D'autres rencontres entre pièces se produisirent, mais cette fois nouvellement arrivées. Les ombres régulièrement produites par Mélanie Laglaine sur la projection du film *Slowall*, pendant l'installation et l'activation de la partie suspendue de son dispositif en suspension situé entre le projecteur source et le mur d'accueil de la projection. Au moment de cette installation, les montagnes de la projection n'ont pas encore commencé à trembler. L'ombre d'une alpiniste suspendue jouant avec un réseau de cordage dans le cadre d'un paysage de montagne prend un sens évident et vient proposer au film, à la manière des ombres chinoises, une couche narrative en plus selon cette dimension supplémentaire du mouvement. Réciproquement pendant les heures d'ouverture, la préparation du dispositif de Mélanie Laglaine et l'activation de la pièce, se feront également fortement éclairer d'un côté, pour un contre jour soutenu de l'autre (ce qui servait aux embuscades finales de la pièce) et la plupart du temps pourra être suivi à partir de l'ombre projetée sur le mur qui sert d'écran au film.

Le film entretiendra d'autres relations que celle à laquelle il était principalement rattaché (*Lickscreen*), aussi en raison de sa superficie, il est facilement la toile de fond de l'exposition. Par exemple avec la proposition de Michael Petri qui consistait en un moulage d'une statue de Mossoul en gel balistique, reproduction qui étant donné son matériau avait tout le temps de l'exposition pour pourrir et répandre sa matière au sol aussi bien que son odeur dans l'espace. Cette œuvre était la plus proche du mur de projection et son motif de trois montagnes arides correspondait bien à l'idée que Michael Petri pouvait se faire d'un arrière-plan géographique de



négociations, les refus, les retours. Régulièrement des personnes essayaient l'engin, faisaient quelques pas, d'autres s'aventuraient un peu plus loin. L'appareillage, amusant au début devenait effectivement une punition après un petit moment, lourd et resserré au niveau des genoux, la marche passait rapidement vers l'épreuve, notamment au moment de la prise des escaliers, déclenchant, c'était là sa fonction d'origine, l'hilarité des témoins. Ce dispositif traduisait assez bien le périple par lequel un artiste et une proposition pouvait passer pour voir une forme validée par un comité de sélection artistique: elle en était un très bel et pertinent hommage.

Éric Angenot, enseignant à l'ERG (ancien professeur d'Aurélien Collas avant son passage à l'ECAV) et artiste avec lequel nous échangeons régulièrement, proposait plusieurs formes: une projection «No comment» à partir d'un appel à chaque participant d'une série de vingt images sans aucun commentaire, des soupes préparées régulièrement et une performance *Post-industrial animism*<sup>108</sup> pour laquelle il pause immobile, pendant de longues périodes, recouvert d'un trophée animal reconstitué en fourrure et bois de cerf, qui lui recouvre le visage et le haut du corps, pendant une longue période.

Nicolas Koch et Romaric Hardy souhaitaient prendre en compte le nombre de propositions, souvent simultanées, de notre programme sous la forme du témoignage à partir d'une diffusion de message avec un porte-voix enregistreur qui pouvait diffuser plusieurs fois, de lui-même, les messages, mais également les archiver: faire en même temps annonce et histoire. Anouk Berthelot & Eloïse Kelso, duo d'étudiantes de l'école d'art du Havre, travaillant régulièrement à deux, proposaient une performance en continu à partir de personnages, entre professeur d'EPS et maître-nageur, rythmant les événements à coup de sifflet, de panneaux de score, ou de rappel des règles – essayant que leur émission de signes puissent être cohérente et synchronisée avec les mouvements et les rythmes des actions en cours. Quentin Mocquard et Grégoire Leduey, anciens étudiants du Havre et graphistes de <sup>DELTA</sup>

TOTAL - *L'édition magnifique*, ont assuré avec Romain Petit (qui avait élaboré la proposition du plongeur pour jacuzzi et modélisé la tour sauna-ring en échafaudage à partir des illustrations disponibles sur un logiciel de conception 3D, ce qui décida de sa matérialité finale) différentes formes de participations. Très actif dans le montage du module ring-sauna, ils ont produit différents combats, veillé au fonctionnement de l'ensemble de l'espace et imprimé régulièrement des affiches selon les événements annoncés (avec le sauna comme caisson d'insolation des écrans de sérigraphie). Samson Guyomard, artiste, céramiste, ancien étudiant de l'ECAV et de l'ECAL, responsable au départ des propositions à hautes températures, sauna et cuisson de céramique, entreprit à partir de deux grandes sections de bois restantes - non utilisées par Nicolas Koch et Romaric Hardy dans la fabrication du gradins-écrouloir de David Artaud - le montage d'un plateau double monté sur des roues de skate-board, plateau monté sur l'épaisseur des planches et non à plat, sorte de très long skate-board (2,5m), double et «mal» monté (vertical). Gaspard Le Guen après des propositions régulières sur le plateau d'exposition mouvant, entreprit une dissidence dans l'espace avec cet étrange objet de Samson Guyomard comme véhicule-support à propositions, sur la tranche duquel certains objets pouvaient tenir. Au fil des trois jours ce «plateau» roulant, aux fixations fragilisées par ce montage contre-indiqué, commençait à voir céder sa verticalité et ces deux plateaux s'ouvrir un peu, ce qui proposait de nouvelles configurations possibles à cette petite exposition personnelle de Gaspard Le Guen. Mélanie Laglaine qui avait quand même réussi à subtiliser un objet à (ou pour) un vigile du lieu (mais pour une part négocié avec lui: un fer à repasser provenant d'un stand du festival) commença ensuite à élaborer une machine à tatouer avec Nicolas Koch, ils proposèrent des séances de tatouage dans le sauna pendant que des combats avaient lieu au niveau supérieur.

Invité spécial, «interlaboratoire», Laurent Buffet, critique d'art et professeur à l'école d'art de Caen-Cherbourg, normalement accompagné par Jean-Charles Agboton-Jumeau

«Entrelacement» de la réalisation et de l'implémentation  
▲ Propositions collectives et individuelles  
▲ Distribution

<sup>108</sup> <http://www.postindustrialanimism.net/>



sa proposition - ce qu'il me confia, satisfait. Sachant que cette reproduction d'une statue du Moyen-Orient en gel balistique s'appuyait sur les événements de leur destruction, l'explosion promise du paysage en pierres projetées s'accordait également dans le temps à la proposition de Michael Petri : écho d'un fracas manquant au volume en gelée. Autre connexion entre propositions, toujours celle de Michael Petri mais cette fois avec *Lickscreen*, le mur en nutella. Relation entre l'odeur fromagère que dégageait par moment le gel balistique en décomposition et celle du nutella. Mélange trouble entre deux catégories d'odeur que ne correspondent pas forcément aux pièces présentées. Notons que ces parasitages et perturbations organisent des relations entre pièces plutôt de l'ordre de l'extension, formelle ou narrative, pertinente sans réduire ou altérer une pièce en faveur d'une autre : parasitage positif ou régénérant.

## Incidents

Aucun incident n'aura été à déplorer à partir de l'intrusion des six propositions supplémentaires de cet événement. Pourtant si un événement marque une rupture (chez Baudrillard à partir notamment de l'attentat du WTC<sup>718</sup>) et, on l'a vu, chez Deleuze et Guattari, est arrivé ou va se passer, à partir d'un accident, il est peu envisageable que rien ne se passe de particulier, même au cours d'un événement prévu. Si les interventions du groupe ont considérablement produit de *déplacements* dans cette exposition - dans le rapport de présence, celles des membres de ce groupe, de leurs pièces respectives, du rapport de leur pièce avec l'ensemble de l'exposition, mais surtout dans le trouble auprès du public, dans la confusion entre spectateur et acteur de l'exposition, les corps au travail pouvant aussi bien être, par intermittence, relativement passifs qu'en pleine action - ce n'est pas dans le déroulement de l'événement, mais dans sa rupture que des incidents sont venus lui donner plus fortement sens, selon deux *styles*, deux manières de voir ou pas une exposition

La première soirée de l'événement, vendredi 4 décembre au soir, 20 heures après son commencement, un bar a été ouvert au W139 (habituel pendant ce type de programmation) – c'est en général le cas également pour la soirée de clôture le lendemain. Malheureusement une personne ayant trouvé le moyen de s'introduire dans les étages du bureau du centre d'art entre les deux soirées a pu dérober le montant de la caisse de la première soirée. Très touché par ce problème, le W139 décide de ne pas assurer d'ouverture de bar la seconde soirée.

---

<sup>718</sup> « L'événement (...) est de l'ordre de la discontinuité et de la rupture » Jean Baudrillard, « La violence du Mondial », Jean Baudrillard, Edgar Morin, *La violence du Monde*, Editions du Félin, 2003, p. 26.

(qui a finalement préféré ne pas prendre part au festival), remplacé par Paul Collins, lui-même accompagné de Jules Negrier pour *RéctA(L) Remix* (titre erroné au cours d'un échange de message qui fut conservé par l'auteur au titre de lapsus). *Récital* proposant de chanter la recherche en école d'art (*La recherche, c'est les É.T.U.D.I.A.N.T.S.*, paroles Jean-Charles Agboton Jumeau – voir déclaration JCAJ), notamment à partir du passage d'un laboratoire à un autre: DELTA TOTAL vers un laboratoire sur les récits d'enseignement (qui ouvrira avec un premier workshop en février 2017 à l'École d'art de Cherbourg). Ce concert eu lieu en clôture de notre proposition au festival, la dernière partie de l'après-midi du 10 avril, au moment du dernier combat sur le ring, combat qui fut en même temps un moment d'impression d'affiche sur ce même ring, jusqu'au dérapage de l'écran de sérigraphie et des impressions sur le corps des combattants, et de l'utilisation de l'espace sauna en zone d'insolation des écrans.

Ce festival comme la saisie d'une occasion d'achever une étape de l'aventure vers celle du récit.

À partir de cet ensemble de propositions, regroupées pour la plupart dans un espace commun, malgré quelques satellites, et s'activant parfois simultanément, selon plusieurs simultanités possibles à partir du rythme des reprises des actions, nous pouvons tenter une répartition des types de propositions. Ici encore, pour cet ensemble, il semble plus juste de convoquer la notion de connexion, plutôt que de collaboration, certaines formes pouvant effectivement collaborer sans forcément qu'il y ait de consultation mutuelle entre les auteurs: des formes se retrouvent connectées aussi bien volontairement, qu'accidentellement que plaisamment ou non. L'ensemble participe à l'élaboration d'une œuvre commune, dont la particularité principale est de connaître une succession de délimitations éphémères, sans cesse renouvelées.

- ▶ Répartition
- ▶ ▶ Individuelle

Chaque forme ou ensemble de formes ne participent pas à cette œuvre commune de la même manière. Il y a des formes de mouvement, happening ou performance (selon qu'elles soient plus ou moins écrites et plus ou moins jouées, répétées), sans qu'un résultat dans la présence d'un objet final ne soit requis ou retenu (à l'exemple de certaines performances ou des combats de boxe, mais également des mouvements, par moment, de l'ensemble des éléments de notre espace). D'autres formes sont représentées par un objet ou l'une des manifestations de leur mouvement se finalise par un ou plusieurs objets, pouvant «faire série» ou non (pièces prêtes pour le festival et installées dans l'espace ou dans les espaces particuliers prévus pour les accueillir ou pièces produites pendant le festival). Parfois un objet représente une proposition sous la forme, et plutôt par l'usage, d'un accessoire qui vient faire scène pour la proposition (par exemple performative), dans ce cas l'objet est là d'abord (table, divan, utilisés pratiquement pour une performance mais également symboliquement comme délimitation d'un espace performatif). Pour ce type de propositions, bien qu'il s'agisse de moments dynamiques, ils restent stabilisés, locaux, suivant comme une partition pour leur déroulement mais aussi comme logique d'emplacement et d'orientation dans l'espace. Si ces propositions se répètent, elles ne connaissent pas de modification notable, elles agissent selon un rythme, de pause et d'activité, à la même place, à l'exemple des certaines propositions venues d'Islande: *I will watch you and eat* de Freyja Reynisdóttir, *Plokk* de Heiðís Hólm Guðmundsdóttir,

«Entrelacement» de la réalisation et de l'implémentation  
▶ Propositions collectives et individuelles ▶ Répartition  
▶ ▶ Distribution  
▶ ▶ Individuelle

Ce qui nous (le groupe invité pour l'événement) convient assez peu étant donné qu'en pleine action la veille nous n'avions pas vraiment profité de cette première soirée. Celle d'une clôture de l'événement pouvait nous concerner davantage. Nous en parlons avec Andreas Tscholl, membre actif du W139, mais il est vraiment dépité, compte tenu de l'économie très fragile de ce type de structure. Nous lui proposons d'ouvrir un bar gratuit avec nos propres moyens, comme une manière de faire basculer l'événement dans un réel *nécessiteux*, en reprenant le principe du lieu *PAY WHAT YOU WILL*. Sans accepter aucun argent, mais en proposant à manger et à boire sur un bar construit par nos soins dans l'espace d'exposition à partir de matériaux non utilisés par les différentes pièces activées ou désormais disponibles après démontage ou modification des pièces de notre ensemble.

< [X]  
Production  
s

Au moment, après la mise en place de notre bar, où Mélanie Laglaine déclenche ses « opérations bananières d'altitude » par des jets de bananes sur le public qui fait retentir le cri du singe au hasard des touches banalisées de la tablette « cris des animaux » (sans qu'on puisse voir, en contre plongé et contre jour, par qui est occupé le hamac suspendu, ni s'il l'est vraiment), Andreas Tscholl regarde la scène encore affligé par le pillage. En voyant les bananes projetées à partir du hamac, lui vient un sourire. Il me dit que ça lui fait du bien de voir ça, malgré les circonstances – une action artistique burlesque, inédite et inattendue comme consolation efficace d'une économie de l'art sans filet.

Puis approche le moment où le W139 va fermer. Nous sommes samedi soir, ce centre d'art est dans le quartier rouge d'Amsterdam, quartier festif, jeune et agité. À cette heure, de très jeunes personnes passent dans le lieu sans forcément savoir où ils sont, ce qu'il s'y passe, ni même de quelle *nature* sont les formes qu'ils y croisent. Un visiteur un peu perdu se retrouve, après une mise en garde assez vive des personnes du groupe qui l'accompagnent pour qu'il regarde mieux où il marche, devant le mur de nutella. Surpris, saisi et comme aspiré, se prenant les pieds dans cet état il *est projeté* dans le mur, sur un de ses côtés : en ruine un tiers. Geste de solidarité avec la crise financière du vol de la veille, celui d'une crise bienvenue des formes qui n'avaient connu jusque là qu'une sorte d'épanouissement croissant.

Nous sommes assis sur les modules de Nans Quétel, à quelque mètres du fracas, le jeune homme est très gêné, il fait comme si de rien n'était et nous sommes tous bien fatigués par ces 48 heures d'activité. Nous laissons un peu de temps à notre réaction. Le jeune homme s'en va très vite, les blocs de polystyrène brisés recouvert de nutella, font l'effet de *Bounty* géants croqués, cette barre de noix de coco chocolatée à l'extérieur. La fatigue nous aide vraiment à voir

*Fly it* de Veronika Geiger ou *Look at the food* de Jónína Björg Helgadóttir. Cette « posture » répétitive est aussi soutenue par des personnalités venant du Havre, comme ce collage d'affiche sur le poteau, d'Aline Choblet, toujours à la même place mais sans rythme précis ou avec les crânes-bulleurs de Simon Le Cieux qui trouveront tout de même différents emplacements pendant les trois jours.

D'autres formes, stabilisées parfois par une pièce, possiblement avant le festival, connaîtront des modifications, d'espace mais également de montage, démontage, remontage en cours de festival, selon les nouvelles configurations de l'espace (la proposition d'Elise Parré, par exemple, ou, pour une part celle de Sophie Caudebec, bien qu'il s'agisse plutôt de réglage généralement, comme processus, propre à l'horlogerie). Il y a des formes, objets finalisés ou performances ou happenings ou simples présences (pour lesquelles le ou les auteurs ne reconnaîtraient pas le terme « performance » ou « happening » comme catégorie de leur expression<sup>109</sup>) assurés individuellement, d'autres à plusieurs – et dans cette catégorie « collective », certains groupes

agissent comme entité stabilisée, d'autres plus accidentellement selon une intention spontanément ou une nécessité du moment. Des formes (objets, performances, happenings ou autres types d'action<sup>110</sup>) commenceront individuellement pour être reprises à plusieurs ; certaines pièces, comme celle d'Élise Parré ou Sophie Caudebec, connaîtront des états et des mouvements qui ne seront pas produits par les auteurs « source », la proposition d'archivage et d'annonces sonores de Nicolas Koch et Romaric Hardy passera par plusieurs mains et sources.

Certaines formes ayant prévu leur déroulement se sont appliquées à le respecter, à s'y tenir comme un programme, une partition, à l'exemple de certaines performances individuelles, notamment des artistes et étudiants islandais, nous l'avons vu, pour lesquels une immersion dans la performance semblait nécessaire pour son exécution, comme une pièce écrite qui accepterait peu de variation provenant du contexte. Immersion correspondant à une situation dans l'espace balisée par un accessoire jouant le rôle d'isolant entre une « réel » et une « fiction », sorte de scène. Ce qui n'était pourtant pas le cas de la table comme identité visuelle du piquet de « grève de l'art » (*Verkfall, Sigurður Atli Sigurðsson & Leifur Ýmir*) dont le déroulement était forcément influencé par les visiteurs attendant dans la queue pour rentrer dans le Palais de Tokyo et venant ou non se joindre au happening (auquel le terme *manœuvre* correspond également). De même pour la planche de couleur pourpre de Klængur Gunnarsson, qui, si elle rappelait par sa présence la performance affiliée, *Polo sud*, à la manière d'un étendard ou d'une signalisation, elle ne balisait pas un espace de performance, car

[XIII]

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Répartition

▲ Individuelle

<sup>109</sup> Par exemple, le fait de participer à un combat libre (la boxe n'étant parfois que le standard de référence sans pour autant être appliqué « dans les règles »), sur un ring reconstitué à partir d'un niveau d'échafaudage (une « représentation » de ring) n'est pas forcément une performance, ni un happening – on pourra parler de « démonstration », sans pouvoir dire précisément de quoi... En cela ces « combats » sont une sorte d'hommage à la carrière de boxeur d'Arthur Cravan, qui, champion de France amateur, affronta le champion du monde Jack Johnson, pour une défaite prévisible, par KO à la sixième reprise – bien que leur lecture critique convoque après-coup les catégories que nous mettons de côté pour nos « combats » et qui n'existaient pas au moment de celui de Cravan : « supercherie sans enjeu sportif montée par quelques promoteurs véreux », mais « formidable coup artistico-sportif, (...) happening, que [réalise] Arthur Cravan, le poète-boxeur. » (<http://www.editions-du-sous-sol.com/arthur-cravan-versus-jack-johnson/>), « seul poète à combattre un champion du monde, (...) ce combat (...) est en quelque sorte le premier « happening », la première « performance » de l'histoire de l'art. », Arthur Cravan, précipité (Grasset, 2010), Bertrand Lacombe.

<sup>110</sup> Notons l'apparition dans les années 90 d'un terme complémentaire, venu du Québec, « manœuvre » : La manœuvre présume un terrain d'action. La manœuvre présume que sur le terrain d'action, il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre. Elle est donc sauvage. La manœuvre est un processus qui n'est pas dompté. » « Elle est d'abord mouvement. La manœuvre n'a de norme que son propre mouvement, elle n'a d'autre désir que la prolifération des créativités. », Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre », *Inter. Art actuel*, n° 47 (printemps 1990), p. 1 – 2

les choses du bon côté, puis le W139 va fermer jusqu'au lendemain midi, le temps de trouver bien des solutions.

Le nutella est un matériau plaisant à travailler, seulement, c'est de notoriété publique désormais, ce n'est pas un produit très sain. Après une séance de production, sa graisse et son odeur très particulière sont persistantes : il n'est jamais agréable de devoir reprendre une pièce, même et surtout pour quelques retouches. Il faut remettre en place le petit atelier qui permet de chauffer le matériau, le mélanger pour que sa chaleur se repartisse, protéger l'espace de travail pour ne pas avoir à nettoyer toutes les taches et coulures notamment sur le sol qui se rependent aussi facilement que le lieu est parcouru par de nombreux pas... mais il faut faire quelque chose de cet effondrement avant le lendemain. L'aspect *Bounty* aussi plaisant soit-il est hors de propos : ce mur est en nutella, pas en polystyrène, encore moins en noix de coco.

Avec les encouragements du groupe, je reprends la mise en place et décide non pas de reconstruire le mur mais de laisser cette configuration « ruine » en place : résultat d'une action d'un spectateur, sorte d'activation physique de l'œuvre. Interaction qui étend notre événement par d'autres, en recouvrant les parties de polystyrène découvertes. Que le mur puisse tomber, de lui-même ou être malmené volontairement ou non pendant les deux semaines d'exposition qui lui restait à tenir, était une éventualité. Que cela arrive aussi tôt était assez surprenant, surtout dans les dernières minutes de l'*épreuve*, la durée de l'événement touchant à sa fin au moment de la rencontre fortuite entre ce regardeur aussi distrait que sidéré et l'œuvre. On l'aura saisi, le *regardeur peut faire le tableau sans le voir*, tout en le défaisant. Ensuite, que je sois présent au moment de cette crise formelle, pourtant au programme de la pièce dans la durée (sa malléabilité entretenant un rapport avec l'érosion progressive d'une explosion au ralenti sur l'écran adjacent), était plutôt heureux. La rencontre entre le spectateur et la pièce était belle, radicale et juste, comme les rencontres perpendiculaires chez Foucault. Inévitable peut-être, pour ce mur qui tenait finalement « trop » bien sa fragilité. Cette rencontre flagrante entre œuvre et spectateur venait clore notre période d'événement, sonner le gong de fin (et d'une reprise *forcée* d'un travail supplémentaire). Achèvement gestuel et sonore dans une nouvelle synchronicité dont j'allais saisir très bientôt un niveau plus déterminant. Plus pratiquement, j'étais sur les lieux pour donner à cette nouvelle forme une facture acceptable pour moi et ne pas laisser le centre d'art s'occuper du dilemme de la reconstitution d'une pièce.

cette planche était déplacée comme un toit au-dessus du performer quand celui-ci l'exécutait. Cet accessoire, entre chaque activation, balisait plutôt l'espace d'une performance en pause, un temps, une présence matérielle rappelant la performance et une possible prochaine reprise.

D'autres propositions individuelles, comme celle de Catherine Tiraby ou Nans Quétel, mais encore de Thibault Brébant, et également d'Aline Choblet, tout en maintenant une intention définie au départ, une pré-écriture, ont laissé leur proposition connaître des phases de recalage, de questionnement, de consultation, de reprise, d'autant plus que certaines d'entre elles s'activaient dans une relation de contact avec le public. Nans Quétel selon un toucher du corps à la vaseline en échange d'un mot, objet ou coordonnées, Catherine Tiraby par le quasi-contact, effleurant la zone entre le sol et l'entrejambes des visiteurs avec ses instruments. À l'exception de la performance d'Aline élaborant son collage de papier à la base d'un poteau placé dans l'espace à cette fin, et en cela se rapprochant d'une localisation à la manière « islandaise » (sans reprendre le rythme de travail très séquencé de la tendance de ce groupe), les autres « propositions individuelles » performatives n'étaient pas tenues à une place définie dans l'espace. À propos de la temporalité, nous avons vu que certaines propositions du type « performance individuelle » procédaient selon des séances régulières au rythme de pauses et d'activations (*I will watch you and eat*, Freyja Reynisdóttir, *Plokk*, Heiðís Hólm Guðmundsdóttir, *Fly it*, Veronika Geiger ou *Look at the food* de Jónína Björg Helgadóttir, *Polo sud*, Klængur Gunnarsson), d'autres optant d'avantage pour un déroulement dans la durée avec un rythme pause/activité aléatoire, sans même parfois qu'il y ait réellement de pause marquée. Activation dans la durée de *Verkfall*, Sigurður Atli Sigurðsson & Leifur Ýmir<sup>111</sup>, du collage d'Aline Choblet, des « crânes bulleurs » de Simon Le Cieux, de l'*Aérologie* de Catherine Tiraby, des contacts à la vaseline de Nans Quétel, de l'archivage-annonce sonore de Nicolas Koch

et Romaric Hardy<sup>112</sup>. De même pour *Atlas portait le monde sur ses épaules, j'en porterai plusieurs*, de Thibaut Brébant, *Avec des ballons et des triples de soi* de Carmen Tonyivi, pour la seconde partie de la proposition de Laurie Lepine, *Destination : Palais de Tokyo*. Ou encore les séances de tatouage de Mélanie Laglaine et Nicolas Koch, qui ont surtout eu lieu à partir du deuxième jour par intermittence, se calant souvent sur les rencontres sur le ring, bien qu'ici nous débordions le domaine de la performance, de même que pour la maintenance plutôt « en continu » de la *machine* de Sophie Caudebec, pour un type d'enjeux d'un autre statut que nous tenterons de préciser.

Laurie Lepine, dont au final la performance aura eu lieu davantage au Palais de Tokyo que sur les routes qui y mènent (arrivant en auto-stop dès le premier jour), véhiculera sa proposition à travers le public du Palais de Tokyo sur le même principe qui lui permet de voyager en auto-stop selon la « disponibilité » des conducteurs.

<sup>112</sup> Même remarque que pour *Verkfall* – bien qu'ici, ce soit aussi le fait que la proposition passe de « main en main » comme la « sortie » de l'unité d'un duo d'auteurs qui en constituera le rythme et la durée.

#### Laurie Lepine :

*Je suis arrivée vendredi il me semble, j'ai eu un souci à l'entrée à propos du badge alors ils m'ont donné un pass 3 jours. Du coup mon sac c'était en fait mon duvet. C'était sous mon manteau que j'ai gardé des traces de ma route, en demandant aux personnes me prenant en stop de me laisser un objet.*

*Du coup au palais j'ai fait une « expo sous le manteau » avec les objets et une mini carte de ma route que je déplaçais en expliquant mon chemin et les gens que j'y ai croisé. La plupart du temps j'abordais la conversation, sinon j'avais sympathisé avec un vigile qui parlait de moi aux visiteurs, il y en a 4 qui m'ont cherché et qui m'ont trouvée par ce biais.*

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Répartition

▲ Individuelle

<sup>111</sup> Bien que *Verkfall*, s'active à deux nous la considérons comme une « performance individuelle » en raison de son unité et de sa stabilité formelle.

Au moment de reprendre le mur, juste après la fermeture du W139, préparer les éléments nécessaires, puis de commencer à enduire quelques parties, je m'arrête en levant la tête, cherchant un peu de motivation collective auprès des camarades regardant tranquillement ce spectacle d'une reprise de pièce en crise... la nuit entière de fabrication du mur deux jours plus tôt n'est pas encore rattrapée. C'est là que j'aperçois, sur la projection, la première image du tremblement de la montagne. Comme le film change d'image toutes les dix minutes cela signifie que la malencontreuse rencontre entre le spectateur perturbé et le mur de nutella a été le moment du déclenchement de l'explosion de la montagne : sorte d'onde de choc entre les deux pièces. Ce très heureux *malheur* suffit à me donner l'énergie d'enduire la partie ruinée du mur. La pièce est à nouveau présentable, autrement, dans son état *archéologique*. Elle connaîtra d'autres configurations avant la fin de l'exposition<sup>719</sup>, toujours sur ce principe dynamique qu'une œuvre n'est jamais qu'en/un mouvement dans l'espace d'exposition : elle ne fait que passer.

## Clôture

L'événement est terminé, nous échangeons avec les artistes de Leipzig présents à ce moment et Andreas Tscholl notre principal interlocuteur au W139. Andreas Tscholl a vraiment apprécié cette expérience d'une relance artistique par le réinvestissement de l'espace d'une exposition en cours – ils souhaitent reprendre ce principe. De mon côté, j'imagine une part de ma pratique qui consisterait uniquement en ce type de mouvement de reprise d'exposition en cours. Les artistes de Leipzig semblent satisfaits de l'échange entre pièces occupant l'espace sur la durée de l'exposition et le parasitage entretenant un jeu d'énergie supplémentaire entre ces formes stabilisées. Les formes en question, ensemble de pièces des artistes de *Sublime eroding*, sont effectivement des pièces denses, massives pour certaines d'entre elles, notamment le « garage » de Christoph Bartsch et les modules qui portent les images de Nans Quérel. Si le moulage de la statue de Mossoul de Michael Petri est promis à la décomposition, la table métallique sur le modèle de celle des autopsies et surtout le moule en résine, produisent un effet « bloc » à cette installation : il s'agit de sculpture. Par ces qualités solides, cet ensemble de pièces fut un très bon appui aux tentatives plus fluides développées pendant cet événement. Les autres pièces sont murales, peintures de Norbert Reissig et images numériques de Martin Wühler (qui a

---

<sup>719</sup> *Sublime eroding* se clôturant le 23 décembre, j'avais prévu de revenir pour aider au démontage. J'arrivais le 21 décembre pour coucher le mur à plat (plateau, scène, plateforme, avec la conservation du décrochement de l'ouverture « fenêtre »), en reconstituant cette fois la partie brisée dans sa continuité d'origine avec le mur, au moment où le film lui-même s'acheminait vers un écran monochrome, couleur de la poussière qui dominait le film désormais.



D'autres ont fait tout autre chose que l'engagement prévu à l'exemple de Samson Guyomard : venu pour incarner Vulcain il se manifesta en Don King<sup>113</sup>. Si Romain Petit<sup>114</sup>, à partir de sa proposition de plongeoir pour le jacuzzi, puis la modélisation 3D de notre structure sauna-ring, trouva naturel pour donner corps à sa modélisation et de se convertir en promoteur-organisateur de combat en plongeant certaines personnes de notre groupe dans l'« arène », c'est Samson Guyomard qui organisa le combat le plus surprenant, celui du samedi

soir, avec un tête d'affiche : Morsay<sup>115</sup> et un ami à lui – délaissant la chaleur de son instrument de travail pour celle de l'amateurisme d'une pratique urbaine du noble art. Puis, notamment à partir de ce double plateau roulant monté sur la tranche plutôt qu'à plat par Samson Guyomard, comme évoqué plus haut, mais également avec le plateau atelier céramique et à plusieurs autres endroits de l'espace, Gaspard Le Guen a produit le type de formes qu'il cherche habituellement à réaliser (tel que nous avons pu le voir au W139 d'Amsterdam) mais à partir de ces opportunités<sup>[XIII]</sup> nouvelles apparues spontanément pendant le festival, en termes de support.

<sup>113</sup> Donald King, dit Don King, est un promoteur de boxe professionnelle. Notamment du combat Ali-Foreman à Kinshasa, et d'une partie de la carrière de Mike Tyson. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Don\\_King](https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_King)

<sup>114</sup> Son combat à lui, Romain Petit le mena brillamment, et de façon très surprenante, pour un étudiant assez peu engagé dans la confrontation généralement, lorsque la responsable technique, qui nous avait pourtant assurés que nous aurions une tour échafaudage de 4x3m à un étage, tenta de nous faire admettre qu'une structure 3 fois plus réduite ferait très bien l'affaire. Il faut croire que d'avoir passé beaucoup de temps à modéliser cette structure à partir d'avis divergents du groupe et qu'être au Palais de Tokyo engage à un sérieux de chacune des parties : Romain Petit fut radical dans sa façon d'expliquer à la directrice technique notre impossibilité d'assurer nos engagements si le Palais de Tokyo ne faisait pas son travail. Travaillant régulièrement sur des échafaudages et ayant bien préparé son dossier il contredisait également les prix prétendus, garantissant qu'on pouvait avoir la tour prévue pour beaucoup moins cher que les prix avancés par la responsable technique pour cette tour beaucoup trop réduite proposée par le Palais de Tokyo. Ce type de rapport, livré ici en détail, est un exemple parmi tant d'autres du traitement et de l'ambiance dans laquelle il nous a fallu produire notre action. C'est dans ce type de rapport que les œuvres se produisent, se défendent et se fondent, c'est ainsi qu'une œuvre est une résolution d'une situation, de l'écart entre avoir lieu, prendre part dans un espace ou se voir écartée. En cela l'expérience du Palais de Tokyo a été une belle mise à l'épreuve de nos conditions de production. Au moment où le promoteur des combats DELTA TOTAL Romain Petit devient le combattant à la défense de son titre, celui de cette forme conçue collectivement et de la structure qui l'assure, il active pourtant la devise fétiche que Don King adressait pour calmer les ambitions financières de ses poulains, « dans la vie on n'a pas ce qu'on mérite, on a ce qu'on négocie » - devise qu'on retrouve sur la couverture du livre du Dr. Chester L. Karrass « In Business As In Life - You Don't Get What You Deserve, You Get What You Negotiate », 1996.

Cette déclinaison des types de propositions individuelles, que nous pourrions nommer « arrêtée », « ambulante » et « transposée », selon leur tendance, procèdent d'une maturation des intentions selon des phénomènes de maintien et de relâchement d'un programme de départ fixé ou simplement esquissé. *Arrêté*, pour les propositions, généralement individuelles, statiques dans l'espace et n'ayant pas connu de modifications notoires pendant le festival, *ambulante*, pour ce même type de propositions ou d'autres moins arrêtées mais ayant produit des mouvements dans l'espace, puis *transposé*, pour des propositions ayant, à partir d'une base définitive ou encore « ouverte », connu soit des déplacements dans l'espace, soit des modifications, reformulations, déformations, voire des remontages, par les auteurs ou d'autres « contributeurs ». Forme stabilisée, déplacée ou modifiée, pour préciser autrement ce même classement.

Pour avoir chacune une qualité propre, c'est le jeu de ces manières particulières de maintenir, avec ou sans extension, une intention de départ qui a donné un rythme particulier à ces propositions notamment les unes envers les autres. Les propositions « arrêtées » permettant à l'ensemble des actions de l'espace d'avoir un

<sup>115</sup> « de son vrai nom Mohamed Mehadji, né le 19 août 1980 à Beaumont-sur-Oise dans le département du Val-d'Oise, est un rappeur français d'origine algérienne, connu initialement pour ses clips provocateurs postés sur Internet. » <https://fr.wikipedia.org/wiki/Morsay>



également une installation de vitrine avec des statuettes dans la cavité, en contrebas de l'espace commun), et profitent de cette relative protection que le support mural permet en termes d'espace : elles sont aux bords de l'exposition, peu exposées aux mouvements. Seules les pièces de Julien Dutertre, jeune artiste belge, entretenaient une relation plastique avec nos expériences dynamiques. Avec une imprimante 3D pour le béton, un drone soutenu par de l'hélium dont les déplacements étaient guidés par un logiciel « amoureux » (réagissant aux émissions de chaleur, de son et de mouvement du public) et deux diodes qui à partir d'un échange de fréquences finissaient par trouver un point d'accord pour cesser d'émettre (et qu'il fallait ensuite relancer), Julien Dutertre prenait certains risques en termes d'endurance de pièces. Le béton bouchant très vite la distribution de l'imprimante, le drone plus timide qu'amoureux allant régulièrement se cacher dans les combles de la charpente pour ne plus jamais en descendre et le couple de diodes n'assurant jamais d'un fonctionnement opportun ou d'un manque de batterie : fragilité et sensibilité des formes correspondant davantage aux tentatives du groupe DELTA TOTAL au travail de cet événement *WHILE WE WORK*.

Gaspard Le Guen, partant très tôt le dimanche 5 décembre au matin, nous avait confié avec Romain Petit le soin de remballer les éléments de ses installations, de les redistribuer. Romain Petit eu l'idée de replacer dans la rue, devant le W139, les mini-assemblages de Gaspard Le Guen. Déplacement/extension de l'exposition dans la rue, ce qui est toujours pour Gaspard Le Guen une problématique sensible, qu'il tente régulièrement de soutenir : faire de l'art dans la rue, s'adresser au public des passants et des habitants, à distance du lieu de l'art et de son régime de signes.<sup>720</sup>

### École partout

À nouveau, cette expérience *de et dans* l'exposition, regarder et agir dans l'espace, proposait aux étudiants et jeunes artistes un format d'école d'art déplacée sur le terrain d'exercice de l'art : un espace, du matériel, des conditions de travail, avec en plus un public. La possibilité de maintenir une pédagogie de l'art au cours d'une expérience qui ne pouvait pas être juste une expérience d'école mais une proposition assumée auprès d'un public d'artistes et de spectateurs, proposition souhaitée et soutenue par un centre d'art, fut l'occasion d'appliquer et de vérifier certains principes avancés à l'école. Principes de la dynamique du passage des formes, rapport temporel des œuvres dans l'espace, de la relation plastique entre les pièces, du bénéfice

---

<sup>720</sup> Ce qu'il fera très brillamment pour son DNSEP entre pont et terrain vague à Le Havre en juin 2018.

rythme, un ensemble de repères réguliers dans le temps, une répétition, pendant que d'autres formes « ambulantes » ou « transposées », parcourant notre espace ou repassant par lui (après avoir étendu leur envergure au-dehors pour certaines) toujours sur le mode d'une apparition nouvelle car inattendue à tel moment, ont modifié régulièrement la perception de notre espace.

Un tableau tente de préciser cette multiplicité de critères, il reprend les catégories nommées mais en les ouvrant encore pour en voir le détail (voir Fig. T1, voir p.320).

Cette déclinaison de propositions souvent individuelles et généralement régulières dans le rythme, stabilisées dans la forme et localisées dans l'espace investi, vers des propositions plus ouvertes et fluides dans le temps et l'espace, parfois reprises par des mouvements collectifs, nous mène à un second ensemble, celui des propositions collectives, introduites précédemment par le terme « module », et ayant été première dans l'espace comme éléments dominants de sa scénographie. Pour ces propositions, la désignation pourrait se passer de l'auteur (quand il permet d'identifier celles du premier ensemble) pour se fixer sur la forme (plusieurs auteurs pouvant s'en partager la responsabilité, de la conception à l'activation, en passant par la réalisation. (voir Fig. T2, voir p.321).

► ► Collective

Ce second ensemble de propositions, collectives (exemple « sauna-ring » : élément conçu et réalisé à plusieurs) ou basées sur une participation collective (exemple plateau d'exposition de David Artaud : élément conçu individuellement comme support collectif), ont pu voir leur prévision ou programmation réalisée, mais sur le principe d'intégration des imprévus comme condition de la proposition, sur ce mode de la connexion, sachant que s'activant à plusieurs ou s'adressant aux autres, public ou artistes, comme participant.

À noter que les deux ensembles, celui plus « individualisé, stabilisé ou ambulant » et le second, « module collectif », ont connu très peu de régimes communs et sont restés

relativement imperméables, comme deux mondes cohabitant dans le même espace d'une manière « schizophrène », selon deux niveaux de réalité. Quelques propositions ont pourtant produit la « jonction » : la pièce d'Élise Parré posée dès le départ sur le plateau d'exposition mouvant de David Artaud, fut ensuite placée sur le four à céramique en guise de socle, les relevés de poussières de Catherine Tiraby dans un cahier qui fut également posé sur le plateau d'exposition de David Artaud, signalant la fin de l'action *aérologique*, Gaspard Le Guen après un temps de production/monstration sans espace défini, posa ses réalisations du premier jour sur le plateau d'exposition mouvant, puis produit à partir de l'atelier céramique pour disposer ensuite sur le second plateau d'exposition roulant (Samson Guyomard) comme espace d'exposition personnel. La performance *Atlas...* de Thibault Brébant sortie de l'autisme nécessaire aux configurations multiples de sa bibliothèque mouvante le temps d'un combat de livre sur le ring avec Sophie Caudebec.

D'autres propositions, comme celles du salon de tatouage ou de l'espace d'insolation trouvaient de façon plus évidente un abris tout indiqué dans le sauna, qui rendait possible l'action voulue, l'isolement nécessaire à ces pratiques plutôt délicates (qui ont de commun d'imprimer une marque sur un support selon un procédé qui nécessite une durée d'inscription) selon une visibilité partielle pour les personnes à l'extérieur de l'action. Permettant en même temps une transmission et une concentration nécessaire. D'autres encore, comme la performance en duo d'Éloïse Kelso et Anouk Berthelot, appuyaient leur jeu sur un des modules principaux (ici le ring pour la performance en question).

Cette jonction entre certaines réalisations individuelles (ou individualisées par deux voire trois personnes), pour lesquelles nous pouvons reprendre le terme de connexion, qui semble également actif dans ce contexte d'une rencontre pertinente entre forme, en termes de support pratique ou narratif (ou encore comme extension spontanée d'une performance ou d'une action), et modules collectifs est le rapport qui active la réalisation des prévisions ou de la programmation de ces modules principaux en

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Répartition

▲ Individuelle ▲ Collective

et de la justesse de certains incidents, de l'indication des circonstances comme repère dynamique, indicateur temporel de l'action, source d'inspiration formelle... toute une gamme de qualités actives dans les pratiques artistiques mais qui semblent disparaître au moment où les formes trouvent leur place dans l'exposition. Alors même que l'activité de ces qualités assure cette présence des œuvres.

#### b) Activation comme forme

L'activation, comme on peut le lire notamment chez Nelson Goodman à partir du terme *implémentation*, que l'auteur considère comme équivalent, substituable<sup>721</sup>, « inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner »<sup>722</sup> (il faut préciser « en tant qu'œuvre » et non simplement en tant que système propre à chaque œuvre nécessitant un déclenchement mécanique particulier – l'activation ou l'implémentation est un principe valable pour toute œuvre pour faire œuvre).

On peut voir à travers les propositions activées pendant *WHILE WE WORK* que la préparation de la forme entre dans le processus d'activation autant que sa réalisation, en tant que moment de démonstration et d'adresse au public. La réalisation de la forme, « processus tout entier de la production d'une œuvre »<sup>723</sup> toujours selon Goodman et ici sans doute en termes plus matériels, physiques, pratiques de ce qui fait l'œuvre, a lieu pendant son activation, ce qui lui permet de fonctionner. Ce qui permet aux formes de l'événement du W139 de fonctionner en tant qu'œuvre est saisi simultanément pour produire la réalisation des formes. L'activation commence possiblement, selon la présence et l'attention du public, dès l'amorce de la réalisation de la forme.

Prenons les formes par auteur. Romain Petit arrive dans l'espace quelques jours avant le début de l'événement, il récolte de quoi agir formellement et pratiquement, selon les moyens disponibles, dans le lieu d'exposition. Il commence à tester quelques possibilités, puis réalise les plus satisfaisantes pour lui pendant l'événement. Pourtant pendant l'événement d'autres formes pensées ou non en amont (décantation coca, fumée de pop-corn par exemple), ne connaîtront aucune phase préparatoire et se réaliseront à *même* l'activation : l'activation vue comme une étape mais également un *espace*, un support pour l'action. Superposition de la pratique et de l'espace de l'atelier avec l'exposition. Sophie Caudebec ne commence rien, si ce n'est une réflexion sur ce qu'elle compte faire, mais rien ne se produit physiquement et matériellement

---

<sup>721</sup> Ivan Clouteau, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *Culture & Musées*, 2004 Volume 3 Numéro 1, p. 41 note 2.

<sup>722</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, 2009, Gallimard, p. 64.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 64.

termes d'espace, dans ce principe d'intégration des imprévus. Jean-Christophe Bailly fait de la connexion le principe de la « formation continue du vivant (ou sa « naissance continuée » [selon] Merleau-Ponty) », « vitesse », « chaînes d'échos » ou « ricochets », qu'il rapproche ici de la dynamique de langage, selon le « même infini de la connexion ». L'auteur insiste : « Le vivant, dans sa vivacité la plus grande, c'est là, au cœur du "connecter infiniment".<sup>116</sup> »

Cette agrégation temporaire ou durable de propositions définies ou « resserrées » aux modules collectifs nourrit les conditions de ces modules en réalisant leur intention : faire support aux pratiques et volontés.

Qu'il passe par les modules collectifs ou non, un glissement est à noter entre les propositions performatives individualisées et d'autres propositions individuelles définies, sortant du domaine de la performance pour celui de l'action, ou comme nous l'avancions plus haut de la simple présence. Présence d'être là, ou présence d'une pénétration dans le réel de notre proposition d'ensemble, notamment dans un jeu dedans/dehors, qui relance cette approche de l'art d'une vision « musée/hors-musée » et la perméabilité de l'art et de la vie, plutôt sur le modèle du relai que de la dissolution ou du « blurring » (à partir du Livre *Essays on the blurring of art and life*, d'Allan Kaprow)<sup>117</sup>. Selon les mots de Danielle Boutet, « "l'art et la vie confondus", qui a pourtant inspiré tant de monde, n'a jamais fonctionné : l'art n'est pas soluble. Il est irréductible ontologiquement. (...) Mais peut-être la vie est-elle soluble dans l'art. Et c'est peut-être ce qu'a toujours signifié ce projet artistique.<sup>118</sup> » Il serait périlleux pour l'art de trop *jouer avec la vie* : « flou » (traduction de « blurring ») il perdrait sa définition, risquerait sa perception. Si nous maintenons qu'il est impératif que l'art joue cette limite, à l'exemple des expériences islandaises entre les « lieux préparés » de et à

l'art, que nous avons déjà évoquées, il semble effectivement que le « vivant », « Ce qui a les caractères spécifiques de la vie »<sup>119</sup>, entendons ce qui n'a pas spécialement de qualités évidentes à faire art, qui n'a pas de prédestination à faire art, et qui pour Jean-Christophe Bailly est « brusque, divers, non prévenant, mobile, problématique » tel « un scénario incertain et fragile, qui se corrige sans fin lui-même »<sup>120</sup>, puisse pénétrer la sphère de l'instant artistique au seul risque d'étendre les manières de faire sans perdre sa forme de vie.

Plusieurs exemples de catégories diverses : les propositions brutes, c'est-à-dire sans traitement particulier pour prendre part à l'expérience artistique, comme celles du tatouage ou de l'auto-stop (qui marque la continuité avec ce rapport au « vivant » des expériences islandaises), marque un équilibre maintenu entre action réelle et action de l'art, dans ce mouvement qui semble venir directement de l'extérieur pour augmenter le potentiel de ce qui se produit à l'intérieur. Ainsi que les propositions plus exotiques ou dissidentes moins concernées par le fait de faire art, comme le combat entre Morsay et un ami (organisé par Samson Guyomard) qui espérait un effet « show », voire promotionnel, ou bien Aurélien Collas et Guillaume Caiazza, sortant possiblement de la volonté de faire art, lorsque qu'ils s'aménagent discrètement un « coin télé » derrière le ring au moment d'un match de foot du PSG, mais prenant tout de même forme au sein d'une expérience artistique.

Si toutes formes arrivent dans les lieux d'exposition de l'art généralement de l'extérieur, ces quatre exemples semblent marquer plus particulièrement et chacun à leur manière cet accès d'une vie extérieure à l'intérieur de l'espace d'expérimentation de l'art sans transposition ou modification particulière vers une intention de faire art : les séances de tatouage à l'abri du sauna-ring pour faire salon, n'entraînent pas une mise en scène ou une cérémonie spécialement travaillée qui produirait une tournure plus artistique de cette pratique, elle prend place là où cela paraît le plus approprié (la machine à tatouer artisanale elle-même, fabriquée dans

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation  
▲ Répartition  
▲ Collective

<sup>116</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, p. 68.

<sup>117</sup> « Les développements mêmes du modernisme ont conduit à la dissolution de l'art dans ses sources de vie. », p. 261, Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, George Pompidou, 1996.

<sup>118</sup> <https://danielleboutet.wordpress.com/2013/09/14/lart-et-la-vie-confondus-lart-est-il-soluble-dans-la-vie/>

<sup>119</sup> VIVANT, <http://www.cnrtl.fr/definition/vivant>

<sup>120</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, p. 56, 59.

avant le début de l'événement. De même pour les expériences d'Aline Choblet dont le dénouement trouvera au cours d'une première activation et une confrontation au public une adaptation, un réglage plus pertinent. Si la pratique de Sophie Caudebec n'a pas rencontré de difficulté particulière au cours de l'activation, si ce n'est celle de la réalisation matérielle elle-même, Aline Choblet s'est *servie* de l'activation comme méthode d'ajustement de sa proposition.

Mélanie Laglaine a commencé son installation et les tests nécessaires pendant toute la durée de l'activation des deux jours d'événement pour activer sa pièce selon son intention finale au cours de la dernière soirée. Les spectateurs présents pendant la phase de test et d'installation pouvait considérer qu'il s'agissait d'une action, d'un happening ou encore d'une performance autour de la concentration et de la préparation alpine, ce qui était loin de l'intention principale de cette installation et du dispositif proposée. Gaspard Le Guen a également ouvert sa période de recherche pendant le temps de l'activation de l'événement, les formes finales, ne l'étaient qu'en relation au temps de l'événement touchant à sa fin. Les pièces et leurs configurations auraient pu connaître elles-mêmes encore des mouvements et des transformations, à l'exemple du relai de ce travail vers l'extérieur que nous avons réalisé avec Romain Petit.

Nous avons vu comment pour *Lickscreen* l'activation fut déterminante pour la forme transitoire de cette proposition, ce n'est plus tant l'exposition qui permet le travail d'atelier que son spectateur qui se fait le corps accidentel de la forme exposée et l'impose à celle d'une œuvre.

En plus d'être la zone et la dynamique de fabrique de l'œuvre, le corps de l'artiste devient également une forme qui s'active dans l'espace. Le corps faisant : ce qu'il fait. Et le corps commun de l'artiste qui fait et de ce qu'il fait : l'outil et son résultat comme une forme unique. La forme et le corps produisant deux types de réalisations différentes en un même mouvement : une forme de présence (*chorégraphique minimale*) et une forme plastique. Un niveau formel s'ajoute, celui des différentes relations que ce corps s'activant va déployer ou déclencher activement comme passivement : une concentration et un passage d'énergie.

Cette étape dynamique de nos formes, dans la lignée de la semaine passée dans le couloir-rue de la Cité radieuse mais dans l'intensité et la tension d'une exposition en cours dans un centre d'art, sera comme un essai pour ce que nous tenterons au Palais de Tokyo. Bien qu'on ne sache pas encore, au moment de *WHILE WE WORK*, que nous produirons cette dernière proposition du programme<sup>DT</sup> au printemps 2016 à Paris.

RÉALISATION	PROPOSITION INDIVIDUELLE	PROPOSITION DUO	PROPOSITION TRIO	COLLECTIF
<i>Pièce unique statique</i>	Marquerite Lemmonier Poser des briques (installation)			
	Gustáv Geir Bollason Maelstrom in a bottle (sculpt)	Artaud&Montéro Balançoire « nutellisée »		
<i>Pièce unique dynamique : déplacée (et/ou partiellement modifiée) pendant le festival (par l'auteur ou non)</i>	Alexis Picard La fille qui dort (image)	Calazzion&Colas Cloche de la honte (déplacée)		
	Catherine Schwartz DELTA playlist (son)			
	Élise Parré Sculpture (modifiée)			
<i>Pièce unique (ou série, multiples) produite et/ou manipulée, performée pendant le festival</i>	Aline Choblet Affichage/poteau (production)			
	Sophie Caudebec Dispositif (maintenance)			
	Simon Le Cieux Crânes bulleurs (manipulation)	Calazzion&Colas Cloche de la honte (utilisation)		
<i>* déambulatoire</i>	Gaspard Le Guen Pièces et installation (production)	Calazzion&Colas Cloche de la honte (déplacement)		
<i>Performance (avec accessoires) « préécrite » reprise plusieurs fois selon un rythme prévu statique dans l'espace</i>	Freyja Reynisdóttir I will watch you and eat			
	Jónína Björg Helgadóttir Look at the food			
	Heiðís Hólm Guðmundsdóttir Plokk			
	Veronika Geiger Fly it			
<i>ou déambulatoire</i>	Klængur Gunnarsson Polo Sud	Nicolas Koch&Romaric Hardy La trace n'est pas... (jour 1)		
<i>ou selon une fréquence aléatoire</i>	Eric Angenot Post-industrial animism	Sigurður Atli Sigurðsson&Leifur Ýmir Strike of art (statique+extérieur)		
		Nicolas Koch&Romaric Hardy La trace n'est pas... (jour 1)		
<i>Performance (avec accessoires) évolutive, active dans la durée (temps de l'action indéterminé) et déambulatoire</i>	Laurie Lepine Destination : Palais de Tokyo			
	Catherine Tiraby Aérologie	Nicolas Koch&Romaric Hardy La trace n'est pas... (jour 2 et 3)		
	Nans Quérel Vaseline contact			
	Carmen Tonyivi Avec des ballons et...	Anouk Berthelot&Eloïse Kelso Performance		
	Thibaut Brébant Atlas...			
	Zuzana Kleinerová Invisible			
<i>Reprise et statique (extérieur du lieu)</i>		Sigurður Atli Sigurðsson &Leifur Ýmir / Strike of art		
<i>Activité ou action en interaction physique avec le groupe DT et/ou le public (à partir d'un instrument ou objet)</i>	David Artaud Direction Artistique			
	Mélanie Laglaine Pickpocket	Nicolas Koch&Mélanie Laglaine Tatouage		
		Calazzion&Colas Cloche de la honte		
<i>Concert unique</i>			Laurent Buffet+invités Récital	

## Réalisactivation (unité) [Fig. T1]

Ce tableau récapitule l'ensemble des propositions individuelles ou dont l'unité est constituée par une, deux ou trois personnes : propositions locales ou localisables dans un espace.

## 2. Formes d'activation au Palais de Tokyo

Nous l'avons vu, le festival au Palais de Tokyo fut l'occasion de nombreuses propositions selon des niveaux de constitution, « Action d'établir. (...) Action de former un tout. (...) Ensemble d'éléments formant un tout homogène »<sup>724</sup>, superposant la fabrication, la réalisation, l'activation et l'implémentation (nous verrons bientôt que ces deux derniers termes ne sont pas toujours équivalents).

### a) Groupes de propositions

Les réalisations et activations de propositions DELTA TOTAL pour le Palais de Tokyo peuvent se répartir en plusieurs groupes principaux : 1. Les pièces et performances existantes avant l'invitation au festival et pour lesquelles cette invitation n'a pas été le déclenchement ; 1b. Et dans ce premier groupe, deux catégories : ce qui a connu un mouvement, une modification, des extensions possibles pendant le festival, et ce qui est resté sans changement ; 2. Les propositions conçues et déjà réalisées (fabriquées), partiellement au moins, avant le festival pour répondre à l'invitation d'y participer (avec le même phénomène d'extension en deux catégories du premier groupe) ; 3. Puis, les autres formes élaborées pour le festival mais réalisées sur place (avec les déclinaisons de mouvements possibles) ; 4. Enfin, le dernier ensemble, celui des formes conçues et réalisées *dans l'action* du festival en cours (notamment à partir des formes des trois groupes précédents).

< Fig.  
T1 et T2

Nous observerons des cas où réalisation et activation seront distinctes, selon que la réalisation est comprise comme fabrication, et des moments où réalisation et activation sont simultanées. Sachant qu'une œuvre (parfois même fabriquée ou élaborée avant sa monstration) peut ne se *réaliser* (également selon l'autre sens du terme, celui d'accomplissement) que pendant son activation. Des formes porteront plus facilement un statut de pièces réalisées sans que la réalisation (accomplissement) lors de l'exposition ne se soit encore produite, alors que d'autres nécessiteront la réalisation telle que l'exposition la procure (accomplissement), pour être réalisées. Entre « fabrication » et « réalisation » nous concevons des moments d'équivalence mais possiblement de décalage selon que la réalisation soit l' « Action d'accomplir ou fait de voir s'accomplir des aspirations, des désirs » ou l' « Action de faire passer du stade de la conception, du projet, à celui de l'existence effective », étape de « L'œuvre terminée » et le « Fait de se

---

<sup>724</sup> CONSTITUTION, <http://www.cnrtl.fr/definition/constitution>



				COLLECTIF
<i>Four et céramique</i>	Samson Guyomard	Samson Guyomard & Sébastien Montéro		Samson Guyomard & Sébastien Montéro Gaspard Le Guen Autres membres du groupe DT Public
<i>Ring-sauna</i>		Romain Petit & Sébastien Montéro [conception]	Romain Petit & Sébastien Montéro & Nicolas Koch [conception]	Grégoire Leduey Quentin Mocquard Sébastien Montéro Romain Petit [réalisation]
<i>Combat</i>				Grégoire Leduey Simon Le Cieux Quentin Mocquard Sophie Caubebec Alexis Picard Nicolas Koch Thibault Brébant (combat livres) Morsay+invité Macdara Smith (invité) Sébastien Montéro
<i>Insolense (sauna) Impression (ring pendant combat)</i>		Grégoire Leduey & Romain Petit		Grégoire Leduey & Romain Petit (impression) Simon Le Cieux vs Sébastien Montéro (combat)
<i>Salon tatouage</i>		Nicolas Koch Mélanie Laglaine		Mélanie Laglaine Nicolas Koch Quentin Mocquard Romain Petit Aline Choblet [...]
<i>Plateau exposition mouvant</i>	David Artaud			David Artaud + Collectif DT
<i>Gradins-écrouloir</i>	David Artaud	Nicolas Koch Romaric Hardy [réalisation]		Collectif DT + Invité + public
<i>Tapi- écrouloir/paravent</i>		David Artaud & Sébastien Montéro		

### Réalisactivation (collectif) [Fig. T2]

Ce tableau récapitule l'ensemble des propositions dont l'action agit sur l'espace et le dispositif général : la dimension collective.



manifester sous une forme concrète, de prendre une forme. »<sup>725</sup> Si l'aspiration ou le désir, ceux de l' « action d'accomplir », *sont* une œuvre d'art, alors l'accomplissement n'est pas forcément la fabrication mais plus spécialement l'activation de l'œuvre ou son implémentation : ce qui « consiste à la faire fonctionner » (« La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation »)<sup>726</sup>. Alors que nous sommes davantage du côté de la fabrication lorsque la « réalisation » est le passage de la conception à l'existence concrète, effective, qui permet de prendre forme, même si l'on comprend que l'existence concrète et la prise de forme ne peuvent parfois avoir lieu qu'au moment d'une exposition, par l'implémentation.

Disons, avant d'entrer dans le détail des propositions, que cela ressort de la constitution des pièces et de leur dépendance à certaines conditions du regard, d'une capacité à l'autonomie des formes quant à l'impératif d'une implémentation. Nous observerons également le cas de propositions où l'activation est la seule réalisation d'une forme conçue au préalable (qui est par exemple sans fabrication matérielle), voire de formes non prévues qui apparaissent dans l'action.

#### Pièces et performances existantes avant l'invitation au festival

Les propositions préexistantes au festival ont pour la plupart proposé une reprise adaptée ou modifiée ou encore, une réalisation repensée à l'occasion du festival (pour celui-ci ou pendant son déroulement). À l'exception de la proposition de Marguerite Lemonnier, structure de briques en fumier de mouton (accompagnée d'une vidéo) et du dispositif de Gústav Bollason, système de bouillonnement en bouteille activé par une pompe, dont la conception et la fabrication ont été assurées bien avant le festival, ces pièces ayant déjà été activées à d'autres occasions. Elles n'ont pas connu de modification particulière pour leur présentation au Palais de Tokyo, ni de mouvement ou de modification pendant le festival. À ceci près que Marguerite Lemonnier remballait ou camouflait régulièrement son tas de briques à chaque tournée de surveillance d'un officiel du Palais (non pas comme un nouveau fonctionnement plutôt pertinent, mais plutôt sur le mode d'une corvée, d'une contrainte qui ne trouve pas d'assimilation dans la forme).

Chez Goodman, nous l'avons vu, la réalisation « couvre le processus tout entier de la production d'une œuvre », « tout ce qui participe à la création d'une œuvre, du premier scintillement d'une idée à la touche finale », quand l'implémentation inclus selon lui « tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner. »<sup>727</sup> Il faudrait pouvoir s'étendre sur cette notion de « fonctionnement » qui semble impliquer que la réalisation seule (malgré la « touche finale ») ne

<sup>725</sup> REALISATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisation>

<sup>726</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2009, p. 63.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 64

L'entrée de la loge dont nous disposions au Palais de Tokyo, n'a pas connu le statut de pièce ou de réalisation artistique), l'auto-stop est pratiqué comme de l'auto-stop habituel et il a bien sûr la particularité d'arriver plus figurativement de l'extérieur (le parcours étant inclus dans le protocole de la proposition), l'invitation imprévue pour le combat du samedi soir est une pénétration de notre événement par une improvisation provenant de la vie relationnelle de Samson Guyomard, comme il aurait pu inviter ces personnes à une toute autre soirée, de même que la superposition d'une soirée « match de foot à la télé » au déroulement de notre événement.

Ici, la proposition *Verkfall* introduit un contrepoint à ce statut « vivant » des formes précédentes : la grève est une pratique du réel. Assez peu employée comme médium artistique, cette grève de l'art a lieu à l'extérieur du Palais de Tokyo et pourtant il est assez facile de la relier au festival qui s'y tient, bien qu'une forme de doute puisse subsister. Ce doute est celui d'une fiction possible de ce que l'on voit, en tout cas de ce que les deux artistes de cette grève souhaitent montrer : à la fois une grève de l'art simulée, car cette grève est leur manière de faire de l'art, à la fois une grève de l'art non-simulée car ils proposent plutôt de faire une grève que de faire de l'art – bien que cette abstention soit leur geste artistique. Ce que l'on peut voir : une grève de l'art devant un lieu de l'art, à la fois art, à la fois autre chose que de l'art est en phase avec ce que les artistes proposent. Cet accord sur cette double vision et **une** grève et de l'art de cette Grève de l'art peut correspondre à ce qu'Éric Duyckaerts isole par la distinction *manière prédicative/manière narrative* : les « faits positifs qui s'entendent comme des constats de ce qui est » qui relève de la forme sujet-prédicat - et pour cette Grève de l'art, ce qu'on en peut voir « physiquement », un piquet de grève ; et « les faits qui s'entendent comme ce qui est vécu au sens le plus large » que l'auteur place du côté de la forme narrative, et ici, l'expérience qu'on peut faire en prenant contact avec ce piquet de grève pour comprendre qu'elle n'est peut-être pas aussi « conventionnelle » que ça. Éric Duyckaerts ajoute que lors d'une expérience se produit un échange entre récits et informations prédictives, sans qu'on puisse en établir les proportions, les deux modes pouvant

régulièrement se confondre dans la production de l'expérience<sup>121</sup>. Cette division complexe des contributions au réel rappelle la distinction entre récit et science ou cognition et émotion dont les apports stricts et respectifs en matière de connaissance ne sont jamais aussi évidents à distinguer que les registres ou les disciplines pourraient l'impliquer.

Pour le tatouage, l'auto-stop, le combat de Samson Guyomard ou le match du PSG, dont les effets ont lieu à l'intérieur du Palais de Tokyo, ce qui va en être perçu par le public sera considéré davantage comme de l'art (ce qui inclus les réserves quant à cette appartenance) à partir de l'accord avec la mission de l'institution : ici le prédicat et le narratif sont immédiatement reliés, couvert par le régime de signes en vigueur. Ceci bien que la plupart de ces propositions ne soient pas visibles physiquement et pas spécialement données à voir en tant qu'art, ce qui peut faire indication de la posture incertaine quant à cette appartenance. Le tatouage a lieu dans la zone floue du sauna (ici nous renouons physiquement avec le titre de l'essai de Kaprow), on peut juste entendre le ronronnement particulier de la machine et voir les personnes fraîchement « tatouées » exhiber l'inscription en sortant par les bâches du sauna, mais on ne peut pas bien voir l'action ; l'auto-stop est la partie extérieure de la proposition, elle n'est perceptible que dans la restitution accessible « sous le manteau » si l'on trouve la personne qui le porte ; le combat est un combat comme ceux qui se sont déroulés depuis le début sur le ring, à la différence près qu'il est plus « dur », plus « engagé » et que les deux combattants sont habillés en « civil », comme ils sont arrivés de l'extérieur sans « changement » particulier ; l'écran qui diffuse le match de foot est masqué par le ring, très peu de personnes ont pu y accéder, et d'elle-même cette initiative composait **une** coulisse au plateau plus « officiellement » actif.

Entre *Verkfall* à l'extérieur et ces autres propositions à l'intérieur, un jeu d'échange sur la place du « vivant » ou du « réel » dans l'art se produit, où l'on voit l'intérieur (celui du régime de signes propre au lieu d'exposition) jouer à

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Répartition

▲ Collective

<sup>121</sup> Éric Duyckaerts, *Théories tentatives*, Léo Scheer, 2007, p. 74.

permet pas à l'œuvre de fonctionner, en tout cas pas suffisamment, car c'est l'implémentation qui assure cette étape. Nous voyons ici le « fonctionnement » réduit au seul fonctionnement *symbolique* d'une œuvre, celui de sa perception en tant qu'œuvre, pour et par un public notamment, à partir d'un lieu adéquate (*préparé*). La part artistique du fonctionnement, celui de sa réalisation plastique, de sa facture propre passant en second lieu ; tout fonctionnement complet restant dépendant d'un contexte. Contexte qui pourra fragiliser la relation entre implémentation et fonctionnement comme nous le verrons.

Pour les cas des propositions préexistantes mais revues (adaptées, repensées, modifiées) à l'occasion du festival, leur implémentation permettant une reprise de leur réalisation<sup>728</sup>, celles d'Éric Angenot, par exemple, qui n'étant pas des pièces matériellement stables (projection, performance, cuisine) ont pu voir leur forme renouvelée en partie, selon ce nouveau contexte de production et d'activation. Goodman traduisait comme une équivalence *implémentation* par *activation*, avant de revenir ultérieurement à une distinction possible : « J'ai appelé implémentation le problème et le processus qui vise à gérer [les] facteurs positifs et négatifs, dans le but d'optimiser le fonctionnement d'une œuvre ; mais comme ce mot pourrait évoquer l'utilisation d'un objet inerte, je préfère souvent parler d'activation. »<sup>729</sup> Concernant Eric Angenot, *Post-industrial animism* (une personne aux allures de cervidé se tient debout immobile pendant un long moment) relativement semblable à ses autres prestations a pourtant revu son rythme, sa durée, ses postures, *No comment* n'est plus le même programme de diffusion d'images, Éric Angenot l'ayant adapté à l'espace (le projection ayant lieu à partir de notre espace pour se produire dans la loge) et étendu aux participants de notre groupe au festival, *Les soupes théoriques* qui en général se consomment à la lecture de textes choisis par les participants ont perdu ce moment théorique pour ne garder que la soupe. Nous pouvons voir ici, que le changement de contexte peut plus rapidement et évidemment être influent sur une pièce de l'ordre de l'action ou qui utilise des « matériaux en action » (comme les programmes alimentaires), mais également pour les projections selon le lieu et la surface que l'on choisit pour projeter (si l'on n'impose pas un protocole de projection défini). En tournant l'image vers l'intérieur de la loge (espace le plus sombre de notre aire de jeu), le regard de cette banque d'images était contextualisé — de plus, ce

---

<sup>728</sup> Reprise comme « Saisir de nouveau quelque chose » mais en même temps « Remettre la main à une œuvre, à un ouvrage généralement en vue de l'achever ou de le parfaire. » ou « Apporter une correction à quelque chose qu'a exécuté quelqu'un », REPRISE, <http://www.cnrtl.fr/definition/reprise>

<sup>729</sup> Nelson Goodman, « L'art en action », *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Vrin, 2005, p. 144.

l'extérieur (bien qu'aux abords protecteurs et lisibles du lieu) et l'extérieur (*lieu* de pratiques libérées d'un statut particulier) prendre activement part à l'intérieur du lieu d'exposition à travers son régime de signes. La distinction que fait Lacan entre *réel*, *imaginaire* et *symbolique* peut nous permettre de rapidement cerner ce passage entre forme d'art qui emprunte fortement au réel et formes réelles qui pénètrent et traversent la scène d'un événement artistique. Si le symbolique de la grève, comme signifiant inspiré par le réel, est relayé, localisé par l'imaginaire de la table (objet type de l'imaginaire chez Lacan) et prend part au réel à partir d'un agencement entre ce bloc symbolique-imaginaire et un régime de signes de perception de reconnaissance de l'art, assuré par la proximité du Palais de Tokyo et sa période d'événement performatif, le réel des formes qui agissent à l'intérieur applique ce qu'en dit Lacan. Le réel est inatteignable, inaccessible, ce que l'on ne connaît pas, mais il peut profiter momentanément du régime de signes pour se stabiliser, correspondre à la situation.

Une autre étape de cet échange réel/art est celle qui vient retourner le phénomène à partir de la superposition pendant notre final, tous ensemble sur le ring (qui bien sûr menaçait de céder mais nous avons pris soins d'inviter notre régisseur attitré pour couvrir par son régime de signes techniques notre dernière forme à risque), d'un réel de l'art sur notre expérience. Nicolas Koch dont le travail était exposé en même temps dans l'exposition *Légende* de Laurent Buffet, et qui consistait en une représentation en directe puis retraitée au Frac Franche-Comté du récit que Nicolas Koch donnait par téléphone d'un moment de sa journée, faisait donc de l'art par téléphone au moment où nous montions tous sur le ring. Le téléphone passa ensuite par toutes les mains et le récit de chacun du moment présent<sup>122</sup>. À ce moment, c'est à nouveau du réel qui arrive au Palais, comme de l'auto-stop, du tatouage et un moment télé devant un match de foot, mais ce réel a de particulier qu'il provient d'une autre source artistique, qu'il est déjà de l'art avant d'arriver là où nous en faisons. Effet d'une réverbération, selon cette figure que Roland Barthes illustre par l'exemple d'un

coiffeur prenant place chez le coiffeur le temps d'une coupe<sup>123</sup>. Comme si deux couches de réel (rendues visibles par leur identité commune) ne pouvaient se supporter que si l'une devient la fiction, le reflet, de l'autre. Retour de l'art par le réel, l'art comme une forme de réel qui parcourt l'espace entre ces lieux préparés, venant faire relai entre une expérience qui s'achève et une autre qui persiste, pour laquelle l'œuvre, toujours selon ce principe d'une simultanéité récit/aventure entrevue chez Agamben à partir de sa lecture de Simmel, se dit en se faisant, se fait en se disant - ce qui à ce moment de réalisation au Palais de Tokyo devient également le principe de l'expérience qu'on y mène.

De même, cette reprise et la continuité par téléphone de la pièce de Nicolas Koch dans sa réalisation et activation simultanées pour l'exposition *Légende* en cours au Frac Franche Comté pendant et sur les lieux de notre proposition au festival produisaient un écho à la proposition sonore de Nicolas Koch et Romaric Hardy d'un archivage en direct via un mégaphone à mémoire de notre actualité au Palais de Tokyo. Ce que nous pouvions dire et entendre via le mégaphone au Palais de Tokyo correspondait aux récits que nous pouvions faire au téléphone pour maintenir et compléter la pièce de Nicolas Koch à l'exposition *Légende*.

► Modules Polyvalents

On peut voir, à partir de ce glissement entre les registres de l'action, de la performance à la présence de réel selon certaines pratiques, la capacité des modules, particulièrement celle du «sauna-ring», à soutenir les extensions et les variations de notre événement. Ces modules polyvalents, qui n'ont de nécessité que d'être des supports polyvalents (aussi bien comme activateur imaginaire pour les visiteurs que pratique pour les participants – sachant que les deux ensembles sont aptes aux transfuges), ont été élaborés assez tôt dans la période de production et positionnés en premier physiquement dans l'espace. Entre période de production et mise en place scénographique un parallélisme fonctionnel sur un mode prioritaire a été appliqué. Si pendant la période

«Entrelacement» de la réalisation et de l'implémentation  
▲ Modules Polyvalents

<sup>122</sup> La restitution de ce récit est disponible dans *Légende\**, Addenda « 21. En parallèle ou les histoires d'ordinaires, Nicolas Koch » chapitre 10, Presses du Réel, 2016.

<sup>123</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1995, p. 54

programme étant évolutif, il était différent du précédent, il a même continué à évoluer pendant le festival en intégrant de nouvelles contributions.

*Polo Sud* de Klængur Gunnarsson a davantage poursuivi son programme également selon le contexte renouvelé, de même pour *La fille qui dort* d'Alexis Picard, portrait photographique d'une fille endormie jouant sur la confusion avec une peinture, qui a connu quelques déplacements d'accrochage durant sa monstration. *La grève de l'art*, dispositif dynamique, a profité du contexte pour revoir son usage de la scène, selon les opportunités offertes pas le Palais de Tokyo. Voilà pour cet ensemble de formes ayant déjà expérimenté des activations préalables. Certaines propositions de cet ensemble maintiennent une relative sédentarité, même avec un déplacement d'un lieu à l'autre. Il semble que revoir la proposition, tenter une reprise, un autre ajustement ne soit pas souhaitable, l'intégrité de la pièce ne le permettant pas toujours. D'autres profitent davantage de l'occasion pour étendre, reprendre, revoir leur forme, souvent en fonction de la malléabilité de celle-ci, comme dans le cas de formes non stabilisées ou figées dans un matériau.

< Fig.  
T1

*Destination : Palais de Tokyo* de Laurie Lepine (Fig. T1), cumule beaucoup de critères de lisibilité : action entamée avant le festival (Islande), mais aussi bien nouvelle action reprenant un protocole déjà éprouvé selon d'autres conditions, si différentes géographiquement, temporellement, météorologiquement et culturellement. La proposition de Laurie Lepine est une reprise étendue, la phase de l'exposition au festival implique la forme qui tente de rendre compte de l'expérience, ce qui complète fortement la proposition, et modifiée, cette nouvelle phase donnant une tournure autre à l'ensemble. À l'occasion du festival Do Disturb, Laurie Lepine élabore des compléments à une proposition première qui pouvait sembler lacunaire ou trop peu accessible, insuffisamment perceptible. Ce complément permet à cette proposition d'être également une reprise, selon les deux accès du terme correspondant aussi aux mouvements de certaines propositions d'Éric Angenot. À ceci près que pour Laurie Lepine la proposition est à la fois toute autre, notamment au regard du contexte d'élaboration : quinze jours autour de l'Islande vs une journée à travers la France. La proposition de Laurie Lepine, de sa version première, jusqu'à celle pour le festival Do Disturb, nous permet sans doute de reprendre un point à propos du *fonctionnement* d'une œuvre qui permettra d'éclaircir un hiatus entre activation et implémentation soulevé par Klaus Speidel dans son article « Activer les concepts. Allers-retours entre art et philosophie »<sup>730</sup>.

---

<sup>730</sup> Klaus Speidel, « Activer les concepts. Allers-retours entre art et philosophie », <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-1-page-62.htm>



chapitre 10

... Oui. Oui. Bonjour. « Aujourd'hui ce sera un peu spécial. Je serai à Delta Total... »

Romarc et Quentin remplacent Nicolas. Un espace très grand. Des espaces. Nouveaux. Nous, ici, sortons du cadre. Structures en verre et bocal à poisson. Une performance. Loufoque. Pas le choix c'est de l'art. Une grande silhouette. DELTA TOTAL. 72 m2. Des

miroirs. Des fenêtres. Les espaces • Bonjour. » Un combat Un ring Chaines Hifi  
Non. Sérigraphie. Le combat s'engage. Les coups. Les premiers cris. Plusieurs pièces  
dans l'espace. Des plaques cuirassées. Des espaces dans l'espace. David. Tiens !  
Laurent Buffet. Changement ! • Bonjour, je suis Grégoire » Il dit qu'il va nous expliquer  
d'autres pièces. Une table. Non déjà fait pardon. Une balançoire, du Nutella, un  
donut, un paravent, un tapis de gym en accordéon, des ballons. Bleus. L'entrée de la  
salle. Une palette avec une affiche. Changement ! Quentin nous dit : « trois jours  
de sieste de l'Art 6,7,8,9,10 au Palais de Tokyo. Mi-cirque, mi-danse, mi-tout. Mais pas  
de performance. Non, simplement des formes de vie. [ ] chiens vides [ ] soupe  
théorique et no comment [...] paille et complément alimentaire [ ] and « pardon ? »  
[...] vaseline boy [...] aérologie [...] boulimie [...] louve à bière [ ] C'est la description  
de l'affiche. Chaque titre est une pièce. Changement ! Un mégaphone braille le pro-  
gramme. Le champion de boxe : Simon. « Beaucoup d'épuisement. Beaucoup de plaisir  
à recevoir, beaucoup de plaisir à donner. » Fin de la communication ; Changement !  
« Bonjour. Oui bonjour » Les Cocktails. (Doute de Thomas.) Thomas ne dit rien. Retient  
son souffle. Ok. On passe. Une autre pièce. Une casquette moulée. Des épines. Un  
poster « I walked like a zombie last night » Changement ! On monte sur le ring. 8 membres  
(Nous sommes près de la pierre.) On monte sur le ring. La table ici. On attend Gilles  
ou pas ? Qui peut appeler Gilles ? Carmen ! On va faire un final là. Gilles ! Gilles le  
mec le régisseur. Le beau gosse. Bon alors on va y aller. « Moi je suis sur le ring. » On  
dirait que ça va s'écrouler. Pas au milieu, sur les côtés. Des cris. Gilles ? Il en manque  
un. Des voix indistinctes. DELTA TOTAL ! Paillettes sérigraphiques. Simon est torse nu  
sur le ring. Le sang coule à flot. Ouf ! On m'apporte une feuille. Je vais tricher pour la  
fin. Soyons clair. Il s'agit du chapitre 10. « C'était plaisant de parler avec vous. On vous  
remercie en tout cas... »

« 21. En parallèle ou les histoires d'ordinaires, Nicolas Koch »

*Retranscription écrite de la conversation entre différents participants du festival*

*Do disturb et le performer censé retransmettre les activités de Nicolas Koch à distance dans l'exposition*

*Légende (FRAC Franche-Comté)*

Après avoir précisé que « la notion d'*activation* porte sur ce qu'une œuvre *fait* à un spectateur plus que ce qu'elle *signifie* en et pour elle-même et ce qu'elle *est* » et indiqué que « Wolfgang Kemp définit l'œuvre d'art comme *La représentation mentale de l'effet de l'œuvre devenue œuvre* » en signalant l'importance du rôle de l'activation pour les langages de l'art<sup>731</sup>, Klaus Speidel expose la distinction qu'il perçoit entre *activation* et *implémentation*. Pour l'auteur, il « semble judicieux de traiter l'*implémentation* comme l'une des conditions de l'*activation*. Ce sont des artistes, curateurs ou employés d'institutions culturelles qui implémentent les œuvres, mais ce sont des spectateurs qui peuvent les activer. Pour reprendre l'exemple de Goodman : jouer une pièce dans une salle avec des spectateurs c'est l'implémenter, mais si les spectateurs sont distraits, l'activation ne peut pas avoir lieu. Accrocher une œuvre dans un musée accessible et bien éclairé, c'est l'implémenter, mais tant que les visiteurs ne lui consacrent pas l'*attention adéquate*, elle n'est pas activée et ne peut pas fonctionner. Plus généralement, l'activation demande l'implémentation et la réception adéquate par les spectateurs. »<sup>732</sup> Ainsi, « L'implémentation n'est qu'une première condition nécessaire, mais non suffisante des fonctionnements d'une œuvre. (...) Une œuvre peut en effet être implémentée ou activée partiellement et fonctionne donc plus ou moins bien à différentes occasions. »<sup>733</sup> Si, pour reprendre Goodman, l'implémentation est ce qui permet à une œuvre de fonctionner, elle ne garantit pas le fonctionnement.

Suite aux éclaircissements de Klaus Speidel, nous pouvons saisir en quoi activation et implémentation ne sont ni les mêmes conditions de l'œuvre ni les mêmes temps de sa perception. Si l'*implémentation* est une mise en condition pour la perception, la possibilité pour la perception d'être activée, l'*activation* est le moment de la perception : l'implémentation peut avoir lieu et l'activation manquer. L'implémentation fait en sorte de permettre les conditions du fonctionnement, pourtant il se peut que ça ne fonctionne pas, que l'activation n'ait pas lieu ou lieu partiellement, de façon lacunaire. À propos de cette mise en condition du fonctionnement d'une œuvre, Goodman avait déjà exprimé que « Pour qu'une œuvre fonctionne, il faut que l'attention soit retenue. »<sup>734</sup> Ce que décèle Klaus Speidel, entre l'implémentation et l'activation, c'est la nécessité d'un relai entre l'institution « implémentante » et le public (regardeur, visiteur) « activant », en termes de production des perceptions. Que ces perceptions soient adéquates ou

---

<sup>731</sup> *Ibid.*

<sup>732</sup> *Ibid.*

<sup>733</sup> *Ibid.*

<sup>734</sup> Concluant, à propos des obstacles rencontrés en termes d'attention par les œuvres dans leur exposition, qu'il s'agit de « faire fonctionner les œuvres dans les pires conditions imaginables – c'est-à-dire, dans un musée. » Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2009, p. 126.

de production il a fallu très vite proposer une forme aux organisateurs, cette forme se devait de composer avec les nombreuses individualités de DELTA TOTAL mais sans pouvoir attendre le développement et l'annonce de chacune de ses propositions (plus individuelles), elle a donc été conçue comme une installation dynamique pouvant faire environnement et support pour les propositions plus particulières à suivre<sup>124</sup>. Donner une liste de propositions individuelles, notamment performatives, n'aurait pas eu de sens, en termes de lecture d'une intention collective. Il fallait trouver d'abord une forme commune (ce qui était aussi plutôt cohérent avec les délais que nous avions), une forme pouvant comprendre, accueillir, faire scène pour les autres formes à suivre mais en même temps, une forme en soi, ayant du sens pour elle-même, en tant que système, de fonctionnement propre, et dispositif, de fonction pour l'ensemble de la proposition, propositions collectives et individuelles réunies.

De la même manière, l'installation dans l'espace de cette configuration de modules semblait prioritaire pour qu'à partir de la spatialité produite les autres propositions puissent se distribuer le plus pertinemment possible, ou saisir les occasions et les ouvertures de cette spatialité pour se réaliser et/ou s'activer, sachant que cette « chaîne modulaire » était régulièrement modifiée spatialement (autant que sa conception fut agitée, controversée et remaniée) et offrait régulièrement de nouvelles opportunités, aussi bien selon des libérations d'espace que selon le principe de « liaison et d'enchaînement » induit par la connexion.

On l'a vu, cet ensemble de modules a assuré des relais dans le temps entre propositions individuelles, plusieurs programmes se déroulant indépendamment, des temps possiblement de transition entre deux performances restaient toujours actifs par ailleurs notamment à partir des actions des modules. Actions sur et avec les modules, mais également actions des modules

dans leur mise en mouvement, leur déplacement physique dans l'espace, où ils passent de la fonction support, outil, instrument, scène, au statut de sculpture, installation, décors dont il faut à un moment assurer la reprise, le changement, la mise en espace. Ils ont également été des relais de certaines de ces propositions individuelles en leur offrant un autre support, appui, possibles pour des transpositions. Ils ont connu, nous l'avons également abordé, des passages de formes et d'actions entre eux, recevant possiblement des éléments ou effets déplacés d'un module à l'autre. Multi-usage, multifonction à partir de fonctions et d'usages principaux, et ce à plusieurs niveaux, agissant aussi bien comme balisage de l'espace, en le structurant, que sur les pratiques autour, comme facteurs supplémentaires, que sur leur propre destination, cadre d'actions multiples, jusqu'à leur prise en charge comme objets passifs dont il faut assurer, relancer le mouvement.

L'ensemble produisant un « effet » de ruche, mais de ruche déréglée, ne connaissant pas sa propre destination avant d'agir, mais agissant pourtant comme un organisme en action, efficient sans avoir le temps de penser cette action autrement que par l'agir.

De Bergson qui déclare, nous l'avons vu, que « la vraie réalité, c'est le changement, c'est le devenir, c'est la transition continue » à Bailly relisant Kowalski, « devant le monde auquel Héraclite a rêvé, ce monde où tout bouge, où il est vain d'arrêter le mouvement »<sup>125</sup>, en passant par Clément Rosset s'enthousiasmant de saisir dans la pensée réputée complexe de Teilhard de Chardin, l'évidence d'une découverte finale, instant décisif de l'auteur, signalant « la fin assurée de toutes les angoisses humaines » à partir de « la pensée que tout *se modifie* » (que Rosset complète ainsi : « Rien n'est perdu dans un monde où tout se modifie. Il n'y a pas de problème insoluble, car qui dit insoluble dit figé »<sup>126</sup>), nous pourrions allonger encore la liste des auteurs énonçant le constat évident de ce principe irréductible. Nous

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation

▲ Modules Polyvalents

<sup>124</sup> Sur ce rapport « installation/environnement », on pourra consulter l'entretien avec Jennifer Gonzalez, dans *Géoesthétique*, [Dir] Kantuta Quirós & Aliocha Imhof, B42, 2014, p. 78, 79.

<sup>125</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013, p. 55.

<sup>126</sup> Clément Rosset, *Lettre sur les chimpanzés*, Gallimard, 1999, p. 78, 79.



non, est un autre niveau de précision de l'activation : selon qu'on considère qu'une œuvre a un programme de perceptions justes ou que l'œuvre reste ouverte à l'interprétation (jusqu'à la distraction). Nous pouvons différencier à ce niveau usage et activation : l'activation comme l'usage exacte, celui qui correspond à une activation adéquate de l'œuvre, et l'usage comme activation partielle ou inadéquate mais qui vient utiliser l'œuvre selon d'autres hypothèses, perceptions, réceptions.<sup>735</sup>

La proposition de Laurie Lepine qui n'avait pas connu d'implémentation dans sa version Islandaise, ni d'activation possible pour un public, a su trouver une forme jusqu'au « musée » dans sa seconde version, pour rendre compte de son expérience. Dans ce procédé de « l'exposition sous le manteau » tel qu'en parle Laurie Lepine on peut *voir* la mise en place d'une implémentation minimale, dans le sens d'une grande confidentialité, pour une activation possible : l'implémentation, presque inexistante, pratiquement pas reconnue par le Palais de Tokyo, permet pourtant à une activation, même sporadique d'avoir lieu. À ces rares occasions pour un visiteur d'être amené à prendre connaissance à partir de la rencontre avec Laurie Lepine, porteuse du manteau (qui devient ici le support de l'implémentation), de l'exposition du récit de son périple à partir des pièces qui constituent « l'exposition sous le manteau », on peut penser que l'attention est totale, que l'œuvre fonctionne pleinement : l'artiste est sa propre médiatrice (et son propre centre d'art).<sup>736</sup>

Nous avons vu avec Goodman qu'il y avait art quand une forme ou une chose est activée en tant que telle (œuvre) dans les conditions qui conviennent à ce principe. À l'exemple de la pierre sur la route de *Manières de faire des mondes*, que l'auteur reprend dans *L'art en théorie et en action*, mais cette fois ci « trouvée sur la plage », elle se réalise en tant qu'œuvre *quand* elle

---

<sup>735</sup> Dans un moment de *Queeriser l'art*, Jean-Claude Moineau, en appui sur Yves Citton (lui-même en tant que préfacier de Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, 2007), précise que le spectateur ne fait pas les œuvres mais les utilise, il en fait usage artistiquement. L'"artisticité" n'étant pas dans l'œuvre mais dans ce qu'on en fait. Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016, p. 24.

Le spectateur ne ferait plus les œuvres mais ferait avec elles. Ce qui reste une manière de faire *la* chose.

<sup>736</sup> Par ce style de présence Laurie Lepine rendrait hommage à de nombreuses œuvres qui jalonnent notre programme comme d'autres lignes de la production artistique et auxquelles l'expression d'*œuvre sympathique* relèverait les qualités par cette définition : « Par sympathique on qualifiera la capacité d'une proposition artistique à n'apparaître qu'à certains regards, sous certaines conditions et dans certains contextes. On pourra aussi suggérer qu'une œuvre sympathique, comme l'encre du même nom, suppose pour se révéler un éclairage spécial ou un réactif social précis. » Maria Wurz dans le cadre du *Collège invisible* initié par Paul Devautour.

pourrions sans doute trouver une aussi longue liste d'auteurs soutenant le contraire, mais il faut parfois savoir céder devant les phénomènes observables. Le monde mais aussi bien l'univers dans lequel il évolue est continuellement en mouvement, l'arrêt du monde est un artifice de notre compréhension, une *mondélisation*, nous pourrions dire. Nous stabilisons généralement les choses, formes, éléments pour mieux les percevoir, les saisir, les comprendre, les voir venir, les suivre, pourtant nous avons approché et soutenu une méthode de compréhension du monde plus « directe », fluide, spontanée en abordant une possibilité pour la confusion de faire méthode, comme un guide des interactions immédiates avec l'environnement.

Cette *mondélisation*, l'art en fait généralement son affaire, en reprenant des effets actifs pour les figer afin de permettre qu'on puisse observer selon un autre rapport de durée les formes saisies. Pourtant le mouvement est sans doute la forme elle-même, celle que l'art peut aussi souhaiter saisir, mais sans la rompre, sans lui changer la dynamique, mais bien au contraire profiter d'elle comme une onde à rejoindre : engager des formes dans ce mouvement. Le dédoubler mais le suivre, en produire un autre mais qui puisse à un moment croiser, rejoindre, se faire embarquer par ce mouvement premier, inspirant/aspirant, corrélé.

Être dans le mouvement du monde et participer à ce mouvement, en produisant des formes pour ce mouvement mais possiblement d'autres types de flux (plus lent, plus rapide, plus court, plus durable, irrégulier, furtif, ...), implique pour ces formes de connaître des émergences, cohérentes ou décalées, claires ou confuses, évidentes ou inutiles, calées ou non sur une logique temporelle dominante, « Le désordre [étant] simplement l'ordre que nous ne cherchons pas. »<sup>127</sup> Dans le cas d'une exposition ou particulièrement ici, dans le cadre d'un festival qui implique nécessairement des problématiques dynamiques, entre les propositions préparées, écrites, stabilisées selon un principe d'activation

programmée (ensemble de propositions souvent réglées individuellement), celles laissant davantage de place au jeu du contexte, d'autres prenant la forme de structures dans l'espace, « chaîne modulaire » (élaborée collectivement et non définitivement stabilisée), les formes qui ont « forcé » leur possibilité, celle de leur présence, malgré les réserves ou les refus du Palais de Tokyo (vaseline, tatouage, présence alimentaire ou animal, ...) et les formes qui ont émergé à partir de ces trois ensembles, la plupart ont connu une simultanéité de l'activation et de la réalisation.

[XIII]

« Entrelacement » de la réalisation et de l'implémentation  
▶ Modules Polyvalents

<sup>127</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant*, Flammarion 2014, p. 143.

est implémentée (puis activée) par exemple dans une exposition. Dans ce cas réalisation et implémentation se superposent.<sup>737</sup>

Au palais de Tokyo un recule maximum de la réalisation engage une implémentation « réalisante » (ou réalisatrice) qui correspond à nos intentions formelles du moment. Tactique qui fut affinée au cours des trois ans d'exercice et de pratique de ce type de problématique par notre programme, mais également en raison du contexte. Être à la hauteur des prétentions d'un festival au titre encourageant et prometteur en résistant aux réticences de son comité organisateur, très en décalage avec leur choix de retenir notre présence.

Réalisation et implémentation définissent des moments de formation plus que des objets. Que l'objet soit *déjà fait* - fabriqué par un artiste ou par le roulis des vagues sur la pierre n'est pas ce qui peut distinguer les manières de faire œuvre - ou *à produire* pendant l'exposition. Il se peut que « L'expérience esthétique ne se réalise pas avec des œuvres »<sup>738</sup>, elle peut pourtant avoir lieu pendant qu'une œuvre se fait, dans sa réalisation. Si « l'implémentation est le processus (...) de réalisation du fonctionnement esthétique (...) » comme appel d'activation possible, autant réaliser l'œuvre au moment de l'implémentation, notre programme cherchant davantage les expériences esthétiques que les œuvres. La formule de ce programme serait la suivante : réaliser les œuvres *par implémentation* comme facteur d'activation, réassembler implémentation et activation dans la réalisation « constituée par une série de choix » sans se priver de « l'effet d'inspiration fulgurante ».<sup>739</sup>

#### Propositions conçues ou partiellement réalisées en vue du festival

Le deuxième ensemble de propositions se compose de pièces n'ayant pas connu de précédant en termes d'activation (ni d'implémentation), qui ont été conçues, voire produites spécialement pour le festival : des formes inédites. Ainsi la pièce d'Élise Parré, de Catherine Schwartz (<sup>DELTA</sup>playlist) réalisées comme réponses à l'invitation à nous rejoindre au Palais de Tokyo, stabilisées par un ou plusieurs matériaux. De même pour *Les crânes bulleurs* de Simon Le Cieux et *La cloche de la honte* d'Aurélien Collas et Guillaume Caiazza, dispositifs tous deux produits pour le festival mais nécessitant une implémentation selon Goodman : « tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner. » Implémentation spécifiquement pratique qui permet « de

---

<sup>737</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2009 [1984], p. 64-67. Précisons que Goodman tient à se dégager, dans ces mêmes pages, d'une souscription à une théorie « institutionnelle » de l'art, qu'il juge parfois surestimée et inefficace (p. 67). Ce qui résonne avec le propos du même ordre de Szeemann.

<sup>738</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2009 [1984], p. 68.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 90.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

rendre acti[ve] »<sup>740</sup> l'œuvre : sa manipulation — action manuelle de la pompe pour *Les crânes bulleurs* et présentation et essai, avant usage de *La cloche de la honte* selon son principe. À ce moment d'une implémentation de la pièce qui nécessite qu'on l'actionne pratiquement, le fonctionnement de l'œuvre (celui que peut permettre la réception d'un public) est relié à l'actionnement de son mécanisme ou de son processus. Ces pièces conçues et réalisées pour le festival et activées pendant, ont toutes subi des mouvements, voire des modifications au cours de mouvements dans notre espace. La sculpture d'Élise Parré se retrouva à plusieurs endroits selon des postures variées durant le festival. La playlist de Catherine Schwartz d'abord reliée en cohérence au sauna-ring, trouva ensuite une autonomie, selon les envies de musique ici ou là. La performance de Simon Le Cieux connut plusieurs lieux d'implémentation (sans que cela ne modifie spécialement l'activation et la perception de la pièce). Le dispositif de la cloche placée à différents endroits de notre espace pendant le festival avait aussi comme activation complète d'être porté et déplacé (être perçu en mouvement), et dans ce cas en parcours libre, selon la résistance du porteur au poids du module (et de l'embaras ressenti ou non). Pour *La cloche de la honte*, nous sommes en présence d'une activation en deux temps. Celui de la perception visuelle et celui de l'appréhension pratique, sans qu'ils ne nécessitent d'être réunis pour que l'activation ait lieu. Il y a d'abord la perception de la pièce en tant qu'objet, le temps visuel (qui peut être complété par un temps didactique si les deux artistes sont proches de la pièce à ce moment-là et enclins à en livrer les enjeux), puis le temps de la pratique, de l'essai, de l'appréhension physique : l'usage artistique de la pièce selon son fonctionnement traditionnel. L'ensemble du développement de la pièce selon ces temps prend part au fonctionnement artistique, cette cloche de la honte transmet l'histoire spécifique de notre invitation au Palais de Tokyo et non d'une histoire plus « historique » mais son emploi s'inspire pratiquement de celui de la cloche de la honte médiévale. La proposition de Simon Le Cieux fonctionne également sur deux temps : elle peut être vue sans activité comme une pièce pouvant être manipulée, mais au repos, comme une installation, puis avec sa mise en action par l'artiste. Pourtant ici l'activation n'est complète que si les deux temps de la pièce sont réunis, actifs ensemble.

Les différents moments de ce deuxième groupe de propositions, mouvements dans l'espace, activation selon plusieurs temps, n'ont pas changé le statut des pièces qui le composent. Nous pouvons saisir dans le mouvement que ces différents groupes de formes produisent que, si l'implémentation est assurée, même selon des conditions parfois délicates, l'activation, en tant qu'attention adéquate ou attention suffisante, reste quant à elle une expérience dont la variation

---

<sup>740</sup> ACTIVATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/activation>



Donut is trouble / Déambulation, *La cloche de la honte*



Donut is trouble / Gradin-écrouloir, ring-sauna-insolation



Donut is trouble / Proposition de Nicolas Delmas, modélisation (Romain Petit)

et l'hétérogénéité sont des conditions elles-mêmes en mouvement. Les mouvements des attentions possibles et leur instabilité correspondent à ceux de l'activation des formes proposées : il y a adéquation dans cette correspondance.

Formes élaborées pour le festival mais réalisées sur place

Les propositions déclenchées par le festival mais réalisées pendant son déroulement, au moment d'une implémentation/activation, forment un ensemble en deux groupes. Celui des propositions étant restées assez stables, sans modification particulière au cours de l'activation pendant le festival et le groupe des propositions dont l'activation a permis des déclinaisons selon des variations au cours du festival. Ce second groupe incorporant lui-même trois différents types : les propositions se développant au cours de l'activation mais restant autonomes dans leur exercice, celles s'appuyant ou se reliant physiquement au dispositif d'ensemble pour fonctionner avec lui et/ou étendre ses fonctions, et le dernier type, celui de la chaîne de modules qui composent le dispositif lui-même.

Pour ce troisième ensemble, celui des formes pensées pour le festival mais réalisées sur place (et souvent réajustées ou complétées), l'implémentation est la première occasion d'existence formelle, physique<sup>741</sup> de ces propositions et également la première occasion pour ces formes d'être activées. La division entre ces deux principaux groupes qui composent cet ensemble, se fait au niveau de la conception qui, pour les premières propositions du premier groupe, est arrêtée au moment de l'implémentation, alors que pour celles du second groupe la conception se maintient et reprend pendant toute l'activation sur la durée du festival.

< [XIII]  
Propositions  
Collectives et  
individuelles  
Distribution

Freyja Reynisdóttir avec *I will watch you and eat*, Jónína Björg Helgadóttir et *Look at the food*, Heiðís Hólm Guðmundsdóttir pour *Plokk* et Veronika Geiger avec *Fly it* ont respecté à chaque présentation de leur performance le programme établi pour elle (de même que la régularité du rythme des présentations), à la manière d'une partition que l'on interprète. À la différence que chaque performeuse est la seule interprète de sa partition et qu'il s'agit de la première et seule série d'interprétations (qui se répètent dans le temps pendant la durée du festival). Ces quatre propositions ne seront pas modifiées dans leur répétition au cours du festival (bien que *Fly it* ait connu une réduction concertée de ces créneaux d'envol suite au premier lancement).

---

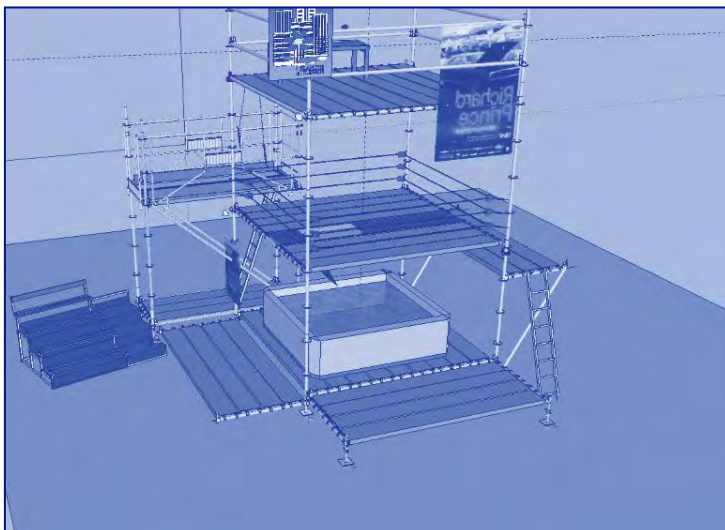
<sup>741</sup> Physique dans le sens « Qui a trait à la matière, à la nature, aux corps en général, à la réalité matérielle perceptible par les sens ou qui peut être observé objectivement » ou encore, « Propriétés que nous percevons à l'aide de nos sens ». PHYSIQUE, <http://www.cnrtl.fr/definition/physique>



Donut is trouble / Carmen Tonyivi, Avec des ballons et des triples de soi



Donut is trouble / Sophie Caudebec, lettrage pour <sup>DELIA</sup> playlist de Catherine Schwartz

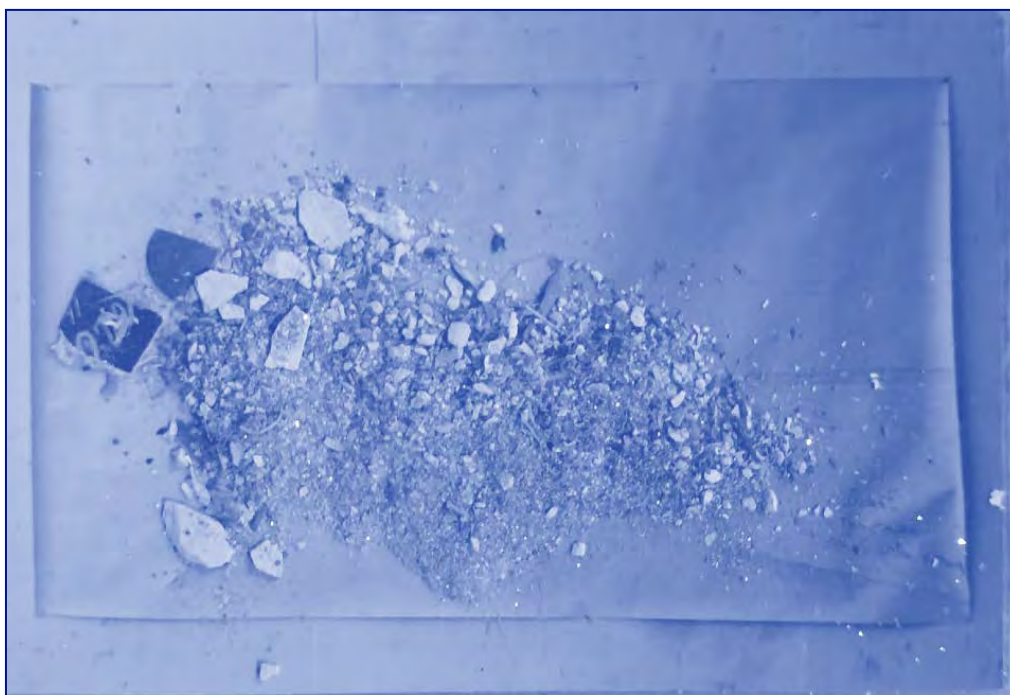


Donut is trouble / Romain Petit, modélisation

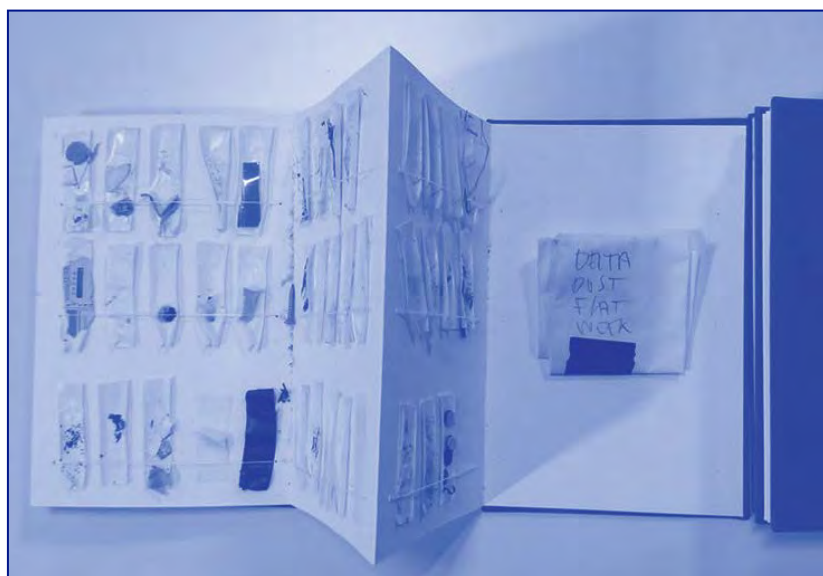


Les autres propositions conçues pour et avant le festival mais ayant continué à se concevoir, à étendre leur forme pendant la réalisation sont pour la plupart des actions ou performances (parfois avec usages d'ustensiles, de matériaux ou d'instruments), certaines d'entre-elles prenant forme à partir d'un dispositif d'ensemble. Et ce dispositif, lui-même, constitué de plusieurs modules.

Premier type actif dans ce second groupe, celui des performances et actions mises en place par Catherine Tiraby avec *Aérologie*, Thibault Brébant, *Atlas portait le monde sur ses épaules, j'en porterai plusieurs*, Nans Quétel pour ses rencontres avec vaseline, Carmen Tonyivi dans *Avec des ballons et des triples de soi* et Zuzana Kleinerová pour *Invisible*. Catherine Tiraby ne pouvait pas vraiment anticiper l'effet et la manipulation de ses instruments de mesure avant de les activer auprès du public du Palais de Tokyo. S'en suivit des modifications de méthode, de déplacement, de parcours, d'approche, de gestuelle, de récolte de poussière, de classement d'échantillon : cette expérience s'est construite pendant l'expérimentation. Notons la proximité de l'implémentation et l'expérimentation à travers ce cas et ceux du même groupe, selon une relation plus sensible à l'action que les performances au programme plus « écrit » et prévisible. Si Thibault Brébant avait prévu de produire des figures (lui et sa bibliothèque ambulante) ou des volumes (les livres de la bibliothèque ambulante uniquement), il n'en connaissait ni l'espace, ni le rythme, ni la durée : à chaque nouvelle forme une part d'improvisation complétait une part d'intention préalable (jusqu'au combat de livres avec Sophie Caudebec sur le ring). Nans Quétel quant à lui, voyant sa proposition réduire son envergure sous les craintes institutionnelles, dut trouver dans ce nouveau format la possibilité d'autres types d'extension. Faire de grands tours dans le Palais de Tokyo, rencontrer le maximum de personnes, échanger et capter le plus grand nombre de contacts et enfin toucher au plus proche les personnes rencontrées, via ce pot de vaseline accroché autour de son cou, reposant sur son large torse nu. Chaque rencontre, contact, espace (sachant que pendant le festival de très nombreuses actions se croisaient, dans lesquelles Nans Quétel pouvait s'intégrer) était autant de facteurs d'augmentation des combinaisons possibles donnant à partir de son principe premier beaucoup de tournures à la proposition. De même pour la performance de Carmen Tonyivi qui déambulait dans le Palais de Tokyo en s'entourant de ballons jusqu'à disparaître pendant les trois jours de festival, ses passages entre les éléments et les personnes contenus par le Palais, de plus en plus compromis par le volume expansif de son protocole. Pour Zuzana Kleinerová son action est passée de l'impossibilité pour quiconque de la reconnaître sous son grimage à des échanges entre nous quant à la curiosité de cette personne, son étrangeté, son comportement dans notre groupe puis enfin l'émergence d'une rumeur et la découverte de son identité, ce qui c'est déroulé sur une journée entière. La journée suivante elle



Donut is trouble / Catherine Tiraby, *Aérologie* (récolte)



Donut is trouble / Catherine Tiraby, *Aérologie* (restitution, classement, cahier)

a conservé son personnage, participant aux actions et mouvements du groupe, mais avec son identité habituelle, ce qui révélait encore l'effet très curieux de la veille.

Dans ce groupe d'actions s'élaborant autant dans leur déroulement qu'à partir de leurs prévisions, la proposition d'Aline Choblet permet la transition entre les actions réalisées à l'aide ou à partir d'accessoires (ustensiles, ballons, vaseline, livres) et celles qui consistent davantage à les produire, à fabriquer des formes (matériellement). Si Aline Choblet cherchait à reproduire un mode d'affichage rencontré à Berlin (des masses de papiers collés au pieds des poteaux), c'est pendant le festival qu'elle fit cette tentative et non pendant les jours de montage : on peut penser que la forme à produire l'intéressait autant que celle des gestes à assurer. Dans cette catégorie d'actions pour la production de formes, Gaspard Le Guen a produit à différents endroits de l'espace, selon les modules prévus puis à partir de supports improvisés (notamment celui de Samson Guyomard), des formes différentes à partir de matériaux présents dans l'espace ou glanés dans le Palais ou autour, dans la rue : recouvrant des objets avec de la cire de *babybel* (notamment des gants de boxe), moulant des casquettes à l'aide de plâtre, modelant des formes en céramique, entre skate-board et animaux, entre autres. Si avec Gaspard Le Guen nous sortions de la catégorie « action » dans laquelle le corps est mis en avant comme forme agissante, spectaculaire (« Qui produit, qui cherche à produire un effet visuel »<sup>742</sup>), son intention étant de produire des formes plus que d'être perçu comme personne produisant des formes, concernant la réalisation de Sophie Caudebec, l'intention de produire une forme et cette forme produite ont obligé l'étudiante à une « performance » continue pour des raisons de maintenance du fonctionnement de la pièce et non d'une volonté de jouer au machiniste (à l'exemple du rôle de Simon Le Cieux avec ses crânes bulleurs ou d'Aline Choblet liée statiquement à son geste). La nécessité d'une maintenance pour la pièce a décidé du mouvement de son statut de pièce implémentée à pièce activée et réactivée régulièrement sur la durée. Le dernier mouvement de maintenance de la pièce fut réalisé par Grégoire Leduey, Nicolas Koch, Romain Petit, dans la dernière modification de configuration de tout notre espace le dernier jour du festival. Entre Aline Choblet, Gaspard Le Guen et Sophie Caudebec, on peut voir trois types de présence du corps de l'artiste au travail d'une forme dans l'espace d'exposition pendant l'exposition : présence *intégrée* à la forme (Aline Choblet), présence *auxiliaire* à la forme (Gaspard Le Guen), présence *contrainte* par la forme (pour Sophie Caudebec).

---

<sup>742</sup> SPECTACULAIRE, <http://www.cnrtl.fr/definition/sp%C3%A9ctaculaire>



Donut is trouble > Vision-Recherche (12/17 avril 2016)



Donut is trouble / Romain Petit, Grégoire Leduey, impression d'affiches sur le ring



Donut is trouble / Romain Petit, Grégoire Leduey, Simon Le Cieux,  
Sébastien Montéro, impression d'affiches et de corps sur le ring

Pour clore cette série de propositions dont l'implémentation a pu être le moment d'une reconception continue, dans une relative autonomie par rapport à l'ensemble et aux usages variables du corps, celle de Mélanie Laglaine, sauvée par elle-même des oubliettes curatoriales, dont le geste de pickpocket réalisé avec la complicité d'un vigile, aura été l'unique occurrence de cette démarche. Implémentation furtive, activation très confidentielle (très peu de personnes ont pu avoir accès à l'histoire du fer à repasser et du vigile), comme interstice de production possible, laissé vacant par le contrôle du Palais de Tokyo (mais à travers un agent qui en principe assure ce contrôle) : réponse institutionnelle à l'institution.

Quand les performances et actions ont connu dans leur déroulement une évolution à partir de leur principe de départ, notamment le temps d'*apprivoiser* leurs accessoires respectifs dans leur parcours de l'espace du Palais de Tokyo, des formes plastiques ont pu également emprunter le mode performatif, volontairement ou non, comme pratique en train de se faire dans la durée.

Ce second groupe de cet ensemble de propositions pour la plupart conçues partiellement avant le festival et réalisées pendant (en tant que première expérimentation) est la première présence dans notre programme pour le festival d'une simultanéité implémentation/conception/réalisation, dans laquelle, nous l'avons vu, les propositions progressent autant, voire davantage, pendant leur activation (expérimentation) qu'au cours de leur conception avant l'implémentation. Par l'implémentation ces pièces rencontrent des situations qui leur imposent ou leur proposent des variations qui réengagent leur conception et s'intègrent régulièrement à leur réalisation, toujours dans un principe topologique, sans rupture, dans la fluidité des transitions entre états. Ce moment d'élaboration qui se produit pendant la réalisation (selon les deux sens du terme qui fusionnent : ce qui s'accomplit et ce qui se fabrique) correspond au cas que Nelson Goodman évoque sous l'appellation « arts d'exécution (*performing arts*<sup>743</sup>) » pour lesquels « les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés »<sup>744</sup>. Ce processus est actif selon un supplément concernant nos propositions. Durant l'exécution, la réalisation de la proposition évolue, sa forme se modifie. L'action ou la performance ne sera plus la même à mesure de son exécution (contrairement au premier groupe de cet ensemble qui se tiendra au programme établi avant l'implémentation durant l'exécution). Ce premier supplément à la remarque de Goodman sera rejoint pas un deuxième, ultérieurement, dans un prochain ensemble de formes où ce qui est exécuté n'aura pas

---

<sup>743</sup> *Exécution* est ici aussi équivoque que peut l'être *réalisation*, sachant qu'une exécution est aussi bien de l'ordre de l'accomplissement (intention, plan, ordre) que « Réalisation sous une forme sensible » ce qui s'approche d'une fabrication - <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9xecution>

<sup>744</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Gallimard, 2009, p. 65.



Donut is trouble / Romain Petit, Grégoire Leduey, Simon Le Cieux, Sébastien Montéro, impression d'affiches et de corps sur le ring



Donut is trouble / Public sur le gradin pour la projection de *No comment*, Éric Angenot



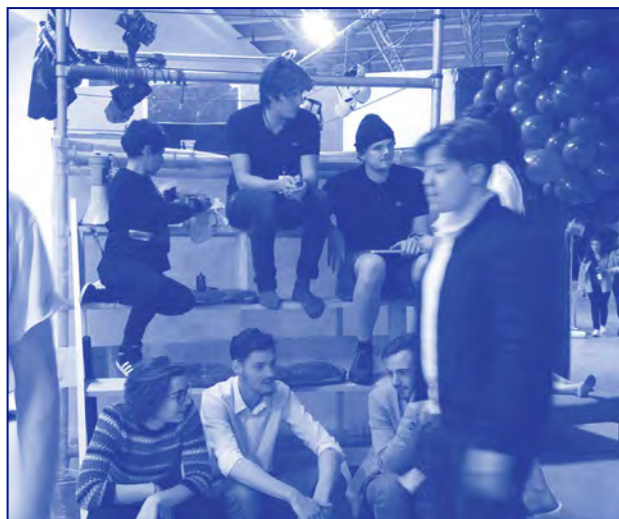
forcément été anticipé, ni concerté (et dont les prémisses pourront être fragmentées dans l'ordre général des propositions alentours).

Toujours dans cet ensemble des formes élaborées pour le festival mais réalisées sur place, pour le deuxième type de formes, le dispositif composé par les modules scénographiques principaux a été lui aussi, malgré sa présence évidente dès le début du festival, le matériau de cette simultanéité implémentation/conception/réalisation. Et ce de plusieurs façons, qui restent assez proches du « comportement » des formes du même groupe : mouvement dans l'espace (place respective), changement de configuration (place et fonctionnement en rapport aux autres modules), usage décliné (déplacement et extension de la fonction), conception étendue (mouvement dans la pensée des possibilités).

Le sauna-ring a connu des déplacements dans l'espace qui nous était attribué au Palais de Tokyo. Sa place a également changé en termes d'orientation vis-à-vis des autres modules (plateau d'exposition mouvant, « jardin-écrouloir », tapi bleu/paravent, atelier four-céramique), son usage a été décliné : combat, sauna, salon de sculpture, salon de tatouage, studio insoleuse pour sérigraphie. Et dans cette déclinaison la conception s'est trouvée reprise et étendue. Le plateau d'exposition mouvant a parcouru notre espace, conservé son usage, basé sur l'exposition en flux continu dans lequel les pièces sont changées régulièrement, mais a inspiré un dédoublement, sous une autre forme d'un autre plateau mouvant, à partir d'une extension d'une forme de skate-board fait du bois disponible et de roues de skate-board restantes. Sans modifier ni revoir son usage (bien que « revoir » et « modifier » soit les principes de sélection des formes exposées par ce plateau d'exposition), la présence et le principe de cette plateforme, scène, plateau d'exposition mouvant se sont vus reproduits par le croisement de deux intentions non-concertées mais connectées quand Gaspard Le Guen a commencé à placer ses formes comme il le pouvait sur le module d'exposition de Samson Guyomard bien moins académique et praticable que celui ouvert par David Artaud. Second module d'exposition qui n'était au départ qu'une volonté pour Samson Guyomard de relier des éléments choisis et présents dans notre espace : planches de bois et roues de skate-board, dans la démesure de la proportion des éléments (planches de plusieurs mètres, roues de quelques centimètres) et jouant sur une verticalité du montage au niveau du sol (perpendicularité des planches avec l'horizontalité des roues). Verticalité qui cédait progressivement à l'horizontalité (fixation trop fragile) sans jamais atteindre le plat, restant inclinée en forme de « V » de plus en plus ouvert. Une fois ce module supplémentaire constitué, Gaspard Le Guen qui cherchait une espace pour ses réalisations s'en saisit de façon évidente. La pose des objets et formes de Gaspard Le Guen devant négocier entre l'épaisseur de la tranche

< [XII]  
TOPOLOGIE  
DE LA  
PROPOSITION

Ring-sauna-  
serre de  
sculpture...



Donut is trouble / Pause



Donut is trouble / Balançoire au nutella (+ donut), David Artaud, Sébastien Montéro



Donut is trouble / Typon (détails)



du bois puis le dénivelé progressif du plat des planches qui s'ouvraient, avec un angle fermé au niveau le plus bas. Déjà ce type d'extension d'une forme, par une autre à partir d'une première matrice, nous projette vers un dernier ensemble de pièces, propositions et actions ou formes conçues et réalisées *dans l'action* du festival (notamment à partir des formes des trois groupes précédents), que nous verrons ensuite. Pour l'ensemble en cours et le plateau d'exposition, la déclinaison a été jusqu'à la production d'une forme homologue sans être identique, pour une reprise de son usage (poser des formes pour les exposer), vers son extension. Le plateau d'exposition *mouvant.e* (selon une double dynamique, celle du support et des éléments exposés : le plateau est mouvant, il se déplace et l'exposition est mouvante, elle change), conçu par David Artaud, tout en respectant son programme, a en même temps contribué pour une part à sa propre extension par un phénomène de dédoublement.

Le module « four-atelier céramique », d'abord relié au sauna par cohérence physique, celle d'une proximité nécessaire à l'apport de chaleur, s'est vu détaché puis isolé pour sa partie four, alors que la zone atelier céramique a vu sa production rejoindre le plateau d'exposition principal puis celui de Samson Guyomard (par Gaspard Le Guen) comme satellite cohérent, rattaché, du premier plateau. Le four est resté « sur lui-même », tentant parfois une cuisson mais comme démonstration-test, plutôt que réelle confection céramique. Le plateau atelier-céramique, sans bouger dans l'espace, a vu sa production exportée. Si pour ce module « four-atelier céramique » le mouvement dans l'espace n'est pas évident car il ne change pas de place et son changement dans la configuration est assez peu engagé, sa place et son fonctionnement en rapport aux autres modules n'évoluant pas spécialement, son usage est très peu décliné, sans déplacement et extension de sa fonction et sa conception n'est pas étendue (mouvement dans la pensée des possibilités), il a été un élément prenant part à la dynamique générale : tout en restant sur place il a pu contribuer aux déplacements de formes d'un plateau vers d'autres.

Toujours dans ce groupe de formes (pour le deuxième type, « réalisées sur place »), et notamment de module prenant part aux formes élaborées pour le festival mais réalisées sur place, le « sauna-ring », a pu être l'élément le plus central de la configuration. Comportant un étage, avec un habitacle semi-opaque pour base, abritant une déclinaison de propositions sur le festival, accueillant régulièrement des combats au premier niveau, ce module est le support de beaucoup de mouvements, aussi vifs que lents, réguliers et identifiables que troubles et incertains. Générant beaucoup d'énergie dans cette production régulière de formes aussi éventuelles qu'imprévisibles, il a produit dans cette programmation spontanée et aléatoire une certaine attraction sur le public. Cette centralité d'un rapport fonction/intensité a également été



Donut is trouble > Vision-Recherche / Romaric Hardy et Sébastien Montéro en direct,  
Radioradio (ENSA Bourges)



Donut is trouble > Vision-Recherche / Plateau d'exposition mouvant

déplacée au cours du festival : mouvement effectif dans l'espace, configuration régulièrement reprise dans le jeu avec les autres modules, usage à la fois décliné pour la partie inférieure et maintenu selon quelques modifications pour la partie supérieure (types et styles de combat ou pratique hors-combat), avec une conception régulièrement étendue. Le « sauna-ring » est l'exemple type des formes conçues avant le festival, puis réalisées sur place et pendant le festival et dont la réalisation a connu un mouvement continu, avec une intensité irrégulière, pendant son activation. Si l'on ne peut garantir l'*activation* de ce module paradigmatique de la proposition <sup>DELTA</sup> <sup>TOTAL</sup>, selon les termes de Klaus Speidel, pour lequel l'œuvre réclame une *attention adéquate* sans laquelle elle ne peut être activée et ne peut pas fonctionner (l'activation demande l'implémentation et une réception adéquate par les spectateurs), ne sachant pas exactement ce que peut en percevoir artistiquement le public - bien que cette perception troublée, perplexe<sup>745</sup> reste une condition du potentiel de ce type de forme - il y a activation en termes d'existence d'une forme : un « Temps pendant lequel on vit d'une certaine façon »<sup>746</sup>. Au cours duquel un développement est produit et une forme a été en partie renouvelée pendant ce développement. La distinction entre implémentation et activation ne se fait pas ici selon les termes de Klaus Speidel, pour lequel le spectateur « valide » ou non l'implémentation, par une réception adéquate de l'œuvre, mais parce qu'à partir de l'implémentation, une activation se produit, se dégage et s'émancipe pour générer une forme changeante selon les moments et déclinaisons présentés plus haut, le temps que dure l'implémentation. Nous l'avons vu, le trouble possible de la perception du spectateur n'a d'équivalent que celui de la forme elle-même, dans le renouvellement de la connaissance qu'elle permet sur elle-même - à la manière d'une reprise du mouvement du sens dont parle Sophie Lapalu : « le sens donné aux choses perçues est remis en mouvement »<sup>747</sup>. Ce qui n'est jamais adéquate dans la durée, qui n'a d'adéquate que la variation, la modification, le mouvement (selon les qualités propres au changement de la forme), réarticulant le possible et le réel, ici selon les mots de Bergson : « L'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre. »<sup>748</sup>

Deux autres modules prennent part à cet ensemble, le « jardin-écrouloir » conçu par David Artaud mais réalisé par Nicolas Koch et Romaric Hardy pendant le festival, et le grand tapi de gym bleu déployable, déployé aussi bien au sol, à plat ou maintenant certains plis en angle (faisant un

---

<sup>745</sup> Dans sa notice au Séminaire livre XXIII, *Le sinthome*, Jacques-Alain Milner indique sa « répugnance à donner au lecteur un appareil critique, qui, le gratifiant instantanément, le priverait par la même de ce plus précieux savoir qui ne s'acquiert qu'à travers la perplexité ». Jacques Lacan, *Le sinthome*, Seuil, 2005, p. 158.

<sup>746</sup> EXISTENCE, <http://www.cnrtl.fr/definition/existence>

<sup>747</sup> <http://www.glassbox.fr/2016/festival-de-linattention/>

<sup>748</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014, p. 148.



Donut is trouble / Plateau d'exposition mouvant (au fond *La cloche de la honte*, derrière Gaspard Le Guen et Mélanie Laglaine autour du second dispositif d'exposition mouvant par Samson Guyomard)



Donut is trouble > Vision-Recherche / David Artaud tenant le modèle de l'affiche

dossier, permettant l'assise, comme celui d'un banc), que verticalement tel un paravent qui coupait l'espace comme une cloison. Ces deux formes, une en bois, fabriquée à partir de matériaux bruts, l'autre empruntée à un ami qui possède toute sorte de matériel, notamment pour la pratique du sport, ont été déplacées régulièrement dans l'espace - le « gradin-écrouloir » monté sur un plateau roulant du Palais de Tokyo (comme le plateau d'exposition mouvant), le tapi de gym étant d'un transport facile. Leurs configurations changeaient selon les actions, les événements, les moments de notre programmation. Le « gradin-écrouloir » accueillant aussi bien le public de *No comment* d'Éric Angenot, que celui des combats ou simplement des personnes qui voulaient s'asseoir un moment pour regarder fonctionner notre « ruche ». Cet élément pouvait également être retourné, détourné, pour devenir un escalier d'accès, notamment au ring, complétant et remplaçant l'accès par la trappe à partir de l'intérieur du « sauna » à mesure qu'il devenait salon de sculptures, de tatouage, puis studio d'insolation. Parfois ce « gradin-écrouloir » se retrouvait seul, sans raccord, en attente d'une nouvelle reprise. Le tapi de gym-paravent, coupait parfois l'espace en deux, ou dessinait un couloir d'accès à l'entrée de notre espace ou encore, posé au sol comme espace d'accueil des corps, de détente, en même temps que canapé pour regarder les actions autour. Ce tapi et le « gradin-écrouloir » étant aussi différents, matériellement, formellement, dynamiquement qu'ils se complétaient conceptuellement (jusqu'à l'usage), à la manière d'une forme lacunaire complétée par une qualité manquante, comme une forme divisée : la qualité *écrouloir* manquante au « gradin-écrouloir » plutôt rustre, invitant peu à l'écroulement, se voyait compensée par le tapi au sol. En position paravent (*registre* formel pourtant cher à David Artaud) il sortait de la « zone de confort » complémentaire au « gradin-écrouloir ». Cette série de nouvelles configurations, ouvrant des réorientations qui entraînent, comme nous l'avons vu, de nouveaux usages, étirent des conceptions renouvelées de ce « duo » ponctuel de formes.

Enfin troisième et dernier type (de ce second groupe du troisième ensemble de propositions), constitué par des formes conçues (ou parfois simplement évoquées comme possibilité) avant le festival mais produites sur place et ne constituant pas et/ou ne nécessitant pas une autonomie pour sa réalisation, mais s'appuyant fortement et pertinemment sur la chaîne de modules. *La trace n'est pas...* de Romaric Hardy et Nicolas Koch qui pourtant s'autonomisait comme appareil de diffusion : un mégaphone et sa carte mémoire. Objet passant de main en main, et aussi bien délaissé à d'autres moments, incarnant une mémoire vive possible, à tel ou tel endroit de notre espace, sans forcément se charger ou être chargée de données – souvent en attente sur le gradin comme à l'affût d'un commentaire sportif. Également, la performance continue d'Anouk Berthelot et Eloïse Kelso jouant des comportements à partir d'une



Donut is trouble / Freyja Reynisdóttir, *I will watch you and eat*



Donut is trouble / Heiðís Hólm Guðmundsdóttir, *Plokk*



réglementation sportive ou compétitive ésotérique, avec sifflet, consignes, ordres, mouvements, tenue distinctive (entre professeur de gymnastique et coach sportif). Cérémoniel idiorythmique qui trouvait pourtant un calage sur le rythme des actions menées à partir des différentes configurations de modules (comme supports des actions). Aussi, l'activité tatouage de Nicolas Koch et Mélanie Laglaine qui trouva sa place sous le ring (profitant de l'agitation des matchs sur la structure et de l'effet bougé de l'habitable pour tenter des tatouages toujours plus expérimentaux), se mêlant ainsi à l'activité générale, et qui « annonçait » dans la présence de l'encre et de l'*impression*, le studio d'insolation d'écran de sérigraphie. Qui rendra possible au cours du dernier combat, l'impression d'une série d'affiches/générique de fin sur le ring, comme d'une épreuve sur le corps des combattants pendant cette séance d'impression/combat final. L'activité de marquage des corps, clandestine du samedi soir, derrière l'épaisseur des bâches, passe au niveau supérieur, celui d'une visibilité du dimanche après-midi, peu avant la clôture du festival, sans quitter la structure principale de ce module.

Dernière proposition prévue avant le festival et réalisée pendant, un peu en marge, un peu à part, le concert récital de Laurent Buffet accompagné de Paul Collins, pour « chanter la recherche », également en clôture du festival (avant le démontage de notre espace qui entrait dans notre programme pour la fermeture officielle à 20h) pendant le combat/impression. Proposition musicale doublée par l'intention d'un passage d'un laboratoire (Agence DELTA TOTAL vers un laboratoire sur les récits d'enseignement proposé par Laurent Buffet). Une seule représentation, autonome, presque extérieure, comme une déterritorialisation de l'agitation d'ensemble, qui proposait une sortie de notre confusion constituée et décidée : en appui sur l'ensemble mais déjà dans une sorte de dissidence.

#### Formes conçues et réalisées *dans l'action* du festival

Pour ouvrir ce dernier groupe, une pièce qui pourtant correspond apparemment à une forme stabilisée mais qui est apparue le jour de l'ouverture du festival. Cette pièce aura pourtant un statut intermédiaire, entre les formes qui ne « bougèrent » pas pendant le festival comme *Maelström* de Gústav Bollason ou *Mouton* de Marguerite Lemonnier et celles qui ont été réalisées sur place, à la différence de n'avoir pas été conçue, ni même pensée au préalable. Il s'agit d'une demande de David Artaud à partir d'une balançoire trouvée sur le chemin en se rendant au Palais de Tokyo et ramassée avec l'intention de m'en commander le rehausage : la recouvrir de nutella et la suspendre vers l'entrée de notre espace. Pièce qui a été réalisée sur le lieu et n'a pas connue de déplacement pendant le festival, ni même beaucoup de mouvement, rendu quasiment impraticable par son traitement. Si ce n'est qu'un donut a été posé sur l'assise par une main



Donut is trouble / Grégoire Leduey et Romain Petit, insolation



Donut is trouble / Thibault Brébant, figure de livres



anonyme à un moment, pour ne plus être décollé ensuite. Autre intermédialité de cette « balançoire au nutella » dans cet ensemble de formes conçues *dans l'action* du festival, c'est d'avoir été produite juste avant l'ouverture du festival, au moment de la fin du montage, où la presse vient visiter les espaces, *prendre la température*, poser quelques questions, regarder, se faire une première impression. Réaliser ce recouvrement au nutella a pu avoir pour fonction de figer la délégation de presse qui ne s'est pas avancée davantage dans l'espace pour rester à l'entrée, captée (*apotropaïquement* ?) par l'évidence du geste, sans tenter de se confronter au reste. Le temps de la réalisation de cette pièce a pu être le compte à rebours souple et étirable de notre ouverture du festival, avec le service de presse comme témoin, muet. Une fois achevée, nous avons ouvert « notre festival ».

Autres pièces et formes (ne constituant pas un élément fixe, stable, figé) non pensées avant le festival mais conçues et réalisées pendant, souvent en appui physique ou inspirées par les pièces et formes déjà présentes dans l'environnement, selon les mouvements réalisés dans l'espace, les reconfigurations augurées notamment par ces mouvements, les usages étendus, revus, les conceptions redéfinies : la forme roulante de Samson Guyomard, reprise comme plateau d'exposition mouvant bis par Gaspard Le Guen, dont nous avons déjà parlé, le salon de tatouage comme extension de la volonté de faire du tatouage, déjà évoqué également, l'insolation et l'impression d'affiche qui étant donnée la présence du matériel étaient sans doute préméditées alors que l'impression de l'affiche sur le corps des combattants a eu lieu par la présence au même moment sur le ring de deux actions (impression et boxe) dont il a *fallu* plastiquement produire le croisement. Un autre groupe dans cet ensemble de formes non-préméditées, correspondant de près à l'« entrée du réel dans notre proposition artistique collective » (ce réel pénétrant notre proposition individuellement). Groupe constitué par trois moments particuliers. Le combat de boxe du samedi soir avec une personnalité extérieure à notre agence<sup>DT</sup>, ne prenant pas part au public du festival (ne venant que pour se produire sur le ring), acteur du monde de la musique rap et figure populaire des puces de St-Ouen, invité par l'un d'entre nous. Le moment télé à l'occasion d'un match de foot du jour (Aurélien Collas et Guillaume Caiazzo). Puis cette « réverbération » de l'exposition dans l'exposition, celle de Nicolas Koch au Frac Franche-Comté augmentée par la nôtre qui s'en trouvait augmentée en retour.

L'activation connaît au moins deux types de relation avec la réalisation. Elle peut être prévue et choisie comme moment de la réalisation (« gradin-écrouloir », « combat », « tatouage »), elle peut aussi être la réalisation spontanée d'une forme (« salon de tatouage », impression sur le corps des combattants) : activation programmée ou activation impulsive.

< [XIII]  
ENTRELACEMENT  
ENT...

Répartition  
Collective

< « 21. En  
parallèle ou  
les histoires  
d'ordinaires,  
Nicolas Koch »



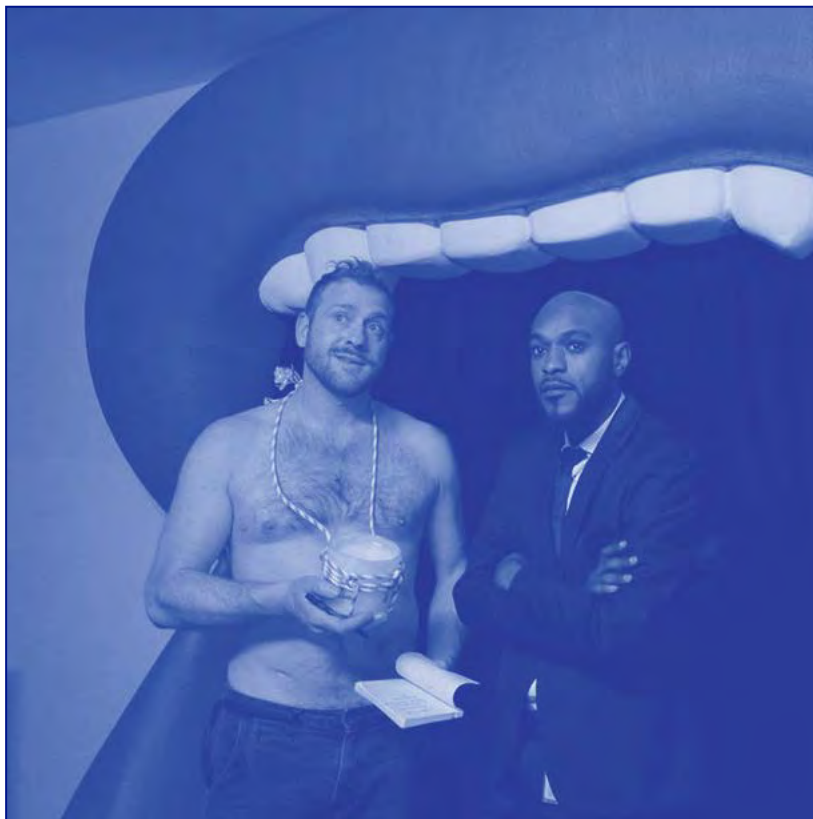
Donut is trouble / Laurent Buffet, Paul Collins, *Récital (chanter la recherche)*



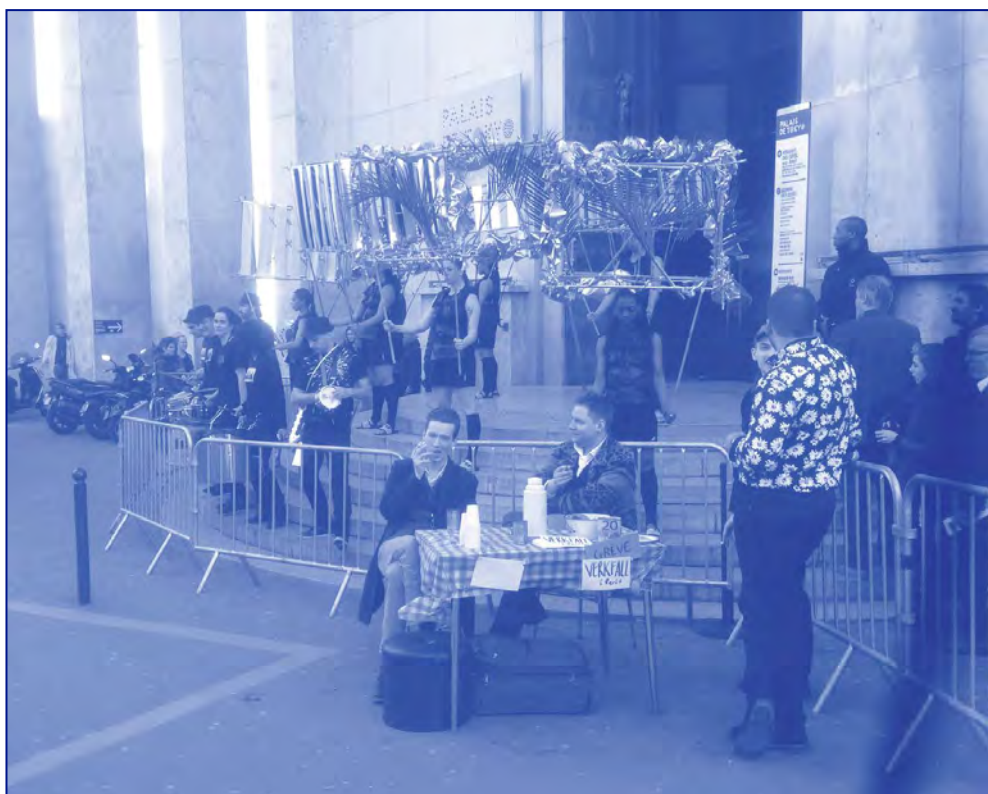
Donut is trouble / Sophie Caudebec, *en maintenance*

D'autres propositions, pourtant déjà citées et placées dans les ensembles précédents, viennent produire une ligne de résistance commune au classement à partir d'une résistance aux différentes proscriptions du Palais de Tokyo et de l'équipe à la sélection du festival. Ligne qui nous permet de les retrouver aussi dans ce dernier ensemble des formes produites dans l'action du festival, reliées de n'avoir pas été permises ni validées avant par la sélection. Marguerite Lemonnier à partir d'une proposition qui n'a pas spécialement été repensée plastiquement pour le festival mais qui était indésirable pour le Palais de Tokyo en raison de la présence de déjection animale et de la forme « brique » qui était déjà employée dans une autre performance (une artiste s'emmurant pendant le festival) a du négocier la forme de sa proposition, en termes d'apparition et de dissimulation pendant le festival, selon le rythme du passage du comité technique ou curatorial. Autres formes dont la validation n'avait pas été conclue et dont l'activation a été le seul moyen de la produire, en lui assurant reconnaissance et existence : *Les crânes bulleurs* de Simon Le Cieux, *Pickpocket* de Mélanie Laglaine, le tatouage et le salon de tatouage (qui n'avaient pas été soumis à la décision du comité de sélection), la proposition de Carmen Tonyivi, *Avec des ballons (...)*, les activités d'impression et de sérigraphie également non validées, de même que la performance d'Anouk Berthelot et Eloïse Kelso, non sélectionnée, ou bien la balançoire au nutella, produite plutôt spontanément (et que j'offris, emballée dans une bâche à la curatrice Vittoria Matarrese pour la fin du festival). Série de pièces qui traverse les ensembles plus formels mais dont une des qualités communes a été de trouver un lieu de passage possible dans la barrière institutionnelle, pour devenir et avoir lieu. Grégoire Leduey, Quentin, Mocquard, Romain Petit, Eloïse Kelso, Anouk Berthelot, Romaric Hardy, Nicolas Koch, pourtant personnalités principalement actives et constituantes de notre aventure (depuis le début) auraient pu manquer à notre dispositif pendant le festival si le principe de sélection à partir d'une proposition très précise, définie et arrêtée avait été respecté. Alors que leur énergie, leur spontanéité, leur capacité d'improvisation, leur réactivité nous étaient indispensables, elles ne pouvaient être désignées comme œuvres à valider. Certains d'entre eux ont effectivement proposé une forme plus définie (comme Romaric Hardy et Nicolas Koch) mais aussi prometteuse soit-elle, elle fut délaissée assez vite, livrée à elle-même, comme réalité d'une idée, au profit d'une activité d'ensemble à plusieurs autres endroits. Sur ce principe du cheval de Troie qui permet de franchir une enceinte dans laquelle il devient ensuite possible d'agir bien au-delà de ce moyen d'y entrer, avec l'activation comme arme d'un combat avec l'institution.

Une œuvre peut toujours se produire à la limite, celle de son « droit » institutionnel et d'elle-même, s'exposant à la possibilité de ne pas avoir lieu mais soulevant la solution d'un devenir dans la simultanéité de l'agir artistique et de l'acquiescement forcé (consentement passif



Donut is trouble / Nans Quérel, « vaseline parade »



Donut is trouble / Sigurður Atli Sigurðsson & Leifur Ýmir, *Verkfall* (La grève de l'art)

institutionnel *devant le fait accompli*). Une fois passée la ligne de validation d'un ensemble composé de propositions individuelles et collectives, peuvent toujours venir s'agréger, se joindre, sur un mode magnétique autant que génératif, d'autres intentions, d'autres éléments qui viendront à leur manière contribuer à la forme commune et en même temps la modifier, la reprendre et parfois la réorienter. Ces formes complémentaires et supplémentaires sont les surprises du *cheval de Troie*, figure, ruse et méthode régulièrement évoquées comme composants des conditions de production de cette stratégie devenue tactique de festival. Surprise de notre forme, pour elle-même, pour nous-mêmes, pourtant à *la manœuvre*, aussi bien que surprise institutionnelle, si jamais la confusion de l'ensemble permet de discerner le prévu, le permis, le validé, l'officiel, du spontané, du sauvage, du clandestin. Qu'est-ce que ce cheval de Troie contient-il vraiment pour finir ? Comme avec un chapeau de magicien, « l'exposition sous le manteau » de Laurie Lepine, la nature des combats du ring, la réelle température du sauna, la puissance des sentiments enduits de vaseline, la négoce entre Mélanie Laglaine et un vigile du Palais de Tokyo autour d'un fer à repasser... nous sommes soumis, confronter à un trouble de la production et de la condition des formes qui force l'équivalence entre le maîtrisé et l'incertain, le possible et le réel.

Le « Cheval de Tokyo » double la mise de celui de Troie : les surprises qui en sortent sont aussi surprenantes pour les résidents que pour les assaillants.

#### b) Modes de collaboration

##### Proposition, dynamique inter-propositions et dynamique de l'ensemble

Ces différentes séries de formes entretiennent dans leur croisement des modes de collaborations différents. Collaborations spontanées et ponctuelles, comme le passage de l'impression sérigraphique sur le corps de combattants au cours d'un combat sur le ring, collaborations prévues et étendues dans le cas de cette plaque de Dibon comme plateau d'accueil de pièces pour une exposition mouvante et changeante, ou encore collaborations contrariées entre le rôle du directeur artistique de David Artaud (se substituant parfois à la *police* curatoriale et sanitaire du Palais) et le réaménagement régulier de l'installation de Marguerite Lemonnier (ou la fermeture de l'aéroport des avions en papier), ou bien collaborations complémentaires, à la manière d'une chose dans une autre, comme l'intégration des différents dispositifs d'Éric Angenot ou le concert-laboratoire de Laurent Buffet dans notre dispositif.

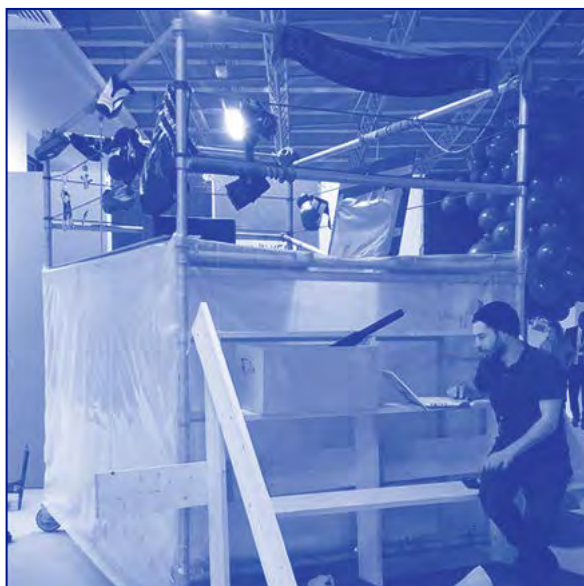
< [XIII]  
Distribution

Ces différents modes de collaboration qui forment une part plus volontaire, souvent concertée ou reconnue des connexions, contribuent à la constitution d'une communauté aux





Donut is trouble / Quentin Mocquard, Grégoire Leduey, imprimerie



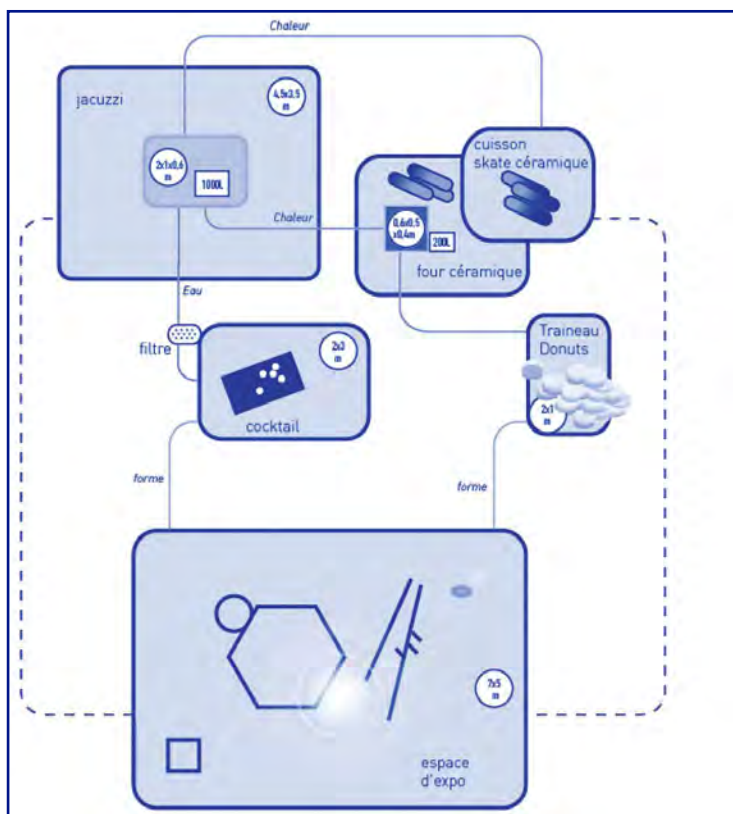
Donut is trouble / Romaric Hardy et le Sauna-ring

échanges et croisements aussi fluides que libres et autonomes. Croisements et échanges assez perceptibles dans le rapport qui a été pratiqué au Palais de Tokyo pendant ce festival d'une forte densité de personnes sur une espace plutôt contracté. C'est aussi cette forme de fluidité libre dans l'autonomie dont les œuvres sont les relais, que le programme DELTA TOTAL cherche à produire. Fluidité libre d'une autonomie des formes qui participent pourtant à la constitution d'une forme collective plus globale. Œuvre commune que nous pourrions définir comme un dispositif composite et évolutif à partir d'un environnement composé d'installations et d'actions reformulées ou rejouées pendant et selon la durée de l'exposition. L'activation d'un contexte, rendre sensibles les formes d'un contexte en les activant (par le mouvement dans l'espace, la reconfiguration, l'extension des usages ou la reprise des conceptions), peut être le levier qui permet aux formes existantes dans un espace de retrouver un élan et d'étendre leur programme.

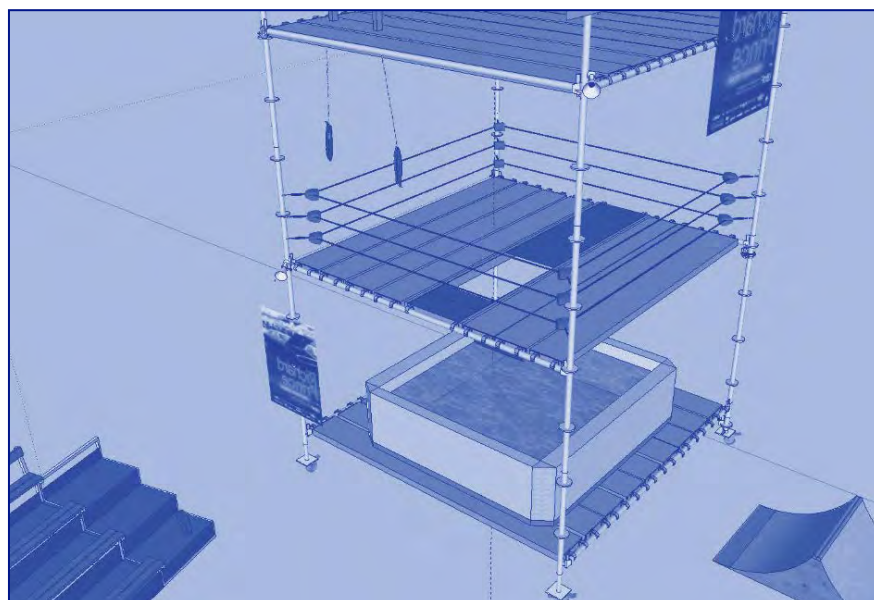
Cette qualité « commune » d'une forme ou d'une œuvre peut se préciser selon une déclinaison ou une qualification de ce commun, de ce qui est mis en commun comme mode de la collaboration. La qualité « commune » d'une forme peut concerner la structure dominante ou principale d'un dispositif, sorte de centre nerveux activé et alimenté régulièrement par plusieurs types d'énergie hétérogènes qui collaborent. Notre centre nerveux principal, composé à partir de la structure « ring-sauna », « four-atelier céramique » et « plateau d'exposition mouvant » par les activations (traitements, pratiques) de Romain Petit, Grégoire Leduey, Quentin Mocquard principalement (combat, sérigraphie), relayés par le commissariat interne de David Artaud (aussi bien de son plateau d'exposition que sur la tenue générale de notre espace), trouve les ouvertures spontanées de Samson Guyomard (le plateau d'exposition bis et le match de boxe « surprise »), la prise en main de Romaric Hardy et Nicolas Koch de certaines formes (à l'exemple du montage du « gradin-écrouloir » de David Artaud) puis la mise en mots de l'ensemble à partir de leur proposition de mémorisation-annonce à partir d'un mégaphone à mémoire, ou encore le renouvellement de l'activation de l'espace sauna par le salon de tatouage de Mélanie Laglaine et Nicolas Koch. Une chaîne d'éléments s'installe, se déploie et se renouvelle à partir d'une ligne de personnalités qui s'activent selon des supports que cette mise en place d'éléments permet.

Deuxième mode de forme « commune » dans la collaboration que nous pourrions nommer *collective*, pour concerner l'apport d'une initiative, déjà constituée par plusieurs collaborations, à un dispositif commun, comme les propositions d'Éric Angenot (*Soupe théorique, No comment*).

Troisième mode de la forme « commune » ou mode de collaboration que nous nommerions *individuelle*, mode possiblement ouvert en deux parties, une plus *participative*, l'autre davantage autonome. Première partie, *participative*, concernant une forme individuelle venant se greffer à un dispositif d'ensemble (pour y participer), forme s'activant elle-même par une participation du



Donut is trouble / Schéma préparatoire



Donut is trouble / Romain Petit, modélisation



public ou des autres artistes présents dans le dispositif, comme les propositions de Catherine Tiraby (*Aérologie*), d'Aurélien Collas et Guillaume Caiazza (*La cloche de la honte*), les rencontres à partir de vaseline de Nans Quélet, *La grève de l'art* de Sigurður Atli Sigurðsson & Leifur Ýmir. Ici, pourtant le critère *participatif* est moins défini par l'intégration du public à l'activation de l'œuvre - les propositions d'Éric Angenot étant aussi « participatives », elles restent pourtant distinguées par le critère « collective » - que par le fait de participer à une dynamique d'ensemble. Sans être collectives les réalisations concernées peuvent déclencher la participation de plusieurs personnes à la fois. Seconde partie, nommée *autonome*, pour les propositions individuelles participant également au dispositif d'ensemble, mais de façon distante, détachée produisant davantage des extensions au dispositif commun que des greffes, à l'exemple des nombreuses actions et performances ou de pièces fonctionnant comme fermées sur elles-mêmes, sans nécessité de contact extérieur ou de collaboration particulière. Si ce n'est la perception du public qui engage une grande part de l'activation d'une œuvre comme nous avons pu le voir à partir des réflexions de Klaus Speidel.

#### Modèles et correspondances

Cette présence de deux tendances des formes entrevues, celle de leur reprise dans le temps qui bouscule la perception en termes d'*avant/pendant/après* et celle d'une capacité corrélée pour la plupart de ces formes au *changement de visage*, à une pratique des déformations, les reconceptions dans l'instant de leur présentation, nous permet de croiser deux figures, celle de l'artiste Bruno Jakob et celle du personnage Nancy Crater. Si la formule de Duchamp à propos des regardeurs faisant les tableaux, regardeurs distraits qui pouvaient, comme nous l'avons vu avec Aline Choblet au W139, aussi bien contribuer pratiquement à l'œuvre à l'aveugle, sans voir qu'ils étaient en train de la modifier dans leur déplacement, ou plus psychiquement faire à partir d'elle selon les *communautés interprétatives* d'Yves Citton<sup>749</sup>, nous pouvons supposer qu'il y aurait autant d'œuvres que de spectateurs, même à partir d'une même œuvre. Sauf à penser que chaque spectateur ressemble aux autres, qu'un spectateur vaut tous les autres, que les regardeurs regardent tous pareil, *font* tous les mêmes tableaux, on peut croire que les œuvres se modifient au fil des regards : accumulation perpétuelle de tous ces regards. Et en cela toujours en train de se faire et de se modifier à mesure que les regards s'ajoutent. Une figure de ce type a été l'objet d'une pièce de l'artiste David Vincent (Collection Yoon Ja et Paul

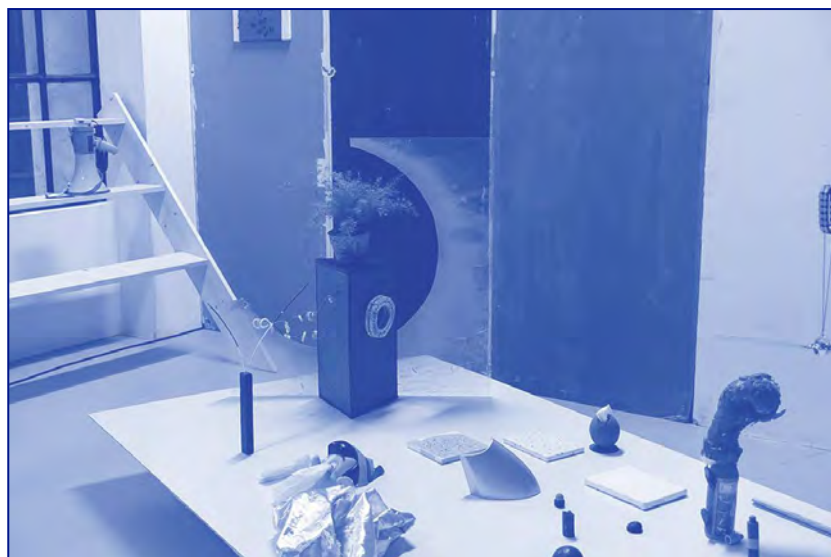
< [X]  
Production  
⊞

---

<sup>749</sup> Yves Citton, « Puissance des communautés interprétatives », préface à Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Prairies ordinaires, Paris, 2007.



Donut is trouble / Éloïse Kelso sur le ring, écharpe (Aurélien Collas)



Donut is trouble / Plateau d'exposition mouvant

Devautour), *À propos de Nancy Crater*<sup>750</sup> : « Nancy Crater est le nom sous lequel se réalise une œuvre contributive qui explore l'élasticité du concept d'art. L'œuvre est constituée des commentaires qui s'y rapportent. Elle a pour objectif d'actualiser dans la conservation l'idée que l'on se fait d'elle à travers les contradictions qui naissent à son propos. »<sup>751</sup> Avant d'être le nom d'une telle œuvre, Nancy Crater est un personnage d'un des premiers épisodes de *Star Trek* qui apparaît différent à chaque membre de l'équipage : « elle prend la forme de celle que son interlocuteur imagine être Nancy Crater », « elle peut incarner n'importe quel personnage », transposée en œuvre d'art, « elle donne à chacun le miroir de sa propre définition de l'art.<sup>752</sup> » Pour David Vincent ce principe est celui d'une « œuvre toujours parfaite » mais sur laquelle « personne ne peut jamais se mettre d'accord. »<sup>753</sup> Si, pour Roger Pouivet une œuvre était *un objet parmi d'autres*<sup>754</sup> et, comme nous l'avions observé par ailleurs, un objet est surtout un support de variations des formulations et des définitions qu'on peut donner à son propos, avec Nancy Crater nous avons une incarnation (bien que fictionnelle) de ce phénomène. Une lecture de la formule de Duchamp selon une œuvre possible pour chaque regardeur à partir d'un même tableau.

Les propositions de l'Agence<sup>DT</sup> produites pendant le festival activent une telle conception d'une œuvre sans laisser entièrement au public la responsabilité de faire l'œuvre à sa manière, à son regard. Nous traitons l'œuvre comme un dispositif qui contient sa propre modification dans la durée. Dans ce cas pourtant, nous pouvons admettre que le regardeur fait d'autant plus l'œuvre si nous réalisons des formes à partir de ce principe d'un « spectateur-artiste » en incluant dans la formule de nos propositions ce regard changeant possiblement à chaque spectateur (reprenant le principe topologique d'un paysage qui change dans le mouvement et alors davantage selon le mouvement propre à chaque perception). Ceci rappelant non pas le principe du vaisseau Argo qui changeant progressivement ses pièces usées par des neuves est à la fois le même bateau et totalement un autre, mais la dynamique de ce principe d'une forme dont l'intégrité, l'identité est de connaître une modification permanente. Cette particularité propre à la plasticité et qui selon les expériences de notre programme ne fait que répondre à la plasticité des situations rencontrées (celle d'un environnement changeant auquel les artistes se confrontent durant la production de forme), croise un autre phénomène relié à cette dynamique. Phénomène

---

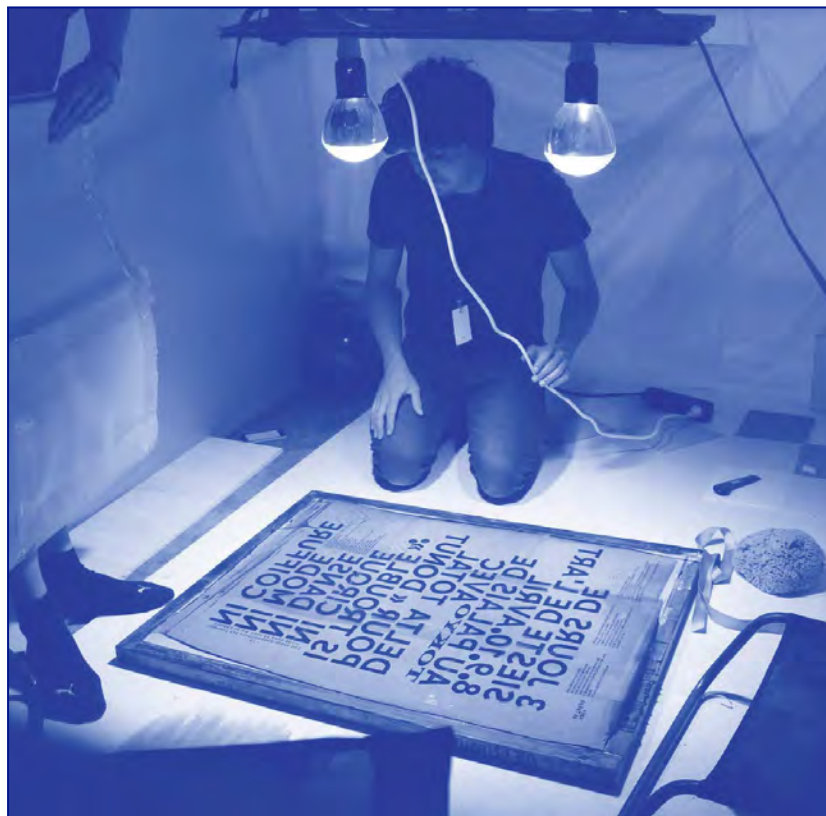
<sup>750</sup> <http://mobile.lesinrocks.com/1998/05/13/musique/concerts/yoon-ja-paul-devautour-artistes-sans-oeuvres-11221149/>

<sup>751</sup> *À propos de Nancy Crater*, Léa Scheer, 2008.

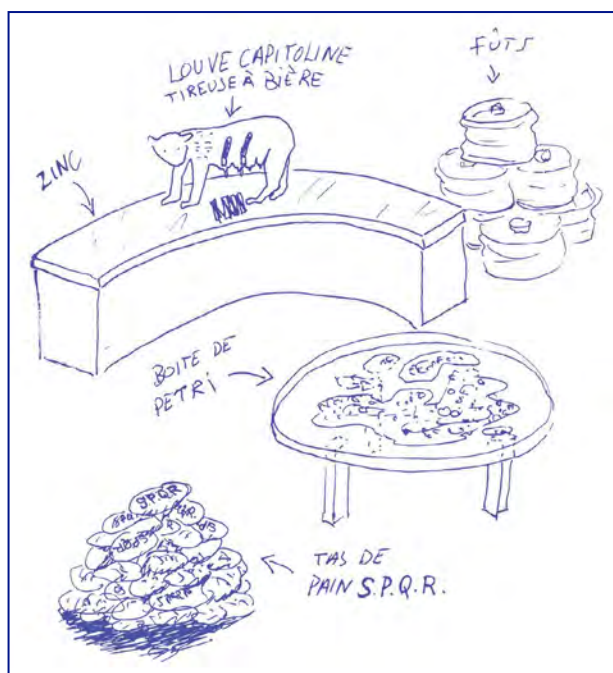
<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> *Ibid.*

<sup>754</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 125.



Donut is trouble / Grégoire, Insolation



Donut is trouble / Aurélien Collas et Guillaume Caiazza, « La Louve-bar »

que la pratique de Bruno Jakob active par un travail de peinture. L'artiste installe au sol et au mur des configurations composées de matériaux pouvant permettre de préparer une séance de peinture, ayant servi, souvent au cours du vernissage, sorte de mini-atelier pour réaliser des peintures, installations qu'il nomme elles-mêmes « peintures ». Ainsi, à partir de ces installations nommées « peintures » Bruno Jakob ouvre dans l'instant où l'on voit son travail trois temporalités différentes de la forme exposée : peinture passée, présente et future.<sup>755</sup>

Que des formes soient changeantes n'implique pas forcément qu'elles déjouent la règle temporelle d'une progression chronologique, ce changement du passé vers le futur. Pour prendre l'exemple du module central (sauna-ring), il est toujours le support d'une action passée en même temps que celui d'une action présente ou à venir. Une action passée n'est jamais certainement reléguée mais peut être reprise, une action annoncée dans le futur peut ne pas avoir lieu, le public peut passer par notre espace pour voir ce que la structure « donne » ou « va donner », à partir d'une rumeur sur un événement devant se produire, qui a déjà eu lieu ou n'aura pas lieu. La plupart des présences formelles de notre espace de festival joue sur les deux niveaux que sont l'intégration des modifications perceptives et les confusions d'une logique chronologique de programmation. Topologiquement, il n'y a pas de pause, chronologiquement le temps présent ramasse et compresse sur lui des promesses à venir et des moments manqués, supposant toujours la synchronicité. Si tout le temps est contenu dans un dispositif, ce dispositif contient aussi les synchronicités éventuelles (à ce propos, voir C. Rovelli, *L'ordre du temps*).

### Pédagogie de l'exposition

Si l'exposition est un compte rendu d'expérience ou une finalité ponctuelle d'une expérience (le moment plus stable d'une expérience dynamique), comme cela était le cas pour les premières expériences traitées (Haute-Savoie et Islande), avec Le festival Do disturb du Palais de Tokyo, l'exposition était elle-même le moment dynamique de l'expérience. Il s'est agit d'une reprise des enjeux savoyards comme islandais mais sur un territoire bien plus réduit à partir d'une *échelle de campagne* adaptée à une autre superficie et au contexte qui nous l'ouvrait. Une expérience d'exécution sur un temps, dont les niveaux sont ceux qu'il est possible d'élaborer dans un espace sans extension et sans durée - à comparer avec le format savoyard ou islandais - en cela plus proche de La Rotonde et de La Cité radieuse.

Si les conditions de production en amont du festival furent particulièrement éprouvantes car pressurisées par un rapport institutionnel très frileux, et limitées à lui comme environnement

---

<sup>755</sup> Bruno Jakob, <http://www.samyabraham.com/Bruno-Jakob>



Donut is trouble / Éloïse Kelso et Anouk Berthelot



Donut is trouble / Quentin Mocquard, tatouage

expérimental, la reprise de ces rapports comme dynamique d'exposition, toujours selon ce principe qu'un problème indique (convoque, détient) une solution, a permis des modélisations ouvrant sans cesse sur des possibilités nouvelles. Les conditions de production pendant la phase préparatoire nous ont demandé beaucoup de réactivité et de capacité au rebond, c'est sur ce principe que nous avons implémenté nos formes. Principe, nous l'avons vu, qui venait également soutenir la « faculté *Nancy Crater* » d'une approche œuvre/regardeur comme activation des œuvres connectées à la richesse de perceptions des regardeurs, notamment dans une capacité des formes à déployer des temporalités à partir du présent. Trouble qui engage des virtualités dans l'actuel, notamment comme promesse immédiate d'un rapport étudiant à la pratique de l'art. Promesse de ce qu'on peut déjà faire comme développement ou aptitude futurs.

L'exposition est dans notre programme un moment de déplacement de formes « chargées » des conditions de production qui leur ont permis d'advenir, c'est aussi le moment pour des formes d'activer leur mode de production à même le contexte de l'exposition selon cette tendance dont parle Jean-Marc Poinot dans *L'atelier sans mur* : « L'exposition comme support esthétique a tendu à transformer la galerie et le musée, à devenir le prolongement de l'atelier ». <sup>756</sup>

### c) L'activation comme forme

Si l'activation est généralement la rencontre adéquate d'une œuvre par un public, la condition de cette adéquation nécessite qu'elle soit définie préalablement par l'artiste ou une institution référente. Si le programme d'une forme est d'engager avec cette autorité (et auctorialité) d'un regardeur faisant l'œuvre une relation telle que la forme, celle d'un dispositif hétérogène, est en perpétuelle transformation, l'adéquation de l'activation est celle qui se produit dans la rencontre œuvre/spectateur. Cette activation devient la forme même de l'œuvre, l'œuvre se produit dans la durée et le mouvement des activations successives qui dans leur somme *font* la forme. Nous l'avons vu, le résultat de l'œuvre n'est pas l'objet produit mais ce qu'elle permet d'accomplir comme *geste*. Le résultat souhaité dans ce contexte n'est rien d'autre que ce qui arrive par l'œuvre. Nous sommes plus proche d'une praxis, un *agir* dont la finalité externe, celle du *faire* de la poiesis <sup>757</sup>, se partage avec le spectateur. Un agir artistique de l'ordre de l'acte mais qui reste *en puissance* <sup>758</sup> selon ce partage de finalité. Délégation perceptive qui rappelle

---

<sup>756</sup> Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, Art édition, 1991, p. 241.

<sup>757</sup> Jean-Claude Moineau convoquant Aristote (Éthique à Nicomaque, livre VI), *Queeriser de l'art*, Presses de réel, 2016, p. 15.

<sup>758</sup> Clivage aristotélicien acte/puissance entrevu plus tôt.





Donut is trouble / Éric Angenot, *Post-industrial animism*



Donut is trouble / Gaspard Le Guen, Sébastien Montéro, gant de boxe nappé de cire de babybel sur skate en céramique recomposé et tenu au scotch



cette autre séparation aristotélicienne, reprise chez Rancière, entre les événements qui se succèdent sans recherche d'une logique cause/effet par ceux qui les vivent et la fiction rationnelle d'une corrélation entre péripéties. Il suffirait de dire que dans notre méthode de travail au festival l'implémentation est la forme de l'œuvre, en tant que condition d'une activation physique, seulement s'ajoute à cette première activation ce moment d'un fonctionnement selon la dynamique d'un regardeur dont la succession superpose les versions possibles d'une œuvre. Cette dynamique participe à l'activation adéquate d'une œuvre : la forme des œuvres est celle de leur activation, fusion de l'activation formelle et perceptive dans le présentiel d'une simultanéité spatiale et temporelle.

### While we work (W139) vs Do(nut) Disturb (Palais de Tokyo)

Si les deux expériences semblent procéder des mêmes méthodes et activations et effectivement partagent des manières de faire, notamment de produire des formes dans l'espace de l'exposition sans forcément les avoir préparées matériellement ou conceptuellement au préalable, des différences conséquentes viennent fortement distinguer ces deux événements. Au W139, il y avait déjà des pièces dans l'espace, elles faisaient contractuellement partie de l'espace proposé, comme « habitant » déjà l'espace. Nous devions traiter avec l'espace selon son occupation. Au Palais de Tokyo, l'espace nous était « donné » sans restriction, dans le sens sans occupation. À partir de cette donnée et de la proximité du Palais de Tokyo avec nos géographies respectives (pour une majorité d'entre nous, contrairement à l'éloignement d'Amsterdam pour tout le groupe), nous pouvions préinstaller une « scène de travail », nous préparer dans l'espace libre d'un camp de base à partir duquel activer nos pratiques pendant trois jours selon plusieurs hypothèses. Nous avons vu que certaines hypothèses n'avaient pas fonctionné (mécaniquement comme artistiquement : le « four » porte ici bien son nom) quand d'autres avaient déployé davantage de configurations et d'actions que prévu. Le nombre des hypothèses à partir des modules principaux, selon des combinaisons prévisibles et d'autres en devenir, n'imposait pas une maîtrise de l'ensemble ou une certitude quant au fonctionnement. Que certaines choses ne fonctionnent pas (ou moins que prévu) faisait partie de l'économie de l'ensemble : le sous-régime ici soutenant le surrégime ailleurs. Au W139 les conditions de production reposaient sur un préexistant, une configuration extrinsèque à notre présence et à son action, faisant un très bon support. Pour le Palais de Tokyo nous avons conçu nous-même le dispositif d'accueil selon un agencement préalable. L'activation comme forme des propositions, à partir d'un environnement préalable et externe à nos pratiques pour l'expérience du W139, a lieu selon une configuration de base élaborée par nous pour le festival du Palais de Tokyo.



Donut is trouble / Hyères, le garage à bateau.

## CONCLUSION

À partir de l'hypothèse topologique d'une approche des œuvres en tant que formes qui se produisent dans l'écart entre deux espaces, celui de la période de production et celui du moment de monstration - formes de franchissement, de déplacement, de trajet - nous avons engagé plus particulièrement l'expérience de ce qu'*il en est* de cet écart comme pratique artistique et comme œuvre. Expérimenter plusieurs modes de déplacement (traversant, localisé, superposé), plusieurs types d'écart, sur différents terrains, à partir d'un programme dédié, pour observer quelles formes cette expérience peut prendre et quelles œuvres sont plus spécifiquement produites par ces conditions. Observation qui semble déjà pouvoir être répartie en quatre niveaux : 1. *Formation* - de quelles manières ces formes en déplacement se produisent ? 2. *Style* - quels genres de formes se réalisent selon les types d'écart entre les lieux ? 3. *Modélisation* - comment l'écart devient le support et le façonneur de la réalisation ? 4. *Dynamique* - comment les formes réalisées permettent-elles ce passage d'écart (parfois jusqu'à l'œuvre) ?

Ce questionnement par étape ouvre sur une question finale entre œuvre et *résolution*, notamment de problème, à savoir si l'œuvre n'est pas la forme d'un problème résolu. Si les formes sont une équivalence plastique du parcours<sup>759</sup>, selon les résolutions de problèmes rencontrés, y-a-t-il à ces conditions une définition de l'œuvre telle qu'elle est un problème résolu, la forme d'une solution ? Possibilité qui ferait de l'art une manière de résoudre des problèmes par les formes : une pratique artistique à des fins pratiques.

Les niveaux de questionnement selon les critères de la *formation*, du *style*, de la *modélisation*, de la *dynamique* et de la *résolution* seront régulièrement abordés dans la conclusion. L'étape de la formation sera rarement précisée sans être étendue par celle de style, de modélisation et de dynamique car une fois abordée la question de la manière dont se produisent les formes, le genre de ces formes servira d'exemple et leur rapport support/façonnage sera impliqué, notamment dans la dynamique de cette formation. Ce déroulement par étape, que le questionnement indique, agit comme un dispositif, les éléments du mécanisme sont difficilement dissociables. La nouvelle répartition qui va suivre, à propos des différents statuts possibles des conditions de production (forme, œuvre *plein air* et œuvre exposée), exploitera ces étapes et leur critère pour se formuler. La partie qui viendra suite à celle

---

<sup>759</sup> Produit de la distance qui les sépare des lieux de leur visibilité (*favorisée*) en tant qu'œuvre,

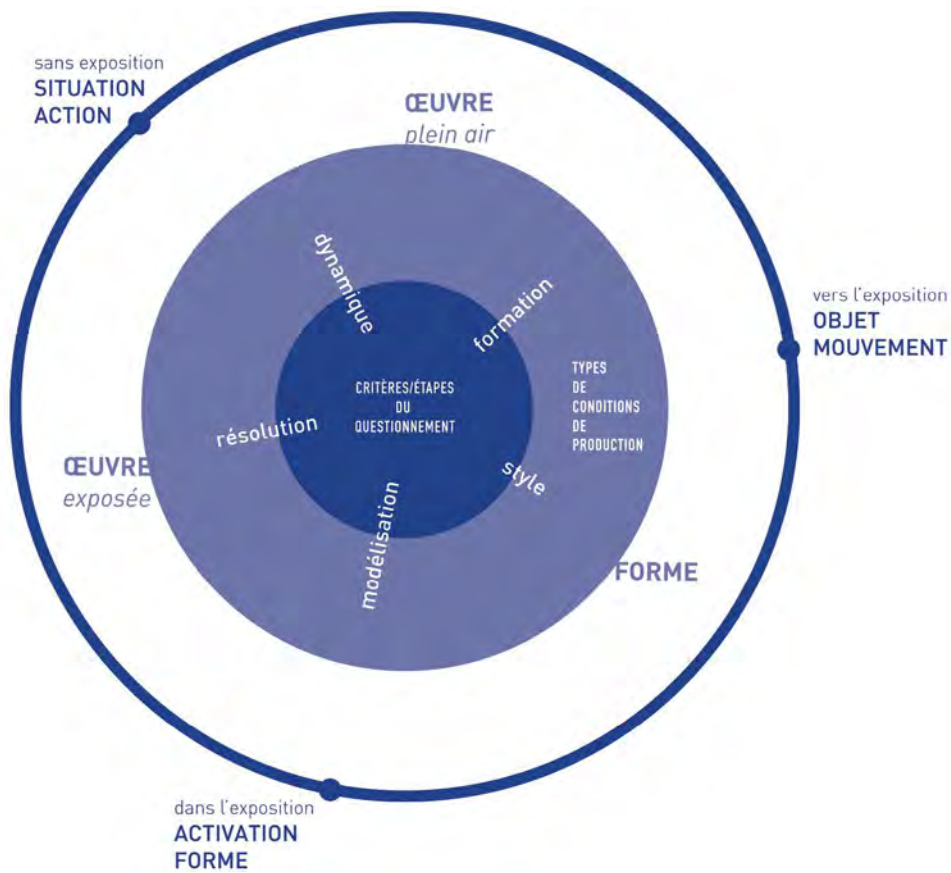


Schéma « cible » [Fig. 18]

Sur ce schéma se spatialisent trois séries de repères de la recherche :

1. Premier cercle : distances avec l'exposition et types de résolution (contenu, modèle) de ces distances
2. Deuxième cercle (gris) : Moments de la forme et de l'œuvre (types de conditions de production)
3. Centre (noir) : Critères/étapes du questionnement

de ces différents statuts, qui reprendra synthétiquement les types de résolution (objet, mouvement, situation, action, activation, forme) de la distance avec l'exposition donnera aux critères (formation, style, modélisation, dynamique et résolution) une approche plus empirique.

< Fig.

18

Ajustement qui engage de nombreuses combinaisons, les catégories de formes produites pendant les expériences sont multiples (« Déclinaison des pratiques du programme », p. 167) :

1. Ce que les participants produisent en chemin individuellement et qui ne sera pas forcément ce qui sera visible au final - 2. Ce qu'ils réalisent *effectivement* et donne à voir pendant les expositions – 3. Ce qu'ils produisent en termes de dynamique, individuellement ou collectivement, par exemple les solutions de leur transport et de leur immobilité - 4. Les formes de ces dispositifs comme modèles de réalisations artistiques : la mise en place de dispositif comme scénographie du temps de production et les jeux de scène que cela déclenche et produit – 5. Ce dispositif (« opération ») pédagogique et expérimental de production artistique, selon une attention particulière portée aux conditions de production, est une structure, un programme, par lequel passe plusieurs formes de la temporalité artistique (trouver des formes de conditions, activer ces conditions, produire des formes collectives, des formes individuelles collectivement, des formes individuelles dans un ensemble, à partir des conditions).

## I. TROIS TYPES DE CONDITIONS DE PRODUCTION

Cette *connivence* plastique entre accès à la visibilité et conditions de production des formes, connivence qui connaît bien des tensions, interroge les potentialités plastiques d'un parcours quant aux formes produites. Expérience de production dont nous avons isolé quatre tendances (voir Fig. 2) dont trois seront retenues ici<sup>760</sup> : Les conditions comme forme en soi ; Les conditions comme œuvre selon certaines possibilités de réception ; Les œuvres exposées comme « synthèses » (formes résolues) des conditions de production.

Trois niveaux de considération d'une production de formes, notamment en tant qu'œuvres, que ces formes soient celles des dynamiques de ces conditions ou résolues par et dans un « objet » perceptible voire exposable.

---

<sup>760</sup> Nous écartons « les conditions de production comme ce qui donne des formes », ceci étant un des principes élémentaires de ces conditions.

TYPE DE TEMPS \ GENRE D'ESPACE	GENRE D'ESPACE						...
	réduit	étendu	collectif	intérieur	extérieur	privé	
durée	ΔOccupation Cité radieuse	ΔBoucle haute-savoie ΔTriangulation Islande	ΔBoucle haute-savoie ΔTriangulation Islande ΔOccupation Cité radieuse	ΔOccupation Cité radieuse	ΔBoucle haute-savoie ΔTriangulation Islande	ΔOccupation Cité radieuse	
instantané		ΔMonospace W139	ΔMonospace W139	ΔMonospace W139			
irrégulier			ΔTerrain de jeu Palais de Tokyo	ΔTerrain de jeu Palais de Tokyo			
idiorythmie	ΔOccupation Cité radieuse	ΔMonospace W139	ΔBoucle haute-savoie ΔTriangulation Islande	ΔOccupation Cité radieuse		ΔOccupation Cité radieuse	
ponctuel	ΔRencontre Rotonde	ΔMonospace W139	ΔRencontre Rotonde ΔMonospace W139 ΔTerrain de jeu Palais de Tokyo	ΔRencontre Rotonde ΔTerrain de jeu Palais de Tokyo	ΔReprise - Tour de banlieue	ΔRencontre Rotonde	

Genre d'espace et type de temps [Fig. 19]

Ce tableau croise les genres d'espace et les types de temps pour chaque expérience.

## A) Les conditions comme forme en soi

1. La *boucle* en Haute-Savoie est plus évidemment une forme par l'objet (le véhicule) qui nous permet de la parcourir. En elle-même cette boucle a une forme, déjà par le dessin, mais le camping-car nous permet de produire ce dessin dans le réel du territoire, d'engager l'expérience dans un monde qui n'est pas une transposition dans un autre : c'est un tracé à même le monde. Ce véhicule nous permet d'embarquer aussi notre « petit monde », un groupe de personnes dédiées à la pratique de l'art. Ce véhicule est une forme artistique assez complète : il transporte un groupe d'artistes sur le parcours qui les mène à l'exposition et sur lequel ils auront à concevoir et produire les formes correspondantes, et permet aussi bien le format résidence qu'atelier (jusqu'à « espace d'exposition »). Pourtant, nous l'avons vu, les conditions de cette première expérience observée ne se limitent pas à son mode de transport. Tout l'environnement passé, présent et futur est actif. Sans conflit et confusion lors de la phase préparatoire, le camping-car n'aurait peut-être pas été ce *moteur* de l'expérience, moteur physique comme sémiotique. L'expérience immédiate de telles conditions, relations mouvement-environnement-groupe, engage des résultats formels spécifiques dans leur correspondance avec cette période. Sans l'exposition qui nous attend au Musée alpin et nous menace (comme toute échéance) l'énergie de l'expérience et des formes produites auraient une toute autre intensité. Les conditions ont une forme, prennent une forme (et donnent des formes) selon cette rencontre d'une situation dans la durée et des méthodes engagées pour s'y confronter.

L'expérience islandaise procure aussi une déclinaison similaire mais dans la forme de l'éclatement : chaque traversée engagée par différentes configurations (entre parcours, personne et mode déplacement) serait respectivement l'équivalent dynamique de l'expérience de la boucle en Haute-Savoie.

La zone principale (400 km<sup>2</sup>) sur laquelle prend part la *triangulation* islandaise, que ce triangle soit respecté ou débordé, est la forme territoriale de l'expérience à laquelle vient s'ajouter tous les paramètres qu'il peut contenir. Trois lieux d'exposition aux qualités très singulières, des terrains hétérogènes (terre, neige, mer) et des moyens de transports correspondants, ainsi qu'une mise en abyme d'une île dans une île (Hrísey/Islande) composent une complexité chargée de potentiel. Les différents lieux d'expositions (3) engagent autant de partenaires, le groupe n'est plus de 9 personnes (camping-car) mais d'une cinquantaine, qui vont et qui viennent selon les rythmes de départ et d'arrivée de chacun (aussi bien entre les points du programme que dans le programme lui-même). Ici, les conditions en tant que forme valent par

EXPÉRIENCE	SURFACE	PARCOURS	ZONE (principale)	ESPACE	LIEU(X)	DURÉE	EFFECTIF
Boucle haute-savoie	4 000 km <sup>2</sup>	270 km	1000 km <sup>2</sup>	Montagne	Musée Alpin	Une semaine	9
Triangulation Islande	100 000 km <sup>2</sup>	...	4 000 km <sup>2</sup>	Fjord	Centres d'art Résidences	Trois semaines	50
Rencontre (sortie) Ronde (Paris)	40 m <sup>2</sup>	/	40 m <sup>2</sup>		Galerie	Une soirée	10
Reprise Tour de banlieue (Paris)	/	15 km	45 km <sup>2</sup>	Villes	Cités, zone herbeuse, Café,	Une nuit (un jour)	5
Occupation Cité radieuse (Marseille)	3200 m <sup>2</sup> x 19 étages	/	120 m <sup>2</sup> [+70 m <sup>2</sup> ]	Immeuble	Couloir [+ studio]		10
Monospace W139 (Amsterdam)	300 m <sup>2</sup>	/	300 m <sup>2</sup>	Centre d'art		Trois jours	6
Terrain de jeu Palais de Tokyo (Paris)	22 000 m <sup>2</sup>	/	200 m <sup>2</sup>	Centre d'art	« Saut du loup »	Trois jours	40

Tableau conditions/paramètres [Fig. 20]

Ce tableau propose une déclinaison des terrains investis par les expériences selon leur mesure, style et qualité respectives.



leur potentiel de déclenchement artistique multiple, qui mènera aux réalisations exposées dans les trois lieux disponibles.

Pour cet ensemble d'expériences (Haute-Savoie et Islande) nous avons vu qu'une réciprocité ou une transposition, une transformation avait lieu entre mouvement et objet. Un mouvement commun mais subjectivement perçu par chacun des membres du camping-car avait donné lieu à autant d'objets, de manifestations, aussi physiques que dynamiques, exposés au Musée alpin de Chamonix, comme autant de rencontres entre les participants et leur expérience en mouvement dans cette nouvelle structure composite (environnement, milieu mobile, collectif). Le mouvement des conditions de production avait permis la production d'objets : l'expérience dynamique achevée, restait une *collection* d'objets exposés. En Islande, l'intensité des engagements dans différents modes de traversée comme singularisation dans le groupe, au regard de leur restitution « forcément » plus modestes pour les expositions, pouvaient autoriser une considération de ces mouvements comme objets premiers de l'expérience, formes principales. Les productions d'artefacts restant comme un rappel de l'expérience vécue sans jamais pouvoir la « rendre » - ou alors de façon lacunaire, partielle, évocatrice. *Le mouvement vers l'objet* en montagne, comme élan du *mouvement comme objet* en Islande.

2. Pour la série suivante, *rencontre* à l'occasion de la sortie du livre DELTA TOTAL à La Galerie de la Rotonde à Paris, *reprise* pour la fin du Tour de banlieue parisienne et *occupation* du « couloir » de la Cité radieuse à Marseille, les conditions de l'expérience se jouent entre ponctualité (une soirée), nomadisme (parcourir un territoire) et sédentarité (une semaine dans un couloir). La première situation connaissait déjà son « objet » (un livre à propos de nos expériences et sa sortie au cours d'une soirée de lancement), la deuxième n'avait que pour objet de finir une première expérience de marche entamée un an plus tôt, la troisième avait comme objet la production de formes à même de rendre au couloir de La Cité radieuse sa « qualité » de rue prétendue par le concepteur du bâtiment. Ces trois expériences, trop rapides ou nomades ou closes pour faire exposition, n'ont pour objet que la relation qu'une action peut entretenir avec une situation à laquelle elle répond, et comme mouvement celui qui mène de la situation à l'action. Les objets et les mouvements ici, font place à la transformation d'une situation en action. L'objet est déjà là et le mouvement trop local pour La Rotonde. Pour la reprise et la fin du Tour de banlieue, le mouvement est là, mais son potentiel plutôt restreint (comparé à la série qui précède), et les objets sans durée ni corps. Puis à La Cité radieuse, les objets ne participent qu'à l'action du basculement d'une situation de couloir qui cherche sa rue. Le mouvement est compris dans ce clivage à apprivoiser, ce déplacement est moins physique que conceptuel.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

Chacune des situations, comme contexte d'appel, support des expériences verra se déclencher une action ou une suite d'actions comme réponse correspondante. Les conditions de production appréhendent ces situations et formulent des actions en conséquence. C'est à partir de la forme de ces conditions que nous pouvons engager, déployer une action : une forme première indique, implique une forme seconde.

3. Pour la dernière série, *monospace* au W139 et *terrain de jeux* au Palais de Tokyo, s'il y a toujours du mouvement et des objets (dans les mêmes rapports de réciprocité que dans la première série, ou de présence dans la deuxième), le simple fait que tout le mouvement et tous les objets de chaque expérience aient lieu simultanément et dans le même espace, n'installent plus la même tension entre ces deux « présences ». Bien que nous ayons largement présenté et décrit les enjeux des périodes préparatoires de ces deux expériences, c'est au moment de l'exécution sur les lieux d'exposition qu'elles sont venues déployer leur plein potentiel à la manière d'un précipité ramassé dans le temps. De même, ces deux dernières expériences de la série de sept observée, apprenant des précédentes - ce qui reste une règle principale des conditions de production comme programmation des œuvres, principe d'émergence – connaissent un rapport évident de la situation à l'action. Pourtant, prenant part de la manière la plus officielle qui soit à des expositions sur le terrain institutionnel de l'art, il est apparu que le rapport d'une activation *devenant* forme (rappelant et réactivant à sa manière l'exposition fondatrice et fondamentale de Szeemann) se prêtait bien mieux à ce qui s'était joué pendant ces deux moments. Cette condition de production de forme à partir d'une activation reprend à son compte les enseignements et les réactivités pratiques, en les réactualisant, des expériences objet/mouvement et situation/action. Au W139, où il nous était proposé de produire un événement au sein d'une exposition existante, et au Palais de Tokyo où il s'agissait de prendre part à un festival en *agitant* notre propre « parade », les conditions étaient assez formalisées et stables pour nous permettre d'y installer nos modes de production d'une manière plutôt voire très favorable (une fois passées les périodes d'épreuves curatoriales préparatoires très frileuses et contraignantes, bien plus tenaces et persistantes au Palais de Tokyo qu'au W139). Les conditions de production de cette dernière série d'expériences proposent une forme plus évidente que les précédentes. Évidence de leur cadre, mais comme on l'a vu, dont le contenu, de façon bien différentes pour les deux institutions, n'avait plus rien d'évident au moment de l'activation au sein du cadre (agir dynamiquement dans une exposition existante au W139 et neutraliser la relation curatoriale très autoritaire et fermée au Palais de Tokyo). Évidence commune et

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

complexité respective comme formes qui augurent telle activation possible vers tel type de réalisation. Dynamique qui voit l'activation devenir la forme, faire œuvre dans l'instant même.

Dans la dynamique que permet l'espace étendu, son envergure, selon la prise objet/mouvement, ou celle des conditions déjà plus ramassées dans l'espace ou le temps, à partir du rapport situation/action, voire celle d'un contexte plus *in door*, selon l'enjeu activation/forme, les conditions de production prennent et donnent non seulement des formes mais sont identifiables en tant que formes, sont des formes en elles-mêmes, avec des caractéristiques propres. Elles se fixent, pour les préciser dans la limite de leur hétérogénéité, dans l'amalgame, l'assemblage de qualités comme la durée, le type d'espace investi, les énergies, aussi humaines que mécaniques, qui les composent, puis le mouvement que telle série implique ou permet qui n'est pas le même que pour telle autre. Des tableaux peuvent nous permettre de sommairement évaluer ces variations de formes comme propres ou respectives à chacune des conditions de production expérimentée (Fig. 19). La forme prise respectivement par ces conditions est celle qui se négocie avec ces paramètres (Fig. 20).

< Fig.  
19 et 20

## B) Les conditions comme œuvre - selon certaines possibilités de réception

Que les conditions aient des formes, qu'elles puissent être, sinon clairement identifiées, considérées en tant que formes à partir de la composition de ces conditions semble assez accessible à partir du fait que ce qui a une forme peut être perçu, saisi en tant que forme. Pour que telle forme de condition puisse être perçue en tant qu'œuvre, plusieurs critères doivent pouvoir s'ajouter afin d'assurer cette opération.

1. D'une part, si la forme est considérée comme ce qui se négocie avec les conditions selon leurs paramètres, la forme que prennent les conditions dans la durée d'une expérience, il se peut que cette négociation soit suffisamment intense, singulière, spécifique pour que toutes les formes qui en émaneront, plus physiquement, parfois même jusqu'à être exposées, n'aient pas la charge plastique et/ou esthétique de cette expérience négociée amont<sup>761</sup>. À ce premier niveau déjà, il

---

<sup>761</sup> À la question *Où l'art a lieu ?* nous pourrions répondre « pas dans les espaces où il prend lieu ». Si l'art a lieu dans les espaces, c'est par défaut, d'un ailleurs manquant, du lieu qu'est l'art lui-même mais qui reste plus difficile à saisir sans « espace préparé », démonstratif. La forme qui prend place dans l'espace comme art, la prend également par défaut, pourrait-on dire, à la place de l'énergie de production, de son expérience, engage pourtant assez souvent la forme d'après - pour reprendre une image de Deleuze dans *l'Abécédaire* à propos de la boisson, celle de « l'avant-dernier verre » de l'alcoolique, les œuvres montrées de l'art, sont aussi les avant-dernières œuvres, celles que l'ont produit juste avant la suivante, celle que nous aurions dû faire.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SPE**

éléments

documents

écrits

semblerait juste de déclarer l'expérience (et sa forme) premièrement négociée, puis résolue, comme œuvre. Ici évidemment, les traversées islandaises - périple de Nicolas Koch et Haldor Hardy en mobylette, le super-marathon de Sophie Caudebec entre deux lieux d'exposition, le tour de l'Islande en auto-stop par Laurie Lepine, les retrouvailles sans consultation en un point (« l'île dans l'île ») par deux groupes (de notre programme) éloignés, vers un troisième (hors programme), et la marche hasardeuse pour rejoindre le bateau sans aucune assurance de ne pas le manquer étant donné la précarité de l'entreprise - ont engagé un rapport aventure/récit plus soutenu que les œuvres possiblement produites et exposées comme évocation ou restitution partielle. Ces expériences et leur résolution, en tant que périple inédits et relativement téméraires, sont menées à bien, voire aux combles. Elles conservent une charge supérieure (on pourrait parler d'*aura* sans la valeur « définitive » du terme) aux résolutions correspondantes montrées au cours des expositions, en tant qu'action source et achevée (non réactivable), hapax, « légende ». D'autre part, si une œuvre est une forme résolue qui peut être montrée lors d'une exposition, qui a atteint cet objectif de la forme artistique, ontologie qui reste éphémère<sup>762</sup>, tout problème résolu, artistiquement, bien que se jouant hors d'une surface de représentation évidente de l'art (tel l'espace préparé) - même en employant l'art comme déclencheur - pourra de même prétendre au statut d'œuvre. Un problème résolu, reste une résolution que cela soit actif sur un terrain évident de l'art, de sa pratique et de sa visibilité ou sur un tout autre terrain, relié ou non, à celui de l'art : l'exposition n'est qu'*un* problème de l'art. C'est l'art comme manière de résoudre, comme pratique des problèmes, prise de situation critique qui engage le retournement d'un problème en solution, dans la plasticité, qui fait de cette tournure topologique, une œuvre. Une expérience réussie, dont les difficultés ont été surmontées dans les formes, face à un réel parfois peu favorable ou délibérément choisi pour sa rudesse (qui a pu fortement indiquer la forme à suivre, à prendre) est le moment d'une invention de méthode, de technique dont l'émergence pourra être reprise à d'autres occasions de l'existence qui n'entretiennent pas forcément une implication ou une volonté artistique<sup>763</sup>. À l'exemple du camping-car de la boucle

---

Ce que semble soutenir Pascal Convert : « L'exposition est la mise en place d'un travail au niveau de sa lisibilité. Mais en fait tous les éléments se déstructurent très vite. (...) [T]rois mois après (...) il faut recommencer. » L'artiste poursuit pour dire que la réflexion sur l'exposition a lieu après, dans une reconstruction par la mémoire. *Genius Loci* – Judith Barry, Pascal Convert, Rainer Pfnür, La différence, 1993, p. 97.

<sup>762</sup> « Si l'existence de l'œuvre dépend de ses conditions d'activation, alors elle devient processus et événement situés. (...) Ce statut de l'œuvre autorise alors tout au plus, selon [Cometti], une "ontologie éphémère" se déclinant au pluriel puisque se formant et s'effritant selon que les conditions de fonctionnement de l'œuvre sont activées ou non. » Rachel Rajalu, <http://critiquedart.revues.org/8209>, à propos de Jean-Pierre Cometti, *Art et facteurs d'art : ontologies friables*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

<sup>763</sup> Ici nous pouvons emprunter à Robert Marchand (architecte et professeur d'architecture à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris jusqu'en 2001) un moment d'ouverture de son enseignement : « L'art précède la science ».

Ice en plus de la couverture d'HUALTEYRI : livre du moment  
Beaux-arts de Paris (Éditions de l'Esba-paris).

celandic period of  
D THE 1ST PAGE [2].  
LA ROTONDE -  
BOOKS, IN THE  
[3].

Un nouveau pays n'attendait qu'une nouvelle carte, voire un nouveau pil (un de ceux, soudains, qui produisent de nouvelles terres). Pas juste nouveau d'apparaître – comme cette nouvelle île née en septembre 2013<sup>1</sup> – ce pays aurait deux particularités au moins : ne durer que le temps du voyage qui commença au WS TOTAL : pays temporaire, et ne pas avoir de nom – ou alors une ribambelle d'hétéronymes. Chaque nouvel habitant e (passant e /traversant e) pouvant en guise d'intonisation, donner un nouveau nom à son/ce nouveau pays, comme il/elle l'entend (à l'exception du mot « projet »<sup>2</sup> et du mot « utopie »<sup>3</sup>). La durée de vie de ce pays pour le nommer (entre projet et utopie ; sans pouvoir correspondre ni à l'un ni à l'autre). Particularité d'annoncer deux particularités, aussitôt pour une troisième : sans limites spatiales aussi définies que sa durée, son territoire se préciserait selon les déplacements de sa population dans cette durée – une population comme instrument de mesure démographique le plus fiable possible que nous pourrions fabriquer dans la durée...

Un territoire avec points principaux, puis d'autres provisoires ou circonstanciels. Le pays comme circuit à l'intérieur duquel un territoire se constitue à mesure du parcours, détournage progressif, vers son délitement correspondant, peu après le passage d'une population par la série de points du circuit – à moins qu'une population, pourtant constituée en chemin mais déjà suffisante, puisse en devenir en quelque sorte la clôture ou la haie – en mouvement. Les points provisoires comme repères de ce pays non-durable<sup>4</sup>, le point tournant comme balise de ce circuit constitutif. Entre une ligne de fuite sans commencement ni fin, et un tournement sur soi presque immobile<sup>5</sup>. Entre deux termes incompatibles (projet/utopique) et plusieurs points aux dynamiques étrangères et instables :

1. circonstanciel



en Haute-Savoie, non plus cette fois, en tant que forme pratique et symbolique des conditions de production, mais forme de résolution d'une situation préparatoire très critique (prélude aux conditions de production), en amont de l'amorce du processus artistique lui-même : *nous n'avons plus la résidence promise, espace de vie et d'accueil localisé et sédentaire alors optons pour une résidence autonome et mobile, suffisant à notre confort*. Comme résolution pratique, transformant le problème en solution plus prometteuse que la forme promise, le camping-car, son potentiel, sur lequel repose toute la possibilité de l'opération annoncée et à suivre, est une œuvre d'art. Nous pouvons alors rapidement joindre à ce groupe de principe de l'œuvre en tant que solution pratique qui soutiendra toute opération qui s'engageait dans une impasse (ou cherchait un passage), l'invitation du collectif Exposerpublier, la possibilité de loger dans le studio à la Cité radieuse et le mot Banlieue comme modèle formel. Exposerpublier nous a permis grâce à l'échéance d'une programmation extérieure de finir une édition et d'en assurer la sortie quasiment simultanément, échéance (invitation) et lieu composant l'œuvre. La possibilité d'avoir le studio idéal au 3<sup>e</sup> étage de La Cité radieuse uniquement à ce moment là (condition non-renouvelable). Puis l'*agencement* du mot banlieue selon la décision de le parcourir *par* sa définition. Ici l'œuvre est la *clef* qui rend possible une situation artistique, plutôt support que forme potentiellement exposable.

2. Autre niveau d'une possibilité, pour les conditions de production d'être des œuvres d'art, qui pourrait soutenir les deux premières conditions énoncées, faire œuvre d'être plus *chargée* que les œuvres produites ultérieurement (et exposées en référence) et faire œuvre d'être une forme de résolution artistique d'une confrontation au réel ou d'un problème logistique, c'est la présence dans le champ de la réalisation d'une réception possible – notamment pour les expériences à distance des institutions de reconnaissance de l'art. Le témoin d'une œuvre ne faisant pas à coup sûr l'œuvre ni la réception, mais à certaines conditions de désir une personne confrontée à un spectacle ou un comportement singulier ou inhabituel dans tel environnement, n'aurait rien à perdre à parier qu'il s'agit d'une œuvre d'art : une vision *par défaut* plutôt optimiste. Nous avons pensé pour ce cas à une activation *hors zone* de l'enseignement possible d'une fréquentation d'expositions et de leur régime de signe, jusqu'à la possible reconnaissance des œuvres, comme spéculation esthétique des configurations rencontrées « sans cadre » de lisibilité défini. Avec déplacement ou adaptation d'une grille de lecture rencontrée *ici* pour une application *ailleurs*. À l'exemple de la possibilité de distinguer *un jour* une copie d'un original à partir d'une confrontation à ce genre d'expérience sans y parvenir, tout en sachant qu'il y a différence, tel que

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits

l'évoque Goodman<sup>764</sup>, nous pouvons établir la même démarche concernant la reconnaissance d'une œuvre ne prenant pas clairement part au rituel qui les expose généralement : ne pas la reconnaître maintenant ou à chaque fois tout en sachant qu'il y a possiblement œuvre, implique de pouvoir y parvenir ensuite ou à d'autres moments. Nous avons évoqué cette mécanique à propos des traversées islandaises. Elle peut aussi soutenir une saisie possible du Tour de banlieue (partiel comme complet) et les installations *in progress* et plus ponctuellement durables des réalisations du 3<sup>e</sup> étage de La Cité radieuse. Expériences au potentiel artistique évident qui *flirtent* proportionnellement avec la possibilité de leur non reconnaissance. Si, en appui sur la conférence de Deleuze et sa reprise par Agamben, Jean-Claude Moineau réinsiste sur la formule « l'artiste inspiré est sans œuvre », concernant les œuvres nous sommes toujours embarrassés avec un *sans public* ou un *sans témoin*<sup>765</sup>. La notion de *communauté d'attention*, convoquée en amont dans notre réflexion, peut être requise pour ce cas d'une distance « à risque » avec la perception. Les murs de l'institution se réincarnant dans le corps communautaire, notamment pour une pratique qui se produit collectivement, qui porte en elle-même sa communauté et alors son attention.

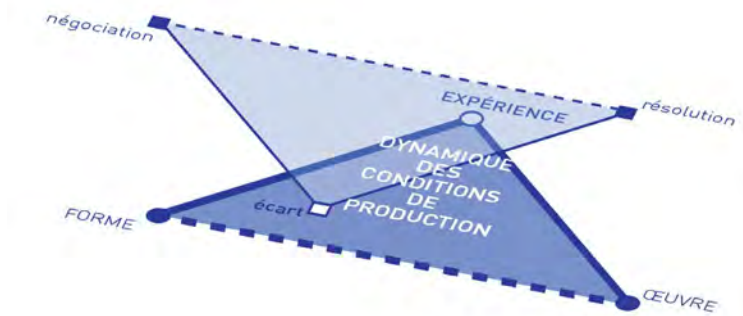
Les œuvres, toujours chez Moineau, cette fois en invitant Citton, seraient moins « faites » par les spectateurs, qu'« utilisées » par les usagers. L'art (ou l'*artisticité*) n'étant pas dans l'œuvre, mais dans son usage en tant qu'art<sup>766</sup>, une communauté d'attention (même très réduite en membre à tel moment) interne et/ou externe au programme qui permet l'émergence de telle œuvre, qui y assisterait, en tant que témoin, puis témoin étendu par l'événement artistique en question (spectateur), puis enfin « usager », assurerait la perception en tant qu'œuvre de la proposition. Cet usager est une sorte de *rêve* qui pourtant se produit à partir d'un certain niveau d'engagement de la forme. Si une forme déborde les *champs de compétence* courants et identifiables, alors elle en vient à produire une nouvelle sorte de regard, de perception (qui peut s'auto-instituer, se reconnaître, avec un peu d'aide, d'échange) – à l'exemple du *champ de*

<sup>764</sup> « regarder les images dès maintenant en sachant que celle de gauche est l'original et l'autre la contrefaçon peut aider à développer la capacité à les distinguer plus tard. » Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Fayard/Pluriel, 2011, p. 138-140. « Ainsi des images qui paraissent tout à fait semblables au petit crieur de journaux en viennent à ne pas se ressembler du tout pour lui, lorsqu'il est devenu directeur de musée. » (p. 139)

<sup>765</sup> Ce qu'avance Jean-Claude Moineau à propos de ce témoin, comme statut revendiqué du « spectateur » cette fois à partir de Pierre Huyghe : « le public entre par hasard dans ce lieu, rien ne lui est adressé, ce qui s'y déroule est indifférent à sa présence, cela se grandit sans lui, il est témoin et non en position centrale et déterminée », (Entretien avec Robert Storr, « Écritures singulières », *Artpress* n° 404, octobre 2013), ne nous semble pas adapté aux expositions de l'artiste en question, et si témoin d'expérience artistique il peut y avoir, alors ce témoin se colore de qualité « deneutralisée » : il devient spectateur comme acteur de l'œuvre qui se déroule par lui et pour lui. Nous poursuivons cette réflexion ensuite.

Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016, p. 178.

<sup>766</sup> Yves Citton, « Puissance des communautés interprétatives », (préface à Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*) / Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016, p. 24.

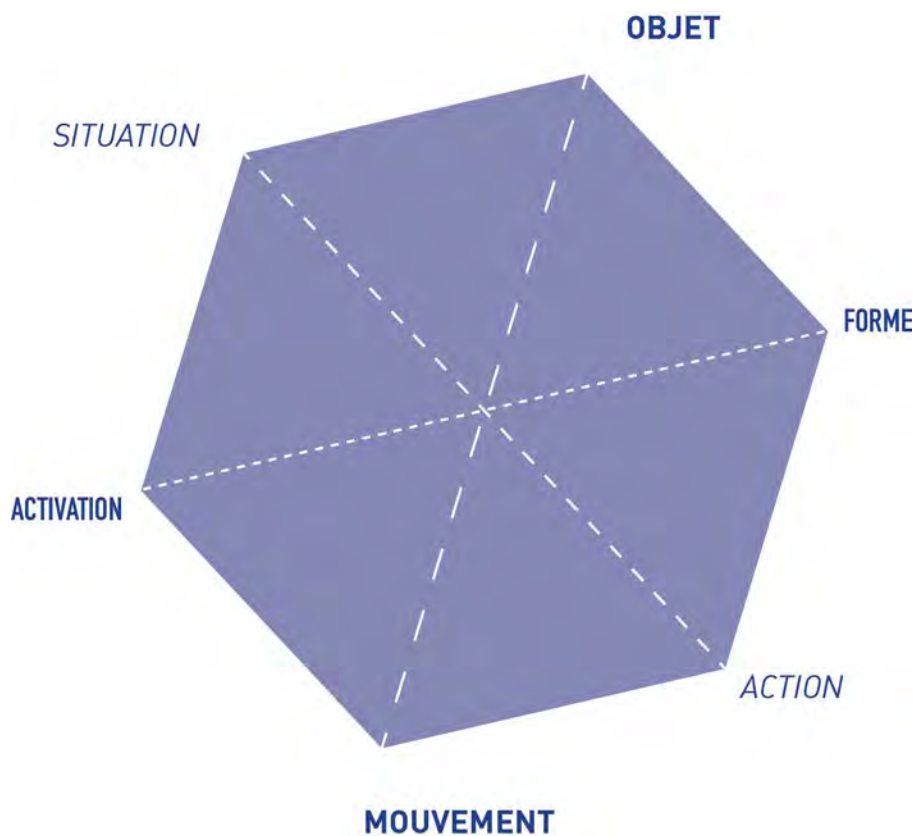


### Schéma EFO/enr [Fig. 21]

Cette figure superpose deux configurations qui s'activent simultanément dans la pratique observée :

1. Le dispositif dont la fonction est le passage des formes aux œuvres dans l'expérience (et comme expérience).

2. Le système dont le fonctionnement permet le passage de la négociation (des formes) à la résolution (des œuvres) selon l'écart donné.



### Formulations de contenu [Fig. 22]

Cette figure assemble une correspondance et une circulation entre les contenus formelles (binômes de notions) des expériences.

*bataille comme champ de perception* (Paul Virilio)<sup>767</sup>. Celui qui a « sauvé » Nicolas Koch et Haldor Hardy d'une nuit sous la neige à attendre les bonnes conditions ou une remorque qui passe, a pu être ce « spectateur-usager » particulier de leur expérience. De même, Les personnes qui ont permis à Sophie Caudebec d'assurer en auto-stop le relai par les deux longs tunnels entre les deux tronçons de course à l'air libre. Les autres automobilistes pour le tour de l'île de Laurie Lepine, en sont les exemples les plus sûrs. Des témoins plus furtifs ont sans doute pris part plus modestement à ces formes. Également pendant le Tour de banlieue (première édition) quand nous répondions aux questions, à l'occasion de pause, à propos de ce que nous étions en train de produire, jusqu'au pompier de la Cité radieuse demandant aux visiteurs de faire « attention aux œuvres » au sol (alors qu'aucune indication, ni consigne, ni échange n'avait averti quiconque de nos activités).

Dans cette proximité d'une œuvre qui répartit son émergence entre deux responsabilités voire trois - responsabilité de l'environnement (1) auquel se confronte l'artiste (2) vers un possible usage d'un témoin-spectateur (3) – nous pouvons reprendre une ligne tracée par Jean-Claude Moineau, entre Franck Leibovici et Alfred Gell (étendue par Collingwood)<sup>768</sup>. Pour Leibovici<sup>769</sup>, l'Agency (telle que développée par Gell<sup>770</sup>) permet de « ne plus appréhender le public comme arrivant dans un temps second [réception], (...) mais d'être partie prenante au moment de production continuée, (...) durant laquelle il se co-constitue lui-même, se co-produit en même temps que l'œuvre »<sup>771</sup> (nous l'avions entrevu), quand pour Dewey, « une expérience esthétique, ce qui fait l'œuvre d'art dans sa réalité effective, c'est la *perception*. »<sup>772</sup>

Visée de principe qui convoque une pratique d'amorce du programme DELTA TOTAL qui engage la *matière* même de cette communauté, bien avant la question des œuvres.

Cette communauté du temps commun, celui de l'émission artistique et de la réception spectatrice, dans l'équivalence forme et condition d'une mise à niveau formelle et temporelle, sans décalage dans le temps ni d'écart dans les formes (qui sera la dynamique d'activation-

<sup>767</sup> Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016, p. 90.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 107, 110, 111. Note 396 et 407.

<sup>769</sup> Franck Leibovici, « L'Écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes* n° 80, 2014.

<sup>770</sup> Alfred Gell, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les presses du réel, 2009.

<sup>771</sup> Chez Collingwood, relu par Moineau, l'œuvre est le « produit » d'une collaboration, l'activité artistique est toujours collective, l'artiste et les artistes qui l'influencent, puis « il doit y avoir une audience dont la fonction n'est pas réceptive mais également collaborative », en tant qu'exécution, emprunt, audience, l'art devrait se montrer, dans l'espace public, le soutien de la démocratie. Robin George Collingwood, *The principles of art*, Oxford, University Press, 1938. Principe auquel fait écho la remarque de Maurizio Ferraris dans son article « Désenkantement » (évoqué en introduction).

<sup>772</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2012, p. 274.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

forme), selon une « communauté-œuvre », s'annonce dès les premiers moments des intentions d'un montage d'expérience dans une sorte d'inversion de la « chronologie mondaine ». Au lieu d'une pratique singulière de l'art, celle d'un sujet particulier au travail d'une forme spécifique, qui cherchera ensuite un mode commun de reconnaissance, notamment au moment de l'exposition, en convoquant, amis, critiques, public à l'ouverture comme à la visite, il a d'emblée paru plus évident, selon ces termes, d'engager une pratique de l'art en commun avant le souci d'un mode particulier de reconnaissance à suivre. Inviter toutes les personnes susceptibles d'être présentes au vernissage, dès les premiers instants du montage des conditions de production. Puis laisser durer cette clause d'engagement de la réalisation de ces conditions jusqu'au moment d'une exposition (à l'exemple du groupe de résidentes de l'île de Hrísey). Ainsi « tout le monde » est déjà là, dans toute l'extension possible de ce monde. Ce qui nous relie à la communauté selon l'idée de Glissant : « non décidée préalablement, née de la rencontre, où personne n'est de cet endroit mais tout le monde doit se l'inventer, résultant dans un imaginaire du monde qui n'est pas identitaire, car non-identitaire »<sup>773</sup> : DELTA, c'est aussi une communauté complète (mixte) mais instable et non-finie, inclusive et changeante. Un nomadisme de la communauté elle-même qui n'est jamais un lieu définitif mais espace de croisement et de passage, de retrouvaille et d'abandon. Structure en mouvement selon ce propos de Borgès : « La base de la géométrie visuelle est la surface et non le point. Cette géométrie ignore les parallèles et déclare que l'homme qui se déplace modifie les formes qui l'entourent »<sup>774</sup> qui commute ici avec cette déclaration de Dewey : « Toute expérience intense de fraternité et d'affection trouve son aboutissement artistique. »<sup>775</sup>

3. Pour les deux expériences suivantes – W139 et Palais de Tokyo – il s'agira moins des conditions de production comme œuvres que l'influence de ces conditions sur le type d'activation des formes, et ce type d'activation *comme* forme (à l'exemple, notamment pour l'expérience du

---

<sup>773</sup> Journal *La Tôlerie* n° 1 - Du 20 avril au 9 juillet 2017, p. 10.

<sup>774</sup> Laurent Buffet, *Itinérance, l'art en déplacement*, De l'incidence éditeur, 2012, p. 27.

<sup>775</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2012, p. 440.

La dynamique respective de chaque expérience permet une variation du jeu entre commun et singulier, minoritaire et majoritaire dans et par la communauté. En Haute-Savoie, le voyage était le même pour tous mais toujours selon les vécus particuliers de chacun. En Islande la destination était commune mais les parcours et alors les voyages singuliers. À la Rotonde, une même destination pour un objet commun mais selon des provenances et des périples particuliers. Le Tour de Banlieue soutenait une forme idéale, celle d'un parcours, mais aux visions composites. Le couloir de la Cité Radieuse négociait le commun et l'individuel dans la superposition. Au W139, le lieu était commun mais les actions autonomes, presque autistes et au Palais de Tokyo la dynamique était collectivement au travail d'un programme composé pour une grande part d'actions individuelles.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits



Palais de Tokyo du « conditionnement » du modèle *cheval de Troie* comme « attitude des formes »). Passage qui correspond davantage à la catégorie suivante.

### **C) Les œuvres exposées comme « synthèses » (autres résolutions) des conditions de production**

Si nous avons vu de quelles manières des conditions de production, notamment selon des choix de déplacement, de mode de transport entre des lieux reliés aux pratiques de notre programme (manières dynamiques ayant produit des œuvres parfois exposées dans ces lieux), pouvaient elles-mêmes faire œuvre, les deux dernières expériences observées seront spécialement celles d'une reprise des conditions de production (comme période mais plus spécialement contexte), dans le *style* d'activation choisie au cours d'invitations plutôt institutionnelles. Dans la catégorie précédente l'œuvre, comme conditions de production, engagement certain dans et de ces conditions, trouvait une résolution par le regard, l'usage, d'un témoin-spectateur interne ou externe au programme (mais aussi usage par le programme d'un élément qui sauve une situation, la résout). Pour les œuvres exposées comme finalisation possible des conditions de production, il nous semble que l'activation comme précipité de la forme, ce qui permet à la forme selon les précédents (exposition préexistante au W139 et très haut niveau de surveillance et de contrainte au Palais de Tokyo) de se réaliser de toute façon, que nous nommons l' « activation-forme », soit l'œuvre finalement retenue (comme paradigme de toute œuvre qui apparaît suite au déroulement de conditions de production). Moment que nous développons dans la partie suivante, à partir des relations à l'exposition selon les binômes de notions.

## **II. L'EXPOSITION, SES DISTANCES ET SES BINOMES**

Nous avons tenté dans l'écriture de cette recherche, séquencée en genre de relation à l'exposition (*vers*, *sans* et *dans*), de tracer des lignes de raccord possibles entre les sept expériences observées. Si chacune conserve ses qualités propres (type d'espace, rapport au temps – durée, rythme -, genre et nombre du collectif engagé, manière de faire mouvement) il a été possible de les accorder dans une configuration 2-3-2 à partir de notions binôme : objet/mouvement, situation/action, activation/forme. Chaque expérience peut correspondre à chacun des binômes, car les notions avancées sont des formats coutumiers de l'art, mais leur attribution s'est effectuée selon les qualités qui semblaient respectivement les plus saillantes.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

< Fig. 21 et 22 Notre plan de base « EXPÉRIENCE-FORME-ŒUVRE / écart-négociation-résolution » a ainsi convoqué des formulations de contenu.

Ce passage entre les catégories de base et leur formulation en type de contenu par la pratique autorisent à penser qu'un mouvement est une forme de négociation, comme une négociation de forme, et l'objet une résolution possible du mouvement dans une œuvre, tout comme le mouvement peut être la seule résolution, le seul « objet » finalisé. De même, la situation comme phase de négociation dont l'action sera la résolution. Enfin l'activation et la forme, pour le binôme du dernier groupe d'expériences, verront la forme non plus comme phase de négociation qui trouverait dans l'activation une sorte de résolution, mais l'activation comme moment à négocier, *droit de présence*, qui prendrait forme simultanément à sa résolution (accomplissement) : l'activation et la forme sont simultanées. Simultanéité qui ferait l'œuvre si l'instabilité permanente des éléments d'un ensemble n'était pas la condition principale.

Si la question de la présente recherche n'est pas de définir l'art mais de lui trouver des extensions possibles, d'autres fonctions, les écarts abordés entre chaque notion des binômes peuvent être interprétés topologiquement : l'art est ce qui permet le passage entre un objet et un mouvement (et réciproquement), une situation et une action, une activation et une forme – quelle que soit l'amplitude de l'écart. Qu'il y ait de l'art de chacune de ces notions (art des objets, art du mouvement, art des situations, etc.) est finalement moins notre problème que l'art comme locomotion entre les figures, entre les états. L'art est à concevoir comme type d'enchaînement : une *vie* entre états. L'état de départ et celui d'arrivée compte très peu au regard de l'état « entre ». Nous avons abordé le cas de *l'œuvre pendant le temps de son transport*. L'art est vécu dans nos expériences comme matière en mouvement, car il n'a pas d'autre référent dans l'environnement qui l'inspire et par lequel il se laisse aspirer.<sup>776</sup>

## A) Corps

Nous avons pu isoler des exemples de ce penchant dynamique de l'art dans les formes prises comme données, celles de la présence physique des auteurs comme des formes qu'ils réalisent. Pour les corps, parfois guidés ou définis par les réalisations : la présence *intégrée* à la forme chez Aline Choblet, la présence *auxiliaire* à la forme pour Gaspard Le Guen, et la présence *contrainte* par la forme avec Sophie Caudebec – pour les tentatives du Palais de Tokyo. Pour

---

<sup>776</sup> « [L]'objet au sens classique se perd ; le milieu est lui-même objet parce qu'il intervient dans le phénomène ». Gilbert Simondon, *La résolution des problèmes*, puf, 2018, p. 24.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**aae**

éléments

documents

écrits

comparer avec ses mêmes auteurs, mais au W139 cette fois, Aline Choblet était dans cette position contrainte par les formes qui cherchaient leur réglage, quand Sophie Caudebec était intégrée à l'élaboration durable et performée d'une forme, alors que Gaspard Le Guen restait dans l'auxiliariat d'une configuration qui ne le désignait que de façon intermittente, très peu scénique. D'autres postures auraient pu être identifiées entre l'intervention au W139 et celle du Palais de Tokyo : Mélanie Laglaine n'apparaissait pas particulièrement en tant que pickpocket au Palais (ce qui est la moindre des choses), pas plus que l'opération elle-même, de même comme tatoueuse derrière les parois opaques du salon de tatouage, mais encore, cachée dans son hamac, pour son lancer de banane, à hauteur de combles de l'ancien théâtre d'Amsterdam. Le corps de l'auteur, ici, n'est ni contraint, ni auxiliaire, ni intégré ou s'il l'est - car la présence de l'artiste est déterminante dans le fonctionnement de sa proposition - c'est de façon totalement invisible, fantomatique. Les expériences mises en place dans la recherche imposent des types de corps changeant dans leurs relations aux œuvres mise en place, selon des réadaptations et des modifications permanentes et peu prévisibles. Quand l'espace de l'expérience le permet, les corps engagent des mouvements géographiques et physiques d'envergure, lorsqu'il se réduit, comme sur le lieu de l'exposition, les corps produisent des mouvements plus statutaires. La richesse des combinaisons et des variations est sauvegardée, mise à l'échelle, s'adapte à la *campagne* en cours.

## B) Mouvement

Le mouvement des formes dans l'espace – notamment selon la configuration de synthèse déployée au Palais de Tokyo - répond à cette dynamique statutaire du corps des auteurs, selon plusieurs jeux : mouvement dans l'espace de la place respective d'un élément (volume, module) ; changement de configuration (place et fonctionnement en rapport aux autres modules) ; usage décliné (déplacement et extension de la fonction d'un élément) ; conception étendue (mouvement dans la pensée des possibilités des éléments). Cette déclinaison du mouvement des formes en plusieurs jeux engage une présence selon deux tendances : celle de leur reprise dans le temps qui bouscule la perception en termes d'*avant/pendant/après* (Bruno Jakob) et celle d'une capacité corrélée pour la plupart de ces formes au *changement de visage* (Nancy Crater), cette pratique des déformations, de reconceptions dans l'instant de leur présentation. Ce déroulement dans le temps et la modification d'une perception qui peut l'accompagner s'annoncent déjà dans les récurrences observées de la période de mise en place selon les étapes suivantes (v. p. 167) :

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

1. Négociation de l'accès à un moment : celui de la monstration ou de l'effectuation des gestes nécessaires à la réalisation qui peut impliquer de se rendre vers un espace.
2. Regroupement des forces : constitution des formes à partir de l'énergie collective sur cet espace ou à partir de lui.
3. Réalisations individuelles ou plus spécifiques que chacun peut réaliser à partir de cette énergie commune.
4. Enfin les actions, notamment formelles, plastiques, qu'un groupe peut produire à partir des réalisations de chacun formant un environnement aux éléments en attente de reprise.

En termes de formes produites par cette dynamique on peut séquencer ainsi une telle multiplicité :

1. Ce qui se produit en termes de dynamique, individuellement ou collectivement, par exemple les solutions de transport et de leur mobilité.
2. Ce qui est produit individuellement en chemin et qui ne sera pas forcément visible au final.
3. Ce que les participants réalisent effectivement et donnent à voir pendant les expositions.
4. Les formes de ces dispositifs comme réalisations artistiques et la mise en place de dispositif comme scénographie du temps de production et les jeux de scène que cela déclenche et produit.

Ces niveaux multiples de la pratique viennent exploiter en les « figurant » les différentes séquences d'une distance institutionnelle propice à cette action étendue de l'art. Une complexité par niveau dans laquelle vient se jouer la mixité d'un cadre de recherche qui envisage le pédagogique et l'artistique selon leur assemblage par superposition. Cette mixité (nommée « encapsulation », selon la présence d'une double fonction dans une même activité) déploie plusieurs niveaux artistiques - en correspondance avec ceux indiqués précédemment - pour un même mouvement de la pratique : 1. Négocier un accès à un moment ou un espace de réalisation artistique – 2. Permettre et prendre part au regroupement des forces sur la zone atteinte - 3. Veiller et participer à la constitution des formes à partir de l'énergie collective sur cet espace ou à partir de lui (les réalisations individuelles ou plus spécifiques que chacun peut élaborer à partir de cette énergie commune) – 4. Soutenir et activer les actions, notamment dynamiques ou plus formelles, plastiques, qu'un groupe peut produire à partir des réalisations de chacun (comme environnement disponible).

Une des dynamiques constantes du programme sera toujours de ménager dans un même élan ou dans une pratique, ce qui est de l'art, qui est fait pour l'art et par lui, et ce qui est motivé

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits



pédagogiquement, ce qui peut être expérimenté comme expérience de formation, dans la période des études.

Si le rapport corporel changeant des artistes quant aux formes, à même l'instant de leur activation (qui leur appartient d'assurer, de négocier à même la résolution en train de se faire) et celui des œuvres qui sauraient défaire le soutien chronologique (Jakob) ou la fixité de leur paraître dans l'emportement dynamique (Crater), pourraient être perçus comme des résolutions de problèmes (pratique, temporel, aspectuel) propres à permettre des procédures d'activations, ces problèmes restent internes à la pratique. Ils sont de l'ordre de la pratique de l'art sur le terrain préparé de sa monstration et de son cadre de visibilité.

Il nous semble que l'œuvre est *davantage* une résolution de problèmes lorsqu'elle intervient comme extension de ses compétences artistiques, propres à l'art, vers le règlement d'un problème d'une autre sorte, d'un autre domaine (plus commun, domestique, logistique) - même relié à un programme artistique. Résolution qui agit dans le déplacement de compétence d'une manière de faire sur un autre terrain que celui généralement attiré<sup>777</sup>. *Davantage* entendu comme supplément : compétent ici *et* là. Dans une relation étendue au monde, toujours dans cette référence dynamique à un environnement dans lequel l'art accepte de se risquer pleinement. Si nous pouvions lire chez Dewey que « l'art est une qualité qui s'infiltré dans une expérience »<sup>778</sup>, une réciproque s'impose à cette économie telle qu'une exfiltration de l'art de son domaine d'expérience approprié doit pouvoir opérer.

Extension du geste artistique vers une possible « amélioration » momentanée du monde, à partir d'un élément à compléter, comme modèle même symbolique, ou plus concrètement, un sauvetage ponctuel de situation collective. Si l'utilisateur peut faire d'une chose une œuvre selon l'usage qu'il en fait, alors une œuvre peut aussi bien devenir une solution non seulement artistique mais à la fois toute autre selon l'usage qu'on en fait, le type de résolution qu'elle active, fins auxquelles l'utilisateur (l'artiste ou le *témoin-agent*) active l'œuvre.

Pour ce type de figure d'une œuvre comme résolution de problème, nous avons relevé plusieurs cas. Dans le registre *symbolique* (qui vient produire une solution sur le mode métaphorique) et pourtant à partir d'éléments physiquement actifs, le plaid de l'expérience en montagne dont la justesse (il ne couvre pas tout le corps) se retrouve étendue par autant de calories nécessaires à compléter cette lacune dans un dessin réalisé à l'aide de graines et baies

---

<sup>777</sup> « Pensée de la résolution des problèmes plutôt qu'à celle de la formation de déterminations », privilégiée par Simondon. Judith Michalet, « Deleuze et Simondon », Revue *Implications Philosophiques*, janvier-février 2019 - Dossier « Simondon 1958-2018 », Coordonné par Jean-Hugues Barthélémy.

<sup>778</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2012, p. 522.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique

**SAE**

éléments

documents

écrits

qui suivent les lignes du tartan (Musée alpin). Échange entre registre symbolique et régime plus matériel, que l'écran de nutella et la projection d'une montagne qui explose pouvaient aussi engager : résoudre une incompatibilité dans la coprésence (W139) ; complémentarité entre pièce qu'entretiennent également le « gradin-écrouloir » et le tapi de gym (paravent-canapé). Nous l'avons vu, dans un registre bien plus *logistique*, déterminant pour la réalisation d'une expérience du programme, le camping-car comme résolution d'une résidence qui se désiste. Nouvelle résidence, roulante et chaleureuse, bien plus enchantée que toute promesse municipale. Dans un registre *mixte* : là où s'arrête la réalisation plastique sera maintenue l'œuvre bien plus déterminante du sauvetage du programme collectif dans une mission de rattrapage « civil ». Stopper la finalisation d'une pièce quelques heures avant le vernissage pour se rendre devant les autorités en charge des installations nautiques islandaises pour les dédommager financièrement d'autant d'entrées nocturnes (soirée à Hrísey) : l'œuvre porte dans sa non-finition le négatif d'une action dont la positivité permet à l'ensemble du travail de continuer. Elle fait œuvre en tant que forme exposée dont la part manquante s'active « positivement ». Elle fait œuvre en tant qu'ensemble qui s'étend dans l'espace, entre plusieurs régimes (responsabilité artistique et civile) et sur plusieurs séquences (temps du faire, temps de l'exposition, moment du réglage du problème). Entre le registre mixte, celui de l'œuvre particulière dans ce qui l'étend hors cadre de l'art, et le registre logistique, ce qui assure stratégiquement le maintien des opérations de notre programme dans une situation de crise, un dernier registre, véhicule d'un ultime recours des formes : les « chevaux de Tokyo » qui permettent le passage « clandestin » de propositions et d'artistes refusés ou non soumis à la sélection du Palais. En empruntant l'enveloppe d'une forme qui a reçu l'accord, pour y adjoindre des artistes supplémentaires en tant qu'auteurs ou d'autres propositions, en jouant sur les noms, désignations ou contenus : associer des propositions proches comme lointaines selon un rapport d'extension ou de changement de contenu des propositions acceptées dans les termes.<sup>779</sup>

Les œuvres sont des résolutions de problèmes aussi bien formellement lorsqu'une situation sensible, critique, précaire ou lacunaire a pu trouver des formes de solutions, dans l'approche que l'art permet, un type d'ingénierie, de vision d'une mécanique des problèmes. L'œuvre par sa réalisation et son existence vient montrer que les problèmes de la pratique, de ses conditions ont été soldés : la forme a lieu et trouve son statut d'œuvre, dans un régime

---

<sup>779</sup> Avec cette figure nous connectons celle du sauvage et du barbare selon la synthèse de Foucault à ce propos qui voit le sauvage comme celui qui cède à la civilisation pour pouvoir passer les portes de la ville quand le barbare n'existe qu'aux portes de la ville lorsqu'il les enfonce pour ensuite piller et détruire ou envahir (Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Cours au Collège de France, Gallimard-Seuil, 1997, p. 174, 175). Le Cheval de Tokyo nous permet de passer les portes dans une enveloppe docile quelles que soient nos intentions par la suite.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

suffisamment adéquate. À un autre niveau, l'œuvre ne connaît qu'une résolution partielle car son complément, sa part manquante est réalisée dans un acte venant « sauver » une situation d'ensemble dont cette œuvre partielle n'est qu'une infime partie<sup>780</sup>. Ces deux parts de l'œuvre, une interne au mode plus orthodoxe de l'art (l'œuvre et son exposition) et l'autre qui viendrait résoudre une situation, comme une affaire plus civile ou logistique mais non moins *sensible*, composent ce type d'œuvres « ustensilaire ». Si l'œuvre d'art existe c'est de servir comme repère culturel (pour nommer une généralité qui n'est pas spécialement celle que nous étudions), c'est d'être ce dont on use artistiquement, ce qu'on utilise en tant qu'art (nous l'avons vu plus haut chez Moineau), mais aussi ce qui peut servir à autre chose qu'à l'art, qu'à un problème d'art. L'art devient ici, méthode, manière de faire vers une résolution autre que celle de « son » domaine. L'objet n'est plus le résultat souhaité, son objet devient davantage ce que la situation obtient comme possible. Si l'art, comme nous l'avons avancé, est un mode de connexion entre les éléments, notamment dans la manière d'agencer de ce que l'environnement permet ou propose (connecter des points géographiques, résoudre des écarts entre artiste et institution ou relier des formes par leur changement), dans le cas d'une proposition problématique, alors la connexion souhaitée pourra être celle qui permet à une situation de se connecter à un engagement selon une suite favorable voire plus pertinente (que celle promise). Résolution qui s'approche très près de ce qu'on entend par une capacité hodologique : « Qui représente dans l'environnement subjectif la voie optimale d'exécution d'un type de comportement particulier et qui possède les indices caractéristiques qui en règlent l'exécution effective » (Thinès-Lemp. 1975)<sup>781</sup>.

## C) Espace

### 1. Écart

Nous pouvons considérer l'absence de corps, et par elle une réalité sans mouvement, mais il est plus difficile de saisir un réel sans espace, bien que cette notion soit des plus relatives selon certains auteurs, comme nous l'avons signalé au début de la première partie. Si nous ne pouvons

---

<sup>780</sup> « Il n'y a qu'une très légère différence entre "cesser de penser d'une manière créative" et "cessez de vivre" », peut-on lire chez Gilbert Simondon, *La résolution des problèmes*, puf, 2018, p. 221, l'objectif d'une résolution de problème n'étant pas juste de voir le problème défait ou refait en solution, ni même d'être débarrassé du problème mais aussi bien (si ce n'est plus) de connaître ce plaisir immense de l'invention d'un dénouement favorable. Avoir trouvé comme le code d'accès au réel. Moment que nous rappelons pour l'avoir convoqué dans la recherche. Page suivante, Simondon, précise par l'exemple : « Pascal atténuait ses grandes souffrances corporelles par une recherche intense et féconde de résolutions de problèmes. » (p. 222). Cette satisfaction singulière d'une confrontation au réel reste assez proche de l'art comme « moyen de revivre la réalisation de l'objet » (pour relativiser l'objet réalisé : « ce qui a été réalisé n'importe pas en art ») - Victor Chklovski, *L'art comme procédé* (1917), Allia, 2008, p. 23, 24.

<sup>781</sup> HODOLOGIQUE, <https://www.cnrtl.fr/definition/hodologie>

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

pas si simplement douter de nos corps, même en ignorant tout de lui, ni de nos mouvements, même en n'en maîtrisant aucun, que l'espace, notion la plus indispensable à nos conceptions, à nos exercices, à nos existences, puisse en même temps être la plus relative, ne manque pas de soutenir la couche de fiction nécessaire à tout engagement dans l'expérience. Pourtant l'espace suffit-il à se projeter ? Non. Comme Bergson nous l'apprend, répartir l'espace, le franchir, le portionner, donne toujours de l'espace : ça n'avance pas... pour avancer, ou pour le croire, il nous faut du temps<sup>782</sup>. De même, si le temps se divise toujours dans la différence (second temps bergsonien) pour produire de l'hétérogène, contrairement à l'espace, notre expérience terrestre, reposant sur un sol, ne nous permet jamais de vivre le temps hors espace. Même en apesanteur, hors sol, à des centaines ou milliers de kilomètres de la Terre, cette expérience du temps, sans doute très pesante, ne se vit que dans un univers (voire un multivers), un environnement que les humains ont nommé *l'espace*. Il nous semble que l'expérience de la distance ou de l'écart permet de fusionner ce « binôme infernal ». Sans changer d'unité de mesure, le temps et l'espace, pour être inséparables, ne cessent de revoir (technologie aidant) réciproquement leur *devise*. Distance, et plus particulièrement écart, proposent une saisie d'un *entre les choses* qui, sans pouvoir renier ni temps ni espace, peut s'en passer terminologiquement. « Écart » propose une traduction et alors, un autre sens et possiblement de nouvelles sensations de l'appréhension topologique. Nous avons vu que *spatium*, en son temps, débordait la notion d'espace (tel que nous l'entendons actuellement), pour y incorporer la durée et l'action ou l'épreuve qui pouvaient s'y produire. L'écart dans notre programme a pu être employé comme notion mais aussi comme méthode, le temps étant à déborder et l'espace à réduire (dans le sens maîtriser, dominer). Entre temps et espace, il est resté l'écart, cette distance, dont la mesure la plus fiable, la plus pratique, restait celle de la résolution choisie. L'écart qui correspond à cette *échelle de campagne*, dont la proportion s'ajuste à la méthode employée pour la mener. L'écart comme distance qui réduit le temps et l'espace à l'expérience du parcours, à l'aventure qu'il permet. Le dépassement du rapport temps/espace, paradigme du *jamais l'un sans l'autre*, dans l'expérience, c'est d'ajouter de la distance, de dérégler la distance ou l'écart entre temps et espace, ce qui se joue entre l'un et de l'autre : placer une expérience entre ces deux dimensions, produire une dimension expérimentale entre ces deux dominantes<sup>783</sup>. Dewey précise que ce qui distingue arts plastiques

---

<sup>782</sup> Bien que son temps semble compté : Carlo Rovelli, *Et si le temps n'existait pas ?*, Dunot, 2014.

<sup>783</sup> Rappelons l'anecdote du départ du couple Breton s'appêtant à embarquer de New-York pour Le Havre. Dans leur retard, confiant à Duchamp quelques paquetages supplémentaires à ficeler, et comprenant mal le temps de réalisation de l'artiste pour effectuer une tâche relativement simple, ils s'inquiétèrent, un peu agacés, de l'efficacité de la méthode duchampienne en la matière ; ce à quoi Marcel Duchamp répondit qu'il profitait de leur départ pour

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits



et musique ou littérature, selon une répartition spatiale (pour les premiers) et temporelle pour les seconds, n'est jamais qu'une différence d'accent au sein d'une substance commune<sup>784</sup>. L'art et les œuvres constitueraient une substance, dont le temps et l'espace ne seraient que des accents. Une substance comme une dimension autre entre le temps et l'espace, mais aussi bien supplémentaire, qui s'ajouterait à ces deux dimensions « référentes ».

Les qualités des expériences menées, que ce soit dans le grand écart des lieux d'exposition à rejoindre (Haute-Savoie, Islande), ou dans l'absence de détermination par l'exposition comme modification des urgences et échéances artistiques (Rotonde, Tour de banlieue et Cité radieuse), ou encore la compression de l'écart activation-forme-perception dans l'exposition (W139 et Palais de Tokyo), ont pu se conserver dynamiquement, topologiquement, et maintenir des synchronicités, sans se résoudre aux impératifs temps/espace mais en jouant dans leur écart, comme terrain dimensionnel propice des formes. Type de formes dont la finalité reste en concurrence avec le mouvement, le non fini : qui ne se réduit ni au temps ni ne se résout dans l'espace. Les traversées adaptent leur geste, le plan modifie son étendue, le rapport de production change de mouvement.

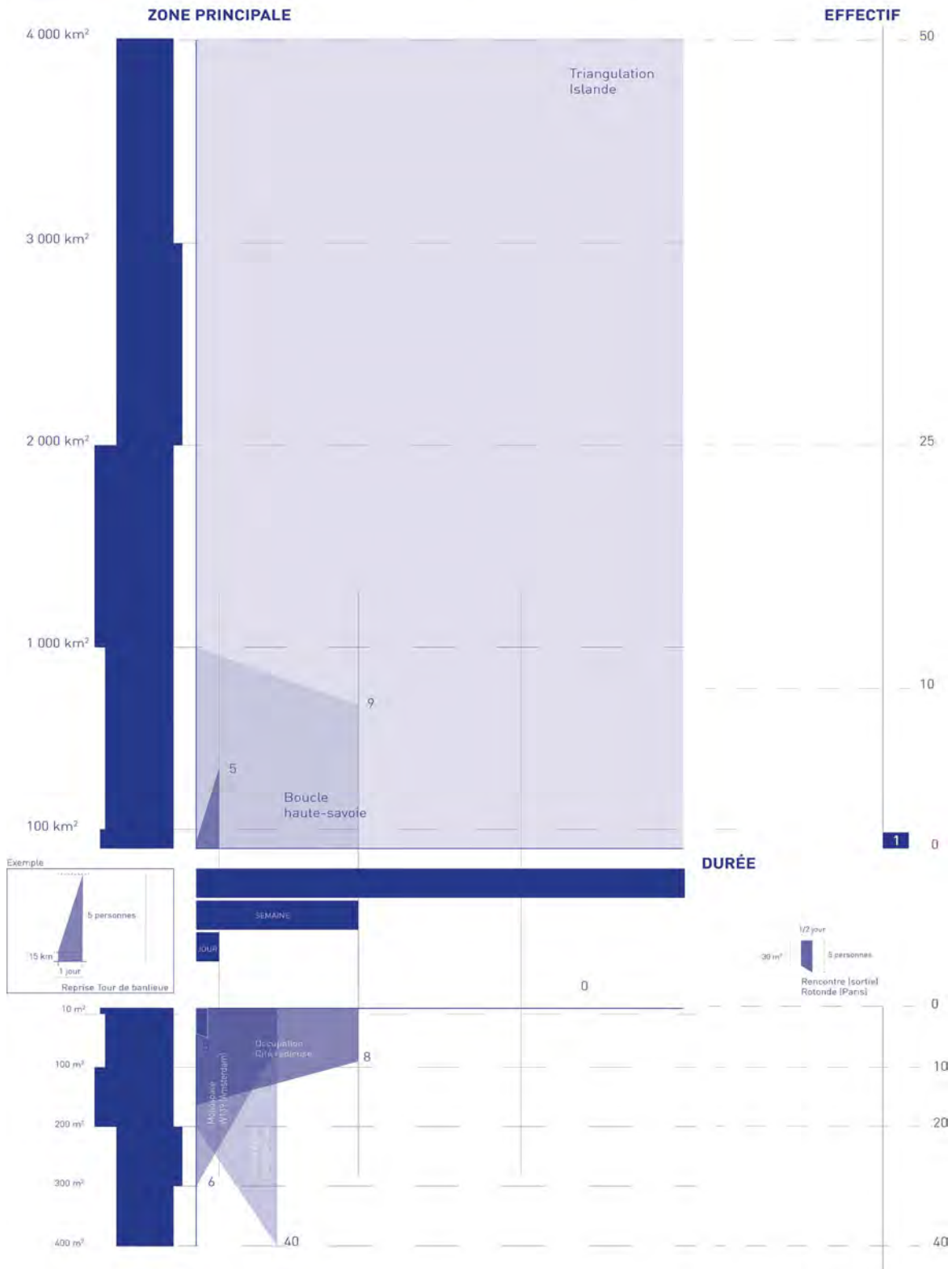
## 2. Campagne

Pour les conduites artistiques de l'Agence<sup>DT</sup> une ville vaut une campagne vaut un lieu institutionnel, sur un principe d'équivalence de Filliou où le *bien fait*, le *pas fait* et le *mal fait* ne sont plus questionnés mais réinvestis dans la démarche de *faire ce qu'il faut* (devise artistique d'Hirschhorn) selon le problème rencontré. Que ce problème soit urbain, rural ou institutionnel, n'est pas la question. Que notre programme expérimente une déhiérarchisation des pratiques, entre savoir-faire et action intuitive, avec la confusion ou l'ignorance comme approche, invite à un nivellement d'une hiérarchie culturelle des espaces en termes de potentiel pour l'art. L'art est ce qui traverse les terrains selon les problèmes rencontrés, retournés en solution. Ce qui se développe selon ce principe sur tous les terrains : l'art comme campagne d'élaboration des formes le temps que dure la campagne, selon les problèmes à résoudre rencontrés pendant cette campagne. Les formes élaborées comme solutions des problèmes rencontrés. Pas de campagne sans problème ? C'est bien possible - selon la polysémie contenue par la question : un problème

---

l'invention d'un nouveau nœud. Dimension qui s'impose entre l'espace et le temps, comme avènement d'une nouvelle unité de mesure. Bernard Marcadé, conférence au Centre Georges Pompidou, 16 octobre 2004.

<sup>784</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2012, p. 344.



Échelle densité dilatation espace/effectif [Fig. 23]

Ce graphique propose une visualisation des différentes expériences à partir de polygones dont la surface est définie par un triple rapport (durée, espace, effectif)

mérite campagne, une campagne pose, rencontre toujours un problème. Sinon, c'est une promenade.

La ville est certainement un laboratoire de conceptions dynamiques mais pour une pratique à d'autres échelles. L'activité en ville est déjà si dense, qu'elle motive la recherche d'une confrontation à d'autres enjeux, ailleurs. La campagne, c'est aussi celle qu'on déploie pour aller faire de l'art ailleurs, sans savoir, s'il y en a déjà, s'il en faut, s'il est possible, et dont on peut reprendre les enseignements dynamiques pour se sortir d'une situation institutionnelle complexe au cœur de la ville et de ses enjeux culturels.

Dans la dernière expérience, à ce jour, du programme, un aller et retour dans le Transsibérien (avec une pause de 4 jours à Vladivostok), en avril 2019, avec 15 participants (11 étudiants en art et design plus 4 personnalités invitées), il est apparu plutôt clairement que là où l'espace n'est pas préparé, l'art n'est pas forcément la première chose que les humains produisent. Ils mangent, parlent, pensent, mais produisent assez peu de « formes extériorisées ». Il faut forcer (délicatement) un peu l'élan, puis ensuite les choses s'enchaînent. Pourtant, pendant la pause à Vladivostok, nous rencontrons un peu au hasard le directeur du Musée d'art moderne<sup>785</sup> au cours d'une visite. Il invite notre groupe dans son bureau et nous propose très rapidement de faire une exposition l'an prochain. Si toute une traversée, celle d'un écart problématique avec une pratique de l'art, questionne notre présence d'artiste, une fois résolu cet écart, notre passage par un lieu préparé nous offre déjà une raison de campagne : la reprendre l'année suivante. À l'indétermination de l'art ne répond pas toujours une détermination des lieux (l'ère du white cube comme cadre d'un art « sans limite »), mais aussi bien un flottement qui offre à un moment un temps de resserrement de la perception comme étape de la contingence. Ici, le Musée et l'offre de son directeur est un incident de plus au programme de notre déplacement en Russie.

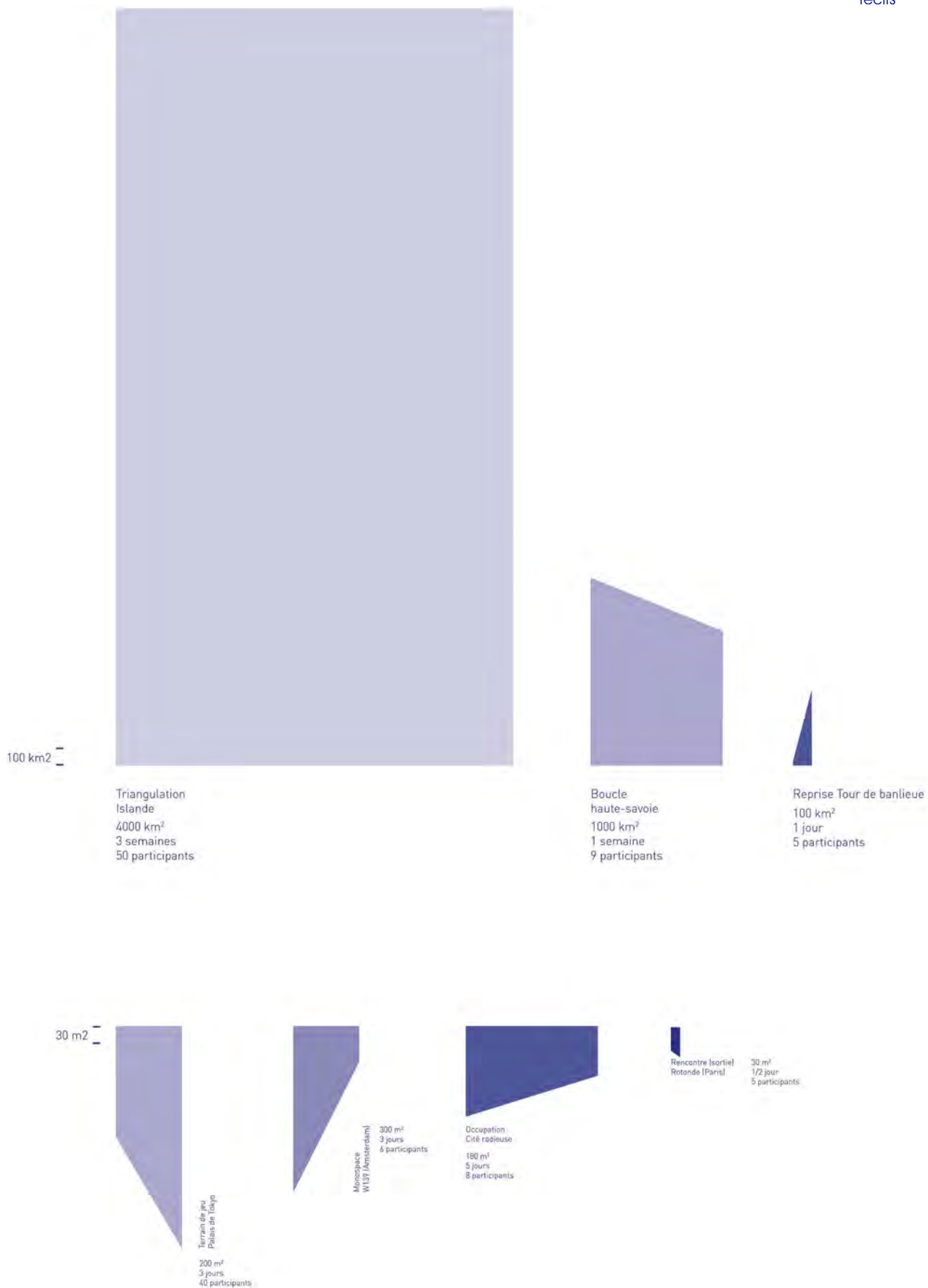
Si nous avons pu tenter de positionner une pratique artistique dans un écart, celui d'une dimension entre le temps et l'espace, jointure ductile entre deux termes sur lesquels notre monde perceptif repose, l'échelle de campagne pourrait voir sa dimension se préciser dans une focale. Un réglage adapté entre ce qu'on peut voir et ce qu'on peut faire.

### 3. Focale

Une des tensions de la recherche était de saisir par l'expérience (des formes, des dynamiques, des corps, des terrains) une distance institutionnelle favorable à la pratique

---

<sup>785</sup> Alexander Gorodny, ARTETAGE.



Polygones « durée, espace, effectif [Fig. 23]  
Ensemble des polygones (détails)

artistique sans qu'elle ait à la subir (ou le moins possible) : ni marginalisée (invisible jusqu'à disparaître) ni incorporée (comme produit d'une ligne marchande ou service culturel)<sup>786</sup>. Un certain rapport d'échelle, celui qui permet de placer une zone d'expérience privilégiée et étendue entre pratique artistique (souvent erratique) et espace préparé (régulièrement institutionnel), a été élaboré, s'est établi, à partir des paramètres d'un programme et leur activation, leur transformation artistique. La résolution de ce rapport d'échelle se situe entre cette invisibilité (de l'art) - qui n'est jamais une menace mais toujours une condition qui *voit* une chose émerger d'un ailleurs, qui marque un lieu comme celui d'où une chose peut arriver, sans être déjà et aussitôt vue – et celle de la structure (institutionnelle), « invisible à l'œil nu » selon Dickie, qui permet aux œuvres d'être reconnues comme telles. Relier une invisibilité *source* à une invisibilité *support* par le parcours qu'une forme réalise, procure une mesure à cette échelle, pourtant changeante selon les paramètres engagés dans l'expérience.

Entre ces deux invisibilités, une focale se règle à partir de l'échelle d'une expérience, et plus empiriquement, des actions qu'elle amène à réaliser. Cette focale devient l'instrument de navigation. De la même façon, une exposition se règle à partir du rapport entre l'espace (surface, volume) et les éléments à exposer, par l'agencement d'un espace possible, pertinent entre éléments présentés, à partir d'une vision, ici plutôt statique et durable de l'ensemble. Si ce rapport vient à changer car d'une exposition à l'autre, les surfaces ne sont jamais les mêmes, les éléments toujours différents en quantité et qualité (*ontologie éphémère*, Cometti), il reste pourtant une ligne, une manière, un élan qui peut se maintenir dans notre confrontation à ces nouvelles conditions d'un exercice déjà connu. Ces échelles de production « reprennent » le dispositif d'une exposition (avant elle ou sans elle) mais dans une garantie d'*inconnu* qui nécessite les espaces lointains, sans reconnaissance. S'engager sur de nouvelles portions et proportions offre de nouveaux problèmes et permet de nouvelles formes.

Concernant une focale moyenne requise de nos expériences, elle se situerait, ni visionnaire ni impulsive, entre une proximité dont la modestie de l'écart n'est plus de notre ressort (bien trop mince) et des projections dont l'éloignement nous semble déjà soumis à d'autres influences. Ni court terme, temps de réaction trop limite, ni prévision à long terme qui pourrait changer dans le délai d'accès à un temps imprévisible.

---

<sup>786</sup> Judith Michalet, « Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser », *Proteus*, Cahiers des théories de l'art, 2019.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

Une *échelle de campagne* se constitue dans un rapport de vitesse, de vision et d'action. Selon la vitesse, certaines choses restent perceptibles, d'autres moins ou pas du tout, ce qui rend certaines actions possibles et d'autres moins abordables voire compromises. Echelle d'un rapport de distance, entre perceptions et possibilités, qui prend en compte la vitesse selon ce qui peut être à exécuter dans ce parcours. Rapport vitesse/action qui passe par la vision — ce qui reprend un des usages de la philosophie pour Bergson (*La pensée et le mouvant*, L'intelligence « se demande où le mobile est, où le mobile sera, où le mobile *passé*. »). La focale adaptée est celle qui permet à une certaine dynamique de pouvoir saisir les événements et éléments favorables ou non et agir en conséquence, notamment artistiquement. Le trop près est trop tard, inactualisable, en train de passer (seul le *kairos* peut nous soutenir à cet endroit, mais la vision n'y peut rien), le trop loin reste virtuel en termes de priorité. L'anticipation n'est pas une focale (mais un régime intuitif, une « méta-vision »). La réactivité nécessite un repère.

De même que von Uexküll nous avait enseigné que l'humain ne peut pas percevoir sous 1/18<sup>e</sup> de seconde, un rapport action/vitesse pertinent nous permet de régler une vision, compte tenu du champ qui s'ouvre à nous et des éléments, fixes ou plus mobiles qui s'y trouvent. Cette expérience focale n'est pas tant ce qu'on peut déduire d'une pratique, telle que nous l'avons amplement décrite, à partir d'un nombre de participants, de différence et d'envergure de territoire, de durée, très variables. Cette focale est active, mais pas si simplement accessible à l'observation, dans cet ensemble combinatoire dans lequel chacun doit ajuster son échelle d'expérience et la focale qui lui correspond<sup>787</sup>. Nous avons beaucoup soutenu la confusion comme évaluation la plus pertinente dans « l'inconnu ». L'usage de cette « focale » maintient également dans son principe une zone précieuse d'indétermination, écart encore, qui permet le jeu nécessaire d'une adaptation dynamique, voire simultanée, aux contingences.

---

<sup>787</sup> C'est davantage dans l'exercice plus personnel d'une action plus quotidienne comme celle du déplacement à vélo (nous avons prioritairement évoqué l'intéressement d'une transversalité des méthodes entre l'art et le *reste*), sans frein, diurne comme nocturne (avec une myopie toujours en progrès et une sensibilité post-opératoire aux reflets lumineux), que cette focale en tant qu'instrument minimal d'une sauvegarde dynamique a pu se conceptualiser, quand il s'est agi de tenter une traduction d'un rapport dynamique aux perceptions : évaluer l'écart favorable et optimal entre voir et agir, jusqu'à la simultanéité (comme celle du rapport « activation-forme »). L'extrême variation dynamique du terrain, selon les mouvements des éléments (aussi cohérents qu'arbitraires) — dans ce cas des véhicules, piétons, et autres rapports élément/vitesse variés — établit des couloirs de passages possibles à tel moment et non plus à d'autres. Ainsi une vision trop lointaine n'est pas utile (cet environnement change trop vite) et, nous l'avons indiqué, ce qui agit trop près, est déjà *trop tard* pour nous, étant donné notre vitesse (un *trop près* comme *trop tard*, réduit comme nous le suggérons l'espace et le temps à un rapport d'écart). Dans ce cas, entre 3 m et 10 m, face à nous, il est possible d'établir une zone d'action raisonnable, une focale adéquate (qui reste pourtant celle d'un myope). Simple expérience individuelle d'une sorte de laboratoire plus contrôlable qu'une zone d'expérience bien plus vaste ou imprévisible investie collectivement - mais où les dangers ne sont pas moindres. La ville, nous le disions : concentration d'activité. Cette focale s'adapte aux conditions, selon les extensions et l'envergure d'un nouveau territoire à l'occasion d'une expérience supplémentaire. Son réglage changera, mais son principe pourra se conserver en s'adaptant.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

écrits



< Fig.  
23

Chaque condition (mode, période, contexte) de production déploie un rapport d'échelle de proportion différente entre l'envergure des espaces investis et le nombre de participants engagés.

#### 4. Espace-école

Il s'agissait dans cette recherche de reconnaître une équivalence des écarts à parcourir (entre les lieux) et des formes produites dans et par le parcours, vers une résolution (possiblement montrable dans les lieux atteints). Des types d'équivalence possible selon les formes dont nous venons de classer les genres et les actions ont été saisis et décrits. Ces formes ont comme éléments et paramètres principaux, les corps, l'espace et le mouvement. Un trouble est soutenu par le fait que ce qui produit les formes est déjà une forme qui se formule en elle-même (combinaison de corps, espaces et mouvements) et la matrice qui produit des formes secondes, détachées d'elle. Que toute pratique artistique produise des formes détachées est habituelle, qu'elle se résolve à se saisir elle-même comme forme est une économie plus curieuse parce qu'instable. Pourtant le phénomène de matériaux qui permettent la forme, dans lesquels la forme produit son émergence, est une base de l'art. Un jeu de cycle entre « genèse dynamique » (qui va des états corporels individués vers la formation d'une structure) et « genèse statique » (qui va de la structure incorporelle vers ses individuations)<sup>788</sup> est entretenu par la pratique artistique. En dernier lieu, c'est bien cette forme variable et combinatoire, alliage et alliance temporaire, plutôt de type « genèse dynamique », que nous conserverions comme enjeu principal de cette pratique et équivalence plus adaptée aux écarts (considérés comme support de la pratique). Car comme eux les combinaisons corps-mouvement-espace sont renouvelées à et par chaque expérience.

Ces matériaux sont des extensions d'école d'art, comme modèle de polyvalence, de potentialités à activer : une base de regroupement autant que de lancement. Si nous avons vu qu'aucune proposition artistique ne peut « échapper » au dispositif hétérogène « objet produit, institution, public » (Figarella), l'objet produit a pu « disparaître » au profit d'une forme conceptualisée ou évanescence et l'institution passer par les corps perceptifs d'une communauté d'attention jusqu'à envisager que l'œuvre ne se résolve que dans le regroupement d'un public (comme combinaison d'une proposition conceptuelle/communautaire). À ce niveau de résolution

---

<sup>788</sup> Judith Michalet, « Deleuze et Simondon », Revue *Implications Philosophiques* Janvier-Février 2019 Dossier « Simondon 1958-2918 », Coordonné par Jean-Hugues Barthélémy.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments  
documents  
récits

comment l'école d'art peut-elle situer son action, sa pertinence, sans alourdir ou encombrer un dispositif qui tend alors à se raffiner, à s'alléger ?

Une école d'art est un lieu et un mode de production de formes, en même temps qu'une communauté d'attention hétérogène qui sait *s'horizontaliser* à certaines conditions. C'est aussi un lieu qui accueille des moments de monstration interne comme externe, et qui connaît également de nombreux moments et occasions de délocalisation. Malgré une certaine lourdeur d'appareil, dont il reste très facile de se défaire, l'école d'art est l'espace qui réunit dans l'hétérogénéité interne comme externe, hiérarchisée ou nivelée, locale et lointaine, des éléments, des personnes, des manières de faire et des types d'espaces et de lieux : soit une gamme très vaste de génération de structures – qu'il appartient aux enseignements et aussi bien aux artistes en charge de déployer. Ces lieux de la formation artistique sont autant fermés sur eux-mêmes, concentrés, presque hermétiques, qu'ils savent se fragmenter, comme plusieurs satellites à la recherche d'orbites momentanées comme plus durables.

Elles sont autant des lieux réservés et protégés de la formation, que des entités vives qui élaborent un espace d'extension imprévisible aux énergies étonnantes. Elles sont et le modèle transportable et le support de ces exportations expérimentales. Elles sont l'outil précieux d'une certaine zone pratique de l'art qui semble pouvoir aussi bien simuler les pratiques plus autonomes d'une vie artistique après l'école que les vivre sur ce terrain même d'une réalisation des apprentissages et enseignements. Le type d'expériences mises en place par le programme DELTA TOTAL est strictement une forme qui ne peut émerger qu'à partir de ce type d'établissement, quel que soit le changement de prise qu'elle entretient avec lui. Les écoles d'art changent, la manière d'y travailler, les appuis qu'on peut y trouver, doivent régulièrement s'adapter, comme avec tout matériau qui change d'état. Dans la dynamique du changement, il y a toujours ce fameux espace vide qui permet au système de fonctionner (Althusser transmis par Deleuze<sup>789</sup>), et dans lequel il est toujours possible de placer une prise.

### III. FORMULE DE BASE

Nous pourrions alors nous résoudre à une formule de base comme présence de supports et matériaux à partir desquelles une pratique et des formes artistiques peuvent s'engager et se formuler, qui reposerait sur une composition « corps, mouvement et espace ». Le corps comme

---

<sup>789</sup> « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » Gilles Deleuze, *L'île déserte*, Minuit, 2002, pp. 243 et 245.

Dynamique des conditions de production, une expérience entre forme et œuvre  
Négociation et résolution de certains écarts de la pratique artistique



éléments

documents

récits

élément d'un mouvement, changeant de position comme de relation, le mouvement comme condition du corps en changement et condition relationnelle entre corps et espace, l'espace comme support du mouvement et système de référence à partir duquel le corps se projette. Si un élément vient à manquer dans ce trio, il semble que la dynamique, notamment celle de l'art, soit très compromise. Dès lors qu'elle est assurée par la présence des trois éléments, un *montage d'expérience* devient possible, des combinaisons entre types de corps vont pouvoir se produire selon la variation des intentions qui expriment ces types, des mouvements vont permettre de traduire ces intentions, notamment vers des objectifs, et l'espace pourra donner à ces mouvements les écarts nécessaires à la précision du rapport intentions/objectifs. À partir de ce phénomène, nous avons de quoi produire des formes d'art ; si telle est notre intention, une plasticité peut s'amorcer. Cette substance comme dimension supplémentaire qui émerge entre le temps et à l'espace. Selon cette configuration élémentaire, plus rien de spécifique ne particularise le potentiel ou le *terrain* d'une expérience artistique, pour venir la différencier d'une autre (artistique ou non). On peut croire alors que c'était un des principaux objectifs des intentions de cette recherche que de révéler une porosité qualitative des expériences entre celles de l'art et les autres, une égalité structurelle sans disparition des registres, mais dans la reconnaissance d'un enseignement des uns aux autres. Une spécificité des registres qui n'oblige pas à une spécificité des approches et des conditions, mais dépend du basculement à un moment des intentions.

Si cette recherche avait une spécificité principale, c'était sans doute de la réduire à la communauté la plus accessible et quelconque d'une condition de l'art telle que sa pratique soit envisageable dès que les trois éléments soutenus sont présents et qu'il revient alors de réunir et combiner artistiquement. Pour présenter cette « spécificité restreinte » nous avons engagé une grande quantité d'énergie extensive, de toute sorte et à tout niveau, car toujours, en même temps, en art, quelque chose peut se montrer s'il est pratiqué<sup>790</sup> - selon une pratique, elle, sans restriction. Si une nécessité devait être avancée comme condition d'une telle pratique nous pourrions insister sur le fait que le montage d'expérience qui se destine à mettre en présence des corps et des espaces, selon certains écarts, pour en observer les mouvements, leur formes, dans leur évolution, est le seul impératif artistique concerné. Ainsi, une pratique qui n'a pour objectif que de se déployer dans la complexité et la multiplicité des combinaisons, jusqu'à certaines résolutions selon l'environnement confronté, se réduit à un montage d'expérience qui

---

<sup>790</sup> « Là où l'entendement et la volonté constituent l'objectif à construire et la stratégie à mettre en œuvre dans un rapport de sujétion au sujet connaissant et agissant, la création est un processus de déploiement d'un *possible* par essence *imprévisible*. » Pierre Cassou-Noguès, *Les démons de Gödel, logique et folie*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 236.

engage corps, mouvement et espace vers la production d'une part de réel. Conditions requises comme composants principaux des conditions de production dans une dynamique d'expérience formelle des écarts. Expérience dans laquelle une relation entre l'œuvre dans sa dépendance à la perception d'une communauté et cette communauté comme constitutive de l'œuvre, et alors comme œuvre elle-même, se déduit.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Contextualisation	7
DELTA TOTAL	13
Art de la visibilité plurielle	15
Problématique	20
Écart	21
Topologie	22
Expériences du programme	24
I. VERS LE LIEU : L'EXPOSITION COMME DESTINATION	28
A) ÉCART ENTRE LES LIEUX COMME PÉRIODE DE PRODUCTION	28
1. Boucle : Deltachamx-car [30 janvier – 6 février 2015, Haute-Savoie]	28
a) Première période : éléments de montage et mise en place de l'expérience	29
Agents : espace, personne, événement 29 • Espace 30 • Personne 35 • Types d'agent 35	
•• Limite catégorique 36 • Niveaux d'activation 38	
Préparatifs 39 • Titre au transport 39 • Défections optimisées 40 • programmation préventive : direction artistique au quotidien 40 • Bibliobus 41 • Matériel 41 • Dossier du Musée Alpin 41	
b) Seconde période : réalisation de l'expérience	42
Production – exposition 42 • Lieu de vie (recherche et production) 42 • Lieu de vie (lieu d'exposition) 42 • Lieu d'exposition mobile (station de sports d'hiver) 43 • Les réserves d'un musée : espace contraignant et confiné 45 • Enseignement d'une variation des formats 45	
Vision d'ensemble 46 • Occupation 46 • Saisir 46 • Histoires 51 •	
Expérience du mouvement de l'art 55	
2. Triangulation : DT II [25 avril - 13 mai 2015, Hjalteyri, Siglufjörður, Hrísey / Islande]	56
a) Conditions préalables	57
Précédents 57 • Reformulation 59 • Ligne 2015 60 • Tripode 62 • Expérimentation 64 • Écarts narratifs 66	
• Conditions pratiques 67	
b) Activation des conditions de répartition spatiale de l'expérience	68
Simple vs double • Mixte 69 • Par équipe 71 • Solo 72	
B) MOUVEMENT ET OBJET	76
1. Le mouvement vers l'objet	77
a) Deltachamx-car et les mouvements de la pratique artistique	77
L'œuvre comme signallement de l'art 77 • Groupe 78 • Lieu 80 • Mouvement 84 • Viabilité 87 •	
Atelier dynamique 92	
b) Individualité des formes : des formes parmi d'autres	93
Relation des formes 93 • Communauté du différend 94 • Loisir de vivre 95 • Passivité-activité 98 •	
« Artourisme » 100 • Formes des conditions : gravité et féerie 101	
c) Furtivité des formes	108
Substance des objets 108 • Unité des formes 112 • L'œuvre-accident 114 • Agencement 115 •	
Situation critique 118 • Le commun 119 • Levier 121 • Geste politique à l'œuvre 123 •	
L'œuvre comme forme de solution 124 • Esthétique 126	
2. Le mouvement comme objet	132
a) Le mouvement du faire	132
Les objets 133 • L'objet du mouvement 135 • Connexion : éléments 136 • Perception à distance 138 •	
Écart du faire et du voir 143 • Corps action mental 146 • Extériorités 154 • Part cachée 158 •	
Choix et circonstances 163 • Confusion et méthode 173 • Greffe décisive 182 • Exposition des connexions 186	
Forme 186 • Forme de durée 188	
b) Connexion des expériences (lieu et régime de signes de l'exposition)	189
L'exposition comme formation 196 • Apprendre à porter un regard 197	
c) La perception : une formation continue	203
Pédagogique 203 • Distance 205 • Déclinaison des pratiques du programme 207 • Alpinisme islandais 210	
d) Les œuvres pendant le temps de leur transport	211
e) Responsabilités multiples comme enjeux artistiques	214
f) Le mouvement-objet	217

II. SANS EXPOSITION : AVEC OU SANS LIEU	219
A) ECART NUL ET EXTREME : LE LIEU ET SON ABSENCE COMME MODE DE PRODUCTION	219
1. Rencontre : Table as curator : La table de sérigraphie, ExposerPublier, La Rotonde [19 mai 2015]	219
a) Avant la Rotonde	224
b) Pendant La Rotonde	225
2. Reprise (fin de boucle) : Tour de banlieue (suite et fin) [4 et 5 juillet 2015]	226
a) Amorce	227
b) Déroulement	228
3. Occupation : Delta 7:53 /> 302 [Cité Radieuse, Marseille – 5/8 octobre 2015]	230
a) Intentions	231
Observations et mises en garde 232	
b) Confrontation : forme et lieu	234
B) SITUATION ET ACTION	237
1. L'action d'une sortie : réponse à une situation (invitation)	242
a) École d'art modèle	245
b) Site spécifique	246
c) Concordance situation-action	247
d) Rotonde et montagne	248
2. Reprise du Tour de banlieue (action) : réponse à une situation d'inachèvement	248
a) Raccord	253
b) Immensité relative	257
c) Réplique	260
d) L'action de la situation	262
3. L'action marseillaise d'une situation radieuse	263
4. De la situation à l'action	265
III. L'EXPOSITION COMME ESPACE : LE LIEU ACTIVE	267
A) ECART DANS LA PRATIQUE DU LIEU : SUPERPOSITION DES NIVEAUX COMME CONTEXTE DE PRODUCTION	267
1. Monospace : « While we work », Sublime eroding, W139, Amsterdam [4&5 décembre 2015]	267
a) Exposer	268
Faire événement 271 • Communication 273	
b) Multiprise	275
Préparation 276	
c) Préparatifs	278
Matériaux 278 • Espace 281 • Montage 283	
2. Terrain de jeux : « Donut is trouble », Do disturb, Palais de Tokyo, Paris [8,9&10 avril 2016]	284
a) Propos du Palais	285
Invitation 285 • Dates 285 • Catering 288	
b) Design de la pré-censure	291
Stratégie de la fiche 291 • Le cas « jacuzzi » 294 • La mention « pickpocket » 300 • L'effet « Vaseline » 302 • Ne jamais dire « Poulie » 302 • Autres limitations 303	
c) Chevaux de Troie	304
B) ACTIVATION ET FORME	305
1. Activation des formes au W 139	308
a) Entre les pièces	308
Incidents 309 • Clôture 312 • École partout 313	
b) Activation comme forme	314
2. Formes d'activation au Palais de Tokyo	315
a) Groupes de propositions	316
Pièces et performances existantes avant l'invitation au festival 317 • Propositions conçues ou partiellement réalisées en vue du festival 322 • Formes élaborées pour le festival mais réalisées sur place 323 • Formes conçues et réalisées dans l'action du festival 332	
b) Modes de collaboration	335
Proposition, dynamique inter-propositions et dynamique de l'ensemble 335 • Modèles et correspondances 337 • Pédagogie de l'exposition 339	
c) L'activation comme forme	340
While we work (W139) vs Donut Disturb (Palais de Tokyo) 341	



CONCLUSION	342
I. TROIS TYPES DE CONDITIONS DE PRODUCTION	343
A) Les conditions comme forme en soi	344
B) Les conditions comme œuvre - selon certaines possibilités de réception	347
C) Les œuvres exposées comme « synthèses » des conditions de production	353
II. L'EXPOSITION, SES DISTANCES ET SES BINOMES	353
A) Corps	354
B) Mouvement	355
C) Espace	360
1. Écart	360
2. Campagne	361
3. Focale	362
4. Espace-école	365
III. FORMULE DE BASE	366
INDEX DES AUTEURS	372
LEXIQUE	376
BIBLIOGRAPHIE	379
MOTS CLÉS ET RÉSUMÉ	398
ANNEXES	399

## INDEX DES AUTEURS

- Abauzit Frank, 15  
 Abbott Edwin, 62  
 Absalon, 83  
 Acconci Vito, 199, 200  
 Adjedj Marie, 47  
 Agamben Giorgio, 89, 105, 106, 162, 176, 177, 258, 271, 272, 351  
 Akerman Chantal, 264  
 Alberti Leon Battista, 8, 57  
 Alloa Emmanuel, 8, 38, 77, 133, 142, 307  
 Althusser Louis, 37, 368  
 Alÿs Francis, 11, 92, 148  
 André Carl, 97, 129, 162  
 Angenot Éric, 318, 319, 331, 335, 336  
 Ardenne Paul, 1, 5, 215, 292  
 Aristote, 151, 271, 272, 340  
 Armleder John, 75, 186, 204  
 Artaud David, 68, 295, 297, 328, 330, 332, 335, 336  
 Asher Michaël, 81  
 Atelier van Lieshout, 83  
 Austin John L., 41, 204  
 Baas Jacquelynn, 88  
 Bailly Jean-Christophe, 85, 164  
 Barry Judith, 57, 349  
 Barry Robert, 129  
 Barthes Roland, 80, 181, 188  
 Bartsch Christoph, 282, 312  
 Bataille George, 157  
 Baudrillard Jean, 309  
 Baumgarten Alexander Gottlieb, 128  
 Beardsley Monroe C., 117  
 Becker Oskar, 89  
 Benjamin Walter, 130, 180, 181, 233, 258, 261  
 Benoist Jocelyn, 197  
 Bergson Henri, 32, 33, 49, 71, 72, 85, 86, 89, 90, 91, 116, 133, 174, 175, 186, 187, 209, 240, 282, 330, 361, 365  
 Berthelot Anouk, 51, 103, 331, 334  
 Beshty Walead, 154  
 Bey Hakim, 157, 158  
 Blanc Philippe, 203  
 Blazy Michel, 92  
 Blouin Patrice, 28, 38, 121, 174  
 Bollason Gústav, 59, 60, 317, 332  
 Bombard Alain, 41  
 Bonnefous Florence, 199  
 Borillo Mario, 61  
 Bourdieu Pierre, 273  
 Bourdon David, 97  
 Bourriaud Nicolas, 16, 25, 26, 85, 93, 95, 96, 98, 101, 191, 206  
 Boursier-Mougenot Céleste, 295  
 Boutang Pierre-André, 116  
 Boutet Danièle, 212, 215  
 Bovier Lionel, 115  
 Boyer Elsa, 3  
 Brassier Ray, 179, 205  
 Brébant Thibault, 325  
 Brémaud Élodie, 11, 92, 147, 148  
 Bruno Giordano, 31  
 Bruno Isabelle, 2  
 Buffet Laurent, 189, 206, 249, 250, 252, 257, 332, 335, 353  
 Buren Daniel, 129, 145  
 Burnham Jack, 287  
 Cadere André, 11, 152  
 Cage John, 25, 83, 88, 100, 113, 147, 197, 305  
 Caiazza Guillaume, 322, 333, 337  
 Caïra Olivier, 175  
 Calvino Italo, 35  
 Campbell Mary B., 30  
 Capron Nicolas, 230  
 Cassou-Noguès Pierre, 369  
 Castera Gregory, 53, 58  
 Catren Gabriel, 8  
 Cattelan Maurizio, 144, 146, 186, 206  
 Caudebec Sophie, 69, 160, 170, 192, 217, 232, 273, 277, 302, 314, 325, 326, 349, 352, 356  
 Cauquelin Anne, 106  
 Certeau Michel de, 30, 32, 84, 233, 237, 282  
 Cézanne Paul, 9  
 Chen Yifan, 232  
 Cherix Christophe, 115  
 Chklovski Victor, 208, 360  
 Choblet Aline, 51, 103, 273, 277, 308, 315, 326, 337, 355  
 Chupin Jean-Pierre, 61  
 Citton Yves, 209, 259, 321, 337, 351  
 Claire Fontaine, 211  
 Cliquet Étienne, 203  
 Clouteau Ivan, 314  
 Coccia Emanuele, 23, 24, 33, 174, 182, 185  
 Coleridge Samuel Taylor, 167  
 Collas Aurélien, 322, 333, 337  
 Colle Cécile, 82  
 Collection Yoon Ja et Paul Devautour, 338  
 Collingwood Robin George, 352  
 Collins Paul, 332  
 Cometti Jean-Pierre, 117, 318, 349  
 Commissaire Edith, 41, 64  
 Convert Pascal, 57, 349  
 Corbel Laurence, 252  
 Corboz André, 23, 229  
 Cournarie Laurent, 25, 151, 152  
 Cragg Tony, 46  
 Cravan Arthur, 149, 152  
 Crawford Matthew B., 119, 134, 141, 142, 143, 144, 145, 180, 181, 183, 184, 188, 191  
 Cretton Corine, 40

Croix Mathilde de, 113  
 Cronkite Walter, 48  
 Csikszentmihalyi Mihalyi, 174  
 Cues Nicolas de, 156  
 Dadaux Mathilde, 232  
 Daney Serge, 191  
 Danto Arthur, 198, 200  
 David-Ménard Monique, 14, 126  
 Davidson Donald, 240, 241  
 Debaise Didier, 91, 123, 134, 135, 136, 165, 170, 171  
 Debord Guy-Ernest, 40, 158, 193, 227, 301  
 Delacourt Sandra, 181  
 Deleuze Gilles, 34, 37, 54, 57, 63, 71, 72, 85, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 109, 110, 111, 114, 116, 117, 121, 126, 135, 142, 150, 156, 162, 173, 174, 176, 180, 182, 183, 186, 195, 209, 235, 236, 258, 259, 260, 282, 309, 348, 351, 358, 367, 368  
 Delvoye Wim, 46  
 Descartes René, 31  
 Desgranchamp Marc, 8  
 Devautour Paul, 163, 203, 208, 321  
 Dewar&Giquel, 46  
 Dewey John, 41, 91, 116, 123, 134, 135, 136, 141, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 177, 181, 183, 211, 250, 352, 353, 358, 361, 362  
 Dibbets Jan, 129  
 Dickie George, 195, 198, 364  
 Didier Emmanuel, 2  
 Duchamp Marcel, 61, 88, 109, 140, 150, 152, 198, 201, 245, 292, 337  
 Dufourmantelle Anne, 162, 187  
 Duncan Isadora, 175  
 During Élie, 8, 38, 77, 99, 133, 174, 175, 176, 180, 187, 307  
 Dutertre Julien, 313  
 Dutronc Jacques, 95  
 Duyckaerts Éric, 253, 254, 260  
 Eliasson Olafur, 46  
 Erlingsdóttir Svarkur Aldís Dagmar, 70  
 Eudes Émeline, 249, 252  
 Exposerpublier, 6, 219, 222, 223, 224, 238, 245, 350  
 Ferraris Maurizio, 8, 352  
 Feyerabend Paul, 181  
 Figarella Dominique, 131, 137, 143, 153, 367  
 Filliou Robert, 9, 10, 87, 208, 292, 362  
 Fish Stanley, 321, 337, 351  
 Flam Jack D., 8  
 Flaubert Gustave, 149  
 Foster Hal, 25, 26, 101, 202  
 Foucault Michel, 86, 116, 122, 125, 163, 164, 165, 169, 173, 174, 213, 237, 239, 277, 305, 311  
 Freaks architecture, 233  
 Frisius Gemma, 57  
 Game Jérôme, 185, 202  
 Garcia Tristan, 38  
 Gauthier Dominique, 59, 194, 223, 238  
 Geffriaud Mark, 105  
 Geiger Veronika, 324  
 Gell Alfred, 29, 79, 114, 352  
 Genette Gérard, 53, 212  
 Gilliot Dominique, 272, 273, 295  
 Ginzburg Carlo, 117, 197  
 Glissant Édouard, 353  
 Godard Jean-Luc, 95  
 Goffman Erving, 46  
 Gombrich Ernst, 117  
 Gombrowicz Witold, 200  
 Goodman Nelson, 33, 38, 117, 151, 169, 196, 197, 212, 287, 314, 317, 318, 320, 321, 322, 327, 351  
 Gorodny Alexander, 363  
 Goulette Jean-Pierre, 61  
 Gramsci Antonio, 41  
 Grimm Jacob, 105  
 Guattari Félix, 34, 57, 89, 96, 109, 110, 111, 114, 117, 142, 150, 156, 182, 195, 235, 236, 258, 309  
 Guðmundsdóttir Heiðdís Hólm, 70, 303, 324  
 Guelton Bernard, 138, 222, 306  
 Guislain Pierre, 105, 106, 163, 182, 255  
 Gunnarsson Klængur, 319  
 Guyomard Samson, 326, 328, 329, 333, 336  
 Guyot Amélie, 51, 103  
 Haacke Hans, 287  
 Hanin Yuri, 174  
 Hanus Gilles, 66, 79, 120  
 Hardy Haldor, 68, 69, 71, 170, 189, 190, 192, 217, 223, 295, 349, 352  
 Hardy Romaric, 70, 330, 331, 334, 336  
 Hartog François, 118  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 91, 128  
 Heidegger Martin, 87, 89, 129, 130  
 Helena, 108  
 Helgadóttir Jónína Björg, 324  
 Héraclite, 305  
 Hirschhorn Thomas, 362  
 Hirschman Albert, 155  
 Hjelmslev Louis, 98  
 Hoeydonck Paul Van, 48  
 Hofmann Werner, 47  
 Huebler Douglas, 5, 129  
 Husserl Edmund, 3, 115  
 Huyghe Pierre, 47, 351  
 Ingold Tim, 154  
 Irwin Robert, 246  
 Jacob Mary Jane, 88  
 Jakob Bruno, 337, 339, 356, 358  
 James William, 15, 91, 123, 134, 135, 136, 165, 170, 171, 191  
 Jaunin Françoise, 75  
 Jeanpierre Laurent, 147, 154, 155, 156, 213  
 Jenny Laurent, 78, 89, 90, 91, 98, 134, 159, 169, 197  
 Joseph Pierre, 199  
 Jouannais Jean-Yves, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 186  
 Kafka Franz, 1  
 Kant Emmanuel, 31, 127, 128, 177, 282  
 Kapoor Anish, 46  
 Kaprow Allan, 9, 66, 88, 90, 134, 173, 208, 209, 212  
 Kazinetz Étienne, 70

Kelso Eloïse, 51, 103, 331, 334  
 Kemp Wolfgang, 320  
 Kerouac Jack, 193  
 Kiarostami Abbas, 38  
 Kieffer Julie, 232  
 Kisseleva Olga, 198  
 Kivi Jussi, 249  
 Klee Paul, 182  
 Klein Gary, 180  
 Kleinerová Zuzana, 228, 325  
 Koch Nicolas, 40, 51, 68, 69, 71, 104, 106, 170, 189, 190, 192, 210, 217, 220, 221, 223, 295, 296, 326, 330, 331, 333, 334, 336, 349, 352  
 Koller Dov, 23  
 Koons Jeff, 46  
 Kosuth Joseph, 129  
 Koyré Alexandre, 31  
 Kubik Alma, 232  
 Lacan Jacques, 177, 330  
 Laglaine Mélanie, 70, 273, 277, 300, 308, 310, 315, 327, 332, 334, 335, 336, 356  
 Lallier Louis, 232  
 Lapalu Sophie, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 189, 192, 200, 206, 330  
 Latour Bruno, 22, 43, 44, 117, 125, 178, 184, 186  
 Layet Clément, 130  
 Le Chevalier, 2  
 Le Cieux Simon, 70, 227, 322, 323, 326, 334  
 Le Corbusier, 7, 233, 234, 236, 264  
 Le Guen Gaspard, 273, 277, 303, 313, 315, 326, 328, 329, 333, 355  
 Le spectateur, 2  
 Leader Darian, 159, 181  
 Lechat Jean, 94  
 Leduey Grégoire, 68, 71, 220, 222, 223, 224, 295, 326, 334, 336  
 Lefebvre Henri, 28, 33, 34, 236, 237  
 Leibniz Gottfried Wilhelm, 8, 31, 183  
 Leibovici Franck, 181, 222, 352  
 Lemonnier Marguerite, 303, 317, 332, 334, 335  
 Lepine Laurie, 71, 73, 74, 75, 161, 170, 193, 195, 217, 303, 304, 319, 321, 335, 349, 352  
 Levé Édouard, 12, 21  
 Lévêque Claude, 46  
 Leveratto Jean-Marc, 153  
 Lewitt Sol, 129  
 Limido-Heulot Patricia, 30, 31, 32, 33, 65  
 Lippard Lucy R., 16  
 Livet Pierre, 16, 239, 240  
 Lombard Jean, 94  
 Long Richard, 129, 148  
 Longo Anne, 206  
 Lyotard Jean-François, 95  
 Mallarmé Stéphane, 177  
 Man Ray, 61  
 Manseau David, 9, 11  
 Marchand Robert, 349  
 Maslow Abraham, 174  
 Massumi Brian, 91, 123, 134, 135, 171  
 Mastrigt Armand van, 51, 103  
 Matarrese Vittoria, 287, 296, 300, 301, 334  
 Matta Clark Gordon, 85  
 Maya Michel, 32  
 Mazuer Stéphanie, 41  
 Meillassoux Quentin, 179, 184, 205  
 Melville Hermann, 150  
 Mérino Édouard, 199  
 Merleau-Ponty Maurice, 196  
 Michalet Judith, 358, 364, 367  
 Michaud Yves, 195, 196, 200, 211  
 Milner Jacques-Alain, 330  
 Miravète Sébastien, 209  
 Mocquard Quentin, 68, 71, 220, 222, 223, 224, 295, 334, 336  
 Moineau Jean-Claude, 176, 321, 340, 351, 352, 360  
 Moisdon Stéphanie, 113, 137  
 Montebello Pierre, 209  
 Morin Edgar, 309  
 Morizot Jacques, 117, 318  
 Motti Gianni, 78  
 Murakami Takashi, 46  
 Murdoch Iris, 180, 183  
 N'Diaye Adam, 232  
 Napoléon III, 17  
 Ndiritu Grace, 17  
 Norman Jean-Christophe, 192  
 Obrist Hans Ulrich, 46  
 Opalka Roman, 132  
 Open Source Publishing, 140  
 Pacherie Elisabeth, 241  
 Pamart Michel, 116  
 Paraponaris Hervé, 302  
 Parré Élise, 322  
 Parreno Philippe, 46, 199  
 Partouche Marc, 9  
 Pautrat Bernard, 96  
 Peirce Charles Sanders, 91, 123, 134, 135, 136, 139, 165, 170, 171  
 Penders Anne-Françoise, 252  
 Penegaggi Gilles, 291  
 Penington Bill, 176  
 Penone Giuseppe, 46  
 Perceval, 229, 258  
 Perrin Philippe, 199  
 Petit Romain, 51, 70, 103, 227, 256, 273, 277, 283, 308, 313, 314, 315, 326, 334, 336  
 Petri Michael, 308, 312  
 Pfnür Rainer, 57, 349  
 Piaget Jean, 17  
 Picard Alexis, 319  
 Pixador Laurent, 11  
 Platon, 126, 208, 209, 210  
 Pline, 8  
 Poinot Jean-Marc, 1, 12, 17, 139, 159, 160, 164, 340  
 Pointcheval Abraham, 11, 92, 148  
 Poisson Mathias, 252  
 Pouivet Roger, 16, 25, 117, 136, 151, 154, 168, 215, 216, 318, 338  
 Preciado Beatriz, 46  
 Prévieux Julien, 2  
 Proust Marcel, 188  
 Quérel Nans, 70, 268, 269, 272, 274, 302, 310, 312, 325, 337  
 Rabouin David, 77, 307  
 Raffnsøe Sverre, 14, 126  
 Rancière Jacques, 12, 14, 33, 52, 54, 55, 58, 87, 99, 113, 115, 123, 126, 127, 128, 129,

130, 131, 146, 166, 169, 174,  
 175, 183, 184, 185, 196, 197,  
 202, 206, 208, 209, 210, 213,  
 214, 244, 282, 341, 365  
 Raspail Thierry, 8  
 Rauschenberg Robert, 9, 16,  
 25, 50  
 Reissig Norbert, 312  
 Renault Armelle, 232  
 Reynisdóttir Freyja, 324  
 Ribot Théodore, 55  
 Ricœur Paul, 240  
 Riegl Aloïs, 34, 142, 150  
 Riemann Georg Friedrich  
 Bernhard, 22  
 Rigaud Hyacinthe, 79  
 Robic Marie-Claire, 262  
 Rongier Sébastien, 261  
 Rosler Martha, 17, 237  
 Rosset Clément, 10, 167, 198  
 Roussel Raymond, 81  
 Rovelli Carlo, 194  
 Ruffato Alexandre, 230  
 Russel Bertrand, 240  
 Saint Girons Baldine, 8, 25, 33,  
 56, 72, 94, 96, 121, 196, 209,  
 210  
 Salanskis Jean-Michel, 133  
 Samakh Erik, 46, 52  
 Sauvagnargues Anne, 174  
 Sauvanet Pierre, 259  
 Sauzède Stéphane, 4  
 Scanlan Joe, 145  
 Schneller Katia, 181  
 Schwartz Catherine, 150, 322  
 Scott David, 48  
 Sebilléau Caroline, 222, 223  
 Serres Michel, 156, 180  
 Shelling Friedrich Wilhelm  
 Joseph von, 128  
 Shlegel Friedrich, 128  
 Siegelau Seth, 16, 129  
 Signer Roman, 132  
 Sigurðsson Sigurður Atli, 337  
 Simmel Georg, 65, 97, 98, 99,  
 100, 107, 113, 147, 166, 185,  
 191, 305  
 Simondon Gilbert, 31, 172,  
 173, 180, 187, 206, 355, 358,  
 360, 367  
 Sinopoli Giuseppe, 254  
 Siret Daniel, 9  
 Smirnov Arslan, 228, 260  
 Smith Tony, 250  
 Smithson Robert, 8, 10, 129,  
 244, 246  
 Socrate, 261  
 Soullillou Jacques, 89  
 Speidel Klaus, 319, 320, 330,  
 337  
 Spinoza Baruch, 96, 104  
 Starling Simon, 249, 250  
 Stengers Isabelle, 260  
 Storr Robert, 351  
 Swidzinski Jan, 286  
 Szeemann Harald, 47, 189,  
 200, 206, 322, 347  
 Thély Nicolas, 4  
 Theodoropoulou Vanessa, 181  
 Thibaud Jean-Paul, 9  
 Thibert Simon, 51, 103  
 Tiraby Catherine, 297, 325,  
 337  
 Tixador Laurent, 92, 148, 256  
 Tolliver Deutschman Louise, 48  
 Tonyivi Carmen, 325, 334  
 Toulouse-Lautrec Henri de, 9  
 Troncy Éric, 181, 199  
 Truc Gêrôme, 172  
 Tscholl Andreas, 310, 312  
 Uexküll Jakob von, 30, 33, 34,  
 122, 133, 134, 154, 209, 365  
 Ufan Lee, 46  
 Vaësen Frédéric, 80  
 Valery paul, 7  
 Valla François, 43  
 Vasconcelos Joana, 46  
 Veilhan Xavier, 46, 92, 128  
 Venet Bernar, 46  
 Verne Jules, 237  
 Vincent B., 261  
 Virilio Paul, 352  
 Waddell Dick, 48  
 Wagstaff Samuel, 250  
 Wald Lasowski Aliocha, 185,  
 202  
 Weil Aurélien, 22  
 Weiner Lawrence, 16, 49, 129  
 Westphal Bertrand, 30, 33,  
 106, 118, 172, 235, 257  
 Winnicott Donald, 155  
 Wolman Gil J., 40  
 Wood Christopher S., 142  
 Wright Stephen, 143, 152,  
 215, 270  
 Wühler Martin, 281, 312  
 Wurz Maria, 321  
 Ýmir Leifur, 337  
 Zabunyan Dork, 213  
 Zask Joëlle, 136, 165, 170,  
 171  
 Zerbib David, 65, 66, 119,  
 171, 222  
 Zumthor Paul, 31, 33  
 Þórðarson Sigmann, 61

## LEXIQUE

### PRODUCTION (CONDITIONS DE)

La production en tant qu' « Action d'engendrer, de faire exister ; le fait ou la manière de se produire » aura comme conditions, tout ce qui permet à cette action, ce fait ou cette manière de se réaliser, d'avoir lieu. Seront déterminant dans la composition de ces conditions telles que nous les considérons, les circonstances, situations, accidents dans leur relation à l'environnement : tout ce qui engage leur dynamique.

### ECART

Durée et distance entre éléments ou entités. Dans nos recherches l'écart sera principalement celui entre forme et œuvre, qui signale le passage de la négociation à la résolution. Cet écart qui s'envisage en série : celui entre vie et art, celui entre faire (produire) et voir (montrer), puis ceux qui concernent l'accès à différents terrains, écarts topologiques. L'écart sera situé comme place de la pratique selon une dimension supplémentaire entre temps et espace.

### EXPERIENCE

Si l'expérience est avant tout un « fait vécu », elle cumulera dans notre recherche ce qui est vécu et livré par l'intermédiaire de la perception des sens (expérience reçue) et ce qui est mené, conduit activement (expérience menée). L'expérience sera considérée comme temps et espace de formulation des formes. Cette expérience sera régulièrement activée et observée comme celle des conditions de production. L'expérience sera aussi bien perçue comme forme elle-même. L'expérience comme donnant forme et prenant forme.

### FORME

« Qualité d'un objet, résultant de son organisation interne, de sa structure, concrétisée par les lignes et les surfaces qui le délimitent » (CNRTL), une forme est l'aspect d'une chose aussi bien que ce qui à la capacité de ne *pas changer dans la transformation* (Latour). Dans la pratique de la recherche ce terme fonctionnera comme une articulation entre cette évidence *aspectuelle* et cette constance *transformiste*, ce qui permet de saisir la particularité d'une expérience (comme son envergure) aussi bien que les conditions d'élaboration d'une œuvre en formation. Une forme comme appellation et statut de ce qui n'est pas encore une œuvre, alors que « La *forme* de l'œuvre contemporaine s'étend au-delà de sa forme matérielle : élément reliant, principe d'agglutination dynamique. » (Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 19).

## ŒUVRE D'ART

Une œuvre d'art est une forme (selon la définition mouvante proposée plus haut) qui a obtenu la reconnaissance d'un statut artistique à partir de sa perception selon le régime de signes approprié. C'est une forme exposée ou montrée en tant qu'art – selon les lieux et les moments institutionnels ou plus sauvages par lesquels l'art se produit. De façon plus synthétique, une œuvre d'art sera la réunion d'éléments nécessaires à l'usage de la forme produite en tant qu'œuvre.

L'œuvre signale dans notre système la forme d'une résolution de problème : l'étape conservable et possiblement transmissible de la forme à un moment. Moment de fixation selon ce principe de Les Levine, « les œuvres elles-mêmes ne doivent pas être considérées comme de l'art, mais plutôt comme des systèmes faits pour produire de l'art » (« For immediate release », *Art and the artists*, mai 1969, p. 46-50), ce que recoupe la définition de Bourriaud, « appellation sous laquelle on classe les objets ayant la faculté à produire le sens de l'existence humaines (indiquer des trajectoires possibles) » (*Esthétique relationnelle*, p. 57), à partir du « fait [que] cernée par des contours et structurée, [une œuvre] concentre l'attention sur une zone du sensible, active des relations au sein d'un espace et crée un relief de perceptions et de pensées. » (Laurent Jenny, *La vie esthétique*, 2013, p. 14)

## NEGOCIATION

Habituellement définie comme « Discussion d'un contrat pour arriver à sa conclusion » (CNRTL), nous considérons la négociation comme une confrontation à un problème (situation, circonstance, accident) qui nous engage à trouver des solutions. Le temps de formation des solutions sera celui de la négociation. La négociation comme les traitements du (et avec le) problème qui mènera à une solution. Le temps de la négociation sera celui de la forme : ce que le problème nous permet de (et nous contraint à) faire vers une solution.

## RESOLUTION

« Action d'élucider, de découvrir la solution d'une difficulté » (CNRTL) la résolution sera plus particulièrement le moment et la forme d'un dépassement du problème par la solution : réalisation de l'œuvre après son passage par des formes de négociation avec le problème.

#### STIGMERGIE

« Mécanisme de coordination indirecte entre les agents. Le principe est que la trace laissée dans l'environnement par l'action initiale stimule une action suivante, par le même agent ou un agent différent. De cette façon, les actions successives ont tendance à se renforcer et ainsi conduisant à l'émergence spontanée d'activité cohérente, apparemment systématique. » (STIGMERGIE, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Stigmergie>)

#### SYNCHRONICITE

« Occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit ». Ainsi « synchronicité ne veut pas dire "en même temps" mais "avec le même sens" », c'est un « ensemble de phénomènes d'une sorte d'harmonie préétablie entre séries causales indépendantes malgré des éloignements dans l'espace et dans le temps. »<sup>791</sup>

#### TOPOLOGIE

« Étude des formes du terrain et des lois qui les régissent » et « Partie de la géométrie qui considère uniquement les relations de position » (CNRTL), la topologie comme « branche des mathématiques concernant l'étude des déformations spatiales par des transformations continues (sans arrachages ni recollement des structures) » (Wikipédia) nous concernera plus spécialement.

---

<sup>791</sup> Cahiers de Psychologie jungienne, n°28, 1er trimestre 1981, p. 2 et C. G. Jung, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, 1988, p. 43.

<http://www.metapsychique.org/synchronicite-et-hasard.html>

SYNCHRONICITÉ, <http://www.synchronicite.net/>, <http://guillemant.net/>



## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGE

ABBOTT Edwin, *Flatland*, 1884

AGAMBEN Giorgio

*Création et anarchie*, Rivages, 2019

*L'aventure*, Rivages, 2016

*Le feu et le récit*, Rivages, 2015

*Moyens sans fins, notes sur la politique*, Payot&Rivages, 2002

*Profanations*, Rivages, 2005

ARMLEDER John, *Du minimalisme à la saturation*, entretien avec Françoise Jaunin, La Bibliothèque des Arts, 2016

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002

AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, 1962

BAAS J. et JACOB M. J. (ed.), *Buddha Mind in Contemporary Art*, University of California Press, 2004

BAILLY Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Seuil, 1995

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance* [1857], II, 496-497, NRF, 1976

BAUDRILLARD Jean, Edgar MORIN, *La violence du Monde*, Editions du Félin, 2003

BAUMANN Zygmunt, *La vie Liquide*, Pluriel, 2013

BECKER Howard, *Les mondes de l'art* [1988], Flammarion, 2010

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, Éditions du Cerf, 1989

BERGSON Henri

*La pensée et le mouvant* [1934], Flammarion, 2014

*Histoire de l'idée de temps – Cours au Collège de France 1902-1903*, PUF, 2016

BEY Hakim, *TAZ, zone autonome temporaire*, Éditions de l'Éclat, 1997 - <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>

BLOUIN Patrice

*Faire le tour, voir les jeux*, Lanceur, 2010

*Les champs de l'audiovisuel*, MF, 2017

BORILLO Mario, GOULETTE Jean-Pierre, *Cognition et création : explorations cognitives des processus de conception*, Mardaga, 2002

BOURRIAUD Nicolas  
*Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998  
*Forme de vie*, Denoël, 1999  
*L'Exforme*, puf, 2017  
*La consistance du visible*, catalogue, 2008, Fondation d'entreprise Ricard

BOVIER Lionel & CHERIX Christophe, *Prise directe*, Les presses du réel, 2002

BOYER Elsa, *Les conflits des perceptions*, MF, 2015

BUREN Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens et tonka, 2005

BURNHAM Jack & HAACKE Hans, *Esthétique des systèmes*, Les presses du réel, 2015

BENOIST Jocelyn, *Le bruit du sensible*, Cerf, 2013

CAILLOIS Roger, *Jeux et sports*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1967

CAGE John, « On Rauschenberg, Artist, and His Work » in *Silence*, Middletown, Wesleyan, University Press, 1969

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, Seuil, 2001

CASSOU-NOGUES Pierre, *Les démons de Gödel, logique et folie*, Paris, Le Seuil, 2007

CATTELAN Maurizio, *Not afraid to love*, Monnaie de Paris, 21 octobre 2016 – 8 janvier 2017

CAUQUELIN Anne  
*L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000  
*Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Gallimard, 1990

CHKLOVSKI Victor, *L'art comme procédé* [1917], Allia, 2008

COLARD Jean-Max, *Prédictions*, Trouble, 2007

COCCIA Emanuele  
*La vie sensible*, Rivages, 2013  
*La vie des plantes*, Rivages, 2016

COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*, 1817

CRAWFORD Matthew B.  
*Éloge du carburateur*, La découverte, 2016  
*Contact*, La découverte, 2016

DANTO Arthur, *Le monde de l'art*, 1964

DAVIDSON Donald, *Actions et événements*, PUF, 1993

DAVILA Thierry, *Marcher, créer - déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Ed. du Regard, 2003

DEBORD Guy, *Rapport sur la construction des situations* [27 juillet 1957, conférence de Cosio d'Arroscia], Mille et Une nuits, 2000

DELEUZE Gilles

*Différence et répétition*, PUF, 1968

*Logique du sens*, Minuit, 1969

*Le pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988

*Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990

*Foucault*, Minuit, 1994

*L'Île déserte*, Minuit, 2002

*Deux régimes de fous*, Minuit, 2003

*Le bergsonisme*, PUF, 2011

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix

*L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972

*Mille plateaux*, Minuit, 1980

*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991

DEWEY John, *L'art comme expérience* [1934], Gallimard, 2010

DUFOURMANTELLE Anne, *Éloge du risque*, Payot&Rivages, 2014

DUYCKAERTS Eric, *Théories tentatives : Considérations relatives à certains aspects de quelques problèmes*, Léo Scheer, 2007

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire*, Prairies ordinaires, 2007

FOCILLON Henri, *La vie des formes* [1934], puf, 2010

FOSTER Hal, *Le retour du réel*, La lettre volée, 2005

FOUCAULT Michel

*Les mots et les choses*, Gallimard, 1966

*L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969

*Il faut défendre la société*, Seuil-Gallimard, 1976

*L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1976

GAME Jérôme et WALD LASOWSKI Aliocha, *Jacques Rancière, La Politique de l'esthétique*, Ed. Des archives contemporaines, Paris, 2009

GELL Alfred, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les presses du réel, 2009

GENETTE Gérard

*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979

*L'œuvre d'art, la relation esthétique*, Seuil, 1997

GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Verdier, 1989

GRAMMEL Søren, *Ausstellungsautorschaft, die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann: Eine Mikroanalyse*, Taschenbuch, 2005

GUELTON Bernard, *L'exposition – interprétation et réinterprétation*, L'Harmattan, 1998

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minit, 1973

GOODMAN Nelson

*L'art en théorie et en action* [1996], Gallimard, 2013

*Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990

*Manières de faire des mondes* [1978], Gallimard, 2006

HACKING Ian, *Les Fous voyageurs*, Seuil, 2002

HANIN Yuri L., *Emotions in sports*, Human Kinetics, 2000

HANUS Gilles, *L'épreuve du collectif*, Verdier, 2016

HEIDEGGER Martin

*Remarques sur art-sculpture-espace*, Rivages, 2007

*De l'origine de l'œuvre d'art* [1990], Rivages, 2014

HEINICH Nathalie

*Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minit, 2008

*De la visibilité*, Paris, Gallimard, 2012

HERACLITE, Fragments

HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage* [1943], Paris, Minit, 1971

HUYGHE Pierre-Damien, *Faire place*, MIX, 2006

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Point essai, 2018

JAMES William, *Essai d'empirisme radical* [1912], Flammarion, 2007

JANET Pierre, *L'évolution de la mémoire et la notion du temps – Leçon au Collège de France, 1927-1928*, Dir. Serge Nicolas, Paris, L'Harmattan, Encyclopédie psychologique, 2006

JENNY Laurent, *La vie esthétique*, Verdier, 2013

JOUANNAIS Jean-Yves

*Artistes sans œuvres : I would prefer not to*, Éditions Hazan, 1997

*Infamie*, Fernand Hazan, 2000.

JUNG C. G., *Synchronicité et Paracelsica* [1952], Albin Michel, 1988

KAFKA Franz, *Méditations sur le pêché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin* [1957], Rivage, 2001

KAPROW Allan  
*L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley ; trad. par Jacques Donguy, 1996  
*Comment faire un happening*, Le clou dans le fer, 2011

CHESTER Dr. KARRASS L., *In Business As In Life - You Don't Get What You Deserve, You Get What You Negotiate*, 1996

KISSELEVA Olga, *Contre-temps*, Publications de la Sorbonne, 2017

KOLLER Dov, *The Restless Plant*, Elizabeth Van Volkenburgh, 2011

LACAN Jacques  
Séminaire livre XXIII, *Le sinthome*, Jacques-Alain Milner, Seuil, 2005  
*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Points Seuil, 1973

LACARELLE Bertrand, *Arthur Cravan, précipité*, Grasset, 2010

LATOURE Bruno  
*Enquête sur les modes d'existence*, La Découverte, 2012  
*Nous n'avons jamais été modernes*, La découverte, 1997

LEADER Darian, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Payot, 2011

LEIBOVICI Franck, *des documents poétiques*, Al Dante, 2007

LEFEBVRE Henri  
*Vers le cybernanthrope*, Éditions Denoël, 1967-1971  
*La production de l'espace*, Anthropos, 2000  
*La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970

LIMIDO-HEULOT Patricia, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Apogée, 2015

LIPPARD Lucy R., *Six years : The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London, Studio Vista, 1973

MALCOM Norman, « Ludwig Wittgenstein » in Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Gallimard, 1965

MARX Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique* [1859], Edition sociales, 1972

MELVILLE Herman, *Bartleby, the Scrivener - A Story of Wall Street*, Putnam's Monthly Magazine, 1853

MENGER Pierre-Michel  
*Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003  
*Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, le Seuil, 2009  
*Être artiste. Œuvrer dans l'incertitude*, Bruxelles, Al Dante&Aka, 2012

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003

MISRAHI Robert, *Les Actes de la joie, fonder, aimer, rêver, agir*, Encre marine, 2010

MERLEAU-PONTY Maurice  
*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945  
*Le primat de la perception*, Verdier, 2014

MOINEAU Jean-Claude, *Queeriser l'art*, Presses du réel, 2016

O'DOHERTY Brian, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Les Presses du réel, 2008

PIAGET Jean, *Le structuralisme*, PUF, 2007

PENDERS Anne-Françoise, *En chemin, le Land Art*, tome 1 : *Partir*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999

PERNOUD, Emmanuel *Le Bordel en peinture - L'art contre le goût*, Adam Biro, 2001

POINSOT Jean-Marc  
*L'atelier sans mur*, Art édition, 1991  
*Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008

POUIVET Roger, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2007

RANCIERE Jacques  
*Les mots de l'histoire*, Seuil, Paris, 1992  
*La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998  
*Le partage du sensible*, La fabrique, 2000  
*L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001  
*Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004  
*Les grands entretiens d'artpress*, 2004  
*Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008  
*Et tant pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, 2009  
*Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011  
*La méthode de l'égalité*, Laurent Jeanpierre, Dork Zabunyan, Bayard, 2012  
*Le sillon du poème – En lisant Philippe Beck*, Nous, 2016  
*En quel temps vivons-nous ?*, La fabrique, 2017  
*Les temps modernes*, La fabrique, 2018  
*La méthode de la scène*, (avec Adnen Jdey), Lignes, 2018

RIBOT Théodore, *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1930

RIEGL Alois (Christopher S. Wood, Emmanuel Alloa), *L'Industrie d'art romaine tardive [1901]*, Macula, 2014

ROSSET Clément

*Lettre sur les chimpanzés*, Gallimard, 1999

*L'école du réel*, « X Fantasmagories », Avant-propos, Éditions de Minuit, 2008

ROVELLI Carlo

*L'Ordre du temps*, Flammarion, 2017

*Sept brèves leçons de physique*, Odile Jacob, 2014

*Et si le temps n'existait pas*, 2012

SAINT GIRONS Baldine, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008

SERRES Michel, *Atlas*, Flammarion, 1996

SHENSTONE, *Unconnected thoughts on Gardening, in The Works in Verse and Prose*, Edimbourg, 1765

SIMONDON Gilbert

*Cours sur la perception (1965-1964)*, PUF, 2013

*Imagination et Invention (1965-1966)*, Éditions de La Transparence, 2008

*L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005

SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité* [1989], Payot, 2004

SPINOZA, *Traité de l'amendement de l'intellect* [1677], Allia, 1999

SOULILLOU Jacques, *Esthétique du détachement*, Semiose éditions, Paris, 2014

TISSIE Philippe Auguste, *Les aliénés voyageurs : essai médico-psychologique*, Bordeaux, 1887

TRONCY Éric, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, Les presses du réel, 1998

UEXKÜLL Jakob von, *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la signification* [1934], Denoël, 1965

VALERY Paul, « Mon buste » [1935], *Œuvres II*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1960

VALLA François, *L'homme et l'habitat – L'invention de la maison pendant la préhistoire*, CNRS, 2008

WESTPHAL Bertrand

*Le monde plausible – espace, lieu, carte*, Minuit, 2011

*La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit, 2007

ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde - Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Seuil, 2014

## OUVRAGES COLLECTIFS

- ALLOA Emmanuel et DURING Elie [Dir.], *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, puf, 2018
- BARRY Judith, CONVERT Pascal, PFNÜR Rainer, [Dir.], *Genius Loci*, La Différence, 1993
- BERNARD Christian, HAHN Otto, JOUANNAIS Jean-Yves, MILLET Catherine, [Dir.], *Les grands entretiens d'Artpress : Harald Szeemann*, 2012
- BLOUIN Patrice [Dir.], *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013
- BUFFET Laurent [Dir.], *Itinérance, l'art en déplacement*, De l'incidence éditeur, 2012
- BUFFET Laurent et ZAVATTA Sylvie [Dir.],  
*Légende\**, Les presses du réel, 2016  
*Légende\*, Addenda*, Presses du Réel, 2016
- BRUNO Isabelle, DIDIER Emmanuel, PREVIEUX Julien, [Dir.], *Statactivisme*, La découverte, 2014
- CHEVALIER Catherine et FOHR Andreas [Dir.], *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Les presses du réel, 2011
- COMETTI J.-P., MORIZOT J. et POUVET R. [Dir.], *Esthétique contemporaine – Art, représentation et fiction*, Vrin, 2005
- DEBORD G.-E. [Dir.], *Internationale situationniste*, Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Numéro 1 Juin 1958
- DEBAISE Didier [Dir.], *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Vrin, 2007
- DELACOURT Sandra, SCHNELLER Katia, THEODOROPOULOU Vanessa, [Dir.], *Le chercheur et ses doubles*, B42, 2016
- KOCH N., LEDUEY G., MOCQUARD Q., MONTERO S., [Dir.], *Delta total- édition magnifique*, , 2015
- LAGNY M., ROPARS-WUILLEUMIE M.-C., SORLIN P., [Dir.], *La forme en jeu*, PUV, 1998
- LOMBARD Jean [Dir.], *L'école et l'autorité*, l'Harmattan, 2003
- MANGION Éric [Dir.], *À propos de Nancy Crater*, Léo Scheer, 2008
- PALLUD P., SOLIE P., VON FRANZ M.-L., HEYMES M., [Dir.], *Synchronicité. Correspondance du psychique et du physique*, Cahiers de Psychologie Jungienne, Numéro 28, 1er trimestre 1981
- QUIROS Kantuta & IMHOFF Aliocha [Dir.], *Géoesthétique*, B 42, 2014
- SIEGELAUB Seth [Dir.], *July, August, September 1969*, Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, N. E. Thing co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner, [New York] (1969)
- DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe, ZABUNYAN Dork, [Dir.], *In actu, De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009



ACCES)S(, *Dévoler*, Pierre Huyghe, 2003, <https://aces-s.org/agenda/183/devoler-pierre-huyghe>

ADJEDI Marie, « Harald Szeemann, D5 : symptôme d'une bascule épistémologique »,

<http://www.influxus.eu/numeros/article/harald-szeemann-d5-symptome-d-une>

AIR DE PARIS Galerie, « Les ateliers du paradis », <http://www.airdeparis.com/past/paradise.htm>

ALLARD Olivier, « Objets, personnes, esprits - Alfred Gell, L'art et ses agents. Une théorie anthropologique », *Gradhiva* 11, 2010, <https://gradhiva.revues.org/1767>

ANDRE Carl, *Sculpture as place, 1958-2010*, 18 octobre 2016 – 12 février 2017, communiqué de presse.

AURELIA Dominique, « La poétique du paysage chez Derek Walcott »,

<https://perspective.revues.org/1992#bodyftn7>

BARITEAUD Anne, « Delta total - édition magnifique : topologie et synchronicité de l'expérience artistique », <https://critiquedart.revues.org/21447>

BEARDSLEY Monroe C., « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives »,

*Esthétique contemporaine – Art, représentation et fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Vrin, 2005

BERQUE Augustin, *Mésologique, V. La genèse des milieux humains : anthropisation, humanisation, Hominisation, Programme des enseignements et séminaires 2016-2017*, EHESS

BERTHOZ Alain, Pour une physiologie de l'interaction, cours

BESSE Caroline, « À Deauville, l'imprésence troublante de Terrence Malick »,

<http://www.telerama.fr/cinema/a-deauville-l-impresence-troublante-de-terrence-malick,116700.php>

BEZZOLA Tobia, Roman Kurzmeyer, « Harald Szeemann: Agentur für geistige Gastarbeit », 2007, p. 280-81, cité d'après *Junggesellenmaschinen*, 1975, cité n. 13, p. 10-11

BISMARCK Beatrice von, « Harald Szeemann et l'art de l'exposition », *Perspective*, 1992

<https://perspective.revues.org/1992>

BOUANICHE Arnaud, « Faire le mouvement – Deleuze lecteur de Kierkegaard », *Kierkegaard et la philosophie française : Figures et réceptions*, (Dir.) Joaquim Hernandez-Dispau, Grégori Jean, Jean Leclercq, Presses universitaires de Louvain, 2014

BOURDIEU Pierre, « Stratégies de reproduction et modes de domination », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°105, 1994

BOUTET Danielle

« L'art et la vie confondus : l'art est-il soluble dans la vie ? », Écrire sur l'art, le monde, la spiritualité, <https://danielleboutet.wordpress.com/2013/09/14/lart-et-la-vie-confondus-lart-est-il-soluble-dans-la-vie/>

« *L'artiste et sa recherche* », Allocution prononcée au Colloque de Lévis 2016, <http://recitsdartistes.org/lartiste-et-sa-recherche/>

BOURDON David, « The Razed Sites of Carl Andre », *Art forum*, october 1966

BOSC Adrien, « Arthur Cravan versus Jack Johnson », <http://www.editions-du-sous-sol.com/arthur-cravan-versus-jack-johnson/>

BRASSIER Ray, « L'énigme du réalisme – à propos d'Après la finitude de Quentin Meillassoux », [anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier\\_Enigme\\_du\\_Realisme.pdf](http://anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier_Enigme_du_Realisme.pdf)

BROGI Alice, « La théorie de l'imprévision dans les contrats internationaux » (22/05/2007), *Les blogs pédagogiques de l'Université Paris Nanterre*, <http://blogs.u-paris10.fr/content/la-theorie-de-l%E2%80%99imprevision-dans-les-contrats-internationaux-par-alice-brogi>

BUISSIERE Évelyne, « II - Kant : analyse du jugement esthétique » (mars 2006), <https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/kant-jugement-esthetique-humanite/kant-analyse-jugement-esthetique+143>

CALDARA Alexandre, « Carte blanche à Gianni Motti : "Par la télépathie, je peux faire disparaître la France" », 2008, <http://www.arcinfo.ch/articles/lifestyle/loisirs-et-culture/carte-blanche-a-gianni-motti-par-la-telepathie-je-peux-faire-disparaitre-la-france-91628>

CASTERA Gregory, « La forme d'une institution », revue *Initiales*, mars 2015

COMMUNAUTE DES CHERCHEURS SUR LA COMMUNAUTE, « La communauté négative », <https://communautesdeschercheurssurlacommunauté.wordpress.com/la-communauté-négative/>

CENTLIVRES Pierre, « Rites, seuils, passages », *Communications* - année 2000, Volume 70 [Numéro 1](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2061)

CHARTE 0.1 - convention aR / charte, version 1.0, 18 août 2015 <https://docs.google.com/document/d/1fZy2xQkrWZ3tbsx5y83qrPCcZrB7lWVCbDTJKkXcl8/edit?ts=56656c0d>

CHERITAT Arnaud, Un retournement du tore, 2015 [http://images.math.cnrs.fr/un-retournement-du-tore.html?id\\_forum=9504](http://images.math.cnrs.fr/un-retournement-du-tore.html?id_forum=9504)

CITTON Yves, « Défaire l'événement – Rythmes des événements, métrique des happenings », 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01373193v1>

CLAIRE FONTAINE, *Initiales*, « Enquête sur l'espace critique », mars 2015

CLOUTEAU Ivan, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *Culture & Musées*, 2004 Volume 3 Numéro 1

COLARD Jean-Max, « Yoon Ja & Paul Devautour - Artistes sans œuvres »  
<http://mobile.lesinrocks.com/1998/05/13/musique/concerts/yoon-ja-paul-devautour-artistes-sans-oeuvres-11221149/>

COQUET Michèle, « Alfred Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory », *L'homme*, 2001, n° 157, Éditions de L'EHESS, <https://lhomme.revues.org/5658>

CORBOZ André, « Le territoire comme palimpseste », *Diogène* 121, janvier-mars 1983

COURNARIE Laurent, « L'art donne-t-il lieu nécessairement à des œuvres ? », *Philopsis*, 2010  
<http://www.philopsis.fr/spip.php?article182>

CROIX Mathilde de, « 2 temps, 3 mouvements », *Beaux-Arts de Paris* édition, 2013

DANTO Arthur, « Artworks and real things », in *Theoria*, XXXIX, 1973

DAVID-MENARD Monique, « Agencements deleuziens, dispositifs foucauldien », *Rue Descartes* (n° 59), 2008/1, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-43.htm>

DEBORD Guy  
 « Définitions », *Internationale situationniste*, Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Numéro 1 Juin 1958 — Directeur : G.-E. Debord  
<http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm#definitions>  
 « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958  
<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>  
<http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm#definitions>

DELAROCHE Philippe et LIGER Baptiste, « Yves Bonnefoy : "L'inachèvement est ce qui caractérise la poésie" », [http://www.lexpress.fr/culture/livre/yves-bonnefoy-l-inachevement-est-ce-qui-caracterise-la-poesie\\_937936.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/yves-bonnefoy-l-inachevement-est-ce-qui-caracterise-la-poesie_937936.html)

DELEUZE Gilles, « Un concept philosophique », *Cahiers Confrontation*, n° 20, hiver 1989

DICKIE George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés* numéro 17 (2009)

DOUROUX Philippe et BOISSARD Elodie, « Sidéré pour survivre », *Libération* — 2 novembre 2016  
[http://www.liberation.fr/debats/2016/11/02/sidere-pour-survivre\\_1525785](http://www.liberation.fr/debats/2016/11/02/sidere-pour-survivre_1525785)

DUCHAMP Marcel  
 Entretien avec Jean Schuster, 1957  
 « Le processus créatif », <https://fr.scribd.com/doc/89382969/DUCHAMP-LE-PROCESSUS-CREATIF>

DUPLAT Guy, « L'exposition qui bouleversa tout l'art », 04 juin 2013  
<http://www.lalibre.be/culture/arts/l-exposition-qui-bouleversa-tout-l-art-51b72cbbe4b0de6db97487c7>

DUMONCEL Jean-Claude, « L'expérience Peirce », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaise, Vrin, 2007

DURING Elie, « Les trois corps de l'animal sportif », *Des corps compétents*, Presse du Réel, 2013 – Dir. Patrice Blouin

EGAÑA Miguel, « Deux mythes fondateurs » *Fictions & médias, intermédialités dans les fictions artistiques* - Bernard Guelton (Dir.), Publications de la Sorbonne, collection "Arts & Monde contemporain", 2012

EVELETH Rose, « There Is a Sculpture on the Moon Commemorating Fallen Astronauts »  
<http://www.smithsonianmag.com/smart-news/there-is-a-sculpture-on-the-moon-commemorating-fallen-astronauts-358909/?no-ist>

EXPOSER PUBLIER, « Table as a curator / Autour de la table »,  
<http://exposerpublier.tumblr.com/post/110531769896/table-as-a-curator-autour-de-la-table>

EXPOSITIONS MODERNES - Histoire, théorie, recherche, « L'hiver de l'amour » (ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 10 février-13 mars 1994), <http://expositions.modernes.biz/lhiver-de-lamour/>

FABRIQUE SPINOZA (La), « Les quatre actes de la joie (Robert Misrahi) »  
<http://fabriquespinoza.fr/les-quatre-actes-de-la-joie-robert-misrahi/>

FABRO Luciano, entretien avec Carla Lonzi, in *Entretiens, travaux 63-86*, Art Edition

FISCHBACH Franck, « Transformations du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx », *Revue germanique internationale*, <https://rgi.revues.org/377>

FIGARELLA Dominique, « Conduire sans permis », *In actu - De l'expérimental dans l'art*, Les presses du réel, 2009

FORMACODE (Le), « 23529 - Plasticité matériau »  
[http://formacode.centre-inffo.fr/spip.php?page=thesaurus&fcd\\_code=23529](http://formacode.centre-inffo.fr/spip.php?page=thesaurus&fcd_code=23529)

FOSTER Hal, « Critical condition, Hal Foster on criticism then and now », *Artforum*, septembre 2012

FOUCAULT Michel  
 « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits I - 1954-1975*, Quarto Gallimard, 2001  
 « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », *Dits et écrits II - 1976-88*, Quarto Gallimard, 2001  
 « Cours du 7 janvier 1976 », *Dits et écrits II - 1976-1988*, Quarto Gallimard, 2001

« À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », *Dits et écrits II - 1976-88*, Quarto Gallimard, 2001

« Les hétérotopies. - Le corps utopique », <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?breve511>

« Des espaces autres » (1967), (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984 *Dits et écrits II*, 1976-1988, Quarto Gallimard, 2001

« Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Wajeman, Ornica, *Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93. *Repris in Dits et Ecrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2001, texte n° 206

GOODMAN Nelson, « L'art en action », *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Vrin, 2005

GOUGH Maria

« Le musée comme laboratoire du futurisme », In actu, *De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009

« Constructivism disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsräume*. », *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin, Moscow*, ed. Nancy Lynn Perloff, Brian Reed – Getty Publications, 2003

GOURGUES Guillaume, « sans part », in Casillo i. avec Barbier R., Blondiaux L., Chateauraynaud F., Fourniau J.-M., Lefebvre R., Neveu C. et Salles D. (dir.), *dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013, ISSN : 2268-5863. (juin 2013), *Dicopart*, <http://www.participation-et-democratie.fr/en/dico/sans-part>

GUILLEMANT Philippe, « Les Théories de la Synchronicité », <http://www.synchronicite.net/>, <http://guillemant.net/>

GUISLAIN Pierre, « Hétérotopies, espaces sans ordre, non-lieux : des espace-temps interstitiels de symbolisation Colloque international », *Espaces et moments autres. Hétérotopies : concepts, terrains et usages*, 18-20 juin 2015, Paris Ouest, <https://sophiapol.hypotheses.org/17874>

HANIN Yuri (RUIZ Montse C., RAGLIN John S.), « The individual zones of optimal functioning (IZOF) » model (1978–2014), [https://www.researchgate.net/publication/276831504\\_The\\_individual\\_zones\\_of\\_optimal\\_functioning\\_IZOF\\_model\\_1978-2014\\_Historical\\_overview\\_of\\_its\\_development\\_and\\_use](https://www.researchgate.net/publication/276831504_The_individual_zones_of_optimal_functioning_IZOF_model_1978-2014_Historical_overview_of_its_development_and_use) <https://academy.sportlyzer.com/wiki/arousal-and-performance/individual-zones-of-optimal-functioning-izof/>

HENRY Michel, « Micmac au MAC de Marseille. L'exposition du musée d'Art contemporain ne contenait que des objets volés. Elle est suspendue », *Libération* (29 février 1996), [http://next.liberation.fr/culture/1996/02/29/micmac-au-mac-de-marseille-l-exposition-du-musee-d-art-contemporain-ne-contenait-que-des-objets-vole\\_161580](http://next.liberation.fr/culture/1996/02/29/micmac-au-mac-de-marseille-l-exposition-du-musee-d-art-contemporain-ne-contenait-que-des-objets-vole_161580)

JEANPIERRE Laurent, « La place de l'exterritorialité », *Fresh Theory*, Léo Scheer, 2005

KALIFA Dominique, « Emmanuel Pernoud - Le Bordel en peinture : L'art contre le goût », *Libération*, 21 décembre 2001, [http://next.liberation.fr/culture-next/2001/12/21/emmanuel-pernoud-le-bordel-en-peinture-l-art-contre-le-gout\\_388172](http://next.liberation.fr/culture-next/2001/12/21/emmanuel-pernoud-le-bordel-en-peinture-l-art-contre-le-gout_388172)

KAPROW Allan, « L'expérience réelle, Et tous ils changent le monde », *Artforum* 12, n° 4

KOCH Nicolas, « 21. En parallèle ou les histoires d'ordinaires, » chapitre 10, *Légende\**, Addenda, Presses du Réel, 2016.

LAPALU Sophie, <http://sophielapalu.blogspot.fr/2013/03/de-lart-de-passer-inaperçu-trois.html>  
« [De l'art de passer inaperçu : trois démarches furtives](#) », *Zéroquatre*, n°12, mars 2013  
« Festival de l'inattention », <http://www.glassbox.fr/2016/festival-de-linattention/>

LEIBOVICI Franck, « L'Écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes* n° 80, 2014.

LEPPER M. P., GREENE D. et NISBETT R. E., « Undermining Children's Intrinsic Interest with Extrinsic Reward : A test of the "Overjustification" Hypothesis », *JPSP* 28 (1973)

LEVÉ Édouard, « Un art sans lieux ? », *Post – actualité de l'art contemporain*, n°2 – octobre 2000

LIVET Pierre, « Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux », *Intellectica*, 1998/1-2

LONARDONI Françoise, « Un genre de chimie organique », *Partitions photographiques*, Aurélie Pétrel, Jérôme Allavena et Vincent Roumagnac, 2016

LUCARELLI Fosco, « Theory of Non-Sites, by Robert Smithson (1968) »  
<http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>

MAHÉ Gilles, « Remémoration des événements : exposition A Pierre et Marie », 1984. [Extrait du carnet manuscrit de l'artiste]

MAHIOU Cécile et RIADO Benjamin, « Regards croisés sur le *Principe d'équivalence* de Robert Filliou - Une œuvre hors-médium », *Revue Proteus* n°1, le médium, décembre 2010

MALBERT Marylène, « Le "faiseur d'expositions", 25 août 2008, [http://www.nonfiction.fr/article-1439-le\\_faiseur\\_dexpositions.htm](http://www.nonfiction.fr/article-1439-le_faiseur_dexpositions.htm)

MANSEAU David, « L'expérience de la transformation du territoire - L'entropie et la néguentropie à l'œuvre » Thibaud, Jean-Paul and Siret, Daniel. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances*, Montréal 2012, Sep 2012, Montréal, Canada. International Ambiances Network, pp. 89-94, 2012.

MASSUMI Brian, « Les ondes d'éther et votre colère, Vers un pragmatique de l'inutile », *Vie et Expérimentation – Peirce, James, Dewey*, Coordination scientifique, Didier Debaise, Vrin, 2007

MAYA Michel, « Cours de Mécanique des Milieux Continus », Arts et Métiers ParisTech Centre d'Enseignement et de Recherche de CLUNY, année scolaire 2014-2015,  
[mmaya.fr/PDF/MMCWeb.pdf](http://mmaya.fr/PDF/MMCWeb.pdf)

MICHALET Judith  
 « Deleuze et Simondon », Revue *Implications Philosophiques* Janvier-Février 2019  
 Dossier « Simondon 1958-2018 », Coordonné par Jean-Hugues Barthélémy  
 « Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser », *Proteus*, Cahiers des théories de l'art, 2019

MILLET Catherine, « Harald Szeemann et son musée des obsessions », *Artpress*, n°86 1984  
 (repris dans Les grands entretiens d'Artpress)

MILNER Jacques-Alain, *notice* de Jacques Lacan, Séminaire livre XXIII, *Le sinthome*, Seuil, 2005  
[concern\\_dossier\\_pres\\_fr\\_nov\\_2016\\_web.pdf](http://concern_dossier_pres_fr_nov_2016_web.pdf)

MOISDON Stéphanie, « De décennies en millénaires », *zérodeux*, n°70

MUSARD, « André Cadéré », <http://contempor1.blogspot.fr/2016/01/andre-cadere.html>

PACHERIE Elisabeth, « La philosophie de l'action », Introduction  
[pacherie.free.fr/COURS/GEN/Geneve-Cours-Action1.pdf](http://pacherie.free.fr/COURS/GEN/Geneve-Cours-Action1.pdf)

PARAPONARIS Hervé, « Tout ce que je vous ai volé » - MAC, Marseille, février 1996.

PENINGTON Bill, « Perfection is afterthought, some perfect examples say », *New York Times*, 3 février 2008

PERROTIN Emmanuel (Galerie), « Gianni Motti »,  
[https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni\\_Motti/146#press](https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni_Motti/146#press)

PHILOSOPHIE AU LOG, « En acte / En puissance », <https://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/reperes/acte.htm>

POWELL Corey S. et SHAPIRO Laurie Gwen, « The Sculpture on the Moon »  
[http://www.slate.com/articles/health\\_and\\_science/science/2013/12/sculpture\\_on\\_the\\_moon\\_paul\\_van\\_hoeydonck\\_s\\_fallen\\_astronaut.html](http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2013/12/sculpture_on_the_moon_paul_van_hoeydonck_s_fallen_astronaut.html)

PRIMĂS Hans, Synchronicité et Hasard, <http://exomind.online.fr/Synchronicite-et-Hasard.html>

R-DIFFUSION  
<http://www.r-diffusion.org/index.php?ouvrage=DEL-01>  
 « Delta total - édition magnifique Topologie et synchronicité de l'expérience artistique »,  
[http://www.r-diffusion.org/index.php?lang=fr&article=DEL-01&multisite\\_origine=rdiffusion](http://www.r-diffusion.org/index.php?lang=fr&article=DEL-01&multisite_origine=rdiffusion)

RAJALU Rachel, « Jean-Pierre Cometti, Art et facteurs d'art : ontologies friables » (Presses Universitaires de Rennes, 2012), <http://critiquedart.revues.org/8209>

RAFFNSØE Sverre, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'analytique sociale de Michel Foucault » (Copenhagen Business School), [http://www.academia.edu/3374779/Qu\\_est-ce\\_qu\\_un\\_dispositif\\_L\\_analytique\\_sociale\\_de\\_Michel\\_Foucault](http://www.academia.edu/3374779/Qu_est-ce_qu_un_dispositif_L_analytique_sociale_de_Michel_Foucault)

RANCIERE Jacques

« La forme et son esprit », *La forme en jeu*, PUV, 1998

« Le partage du sensible », *Multitudes*, <http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/>

« Politique de l'indétermination esthétique », Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski, *Jacques Rancière, La Politique de l'esthétique*, Ed. Des archives contemporaines, Paris, 2009

RICHARD Alain-Martin, « Matériau Manœuvre », *Inter. Art actuel*, n° 47 (printemps 1990), p. 1 – 2  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Don\\_King](https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_King)

RONGER Sébastien, « Notes sur le retard », <http://sebastienrongier.net/spip.php?article232>

ROSLER Martha, « Des espaces possibles », *La belle revue # 7*

SAUVAGNARGUES Anne, « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze », *Persée Espaces Temps*, 2002  
 Volume 78, [Numéro 1 - À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public.](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espato_0339-3267_2002_num_78_1_4188#)  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espato\\_0339-3267\\_2002\\_num\\_78\\_1\\_4188#](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espato_0339-3267_2002_num_78_1_4188#)

SCEMAMA Patrick, « Air de Paris », *La République de l'art*, La galerie du mois (février 2015),  
<http://larepubliquedelart.com/air-de-paris/>

SPEIDEL Klaus, « Activer les concepts. Allers-retours entre art et philosophie », *Cairn.info*,  
<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-1-page-62.htm>

SWIDZINSKI Jan, « L'art comme art contextuel (manifeste) », *Hygiénisme*, n° 68, 1997

THE-ARTISTS.ORG, « Site specific art », <http://the-artists.org/artistsbymovement/site-specific-art>

TROP VITE, « la vie liquide, Zygmunt Bauman – (2006) » <http://tropvite.fr/lectures/la-vie-liquide/>

TRONCY Éric, « Le spectateur et l'accident : participation and accident », *Artpress* n°226, Juillet - Août 1997

TUCHMAN Phyllis, « My ideal pièce of sculpture is a road. », An interview with Carl Andre, *Artforum*, Vol. VIII, Nr. 10, 1970

VAËSEN Frédéric, <http://www.klang.fr/frederic-vaesen-work/>

VALENTIN Galerie Chez, Joe Scanlan, *Buy American, 2004*,

WALTER Studio, « [Dedans – Roussel et sa roulotte](http://studiowalter.com/tag/maison-roulante/) », “La maison roulante de M. Raymond Roussel”, revue du Touring club de France, août 1926, <http://studiowalter.com/tag/maison-roulante/>



VAYER Marc, « RÉFÉRENT / SIGNIFIANT / SIGNIFIÉ - FAITES-MOI SIGNES » - (support de cours techno com - B.T.S. CV1 2008),

[www.surlimage.info/ecrits/pdf/technocomA-2008.pdf](http://www.surlimage.info/ecrits/pdf/technocomA-2008.pdf)

WRIGHT Stephen

« Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements* 2001/4 (n° 17)

« Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur »

<https://fr.scribd.com/doc/46253019/Stephen-Wright-Vers-un-art-sans-œuvre-sans-auteur-et-sans-spectateur>

<http://docslide.fr/documents/stephen-wright-vers-un-art-sans-oeuvre-sans-auteur-et-sans-spectateur.html>

WAGSTAFF JR. Samuel, « Talking with Tony Smith », in *Artforum*, décembre 1966

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-5.htm>

ZASK Joëlle, « Anthropologie de l'expérience », *Vie et expérimentation – Peirce, James, Dewey*, coordination Didier Debaise, Vrin, 2007, p.136.

ZERBIB David, « Les noms du per : l'art expérimental et l'épreuve des limites » - *In actu, De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009

#### ARTICLE INSTITUTION

#### CENTRE POMPIDOU

« John Cage, Le génie ingénu » Dossiers pédagogiques,

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-cage/ens-cage.html>

« Qu'est-ce que la performance ? », Dossiers pédagogiques - Spectacles vivants et arts visuels,

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>

« Vides, une rétrospective », 25 février 2009 - 23 mars 2009,

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c4rd4Xr/r9nqXKx>

FRAC FRANCHE-COMTE, « Fiche exposition – Légende », [http://www.frac-franche-comte.fr/scripts/fiche-exposition.php?id\\_expo=150](http://www.frac-franche-comte.fr/scripts/fiche-exposition.php?id_expo=150)

FRAC PACA, g\_FracPaca16Saeio05b, « Frédéric Vaësen », *Paris art*, <http://www.paris-art.com/marche-art/frederic-va%C3%ABsen/vaesen-frederic/3694.html>

MAMCO, « Gianni Motti, *Big Crunch Clock* », 1999,

[http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/M/motti.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/M/motti.html)

## PALAIS DE TOKYO

« Céleste Boursier-Mougenot, *Acquaalta* », <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/celeste-boursier-mougenot>

« Do disturb » (2016), <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/do-disturb-2>

LE PLATEAU, « Mark Geffriaud, *Deux mille quinze* » – 22.09 – 11.12.2016

<https://www.fraciledefrance.com/deux-mille-quinze-mark-geffriaud/>

RESEAUX D'ARTISTES EN PAYS DE LA LOIRE, « Élodie Brémaud - 33 tours », <http://www.reseaux-artistes.fr/dossiers/elodie-bremaud/33-tours>

SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 07, « Michael Asher », <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/asher/index.html>

SMITHSONIAN NATIONAL AIR AND SPACE MUSEUM, « Sculpture, Fallen Astronaut »,

[http://airandspace.si.edu/collections/artifact.cfm?object=nasm\\_A19860035000](http://airandspace.si.edu/collections/artifact.cfm?object=nasm_A19860035000)

TATE, « Vito Acconci - Room Situation 1970 », <http://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-room-situation-p11775>

## RESSOURCE VISUELLE ET AUDIO

ANTONIONI Michelangelo, *Blow-up*, 1967

BARTHES Roland, « Les saveurs du savoir 4/4 », [http://www.roland-barthes.org/audio\\_sur\\_barthes0.html](http://www.roland-barthes.org/audio_sur_barthes0.html)

*CODE DE NUIT* - <https://codedenuit.wordpress.com/>, <http://www.cnap.fr/code-de-nuit>

DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Pierre-André Boutang et réalisé par Michel Pamart tourné entre 1988 et 1989 (sorti en 1995)

FISCHLI Peter et WEISS David, *Der Lauf der Dinge*, 1987, 30'

GODARD Jean-Luc, *Sauve qui peut (la vie)*, 1980

KOCH Nicolas, « La Manche à pédalo : la bonne blague de Nicolas Koch », France-info, 17/01/2013,

<http://france3-regions.francetvinfo.fr/normandie/2013/01/17/la-manche-pedalo-la-bonne-blague-de-nicolas-koch-182983.html>

OBRIST Hans Ulrich, « L'entretien infini », Philippe Parreno & Beatriz Preciado – 2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=d3V5k3EpOV8>

<https://www.youtube.com/watch?v=a2F4w7ydpWo>

RABOUIN David – « Métiser l'intuition : une géométrie des affects »,

<https://www.youtube.com/watch?v=U1hWeftjAlo>

RANCIERE Jacques, « Revaloriser la démocratie avec Jacques Rancière », France culture, le 03/05/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/revaloriser-la-democratie-avec-jacques-ranciere>

SAMAKH Erik, « [Musée Rodin - Erik Samakh- entretien](#) », [http://www.dailymotion.com/video/xzz2r7\\_musee-rodin-erik-samakh-entretien\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xzz2r7_musee-rodin-erik-samakh-entretien_creation)  
<http://www.freaksarchitecture.com/> - Modulor

WEBER Bill et WEISSMAN David, *The Cockettes* 2002 · Film biographique/Documentaire · 1h 42m

#### ÉDITION NUMÉRIQUE

[www.ifschatz.net](http://www.ifschatz.net)

#### THESES

BUFFET Laurent, *Les pratiques itinérantes dans la littérature et l'art contemporains* (sous la direction de Anne Moeglin-Delcroix - Paris 1), 2009

GUISLAIN Pierre, *La résistance du sensible : art et processus de symbolisation* (sous la direction de Georges Navet – Paris 8), 2014

## MOTS CLES

Dynamique • Conditions de production • Expérience • Forme • Œuvre • Écart • Topologie

## RESUMÉ

DELTA TOTAL est une structure composée d'étudiants en école d'art, d'artistes et d'enseignants. Cet ensemble est conçu et activé comme un dispositif d'expérimentation dynamique de conditions de production artistique hors atelier selon les environnements et les contextes rencontrés. Au cours d'une série d'expériences menées depuis 2013, différentes situations sont expérimentées comme pratique du passage des « formes » aux « œuvres ».

La forme est envisagée comme négociation des écarts entre la production et l'exposition, ce qu'on peut faire dans cette distance selon les problèmes qu'elle implique. L'œuvre se caractérise comme résolution de cette négociation, autrement dit, ce qui est finalement montré ou retenu. Cette pratique d'une dynamique des conditions de production, entre négociation et résolution, production et monstration, s'appuie sur les situations vécues et les circonstances rencontrées par le groupe.

Les situations et les circonstances rencontrées produisent trois rapports, spatiaux comme dynamiques, à l'exposition : l'expérience de l'exposition comme destination, l'expérience sans exposition et l'exposition comme lieu unique de l'expérience. Ces trois rapports avec l'exposition distribuent différemment les écarts suivants : 1) écart entre ce que l'on fait et ce que l'on montre (économie des formes) ; 2) écart entre l'art et la vie (confrontation de l'œuvre à faire et de l'expérience à vivre) ; 3) écart entre les variations des terrains investis. Cette distribution des écarts déploie le terrain d'une problématique quant aux correspondances possibles entre formes de monstration et formes de production. Ainsi les formes sont pensées comme réalisations de certaines conditions, et l'œuvre comme résolution des problèmes posés par ces conditions entre deux moments de la pratique.

## ANNEXES

ANNEXE A : NOTES INTRODUCTIVES	401
Amorces	401
Appuis	404
Perpendiculaire	404
La vie comme œuvre	405
Situation	406
Situation critique	407
Green wave et menace	407
Cellule dormante	408
ANNEXE B : « ARTRAVAIL »	409
ANNEXE C : LE SOUVENIR, INSTRUMENT COMMUN D'APPROCHES INDIVIDUELLES	412
Souvenir	412
Image et objet	414
Objet d'art et objet souvenir	421
Valeur sentimentale	423
Bloc art-souvenir	426
ANNEXE D : EXPOSITION, LIEU, CONNEXION	427
Happening design	427
L'exposition comme déclenchement	429
Part de faire, part de voir et part « sans »	430
TAZ	432
Confusion du choix	434
Principe de connexion	437
Exposition et connexion	437
Exposition	438
Question et condition des échecs	440
ANNEXE E : INSTITUTION ET DYNAMIQUE DES EXPERIENCES	442
Mouvement de musée	442
Image dehors, musée dedans	442
Musée d'expériences	445
Musée et expérimentation	446
Musée et processus	447
Mouvement et lieu - voyage et cycle (action, objet, image)	451
Déplacement	451
Lieu-relation	452
Lieu-idée	453
Lieu-formation	453
Lieu-déplacement	454
Lieu-récit	454
Récit et enseignement	455
Musée et expérience	457
Forme objet chose	460

## Amorces

Ce questionnement à propos d'une dynamique de production dans laquelle l'espace de visibilité s'offre avant la réalisation des formes et décide d'une part de leur cheminement, est préalable à la recherche. Il s'est constitué à partir d'expériences précédentes et avait produit l'intention de dédier une thèse à la recherche des modalités d'intrication entre formes des œuvres et conditions (mode, période, contexte) de production. Thèse qui étudierait une appréhension des formes artistiques comme composées davantage par les événements préalables et simultanés à la production de ces formes que fruit d'une décision artistique autonome et ponctuelle, isolée et dégagée des influences de son environnement. La présente thèse trouve son intention dans un parcours lui-même préalable à la recherche présentée. Ce principe d'une production des formes artistiques selon un régime d'extériorité - *appel* d'un espace et confrontation à une série d'environnements qui nous y mènent - connaît dans cette première visée plusieurs moments : la *double apparition*, la *place vide* et la *souplesse de l'artiste*.

La *double apparition* selon le principe qu'une forme est toujours plus visible quand elle apparaît en tant qu'œuvre (dans une exposition par exemple) qu'au moment où elle se produit *au dehors*. Cette opération entretient une proximité avec celui de « double intention » chez Dickie lorsqu'il distingue l'intention de créer un objet propre à être présenté et d'autre part l'intention de sa présentation ou non<sup>1</sup>.

La *place vide*, est le support de la double apparition : pour qu'une forme puisse apparaître en tant qu'œuvre (par exemple, exposée), il faut qu'une place soit disponible. Une place qui ne soit pas déjà occupée par une œuvre.

La *souplesse de l'artiste* serait une troisième condition de la visibilité d'une forme, et de sa monstration en tant qu'œuvre. Nous comprendrons qu'il peut y avoir forme sans qu'il y

ait œuvre, quand une forme n'est pas exposée, même si *œuvre* et *forme* sont des termes parfois équivalents dans l'exposition<sup>2</sup>. Cette souplesse serait celle qui permet à l'artiste et à ses formes (lui à partir d'elles et elles grâce à lui) de rejoindre, d'accéder aux espaces de visibilité de l'art, sans avoir activé d'autres méthodes, stratégies ou tactiques plus volontaires d'accès<sup>3</sup>. Cette souplesse n'est pas une stratégie moins efficace d'émission de signes envers le régime de référence (ici des « signes artistiques » vers le « régime de signes » du monde de l'art et notamment de son exposition), elle est juste moins contraignante. Plus proche des comportements que des habitudes, *manière d'être* plutôt que *façon de faire*. *Apparition* des œuvres, *disponibilité* des espaces et *souplesse* des acteurs, pouvant correspondre aux trois critères repérés et isolés plus tard, dans ces prémisses d'une recherche : *qualité*, *persévérance* et *chance*. Sans correspondance stricte entre ces deux trilogies, chacune des notions de la première série (*apparition*, *disponibilité*, *souplesse*) peut s'activer dans la seconde.

La *chance*, phénomène qui s'active dans la correspondance entre une certaine émission de signes (manière, forme, position, type de signe) et un régime de signes ; la *persévérance*, durée de la pratique qui permet à une forme d'« appartenir à un ensemble »<sup>4</sup>, de s'inclure et d'être reconnue dans une histoire (celle du *faire œuvre* au moins), la *qualité* révèle chez une communauté une satisfaction suffisante, opérante.

Dans la *double apparition* il y a la *persévérance* des formes produites à *se produire* dans les espaces de monstration (exposition), dans la *place vide*, la *chance* du « bon moment ou bon endroit », et la *souplesse* comme *qualité* d'une démarche qui obtient une chose sans la chercher à tout prix. On comprend que la *double apparition* à également

<sup>1</sup> George Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », Tracés numéro 17 (2009), p. 222.

<sup>2</sup> Équivalent matériellement et physiquement, non pas

<sup>2</sup> Équivalent matériellement et physiquement, non pas statutairement (*forme* n'étant pas un terme institutionnellement assez précis pour la fonction que l'institution assure).

<sup>3</sup> Rédaction de projets, constitution de dossiers, émissions de signes auto-promotionnels ou opérations régulières de sollicitation (l'assiduité étant un critère dans lequel la *persévérance* peut faire, valoir, *qualité*).

<sup>4</sup> Nicolas Bourriaud, *Forme de vie*, Denoël, 1999, p. 121.

fortement à voir avec la *chance*, car elle dépend de la *place vide*, que la *persévérance* permet sur la durée d'atteindre ce type de *place*, et que la *qualité* c'est aussi celle de la durée, celle qui permet de durer. La *souplesse* jouant aussi avec la *chance*, celle d'une rencontre « nécessaire » selon les mouvements. D'autres rencontres et combinaisons de termes restent envisageables et possiblement aussi effectives.

Ce jeu que ces six termes permettent, compléter par d'autres repères, composent un environnement à partir d'expériences préalables à celles du programme DELTA TOTAL, tel qu'on peut l'appréhender sur ce modèle :

DOUBLE APPARITION ESPACE produit PERSEVERANCE-CHANCE  
 PLACE VIDE SITUATION traitement CHANCE-PERSEVERANCE  
 SOUPLESSE DE L'ARTISTE MOUVEMENT instrument QUALITE-CHANCE

« Espace, situation et mouvement » comme triade revue plus récemment ainsi : contexte, production, visibilité. Et si nous prenons cette nouvelle répartition comme celle des lignes du dessus nous pouvons classer les différents niveaux de production.

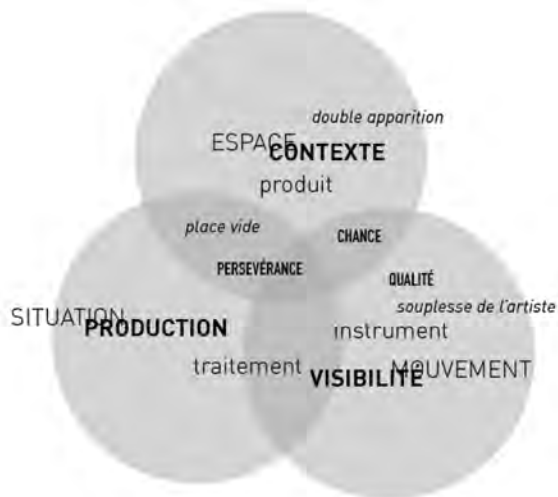


Fig. 0 – Carte notion amorce

Le contexte DOUBLE APPARITION – ESPACE – produit – PERSEVERANCE-CHANCE comme abduction, niveau de connaissance qui permet d'émettre des hypothèses<sup>5</sup>. L'hypothèse d'un contexte donné, à partir des éléments qui le constituent, permet de le supposer comme appui pour l'art – Notamment l'art en tant que solution d'un problème, celui posé possiblement par le contexte. Étendre l'hypothèse à l'art comme produit d'une crise, crise comme raison des formes. Ce contexte est aussi celui d'un type de situation (par exemple « atelier vs exposition »), donnée par une description des expériences.

Production PLACE VIDE – SITUATION – traitement – CHANCE-PERSEVERANCE comme induction, émission et élaboration de « lois » qui restent pratiques, expérimentales à partir de données particulières de l'expérience. L'art est activé comme mode de traitement de situations critiques, traitement de différents types (topologique, synchronistique, sauvage, clandestin, parasitant). S'en suit un dégagement de principes, comme la campagne, la machine de guerre, le levier.

Visibilité SOUPLESSE DE L'ARTISTE – MOUVEMENT – instrument – QUALITE-CHANCE comme déduction, isolement de principes actifs et récurrents. Comme des types de résolutions du rapport dynamique/statique (par exemple par la vitesse dans un mode « furtivité-ductilité ») et des zones qui permettent de définir les instruments d'une pratique et déduire un (son) rapport au monde.

Le montage du groupe DELTA TOTAL et d'un programme dédié à la recherche des influences des conditions de production sur la forme des œuvres, entre une *esthétique des circonstances* et l'*art comme forme des situations*, est lui-même l'effet d'une situation artistique rencontrée entre 2010 et 2012. Pendant ces deux années il m'a été proposé de montrer mon travail une quinzaine de fois environ ce qui fait une moyenne d'une fois tous les deux mois (au lieu d'une à deux fois par an auparavant), ce qui a provoqué un étonnement et

<sup>5</sup> « Une abduction est une méthode pour former une prédiction générale sans assurance positive qu'elle réussira dans un cas particulier », Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, p. 188.

un questionnement sur les conditions de ce type d'accélération.

Sachant que ce qu'on appelle l'art est l'art visible (l'art qui rend visible également l'artiste) ou qui accède à la perception par d'autres moyens (notamment ceux du récit, de la rumeur – ce qui lui accorde une perception suffisante à partir d'autres sens), le phénomène de visibilité de l'artiste et de ses formes est toujours un mécanisme intrigant. À ce moment d'accélération du rythme de monstration une matière suffisante se constituait pour un traitement possible du phénomène de cette visibilité. Quels étaient les critères, les facteurs, les paramètres et les fonctionnements de ce phénomène ?

Cette accélération de la visibilité était passée par beaucoup de lieux et surtout à tous les niveaux de la renommée des lieux d'exposition (amicaux, associatifs, privés, publics, régionaux, nationaux, français ou étrangers). J'ai tenté, en annexant une programmation de workshop de l'École d'art du Havre (dans laquelle j'enseigne), de transposer et d'expérimenter pour elle-même cette dynamique qui permet aux formes d'être convoquées jusqu'à leur possible monstration lors d'exposition – notamment d'être la plupart du temps, pour les situations rencontrées entre 2010 et 2012, convoquées pour être montrées, avant d'avoir été produites. Selon un principe d'une œuvre qui se réalise pendant son transport (entre une « commande » et une « livraison »). Cette transition entre la situation artistique rencontrée et son expérience pédagogique a pris le nom de DELTA TOTAL en raison de son ouverture absolue en termes de mouvement collectif d'expériences artistiques. DELTA TOTAL est un recyclage spéculatif et prospectif de ce qu'une pratique préalable avait pu m'« apprendre » récemment (sans pouvoir prétendre en maîtriser le fonctionnement), dans les formes d'une pratique pédagogique et donc collective. Le collectif comme moment commun d'une somme d'individus.

Une des positions artistiques soutenant la constitution de ce groupe de recherche est de concevoir que les formes se composent vers un moment de visibilité (comme Dickie le suggère dans la « double intention ») et parfois même au moment

de cette visibilité pour aussi bien se défaire puis se recomposer dans une autre forme, possiblement à l'occasion d'un autre moment de visibilité (ultérieure). Comme Stéphanie Moisdon le soutient, « lieu d'actualisation des formes, l'exposition n'est pas une finalité mais un moment »<sup>6</sup> relayé par le propos de Mathilde de Croix pour laquelle « Rendre visible, pour l'artiste, ne relève sans doute pas tant d'un acte que d'un glissement imperceptible d'un espace à l'autre »<sup>7</sup>, les formes se produisent aussi dans le « passage entre », entre moment et espace. Ce passage, cette transition (qu'on peut voir comme un cycle, une circulation des éléments) entre visibilité individuelle (production d'unité) et construction, élaboration de visibilités collectives (établissement des monstrations) est une sorte de correspondance entre le *faire* et le *voir*, une projection et un type de mouvement sur lequel le programme du groupe DELTA TOTAL repose et se développe.

---

<sup>6</sup> Stéphanie Moisdon, « De décennies en millénaires », *zérodeux*, n°70, p.19.

<sup>7</sup> Mathilde de Croix, « 2 temps, 3 mouvements », *Beaux-Arts de Paris* édition, 2013, p. 41.



## Appuis

### Perpendiculaire

Sur cette rencontre entre un environnement comme ensemble de choix possibles et organe de décision, Foucault nous permet quelques appuis précieux.

« Ce ne serait donc pas au niveau des rapports entre individu et société, comme on l'a cru souvent, que la psychanalyse et l'ethnologie pourraient s'articuler l'une sur l'autre ; ce n'est pas parce que l'individu fait partie de son groupe, ce n'est pas parce qu'une culture se reflète et s'exprime d'une manière plus ou moins déviante dans l'individu, que ces deux formes de savoir sont voisines. Elles n'ont à vrai dire qu'un point commun, mais il est essentiel et inévitable : c'est celui où elles se coupent à angle droit : car la chaîne signifiante par quoi se constitue l'expérience unique de l'individu est perpendiculaire au système formel à partir duquel se constituent les significations d'une culture : à chaque instant la structure propre de l'expérience individuelle trouve dans les systèmes de la société un certain nombre de choix possibles (et de possibilités exclues) ; inversement les structures sociales trouvent en chacun de leurs points de choix un certain nombre d'individus possibles (et d'autres qui ne le sont pas), - de même que dans le langage la structure linéaire rend toujours possible à un moment donné le choix entre plusieurs mots ou plusieurs phonèmes (mais exclut tous les autres).<sup>8</sup> »

Plutôt que les disciplines que cet extrait convoque, sa géométrie engage les agents qui jouent avec et sont joués par elle — selon ce

croisement entre milieu individuel et environnement social - voire même le phénomène qui rend indissociable ce rapport actif/passif. *Jouer avec* et *être joué par* : « Le sens est toujours double-sens, et exclut qu'il y ait un bon sens de la relation. »<sup>9</sup> Bien qu'il faudrait assez vite se défaire de ce que le verbe *jouer* pourrait produire comme catégorie « ludique » de l'art ce qui n'est pas spécialement le propos ici (bien que parfois un genre de l'engagement). À ceci près, que la pratique de l'art comme celle d'autres domaines peuvent être considérées ou perçues comme des jeux, c'est-à-dire un ensemble de règles, de gestes, sur un espace, terrain du *domaine* ou de la discipline en question : « des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. »<sup>10</sup> Ajoutons que pour Duchamp le rapport de l'art au jeu est clairement posé : « L'art est un jeu entre tous les hommes de toutes les époques »<sup>11</sup>. Puis, plus proche de la recherche menée : *jeu* nous propose surtout *distance* (écart).

Dans cet extrait, Foucault tranche définitivement dans le complexe unité/ensemble pour le fixer en un *point commun* : générique très général d'une problématique qu'il semble déjà résoudre. Pourtant ce point commun, dès lors nous engage. Partir d'un point, c'est pourtant moins périlleux, surtout un point commun, que d'un ensemble plus dense, étendu, un plan, des croisements de lignes, des niveaux différents, superposés. Le point serait une configuration des plus simples, un type d'hypothèse plutôt sage pour localiser un lieu, une prise dans l'ensemble plus mouvementé du *vivant* : un instrument pour un organisme.

Bien qu'ici le point soit celui formé par un angle, disons qu'à partir de points, nous pouvons nous poser sur la carte. Rappelons que chez Deleuze et Guattari, « Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance, ou un sujet déterminé, ni par les

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 392.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 46.

<sup>10</sup> À propos du commun de l'art et des entreprises d'émancipation et de domination, Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 25.

<sup>11</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 17.

organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de consistance, *un corps se définit seulement par une longitude et une latitude (...)* sous tels rapport de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; (...) sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude). »<sup>12</sup>

L'angle droit indique quelque chose de décisif, de déterminant – il est même lisible dans cet extrait que les deux entités peuvent bien se toucher selon des angles aigus ou obtus, cela ne suffit pas à faire un point commun, à produire une rencontre active : il n'y a pas articulation (et le voisinage n'a pas été retenu dans ce qui pourrait constituer un rapport). Le « fonctionnement » de la *chaîne signifiante de l'expérience individuelle* « avec » le *système formel des significations d'une culture* est perpendiculaire (fonctionnement réciproque et mutuel). La perpendicularité est bien le seul contact qui permet à deux entités éloignées de se rencontrer, le reste c'est du voisinage, configuration qui ne permet pas de produire la rencontre nécessaire à la constitution du rapport « chaîne signifiante de l'expérience » et « système formel des significations ».

Schématisme géométrique de deux entités suffisamment neutres et génériques - l'individu et la culture - pour concerner les formes individuelles que sont l'art, l'artiste, ces pratiques et modes de recherche dans leur articulation avec des ensembles plus grands, culturels. Les surfaces d'accueil et leurs agents qui permettent à ces moments d'activités individuelles d'avoir lieu dans une communauté : de prendre part.

Ce point commun de l'individu et des structures sociales comme propriété respective de chacun permet une réalisation que les deux ensembles isolés ne peuvent connaître : ce croisement est une condition d'apparition.

### La vie comme œuvre

L'extrait précédent de Foucault, aussi opérant soit-il dans la rencontre entre une unité (individu) et un ensemble (société), comme celle entre un artiste et un environnement de production ou de monstration, reste pourtant moins sensible

---

<sup>12</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 318.

artistiquement que celui dans lequel il problématise le rapport suivant qui sera notre second appui foucauldien :

« Ce qui m'étonne, c'est que dans notre société, l'art n'ait plus de rapport qu'avec les objets, et non pas avec les individus ou avec la vie ; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ? »<sup>13</sup>

Bien que dans cette seconde citation le système de la première ne soit pas activé à l'endroit de l'étonnement<sup>14</sup> (ou du regret) de Foucault, la problématique soulevée crociera au cours de la recherche le premier extrait comme une résonance. Quand l'art est un traitement de la vie, une forme de vie, un organe voire un organisme. Dans les pratiques que cette recherche convoque, le rapport de l'art et de la vie, et de la vie considérée comme une forme possible d'art, voire un médium, seront sérieusement explorés.

---

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits II - 1976-88*, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », 2001, p. 1211.

<sup>14</sup> Alors que le *point de perpendicularité* que l'auteur isole à la fin de *Les mots et les choses* pourrait être activé à l'endroit de l'étonnement d'une non rencontre entre art et vie ou individus.

## Situation

Il y avait dans le situationnisme, une intuition propre à produire des formes, et ici plus particulièrement à partir de situation, voire produire des situations, des formes de situations : une *situation construite*, à partir des définitions officielles du mouvement<sup>15</sup>, est un « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. ». *Être un point sur une carte*, tel que nous avons vu résumé le corps chez Deleuze et Guattari, « une longitude et une latitude », c'est aussi produire un rapport de vitesse, sachant qu'un point, lorsqu'il est un corps, hétérotrophe ou autotrophe (quoiqu'il cherche à atteindre), est régulièrement en mouvement, « dormir sur son cheval et aller au galop. Sauter d'un agencement à un autre »<sup>16</sup>. Moment de croisement perpendiculaire foucauldien, ce point de rencontre : être la situation, n'être que la situation (au moment opportun — le *kairos*). Quitte à se *déprendre de soi* (se défaire de notre autorité sur nous-mêmes, de nous comme sujet)<sup>17</sup> pour ce moment, devenir l'*heccété*, « individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. »<sup>18</sup>

Si le situationniste prétendait *construire un moment de vie par l'organisation collective d'une ambiance et d'événements*, « déterminer les événements sensibles et émotionnels de l'existence » d'après la lecture de Laurent Jenny, en proposant « une véritable ingénierie contre le laisser-aller de fil des heures sans intérêt », toujours selon l'auteur de *La vie esthétique* (là où une *ingénierie des heures sans intérêt* nous paraîtrait plus pertinente)<sup>19</sup>, on peut voir rapidement comment il est possible de se

construire soi comme situation, soi comme forme de correspondance d'une situation à un moment. Non plus contrôleur ou conducteur d'une situation mais corps *en situation*. Plutôt que de construire la situation à la recherche de la « qualité passionnelle supérieure »<sup>20</sup> ce qui introduit de la hiérarchie dans les passions, donc une rationalité à l'endroit du sensible, du sentiment, nous pouvons estimer être dans la « bonne » construction situationnelle (dans la conjugaison « heureuse » entre nos actes et l'environnement) au moment d'un *pic* de qualité passionnelle. La qualité passionnelle non plus comme objectif, prédétermination mais comme unité de mesure sensible, à même de nous signaler que nous sommes le *corps de la situation*. Nous verrons par quels signes ce pic peut se manifester.

*Corps de la situation*, dans un détachement nécessaire à l'abandon suffisant que réclame cette rencontre entre soi et les événements alentours, notamment au cours d'expérimentations artistiques, jusqu'à l'enseignement de l'état de sidération dans certaines situations ou la confusion comme méthode. Détachement pourtant toujours partiel, la conscience de travailler et de participer à un programme de recherches artistiques maintenant un cadre toujours actif quelles que soient les expériences, leur radicalité, leur étrangeté, leur doute.

*Corps en situation*, point en mouvement sur la carte de ce programme, une carte plus *pantopique* (que déterminée, arrêtée) dans laquelle le centre et la périphérie ne sont pas forcément les mêmes à chaque instant pour tous. Le centre, *c'est là où tout s'accélère*, si l'on peut se permettre cette production de sens à partir de la remarque *rhizomatique* de Deleuze et Guattari à propos de la littérature américaine : « le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse ». Remarque à partir de laquelle les deux philosophes reprennent en partie la figure de *l'angle droit foucauldien* : « *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement

<sup>15</sup> Internationale situationniste, Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Numéro 1 Juin 1958 — Directeur : G.-E. Debord

<http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm#definitions>

<sup>16</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 328.

<sup>17</sup> Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984, p. 14.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 318.

<sup>19</sup> Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Verdier, 2013, p. 104.

<sup>20</sup> *Rapport sur la construction des situations* [27 juillet 1957, conférence de Cosio d'Arroscia], Mille et Une nuits, 2000.

transversal qui les emporte l'une et l'autre (...) et prend de la vitesse par le milieu. »<sup>21</sup> Vitesse qui ne donne pas toujours le temps de *rayonner* une périphérie durable. Si au centre ça accélère c'est aussi qu'on s'y croise et que le croisement produit le frottement ou la percussion mais aussi possiblement l'encombrement. Pour l'éviter il faut faire vite, ne pas stagner.

#### Situation critique

Il est rare de rencontrer des situations de production artistique qui ne pausent pas problème à un moment du *trajet* entre une forme et son exposition. C'est comme une constante de l'art, qu'une chose au moins, au cours de la durée de ce déplacement, nous confronte à une reprise nécessaire du programme de notre travail, une bifurcation : « Acteur évoluant au milieu des signes, brandissant celui-ci, opérant sur celui-là, détournant tel objet ou récupérant tel autre, l'artiste calcule des trajectoires », écrit Nicolas Bourriaud<sup>22</sup>. La régularité de ces aléas peut nous autoriser à nous demander si l'art n'est pas particulièrement actif à ce moment-là, comme méthode de dépassement d'un problème. Dépassement qui ne peut trouver son support qu'à partir de ce problème, ce que complète également l'auteur de *Formes de vie* lorsqu'il voit l'œuvre comme « une réponse formelle à des problèmes posés par une situation historique » - bien que nous ne nous confrontions sans doute pas à la même échelle de l'histoire. À un autre niveau, notre démarche rencontre ce « conseil » du *bergsonisme* de Deleuze : « dépasser l'expérience vers les conditions de l'expérience, vers les articulations du réel »<sup>23</sup>. L'expérience trouve son sens par ses conditions.

#### Green wave et menace

S'il est possible de traverser une ville sous les meilleurs auspices : la *green wave* en est un. La *green wave* est un phénomène relativement fréquent et observable surtout en ville et qui consiste à voir se dérouler devant nous notre route

sans que rien ne vienne interrompre notre mouvement. Notamment qu'aucun feu de circulation ne passe au rouge. On a ainsi l'impression que notre trajectoire a été prévue dans son meilleur rendement par les calculs qui règlent les dispositifs de circulation. Mieux, que notre rythme et notre allure correspondent à un moment de synchronicité avec un ensemble, sorte de sentiment d'osmose avec l'environnement : éviter l'encombrement. Rencontre particulièrement fluide entre une vitesse et une fréquence qui permet de n'avoir que des feux verts : indication que nous sommes au rythme de la ville, pris dans une onde favorable. S'ajoute à cette béatitude de notre rapport au terrain et à sa traversée bien d'autres paramètres potentiellement plus critiques qu'une signalétique lumineuse. Paramètres d'autant plus menaçants pour notre traversée que nous la croyons « juste », en accord avec l'environnement. Passant, voiture et bien d'autres éléments et combinaisons d'événements font qu'une ville n'est pas une allée verte bien éclairée. À partir de ce modèle qui confronte fluidité et jeu de menaces, il s'agit de maintenir, autant qu'il nous revient de le faire, la menace dans le mode *green wave*, selon le maximum de fluidité. Le danger n'est pas l'obstacle mais la vitesse avec lequel nous risquerions de le rencontrer, rencontre qui ne dépend que de notre rythme : « la mort ne peut être pensée que comme croisement de réactions élémentaires à vitesses trop différentes »<sup>24</sup> - c'est la percussion qui serait dommageable, la menace restant toujours virtuelle.

D'après Zygmunt Baumann, notamment à partir de son approche du monde actuel dans son ouvrage *La vie Liquide*<sup>25</sup>, « la caractéristique essentielle de la société contemporaine est son caractère *liquide*, c'est à dire : flexible, précaire, soumise à une évolution effrénée et perpétuelle, et dépourvue de "poteaux indicateurs" stables. » Ce que l'auteur déplore du fait que nous serions ainsi « Ballotté[s] par des forces économiques et sociales [nous] sommant de [nous] adapter en permanence à une "conjoncture" en redéfinition permanente (participation à un consumérisme de

<sup>21</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 37.

<sup>22</sup> Nicolas Bourriaud, *Formes de vie*, Denoël, 1999, p. 131.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 17.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 328.

<sup>25</sup> Zygmunt Baumann, *La vie Liquide*, Pluriel, 2013.

masse aliénant, enfermement dans un état d'insatisfaction perpétuelle). »<sup>26</sup> Si cette vision alarmante d'un effet de vitesse sur les comportements a sans doute ses raisons, il ne nous semble pas qu'elle puisse suffire à condamner la fluidité en termes de méthode de recherche, notamment celle d'une plasticité des formes. Bien au contraire si la vitesse précipite les choses, elle serait douée d'un pouvoir bien mystérieux si elle n'expédiait que les mauvaises en oubliant les autres. La vitesse et notamment celle de l'intuition, de l'impulsion de la décision à prendre est un instrument de recherche parfois très opérant. Ça ne peut être LA solution constante, les changements de rythme ayant aussi leur efficacité. Pourtant prendre un problème de vitesse est parfois la meilleure tactique.

Dans cet environnement modélisé à partir des événements heureux ou plus confus qu'il est possible de rencontrer en ville, l'action du phénomène de réseau est très active : entre éléments plus ou moins stables et événements se produisant des connexions. Sans que les éléments et leur mouvement ne soient forcément informés mutuellement des activités respectives de chacun permettant d'entrevoir l'activité de l'ensemble. Un réseau est donc la connexion d'éléments ayant une action mutuelle les uns sur les autres, volontairement ou non, concertée ou non.

Si dans son sens premier, le réseau reste une menace de capture (filet - CNRTL), il est aussi bien une « Ligne de défense constituée d'un entrelacs de fils de fer barbelés » et, ce qui concerne davantage nos expériences, « Entrecroisement de voies de passage » ou « Ensemble de voies de communications », ensemble de lieux, de points, de personnes. Un réseau est un ensemble considéré à partir des relations que ses éléments entretiennent<sup>27</sup>. Ce que Pierre Livet, à propos de ce qu'il nomme les *entrelacements*, décrit ainsi dans une certaine extension : « nous avons construit des entrelacements non pas seulement entre nous, ou entre l'individu et l'environnement (par la perception), mais entre nos actions et des artefacts, qui eux-mêmes présentent un

entrelacement avec l'environnement, ou avec d'autres êtres vivants (animaux ou humains). »<sup>28</sup> Ce qu'Emanuele Coccia radicalise ainsi : « tout vivant est d'abord ce qui rend possible la vie des autres (...). Le vivant ne se contente pas de donner vie à la portion restreinte de matière que nous appelons corps, mais aussi et surtout à l'espace qui l'environne. (...) [L]a vie [est] toujours l'environnement d'elle-même (...), circuler de corps en corps, de sujet en sujet, de lieu en lieu. »<sup>29</sup>

### Cellule dormante

Que fait une cellule dite *dormante* pendant son soi-disant sommeil ? Si un réseau est également une « Organisation clandestine constituée d'un certain nombre de personnes en relation directe ou indirecte les unes avec les autres », une cellule dormante veille plus qu'elle ne dort. Aux aguets, il semble que même endormie elle puisse agir dès le réveil, sans latence. Qu'en « dormant » elle se tienne prête, se prépare. Ce qui dort ici, c'est l'action, pas son potentiel (sa puissance). La situation peut manquer mais non la capacité d'agir. Si la situation est un support à partir duquel l'action peut se dessiner, elle peut avoir lieu dès que la situation l'exige dans la quasi-simultanéité d'une réponse fluide, sensible aux événements.

Impulsion qui n'agit pas sans qu'un appel en active les procédures, ce qui assure une certaine efficacité dans une dynamique de réponse sans préconception des questions, en résonance avec *l'efficacité des offensives dispersées et discontinues*<sup>30</sup>, pour reprendre une autre formule foucauldienne.

---

<sup>28</sup> Pierre Livet, « Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux », *Intellectica*, 1998/1-2, p. 70.

<sup>29</sup> Emanuele Coccia, *La vie des plantes*, Rivages, 2016, p. 66.

<sup>30</sup> Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Cours au Collège de France. 1976, p. 6.

---

<sup>26</sup> <http://tropvite.fr/lectures/la-vie-liquide/>

<sup>27</sup> RESEAU, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9seau>

## ANNEXE B : « ARTRAVAIL »

À traiter toute activité comme artistique - non pas qu'elles soient déterminées par un résultat artistique, en faisant de l'art à partir d'elle - mais à l'exercer avec la même acception ou attention que nous empruntons pour l'art (à l'exemple du brossage de dents de Kaprow), il se peut qu'une part de ce qui constitue le problème du travail, comme être payé pour faire une chose qu'on n'aime pas forcément faire, puisse être écarté. « [L]e temps qui cesse d'être subi (...) est agi, orienté, objet de mutations qualificatives », selon cet emprunt de Nicolas Bourriaud à Félix Guattari, à propos d'un commun du moment de l'analyse et de l'activité artistique<sup>31</sup>. Ici, pas de miracle, une tâche indigne reste une tâche indigne, qu'on soit payé grassement ou sous payé pour l'exécuter. Reste que beaucoup d'autres manières de travailler ouvrent des possibilités pour une relation au faire qui ne soit ni dominée ni désinvoltée et l'art est une des méthodes qui dessine des modes de visions autres des pratiques.

Il peut nous arriver de prendre part à une réalisation collective (chantier, jardin, ...) dont les matériaux, les gestes, les formes, les horaires, sont ceux du travail et pourtant les conditions avec lesquelles il est possible d'en saisir notre part ne tiennent qu'à nous. Ce que nous souhaitons investir, l'engagement, n'y est pas du tout ou pas entièrement motivé par le retour financier. Se demandant ce qu'on fait là, à travailler à cette « affaire » qui ne nous appartient pas (même si une part en devient nôtre, le temps de notre engagement), la seule réponse ne peut être que dans nos gestes. Notre application, notre attention à ce qu'on réalise et la forme de plaisir qu'on tire de la gratuité de notre action et d'un résultat produit par soi pour une réalisation collective. Il y a dans ce domaine, des activités possibles qui restent du travail, mais dont une part nous apparaît libre comme un loisir, une prise avec le réel qui peut correspondre aux sensations que l'art procure quand on le fait.

Pour retrouver la notion d'aliénation mais cette fois à partir de Marx reprise par Matthew B. Crawford, « d'après [Marx], nous sommes aliénés quand le produit de notre travail est approprié par autrui, dans la mesure où ce produit est une manifestation concrète des potentialités les plus humaines de l'individu. »<sup>32</sup> Deux remarques, à propos de cette désappropriation. Le produit d'un travail n'a pas vocation à être conservé, qu'il passe en d'autres mains, n'est pas contradictoire avec le fait de produire. On peut très bien à son tour recevoir un objet que l'on a pas produit soi-même (il peut y avoir échange). Lorsque Marx parle de désappropriation on peut alors penser qu'il ne parle pas réellement du produit mais du profit que ce produit engendre. À l'exemple d'habiter qui n'est pas la même chose que construire. Construire ou habiter sont aussi distinct de posséder. Nous avons au moins trois relations au *produit* (en tant qu'objet et action de produire) : 1. Fabriquer une chose ; 2. Jouir de l'objet, de son usage ; 3. Et le posséder. On peut connaître les trois relations à partir d'un même objet ou à partir de plusieurs, mais un objet ne garantit pas les trois formes de relation. Lors d'expérience de travail sur des chantiers (notamment collectifs, de bioconstruction), dans le rythme, les gestes nécessaires à l'élaboration de structures, de parties de maison à partir de matière, vient un état de *transe*, comme cet autre versant de l'aliénation, « État d'exaltation d'une personne qui se sent comme transportée hors d'elle-même » (qu'on peut également ressentir après quelques heures d'écriture). Le corps prend un rythme, celui de ce qu'il fait, puis est pris dans ce rythme, il devient une activité (autre facette de la sidération).

Exaltation calme de l'aliénation, d'une transe, qui n'est pas altérée par un quelconque ressenti, sachant que lors de ce genre d'expérience, on se lève le matin pour travailler, par choix, sans contrepartie financière ni obligation contraignante autre que cette « obligation de l'obligation », celle de *l'instinct virtuel* Deleuzien. D'après Talbot Brewer, « il existe une forme de discernement cognitif qui accompagne et soutient

<sup>31</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998, p. 106.

<sup>32</sup> Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 215.

les activités auxquelles nous accordons une valeur intrinsèque », attention évaluatrice qui rend l'activité plaisante : « Prendre plaisir à une activité, c'est s'engager à fond dans cette activité ». Absorption qui correspond à la pertinence que nous trouvons à cette activité<sup>33</sup>. La récompense n'active pas forcément la motivation ou le plaisir, la récompense peut se trouver dans l'exercice même d'une activité. Dewey remarque assez justement qu' « Un pêcheur à la ligne peut manger le poisson qu'il a attrapé sans pour autant perdre la satisfaction esthétique ressentie en lançant sa ligne et en pêchant. »<sup>34</sup> Le gain ne (ré)compense pas l'action. Quand l'intérêt se déplace vers une gratification externe, cela tend à réduire l'intérêt pour l'activité entreprise<sup>35</sup>. Le loisir serait le niveau d'activité dont peut émerger un « type de concentration intense et d'attention évaluatrice »<sup>36</sup> (pertinence de l'activité vs intérêt de la récompense) : l'aliénation de la récompense est peut-être plus pernicieuse que celle de l'activité. Ce type d'« anticipations imaginaires » (l'attente d'une récompense, d'une reconnaissance) qui ne donnent pas sens au travail sont pourtant peut-être, selon Matthew B. Crawford, « une forme d'aliénation (...) que nous recherchons »<sup>37</sup>.

L'auteur suppose très tôt dans son livre, que « Tout travail [pourrait] devenir une forme d'art » s'il était exécuté dans un esprit adéquate<sup>38</sup>. *Adéquate* ici, étant moins un « esprit artistique » que l'esprit qui convient à l'activité à faire : être aliéné à l'activité est la moindre des choses pour réaliser au mieux cette activité. C'est de réaliser une activité en s'aliénant à des épiphénomènes qui peut produire une relation inappropriée ou inadaptée à l'activité et à soi, et entre soi et l'activité.

Pour reprendre l'exemple convoqué plus haut, celui d'un engagement dans un chantier collectif,

un hiatus demeure, pouvant faire polémique. Celui de la propriété finale du travail et de la forme qu'il produit collectivement, ici une maison. S'aliéner à son activité par le plaisir qu'on y prend, n'empêche pas le fruit du travail de revenir à un tiers auquel le résultat de notre travail est *aliéné* - comme le remarquait Marx. À ce moment le « problème » est du côté de ce tiers, c'est à lui d'intégrer cette mesure entre travail généreux, gracieux et gain matériel. Pour notre part, produire, jouir et posséder ne sont pas forcément trois connections devant passer par le même objet. À considérer qu'on ne veut pas forcément de maison à soi, que nous n'avons pas ce désir ou ce besoin, estimer que d'y travailler nous a donné beaucoup de plaisir, d'enseignement, de rencontre, produit un ensemble de propriétés aussi bénéfiques que d'avoir une belle maison. Le travail, l'activité ne sont pas « formellement » connectés à l'objet maison : ce sont deux formes très différentes, bien qu'interdépendantes à un moment. « L'objet maison » et « l'action (moment, geste) maison » sont deux valeurs bien distinctes (comme Spinoza le précisait dans sa théorie des appétits). L'objet reste le résultat de l'action et l'action n'a d'objet que la maison à faire, en devenir.

Ce rapprochement du travail et de l'art (le *travail de l'art*) par le loisir ouvre une des dimensions fortes et prioritaires de l'art à partir des pratiques expérimentées dans cette recherche : les dimensions d'une autre économie. Une économie sans retour ou attente, à la *finance secondaire* voire *absente*, une économie désintéressée de l'art. L'enseignement en école d'art (le seul dont j'ai une expérience durable), je pourrais le pratiquer sans rémunération. Je suis sans doute contractuellement rémunéré pour dispenser cet enseignement, mais plus trivialement, je suis plutôt payé pour me maintenir en état d'enseigner, m'assurer les conditions sanitaires et logistiques me permettant d'enseigner. Me nourrir, me loger et me déplacer de mon domicile à l'école où j'enseigne, puis assurer certains besoins « secondaires » mais indispensables. Me procurer les *matériaux* pouvant assurer des conditions d'enseignements (lecture, déplacements divers), maintenir une recherche

<sup>33</sup> Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 224.

<sup>34</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 66.

<sup>35</sup> M. P. Lepper, D. Greene et R. E. Nisbett, « Undermining Children's Intrinsic Interest with Extrinsic Reward : A test of the "Overjustification" Hypothesis », *JPSP* 28 (1973), p. 129-137.

<sup>36</sup> Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, 2016, p. 225.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 38.

pratique, produire les formes induites, assurer pour une part le financement des expériences pédagogiques croisant cette recherche et ses formes. Seulement être attendu dans un établissement pour parler avec des étudiants de ce qui nous amène en ces lieux d'une formation et d'une pratique de l'art est une situation qui n'implique en elle-même aucun dédommagement, ni compensation étant donné le plaisir qu'on peut éprouver à l'exercer. Celui notamment d'une sensation de développement de soi comme des personnes auxquelles on s'adresse. Nous sommes généralement payés (toutes professions confondues) pour le désagrément causé non pour l'agrément (ce qui correspond à la définition de compensation : « rétablir l'équilibre entre deux choses complémentaires ou antagonistes »<sup>39</sup>).

Cette économie qui déplacerait la place prioritaire de l'argent est une des qualités commune de l'art et de l'enseignement (de l'enseignement de l'art au moins) - même si cette *qualité* engage un ensemble de malentendus entre la *demande* et l'*offre d'art* (sachant qu'exposer n'est pas vendre), car il faut bien pour « vivre » (en tout cas subsister, « continuer à être ») qu'un minimum d'argent arrive de quelque part<sup>40</sup>. À cet endroit d'une « survie » des artistes, le salaire des fonctionnaires qui enseignent l'art calme le problème et de la reconnaissance et du souci d'un échange financier des œuvres. Il y a en surf une catégorie de surfeurs chevronnés restant hors compétitions et classement, tendance dont les figures sont nommées *soul surfer* : nous dirions qu'en art il y a des *soul artists* (dont l'*âme* ne serait pas altérée par la nécessité de trouver régulièrement sa subsistance matérielle, conditions prises en charge par ailleurs). L'enseignement est aussi un choix qui permet d'éviter ces paramètres, de la reconnaissance et de la finance, qui pour être aussi ceux de l'art, ne sont pas inévitables pour une pratique dans ce domaine.

---

<sup>39</sup> COMPENSATION, <http://www.cnrtl.fr/definition/compensation>

<sup>40</sup> Phénomène suivi et étudié tout spécialement par certains sociologues, comme Pierre-Michel Menger<sup>40</sup> ou Nathalie Heinich (ou encore de façon moins régulière chez Yves Michaud et plus pionnière chez Howard S. Becker avec *Les mondes de l'art*). *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. *Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 2008 ; *De la visibilité*, Paris, Gallimard, 2012.

Les enseignants en école d'art sont payés pour un ensemble de tâches, qui ne cessent d'augmenter en nombre (notamment à partir de protocoles administratifs qui multiplient les obligations et les opérations de contrôle) et dont certaines auraient tendances à éloigner parfois les enseignants de leur « vocation » première, voire à compromettre ou complexifier l'enseignement. Pour reprendre cette double dynamique de *l'acte esthétique*, prônée par Baldine Saint Girons, « effervescence et émulation », l'auteur se demande si « un professeur ne serait pas finalement un donneur de rythme, un provocateur de mouvement, qui stimule par la précision et l'opportunité extrêmes de ses indications de travail ? »<sup>41</sup> Rien qui ne puisse réellement justifier d'un salaire dans cette transmission d'élan.

Une part de l'art au moins, notamment dans son mouvement, implique une économie déconnectée d'un retour financier (alors qu'un minimum de budget est nécessaire à son amorce) : il revient à l'art d'inventer toute chose, jusqu'à de nouvelles économies. Trouver de quoi financer un mouvement, des conditions de production, n'implique pas que de l'argent soit produit en retour. La seule ambition en termes d'économie plus classique étant d'obtenir le *niveau zéro* entre argent engagé et argent reçu : *si l'économie (des richesses) est neutralisée alors celle de l'art est favorisée* pourrait être un axiome de cette « éthique » artistique. Par l'art, penser d'autres systèmes de valeurs, que ceux déjà actifs et entretenus. Des valeurs équivalentes mais d'une toute autre substance.

---

<sup>41</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 163.



## ANNEXE C : Le souvenir, instrument commun d'approches individuelles

Cette lecture d'une individualité des formes à partir pourtant d'un trait commun « gravité/féerie » déduit de certaines d'entre-elles puis reconnu à l'ensemble, pourrait laisser songeur à propos d'autres critères de lecture possibles. Seulement, il semble bien que les propositions expriment pleinement leur potentiel à partir de ce double prisme. La fenêtre de temps laissée par cette traversée des Alpes en camping-car, temps très ramassé notamment en raison de sa destination (objectif et proximité du lieu de réalisation), a davantage favorisé ce trait comme enjeu de la notion de *souvenir* selon une constitution manufacturée d'objets ou de notes. Plutôt que celui d'une élaboration d'empreintes psychiques à mémoriser (version plus courante de « souvenir ») : se défaire du périple par des objets, des artefacts. Conserver le reste, ce qui ne trouve pas de forme, dans sa mémoire.

Si tout objet d'art, *bloc d'affects et de percepts* comme en parle Deleuze et Guattari, mais également rencontre de matière avec une forme, n'est pas nécessairement abordable à partir des deux critères « féerie/gravité », même si l'on a vu de quelles manières ces tendances peuvent répondre à l'opération que l'art réalise, il semble que le souvenir comme objet puisse régulièrement en définir le statut. Si on comprend ce qui distingue les objets d'art des bibelots (bien qu'il arrive que des bibelots passent par l'exposition et par le statut d'œuvre d'art<sup>42</sup>), ce qu'un souvenir (celui qu'on achète en magasin) vient fixer dans un objet n'est pas si éloigné du fonctionnement et de la constitution d'une œuvre d'art.

« L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. (...) La jeune fille garde la pause qu'elle avait il y a cinq milles ans, geste qui ne dépend plus de celle qui le fit. (...) Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et*

*d'affects*. »<sup>43</sup> Il y a dans l'œuvre d'art, telle que présentée par les deux philosophes, cette double conservation : à la fois celle d'une chose extérieure à l'œuvre, que l'œuvre est parfois la seule à contenir, à la fois la conservation d'elle-même.

### Souvenir

Ce qu'on demande à un souvenir - celui qui peut prendre la forme d'un objet - de garder, de porter et transmettre pour nous est du même ordre : un mouvement, un temps, un déplacement, un moment singulier de notre existence. Ensemble trop peu incroyable pour se passer d'un symbole physique en persistant uniquement comme marque psychique, et particulier pour ne pas être marqué par - et devenir - un objet. De même, avec une intensité moindre mais complémentaire, pour ce souvenir lorsqu'il est véhiculé par une carte postale avec son « mot » au dos. Les réalisations montrées au Musée Alpin de Chamonix ne sont pas des souvenirs achetés en magasin<sup>44</sup>. Cependant leur fonctionnement, ce qu'ils convoquent, ce qu'ils transmettent, peut reprendre la mécanique de l'objet qu'on nomme *souvenir* : une *manière* d'adresser propre à une temporalité, « fétiche, objets qui, en dépit de leur apparence de détails, désignent une pensée complexe qui s'y trouve enclose », tel que l'écrit Nicolas Bourriaud dans le catalogue de l'exposition *La consistance du visible*<sup>45</sup>.

Un objet peut *rendre* de la vitesse d'un moment passé qui finit déjà. Un objet qui viendrait saisir et suspendre une accélération dans une forme. Les souvenirs transmettent notre mouvement par des

---

<sup>43</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991, p. 163.

« Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. » Les affects et les percepts sont « des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. » (p. 164)

<sup>44</sup> Plus ironiques ou cyniques, des étudiants auraient pu jouer cette tendance. Notre expérience n'était vraisemblablement pas le moment ni l'endroit de ce type de geste (même si pour une part les réalisations sont composées d'éléments provenant du commerce, et que pour une autre part également, mais sans valeur marchande, par obsolescence)

<sup>45</sup> Nicolas Bourriaud, *La consistance du visible*, exposition du 10 octobre au 22 novembre 2008, Fondation d'entreprise Ricard, catalogue de l'exposition.

---

<sup>42</sup> Jusqu'aux pratiques où il est célébré, parfois luxueusement, comme chez Jeff Koons, pour ne citer que l'exemple le plus évident.

choses, utilisées ici comme symboles apparemment stables, sans négliger en même temps, comme le rappelle Deleuze dans sa lecture de Bergson, que « les choses matérielles participent directement de la durée », « le mouvement n'[étant] pas moins hors de moi qu'en moi » : *le mouvement appartient autant aux choses qu'au Moi*<sup>46</sup>. L'*objet-souvenir* s'achète souvent en magasin, mais aussi bien se trouve, se ramasse, si le temps manque à la fabrication, dans l'intensité du moment à vivre, de ce qui nous déplace de (et nous ravit à) ce que nous aurions de mieux à faire.

Le temps de l'expérience artistique en camping-car à travers la Haute-Savoie, n'étant pas exclusivement celui d'une production artistique et d'une fabrication de ces objets, mais un temps d'expérience ouverte à tous types d'enjeux, la situation n'est pas si éloignée de celle d'un temps de crise, comme celui des vacances, où l'intention est de produire le vide des habitudes dans un moment de rupture<sup>47</sup>. Durée pendant laquelle, il peut être tentant et raisonnable, voire souhaitable d'oublier les engagements. Pourtant, même si l'aventure, telle que précisée par Georg Simmel, pratique une découpe dans la temporalité (le mouvement n'est pas que ce qui dure mais aussi *coupe instantanée*<sup>48</sup>), l'objet qui vient figer la singularité de cette découpe produit aussi un raccord avec les engagements passés. Ceux qui permettent notre présence ici (nous n'arrivons pas de nulle part dans une aventure : nous sommes *envoyés*, « portés ») et un accès au retour, au temps d'après, celui de la temporalité habituelle (d'où l'on vient généralement). Pour Deleuze, « Perception et souvenir se pénètrent toujours, échangent toujours quelque chose de leurs substances »<sup>49</sup>, selon un « phénomène d'endosmose », « Pénétration d'un liquide à l'intérieur d'un compartiment fermé, à travers une membrane semi-perméable, lorsque le liquide contenu dans ce compartiment est de densité plus

faible »<sup>50</sup>. Nous pouvons parler d'un cycle entre mouvement des expériences vécues et résidus : ce qu'il en reste, objet ou mémoire, opération sans rupture selon une rencontre « matérielle ».

Cet objet d'art, car l'enjeu de notre expérience et son régime de perception sont propres à l'art, est l'objet souvenir qui permet de fixer un temps, de l'identifier, car à travers lui, une forme d'existence de ce qui a eu lieu est possible, transmissible, échangeable. Sans objet, la difficulté de dire, de représenter ce moment serait trop présente : l'objet permet une économie à *moindre mot*. C'est parce que ce type d'expérience engage beaucoup de nouvelles formes de soi, des autres et de l'environnement, même dans leur simplicité, sur un temps bref qu'il est *nécessaire* d'en produire un objet. Geste plus vif et présent que le temps que pourrait prendre une assimilation plus complète et clairvoyante de l'expérience, temps qu'elle ne nous laisse pas — ceci étant un de ses principaux enjeux : l'urgence. Le rapport densité/durée de l'expérience savoyarde est suffisamment compact pour ne pas laisser de décantation. Cependant comme l'articule Deleuze, lecteur de Bergson, il y a une « identité de la mémoire avec la durée même [selon] une *conservation et accumulation du passé dans le présent* [, que] *le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé*, [ou] *qu'il témoigne, pas son continuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on traîne derrière soi* »<sup>51</sup>. À cette compression de temps, l'aventure ne laisse que peu le loisir d'une formulation. Des artefacts intuitifs s'en chargent. Pour ne pas trop s'éloigner de la plasticité des propositions quant à leur correspondance avec ce qui pourrait être désigné comme un souvenir, nous pouvons les reprendre rapidement. Cette analogie est assez juste pour les réalisations d'Aline Choblet et d'Eloïse Kelso/Anouk Berthelot : quel que soit l'*affect-percept* saisi en elles, nous avons affaire à des reliques, des morceaux, des éléments, voire des ustensiles. Accessoires qui correspondent plutôt bien au *format* des objets que nous pourrions rapporter d'un séjour pour l'évoquer

---

<sup>46</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 73.

<sup>47</sup> VACANCE : État de ce qui est vide, inoccupé.

<http://www.cnrtl.fr/definition/vacances>

VACANCE : Période où les tribunaux interrompent leurs travaux. Petit Robert, 2004.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 48.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>50</sup> ENDOSMOSE, Petit Robert, 2004.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 45.

sans trop de difficulté. Les choses se compliquent un peu quand nous sortons du régime des objets.

Pour la proposition de Romain Petit et pour les propositions qui convoquent les images, notamment en mouvement et projetées, nous basculons dans une autre gamme du souvenir, que sont par exemple les films de vacances qui ne sont plus du même ordre que les objets trouvés sur place, achetés ou ramassés. Différence de temporalité et de matérialité.

### Image et objet

Si image et objet (et plus évidemment objet et image d'objet) n'appartiennent pas à première vue, physiquement, aux mêmes dimensions, les conditions de saisie, de *prise* des uns et des autres correspondent déjà à des chronologies distinctes. Apporter du matériel de captation pendant un séjour ne rend pas la production de séquence filmée et/ou sonore plus évidente que la probabilité d'un ramassage de galet sur une plage ou de l'achat de tel bibelot dans un magasin. Il reste que la prévision des images dans le transport du matériel relève d'une concertation préalable (même *automatique*) avec soi au moins : l'anticipation des images par l'appareil. Le ramassage d'éléments ou leur *trouvaille* dans un magasin, « événements » locaux et non « préparés » depuis notre lieu de provenance vers une destination, mais simplement et uniquement là où sommes déplacés, ouvre apparemment un rapport à la présence tout autre. Nous dirions *plus direct*, bien que l'anticipation de ce ramassage peut être tout aussi évidente que celle qui nous ferait prendre un matériel de captation (aller à la mer peut potentiellement signifier entre autre ramasser des cailloux, voire les jeter dans l'eau). La différence reste que le seul matériel que j'emporte pour ce faire est l'idée vague d'une action probable. Idée à la connexion directe : immédiate (sans média). Rapport aussi plus local : le cailloux m'attend-il depuis toujours, est-ce bien le mien, que marque-t-il de ma présence ici ? Puis, pourquoi me charger de cette chose, quelle histoire raconte cet objet, cette prise ? Et cette marchandise industrielle ou artisanale qui attend sur le rayonnage ou pendue au mur, contient-elle ce que je peux vouloir

transmettre de l'hétérochronie de mon séjour alors qu'elle lui préexiste (tout comme un galet de plage d'ailleurs) ?

Questionnement que m'épargne le transport d'un appareil de captation : il répond à une fonction, un usage. Usage qui ne m'épargne pas forcément les questionnements à propos du bien-fondé de mes *prises* ou captations, mais qui place entre elles et moi, un *écran*, une étape, un écart. Espace protecteur : je ne prends pas l'objet, juste une impression. Et de même que j'apporte, avec une intention claire ou en cas d'éventualité, du matériel de captation audiovisuelle (qui se réduit désormais à un format de poche), nous pouvons penser que nous portons avec nous, à partir de notre domicile jusqu'à *l'ailleurs* des vacances, l'intention, probable, de ramasser ou d'acheter des éléments qui s'y trouveront (selon cette idée vague d'une action possible). Cette seconde intention ne se transporte pas matériellement (comme avec un appareil). Entre cette intention et son objet, seul le voyage fera le lien (mais *par* un autre appareil, celui d'une locomotion), alors que pour en produire des images, du matériel, même réduit, de captation devra faire aussi le voyage pour assurer le lien entre l'intention et les éléments par des images. Autre réserve, le matériel de captation emporté, sera parfois présent volontairement mais aussi par défaut, étant donné la capacité d'un téléphone à assurer d'autres fonctions. Dernière réserve : on peut aussi trouver de quoi faire des images, sur les lieux de nos déplacements, sans avoir à les transporter depuis chez nous. À y regarder de plus près, les différences « intentions-objets » / « intentions-images » tendraient à s'effacer.

Reste que les images produisent, entre nos intentions et leurs objets, une couche supplémentaire (un troisième élément, qui peut parfois prendre la place du deuxième, celle de l'objet). Les images que l'on produit nous-mêmes de ce que nous vivons divisent autrement notre relation à l'environnement. La relation accidentelle, fortuite avec l'environnement, tel que « Nous percevons les choses là où elles sont, la perception nous met d'emblée dans la matière, est

impersonnelle et coïncide avec l'objet perçu »<sup>52</sup>, les images nous la précisent. Elles nous disent souvent ce que nous *faisons là* : nous faisons des images (comme un « certificat de présence »<sup>53</sup> : le *ça a été* comme *j'y étais... à faire une image*). Elles divisent notre doute quant à la pertinence de notre présence à tel endroit, elles nous permettent d'avoir une fonction dans une situation et viennent confirmer que nous sommes bien là, à la manière d'une preuve, dont nous sommes producteur. Elles multiplient l'intensité de notre présence dans un double rapport au moins : celui de la matière et de son image. Les objets trouvés, ramassés ou achetés questionnent davantage notre présence, comme s'ils nous attendaient et que nous devons partager avec eux, et non plus de la seule décision de produire des images-preuves de notre présence, notre *raison* d'être là. Raison qui à l'image de ces trouvailles, reste souvent énigmatique. Une image peut être énigmatique, mais son *être image* ou sa présence en tant qu'image sont clairs : elles se détachent de l'appartenance matérielle, du « déjà-là ». Par ailleurs, le rapport aux éléments et le rapport aux éléments par les images et alors le rapport aux images engagent des protocoles distincts.

Nous voyons un objet au sol ou dans les rayons d'un magasin, objet qui nous plaît, nous le ramassons ou l'achetons, nous le prenons avec nous, lui produisons un déplacement (nous l'offrons ou le ramenons chez nous). Nous voyons un objet, il capte notre attention, nous le photographions, nous portons avec nous l'image de cet objet : nous laissons cet objet à sa place. L'opération par laquelle nous prenons l'image et celle qui nous voit prendre l'objet entraîne un rapport au réel, disons pratique, ici, opposé : ou bien nous laissons l'objet à sa place ou bien nous le retirons de l'endroit où il se trouvait. Nous en prenons une image-souvenir ou l'objet lui-même comme souvenir. Nous nous détachons de « l'appartenance matérielle » par l'image (grâce à une machine à faire des images) ou nous détachons de la matière à la main.

Pour les images qui préexistent (à celles que nous pourrions faire nous-mêmes et à la situation qui nous permettrait de faire des images), comme avec les objets trouvés sur place, la relation peut être plus trouble (de la même manière qu'avec Bergson, *la perception nous mettait d'emblée dans la matière de façon impersonnelle et dans la coïncidence avec l'objet perçu*). Ramasser une photo d'anonyme (qu'elle représente quelque chose, quelqu'un ou une situation), une image perdue dans un lieu, projette toujours notre présence dans ce lieu vers celui de la rencontre et de son mystère possible, en tout cas produit une situation qui nous sort de notre continuité (« synchronicité limite » dont nous ignorons le sens). À la manière de la trouvaille d'un caillou particulier, qui nous serait *adressé* du simple fait qu'il est là comme tant d'autres et que nous l'avons vu parmi ces autres, sélectionné sans critère établi, clair. Une image sur notre chemin, une image de particulier notamment, provoque toujours un effet conséquent : elle fait toujours signe *mais signe de quoi ?*, nous sommes rarement capable de le saisir. Elle marque notre passage, mais d'une marque indéchiffrable : elle ouvre un questionnement imprévu et prend déjà sens ainsi. Ces images nous apparaissent toujours comme perdues, mais nous les trouvons, ce qui donne également à cette perte une curieuse tournure dont nous devenons le destinataire. Si une carte postale produit moins de sensation de ce type, car elles sont présentées à dessein, c'est pourtant en tournant longuement le présentoir que l'on va tenter de trouver celle qui nous « concerne ». L'image qui nous propose la meilleure correspondance avec l'« idée » qu'on se fait du lieu où nous nous trouvons ou de son ambiance (dont nous voulons transmettre une *substance*). Indécision assez proche du choix d'un galet parmi d'autres, finalement, ou d'un cadeau souvenir dans un magasin, et moins saisissant que l'effet de *l'image perdue*. L'image peut produire un trouble équivalent si ce n'est supérieur à l'effet d'un objet ; dans le cas de l'image perdue, nous sommes pourtant déjà tout proche de la catégorie « objet trouvé ».

Les images que nous produisons sont une autre catégorie du souvenir : ce sont des choses

<sup>52</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 15.

<sup>53</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, 1980, p. 135.

que nous ajoutons nous-mêmes aux présences déjà là, dans la copie partielle (aplatie) que nous réalisons de ces choses. Seulement, si nous faisons le choix de saisir ce moment et non tel autre, nous pouvons alors considérer que la situation, le moment ou la chose que nous souhaitons conserver par l'image est du même ordre que la rencontre d'un galet de plage ou d'un bibelot de magasin : un élément particulier vient fixer un moment de mon rapport à l'environnement. À propos des « objets trouvés » et de leur incidence, usage ou devenir, nous avons une rencontre entre deux auteurs aux recherches pourtant suffisamment distantes, notamment à partir de « l'usage des pierres » : Nelson Goodman et Jakob von Uexküll. Pour Uexküll un objet est saisi en tant qu'il possède des caractères nécessaires pouvant servir d'une part comme « porteurs de caractères actifs, d'autre part comme porteurs de caractères perceptifs », « le sujet et l'objet sont ajustés l'un à l'autre et forment un ensemble ordonné », l'auteur parle d'un ajustement à un milieu<sup>54</sup>. Le milieu pour Uexküll étant la part *optimale* du monde pour un animal et l'entourage (environnement) la part *pessimale*<sup>55</sup>. Le biologiste donne, plus loin, l'exemple d'une pierre, plus exactement d'un pavé au bord de la route qui peut permettre de chasser un chien aboyant furieusement contre nous : « c'est bien le même pavé, qui d'abord était sur la route et ensuite a été lancé contre le chien ». L'auteur ajoute que « Ni la forme ni le poids ni les autres caractères physiques et chimiques de la pierre n'ont changé. Sa couleur, sa dureté, sa configuration cristalline, sont restées les mêmes — et cependant un changement fondamental s'est produit : sa *signification* a changé. » La pierre, « objet neutre dans la main de l'observateur » devient projectile, « un porteur de signification dès qu'elle est mise en relation avec un sujet. »<sup>56</sup> Chez Goodman, la pierre ramassée sur la route peut *aussi* être exposée au musée<sup>57</sup>. Après avoir introduit un possible dégage-ment de l'art de

tout type de référence externe<sup>58</sup>, pour saisir que l'étude d'un tel principe aborde assez vite l'évidence d'une difficulté pour une œuvre d'éviter de voir certaines de ses qualités reliées à d'autres choses (extrinsèques)<sup>59</sup>, qu'il n'y a pas d'art sans symboles<sup>60</sup>, l'auteur propose de reconnaître qu'une chose « puisse fonctionner comme œuvre d'art à certains moments et non à d'autres. » Selon ce qui relie la chose ou à quoi nous la re- lions. La question pour Goodman est celle du « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? », « Quand y a-t-il art ? », à laquelle il répond qu'un « objet devient précisément une œuvre parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme un symbole. » Reprenant l'exemple de la pierre, « Tant qu'elle est sur une route, [elle] n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. » Lorsque qu'elle accomplit une fonction symbolique, puis exemplifie certaines propriétés (forme, couleur, texture, par exemple)<sup>61</sup>. Cette même « pierre dans un musée de géologie acquiert des fonctions symboliques à titre d'échantillon de pierre [période, origine, composition], mais elle ne fonctionne pas alors comme œuvre d'art », indique l'auteur<sup>62</sup>. La pierre fonctionnant comme œuvre d'art ou ayant le statut d'art ou étant de l'art, sont des formules équivalentes pour Goodman qui ne peuvent attribuer à l'objet un statut stable<sup>63</sup>, mais une qualité *transitoire*<sup>64</sup>. Entre Uexküll et Goodman, les objets se définissent selon les significations que leur confèrent les usages. L'objet *devient* ce qu'on en fait, il peut changer de statut selon l'usage, il obéit aux conditions que l'environnement nous impose en nous permettant de les surmonter. Chasser un chien, faire de l'art, comprendre notre présence : des objets nous permettent de fixer, régler notre rapport à l'environnement.

Saisir un objet ou son image pourrait passer pour des gestes, des intentions semblables, selon

<sup>54</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, Denoël, 1965, p. 24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>57</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Gallimard, 2006, p. 99.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>59</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Gallimard, 2006, p. 93.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 104. *Ontologie éphémère* chez Cometti.

ce système de signification que nous donnons aux objets comme repères ou instruments de notre environnement. Je ramasse un objet, je fais une image, deux actions qui correspondent à ma situation à tel moment, dans tel endroit. Pourtant le geste qui nous permet de faire image définit l'élément *capturé* d'une façon bien plus décisive que lorsque mon regard se pose sur un objet existant déjà, que mon regard ne construit pas en le voyant. À considérer que l'image découpe, isole un objet du reste de son « espace-support », le révèle dans une composition construite et durable. Ici bien sûr la nuance devient délicate : si raisonnablement nous pensons qu'il est plutôt clairvoyant de considérer que l'objet que je vois est construit, fabriqué, constitué avant mon regard sur lui, alors que la photo construit et valide une version *revue* d'un objet (le révèle), nous comprenons facilement que si mon regard ne le croise pas, cet élément n'existe pas d'une certaine façon et que mon regard peut le faire advenir lorsqu'il le croisera (problème quantique). Le regard et la photo comme équivalent dans leur temporalité avec les objets. L'objet, dont je pourrais vérifier l'existence sur un registre, un inventaire, dans le cas d'une marchandise, ou par une image prise par un tiers, devrait pourtant attendre que mon regard en valide la présence pour correspondre à ces vérifications et alors exister pour moi. Les preuves ne sont pas les choses. Seulement, ces conditions d'apparition d'une *validation par le regard* se rapprochent sérieusement du geste photographique, où pour saisir l'image d'un objet il me faut l'objet (à moins de photographier une image d'objet : autre problème encore). Le regard *valide* l'objet, et le regard photographique n'est pas moins valable que le regard sans interface : ça reste de l'optique.

Deleuze, dans *Le bergsonisme*, indique que « La matière ne change pas de nature en se divisant »<sup>65</sup>, « un *objet* peut être divisé d'une infinité de manières ; or, avant même que ces divisions soient effectuées, elles sont saisies par la pensée comme possibles sans que rien ne change dans l'aspect total de l'objet. Elles sont donc déjà visibles dans l'image de l'objet : même non

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 34.

réalisées (simplement possibles), elles sont actuellement perçues, du moins perceptibles en droit. »<sup>66</sup> Une série d'arguments sur ce phénomène de trouble quant à un écart entre la pensée et l'aspect des objets, des choses, à partir de l'image qu'on s'en fait, court de Locke à Frege en passant par Malebranche et viennent soulever l'évidence du principe d'une vision de l'existant.

Pour Malebranche comme « les sensations ont leur sens et leur utilité dans l'automatisme corporel ; elles ne sont pas faites pour la connaissance » alors « il n'y a pas de perception de l'objet ; seules arrivent à l'âme des sensations (...) ; l'objet n'est qu'un composé de sensations constamment associées » et « la notion d'objet, avec son extériorité, serait le résultat d'une activité psychique, non une donnée primitive », et Locke « veut montrer que l'on ne connaît pas les choses sensibles directement ; (...) les choses ne sont que des collections de qualités toujours perçues ensemble. »<sup>67</sup> Et si Jocelyn Benoist nous indique qu'« il n'y a pas lieu de nous étonner que nous percevions des objets car ce sont plutôt les objets qui sont conçus sur le modèle du perçu », il ajoute qu'« il pourrait être tentant de dire que nous ne voyons pas d'objets (...). L'objet n'est pas, au contraire, ce qu'on voit, mais, comme le rappelait Frege, essentiellement ce qu'on nomme ». <sup>68</sup> À partir de ces mises en doute d'une fiabilité des objets comme éléments à « intégrité autonome », dont l'existence dépendrait au final de nos sensations, activité psychique ou d'un langage, soient des facultés du récepteur (celui qui regarde) et non plus des qualités de *l'émetteur* (objet)<sup>69</sup>, nous pouvons revoir et compléter notre distinction entre objet et image. Facultés produites par la culture, car nous ne pensons pas, ne sentons pas et ne parlons pas (ou très peu) en dehors de notre apprentissage (Kant nomme notre perception externe *forme de l'esprit* et non *faculté*)<sup>70</sup>, ce qui

<sup>66</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 33.

<sup>67</sup> Gilbert Simondon, *Cours sur la perception (1965-1964)*, PUF, 2013, p. 51, 60.

<sup>68</sup> Jocelyn Benoist, *Le bruit du sensible*, Cerf, 2013, p. 37 et 112.

<sup>69</sup> Au final très très proche d'une vision platonicienne (pour lequel c'est le regardeur qui « envoie » sur l'objet de quoi le percevoir.

<sup>70</sup> Gilbert Simondon, *Cours sur la perception (1965-1964)*, puf,

implique une formation), une inversion récepteur/émetteur est suggérée : ce n'est plus l'objet qui me transmet l'information de sa présence, c'est l'émission de mon attention à lui qu'il reçoit pour exister. À ce moment objet et image d'objet, l'objet existant et l'image que nous décidons d'en faire, comme nous le ferions d'une personne à l'arrêt en la regardant ou d'une situation qui passe avec un appareil photo, auront tendance à se confondre non pas tant matériellement mais dans leur rapport à l'existence - et alors à un certain niveau de la matière - à partir d'un seul sens : la vue.

Il n'y aurait plus l'objet que nous voyons et qui existerait de « lui-même », en dehors de notre « décision » (ce que nous pensions vérifier en le voyant, comme une chose détachée de notre volonté) et celui dont nous décidons de faire image pour le tenir enfin, comme un recensement. Il n'y aurait qu'un environnement dont nous saisissons des moments, tantôt objet, élément isolé, tantôt étendue, champ, selon d'autres dispositions, à partir de nos sens ou avec l'aide d'instruments : sorte d'équivalence de la saisie. Rappelons qu'à la définition d'objet correspond en premier lieu : « Tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue. »<sup>71</sup>

Une différence persiste entre regard et photographie, celle de l'appareillage supplémentaire qu'il faut au photographe comparé au regardeur. Cet appareillage implique un type de relation gestuelle autre. Ce n'est pas la même manière de *prendre* et alors, selon ce que l'on vient de parcourir du rapport à l'objet, si l'intention, la vision ou encore la volonté « font » (je simplifie) les objets, ce n'est pas la même *prise* : vision différente = objet différent. À cet endroit Albert Borgmann propose une répartition entre « réalité contraignante et réalité disponible, qui correspond à la distinction entre les "choses" et les "appareils" » : « qualités inhérentes des objets » d'un côté, « labilité de nos besoins psychiques », de l'autre<sup>72</sup>. Les appareils permettent une autre prise

des objets, par exemple si les objets résistent parfois aux volontés, les appareils peuvent nous permettre de dépasser les difficultés. Même si selon nos dispositions les visions que nous pouvons avoir dans le temps du même objet peuvent très sérieusement varier et les difficultés se décliner ou s'effacer. Le simple fait d'avoir besoin de cet objet ou non pourrait me le rendre bien différent, ce que cette remarque d'Uexküll semble valider : « Le même objet peut, s'il sert à plusieurs actions, posséder plusieurs images actives qui prêteront une connotation différente à la même image perceptive »<sup>73</sup> (comme la reprise du passé par le présent selon un retour actuel d'une chose dont nous ne nous servions plus - Bergson). Pas la peine d'appareil photo pour voir autrement un objet. L'intention, la volonté, le désir sont des « instruments » déjà opérants.

Dans une conférence du 3 avril 2014 à l'ESAAA<sup>74</sup>, David Rabouin rappelle qu'un affect est « une variation de la puissance d'agir », il peut se poser ensuite sur un objet (volonté) et si « les affects sont les mêmes, pour tous, ils ne se posent pas sur les mêmes objets. » Les objets eux-mêmes dépendent de nos affects et des volontés par lesquelles ils s'expriment. Deleuze comprend chez Bergson que « La perception n'est pas l'objet *plus* quelque chose, mais l'objet *moins* quelque chose, moins tout ce qui ne nous intéresse pas »<sup>75</sup>, « Le besoin troue la continuité des choses, et retient de l'objet tout ce qui l'intéresse, laissant passer le reste »<sup>76</sup>. Les affects sont des variations de la puissance d'agir dont l'expression se pose elle-même sur des objets variables et dont la perception varie selon les intérêts qu'on leur prête. Optiquement déjà, Berkeley dans ce qu'il nomme « l'autonomie des séries perceptives » indiquait que « Nous ne voyons et ne sentons jamais un seul et même objet » ; l'objet visible « change sans cesse à mesure que vous vous rapprochez ou que vous vous écartez de l'objet tangible »<sup>77</sup>, selon une

2013, p. 66.

<sup>71</sup> OBIET, <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>

<sup>72</sup> Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, La découverte, p. 80.

<sup>73</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, Denoël, 1965, p. 60.

<sup>74</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=U1hWefjAlo>

<sup>75</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 15.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>77</sup> Selon Merleau-Ponty, « perceptuellement, la "même taille" à deux pas de nous et à cinquante pas n'est pas la même taille. »

indétermination que Baldine Saint Girons nomme un « impossible esthétique »<sup>78</sup>. *Indétermination esthétique* qui rencontre celle, avancée par Bergson, des êtres en tant que « centres d'indéterminations » ; « si le degré de cette indétermination se mesure au nombre et à l'élévation de leurs fonctions, on conçoit que leur seule présence puisse équivaloir à la suppression de toutes les parties des objets auxquelles leurs fonctions ne sont pas intéressées. »<sup>79</sup> Deleuze rappelle que « Bergson félicite Berkeley d'avoir identifié corps et idée, justement parce que la matière *n'a pas d'intérieur, pas de dessous... ne cache rien, ne renferme rien... ne possède ni puissances ni virtualités d'aucune espèce... est étalée en surface et tient tout entière à tout instant dans ce qu'elle donne* »<sup>80</sup>. Dans *La pensée et le mouvant*, Bergson soutient, à partir du principe que la réalité extérieure est mobilité, qu'« il n'existe pas de choses faites, mais seulement des choses qui se font, pas d'états qui se maintiennent, mais seulement des états qui changent. »<sup>81</sup> Il ajoute que notre esprit peut « s'installer dans la réalité mobile, en adopter la direction sans cesse changeante, enfin la saisir intuitivement. »<sup>82</sup> Ces troubles à propos des formes perceptibles autour de nous constituent pour Bernard Lamarche-Vadel un des enjeux des œuvres : « ce que nous considérons dans le visible, l'œuvre d'art, doit être avant tout la consistance d'un doute extrême sur la consistance du visible. »<sup>83</sup>

Cet objet qui peut se diviser sans changer de nature, varier selon mon intérêt, s'étaler en surface, on peut en obtenir un cadrage photographique qui correspond à l'image que nous nous en faisons à l'œil à un moment. Évidemment des paramètres qui font l'objet en dehors de son

(*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 308-309).

<sup>78</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 121.

<sup>79</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>81</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant*, Flammarion, 2014, p. 240.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>83</sup> Nicolas Bourriaud, *La consistance du visible*, exposition du 10 octobre au 22 novembre 2008, Fondation d'entreprise Ricard, catalogue de l'exposition.

image resteront manquants sur une image. Qu'un objet soit celui qu'on voit sur une image, que son « existence » (notre relation à lui) passe par l'image entraîne également une manière tout autre pour le souvenir de faire *objet* dans la durée quant à son usage, sa pratique, sa tenue. Pourtant à nouveau le tandem « Bergson-Deleuze » indique que la différence entre « images-souvenirs » et « perceptions-images », n'est que de degré<sup>84</sup> (qui contrairement à une différence de nature reste homogène, ne change pas de nature dans la différence). S'il s'agit bien dans cette remarque de souvenirs mentaux (et non des objets souvenirs), une équivalence est posée entre les images que nous enregistrons mentalement et celles que nous captions dans le réel. Une résolution « image » permettrait d'*aligner* sans rupture objet, perception, souvenir, comme transport facilité du monde et du rapport qu'on entretient à lui (si jamais il y a une différence entre ces deux mondes).

Deleuze ajoute que « Le souvenir ne peut être dit actualisé que quand il est devenu image : il entre en *coalescence* [« Réunion d'éléments voisins »<sup>85</sup>], mais dans une espèce de *circuit* avec le présent, l'image-souvenir renvoyant à l'image-perception et inversement. »<sup>86</sup> Opération assez proche de celle de l'*endosmose* qui reliait perception et souvenir. L'objet qui porte le souvenir jusqu'à ceux qui n'étaient pas là pour pouvoir se le faire, l'*enregistrer*, serait un porteur d'image. Image de l'objet en tant que support du souvenir, image du souvenir qu'on pourra reconstituer à partir de ce support et de la narration qui l'accompagne (si jamais elle est fournie avec) ; « dans la mesure où les images-souvenirs ressemblent à la perception actuelle, elles se prolongent nécessairement dans les mouvements qui correspondent à la perception, et se font « adopter » par elle. »<sup>87</sup>

Sur cette ligne homogène « objet, perception, souvenir », l'installation moins autonome (en pratique) de Romain Petit aurait sensiblement les

<sup>84</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 53.

<sup>85</sup> COALESCENCE, <http://www.cnrtl.fr/definition/coalescence>

<sup>86</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 63.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 65.



mêmes qualités que les objets-souvenirs porteur d'images-souvenir et émetteurs d'images d'Eloïse Kelso et Anouk Berthelot. En tout cas les mêmes aptitudes aux souvenirs. À *être souvenir*, forme sensible, préhensible et à *faire souvenir*, celui qu'on imprime mentalement, selon cette proximité du « renvoi », de la « ressemblance » et de « l'adoption » dont parle Deleuze.

Continuité des objets et des images dans ce passage où Éric Duyckaerts évoque la notion d'objets *chargés* à propos d'une série de photo de Suzanne Hetzel pour laquelle elle demande à des personnes rencontrées pendant des promenades de choisir un objet, puis le photographie. L'artiste ajoute que « Les objets qui se donnent à nos perceptions ou que nous donnons au monde grâce à nos perceptions ont des intensités variables. Il suffit, pour s'en faire une idée, de penser à la différence d'intensité entre les choses qui nous appartiennent et les autres. »<sup>88</sup>

Ce « tournant spéculatif orienté vers les objets, conçus comme des entités autonomes de notre "corrélation" avec eux » (qui constituait la rupture que le *Réalisme spéculatif* entendait notamment faire avec une logique « anthropomorphique » des philosophies continentales)<sup>89</sup> questionne nos accès aux objets sans limiter l'action qu'on peut avoir avec eux. Lorsque je vois un objet qui m'intéresse, je peux, à moins qu'il soit de la catégorie des *intouchables* (fragilité, préciosité, propriété, interdiction, entre autres), aller le saisir directement. J'ai alors, avec cet objet, une relation à la vue et au toucher, simultanément, à l'odeur aussi, au goût parfois, à l'ouïe également. Lorsque nous prenons une image d'un objet, nous pouvons avoir l'image immédiatement désormais, la recevoir quasi-simultanément la plupart du temps sur un écran, ce qui en sera également une possible relation tactile. Si je peux avoir cette image imprimée assez rapidement, la seule relation au toucher que j'obtiendrai par là, ne m'apportera pas davantage d'information que ce que je pouvais capter visuellement. Le toucher sera plus sensible à la qualité du support qu'à celle de l'image. Un

retour à la période théorique évoquée plus haut pourrait suggérer que les objets ne sont que le support en volume de leur image, celle que nous percevons de lui à partir de la convenance que nous recherchons, de la correspondance avec nos perceptions (*objets conçus sur le modèle du perçu* - Jocelyn Benoist). Dans le cas de l'image d'un objet, nous aurions une relation avec un objet à travers une image, je n'aurais pas de relation sensuelle directe et complète avec l'objet, l'objet sera médiatisé par une image, et mon seul référent sensible sera cette image.<sup>90</sup>

Si les images - comme l'anglais permet de le distinguer : *image* pour ce qui est représenté / *picture* pour « l'objet » qui rend cette image physique - sont régulièrement soumises à un support pour devenir visibles, le support des images analogiques les rend généralement plus mobiles et autonomes que celui des images numériques (sauf à emprunter celui du support papier des images analogiques). Dès qu'il s'agit de projection, la diffusion, aussi légère soit-elle matériellement, nécessite encore un matériel qui, bien que devenant de plus en plus portatif, reste toujours indépendant, détaché de l'image, mais dépendant d'une énergie, et l'image dépendante de l'appareil.

Pour la diffusion des images en mouvement, à moins de diffuser un film selon une série de cartes postales (86000 environ pour un film d'une heure selon 24 images/s), l'analogique comme le numérique, dépendent des systèmes de projection et de l'énergie qui les alimente, de la même manière. Que le mode de diffusion des images en mouvement ne facilite pas leur autonomie matérielle, et que ce mode se distingue très fortement, matériellement, formellement comme visuellement, des images diffusées (à moins par exemple de diffuser des images représentant un projecteur vidéo à partir d'un projecteur vidéo), empêche un film d'être un objet au *sens propre*. L'autonomie matérielle distingue un film de son support : un film n'est pas sujet à l'apesanteur,

<sup>88</sup> Éric Duyckaerts, *Théories tentatives*, Léo Scheer, 2007, p. 71.

<sup>89</sup> *Code*, avril-octobre 2016, p. 28.

<sup>90</sup> L'imprimante 3D peut venir étendre le débat, sachant qu'avec une impression 3D j'ai un rapport multi-sensuel et sensoriel avec un objet, mais qui sera une réplique en volume d'un objet source, une image volumétrique.

seul son support peut tomber, un film ne peut *tomber* qu'au sens figuré (bien ou mal, au bon moment, selon sa programmation). Même si le jour où les films seront des entités autonomes à la manière d'une carte postale ou d'une photo papier ne doit technologiquement plus être si loin.

Ce qui était quasiment une condition d'existence pour les images analogiques (négatif ou papier) - le support était l'image, l'image était d'être un support, l'un *collait* à l'autre - reste une modalité lacunaire pour les images numériques malgré le haut niveau de technologie des appareils – toujours assez lourds, rigides, dépendant énergétiquement. La différence ne serait pas tant entre image et objet mais entre autonomie et dépendance des choses aux appareils et aux énergies. Si les choses portent des blocs *percept-affect* alors qu'elles soient reliées à des énergies supplémentaires vient un peu altérer la « vie » du bloc : il peut s'éteindre, s'effacer, disparaître (relation à cette conservation industrielle dont les œuvres d'art se passeraient pour Deleuze et Guattari ; pourtant toujours elles-mêmes dépendantes d'une conservation selon la fiabilité de leur matériau dans le temps). Quand des formes d'objet ou d'image autonomes semblent être chargées sans fin d'une énergie propre (bien qu'altérable à un moment).

### Objet d'art et objet souvenir

Toute cette approche à propos de la relation du souvenir à partir des objets et des images, n'a pour enjeu que de comprendre à quel moment image et objet d'art pourraient être des souvenirs. Ceux qui « portent » aussi bien dans un objet que par une image, ou une image devenant objet, un moment de notre existence. Du bibelot à la carte postale, en passant par le support de diffusion d'images numériques (même incommode), qui devient un « objet à image » (comme pouvait l'être la visionneuse à diapositive avec sa sélection d'images propre à une région ou un folklore), il ne semble pas que l'un soit mieux placé que l'autre pour devenir ce que nous rapporterons de nos séjours particuliers. Un galet ou une image de galet, tout dépend de la relation que nous créons entre cette chose *rapportée* et nos sensations. S'il

s'agit de donner corps à une sensation, alors une image qui aura pris corps par ou dans un support de diffusion saura aussi faire corps avec une sensation, « la matière n'a ni virtualité ni puissance cachée, c'est pourquoi nous pouvons l'identifier à "l'image" ; sans doute peut-il y avoir plus dans la matière que dans l'image que nous nous faisons, mais il ne peut pas y avoir autre chose, d'une autre nature »<sup>91</sup>. L'effet d'une sensation en tant que « l'opération de contracter sur une surface réceptive des trillions de vibration », « qualité (...) qui n'est rien d'autre que de la quantité contractée »<sup>92</sup> (ce qui vaut aussi pour la *perception*<sup>93</sup>) peut se produire à partir d'un objet comme à partir d'une image, de l'image de l'objet. La différence de sensations pourra être due aux qualités du support comme aux distinctions entre deux objets ou deux images différents ou selon les affects préalables ou déclenchés par les récepteurs en présence de ces supports.

L'objet souvenir empruntera alors différentes statures, textures. Celles de l'objet (bibelot marchandise ou objet trouvé ; une image trouvée au sol pouvant devenir un objet trouvé), de l'image (carte postale ou autre traitement d'une image), de l'image dépendante d'un système de diffusion relativement autonome, de cet appareil à diffuser des images devenant l'objet souvenir au même titre que les images qu'il contient. Nous voyons que le souvenir, qu'il soit l'objet support, symbole, ou contenu porté par cet objet et contenu autonome assimilé psychiquement (et toujours dépendant d'une activité cérébrale suffisante) est régulièrement un dispositif composite.

Cette boucle entre marchandise sentimentale et objet sans valeur marchande, croisée par la boucle des images préexistantes ou produites sur le moment, aux supports autonomes ou dépendantes d'un système de diffusion, saisie du souvenir comme objet, devait nous permettre d'établir une proximité possible avec des productions artistiques. Proximité plus « fonctionnelle » que qualitative, si ce n'est cette qualité de pouvoir faire *bloc affect-percept*.

---

<sup>91</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 34.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 72, 73.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 90.

La proposition de Romain Petit, selon la configuration d'un film projeté pour une part au travers d'un pot de conserve en verre rempli de peinture bleue et pour l'ensemble sur le verre dépoli d'une porte vitrée, est déjà suffisamment complexe pour pouvoir en trouver les isolements nécessaires à la *prise* d'un souvenir. Cette proposition s'appuie à la source sur cette dépendance technique dont nous avons parlé (alimentation électrique notamment), puis se finalise grâce à un élément du « décors » (la porte) qui révoque toute possibilité d'autonomie (transporter cet élément déborde le « cahier des charges » d'un *souvenir*).

Une des qualités propres au souvenir dont nous parlons était cette autonomie d'être leur propre support, autonomie à l'échelle de la main, modestie de la composition, modération de l'envergure. Les souvenirs sont les objets du voyage aussi bien dans un magasin, qu'au sol, qu'on saisit puis « adopte » dans nos bagages jusqu'au mur ou sur la cheminée de leur destination (d'y avoir vu suffisamment de cadre-tablettes diffuseur d'images numériques peut permettre de considérer cet objet comme un cadeau-souvenir possible). Le pot de peinture bleue qui rappelle cette ébauche d'un gyrophare pendant le séjour, resterait un élément-souvenir, bien qu'il soit très anecdotique, ne convoquant que très peu une expérience commune, juste un moment de jeu entre camping-car et ambulance (qui joue encore de cette ambiguïté « féerie/gravité » : le gyrophare comme lumière bienveillante et tragique), mais échappe sans doute à ce qu'un souvenir se charge généralement de transporter. On peut pourtant imaginer Romain Petit rentrant de ce workshop et offrant à ses parents ce pot de peinture bleue, comme souvenir de son expérience, sans doute avec quelques explications : ce pot de peinture pouvant être aussi sentimental qu'ironique, anecdotique que symbolique. Selon ce qui le *charge*.

Si les orteils en plâtre d'Aline Choblet trouvent leur espace dans la vitrine réservée à l'exposition des éléments d'infirmerie, ils restent « détachables » de cette scène « idéale » sans perdre leur qualité, de même pour la lampe de

poche à verre brisé ou les iPhones aux marques grasses géométrisées, alors que la projection de l'image qui reprend les motifs du pare-brise joue avec un arrondi propre au passage mur/plafond de cette réserve et reste, elle aussi, dépendante d'un appareillage et d'un support extrinsèque.

La « caverne de glace » en bâche plastique d'Armand van Mastrigt serait davantage le lieu du souvenir, le lieu pour prendre le temps de se souvenir, que l'objet qui le permet (au d'ailleurs nous évite de le faire, s'en *chargeant* déjà), un lieu sans perturbation, neutralisé, isolé et isolant. Et pourtant de la même façon que le pot de peinture bleue de Romain Petit, Armand van Mastrigt pourrait très bien rapporter cette bâche après expérience, pliée, comme épaisseur de cette membrane protectrice, contenant en couche les sensations qu'il y avait convoquées.

Les textes-cartels d'Amélie Guyot, restent de potentielles cartes postales, en tant que textes relatifs à une expérience collective, ils s'adressent à des personnes ; celles présentes aussi bien qu'absentes ou de passage dans le Musée.

Pour Simon Thibert, si sa proposition a tout du souvenir, composition à partir d'une empreinte certaine des corps, son format pourrait en faire une énormité du genre (mais c'est aussi *l'intention qui compte* comme on dit dans ce genre de cas).

Nous nous sommes concentrés sur le cadeau-souvenir selon le registre du bibelot et l'échelle correspondante (celle du lieu d'accueil présumé : rapporter un souvenir c'est souvent aussi prévisualiser un souvenir spatial correspondant), mais il existe bien d'autres formats pour évoquer un séjour et le plaisir d'en transmettre un sentiment, une sensation à un tiers : une expérience peut donner lieu à tout type de forme. La plupart des propositions au Musée Alpin correspondent aux capacités du souvenir à transmettre la forme qu'une somme de sensations produites par ou à partir d'un moment particulier peuvent constituer, selon l'espace de provenance et l'espace d'accueil et malgré les extensions à considérer en termes de volume – l'énormité du cadeau souvenir n'étant pas forcément une question de volume...

Pour Nicolas Koch, il est très clair que l'objet saisi dans les réserves est tout spécialement brandi

comme un souvenir. Mémoire d'un célèbre alpiniste ou rappel d'un doute institutionnel. Quand le tracé animé du parcours qu'il se projette dans le dos, malgré le projecteur sur batterie à l'autonomie fiable et durable, ne fait pas suffisamment objet pour faire souvenir, même si le film seul, une image de la performance ou un film de l'image projetée sur son dos pourrait l'être.

Pour ma scène sur couverture - alors que cette couverture est le souvenir de tous les voyages (sorte d'*éponge sensible*), partenaire de chaque aventure, comme le récit de l'aventure (*toujours déjà là* à même l'aventure selon Agamben), dont les lignes attendent les points d'écritures à chaque nouvelle sortie et peut très bien être une offrande qu'on rapporte - la scène, son déroulement, son activation ne sont que parcellement transportable, bien que transposable. La bande sonore patrimoniale, était déjà un souvenir du Musée Alpin, il peut alors s'emporter comme tel.

À partir de ces formes, dont le devenir souvenir est actif mais encore composite, la question reste celle du souvenir transporté dans la durée par un objet et les conditions de transmission à partir d'objets à l'avenir incertain, *redistribués dans la durée*. Si nous cherchons dans cette comparaison entre production artistique et objet-souvenir, la capacité pour une forme à se définir par la temporalité qu'il lui revient d'exprimer, notamment celle de ses conditions d'élaboration, plutôt que par celle qu'elle saurait connaître, la durée de cette expression dans la durée reste une donnée essentielle de la transmission. Si la forme est démise, sa fonction souvenir ou œuvre est suspendue. Si elle connaît suffisamment d'intégrité dans la durée la fonction peut se maintenir. Un objet, qu'il soit souvenir ou œuvre ou encore accessoire, porte son mouvement selon différentes modalités. Selon Bergson, il y a un écart entre mouvement reçu et mouvement exécuté, qui signale la latence pendant laquelle « le cerveau nous donne le moyen de "choisir" dans l'objet ce qui correspond à nos besoins »<sup>94</sup>. Le mouvement est durée ou coupe instantanée<sup>95</sup> et est « attribué aux choses mêmes, si bien que les choses

matérielles participent directement de la durée » et qu'il « n'est pas moins hors de moi qu'en moi », le mouvement appartient autant aux choses qu'au Moi<sup>96</sup> (nous l'avons vu).

Si ces considérations sur l'objet sont bien plus générales que celles qui nous occupent quant à la capacité d'une œuvre de se maintenir dans la durée selon les différents traitements, nous voyons que cela entre dans les capacités d'un objet d'assurer différentes positions et de garantir la durée et le mouvement. Nous pensons les réalisations en ces termes de composition, décomposition et recomposition, non comme rupture entre phases mais discontinuité dans l'intensité expressive : être *en forme* ou non.

#### Valeur sentimentale

Il y a deux façons au moins pour une proposition artistique de s'apparenter à un souvenir (objet). Une correspondance formelle, sorte de « calibre matériel », et une fonction symbolique (la fonction qui charge un objet, une forme, parfois une image, des images, de porter des sensations, affections voire des perceptions). Le calibre du souvenir s'accorde en général au format du moyen qui nous transporte, par exemple, d'un lieu de vacance à notre lieu de vie plus habituel, voire au bagage qui nous accompagne pendant ce transport (ce qui reste variable et alors permet une amplitude de l'envergure des objets). Par un raccourci, on pourrait très bien imaginer le souvenir (objet) ou l'œuvre comme un moyen de transport des sensations. Que les œuvres puissent déclencher telle émotion ou renvoyer telle sensation n'indique pas que les émotions et les sensations soient dans l'œuvre : « une œuvre d'art rend possible un certain nombre de sensations, de parcours, de pensées et d'émotions, mais ne les contient pas »<sup>97</sup> indique Laurent Jenny. Les œuvres sont plutôt le moyen, un support, un véhicule qui nous permet de les atteindre en nous. Cet objet, souvenir ou œuvre, peut très bien perdre toute proximité formelle, s'éloigner, disparaître, il ne

<sup>94</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 1966, p. 47.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>97</sup> Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Verdier, 2013, p. 14.

sera pas aussi évident de se séparer de sa dimension symbolique. Il semble que nous puissions pourtant tenir à cette proximité dérisoire dans cette connexion au souvenir (objet), être attaché, quand celle du symbolique et du symbole, la possibilité d'un transfert, serait plus évidente, cruciale. L'exemple, dans une scène de *Blow-up*<sup>98</sup>, de la bagarre qui éclate pour savoir qui va s'emparer du manche de la guitare que Jeff Beck vient de briser et lancer dans la foule de son concert, pour se voir au final remporté par le photographe protagoniste du film, qui une fois seul réalise que le manche est sans valeur et le jette<sup>99</sup>, distingue bien symbolique « affective » et consistance matérielle d'un objet. On peut penser que l'objet est jeté au moment où la valeur elle-même disparaît, et qu'au final les deux instances ont la même valeur et la même désuétude, mais dans la chronologie du geste, c'est la perte de la valeur qui *défait* l'objet, ce qui indique le primat de la valeur qu'on prête à l'objet sur l'objet qui la porte. Penser qu'il y a équivalence entre l'objet et la valeur ici, c'est oublier que l'objet a été la cause d'une prise de risque, toute symbolique vu que l'objet lui-même n'avait, hors contexte, pas d'intérêt. Le risque symbolique, la dimension symbolique s'évapore-t-elle avec le rejet de l'objet qui la portait ? Nous pourrions penser plutôt qu'elle se déplace, change d'objet, de support : produit un transfert, « Phénomène par lequel un sentiment éprouvé pour un objet est étendu, par association, à un autre objet. »<sup>100</sup>

L'exemple à partir duquel Darian Leader écrit *Ce que l'art nous empêche de voir*, celui du vol de la Joconde, pourrait valider ce détachement aux objets, même des plus précieux, à la faveur de leur valeur symbolique. Il décrit comment la disparition de la Joconde après son vol en 1911, laissant un cadre gris sur le mur, eu un effet d'attraction « digne de la célébrité des stars de cinéma. »<sup>101</sup> Le public s'empressait pour voir un espace vide, c'était cet espace laissé vide que les foules

recherchaient. Un « vide de Joconde », œuvre qui, il est vrai, « est moins une peinture, que le symbole de la peinture elle-même »<sup>102</sup>. L'auteur reconnaît que « La *Joconde* était admirée, mais sa sacralisation ne devait être définitivement établie qu'avec sa disparition. »<sup>103</sup>

Seulement, si le bloc affect-percept nous permet d'appréhender les objets, qu'ils soient d'art ou *simple* souvenir, la notion de symbole et la capacité symbolique, pour être un facteur et un mode de fonctionnement de ces objets, ne nous aide pas à localiser leur implication matérielle, physique. En égalisant ces éléments dans un grand ensemble, celui des formes chargées symboliquement, les proximités matérielles et plus pratiques, voire sensibles, de ces éléments du monde des symboles nous échappent. Dans ce parallèle entre objet d'art et souvenir (de vacances), il importe de nous localiser plastiquement dans une problématique pour tenter de mieux comprendre ce qu'une réalisation artistique pouvait contenir, porter à partir d'une expérience. La fonction symbolique se dépose sur un objet finalisé, existant, mais l'objet se constitue, s'élabore également selon des symbolisations. Que les productions montrées au Musée Alpin puissent être artistiques tout en correspondant aux usages qu'on prête généralement à un souvenir (achetés en magasin, trouver dans un lieu, qu'ils soient objet ou image), en ne conservant parfois qu'une seule qualité de ces éléments plus dérisoires, selon un assemblage percepts/affects, indique que ces productions se chargent d'une énergie. Nous pouvons, pour préciser la symbolisation évoquée, désigner cette énergie comme sentimentale. Ce ne serait pas juste que symboliquement l'objet qui nous est soumis en tant qu'œuvre représente un moment de sentimentalité mais que les gestes de sa réalisation liées aux matériaux choisis compose l'expression d'un état de sentiment à un moment au plus proche du *bloc* dont parle Deleuze et Guattari. En cela ils sont un agir au présent, au moment de la réception de l'œuvre, d'une constitution sentimentale préalable – ce qui est conservé.

<sup>98</sup> *Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1967.

<sup>99</sup> Lionel Bovier & Christophe Cherix, *Prise directe*, Les presses du réel, 2002, p.79.

<sup>100</sup> TRANSFERT, <http://www.cnrtl.fr/definition/transfert>

<sup>101</sup> Darian Leader, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Payot, 2011, p. 10.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>103</sup> Darian Leader, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Payot, 2011, p. 13.

« Le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent » indique Deleuze dans *Le bergsonisme*, le présent qui « ne cesse pas de passer », le passé qui « ne cesse pas d'être, mais par lequel tous les présents passent. »<sup>104</sup> Ce qui complète une première approche du philosophe : « C'est du présent qu'il faut dire à chaque instant déjà qu'il était, et du passé, qu'il est, éternellement »<sup>105</sup>.

Que la valeur de ces réalisations, objets, productions soit sentimentale importe moins que de saisir que si le sentiment est au travail d'une forme et dans une forme, cela indique qu'il agit encore quand nous regardons une forme. Rappelons dans cette approche que Charles Batteux dans *Les beaux-arts réduit à un même principe* (1746), opposait aux « arts de la commodité », prix de l'industrie et du travail (comme l'architecture), les « beaux-arts » ou « arts du sentiment »<sup>106</sup> reconnaissant par là une aptitude sentimentale aux beaux-arts et que de nos jours, Jorella Andrews « fait partie de ces penseurs qui regardent l'expérience affective de l'art, ou l'art comme objectif affectif. »<sup>107</sup> Dans une forme, c'est la forme du « sentiment au travail » que nous voyons, la forme qu'il a donné et a pris selon la formulation plastique de celui qui l'éprouve (si nous acceptons ici de fusionner percept/affect dans ce simple mot de *sentiment*), alors qu'il n'est plus ressenti mais formulé. Nous avons dans une forme présente l'activation de conditions précédentes encore vives.

Chez Anouk Berthelot et Eloïse Kelso le sentiment dominant de leur proposition pourrait s'approcher d'une nostalgie enfantine des trajets de vacances, qui traversa leur séjour jusqu'aux formes réalisées. Sentiment plus mélancolique (sous la facture minimale) chez Romain Petit, dans cette confusion des visions indifférentes. Plus traumatisé pour Aline Choblet, entre morceaux de soi refroidis par le voyage et fragments de matière dispersés. Affectif (pour ne pas dire « sentimental ») chez Simon Thibert, de son

*impression* corporelle à son hommage tendre et volumineux au collectif. Plus distant et protecteur pour Amélie Guyot, corps à part de la pratique littéraire. Protecteur et réconfortant chez Armand van Mastrigt, de la compression du voyage à l'expansion de l'espace. Nicolas Koch convoquera des sentiments plus polémiques, entre admiration et mise en doute, pour sa proposition avec le vélo et pour la carte lumineuse de notre voyage qui éclaire son dos, sans doute une empreinte nostalgique également, encore fraîche du voyage *dans la peau*. Les sentiments qui accompagnent l'ennui qui se recyclent dans une occupation méditative pourraient être ceux d'une jeune fille égrainant des baies sur une couverture, et renvoient à une sentimentalité du voyage, celle façonnée par les jeux d'échelle. Encore nous faudrait-il distinguer, classer, les propositions élaborées, fabriquées, constituées entièrement ou partiellement pendant le voyage et celles réalisées dans l'instant, bien que la plupart soit, comme le transport des sentiments dans les formes, préconstituées ou conçues avant leur installation au Musée pour être complétées et finalisées entre la journée de préparation et celle de la mise en place, le lendemain.

La valeur sentimentale d'un objet ne suffit pas à en faire de l'art car tout objet peut avoir une valeur sentimentale sans être forcément de l'art et tout objet peut devenir artistique sans charger de sentiment. Dans le cas que nous étudions, il s'agit d'une situation particulière qui est sans doute susceptible d'activer ce critère. Pourtant malgré sa valeur supposée, ce critère nous permet surtout de comprendre ce qui passe dans un objet en terme de situation et de condition de production. Ce que l'objet porte des temporalités qui ont été celles de sa conception, de son élaboration et de sa fabrication. En cela, les formes produites sont des composés, précipités parfois, d'un environnement et d'un contexte dans lequel on puise, emprunte jusqu'à lui laisser une grande part de décision. Ce qui n'est plus très loin de l'appréciation de l'auteur innovant selon John Armleder pour lequel « L'auteur, c'est la société et c'est le regardeur en général. (...) [O]n ne peut pas inventer cela

<sup>104</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, 2011, p. 54.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>106</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, 2008, p. 162.

<sup>107</sup> *Code*, avril-octobre 2016

puisque c'est déjà là ! »<sup>108</sup> Vision qui selon l'artiste pourrait passer pour cynique quand lui y voit plutôt une célébration.

#### Bloc art-souvenir

Ce détour par l'objet souvenir comme instrument de saisie d'un objet d'art était suggéré en premier lieu par la possibilité pour une réalisation artistique d'être un composé de féerie et de gravité, particulièrement pour le cas que nous étudions. Qu'à la fois la féerie soit une dimension présente dans un objet-souvenir, qu'il soit celui d'une boutique ou d'une chose trouvée, et qu'il puisse contenir en même temps une part de gravité, sachant qu'il est un objet qui ne fait que passer par un moment dont le passage est encore plus fugace. Ce qui nous renvoie à la difficulté de *saisir* quoi que ce soit alors que pourtant nous recevons de ces instants des sensations conséquentes, opérantes. Le souvenir comme objet qui se charge d'une intensité des conditions du moment : maintenir cette intensité à partir de son passage.

La responsabilité de la production d'objets artistiques, bien que partageant avec le souvenir (objet) certaines qualités, augmente l'intensité des rapports, comme celui de la féerie/gravité par exemple. Produire une forme inédite (non pas qu'il revienne aux artistes de faire du *jamais-vu* mais qu'une expérience rare pourra difficilement produire un objet trop commun) et en assurer et assumer la monstration selon le rapport excitation des mises en forme et crainte du passage à l'acte (la monstration étant aussi le moment où la forme *se décide* à l'autonomie), taillent le bloc féerie-gravité dans une tension définitive.

---

<sup>108</sup> John Armleder, *Du minimalisme à la saturation*, entretien avec Françoise Jaunin, La Bibliothèque des Arts, 2016, p. 137.

## Happening design

*Happening design* est le titre d'un cours proposée à l'École d'art du Havre en 2015-16 qui se présente ainsi :

*La mise en place (de) ce qui arrive*

### Objectif

*Pour la troisième version d'un cours qui propose une pratique des formes à partir des expériences, ici l'invitation passe par un jeu verbal entre deux termes aux extrémités de la pratique de l'art (le happening et le design) dont la traduction nous ouvre un champ aussi simple qu'exigeant : celui qui consiste à « mettre en place ce qui arrive ».*

### Contenu

*Ni happening, ni design mais possiblement de l'un à l'autre, il s'agira d'observer comment « arrive les choses » : la manière, les modes de constitution des événements, l'élaboration des situations, la construction des circonstances et d'en proposer des mises en places (du récit jusqu'à l'espace « physique »), mais également, en retour, de concevoir et d'activer cette « action du réel », « ce qui arrive » à partir de mises en place préalables.*

*Ce sera l'occasion pour les étudiants de chercher par les formes l'articulation, le passage entre installation et environnement, mais aussi ce qui distingue ces modes de « mise en place » artistique et par quel cheminement on « arrive » à l'un ou à l'autre...*

À partir de la traduction anglais/français de *happening* et de *design*<sup>109</sup>, pour donner « ce qui arrive » et « mise en place », proposer, saisir, formuler les articulations entre « ce qui se passe dans le réel », sur quoi nous avons en général que peu de pouvoir, et « ce qui se met en place ». Pouvoir faible si nous considérons que « ce qui se passe » se passe dans une simultanéité avec notre attention à ce qui se passe, que ce qui se passe sans nous précéder forcément se passe en même temps que nous-même nous passons (l'accident pour Deleuze et Guattari). Puis « ce qui se met en place », comme un « ce qui se passe » mais dans lequel nous pourrions prendre part, car s'il s'agit d'une mise en place alors nous pouvons nous retrouver invités à y participer, voire mettre en place nous-même cette *mise en place*. Quand ce qui se passe, semble se passer de nous, nous *placer* en spectateur, ce qui se met en place pourrait nous inclure, nous faire une *place*, selon deux temporalités légèrement décalées : ce qui se met en place, est en train de se produire ou prépare ce qui va se passer, ce qui se passe se produit trop instantanément, simultanément à notre perception. À partir de ce décalage-là il s'agissait, pour soutenir et suivre les épisodes plus expérimentaux des workshops, mais aussi pour les préparer, de tenter une mise en relation plus accessible entre ces deux temporalités.

Dans une première phase il s'agissait de reprendre une expérience, quelque chose qui s'était passé, qui avait eu lieu, de suffisamment singulier pour être repris, pour lui donner une forme par une mise en place. Dans une phase retour, il était demandé de produire une mise en place propre à provoquer un « ce qui se passe », anticiper et permettre une activation du réel, produire du réel à partir du préparé, du fabriqué : mettre en place ce qui arrive, comme une lutte avec les déterminations.

Concernant l'épisode préparatoire de notre périple en montagne d'une situation qui est en train de se passer et semble devenir critique quant

---

<sup>109</sup> Traduction notée à partir d'un sous-titre de documentaire : *The Cockettes* 2002 · Film biographique/Documentaire · 1h 42m



à nos possibilités de mise en place d'une situation plus favorable, comme celle qui rendra un workshop possible, et ce que nous allons mettre en place pour déjouer cette situation, ce qui se passe, nous avons modifié ce qui se passait ou se qui semblait se passer de façon dominante par une mise en place. À partir d'un effet de levier qui s'inscrit dans la situation critique, pour mener notre histoire dans les meilleures conditions possibles.

Dans la reprise, la torsion de *ce qui se passe* par ce qu'on peut *mettre en place*, décider du happening par un design (selon cette traduction proposée), il s'agit de *faire passer* là où ça semble ne pas passer. Cette tendance est nécessaire pour parvenir à nos fins, ou aux conditions plus favorables à nos fins, pourtant comme *manière de faire*, comme style de prise du réel par l'art, on peut se demander pourquoi il est plus pertinent de se concentrer sur des formes qui permettent des passages, alors qu'une forme à l'endroit où ça passe déjà pourrait être artistiquement aussi pertinente (précisons que le « ça » de ça passe, concerne les intentions, celles qu'il nous importe de voir maintenues). Où tout passe déjà, les formes existent donc déjà, il n'y a rien à faire, juste reprendre l'existant. Pourtant il reste toujours des situations où ça ne passe pas, des endroits où *ça ne se passe pas bien*. Là où ça ne passe pas ou pas bien, pas comme nous le voulons, une forme de passage ou une forme qui le permet, ouvre une issue, est requise, nécessaire (selon les obligations qui nous importent) et demande à être inventée, produite.

Pourtant cette obstruction est dynamique, *elle se passe*, bien que dépendante d'éléments qui peuvent retarder son passage, en tant que définitif, et implique possiblement une *mise en place* (ici, les mots de Deleuze sur l'évènement, *ce qui s'est passé* et *ce qui va se passer*, pourraient temporaliser l'extension d'une situation). Elle agit dans le vivant et n'est jamais stabilisée, tout comme sa réponse (un problème nous pose une question au moins), la forme produite pour le dépassement de l'obstruction, du problème devra être tout aussi fluide. Le levier n'est pas un appui statique lorsqu'il agit sur l'onde d'une situation.

Lorsque nous comprenons qu'il faut trouver une solution d'hébergement autre que celle « prévue » (proposée initialement), il est peut-être certain que nous n'aurons pas d'autres solutions et à la fois nous anticipons sur cette *certitude* dont nous ne pouvons connaître le devenir définitif. L'agent intermédiaire (Corine Cretton) qui « assure » notre relation logistique avec Chamonix étant plutôt *trouble voire double*. Nous pouvons encore espérer un retournement de situation, l'échange avec le Maire ayant été très courtois et prometteur. Seulement, alors qu'une situation est en train de se bloquer, sans l'être encore déjà définitivement, de notre côté nous élaborons une solution, un « plan b » pourrait-on dire. La solution la plus simple et la plus évidente, celle qui répond formellement à notre nécessité. La correspondance entre la structure du problème (ne plus avoir de logement prévu pour assurer un workshop) et la forme de la solution (inventer un logement autonome) peut s'apparenter à la manière dont Uexküll considère la corrélation entre la toile de l'araignée et la mouche. Une représentation « en creux sur sa toile [de] l'empreinte de la mouche » : la « mise en œuvre d'une signification », la toile comme « une copie fidèle de la mouche. »<sup>110</sup> On se demandera, selon nos habitudes de perception, ce qu'il y a de commun entre l'image que nous nous faisons d'une mouche et le dessin que nous voyons habituellement d'une toile. Simplement l'araignée ne s'intéresse pas à un regard sur la mouche, ou plutôt son *regard* est celui d'un prédateur (pas d'un regardeur ou spectateur). La forme de la mouche est donc celle d'un format, d'un rapport de dimensions qu'il faut saisir selon une « grille ». « La grosseur des mailles de la toile » est déterminée par « les dimensions du corps de la mouche », « la résistance des fils » mesurée « à la force vivante d'un corps de mouche en train de voler »<sup>111</sup>. La solution pour l'araignée à partir du problème de la capture d'une mouche repose, non pas sur l'apparence de la mouche, mais sur son volume et sa dynamique dont l'araignée reporte les qualités sur un dispositif qui les contient mais qui ne les *représentent* pas. Résoudre un problème c'est

<sup>110</sup> Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, Denoël, 1965, p. 115.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 115.

profiter de ce qu'il projette dans ce qu'il compromet.

Le problème et la solution ne sont pas deux parties distinctes et opposées d'une situation critique. Ils sont des éléments équivalents et solidaires qui fonctionnent ensemble dans une même fluidité. Le problème est le support d'une solution, à partir de l'élan du constat de Marx, « L'humanité ne se pose que des problèmes qu'elle peut résoudre »<sup>112</sup>, c'est une dynamique commune dans laquelle la solution se déduit du problème. Le problème nous permet d'inventer une solution que nous aurions toujours du prévoir sans d'autre attente, mais que seul le problème nous permet d'élaborer à partir de lui : son contexte, son cadre, sa temporalité.

Il ne s'agit pas d'inventer des formes en trouvant des situations qui nous y obligent comme dispositif de production. La forme est ce qui est requis à un moment pour débloquer une situation. Si la situation « produit » (réclame, indique) la forme qui lui correspond, il n'y aurait pas dans nos *manières de faire*, des formes sans la situation « en demande ». Ce n'est pas tant qu'une situation soit à l'origine d'une forme mais qu'il n'y aurait pas de forme (qui vaille, en tout cas dans le programme qui soutient cette recherche) sans la nécessaire correspondance de cette forme à une situation critique à régler. La forme comme élément qui manquait, articulation nouvelle.

### L'exposition comme déclenchement

S'il n'y a art que dans l'instant d'une réunion « forme, espace, public » (Figarella), les modalités de production de cet instant qui amène ces éléments à se retrouver font partie du dispositif. Si l'art fonctionne dans le regroupement des parts, chaque ébauche, émergence de ce regroupement participe de ce fonctionnement. Cette incorporation forte, par les formes données et saisies, de ces

modes de production des temps et des modalités qui précèdent les expositions est responsable du déclenchement des formes et de leurs possibilités de s'exposer. Dans ce passage *de l'environnement à l'environnement* auquel l'artiste procède par la forme et dont la bascule se produit pendant le temps de réalisation (par le public), de contact (avec le public) que l'exposition assure (de l'implémentation à l'activation), s'effectue un enchaînement de connexions entre éléments. Que l'exposition puisse en être un moment de synthèse, d'actualisation, n'implique pas que d'autres modalités soient exclues de ce principe de *révélation* qui signale qu'une forme *a lieu*.

Pour Jean-Marc Poinot, l'exposition n'est pas « un langage second véhiculant un signe lui préexistant » mais « ce par quoi le fait artistique advient » : modalité d'apparition de l'art qui implique la production de l'art<sup>113</sup>, condition *a priori* des formes artistiques. Pourtant, les opérations mises en place et déclenchées dans le cadre d'un programme qui contient des expositions et donc une adresse, un appel aux œuvres comme modalité d'apparition, produisent des formes qui ne prendront pas forcément part aux expositions, tout en fonctionnant pleinement sur un mode artistique en restant accessibles selon un régime de perception de l'art. Pour poursuivre avec Jean-Marc Poinot, « chaque œuvre produite est conçue en connaissance [des] règles [de l'exposition], qu'elles soient admises de manière implicite, ou qu'elles soient explicitées, voire transgressées. C'est par la connaissance de ces règles que les artistes peuvent concevoir des œuvres qui s'adaptent de manières variées aux situations de discours tout en continuant à les transformer »<sup>114</sup>. On comprend qu'il soit possible de produire des formes assimilables par l'exposition, selon des règles (respectées ou transgressées) qui permettent aux formes d'être lues et de se lire (dire) comme œuvres, selon des dispositions autres que l'exposition. Ou dont l'exposition pourra être une réverbération, un moment d'information informelle, de rumeurs, mais pas forcément de présence et de monstration de la forme en

<sup>112</sup> Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, Edition sociales, 1972, p. 5.

« [U]n problème a toujours la solution qu'il mérite suivant la manière dont il est posé », Gilles Deleuze, *L'Île déserte*, Minuit, 2002, p. 254.

<sup>113</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 33.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 34.

question. Il reste que l'exposition, celle qui vient conclure un programme d'échanges et d'expériences artistiques ou qui peut toujours s'annoncer à un moment de l'expérience, est l'échéance et le dispositif qui déclenchent les pratiques et les formes. Qu'on y expose ou non finalement, ou qu'on y expose les formes produites pendant la période de production ou des dérivés.

Les figures d'expériences singulières extraites de la triangulation islandaise ont déplacé et connecté des énergies artistiques (étant guidées par et dans une expérience artistique, compris à l'intérieur de ce mode dynamique) du même type que celles qui se destinent à produire des formes propres à l'exposition. Que ce triangle de points d'expérimentation ait été maintenu ou débordé et que ces expériences sur cette zone aient été l'atelier dynamique de formes artistiques finalisées et exposées (ou exposables) ou qu'elles se soient maintenues dans une suspension esthétique sans rencontre matière-forme conclusive (définitive). À présent, si nous décalons l'aventure artistique de ses formes à son genre de connexions, genre allant effectivement du mode de dynamique, du cadre dans lequel on s'active jusqu'à l'énergie correspondante qu'on y engage, il nous semble que l'ensemble des rencontres, des circonstances, des situations et des connexions produites avec les éléments à l'intérieur de ce cadre d'activation artistique puissent être aptes à faire forme au même titre qu'une œuvre exposée, et alors de devenir œuvre, de faire œuvre elle-même. Encore faut-il que cette forme trouve à un moment son mode de rencontre avec une perception (simultanée comme ultérieure) dans laquelle et à laquelle elle se reconnaît et est reconnue. Du simple fait, comme nous l'avons relevé plus haut, qu'une forme est une forme perçue (pour reprendre l'argument de Berkeley), et qu'être perçue uniquement par ceux qui l'activent reste une rencontre plutôt limitée pour une œuvre. Avec les figures islandaises qui nous servent d'exemples, dans leur différence de rythme et de mouvement, certaines formes ne se retrouvent pas figées, ni fixées après expérience, et ne peuvent être perçues qu'en train de se faire ou réclamer une

reprise ultérieure pour être « pleinement » transmises.

## Part de faire, part de voir et part

### « sans »

Dans ces négociations entre ce qui se fait et ce qui se voit, négociations soutenues par ce qu'on dit, la notion de *partage du sensible* de Jacques Rancière est à même d'établir ce qui se joue. Si les stratégies politiques du réel, telles que mises en avant dans les exemples entrevus plus haut, préconisent un rapport aux choses dans une distance plus ou moins ouverte entre le *faire* et le *voir*, entre ce qu'on peut maîtriser matériellement et saisir visuellement. Questionnement ou critique d'une distribution économique récurrente de ces rapports, le *partage du sensible*, principe de lecture de ce type d'enjeux, peut nous permettre d'en saisir mieux le fonctionnement et l'effet, ainsi que de localiser ceux des *figures islandaises*. Jacques Rancière énonce ce Partage comme un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. »<sup>115</sup> Le *partage du sensible*, c'est deux choses : un tout de tous et des parts de chacun. Rancière complète ensuite à propos de ce partage d'un commun : « C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. »<sup>116</sup> Ici on comprend de quoi est fait le partage. Il est fait de sensible, par l'exercice de nos sens. Un espace et un temps commun se partagent, se distribuent selon des prises de places, de parts de cet espace-temps *en parole* qu'on y prend ou qu'on y laisse, et *en visible* qu'on

<sup>115</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 14.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 15, 16.

montre et voit ou ne regardons pas. Ce qui se voit est aussi révélé, déclaré, validé par ce qu'on en dit<sup>117</sup> : « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. »<sup>118</sup> La politique serait ici cet exercice de détermination de parts exclusives à partir d'une commun selon ce qui s'entend et se voit d'un côté et ce qui ne s'entend ni ne se voit de l'autre. La politique n'est pas la part de ce qui est célébré, révélé, perçu par le sensible (principalement la vue et l'ouïe) mais la condition de ce partage, le fait qu'il y ait, pour une communauté, de la division<sup>119</sup>. Cette division répartit ce qui est perceptible de ce qui l'est moins ou pas. La politique, c'est le jeu incessant de cette répartition qui n'est jamais déterminée, toujours en cours, qui se rejoue à chaque instant : c'est un procédé dynamique qui agit ici, par ce qu'on dit et ce qu'on voit, sur ce qu'on dit et ce qu'on voit. Ce dire et ce voir se partagent le terrain sensible, sensibilité qui occupe de l'espace, selon les individus qui s'autorisent ou non, selon des critères établis ou revus, à l'expression. Cette politique sensible est aussi un système d'élection de ceux qui prennent part ou non à cette répartition.

Crawford parle d'un type de proximité avec des objets pour montrer en quoi cette échelle est plus juste et Sophie Lapalu révèle la valeur du sens d'objets à la limite de la perception par un dispositif de médiation. Ils soutiennent par un type de discours (essai théorique et proposition curatoriale) une relation au sensible comme alternative économique selon l'extrémité du visible (de l'usage tactile pour l'un à la limite de visible

<sup>117</sup> Chez Deleuze dans son essai sur Foucault, il est régulièrement rappelé que ce qu'on voit est déterminé par ce qui est dit bien qu'irréductible au discours : si le visible et l'énonçable se partageant respectivement l'action et la parole, rappelons que « dans l'œuvre de Foucault, les visibilités [restent] irréductibles aux énoncés » et ce n'est qu'en cela que « les régimes d'énoncé ont le primat sur les façons de voir ou de percevoir (...) le visible a ses lois propres, son autonomie » : « C'est parce que l'énonçable a le primat que le visible lui oppose sa propre forme qui se laissera déterminer sans se laisser réduire. » Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, p. 57.

<sup>118</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 16.

<sup>119</sup> Le partage étant plutôt une régulation « policière » quand la politique impliquerait une redistribution du partage, selon de nouvelles distributions.

pour l'autre). Pour les expériences <sup>DELTA</sup> selon les figures présentées, la politique de ce qui *doit* être produit est tout autre. Nous pourrions dire, en reliant deux formes de la pensée de Rancière, que nous assistons à un « *partage du sensible des sans part* ». Des formes ne prenant pas part au partage seraient *insensibles*, n'ayant pas d'espace ou de temps de visibilité ou de parole, étant hors-lieu et hors-temps de l'expression ou de la représentation.

*Sans-part* est défini ainsi : « celui dont la parole est rendue inaudible au terme d'un partage entre ceux légitimés à s'exprimer politiquement et ceux dont la parole, le statut, la visibilité, le droit à se faire entendre sont niés dans les faits. »<sup>120</sup> « La part des sans-part » que Rancière perçoit à partir de la politique comme « activité faite par des sujets qui sont en surplus par rapport à tout décompte des parties de la population. »<sup>121</sup> Ici, il faut bien sûr resituer les choses concernant les pratiques artistiques que nous observons : cette qualité du « sans-part » que nous importons est moins subie que choisie et même si « Le “sans-part” se distingue du “dominé” » pour se présenter comme « la figure de celui qui conteste précisément cette domination »<sup>122</sup>, la capacité contestataire de l'entreprise de ces différentes traversées islandaises comme formes inadaptées, décalées, déplacées, au regard des modes de monstration plus adéquates et conventionnelles, n'est pas l'objectif premier de ces *paris* dynamiques.

Pourtant, l'espace investi par ces formes de mouvements en cohérence avec un programme d'expériences artistiques, mouvements sans concertation entre eux, est hors-champs, sans espace de perception et sans-part de visibilité ou d'expression possible - Hors-champs et sans-part mais pas hors-jeu.

Si « le “sans-part” n'existe que dans l'acte même de son émancipation, dans sa volonté de bouleverser, ne serait-ce que temporairement, les règles du partage, au nom d'un principe cardinal : celui de l'égalité »<sup>123</sup>, ce n'est pas tant pour

<sup>120</sup> <http://www.participation-et-democratie.fr/en/dico/sans-part>

<sup>121</sup> Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, 2009, p. 193.

<sup>122</sup> <http://www.participation-et-democratie.fr/en/dico/sans-part>  
<sup>123</sup> *Ibid.*

rappeler ce fait de l'égalité qui, comme le rappelle régulièrement Rancière, est premier, constitutif, que les expériences d'un hors-champ de la visibilité de l'art sont menées mais davantage comme exercice de ce principe. Tenter dans l'action à l'intérieur ou en direction d'une zone d'expériences, d'établir une équivalence entre ce qui se joue de l'art quand il n'est pas en condition d'être perçu, mais encore condition de production (bien que déjà chargé du potentiel artistique qu'on peut demander à une œuvre plus accessible). Ces artistes et étudiants à la recherche d'un type d'art furtif (aux engagements pourtant « lourds » et aux enveloppes élargies) constituent un ensemble de sans-part au moment où ces actions investissent une autre voie (que celle du « visible »). Pourtant, s'il y a émancipation par cette voie - « Action de se libérer, de se dégager d'une dépendance »<sup>124</sup> - elle est celle de l'investigation d'un autre lieu de l'art mais pas de sa promotion, ni de son mouvement de l'invisibilité vers la reconnaissance. Le lieu de ce type de pratique est l'ailleurs, l'entre, l'interstice, l'écart : le plan, la ligne, mais jamais le point. L'arrivée et le départ n'étant jamais la traversée. De ce lieu pour l'art, il n'est jamais dit qu'il est endroit où l'art y est meilleur ou plus nécessaire qu'ailleurs. Ce type d'endroits (aussi bien temporalité, espace, rythme, mode) pour l'art n'est pas activé dans l'objectif de devenir une nouvelle norme ou affirmer sa suprématie. Il contribue pourtant à étendre les aptitudes de l'art à se faire, selon de nouvelles « applications ». Ce n'est pas une première dans le « monde des pratiques artistiques » que ce type de dissidences sans revendication. Simplement, nous l'avions évoqué, il reste difficile de faire l'histoire des pratiques « aveugles », qui avancent sans stratégie promotionnelle et sans tactique établie de mise à vue. Ce qui reste particulier est leur regroupement et leur intensité au cours d'un programme qui pour s'en retrouver plus intense pouvait aussi bien s'en passer. C'est l'histoire limite de ce type de gestes sans nécessité et pourtant indispensables à ceux qui les produisent, puis à ceux qui les reçoivent, que nous tentons : maintenir leur histoire.

<sup>124</sup> ÉMANCIPATION,  
<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9mancipation>

Extension du domaine de la pratique, à partir d'un endroit des « sans-part » qui ne va pas jusqu'au « bouleversement des règles du partage », pour revendiquer un meilleur éclairage ou une plus juste assimilation de ces zones de pratique plus *sauvages* : une activation artistique d'une spatialité des « sans-part » (à un moment) de l'art. On dit bien *ça m'est égal*, quand justement nous n'avons rien d'autre à revendiquer que l'équivalence et alors l'indifférence entre ça et ça. Ce qui peut vouloir signifier que les deux choix sont possibles, sans doute complémentaires. La part égale d'existence sensible comme objet d'une revendication des « sans-part » passerait, dans les figures en mouvement dont nous parlons, par une forme de déprise : si l'action est possible, elle est la part activée, pour le reste pas de supplément d'inquiétude. Ce qui nous rapproche des *aliénés voyageurs*<sup>125</sup>, dont Ian Hacking dans son étude *Les Fous voyageurs*<sup>126</sup>, indique, notamment à propos du cas d'Albert Dadas, « qu'ils sont moins des voyages de découverte de soi que des tentatives de s'éliminer soi-même », par une hypnose de la traversée. Si l'action est particulière, si son intérêt est suffisant elle saura faire son chemin jusqu'à d'autres consciences, selon les modes communs de la transmission. Cette zone politique de l'art vient changer le terrain de l'art sans demander explicitement un changement. Les avantages pratiques de cette zone sont de pouvoir agir artistiquement sans le guide d'une intention institutionnelle, mais selon un optimiste démocratique : l'action fera son chemin dans les mémoires si elle a à le faire.

## TAZ

Comprise dans l'action, l'acte qui constitue la TAZ est sa meilleure définition, selon le parallèle révolutionnaire dans lequel « la vision naît au moment du soulèvement », vision dont il ne faut pas attendre la réalisation. La TAZ serait un « lieu-action » (un lieu de désir), celui de sa mise en place, constitution d'un lieu qui s'évapore après

<sup>125</sup> Philippe Auguste Tissié, *Les aliénés voyageurs : essai médico-psychologique*, Bordeaux, 1887.

<sup>126</sup> Ian Hacking, *Les Fous voyageurs*, Seuil, 2002.

son action. Cette version d'un espace comme « lieu-action », rappelle la distinction lieu/espace chez Michel de Certeau, pour lequel « est un *lieu* l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans les rapports de coexistence » et dans lequel chaque élément est « situé en un endroit propre » selon « une indication de stabilité », alors que pour l'auteur, « il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. », « L'espace est un croisement de mobiles. » Pour Michel de Certeau, « *l'espace est un lieu pratiqué* », ce qui nous semble une opération qui voit le lieu devenir espace dans l'action — bien que pour la TAZ cette action aille jusqu'à définir l'espace lui-même sans avoir à passer par le lieu. Avant la TAZ il n'y a pas de lieu, elle ne passe pas le lieu (pas d'*ordre stable*) mais devient directement espace, celui d'un soulèvement, l'activation d'une couche spatiale qui vient momentanément se poser sur une autre (qui elle pouvait être un lieu). « Dès que la TAZ est nommée (représentée, médiatisée), elle doit disparaître », la TAZ est l'installation d'un espace qui est autant une idée qu'une action : un espace qui ne fait que passer. Cette protection par l'invisibilité, le savoir disparaître, emprunte aux arts martiaux<sup>127</sup>, comme l'invulnérabilité, qualité d'une « machine de guerre nomade », selon l'expression de Deleuze et Guattari<sup>128</sup>. Machine qui se déplace avant qu'on « puisse en tracer la carte ». Une TAZ « commence par le simple acte d'en prendre conscience ». On comprend qu'une zone dont la conscience suffise à l'existence ne soit pas évidente à cartographier.

« L'art » de la TAZ convoque aussi bien la psychotopologie, une appréhension par la pensée de l'espace en mouvement ou *nomadisme psychique*, le *genius loci* (l'esprit des lieux), qu'une extension du réseau d'information selon une vision par niveau. Hakim Bey distingue le Net du Web : le

<sup>127</sup> Le *systema* (Система) est un art martial russe dont les principes premiers sont la respiration, le mouvement, puis la réaction adaptée : les deux premiers principes évitent la confrontation. S'ils suffisent c'est qu'ils ont pu absorber l'énergie offensive. La maîtrise ultime de cet enchaînement (respiration/mouvement) permet une disparition.

<sup>128</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », Minuit, 1980, p. 434.

premier comme un filet, le second une toile ; pêche d'un côté, araignée de l'autre ou plutôt l'un dans l'autre selon un maillage propre - l'araignée tissant sa toile dans les failles du filet de pêche. La toile (Web), « structure d'échange d'information horizontale et ouverte », « réseau non hiérarchique », quand le Net (filet) est « la totalité des transferts d'information et de communication ». Le « contre-Net » étant ce que l'auteur réserve à « l'usage clandestin, illégal et rebelle du Web ». Ici, la figure d'un espace lisse, toujours en référence au travail de Deleuze et Guattari (notamment à partir des études d'Alois Riegl)<sup>129</sup>, venant « libérer » un espace strié, ferait place à une sorte de « contre-striage », une grille qui voit ses espaces libres investis par d'autres réseaux de lignes — selon l'usage par la TAZ des plis que la carte n'a pas pu recenser.

Hakim Bey précise très justement que le Web ne nécessite aucune technologie informatique : langage, courrier, fanzines permettent un développement d'information en réseau. Le Web peut même s'affranchir de la grille du Net, en sortir. De même les TAZ déploient plusieurs niveaux de réalité : « fins en soi » ou « formes de lutte pour une réalité différente ».

Cette approche du territoire de la TAZ ne peut pas éviter la rencontre avec les tentatives situationnistes, notamment à propos de la disparition et plus particulièrement celle de l'artiste « dans la suppression et la réalisation de l'art ». Si des artistes sont à l'œuvre d'espaces dont la qualité principale est la disparition, la disparition des artistes à l'œuvre devient inhérente. Cette condition artistique qui nous rappelle cette qualité d'être « sans parts » et ici, sans part durable. Sans qu'Hakim Bey permette à la critique de statuer sur la TAZ en tant qu'œuvre d'art, il affirme que la TAZ est « le seul "temps" et le seul "espace" où l'art peut exister », ce qui invite à sa disparition ou à un savoir apparaître pour disparaître aussitôt, dans une « suppression des barrières entre artistes et "utilisateurs" d'art ».. Pour tendre « vers une situation » où chaque personne particulière apparaîtra potentiellement

<sup>129</sup> *Ibid.*, 1980.

comme « un artiste particulier » (empruntant le propos de A. K. Coomaraswamy).

### Confusion du choix

À cet accès d'un choix qui opère par une forme active mais modérée de la sidération, on peut ajouter un niveau à cette opération qui mène au choix. Niveau que nous pourrions nommer confusion. Dans l'intuition qui mène au choix dans un ensemble qu'il faut pouvoir trier spontanément, parfois dans une simultanéité avec le déroulement des circonstances, le choix n'est pas toujours le résultat d'une décision réfléchie, mais plutôt en phase avec une confusion du réel qui propose un ensemble de problèmes et de solutions dans un même temps. La confusion due au nombre des options possibles ou à leur qualité critique, ou encore à leur cohérence apparente ou contradiction probable reste également liée à la pression du temps alloué à la décision. La confusion devient ici un mode de la perception. Il faut distinguer une perception dans la confusion. Pourtant l'écart entre les deux moments est parfois si serré que perception et confusion peuvent se superposer. Dans un moment de *Géocritique* de Bertrand Westphal, le « concevable » permet à la perception d'anticiper. Ce qui n'empêche pas la confusion, mais pourrait aider à la canaliser. Rappelons ici une considération limpide sur une dynamique de la perception chez Merleau-Ponty, « La perception anticipe, va de l'avant »<sup>130</sup>, elle avance malgré les contradictions portées par la confusion<sup>131</sup>. Il précise que le « sujet qui assume un point de vue, c'est mon corps en tant que champ perceptif et pratique, en tant que mes gestes ont une certaine portée »<sup>132</sup>, « Percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps »<sup>133</sup> et qu'au final, à propos de la perception et de la sensation, la question reste « Peut-on les distinguer ? »<sup>134</sup> Avancer sans prendre ni avoir le

temps de régler les contradictions, ni même pouvoir distinguer perception de sensation contribue à accorder à la confusion cette capacité à diriger une action.

Le psychologue Erwin Strauss en voulant faire comprendre la différence entre sentir et percevoir propose de distinguer *l'espace du paysage*, « espace premier », du sentir (sortant le paysage du tableau, pourrait-on dire) et *l'espace pictural*, celui du tableau ou de la carte géographique, comme faisant partie de la « ligne du percevoir » en tant que « représentation d'un espace pensé et intellectualisé » (mesure, ordre, composition, échelle), « manière d'appréhender le monde et les choses à travers l'organisation logique de la langue »<sup>135</sup>. Dans l'espace premier, celui d'un « mode de communication sensible et immédiat avec les choses » (pathétique ou empathique avec le monde) sans « reprise réflexive », à un « niveau infra-linguistique », « forme native de notre rapport au monde », le rapport à l'environnement est « fugitif, sensible, partiel (...), vivant et corporel comme dans le mouvement animal ». Par l'absence de langage de ce type d'espace, les choses apparaissent sous autant d'aspects fluides, mobiles et qualitatifs (tâche, couleur, lumière, mouvement). Dans ces conditions l'espace « est fragmenté, fait de vues ou d'esquisses partielles, rapides et successives, comme dans le rythme de la marche ou de la course » : « espace où le corps actif est le centre du mouvement et des regards (...), un espace mouvant, flou, confus où rien ne se fixe, rien ne se détermine comme un objet »<sup>136</sup>. Patricia Limido-Heulot qui traduit les propos de Strauss, précise qu'il ne s'agit plus d'un « espace visuel, maîtrisé et calculé comme dans un tableau ou la construction en perspective, mais d'un espace subi, heurté, reçu et vécu par l'ensemble du corps. »<sup>137</sup> Nous retrouvons dans cette répartition du type d'espace, celle entre haptique et optique,

<sup>130</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception*, Verdier, 2014, p. 77.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.90. — Notons que chez Derrida (*La voix et le phénomène*, p. 50, note 1) la perception n'existe pas en raison

que tout commence pour lui avec la « re-présentation », la perception n'est pas l'origine, ce qui est perçu serait déjà une reprise. La première perception est en fait une « re-présentation ». Elsa Boyer, *Les conflits des perceptions*, MF, 2015, p. 45.

<sup>135</sup> Patricia Limido-Heulot, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Apogée, 2015, p. 66, 67.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 67, 68.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 68.

espace strié et espace lisse (Deleuze et Guattari / Aloïs Riegl dans *L'Industrie d'art romaine tardive*). Si chez Strauss la distinction entre perception et sensation n'est pas réduite, le psychologue présente un *espace du sentir* qui correspond à la confusion comme dynamique. Dynamique que la formule de William Shenstone, poète-jardinier, « Il ne faut pas que l'œil anticipe ce que le pied, seul, doit découvrir »<sup>138</sup> pourrait étendre, jusqu'à convoquer cette appréhension de l'espace comme mode de production d'une expérience, à partir de « l'étymologie du mot production (du latin *producere*) : *mettre en avant, faire avancer devant soi* ». À partir de ce passage étymologique, Nicolas Bourriaud avance que pour l'artiste moderne, « créer ne signifie pas (...) *fabriquer des objets*, mais *faire avancer* une œuvre, mêler production et produit en un *dispositif d'existence*. »<sup>139</sup> À la limite de cette vision, le fait d'avancer, de *fabriquer* un chemin sensible et singulier dans la confusion des options possibles ferait œuvre. Cette démarche d'une forme qui se produit selon une coupe intuitive dans le paysage correspond également à un passage *hors de soi* de l'auteur d'une forme, selon cette connotation de l'émotion qu'on retrouve notamment chez Deleuze, qui n'est pas de l'ordre du moi mais de l'événement, dans lequel ce n'est plus la première personne qui agit<sup>140</sup> mais l'ensemble dans lequel corps et environnement se touchent. Cette rencontre dynamique d'un corps et de l'environnement qui n'a que le temps où la sensation vaut pour la perception selon les moyens de l'intuition, « c'est-à-dire un savoir en avance de soi »<sup>141</sup> qui résonne avec ce que Merleau-Ponty dit de la perception. Dynamiquement on a l'impression que les sensations reçues dans l'élan ne pouvant pas être traitées jusqu'à la perception, la perception a toujours lieu dans la projection que le corps fait de lui-même avant d'avoir pu la modéliser, la concevoir (ou pendant qu'elle se produit). Opération qui nous rappelle les effets d'une aliénation, lorsqu'elle se produit à partir d'un

élan d'implication dans l'activité, pouvant atteindre parfois une certaine transe. La perception devient une mécanique du mouvement, se fait dans le mouvement, telle une machine à avancer de ne pouvoir fonctionner immobile (*fabriquer un mouvement* à la place d'un objet). Mouvement dans lequel la perception du moment présent est toujours réalisée dans le futur, selon une projection du passé en avant. Continuité de l'expérience par accumulation qui « tout en maintenant un suspense, (...) laisse anticiper le mouvement. »<sup>142</sup> Dans les expériences de traversée intuitive du territoire comme celles des mouvements islandais, toutes les forces se projettent à l'avant, le passé dans le futur ; si le passé sert de repérage, d'enseignement, c'est dans son exploitation de l'action qui vient. Nous avons vu que chez Bergson un passé c'est du présent qui ne sert plus, s'il devient à nouveau utile, alors il se réactualise. Les expériences connaissent une précipitation, celle d'une confusion des sensations qui ne trouvent leur perception que dans la durée, le mouvement, coalisés à la confusion temporelle d'une actualisation mécanique et pratique des trois temporalités habituellement distinctes. Nous débordons à ce moment une perception du monde de l'espace et du temps fiables. Nous changeons de mode de perception.

Cette confusion peut aussi se traduire selon cette manière des artistes de se laisser porter par les expériences, les conditions d'expériences ou de production. *Aventurosité de l'existence artistique*, portée par l'aventure, « entre l'extrême insécurité de l'être-jeté (Heidegger) et l'absolue sécurité de l'être porté », énoncé par Agamben (*L'aventure*, 2015). Tendance « passive » qui permet une alternative à une prise de choix plus active. Suivre un mouvement que les événements sembleraient indiquer, selon une décision artistique allant vers l'approbation, le minimum de la décision : l'acquiescement. Pour Bergson, si l'intelligence pose les problèmes, c'est l'intuition qui trouvait les solutions. Seconde faculté qui serait plus active en termes de spontanéité mais plus passive comme

<sup>138</sup> Shenstone, *Unconnected thoughts on Gardening, in The Works in Verse and Prose*, Edimbourg, 1765, p. 97.

<sup>139</sup> Nicolas Bourriaud, *Forme de vie*, Denoël, 1999, p. 61, 62.

<sup>140</sup> Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003, p. 172.

<sup>141</sup> Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Rivages, 2014, p. 101.

<sup>142</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 236.



structuration comparée à l'intelligence. Nous conviendrons d'une « intelligence intuitive » comme ce qui permet d'élaborer une structure aux solutions d'une façon plus vive que ce qu'il serait nécessaire à l'intelligence pour concevoir des problèmes (pour Dewey le travail de l'intelligence réclame la perception de la relation entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé<sup>143</sup>). La vivacité intuitive ne reposant pas sur une phase d'élaboration, la confusion n'est pas incompatible avec son fonctionnement.

Une décision qui se prendrait directement à partir de la confusion sans passer par le discernement - « le corps avant le cortex » pour reprendre les enseignements de Gêrôme Truc – ferait de la confusion une condition possible d'une méthode agissant sur et au moment de l'expérience. Cette confusion n'est pas simplement celle d'un embarras du choix dont l'élan nous débarrasserait. *Portés-jetés* que nous sommes, c'est en même temps la confusion entre notre corps et l'environnement qui se joue. *Fusion* serait plus juste, accord, mélange, combinaison, celle ou je ne serais plus qu'une membrane réceptive, l'*hors de soi* de Deleuze couplé sur le *savoir en avance de soi* d'Anne Dufourmantelle dont l'état pourrait se trouver décrit dans ce passage de *L'acte esthétique*, à propos de l'effet de la musique : « Ni monde extérieur, ni monde intérieur : l'opposition du moi et du non-moi semble abolie. J'enregistre des vibrations et les transmets. Point de retranchement dans un moi, mais la soudaine compréhension d'une profonde affinité entre le dehors et le dedans. »<sup>144</sup> État du filtre entre *l'environnement et l'environnement* dont nous parlions à propos de l'artiste, être le « corps de l'expérience », tel qu'en parle Coccia. Cette somme de perméabilités, entre les choix et la vitesse, le sujet et son environnement, comme mécanisme et état d'une *confusion décisive* pourrait assurer une méthode d'élaboration d'une perception de l'art à partir d'une source. Source qui semblerait pouvoir

être de l'art sans qu'aucune confirmation de cadre de lecture ou de régime de visibilité ne nous invite à le penser ou nous indique son statut.

Dans ce traitement de l'espace par la traversée, selon une déprise de la fiabilité des repères, le temps traite l'espace comme un écoulement, une matière fluide, changeante et avec laquelle nous nous combinons, selon une action « du temps, qui ne fait qu'un avec une "hésitation" des choses, (...) avec la création dans le monde »<sup>145</sup>, l'hésitation comme effet du *décalage entre le code et le territoire*<sup>146</sup> dont parle Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, à propos de la déterritorialisation. Endroit de la limite de la connaissance, d'un débordement d'une carte de la connaissance, celle du territoire (où aller ?) comme celle du pensable (comment ?), au-delà du pensable qui nous l'avons vu est l'approche de l'art par l'esthétique comme « connaissance confuse, une *pensée de ce qui ne pense pas* ». L'art comme confrontation à un territoire d'un *pensable non-préparé*.

La reconnaissance de l'art est généralement assurée par les espaces de l'art qu'Édouard Levé, dans son article, « Un art sans lieux ? »<sup>147</sup>, considère justement comme *préparés* (par opposition aux espaces qu'il nomme « non-préparés »). Selon l'artiste, si l'art s'est privé de code, à l'exemple du socle et du cadre, il l'a remplacé par un autre « qui est aussi affaire de lieu : le cube blanc ». Ce cube blanc lui semble paradoxal tant l'art du XXe siècle a fait « son combat de la dissolution de la frontière entre l'art et le non-art » : la grande capacité d'absorption, d'inclusion de l'art moderne qui a entretenu sa « perpétuelle jeunesse » n'est maintenue que par l'étanchéité des frontières du cube. Toujours selon l'artiste, le statut d'œuvre d'art de certaines pièces n'est accordé qu'à partir de la construction « des murs entre l'art et le monde ». Il ajoute, dans ce même article, qu'il y a peu d'exposition, ou très rarement, de l'art contemporain « hors des lieux

<sup>143</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 96.

<sup>144</sup> Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Klincksieck, 2008, p. 181. Deleuze dans *Le Bergsonisme* évoque ce phénomène musicale : « elle n'introduit pas ces sentiments en nous ; elle nous introduit plutôt en eux », p. 116.

<sup>145</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, PUF, 1966, p. 109.

<sup>146</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minit, 1980, p. 396.

<sup>147</sup> Édouard Levé, « Un art sans lieux ? », *Post – actualité de l'art contemporain*, n°2 – octobre 2000.

d'art contemporain », jusqu'à en proposer la définition suivante : « l'art contemporain est ce qui s'expose dans les lieux d'art contemporain. » Pour Édouard Levé la question de l'existence de l'art dépend de celle des lieux spécialisés.

La fin de l'article plaide pour une présence de l'art au-delà de cette « frontière », dans « des lieux non-préparés » dont l'artiste donne certains exemples de l'actualité d'alors, pour rejoindre certaines considérations de Jean-Marc Poinot à propos de l'art in-situ, selon lesquelles, la proposition in-situ n'est pas tant celle d'une dépendance de l'œuvre, et de sa lecture, au contexte mais également une révélation du contexte et une relecture de ce contexte en fonction de l'œuvre. Pour Édouard Levé « l'art *in-situ* rend potentiellement artistiques les espaces et les objets qui l'environnent » pouvant entraîner « une plaisante confusion transformant le réel en ready-made malgré lui. » Et de conclure qu'à cette occasion on réalise que « l'art peut mieux faire que réclamer des lieux spécialisés il sait aussi réfigurer les lieux qu'il habite. »<sup>148</sup>

Que l'art puisse être déterminé par les lieux qui en facilitent au mieux la visibilité et le statut, ne réduit pas sa présence à ces seuls lieux. S'il arrive à l'art de sortir de sa *jurisdiction* (cet ensemble de lieux à même d'assurer une considération de l'art en tant qu'art), l'art peut encore *inverser la manœuvre* et engager par sa présence une confusion nécessaire à la production d'une nouvelle présence, d'une nouvelle manière de faire présence telle que nous tentons d'en préciser l'expérience (ou comme cette *remise en mouvement du sens* donnée aux choses que propose Sophie Lapalu).

## Principe de connexion

Dans cette visée d'une expérience de l'art qui consiste en une connexion d'éléments ou d'événements comme des matériaux, des gestes, des intentions, à partir des choix que les artistes

---

<sup>148</sup> Toutes les citations proviennent de l'article cité. Remarque sur une révélation des lieux par les œuvres qui rencontre la proposition du *Festival de l'inattention* (à condition de trouver les œuvres).

font et des conditions que l'environnement propose comme impose (circonstances), tous types d'éléments qui environnent l'artiste sont possiblement actifs selon un principe de « liaisons et enchaînement »<sup>149</sup>. Principe à partir duquel va s'organiser ce qui relève des choix ou ce à quoi l'artiste va assister, sans forcément pouvoir intervenir, mais qu'il pourra pourtant intégrer en tant qu'élément d'une formation ou d'une forme finalisée. Expression d'une « expérience foncièrement individuelle par des moyens et des matériaux appartenant au monde commun et public », condition de l'artiste expérimentateur pour Dewey<sup>150</sup>. Rapprochement et articulation, assemblage, production hétérogène, opération qu'il peut être pertinent de saisir (considérer) comme forme, en tant que principe – actif, agissant, par une forme, dans sa forme, comme une forme d'expérience – plutôt que de choisir d'en montrer « simplement » après coup la forme qui en résulterait, dans un espace de réception adapté, comme celui de l'exposition. Cette pertinence d'une saisie de forme peut ne pas suffire, selon la fragilité de perception qui peut être la sienne. Il faut encore que la forme elle-même puisse parvenir à son propre niveau d'existence, selon un cadre favorable. Une forme qui serait celle des connexions à l'œuvre dans sa formation et dont la plasticité exprimerait les conditions de formation d'une façon suffisamment codée pour en rendre la lecture accessible, à partir d'un code commun mais suffisamment exotérique, non privatisé, « Qui peut être divulgué, enseigné publiquement. »<sup>151</sup> Aptitude perceptive dont l'acuité serait préparée mais *non prévenue*, non préméditée. Lecture des formes d'expérience qui peut devenir la fonction du récit, par la transmission.

## Exposition et connexion

Une exposition, comme toutes autres expériences artistiques sans exposition, c'est l'espace-temps de mises en connexion. Sur le

---

<sup>149</sup> CONNEXION, <http://www.cnrtl.fr/definition/connexion>

<sup>150</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 246.

<sup>151</sup> EXOTÉRIQUE, <http://www.cnrtl.fr/definition/exot%C3%A9rique>

mode des conditions de production nous passons de l'agencement des œuvres elles-mêmes à celui des œuvres entre elles dans la formation d'un ensemble<sup>152</sup>. Une exposition, c'est de l'espace qui se produit : il faut sur une surface donnée répartir un certain nombre de propositions. Une fois cet espace activé et fixé pour la durée de l'exposition nous approchons davantage de certaines définitions du lieu, où chaque chose est à sa place (de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 173, 174). Une exposition, c'est aussi du temps, chaque proposition ne faisant que passer par l'espace le temps de l'exposition. Elle est aussi elle-même un temps de production contenu dans une forme qui semble stabilisée, dans sa scénographie par exemple.

Si une relation est maintenue entre une production et l'œuvre produite cela peut être par les connexions qui permettent aux formes de se produire et alors d'en être composées. Cette relation est soutenue par l'œuvre, sa composition matérielle comme gestuelle : somme d'un ensemble de matériaux et de gestes assemblés dans le temps de production. Elle se révèle aussi dans l'espace, selon une remise en jeu dynamique de l'exposition sur le modèle des conditions de production ; un temps passé convoqué dans un espace selon une forme, celui d'un agencement, de la formation d'un ensemble. Temps porté par l'exposition et donné dans un présent qui n'est pas amené à faire futur sans mouvement (si l'exposition se maintient se sera le plus souvent dans un autre lieu). Pour être spécialement une qualité de certaines œuvres, ce mode dynamique d'une production des œuvres selon des connexions n'en reste pas moins un critère pratiquement adapté à saisir une majorité d'œuvres et leur activation dans l'espace.

L'exposition, c'est du temps dans un espace, pourrait-on dire : des formes de temps. Celles de la durée nécessaire prise par les connexions pour faire forme. Du temps qui prend forme dans un espace puis qu'on réactive selon l'exposition,

---

<sup>152</sup> « Aucune différence de principe avec ce qui se passe dans l'ameublement d'une pièce », équilibre des masses, harmonie des couleurs, justesse des lignes et des plans : « sens d'une unité qualitative » : « [o]n a affaire à une forme. » John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010, p. 234.

comme moment, durée. Transposition de durées, déplacement de durées, comme nous parlions de l'artiste qui organise une relation formelle de *l'environnement à l'environnement*. Nous pouvons dire de toute chose qu'elle est du temps dans un espace, précisons alors que l'exposition c'est un temps dans un espace, mais un temps dont la durée est déterminée : quand l'exposition commence on sait généralement déjà quand elle finira. Toute chose est *du temps dans un espace*, mais tout n'est pas *transposition de durée*, déplacement d'une durée dans une autre. Toute durée ne se trouve pas spécialement transposée. Certaines le seront par exemple artistiquement (sachant que l'art n'est pas l'espace unique des *mises à vue*). Ensuite que l'exposition soit comme toute chose, *du temps dans un espace*, rappelle que ce type de monstration entretient de nombreux points communs très évidents et accessibles avec le monde « hors-exposition » (le monde qui ne serait pas *de l'art*). La *coupure* dont on parle régulièrement à propos du musée quant à sa relation au monde est plus fonctionnelle, voire symbolique, que pratique. Clément Rosset rappelle que « Photographie, reproduction sonore, peinture sont des produits de l'art, c'est-à-dire des réalités à part entière qu'il serait par conséquent vain de distinguer de la réalité en général dont elles partagent tous les privilèges. »<sup>153</sup> Un tableau, c'est aussi du bois, de la toile, de la peinture, bref des choses réelles : c'est du réel. Ce commun de la *matière artistique* nécessite comme toute spécialité un mode de lecture, un protocole, une entrée en matière. Les lieux, établissements, institutions tentent de permettre, voire de faciliter cet accès.

## Exposition

Étape obligée, non pas forcément obligation, devoir ou dette (malgré l'argument d'Armleder d'un artiste qui ne pourrait l'être sans monstration), mais plutôt inévitable, selon un cycle, l'exposition est au programme de la pratique artistique, comme un moment du cycle. Rite de passage à nouveau

---

<sup>153</sup> Clément Rosset, *L'école du réel*, « X Fantasmagories », Avant-propos, Éditions de Minuit, 2008, p. 429.

(celui de l'artiste à présent) qui se calerait sur celui temporel d'un cycle de la production, celui symbolique des formes qu'il faut assumer, donner à voir. Pratiquer l'art, produire des formes, est rarement une activité complètement solitaire. S'il faut être seul à certains moments de la conception ou de l'élaboration des formes, la pratique est régulièrement reliée comme bien d'autres activités, à une communauté de pratiquants. L'art étant une pratique qui s'expose comme rituel de manifestation de cette communauté, c'est une vraie volonté de refuser les occasions qui dans ces conditions arrivent régulièrement. On s'entraîne rarement à pratiquer une activité seul sans confronter cette pratique à une extension collective à un moment, comme pour le sport. Très peu de jeux se pratiquent seuls, ils sont comme les exceptions d'une fonction sociale du jeu, qui reste un des fondements de ce type de pratiques : « Il semble impossible d'imaginer qu'on puisse un jour découvrir un groupe humain dans l'existence duquel l'activité de jeu serait totalement absente », comme le dit Caillois<sup>154</sup>. Tous les jeux solitaires peuvent se pratiquer à plusieurs, dans la confrontation par exemple des expertises individuelles. Jusqu'aux jeux vidéo qui ont pour la plupart une programmation propice à l'exécution solitaire et qui pourtant développe forums, démonstrations et compétitions collectives, outre les modes multi-joueurs.

Cette *obligation* d'exposition est double : elle se produit à la condition de relier un lieu dans lequel les formes sont appréhendées et d'atteindre un régime de signes, celui propre au régime de l'art, qui permet cette appréhension. Double obligation aussi, celle d'un artiste qui pour être artiste, pour reprendre ici l'argument d'Armleder, *doit* passer à un moment par la monstration de ses œuvres<sup>155</sup>. Exposer, c'est relier un lieu et atteindre un régime ; c'est être artiste et le montrer pour valider ce statut. Être artiste de ne pouvoir échapper au passage par l'exposition comme rituel d'une communauté. L'artiste *obligé* du simple fait de se

trouver dans une ligne d'engagement artistique qui passe toujours à un moment par l'exposition ou une déclinaison qui permet un accès aux œuvres (même « sans »). Rejoindre à un moment les expositions, les moments institutionnels de l'art, ceux de sa visibilité facilitée, semble être une place, un passage obligé du parcours artistique. Si on fait de l'art, c'est aussi de le montrer à un moment : il est difficile pour un artiste de se confronter à une pratique sans retour. C'est presque une question physique d'occupation d'espace : des choses existent, elles sont visibles. Visibilité qui se déplace selon un mouvement de substitution de choses par d'autres. Exposer des formes, c'est avoir des retours en échanges, c'est aussi produire un détachement nécessaire avec l'œuvre, susceptible de nous porter, plus légers, vers la forme suivante. Si une œuvre produit une transformation chez le regardeur, selon ce passage « instrumentalisé » d'un état à un autre, ce procédé agit aussi chez l'artiste.

Deux types de lieux au moins permettent d'exposer de l'art, sur le mode du *dedans* et du *dehors* autour. Dehors relié sémiologiquement au dedans selon des conditions très sensibles et fragiles, et dedans relié au dehors car c'est du dehors que les formes proviennent matériellement, physiquement. Deux types qui impliquent sans doute au moins deux modes de monstrations et alors autant de genres de formes, mais non respectives. Rien n'indique qu'une forme d'expérience, non stabilisée, sera plus pertinente si elle se manifeste hors lieux préparés, de même qu'il n'est pas certain qu'une forme stabilisée soit plus accessible plastiquement à l'abri d'un centre d'art.

Dans ces moments d'expériences islandaises, les lieux d'exposition sont prévus, certains sont prêts (c'est leur fonction) d'autres sont à préparer, comme on inaugure un nouveau lieu, c'est-à-dire la nouveauté de sa fonction (le bâtiment lui-même pouvant bien être centenaire). Cette préparation est justement celle qui permet d'installer, ou de faire porter ou de placer, un régime de signes par et dans un lieu qui pouvait en porter un autre, différent, auparavant. À Siglufjörður, il s'agissait d'une usine désaffectée de

<sup>154</sup> Roger Caillois, *Jeux et sports*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1967, p. 1157.

<sup>155</sup> Même pour montrer qu'il a une œuvre « sans œuvre » et de le montrer dans un autre lieu selon un autre régime que celui de l'exposition.

chimie photographique et à Hrísey, une ancienne salle de bal. Ce régime de signes permettant aux formes d'être perçues en tant qu'œuvres, dans notre programme et notamment en Islande, se pose à partir de plusieurs paramètres.

L'engagement d'un groupe dans une production artistique avec comme point de mire les lieux d'exposition (mouvement vers les lieux, reconnaissance et investissement des lieux), une communication relayée localement et nationalement (nous sommes en Islande, toute chose devient assez vite nationale). Cette communication engage aussi bien le groupe dans la réalisation des expositions qu'elle invite une population à s'y rendre. Les formes qui se produisent vers les lieux d'exposition ou entre eux, mais encore aux abords de ces lieux, connaissent un temps d'élaboration commun à celui de la communication à propos de ces expositions : lieux, formes et signes « travaillent » ensemble dans un espace commun, selon de lieux distincts sur une même période. Nous subissons sans doute la chronologie heureuse que Rancière nomme « l'art du mouvement ».<sup>156</sup>

Les espaces préparés de l'art, espaces d'un régime de signes, qui en permettent la perception et la reconnaissance, pratiquaient volontiers la monstration d'*expériences comme formes* – même selon d'autres terminologies. Nous avons aussi pensé la possibilité d'expériences artistiques autonomes, à une certaine distance du lieu qui assure le régime de signes propres à une meilleure perception de l'art, selon la possibilité d'un regardeur muni de ce régime de signes de pouvoir suivre cette expérience selon des modes de rencontres à produire. Sur ce principe, très fragile, de formes indépendantes spatialement mais très dépendantes d'une rencontre avec un regardeur formé ou attentif, un « porteur de régime » pourrions-nous dire, la question d'une nécessité d'exposition pour les expériences du programme DELTA TOTAL reste ouverte. À partir des conditions de travail que nous mettons en place dans lesquelles le temps de production est très sérieusement, en

<sup>156</sup> « [F]aire des unités équivalentes d'un même mouvement d'ensemble », par la prise de « toutes les activités et toutes les temporalités dans un même rythme. » Jacques Rancière, *Les temps modernes*, La fabrique, 2018, p. 72.

théorie comme en pratique, étudié et activé, pourquoi faudrait-il exposer des formes finales ? Si l'intensité des conditions de production est telle, l'exposition vient-elle étendre encore cette intensité ou la compléter d'accès et d'éléments qui lui manqueraient ? Quels rôles jouent l'exposition dans nos expériences où les conditions de production semblent privilégiées que les objets produits ?

### Question et condition des échecs

De même qu'une forme personnelle peut se trouver inachevée et pourtant complétée par l'énergie qu'il aura fallu détourner et réinvestir dans le règlement d'un problème plus collectif<sup>157</sup> - susceptible dans cette hybridation de produire une forme globale bien qu'hétérogène - il n'y a pas vraiment d'échec possible dans le programme DELTA TOTAL<sup>158</sup>. Dans un programme qui favorise l'experimentalité des conditions de production, jusqu'à leur exercice et exécution en tant qu'art, que les formes connaissent un inachèvement matériel reste plutôt cohérent. Pourtant l'objectif, notamment pédagogique, est que cette condition puisse faire décision artistique et non choix forcé, dépit ou regret. Il reste envisageable que la série de workshops soit l'occasion d'une réalisation par partie.

Les échecs ne sont pas limités à la répartition pièce finalisée/pièce inachevée, mais à l'ensemble d'une dynamique de groupe qu'on peut nommer « prise » : *ça prend ou pas*, comme on le dit d'un feu. Encore une fois, la singularité des conditions mises en place qui s'appuie fortement sur des combinaisons d'hétérogènes (participant, distance, topologie, dynamique) assure un exotisme qui réclame la production de nouvelles ressources pour s'y confronter.

De la même manière qu'on peut dire qu'il n'y a pas, dans l'existence, de mauvaise expérience (à moins de ne supporter faire que ce que nous

<sup>157</sup> Non plus ici comme amorce d'une « solution-forme » mais plutôt en phase finale de l'expérience, comme un atterrissage, l'amorce d'une forme de bouclage.

<sup>158</sup> Ici nous ne pouvons que reposer, pas toujours si confortablement, sur un principe d'équivalence, de Duchamp à Filliou.

avons prévu de faire), dès que le programme est débordé - et il ne peut pas ne pas l'être étant donné les conditions et les énergies engagées - nous croyons que l'expérience est réussie. Une expérience du mouvement des formes, notamment celles des productions artistiques, est produite et nous en sommes déplacés.

Faire de l'art à travers ces différents niveaux (institutionnel, amical, pédagogique, artistique, physique) implique les pratiques dans le réel, une pratique du réel, et nous implique dans ce réel en même temps. Les implications de ce mode de la pratique artistique ne change pas le monde, mais elles construisent le nôtre et alors celui des personnes avec lesquelles nous interagissons, dans une réciprocité des actions et de leurs effets sur chaque participants. Réciprocité à partir de « devises » spécifiques dont l'équivalence est moins le problème que l'échange ou la conversion. Cette pratique de l'art change mon monde et celui des artistes et étudiants engagés, le temps de l'expérience : une *expérience de changement du monde* qui ne promet aucune durée. Rien d'un changement ne garantit généralement qu'il soit durable, bien qu'un retour à l'état précédant ne puisse jamais être parfait, exact.

Je fais de l'art pour cette raison d'une implication dans le réel (et par elle). Ce qui en fait de l'art, c'est cette implication. Celle qui ajoute une couche supplémentaire de réel, sans que cette couche ait à être artistique. Si l'impulsion a lieu à partir de l'institution, celle de l'école d'art et, simultanément ou non, celle d'un espace qui souhaite travailler avec une école d'art, les actions formelles ne se déclenchent artistiquement qu'au moment du *transport* entre institutions. Le dehors, le terrain extérieur à l'espace de l'art, peut relier deux institutions (mais dans une *coupe* institutionnelle - pendant laquelle la présence institutionnelle tend à disparaître, s'évaporer), pour devenir le support des formes, comme le sol des salles d'exposition fait socle pour les sculptures de Carl André<sup>159</sup>. Opération qui précède

et indique l'accès à l'espace préparé de l'art. Accès qui permet aux formes du programme de se reconfigurer ensemble, dans un espace commun et local. Cette *coupe* institutionnelle est un retrait physique, une ablation de la présence protectrice de l'institution, et également ce qui motive la coupe dans le territoire entre deux institutions. Cette expérience d'un changement du monde, d'un traitement dynamique *choisi* est celle d'une parenthèse institutionnelle rendue possible par les institutions comme signes d'ouverture et de clôture de cette parenthèse. Cette expérience est celle d'un rythme à trouver entre ses formes et l'institution, à partir d'une évaluation appropriée de la distance et de son parcours.

---

<sup>159</sup> Carl André, *Sculpture as place, 1958-2010*, 18 octobre 2016 – 12 février 2017, communiqué de presse.

## ANNEXE E : INSTITUTION ET DYNAMIQUE DES EXPÉRIENCES

### Mouvement de musée

#### Image dehors, musée dedans

Si l'époque *se dit*<sup>160</sup> « submergée par les images », ou « noyée dans un *océan d'images* », voire dans une « overdose quotidienne d'images » c'est qu'il semble qu'il y ait confusion, à nouveau (pour reprendre celle que Latour décelait à propos de la technique entre « conclusion et cheminement »), entre résultat et accès, et ici plus précisément entre usage et outil. Il n'y a d'images et de surpopulation d'images que si nous activons un système d'accès à l'image ou de diffusion d'images. Si nous sommes en possession d'appareils qui nous permettent d'avoir accès à des images, que nous sommes connectés à eux et que nous les activons en conséquence. Nous sommes *submergés d'images* que si nous activons des systèmes (outils, appareils, instruments) en notre possession capables, et dont une des fonctions peut être, entre autres, de nous donner accès à des images. Images dont le stock effectivement ne cesse de grandir (toujours proportionnellement au nombre d'appareils, mais également de la fréquence inhérente du nombre de connexions et de consultations d'images), le temps avançant, les systèmes de leur élimination semblant moins actifs et prisés que ceux de leur mise à disposition. Plus nous activons ces systèmes et plus nous obtenons ce que cette activation recherche et ce que ces systèmes sont conçus pour diffuser : des images.

Avant d'être submergés nous avons deux conditions à remplir : avoir un appareil en notre possession (nous sommes libres de le refuser, ou d'en manquer), activer cet appareil (il est sans doute difficile d'avoir un appareil et de ne pas s'en servir ; ça reste possible) ; une troisième condition serait, mais elle est déterminante finalement, activer cet appareil à outrance, ce qui est la

condition de l'*overdose* prétendue. La « noyade dans les images » de l'époque et de ses contemporains n'a lieu que si les usagers des appareils de production, de diffusion et de consultation d'images déclenchent l'écoulement iconographique sans prêter attention au « trop-plein » ou se jettent de leur plein gré dans l'océan visuel sans savoir nager et sans gilet de sauvetage. Comme le disait Rancière au cours d'une conférence<sup>161</sup> « les outils ne font pas les usagers », de la même façon que Latour moquait le *moderne*, « qui ne croit en rien mais croit savoir en quoi les autres croient », et dans cet *hyper-rationalisme* d'être pourtant celui qui fait porter sa responsabilité par les objets qu'il invente<sup>162</sup>. Nous ne sommes pas submergés d'images, nous nous submergeons d'images (pour certains d'entre nous, la plupart peut-être)<sup>163</sup>. Aucune force supérieure, machiavélique n'a décidé de nous ensevelir malgré nous. Même à une époque où la plupart des événements d'importance relative sont effectivement relayés par l'image, nous pouvons la plupart du temps tourner sur nous-même en regardant autour de nous, chez nous mais aussi bien dans la rue, et voir des gens, des objets, des façades, des arbres, toute une foule de choses qui domine nos paysages et ne sont pas des images. Si le *paysage* est une vision héritée d'un cadre et alors d'une image, ceux de notre quotidien ne restent pas encadrés assez longtemps pour faire image. Les images dans notre environnement, en comparaison au nombre des autres éléments, sont minoritaires (sauf à passer son temps devant un écran et même si notre métier consiste à produire des images, nous avons plus de chance d'être devant quelques images, que *submergés* par elles – la *nécessité* professionnelle restant un choix, notamment dans la manière de la pratiquer). Si nous nous submergeons d'images, comme d'autres choses, c'est notre problème, c'est à nous de *voir*. Il y a une automatisation de ce type

<sup>160</sup> Il est récurrent d'entendre de la part d'une catégorie d'expression, notamment médiatique (allant jusqu'à la critique d'art), mais aussi bien à partir d'une parole plus directe, *sans média* (difficile alors de savoir quelle expression reprend l'autre).

<sup>161</sup> Jacques Rancière, Conférence à l'occasion de la sortie de *La haine de la démocratie*, 26 novembre 2005, Centre Georges Pompidou.

<sup>162</sup> Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La découverte, 1997, p. 188.

<sup>163</sup> « S'émanciper des images ou émanciper les images ne constituent (...) qu'une même étape vers l'émancipation de l'homme » remarque Rancière.

de phénomène qui consiste à retourner une configuration de telle manière à faire passer des agents pour des patients, victimes de leurs propres actions (*déplorer les effets dont nous chérissons les causes* - Bossuet).

Une analogie, moins virulente ou moins virale, à propos notamment d'un autre accès aux images, pourrait nous permettre d'aborder un malentendu, une confusion : celle de la réputation à l'endroit du musée. Si les images ne dominent pas visuellement notre environnement, les musées, selon cet imaginaire retourné, ne sont pas coupés du monde, ne coupent pas l'art de la vie, ne nous privent pas des images et des autres modes d'expression artistique. Ils en sont déjà l'accès. Les musées sont effectivement les lieux de la conservation (ce qui implique généralement un contrôle de la température et alors possiblement des passions), dans le but de préserver pourtant le maximum de fraîcheur et de vie à des objets dont la durée n'est pas matériellement constitutive. Cette nécessité muséale d'une protection des œuvres inspire sans doute une impression de distance, aux dimensions monumentales, liée à cette caractéristique « technique », « fonctionnelle » qui implique et garantit le poids d'une certaine histoire et peut paraître, à un moment, infranchissable<sup>164</sup>. Si le musée permet cette atmosphère anxigène, c'est aussi bien celle du visiteur qui perçoit qu'en ce lieu quelque chose pourrait *avoir lieu* justement et qu'il l'appréhende. Le musée « repousse », implique une résistance, mais c'est aussi parce qu'un seuil est à passer, de l'extérieur à l'intérieur comme engagement symbolique des autres dispositions qu'il faudra

---

<sup>164</sup> Endroit propice à une critique retour (*de l'intérieur* pourrait-on dire, par ceux qui ne s'y tiennent pas à distance) : le musée comme « la meilleure stratégie de récupération de l'art du XXe siècle (...) en un espace qui le préserve, le sacralise mais aussi le stérilise et le rend inoffensif. » Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, 2003, p. 76. Critique très inspirée par celle, situationniste, datant de 1957, d'une « idéologie dominante [qui] organise la banalisation des découvertes subversives, et les diffuse largement après stérilisation. » Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, Mille et une nuit, 2000, p. 6. Nous trancherons ici selon ce que dit Rancière à propos de ce que les arts prêtent aux entreprises de l'émancipation ou aux entreprises de la domination : « ce qu'ils ont de commun avec elles. » (Rancière, *Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 25).

produire à l'intérieur avec les œuvres. Après quelques visites, une habitude, une régularité de fréquentation, le lieu qui réclame toujours une mise en condition de l'ordre de l'attention et de l'appréhension, devient plus simplement celui d'un accès à des objets et des formes peu accessibles, voire inaccessibles ailleurs ou autrement - ou alors selon des conditions très spécifiques et sans doute plus exigeantes encore (comme nous allons continuer de tenter d'en comprendre les conditions possibles). La difficulté supposée d'un accès au musée n'a d'*activation* que dans l'accès accordé par le musée à des ressources particulières. Il reste toujours possible de dire que nous sommes culturellement exclus de ces lieux, ou que nous le ressentons ainsi, par leur ostentation trop impressionnante, ou leur programmation trop sélective ou inactuelle, réclamant un niveau d'instruction ou de connaissance spécifique, exigeant de nous ce que nous ne sommes pas sûrs de pouvoir « fournir », mais il ne s'agira jamais dans un premier temps que de passer la porte, comme celle d'une banque ou d'un commissariat qui pourraient pour des raisons équivalentes, bien que différentes, paraître tout aussi infranchissables. Le musée est le lieu d'accès à des formes, des choses qu'on ne trouve que là, ou plus facilement, et même si sa première fonction est de conserver et de garantir la longévité de ses collections et d'en assurer la protection, la tendance muséale est une mise en lumière de plus en plus fréquente et abordable de ces collections (majoritairement *publiques*, c'est-à-dire « propriété » du public).

Nous ne sommes pas plus submergés d'images, dans le redoublement forcé d'un simulacre spectaculaire contemporain, que les musées ne sont inabordables en raison d'une coupure infranchissable avec le réel. Il arrive même aux musées de se retrouver envahis de visiteurs, voire saturés (de visiteurs qui en profitent aussi, il est vrai, pour faire des images). Aux moments d'affluence, selon les ajustements et les hasards de la programmation, succèdent des moments plus calmes. Il peut être aussi enivrant de visiter une exposition au cœur de la foule nous transportant dans un rythme, que de se croire quasiment seul dans les galeries d'un musée d'un autre âge. Le musée propose même cette variable tout à fait



digne de la vie, tel le passage de la ville à la campagne, un village parfois désert en centre ville. La vocation du musée étant la conservation et donc la visibilité la plus limitée possible des œuvres (sans doute de là cette impression d'hermétisme – impression extérieure car de l'intérieur on ne voit jamais que ce qui est *mis en lumière*), il ajoute à cette compétence constitutive, celle d'une visibilité de plus en plus généralisée des œuvres. On peut ajouter aux qualités du musée et des espaces d'exposition en général qu'ils sont des lieux les plus favorables à la pensée, par la manière dont ils sollicitent le regard, ainsi qu'à partir de leur dimension et leur aménagement, favorisant une échelle propice à la déambulation sans risque de perturbation particulière (sauf exception)<sup>165</sup>.

À partir de ces qualités intrinsèques et académiques – conservation, exposition, spatialité, regard, pensée - qui persistent à faire du musée cette chose à la réputation ennuyeuse et poussiéreuse, il faut en ajouter d'autres, fruits des recherches critiques et artistiques qui ont accompagnées le développement de l'art moderne, notamment celui du XXe siècle, et tenter de « bousculer » le musée, de le rendre plus sensible à ce qui n'était pas son histoire directe : l'urgence d'une sensibilité artistique, le contact expérimental avec l'élaboration des formes.

Ce glissement entre une époque qui se prétend un peu rapidement et symptomatiquement sous le joug des images et en même temps connaîtrait une fatigue de l'idée de promenade au musée – après tout si les images viennent à nous si facilement et abondamment, pourquoi aller les chercher au musée ? - pourrait voir la reprise du cycle d'une

---

<sup>165</sup> Après le premier moment d'exaltation d'un passage de propriété entre les rois et la nation républicaine des collections d'œuvres d'art suite au changement de régime à la fin du XVIIIe siècle, le contenu de ce trésor lui-même, portraits de souverains, scènes mythologiques, peintures religieuses ne sont pas à la mesure du rêve de liberté de l'éducation républicaine. La solution des conservateurs « consiste à dire que ce n'est pas le contenu des tableaux mais le mode de leur exhibition, leur disposition spatiale qui pourra instruire le peuple. » C'est dans l'aménagement des collections et non plus par la lecture historique des pièces, dans la déambulation, l'organisation entre les pièces, un rapport de l'espace privilégié sur celui du temps que va s'inventer le musée. Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Bayard, p. 230, 231.

chronologie de l'art tracée par Simondon, de l'action à l'image, dans ces tentatives du XXe siècle vers un musée traversé par des formes de vie artistiques. Pour Simondon, « les cultures archaïques sont centrées autour de l'action, selon une perspective de projection vers l'avenir, les cultures classiques posent des perceptions, elles sont essentiellement plastiques, constructrices d'un réel objet, alors que les cultures à leur déclin, au lieu d'inciter à l'action ou d'instaurer des perceptions (...) produisent un univers d'images qui habille et masque le monde sans adhérer à lui »<sup>166</sup> Ainsi le déclin, annoncé par la production d'un univers d'images en dehors du musée, de ce lieu académique et conventionnel de l'accès aux images, pourrait s'avérer ouvrir ou inviter à une reprise de l'action à mêmes ces endroits réputés immobiles de la culture des formes. Simondon décrit un phénomène de fissure qui permet d'échapper à la perception pour entrer dans l'univers affectivo-émotif. Glissement de période image/action plutôt troublant à l'époque d'une émergence des moyens de reproductibilité des images, et alors des œuvres, comme simultanéité de la période d'une volonté de donner aux formes d'actions les moyens d'une perception à partir de l'institution muséale, en dotant les musées de moyens correspondants.

Quand Gilles Mahé répond à la question de la commande d'une œuvre « libre » à la demande d'un collectionneur par la réalisation sous la forme de grille des parties de golf que ce commanditaire n'a plus trop le temps d'effectuer ou qu'il rentre à cheval dans une exposition<sup>167</sup>, on comprend l'urgence des lieux préparés à la perception des œuvres de trouver des modes de monstration adaptée aux tentatives des artistes qui entretiennent une proximité de la pratique de l'art avec celle du *vivant*.

---

<sup>166</sup> Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, Éditions de la découverte, 2008, p. 27. Si Simondon parle d'habillage et de non adhérence concernant le rapport des images avec le monde, il ne parle pas d'un monde d'image comme écran ou comme projection mais « comme une réserve d'images » (p. 27). Ensuite ce texte a plus de cinquante ans.

<sup>167</sup> Gilles Mahé, « Remémoration des événements : exposition A Pierre et Marie », [Extrait du carnet manuscrit de l'artiste], 1984.

### Musée d'expériences

Le musée comme stabilité historique du regard des œuvres a pu connaître et connaît régulièrement des moments d'expérimentation qui viennent croiser des moments de la pratique de l'art. Si, comme le dit Yves Michaud, même à partir d'une visée polémique (*L'art à l'état gazeux*) mais au moment d'un argument valide sur les « marques et insignes de l'identité [comme] enjeux dans les conflits et les échanges », l'entrée au musée a rendu respectable « nombre de collections nationales prestigieuses (...) nées pour tout ou partie du pillage ou de la conquête »<sup>168</sup>, c'est parfois jusqu'à une expérience du vide du lieu<sup>169</sup> que la visite du musée se réalise. D'une expression identitaire à partir des objets exhibés, trophées de la violence conquérante, les musées et leur collection royale ont dû au moment de la révolution française trouver la place du peuple à partir des représentations de l'ancien régime (Rancière). La déambulation dans l'espace d'exposition a été pensée comme place d'un peuple qui ne pouvait se retrouver dans les images montrées. De cette place circulante, l'enjeu spatial des musées devient parfois la seule attraction, selon la vision (un peu *forcée*) du Palais de Tokyo par Yves Michaud, au moment de son ouverture. Attraction au double sens du terme : ce qu'il y a à voir mais aussi de ce qui crée une attirance, une présence magnétique. Pour Yves Michaud, « la disposition des lieux au Palais de Tokyo est parfaitement fonctionnelle », « espaces vastes et des circulations sans destination particulière », « les murs (...) [mis] à nu pendant les travaux, ne sont pas du tout destinés à l'accrochage d'art. »<sup>170</sup> L'auteur continue sa description ainsi, « les manifestations qui se déroulent dans ces espaces non différenciés sont elles-mêmes très difficiles à identifier comme de l'art », pour Yves Michaud les propositions du Palais de Tokyo souffrent d'indistinction : graffiti de mur en travaux, peinture brute, affiches mal collées, installation « pauvre », gravats, matériel

d'un concert et celui des électriciens... encore une fois, le dépits face aux formes, ici celui d'Yves Michaud, appartient à un point de vue prétranché, qui ne saisit pas l'art dans les formes de résolutions nouvelles qu'il peut déclencher. Après plus d'un demi-siècle de tentatives de fusion de l'art et de la vie, comment blâmer un espace qui s'y essaye : qu'il soit institutionnel trahit sans doute que cette tendance est en partie assimilée « historiquement ». Il n'y a pas vraiment lieu de s'étonner ou de se froisser de la ressemblance entre graffiti oublié et peinture « brute » ou gravats et installation ou encore matériel électrique et matériel électrique, car matériellement, et Yves Michaud en est très bien informé, c'est la même chose. Il ne s'agit pas de qualité matérielle dans l'exercice d'indétermination que le Palais de Tokyo, entre autres, propose, mais bien d'un possible jeu perceptif, le jeu démocratique des formes. L'auteur de *L'art à l'état gazeux* poursuit, « Lors des trois jours d'ouverture-vernissage, des foules de gens de tous âges parcoururent avec curiosité et un plaisir débonnaire les lieux dans une atmosphère détendue en cherchant sans impatience et sans grand succès ce qu'il y avait à voir dans une telle indétermination »<sup>171</sup>. Pour Yves Michaud le Palais de Tokyo désamorçait l'angoisse du « centre d'art moderne-contemporain où les objets semblent tendre un piège ou présenter une énigme à des spectateurs », « on pouvait circuler puisqu'il n'y avait rien à voir ». Cette liste critique n'est pourtant pas loin d'une certaine positivité.

Que le lieu soit « vide » n'est pas exactement une qualité évidente du désamorçage de l'anxiété, les œuvres servent aussi à se raccrocher aux éléments, trouver des repères, une mesure, un rythme à l'espace. Le vide, comme avait pu le proposer le Centre Pompidou quelques années<sup>172</sup> après cette vision contrariée du critique, d'une façon bien plus radicale bien que très encadrée, sans plonger le spectateur dans de profondes angoisses n'était pas forcément un « spectacle facile ». Seulement le Palais de Tokyo au moment de son ouverture n'était pas vide, il proposait certainement une manière particulière, voire

<sup>168</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003, p. 191.

<sup>169</sup> Qui souligne une cohérence historique avec un retour de plus en plus régulier par les pays ex-colonisateurs vers les pays pillés des pièces leur appartenant - Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003, p. 192.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>171</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003, p. 62.

<sup>172</sup> *Vides, une rétrospective*, 25 février 2009 - 23 mars 2009.

confuse, de donner à voir, de « remplir », de prendre l'espace. Cette manière était celle propice à un questionnement sur ce qu'on voyait, pouvait voir, percevoir, déceler, débusquer. Le Palais de Tokyo était un espace qui se cherchait et qui se cherche encore, un espace pas forcément très adapté à sa mission, ce qui en fait sa particularité, et sa mission étendue. Si aujourd'hui et depuis longtemps déjà, ce centre d'art semble avoir trouvé son « style », il reste rythmé par des moments, des zones de doutes, non balisés par le cadre d'une quasi-certitude artistique, il ménage nombre d'interstices où nos critères semblent devoir se redéfinir régulièrement (comme ceux des autorités esthétiques). Le phénomène que décrit Yves Michaud se positive dans le mouvement des œuvres et celui que l'on « demande » à la perception des spectateurs. Si dans le lieu de l'art est mise en scène, de façon maîtrisée ou plus douteuse, le questionnement sur ce qu'on y voit, c'est le lieu lui-même qui devient la forme à observer, à définir, à lire voire à interpréter : le lieu comme surface d'expérimentation des critères à partir d'un vide potentiel des formes, des unités, des éléments distincts ; le vide des formes comme leur débordement du lieu, leur déterritorialisation, leur présence ici comme ailleurs : dans le lieu de l'art comme au dehors.

Dans cette extension entre lieu du trésor, collection d'objets de campagne (qui reste liée à la traversée de territoire), et la pure expérience du lieu, celle des expositions sur le vides au Centre Pompidou ou d'une *scénographie* du Palais de Tokyo, il y a dans les musées une sensibilité évidente à l'expérience des formes et à leur mouvement, dont ces lieux essayent de trouver dans le temps les formes adéquates selon la variation possible de leur cadre et de leur régime de monstration.

#### Musée et expérimentation

Maria Gough, dans « Le musée comme laboratoire du futurisme »<sup>173</sup> se penche sur une période pendant laquelle un modèle alternatif de la pratique

<sup>173</sup> Maria Gough, « Le musée comme laboratoire du futurisme », In actu, *De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009.

curatoriale fut proposé et en partie réalisé aux lendemains de la Révolution d'octobre 1917, impliquant les artistes de l'avant-garde russe. Le Musée de la Culture Picturale (Muzei Zhivopisnoi Kul'tury : MZhK) à Moscou dont les portes ouvrirent en mars 1920, fut le terrain d'expérience de ce modèle, marqué par une « muséologie futuriste »<sup>174</sup>. Un des critères de cette muséologie étant « l'indépendance de l'inventeur vis-à-vis du capital », dans une mise à distance « du passé et de l'étouffant fardeau de la tradition » : « l'antipasséisme dans le champ de la muséologie »<sup>175</sup> pour une culture artistique qui ne soit que la culture de l'invention artistique<sup>176</sup>, invention artistique identifiée à une histoire de la « "culture" comme travail actif »<sup>177</sup>. Cette expérience muséologique fut l'occasion d'une confrontation entre Kandinsky et Rodchenko, selon deux visions du devenir muséal. La « lutte dialectique » qui opposa les deux artistes, domina également l'avant-garde moscovite du début des années 20 (qui mena directement à l'émergence du constructivisme) et se déroula sur le terrain de l'expérimentation muséologique<sup>178</sup>.

De son côté Kandinsky proposait la mise en évidence de « l'invention de nouveaux dispositifs artistiques » ainsi que « le développement de formes purement artistiques, indépendantes de leur contenu »<sup>179</sup>. Exposer une histoire qui avaliserait « les préoccupations explicitement formelles de l'art contemporain »<sup>180</sup>. Pourtant à l'ouverture du MZhK cette vision muséologique ne sera pas active. Pendant cette année 1920, Rodchenko plus proche de Kandinsky depuis 1919, prend la tête du Bureau au sein du Musée et propose de retirer toute fonction historique pour un musée au service des artistes (et non plus seulement aux connaisseurs, amateurs et

<sup>174</sup> *Futurisme* que l'auteur définit par « l'engagement commun et inflexible et le privilège absolu accordés à la notion d'invention formelle ou technologique dans les arts comme dans les sciences. », p. 77

<sup>175</sup> Maria Gough, « Le musée comme laboratoire du futurisme », In actu, *De l'expérimental dans l'art*, Presses du réel, 2009, p. 79.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 85.

ethnographes). Il souhaite un musée « fondé sur des œuvres d'art vivantes ne possédant pas encore de "valeur historique" (...), centré sur les œuvres (les intentions formelles) plutôt que sur les auteurs »<sup>181</sup>, un musée qui regroupe les œuvres suivant leur stade respectif de développement d'une forme ou d'une méthode spécifique.

Rodchenko cherche à développer un modèle de musée comme laboratoire, un « Musée des Techniques Expérimentales », intention qui coïncide avec sa production à cette époque dont la *faktura* (texture, travail du matériau) devient le sujet<sup>182</sup>. Là où Kandinsky cherchait à constituer une ascendance historique en rapport aux moyens expressifs de la composition, Rodchenko préconisait la création comme sujet même de l'art.<sup>183</sup>

C'est dans un texte d'octobre 1920 intitulé « Tout est Expérimentation » que Rodchenko déclare « abolie la traditionnelle distinction disciplinaire entre l'expérience et l'œuvre d'art, ajoutant que son œuvre tout entière n'était qu'expérimentation » (et déclare au même moment son « aversion à l'égard de l'émotion [kandinskienne] et la fin de alliance avec son mentor)<sup>184</sup>. Le modèle souhaité par Rodchenko, tel que le lit Maria Gough, fait rupture avec le lien fondamental entre musée et histoire, pour un laboratoire anhistorique de « formes vivantes » - ce qui reprenait les velléités de Malevitch lorsqu'il réclamait comme programme muséologique, la mise en place de « laboratoires d'un appareil de construction universel, créateur »<sup>185</sup>. Si la réalisation de ces nouvelles visions ne connu pas l'échelle escomptée, Rodchenko et son cercle de futurs constructivistes cherchèrent à former le regardeur à une pratique de la relation de l'inventeur à la production : adopter, selon Varvara Stepanova, une « méthode analytique » fondée sur la « cognition expérimentale », la « pensée active » et le « travail de laboratoire »<sup>186</sup>. Stepanova convoque également les enseignements de la

technique et de l'industrie comme problématique pour l'art de la construction comme œuvre active.

Dans ce principe d'un accès à l'œuvre active dans sa construction, Maria Gough voit la recherche d'un dépassement de la distance entre l'œuvre et le regardeur (distance soutenue par l'aura, « unique apparition d'un lointain » pour Benjamin) en remplaçant le regard traditionnellement passif et contemplatif par un regard actif et productif<sup>187</sup>.

En novembre 1921 les constructivistes annoncèrent leur passage vers un art de la production comme garantie d'un mouvement de l'esthétique vers le réel et d'une énergie tournée vers la construction de la vie quotidienne. Suite à cette théorisation du musée comme laboratoire, partiellement réalisée dans une petite galerie séparée au sein du MZhK, Rodchenko et Stepanova se débarrassèrent de ce modèle en 1922 pour l'atelier d'usine, puis du dessinateur et finalement de la chambre noire<sup>188</sup>. Déclinaison qui n'est pas sans cohérence avec ce qu'un facteur de production implique comme mouvement, reprise, remise en cause. Déclinaison du modèle vers l'abandon d'une activation de l'espace du musée comme laboratoire, repris pourtant par un rival contemporain du constructivisme, El Lissitzky dans son *Demonstrationsräume* destinée à « rendre l'homme *actif* »<sup>189</sup> et dans lequel le spectateur pouvait modifier l'accrochage des tableaux<sup>190</sup> : « La salle [raum] doit être une scène (...) sur laquelle les peintures apparaissent comme (...) les acteurs dans un drame ou une comédie », écrivait l'artiste russe.<sup>191</sup>

#### Musée et processus

Harald Szeemann, commissaire d'exposition suisse, notamment de *Quand les attitudes deviennent*

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>190</sup> Françoise Lonardon, « Un genre de chimie organique », *Partitions photographiques*, Aurélie Pétrel, Jérôme Allavena et Vincent Roumagnac, 2016, p. 59.

<sup>191</sup> El Lissitzky, Moscou to Sophie Küppers, Hanovre 8 février 1926 in : *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin, Moscow – Nancy Lynn Perloff, Brian Reed : Maria Gough : Constructivism disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume*. P. 77 – Getty Publications, 2003.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 92.

formes<sup>192</sup> en 1969, exposition qui marque la reconnaissance du processus de création comme partie intégrante de l'œuvre d'art, reste pourtant un commissaire « très attaché au monde des musées. »<sup>193</sup> Cet attachement institutionnel peut faire paradoxe, comme le remarque Jean-Yves Jouannais dans la préface de l'entretien qu'*Artpress* réalise avec Szeemann, sachant par exemple que si la population est choquée et les pouvoirs locaux offusqués par l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, notamment par la violence de certaines propositions, apparentées à du vandalisme, « À aucun moment n'est discuté le bien fondé artistique des œuvres exposées » (le commissaire est sommé de s'expliquer, il endosse seul l'intégralité des responsabilités et est contraint à la démission<sup>194</sup> de la tête de la Kunsthalle de Berne<sup>195</sup>). Jouannais précise que « Passionné davantage par les actions, la durée des processus, la chair des événements, [Szeemann] ne reviendra pourtant jamais sur la nécessité, l'efficacité, la

beauté de ces lieux »<sup>196</sup> Si nous avons vu que temps d'expérience ou d'expérimentation et période de vie plus routinière pouvaient se compléter plutôt que s'opposer, il semble que la pratique curatoriale d'Harald Szeemann puisse ménager également une complémentarité des extrémités (turbulentes et plus sages) d'un exercice de l'art, comme si l'action, aussi engagée soit-elle ne pouvait se produire qu'à la condition d'une entité bien plus stable en contrepoint, pour faire support. Comme le dit Jean-Yves Jouannais « le musée restera aux yeux [de Szeemann] le lieu magique, incontournable, nécessaire au dévoilement des expériences esthétiques ». Si notre recherche tente de revoir certaines conditions de ce dévoilement, de questionner sa nécessité en évaluant la souplesse du *voile*, sa ductilité (« Propriété de se laisser étirer »<sup>197</sup>), la distance avec laquelle il est pertinent de l'ajuster à l'expérience, pour Szeemann, le musée reste le partenaire adéquate de l'expérience artistique. Pour le commissaire suisse même si « la valeur artistique des œuvres n'est pas conditionnée par leur présence au sein de l'institution muséale » (Szeemann s'oppose au principe selon lequel, *l'art, pour être identifié en tant que tel, a besoin du contexte du musée*)<sup>198</sup>, il explique que « l'art dans la rue n'avait jamais fonctionné parce qu'un homme seul et son œuvre sont extrêmement fragiles »<sup>199</sup> et pense « qu'il n'y a jamais eu de mouvement de retour vers le musée parce qu'il n'y aurait eu d'expérience hors limites qu'illusoires et fantasmées »<sup>200</sup>. À l'exemple des œuvres de Heizer n'ayant de sens que par rapport à un espace culturel. Position que Jean-Marc Poinot vient confirmer dans *Quand l'art à lieu* quand il affirme qu'il n'y a pas de « pas de séparation entre histoires des formes et histoires des

<sup>192</sup> Le titre complet de l'exposition était *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Informations*. Elle eut lieu du 22 mars au 23 avril 1969 à la Kunsthalle de Berne, puis au Museum Haus Lange à Krefeld et à l'Institute for Contemporary Art à Londres. *When Attitudes Become Form*, avec l'art conceptuel, le Land Art et le minimalisme, a marqué ainsi l'introduction dans le contexte institutionnel des expositions d'un « art nouveau » qui misait sur le processus, l'expérience situationnelle et la dissolution de la forme.

<https://perspective.revues.org/1992#bodyftn7>  
Dans son étude sur la notion de construction auctoriale, *Ausstellungsautorschaft, die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann: Eine Mikroanalyse*, Søren Grammel identifie l'exposition *When Attitudes Become Form*, montée par Szeemann en 1969, comme la première « exposition sur invitation » – au sein de laquelle un artiste est invité à concevoir des œuvres inédites – organisée dans un contexte institutionnel (GRAMMEL, 2005, p. 22-27). Il souligne ainsi la rupture et le nouveau départ signalés par cette évolution historique, un tournant d'autant plus significatif qu'il marqua l'instauration de l'exposition comme l'objet d'une recherche critique et scientifique (à l'instar des travaux artistiques) pour lequel il convenait de forger un vocabulaire et une méthode.

<https://perspective.revues.org/1992#ftn7>

<sup>193</sup> Les grands entretiens d'*Artpress* : Harald Szeemann, Par Christian Bernard, Otto Hahn, Jean-Yves Jouannais, Catherine Millet. Préface de Jean-Yves Jouannais, 2012.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>195</sup> « Il proclame alors l'existence d'un nouveau métier, "commissaire indépendant" », [http://www.nonfiction.fr/article-1439-le\\_faiseur\\_dexpositions.htm](http://www.nonfiction.fr/article-1439-le_faiseur_dexpositions.htm)

<sup>196</sup> Les grands entretiens d'*Artpress* : Harald Szeemann, Par Christian Bernard, Otto Hahn, Jean-Yves Jouannais, Catherine Millet. Préface de Jean-Yves Jouannais, 2012, p. 6.

<sup>197</sup> DUCTILITE, <http://www.cnrtl.fr/definition/ductilit%C3%A9>

<sup>198</sup> <http://www.influxus.eu/numeros/article/harald-szeemann-d5-symptome-d-une>

<sup>199</sup> Les grands entretiens d'*Artpress* : Harald Szeemann, *op. cit.*, p. 36.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 6.

institutions »<sup>201</sup> et que « les non-lieux de l'art sont une autre face de l'institution »<sup>202</sup>

Nous avons vu avec les futuristes et constructivistes russes, à partir de l'article de Maria Gough, comment le musée avait pu être revu comme laboratoire, tentant de rendre compte de l'experimentalité de l'art et d'activer lui-même des expériences et non plus de juste en montrer des résultats sélectionnés avec l'histoire pour critère. Avec Szeemann le musée reste cette instance centrale qui par sa référence et sa stabilité – sa stature – permet à toutes formes d'œuvre de trouver sa réception. Ce rôle référent du musée qui convient à l'analyse de Poinot n'écarte pas sa capacité expérimentale, le basculement en « mode laboratoire » à l'occasion. Si le musée n'est pas tant une coupure d'avec le monde qui viendrait séparer ce qui est l'art de ce qu'il n'est pas mais tout aussi bien l'endroit où il est possible de voir de l'art et d'en faire l'expérience, soit un espace d'ouverture (qui relie), même dominant, la distance que nous cherchons avec lui (et la gamme d'espaces d'exposition qu'il implique) reste sans doute moins dominée, moins soumise à l'impératif du lieu institutionnel que présumée – en tout cas physiquement. C'est un espace accessible : lieu d'accès à des formes dont la perception reste délicate.

Si Szeemann décide de produire une exposition aussi actuelle (au regard des problématiques qui préoccupent les artistes à la fin des années 60) que *Quand les attitudes deviennent formes*, c'est à partir d'une révélation accidentelle : « je rendais visite à un artiste et je me suis trompé de porte et je l'ai vu arroser des herbes sur une table. J'ai vu une "attitude" qui devenait forme »<sup>203</sup>. Dans cette situation aucun musée ne vient soutenir cette vision, si ce n'est la présence d'un commissaire qui passant une grande part de sa vie au contact de l'art est sans doute une *part de musée* en mouvement (même à se dire « penseur

sauvage »<sup>204</sup>), et par là détient un regard propice à déceler l'art, voire à le faire advenir, à le produire à partir d'un geste anodin comme celui d'un artiste arrosant ses fleurs. Ce type de connexion perceptive – hors lieu labellisant et stabilisant – entre une forme et sa perception est l'aptitude dont nous cherchons à évaluer la distance, entre forme et cadre, expérience et institution, œuvre et régime de visibilité. Si Szeemann insiste sur la fragilité, qui n'est pas tant celle des pièces, matériellement, mais de leur accès à la perception, on voit que dans le cas de l'arrosage des plantes, il a pu *relever* de l'art sans les murs du musée. Szeemann a pu percevoir une forme émerger, à même selon lui de faire œuvre sans cadre préparé. On peut parler à ce moment d'« extension du musée », de l'action en dehors du musée du regard que le musée implique et apprend à poser sur les choses. Ensuite l'exposition est le moment et l'enveloppe que Szeemann choisit pour donner à ce type de formes qu'il nomme « attitude » le regard que selon lui ces formes méritent, impliquent : l'exposition est le traitement sémiotique de l'espace esthétique<sup>205</sup> qui permet au commissaire de transformer sa vision en principe et en fait artistique. Faire en sorte que l'institution reconnaisse « comme art ce qui n'avait pas été perçu comme tel auparavant, une promenade ou le fait de jeter du plomb contre un mur. »<sup>206</sup> L'impératif du musée comme espace de reconnaissance de l'art se double d'une tentative qui nous rapproche de celle des constructivistes russes du MZHK d'un musée des expériences de l'art et de l'expérience comme art (même si Szeemann reconnaît davantage le terme de « processus » ou « situations » que celui « d'expérience »<sup>207</sup>).

À ce niveau, l'exposition, selon la pratique spécifique de Szeemann qui définissait sa conception de l'avant-garde comme *ce que lui*

---

<sup>204</sup> Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit*, Merve verlag, Berlin, 1981

<sup>205</sup> Cette distinction « lieu (esthétique) et exposition (sémiotique) » est de Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p.120.

<sup>206</sup> Les grands entretiens d'Artpress : Harald Szeemann, Par Christian Bernard, Otto Hahn, Jean-Yves Jouannais, Catherine Millet. Préface de Jean-Yves Jouannais, 2012, p. 71.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.76.

---

<sup>201</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 29

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>203</sup> <http://www.lalibre.be/culture/arts/l-exposition-qui-bouleversa-tout-l-art-51b72cbbe4b0de6db97487c7>

identifie déjà à l'art quand d'autres ne le perçoivent pas encore<sup>208</sup>, devient manifeste jusqu'à faire œuvre. Dans cette difficulté de percevoir aussi bien que dans la volonté *laborantine* du constructivisme russe, on peut comprendre que le lieu et son espace soit par moment le référent le plus stable que les regardeurs puissent saisir, selon ce « syndrome » du Palais de Tokyo relevé par Yves Michaud.

Ce format de perception qu'est l'exposition, où l'exposition devenant forme, œuvre elle-même, œuvre de formation d'un ensemble (Szeemann) ou œuvre en train de se faire (MZhK), est aussi celui de l'impératif muséal d'une « protection » des œuvres. Si Szeemann peut voir dans le moindre geste d'artiste une attitude susceptible de faire forme, c'est de réunir ce type de présences, de gestes dans une exposition qui permet de faire œuvre par l'exposition : « l'exposition en tant que manifestation culturelle, mais aussi et surtout de sa valorisation comme œuvre autonome. »<sup>209</sup>

Dédoublage du geste : faire une exposition à partir du regroupement d'un ensemble de gestes, cette exposition comme geste supplémentaire et fédérateur de l'ensemble. Faire œuvre avec des expositions pourrait être la *forme de l'attitude* du commissaire Szeemann<sup>210</sup>. Dans le titre de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* ou *When attitudes become form* : nous pouvons remarquer que les attitudes sont plurielles quand

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>209</sup> <https://perspective.revues.org/1992>

<sup>210</sup> La concentration des différentes fonctions du commissariat d'exposition en un seul individu [auto-désigné comme « travailleur intellectuel à la demande », qualité encadrée par le concept d'*agency* et ne se manifestant concrètement qu'à travers le mode de travail spécifique de Szeemann] aurait surtout permis « la rupture avec le processus de production institutionnelle » et fondé la singularité de Szeemann (GRAMMEL, 2007, p. 49). Cette démarche repose aussi sur sa proximité avec les processus de travail propres à la nouvelle avant-garde artistique qui, par ses projets de musée, énonçait une critique des conditions institutionnelles existantes et présentait des initiatives alternatives. Derieux insiste même sur le fait que Szeemann aurait découvert ce mode de travail et l'aurait employé pour lui-même avant que les artistes ne le fassent (DERIEUX, 2007, p. 8). Sur le concept d'*agency*, voir « Harald Szeemann: Agentur für geistige Gastarbeit », dans BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 280-81, cité d'après *Jungesellenmaschinen*, 1975, cité n. 13, p. 10-11 ; Harald Szeemann : « Die Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der Vision eines Museums der Obsessionen », dans Szeemann, 1981, cité n. 3, p. 107-124. <https://perspective.revues.org/1992>

la forme reste au singulier, ce qui irait dans le sens d'un rassemblement de gestes artistiques vers la constitution d'une seule forme, celle finale de l'exposition.

À travers le parcours de Szeemann, nous pouvons comprendre que plus une forme est libre, c'est-à-dire peu attachée aux conventions de matérialité et de facture artistique d'une époque, du régime de visibilité et de reconnaissance (des formes comme œuvre) en vigueur, voire tentant au maximum de spécialement s'en détacher, plus le musée ou les espaces institutionnalisés dans la pratique de ce type de visibilité sont, en retour, l'instrument de perception possible de ces formes dont la particularité est en même temps une faiblesse. Cette fragilité clive fortement l'autonomie de ces formes. Si elles ne peuvent se produire en tant qu'expérience qu'à l'extérieur de l'institution muséale, il semble que leur statut d'œuvre ne puissent être accessible qu'une fois réalisée à l'intérieur d'un lieu d'exposition ou dans une connexion évidente avec un regard de reconnaissance institutionnelle - un *porteur* comme Szeemann, pouvant produire le lien entre les deux phases d'existence de la forme. S'il y a une autonomie de l'expérience artistique, il n'y a pas une autonomie de la perception de l'œuvre correspondante. On pourrait même dire dans cette lignée de formes que plus une expérience est autonome moins l'autonomie de sa perception en tant qu'œuvre est garantie, plus une forme travaille la dissolution, plus elle nécessite un environnement constitué.

Jean-Marc Poinot répartit ainsi le terrain : « Si l'exposition est la situation institutionnelle de manifestation de l'art alors il y a une manifestation de l'art non institutionnelle (même en référence à l'institution) »<sup>211</sup>. Un terrain pour la *manifestation de l'art non institutionnelle*, même si « manifestation non institutionnelle de l'art » correspondrait mieux à notre recherche (*manifestation ponctuellement non institutionnelle* pour être plus juste). Terrain et manifestation qui se retrouvent toujours reliés à celui, institutionnel, qui permet au terrain non-

---

<sup>211</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'art a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, 2008, p. 117.

institutionnel et à ses manifestations de l'art de trouver, de faire sa différence.

Les expériences de l'art, dont la condition pourrait être pour une part de préserver une distance avec l'institution, maintiendraient une référence avec les lieux institutionnels de l'art et son régime de signes, sans forcément avoir à l'activer, ou parfois partiellement, au moment de l'expérience.

## Mouvement et lieu - voyage et cycle (action, objet, image)

### Déplacement

Trois points nous paraissent accessibles à partir de cette connexion « expérience – lieu – signes » : 1. Celui que Michel de Certeau aborde à propos de la métaphore des transports en communs athéniens, *metaphorai*, dans lesquels l'auteur perçoit les récits en tant qu'organismes traversant des lieux, les sélectionnant et les reliant, dessinant des parcours d'espace<sup>212</sup> ; 2. Le passage *de l'exposition comme œuvre avec Szeemann au lieu comme œuvre*, régime de signes sans objets<sup>213</sup>, à partir du propos d'Yves Michaud au moment de l'ouverture du Palais de Tokyo, vers l'hypothèse d'un « régime de signes sans lieu » (et de formes hors-medium), ceci dans la reprise du cycle « action – objet – image » de Simondon évoqué plus haut ; ; 3. Enfin reprendre l'entretien où Szeemann énonce les différentes manières pour l'artiste de voyager.

Dans l'entretien qu'il réalise avec Artpress, Harald Szeemann aborde, à propos d'une nostalgie des artistes avec lesquels il travaille, notamment

celle « de la liberté qu'avait le vieux peintre d'aller sur le motif », les genres de voyages que font les artistes. *De l'atelier à la galerie*, celui des artistes conceptuels « pour aller de leur atelier de New-York à la galerie de Konrad Fischer à Düsseldorf »<sup>214</sup>, de *l'atelier à la fabrique*, pour les artistes qui déplacent leur pratique sur un lieu qui lui correspond, à l'exemple de « Francesco Clemente [qui] va vivre à Chandigarh et travaille sur place », puis celui de *l'atelier vers l'ambiance* dans l'attraction d'un phénomène tendanciel à l'exemple de Berlin, comme nouvel espace de vie il y a quelques années. *Voyage sur le motif* qui redistribuait trois manières : d'*affaire*, d'*enjeux culturels*, ceux des *traditions* ou vers un *phénomène ponctuel* à tel endroit (plutôt durable dans le cas du « rêve berlinois). Szeemann nous livre ici quelques modalités du mouvement artistique – auxquelles s'ajoutent d'autres voyageurs plus autonomes, comme une lignée d'un certain type de mouvement et de son usage dans l'œuvre tel que chez Smithson, Alÿs, Tixador/Pointcheval, Stalker, Élodie Brémaud. Pour lesquelles les déplacements sont un instrument de la pratique, un matériau parfois.<sup>215</sup>

Il semble, un peu facilement, que les expériences par lesquelles les cinq formes produisent des mouvements à travers l'Islande regroupent la plupart de ces raisons de « voyager » énoncées par Szeemann, sans pouvoir négliger en même temps les exemples des artistes de cette lignée cités ensuite qui font forcément l'effet de modèle pour de jeunes artistes « prenant la route ». Si effectivement il y a *motif*, l'attraction du motif, c'est celui plus symbolique du paysage qui en

<sup>212</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990, Paris, p. 170.

<sup>213</sup> Définir les expositions de Szeemann comme partie constitutive de son œuvre entraîne dans les publications recensées une série de conséquences pour les œuvres qui y sont exposées. Elles y font alors l'objet d'une attention particulière – surtout lorsqu'elles contribuent à retracer les étapes de l'évolution du travail de commissariat de Szeemann – même si les interprétations qu'elles suscitent sont différentes. *When Attitudes Become Form*, avec l'art conceptuel, le land art et le minimalisme, a marqué ainsi l'introduction dans le contexte institutionnel des expositions d'un « art nouveau » qui misait sur le processus, l'expérience situationnelle et la dissolution de la forme. <https://perspective.revues.org/1992#bodyftn7>

<sup>214</sup> Harald Szeemann et son musée des obsessions, Artpress, n°86 1984 – reprise dans Les grands entretiens d'Artpress, p. 39. Ajoutons, à la lecture de « Modèles de la référence chez Sigmar Polke » d'Isabelle Graw, que le *voyage d'artiste* pouvait même passer pour une figure imposée : « [Polke] ajoute l'évocation d'un voyage au Pakistan, dont il était bien forcé de faire mention car, à l'époque, beaucoup d'artistes voyageaient (...) et rapportaient des travaux de leur voyages. Voyager rend inaccessible, on n'a pas à s'excuser de son absence ou à déclarer que l'on fait une pause. » Catherine Chevalier & Andreas Fohr, *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Les presses du réel, 2010, p. 275.

<sup>215</sup> Laurent Buffet, *Les pratiques itinérantes dans la littérature et l'art contemporains* (sous la direction de Anne Moeglin-Delcroix - Paris 1), 2009, p. 145.



Islande a une réputation dominante, il s'agit ici de se mesurer au motif dominant, de s'y confronter comme à un sommet en alpinisme ou un col à vélo par exemple. En termes d'*affaire*, nous n'avons pas la radicalité de l'économie minimaliste, mais nous l'avons vu il s'agit, même à partir d'un « atelier » en mouvement, de rejoindre un lieu d'exposition, et même plusieurs, avec lesquels nous sommes engagés : *en affaire*. Ces parcours en Islande sont à nouveau guidés par une *particularité culturelle* qui fait de l'Islande, une « terre d'aventure » dont l'enjeu est de faire *là* ce que nous ne ferions pas ailleurs. Ce *là* est aussi celui où l'on ne s'installe pas. Ne faire que passer « tend » notre expérience, selon la condition d'un temps et la production d'un rythme. Si l'Islande fait partie des terres d'aventures, notamment artistiques, elle a effectivement été et reste un phénomène d'attraction dont une relation avec un « esprit berlinois » n'est pas négligeable.<sup>216</sup>

Pour reprendre un rapide tour d'horizon des expériences institutionnelles tentant une entrée (muséale ou dans l'exposition) de la relation de l'art à son expérience processuelle, après le *musée futuro-constructiviste* et sa volonté de mettre en place une exposition des modes expérimentaux de l'art dans les murs du MZHK au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'approche des situations formelles au sein de l'exposition par Harald Szeemann à la fin des années 60, nous mentionnerons le travail de Seth Siegelaub à la même époque et selon des problématiques similaires ou en tout cas avec des artistes et des démarches communes. Celles d'une évaporation d'œuvre-objet pour l'immatérialité du geste, de l'acte, voire de l'espace d'exposition lui-même par la forme éditoriale (catalogue sans exposition). Nous poursuivrons cette observation d'une rencontre « expérience et institution » avec ce que Nicolas Bourriaud et les artistes de l'art et de l'esthétique relationnelle ont élaboré au cours des années 90, pour finir par des tentatives plus récentes comme celles de Sophie Lapalu, que nous avons déjà convoquées, et de La Galerie, centre

<sup>216</sup> L'Islande en serait comme la part augmentée, vierge, mais dans la correspondance à cet esprit « alternatif » d'alors : *l'autre pays / l'autre ville*. Esprit d'un Berlin dépassé à présent, même si l'idée perdure, sous un mode plus « folklorique ».

d'art contemporain de Noisy-le-Sec, dont la saison 2016/17 fut celle d'un « lent morphing mené au sein du centre d'art, tout au long de l'année » comme processus de l'exposition *Tes mains dans mes chaussures*<sup>217</sup>. Enfin, la proposition de Laurent Buffet pour l'exposition *Légende*, au Frac Franche-Comté pendant le printemps 2016, dans laquelle le récit s'expose comme « une modalité privilégiée du discours *de l'art* », à l'âge contemporain<sup>218</sup>.

#### Lieu-relation

On peut penser que Bourriaud par l'esthétique relationnelle reprend une part des enseignements de Szeemann, en terme de traitement des situations artistiques, situations que les artistes déclenchent lorsqu'ils activent une procédure de production artistique. Le traitement de l'espace d'exposition, notamment par un retour à l'objet d'art (bien que sous la forme de structures, d'installation, de mise en espace, là où les propositions de *Quand les attitudes deviennent forme* étaient davantage le résultat de gestes que des formes pour elle-même), exploite davantage la scénographie vers la considération d'une scène, de l'effet de scène. Si Szeemann apparaît dans la démarche relationnelle c'est par la prise de l'espace comme espace de jeu. Ensuite le jeu spatial n'emprunte pas les mêmes instruments d'activation selon les « écoles ». Si la définition de l'art relationnel par Bourriaud convoque des pratiques artistiques dont le support et la source sont « l'ensemble des relations humaines et leur contexte social », l'esthétique relationnelle consistant à « juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent », le terme de *scène* nous paraît adapté à décrire même très génériquement ce que cet art et cette esthétique proposent. Scène ici dans son sens délimité théâtralement plutôt que moment du croisement ranciérien. S'il s'agit de convoquer des relations, si ces relations sont effectivement la forme recherchée, celle qui active l'œuvre en interagissant avec, ces relations doivent pouvoir se « jouer » dans l'espace : il ne suffit pas d'être devant ou autour d'un objet mais sur une

<sup>217</sup> <http://lagalerie-cac-noisysecc.fr/>

<sup>218</sup> [http://www.frac-franche-comte.fr/scripts/fiche-exposition.php?id\\_expo=150](http://www.frac-franche-comte.fr/scripts/fiche-exposition.php?id_expo=150)

surface, dans une zone d'accueil de cette relation. À cette condition l'œuvre d'art relationnel gagne en porosité, en perméabilité sur ce que les traitements formels de l'exposition de Szeemann à Berne pouvaient proposer. Autre convergence, si Szeemann fait œuvre par l'exposition et Bourriaud fonde une esthétique à partir d'un groupe d'artistes qu'il rassemble, tous deux constituent une pratique personnelle qui prend forme à partir d'un collectif.

Notons pour finir que si le lieu de l'art relationnel impose ce que nous avons nommé *scène* comme configuration régulière, il ne va jamais jusqu'à éliminer l'objet ou le matériau comme forme de transition, de captation entre l'intention artistique et l'action du spectateur, comme pourra le faire, par exemple Tino Sehgal, chez lequel l'économie formelle se limite à l'espace et aux humains qui y agissent. L'art relationnel reste encore « orienté-objet ». Il est généralement très scénographié (par des scènes, des studios, des plateaux), mis en scène, et tente souvent une entrée dans la fiction. Bien que cette dernière tendance soit plus évidente si l'on observe les suites des réalisations des artistes apparus avec l'esthétique relationnelle, dans la dissolution lente de cette appartenance et se projetant pour une part dans une vision du cinéma (Parreno, Huyghe, Gonzales-Foerster).

#### Lieu-idée

Nous avons vu, notamment à partir des remarques d'Yves Michaud, comment l'espace, à l'exemple du Palais de Tokyo, au travers d'un héritage de l'expérience relationnelle (Nicolas Bourriaud étant l'un des deux directeurs du lieu à son ouverture), pouvait dans une certaine confusion entre objet d'art et forme commune, selon une lecture de l'espace sans détermination claire, produire une idée de l'art, telle une présence conceptuelle, *état gazeux* du genre. Misant davantage sur une ambiance culturelle, soutenue en partie par l'histoire du musée et du centre d'art à partir de sa mission clairement assumée dans la plupart des institutions du genre, le Palais de Tokyo permet l'expérience du lieu, inspiré par des pratiques plus alternatives, comme celle du squat (bien que plus épuré), affranchie de

l'obligation d'un service prioritaire de la perception des œuvres à partir d'un cadre défini et distinct, offrant la possibilité aux visiteurs d'élaborer une expérience propre de relation aux formes, moins assistée. Ensuite, au cours des années qui suivirent son ouverture, le Palais de Tokyo organisa un service de médiation, très clairement identifié lui (repérable à partir de vêtement faisant office d'uniforme), et à toute épreuve.

#### Lieu-formation

À la Galerie, centre d'art de Noisy le sec, une expérience sur l'année s'est déroulée pendant la saison 2016/17, *Tes mains dans mes chaussures*, pour laquelle il s'est agi « d'ouvrir un temps de transformation lente agissant sur les réflexes et les habitudes de travail, sur la temporalité des expositions et la notion de renouvellement qui leur est associée. » Selon un rythme trimestriel, les pièces de l'exposition pouvaient être déplacées, remplacées par d'autres, complétées, désassemblées, modifiées, l'espace d'exposition jouant en même temps le rôle d'atelier collectif, bien qu'aucun outil ou stock de matériaux ne soit présent dans le lieu. L'enjeu de ce type de proposition pour le public est de revenir régulièrement sur les lieux pour noter les différences entre les visites. Le centre d'art devient un lieu de double formation : celle d'une exposition qui ne se tient jamais pour acquise, toujours au travail de sa formulation, et celle du public qui vient confronter le jeu de sa mémorisation des formes, de leur mouvement dans l'espace et dans le temps. À cet endroit, il y a un enjeu relationnel, non plus celui favorisé par Nicolas Bourriaud, des relations « interhumaines », mais celui plus *matériel* de la relation avec un public qui sera amené régulièrement à reprendre sa relation à l'art selon une histoire, même locale, de la perturbation visuelle, à partir du mouvement des formes comme scénographie d'exposition. Après quelques visites et reprises de contact avec l'exposition selon son mouvement et ses changements, une familiarité avec les formes et les lieux s'installe, on pense plus facilement à s'asseoir, à se poser, à prendre des notes. Le lieu d'exposition n'est plus un lieu qu'on traverse, qu'on traite comme un espace, mais celui où l'on arrête le mouvement pour mieux

comprendre ou plutôt accepter le mouvement déjà actif (bien qu'il soit arrêté pour chaque exposition). L'exposition assure le mouvement (même par principe car cette dynamique n'est pas visible « en direct » mais arrêtée, on l'a dit), il nous reste à céder le nôtre pour apprécier le sien.

La problématique spatiale de la place du spectateur comme « déambulateur du musée » se trouve reprise et reposée dans un autre rythme, un autre élan, stabilisé, par l'effet de presque déjà-vu que cette exposition engendre : un regard de témoin. Il ne s'agit plus de courir de pièce en pièce, même du regard, et de tenter des connexions de formes, mais de trouver un lieu dans l'espace à partir duquel il est possible de tenter de produire des connexions avec des pièces déplacées ou disparues et celles encore présentes ou nouvellement arrivées. La question des connexions dans l'espace se déplace pour celle des connexions dans le temps, entre les phases de cette exposition.

#### Lieu-déplacement

Sophie Lapalu à l'opposé d'une démarche, comme celle de La Galerie de Noisy-le-Sec, qui importe le mouvement d'un renouvellement des œuvres comme « scénographie » de principe de l'exposition, propose l'exportation des pièces à l'extérieur du lieu d'exposition vers des emplacements dispersés. Exportation de principe étant donné que rien dans le propos de l'exposition (*Festival de l'inattention*) ne nous indique que les œuvres proposées soient sorties du lieu. Tout aussi bien elles n'y sont jamais rentrées et se sont toujours tenues en périphérie. Un second déplacement est impliqué par ce possible non-mouvement des formes, qui pourtant suggère une distance prise entre les œuvres et le lieu d'exposition, le mouvement que le spectateur doit produire pour se rendre sur les lieux : entreprendre une recherche, une chasse aux œuvres selon une carte mi-intuitive, mi-guidée par les services culturels du festival (principe qui retend une filiation entre Benjamin avec la figure baudelairienne d'un flâneur-enquêteur<sup>219</sup>, et

<sup>219</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, Éditions du Cerf, 1989, p. 459, 470.

l'exposition comme une enquête, « un Cluedo », tel que soutenu par Éric Troncy<sup>220</sup>). Le lieu de l'art implique son devenir espace dans une reprise du mouvement des spectateurs (avec celui du sens, nous l'avons vu dans le propos de la commissaire) vers une recherche promise mais non donnée par le lieu. Dans cette confrontation entre lieu comme histoire stabilisée, celle de la présence par exemple, et espace comme lieu activé, traversé qui n'a pas encore posé une histoire (ou dans lequel une histoire n'a pas encore pu se poser), la proposition de Sophie Lapalu engage ce déplacement du lieu (notamment vers l'espace : comme notion et extériorité symbolique, mais aussi physique, spatiale) à partir du déplacement de son contenu supposé. Vider un lieu de sa fonction reprend son questionnement en tant qu'espace, en tant que moment de reprise. Cette reprise n'est plus celle du lieu en tant qu'œuvre, tel que le Palais de Tokyo pouvait l'incarner, mais du lieu débordé, repensé, déplacé. Glassbox, qui accueillait le *Festival de l'inattention*, n'ayant ni l'envergure, ni l'histoire du Palais de Tokyo, le jeu d'espace proposé ne pouvait pas être du même ordre : extérieur vs intérieur.

#### Lieu-récit

Avec l'exposition *Légende*, Laurent Buffet, pour lequel « Une exposition n'est jamais qu'une combinaison et une rémanence d'autres expositions et d'autres livres » mais également « le fruit de rencontres plus ou moins fortuites, appointés par le jeu des affinités artistiques et humaines »<sup>221</sup>, soit une reprise d'un clivage art/vie comme *moteur* de l'exposition, il s'agit de formuler et d'activer les différents modes avec lesquels les « arts visuels », depuis toujours, ont raconté des histoires. Tendance prenant à contrepied le propos moderniste de « ne pas raconter »<sup>222</sup>, bien que l'écriture y soit une publicité du geste, le texte, sens d'un visible que l'œil ne perçoit pas toujours. Le lieu de l'exposition *Légende* devient celui du récit des formes selon trois axes :

<sup>220</sup> Éric Troncy, *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier – textes 1985-1998*, Presses du réel, 1998.

<sup>221</sup> *Légende\**, Edité par Laurent Buffet et Sylvie Zavatta, Les presses du réel, 2016, p. 11.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 14.

programmatisé, rétrospectif, fictif. L'art de l'exposition vu comme « un art de la narration soumis aux contraintes d'un espace », le parcours des visiteurs tel un roman architecturé aux séquences rythmées par les murs et les surfaces qui articulent les œuvres. On le voit, si nous avons compris le geste de Lapalu comme une reprise du lieu d'exposition, comme porteur d'une histoire, vers l'espace, où une histoire est en train de s'écrire ou reste à écrire, avec la proposition de Laurent Buffet, le lieu d'exposition assume totalement son histoire, sa mission narrative. Il ne s'agit plus de vider les lieux, ni d'y convoquer l'éphémérité du geste ni le mouvement des formes mais d'y faire passer le récit comme forme première et non plus seconde des formes artistiques.

Si les signes du régime sont livrés à eux-mêmes quand les objets ont quitté les lieux (ou ne les ont jamais rejoints physiquement), s'ils permettent de faire le relai entre les périodes d'une même exposition, avec *Légende*, les signes, retour ou enjeux narratifs des formes, viennent produire leur récit dans le lieu. Les formes en tant que *vent*, écho d'elles-mêmes, échos possiblement traités selon des formes visuelles.

#### Récit et enseignement

Cet « appel » des formes à partir de leur signes, indice, récit semble reprendre les opérations mentales du chasseur qui constitua, « enrichi et transmis un patrimoine de connaissances »<sup>223</sup> à partir de « la forme et du mouvement de proies invisibles [:] empreintes, (...) branches, (...) déjection, (...) poils, (...) plumes, odeurs (...), [le chasseur] a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classer des traces »<sup>224</sup>, tel que l'écrit Carlo Ginzburg. L'auteur indique que « faute de documentation verbale à rapprocher des peintures rupestres et des objets fabriqués, nous pouvons recourir à des fables qui nous transmettent parfois un écho, même tardif ou déformé, de ce savoir »<sup>225</sup>. Le chasseur aurait été le premier à raconter des histoires, capable de lire

une série cohérente d'événements à partir de traces muettes<sup>226</sup>, le récit faisant office de savoir jusqu'à produire de la connaissance. Cette vision scientifique du récit, cette capacité du récit, comportant parfois des moments de fiction complémentaire (comme la fable évoquée par l'auteur), à participer à un ensemble cognitif d'appréhension du monde est une approche dont la science peut se méfier. Pour Carlo Rovelli, il ne faut pas confondre « récits libres et fantastiques que les hommes se sont racontés autour du feu lors de veillées depuis des [millénaires] » et « le regard de ces mêmes hommes, aux premières lueurs de l'aube, qui cherchent dans la poussière de la savane les traces d'une antilope », dont le récit n'est que la continuation<sup>227</sup>. Bien que l'auteur, comme Ginzburg, assume la marge d'erreur entre ce que nous déduisons des traces que nous pouvons suivre et ce que nous ne voyons pas directement, ce qui implique d'être « prêts à tout instant à changer d'idée (...) », c'est sur ce doute qu'il assure l'existence d'une possibilité de la science, « en sachant que si nous sommes bons, nous comprendrons bien et nous trouverons. Voilà ce qu'est la science. »<sup>228</sup> L'argument « être bon » demandant sans doute à être précisé. Bon « en quoi ? » pourrait nous aider. Supposons « bon dans le domaine qui nous occupe » - pour ne pas nous en remettre à cette science qui sait parce qu'elle sait trancher, ne prenant pas le temps de démêler par exemple. Pour Rovelli il y a confusion entre l'invention des récits et l'attention aux traces pour trouver quelques choses. L'auteur précise : « La séparation est mince : l'antilope chassée à l'aube n'est pas loin du dieu antilope des récits de la veillée. La frontière est fragile. (...) [L]a valeur cognitive du savoir demeure : si nous trouvons l'antilope, nous pouvons manger. »<sup>229</sup> Le scientifique semble opérer une répartition facultative. Si les récits constituent une part du savoir, par exemple du chasseur, voire même de l'engagement de la recherche, celle de la proie dans l'exemple du chasseur, en quoi serait-il

<sup>223</sup> Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Verdier, 1989, p. 242.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 1989, p. 243.

<sup>227</sup> Carlo Rovelli, *Sept brèves leçon de physique*, Odile Jacob, 2014, p. 79.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 80.

opérant de souhaiter et d'obtenir la séparation des deux activités, lorsqu'elles semblent si complémentaires ? Si la valeur cognitive assure pour l'auteur une réalité alimentaire, rien n'est dit sur la capacité du récit à garantir ou non ce rôle, ou à y participer avec la cognition. Bien sûr les complémentarités ne font pas identité. La question reste les récits ne font-ils pas science ? Science telle que la science l'exige : les récits permettent la recherche, ils la soutiennent en tant que part de connaissance. Et science plus confuse, moins rigoureuse, comme nous l'avons vu à propos d'une méthode dont la confusion permettait une autre approche de l'environnement (possiblement aussi efficace qu'une approche plus précise ou plus claire) ou selon cette vision de l'esthétique comme « pensée de ce qui ne pense pas ».

Nelson Goodman propose également une relation au cognitif, à partir d'événements plus empiriques ou subjectifs, à propos de « La fonction du sentiment ». Goodman reprend l'opposition classique entre connaître et ressentir, le cognitif et l'émotif sur laquelle repose la distinction entre le scientifique et l'esthétique, pour très vite la remettre en cause : « l'expérience esthétique tout comme l'expérience scientifique a fondamentalement un caractère cognitif. »<sup>230</sup> L'auteur précise : « Pour qu'une peinture et l'acte de la regarder ou pour qu'un concert et l'acte de l'écouter soient esthétiques, il n'est nullement nécessaire qu'ils suscitent une émotion, et pas davantage qu'ils procurent une satisfaction ». Goodman montre que les émotions ressenties lors d'expériences esthétiques sont le plus souvent d'un ordre moindre, « amorties et indirectes »<sup>231</sup>, que le même type d'émotions à partir d'expérience sans intermédiaire (comme les œuvres d'art). Peur ou exultation d'une bataille, tristesse d'un deuil sont généralement plus intenses que ces mêmes accès sensibles à partir d'une confrontation artistique. Accès dont la vivacité n'est pas supérieure à l'excitation, le désespoir ou l'ivresse qui accompagnent la recherche scientifique. Goodman ajoute qu'en nous confrontant de manière

acceptable et parfois réjouissante à des émotions que nous ne tolérerions pas dans un autre contexte, celui de notre vie plus quotidienne par exemple, « fournissant à la fois un substitut pour la bonne réalité et une sauvegarde contre la mauvaise réalité », « les théâtres et les musées fonctionnent comme auxiliaires des départements de Santé Publique. »<sup>232</sup> Pour Goodman, un « Mondrian ou [un] Webern ne sont manifestement pas plus émotifs que les lois de Newton ou d'Einstein » et le jeu des émotions peut se produire « dans l'expérience de l'art le plus intellectuel tout en faisant défaut dans l'étude scientifique la plus captivante. »<sup>233</sup> C'est la distinction entre « les investigations dénuées de fébrilité » (sensation, perception, inférence, fait) et « les réponses affectives non-cérébrales » (plaisir, douleur, satisfaction, déception) qui nous « empêche de voir que dans l'expérience esthétique *les émotions fonctionnent cognitivement*. »<sup>234</sup> L'usage cognitif des émotions « suppose leur différenciation et leur mise en rapport afin de jauger et de saisir l'œuvre, et de l'intégrer au reste de notre expérience et au monde extérieur. »<sup>235</sup> Goodman poursuit en indiquant que « les émotions fonctionnent cognitivement (...) en se combinant l'une avec l'autre et avec d'autres moyens de connaître » et que « la quantité ou l'intensité de l'émotion ne mesurent pas son efficacité cognitive », même si « l'emploi cognitif des émotions ni n'est présent dans toute expérience esthétique ni n'est absent de toute expérience non esthétique. »<sup>236</sup> Pour finir, l'auteur signale que « dans la vie de tous les jours, la classification des choses par le sentiment est plus vitale que la classification par d'autres propriétés », le sentiment comme perception effective et supplémentaire à celle du poids et de la taille par exemple<sup>237</sup> et le discernement au moyen du sentiment se destinent aussi bien aux motivations pratiques que théoriques.

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 294

---

<sup>230</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990, p. 287.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 288.

Si les émotions ne sont pas directement équivalentes au récit, elles occupent la part subjective de la confrontation au monde, voie plus « directe » d'une perception de l'environnement, quand le récit serait le support d'une formulation, par l'action narrative par exemple, du contenu d'une histoire, sans que nécessairement cette histoire ne soit parfaitement prouvée scientifiquement. Les émotions partagent avec le récit, qui en est une traduction, la relation, la transmission avec le réel, ils sont des instruments cognitifs vers une connaissance plus pertinente de notre environnement.<sup>238</sup>

Dans l'exposition *Légende*, le récit des formes artistiques est l'enseignement du monde par ces formes lues. Un régime de signes artistiques qui répond au régime de signes de l'art. Le régime de signes artistiques étant celui que les artistes produisent formellement, le régime de signes de l'art, celui qui permet de lire les formes comme artistiques. Le récit transporte jusqu'au lieu d'exposition des formes dont nous ne pouvons avoir un rapport émotion/cognition autrement. Le récit est une forme qu'il s'agit de croire comme toutes autres formes, cette croyance faisant office de savoir, engageant un principe fidéiste, hors-religion, d'une « prééminence à la foi sur la raison »<sup>239</sup> (qui peut recouper un autre régime, celui qui voit de nombreux lieux de cultes devenir des centres d'art). Ou plus littérairement, le *willing suspension of disbelief*, principe nommé par Coleridge, selon l'opération mentale d'une acceptation de la fiction par le lecteur<sup>240</sup>, une croyance qui fonde l'adhésion. Si dans la fiction, ou à partir d'elle, il s'agit de feindre, Rancière nous rappelle que « Feindre veut dire d'abord forger, élaborer des structures intelligibles et non pas proposer des leurres »<sup>241</sup>.

### Musée et expérience

À partir de ces différentes expériences de l'espace d'exposition comme celui de la relation, celui de lieu comme œuvre, celui du déplacement, de la formation, du récit on peut saisir que le musée et les lieux d'exposition ont régulièrement le souci du devenir de l'expérience de l'art. Ils ne sont pas toujours les lieux du calme et de la sérénité, voire de l'anxiété face aux œuvres, mais aussi ceux du mouvement et parfois même du risque pris par les formes dans leur formation (relationnelle, dynamique, narrative), ce qui entraîne possiblement d'autres désarrois ou inquiétudes. Même si la tendance des institutions artistiques sera de donner une visibilité et une clarté des plus évidentes à une expérience qui ne l'est sans doute pas tant. Simplement le mouvement de l'expérience qui trouve ses formes hors musée jusqu'au lieu d'exposition institutionnel, et dont nous poursuivons l'étude à travers un passage par bien des modèles et modalités (dynamique des intentions, relation au risque, confusion de la méthode, relation au lieu de l'exposition et à son régime de signes), semble également toucher le musée lui-même. Non pas qu'à ce moment le musée (et les lieux d'exposition) devienne alors la surface de réception idéale pour les expériences dont nous parlons, mais qu'à donner périodiquement, et peut-être selon une tendance plus appuyée, une place plus régulière ou évidente à cette notion d'un art qui ne se fige pas dans l'espace une fois pour toute, le musée permet sans doute une perception plus « ouverte » de ce qu'une œuvre d'art peut être, faire, comment elle advient, en dehors d'un lieu préparé à la perception de l'art. Si une fluidité des expériences de l'art, de « l'art en formation » devient une approche des formes à laquelle les musées deviennent de plus en plus sensibles en proposant régulièrement un accès plus adapté à leur perception, même selon une grille de lecture institutionnelle, ce type d'enjeux et de manifestations artistiques peuvent en obtenir en retour une qualité d'attention propre à leur accès, même probable, lorsqu'ils agissent hors lieu préparé, selon une grille plus libre. Le musée et les lieux afférents continuent ici une mission éducative du regard et des perceptions en général. À ce moment le musée travaille

<sup>238</sup> Voir la relation cognitif/poétique chez Frege (Bertrand Westphal, *Géocritique*, Minit, 2007).

<sup>239</sup> FIDÉISME, <http://www.cnrtl.fr/definition/fid%C3%A9isme>

<sup>240</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*, 1817.

<sup>241</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, p. 56.

parallèlement à une recherche commune aux formes que nous étudions à partir notamment des exemples islandais.

Les expositions s'imposent comme tentatives d'une saisie du vivant selon la présentation d'une dynamique des procédures et non plus uniquement moment de contemplation, pause du regard (même selon une double dynamique « expérience en cours / perception favorisée »), et par là questionnent l'objet stabilisé, comme nécessité d'un support pour la forme. L'extension de ce « détachement » soutient la possibilité du lieu comme habitacle sans objet et alors « simplement » abris d'un régime de signes. « Nappe sémiotique » qui telle une ambiance, pourrait agir ailleurs, se dégager de la tutelle de *l'espace type* pour suivre les expériences elles-mêmes. Le musée devient l'espace d'apprentissage d'un déplacement du regard sensible hors-musée, à la manière du récit ou des émotions comme instruments cognitifs, en tant que modes plus courant de ce mouvement des signes venant à un moment se poser sur les choses, en dehors d'un cadre de lecture physique, entre les établissements (autant qu'en eux). Le verbe étant un cadre de lecture « portant » son espace avec lui - ce qui n'implique pas qu'il soit toujours pertinent et adapté ou recevable.

L'art connaît, depuis plus d'un siècle maintenant, un mouvement d'une part de ses forces vers l'attraction du vivant. L'amorce de cette tendance qu'on pourrait situer entre deux formules : *l'entrée du bordel en peinture*<sup>242</sup> dans une « émancipation esthétique » des peintres qui « entrent en lutte contre le goût, la morale et la convention »<sup>243</sup> et « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art »<sup>244</sup>, réponse célèbre de Baudelaire à Manet, inquiété par ses régulières déconvenues artistiques. Mouvement d'une inspiration visuelle, mais surtout aspiration dynamique, forme d'agir dans laquelle la *manière*

*de voir*, définition du « style » pour Rancière<sup>245</sup> à partir de Flaubert, reste une garantie attentive.

C'est ce mouvement du visible au sensible, de la représentation vers l'expérimentation, qui marque le passage entre les œuvres autonomes telle que pouvait en parler Simmel et les « œuvres-programme » à partir de démarches comme celle de John Cage par exemple.

De chercher à se rapprocher du « vivant », ce « Qui est plein de vie, de dynamisme »<sup>246</sup>, de l'expérience vive, dynamique du réel, malgré ses conditions de « monde à part »<sup>247</sup> qui lui permettent de *faire du réel* (« l'art, comme mise en forme maîtrisée du réel » pour Miguel Egaña), l'art, sans être *actuellement* pleinement dans le réel, selon ce petit décalage de temps et d'espace (de régime de visibilité), tendrait à suivre la dynamique du vivant. Celle si bien saisie à nouveau par Bergson : « la vraie réalité, c'est le changement, c'est le devenir, c'est la transition continue. »<sup>248</sup> Cette dynamique, les agents actifs et attentifs aux limites expérimentales de l'art ont tenté d'en rendre compte institutionnellement.

Les constructivistes et leur engagement pour un musée de l'expérience artistique, Szeemann et sa célébration des attitudes et processus dans les formes d'exposition jusqu'à l'exposition comme œuvre (et le commissaire-artiste), Siegelau et une exposition qui pourrait quitter l'espace, celui en volume, dit en trois dimensions, pour d'autres « lieux » (comme celui du livre), Bourriaud et

<sup>242</sup> Emmanuel Pernoud, *Le Bordel en peinture - L'art contre le goût*, Adam Biro, 2001.

<sup>243</sup> [http://next.liberation.fr/culture-next/2001/12/21/emmanuel-pernoud-le-bordel-en-peinture-l-art-contre-le-gout\\_388172](http://next.liberation.fr/culture-next/2001/12/21/emmanuel-pernoud-le-bordel-en-peinture-l-art-contre-le-gout_388172)

<sup>244</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, II, p. 496-497.

<sup>245</sup> Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998, p. 100. Dans *La méthode de la scène*, du même Rancière, on peut lire « Dans le cas de l'*Olympia* de Manet, la question 'est pas de savoir si c'est une prostituée. (...) [O]n ne peut plus savoir si cela représente une entité sociale définie. C'est vraiment n'importe qui, et, au fond, toute l'histoire de la représentation picturale, de ce qu'on a appelé "abstraction", est liée au déplacement même du sens des figures : n'importe qui peut entrer dans la peinture. » *La méthode de la scène*, Lignes, 2018, p. 97.

<sup>246</sup> VIVANT, <http://www.cnrtl.fr/definition/vivant>

<sup>247</sup> Jacques Rancière : « Au régime esthétique l'art est un monde à part depuis que n'importe quoi peut y entrer. » *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, p. 10. Gilbert Simondon, voyait également la période « post-classique » comme celle où les « valeurs esthétiques deviennent dominantes et constituent un univers complet. » Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, Éditions de la transparence, 2008, p. 27.

<sup>248</sup> Henri Bergson, *Histoire de l'idée de temps - Cours au Collège de France 1902-1903*, PUF, 2016, p. 105.

l'exposition de formes d'un mode d'être interindividuel, un centre d'art (Noisy-le-Sec) comme surface d'accueil d'une exposition en perpétuelle reprise et développement (qui pendant une saison « laisse » les formes se renouveler régulièrement, la scénographie évoluer selon les transformations que les artistes activent dans la durée), les tentatives de Sophie Lapalu et des artistes dont elle s'entoure à partir d'un dispositif d'exposition qui déplace les œuvres et les regards jusqu'au risque de leur disparition ou celles qui, comme la proposition de Laurent Buffet avec l'exposition *Légende*, amorce l'échange entre les formes et le récit qui les poursuit : chacun de ces exercices d'exposition tente à sa manière une entrée des formes de vie dans l'institution. Vie du processus expérimental, des attitudes et des situations (MZhK/Szeemann), d'une sortie de l'espace d'exposition lui-même vers d'autres dispositions du réel (Michaud au Palais de Tokyo – Siegelau - Lapalu), vie des formes de relation entre les personnes (Bourriaud), des formes elles-mêmes dans leur succession dynamique (*Tes mains dans mes chaussures*) et des formes dans un réel sans la protection du lieu de l'art (Lapalu), et vie du langage verbal reprenant à son compte celle des formes du langage plastique (*Légende*/Buffet). Ligne du parcours d'un mouvement dans le musée, des formes stabilisées dans un lieu stable (celui des œuvres) au lieu stable comme condition d'accueil d'expériences dynamiques (celui des expositions comme œuvres), puis au lieu stable se montrant pour lui-même comme empreinte des passages d'expériences et de l'ambiance résiduelle (celui du lieu comme œuvre), vers la poursuite de l'expérience hors du musée. Débordant au moins le *hors-les-murs* - selon l'expression consacrée d'un certain format de la réalisation artistique encore très rattaché pourtant à une institution, souvent dans une dépendance évidente et déclarée.

Si les signes du régime sont livrés à eux-mêmes, selon l'impression de Michaud lors de l'ouverture du Palais de Tokyo, alors que les objets ont quitté les lieux (ou n'ont jamais quitté leur lieu d'existence ou encore se confondent avec les objets usuels et courant des lieux), avec *Légende* (de Laurent Buffet) les signes narratifs des formes viennent produire leur récit dans le lieu, les formes

ne sont plus que *le récit d'elles-mêmes*. Une volatilité des formes et des signes, les formes comme support des signes, les signes comme lecture des formes, semblent soutenir une extension du régime de l'art.

Dans ce dernier moment de l'émancipation des œuvres et des lieux qui les présentent traditionnellement vers une dynamique plus proche de formes de vie, s'élabore une relation aux œuvres, comme formes n'étant dans l'espace – notamment d'exposition – que d'y passer, sur le mode qui les constitue. Être *de passage* et alors forme de temps, de durée illimitée, mais limitée à un seul espace (à la fois<sup>249</sup>), tel un corps sans espace propre, sans propriété, ne faisant lui aussi que passer. Si sa durée se voit limitée dans un espace, ses périodes de durée hors-espace de perception, comme celui de l'exposition, composent une durée *extérieure* qui n'est pas limitée.

L'œuvre, non plus simplement durée *au-delà* de l'artiste par le détachement de l'un à l'autre, mais durée constante, durée en soit.

Si elle y perd sa valeur en espace, du fait de n'être plus là qu'à un moment, de ne dépendre de l'espace qu'à un moment, et de ne plus être affiliée spatialement, et alors fragilisée, risquant à chaque instant un retour à la fragmentation dont elle est issue, la forme y gagne en mouvement, ce qui reste une des intentions majeures de la recherche artistique : trouver une forme au mouvement, au vivant. Depuis Delacroix et sa célèbre formule, être *assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol*, ou Rodin qui fige dans sa statue du Maréchal Ney, deux positions en une, saisir l'instant, comme révélateur du mouvement, d'une séquence, est un objectif de l'art (même si, la condition de cette aptitude d'une capture du vivant reste associée, ici, à une tournure morbide - suicidaire ou guerrière - selon cette « Apparence fausse de présent » dont parlait Mallarmé, « Un milieu pur de fiction »).

<sup>249</sup> Même dans le cas d'une œuvre qui serait diffusée sur plusieurs espaces en même temps, un spectateur n'aurait jamais le choix que de la percevoir à partir d'un seul endroit, celui où il se trouve.



Pour Bergson, « Si nous considérons toutes les parties, elles se meuvent, si nous considérons le tout, il est immobile et il est renfermé en soi aussi, et il est un, il a une certaine unité ».<sup>250</sup> Il se pourrait que l'œuvre tente l'unité du tout, sans ne jamais vraiment pouvoir échapper au devenir des parties, à leur agitation. Cette activité, en tant que source et devenir, qui persiste dans une œuvre voit s'ouvrir une condition de vie pour les œuvres du côté du mouvement et de la temporalité comme alternative à une position stable dans l'espace de perception approprié. Encore une fois, cette possibilité pour une œuvre d'être saisie hors-espace approprié, réclame un mouvement ajusté, concordant et inspiré des jeux de perception d'un regardeur potentiel, tel un chasseur *aux aguets* sans être *à l'affût* (ce qui produirait une tendance à voir de l'art dans toute chose). Ce mouvement perceptif, nous l'avons vu, prépare ses aptitudes sur les lieux plus institutionnels, à la manière d'un apprentissage, comme espace de formation. Envisageons un relai, entre lieu et hors-lieu, assuré par les lieux, impliqué par les œuvres et activé par les regardeurs. Le lieu préparé de l'art prépare aussi le regardeur à se fabriquer un regard avec lequel il pourra continuer à voir des œuvres d'art, mais aussi à regarder le monde selon une sensibilité exercée plus apte à déceler des formes en formation. Des formes d'être à plutôt que d'être là, selon cette distinction de Pierre-Damien Huyghe : « L'homme socialisé vit selon des coordonnées spatio-temporelles diverses, il endure des rythmes d'expériences variés. À la limite, il me semble difficile de le définir comme « être là » (...). Il est probablement plus pertinent de le donner comme « être à » et de chercher à penser la pluralité des formes "à" »<sup>251</sup>.

#### Forme objet chose

Une forme peut être appelée « chose » et on peut dire d'une chose qu'elle est une forme et/ou qu'elle a une forme. Une forme peut être une chose et une chose avoir une forme. Une chose ayant toujours une forme, si une chose est un objet, on peut imaginer qu'une chose soit assez

<sup>250</sup> Henri Bergson, *Histoire de l'idée de temps – Cours au Collège de France 1902-1903*, PUF, 2016, p. 115.

<sup>251</sup> Pierre-Damien Huyghe, *Faire place*, MIX, 2006, p. 11.

confuse ou abstraite et pourtant être transmise, conçue par une forme (pour reprendre par exemple le cas proposé par *The Thing* de John Carpenter<sup>252</sup>). Il est des choses abstraites qui ne sont pas des objets. Pourtant un objet est aussi parfois un motif, non pas celui qu'on voit mais celui d'un ordre mental, « Élément d'ordre (généralement) mental qui incite à agir »<sup>253</sup>.

Une forme n'est pas toujours une chose, telle qu'une chose est un objet. La forme d'une chose, comme celle d'un objet d'art, peut aussi nous donner accès à une forme sans objet, une « pensée sensible », une ambiance, un parfum, ... une chose peut alors ne pas être un objet, mais juste une chose comme nous parlions du motif (à propos de l'objet). On voit que l'œuvre, la forme comme la chose et comme l'objet ont deux versions, ou déjà deux états : un premier, solide, qu'on peut voir, toucher, porter, un second, immatériel, éthéré, impalpable comme abstrait.<sup>254</sup> Si l'on tente de relier cette tendance entre ces termes à partir des nombreux synonymes que ces mots très génériques rassemblent, nous n'obtenons pourtant aucune notions communes pour les quatre termes : œuvre et forme partagent seulement COMPOSITION comme terme commun, et objet et chose, BIDULE et TRUC mais également l'un et l'autre comme « synonyme mutuel » (*chose* se retrouve dans la liste de synonyme d'*objet* et réciproquement)

Les formes que nous observons, dont une des qualités est d'en déclencher d'autres agissent comme des leviers ou des écluses, selon qu'elles permettent par un mouvement à partir d'un appui ou d'une mise à niveau, le passage d'un état à un autre. Les œuvres agissent comme des fixateurs d'attention qui s'ajoutent au processus d'activité mentale et se mêle ainsi au flux de la pensée comme supplément, reprise, amalgame, échange. Elles participent au phénomène

<sup>252</sup> John Carpenter, *The Thing*, 1982.

<sup>253</sup> MOTIF, <http://www.cnrtl.fr/definition/motif>

<sup>254</sup> « Toute chose a deux aspects : elle est un *objet* en tant qu'elle est comprise dans d'autres choses, elle est une *chose* en tant qu'elle est comprise dans autre chose qu'une chose », David Rabouin, « Le fantôme (spinoziste) dans la machine (à différences) », *Choses en soi, métaphysique du réalisme*, E. Alloa, E. Dering, puf, 2018, p. 175.

sensation/perception comme des unités spécifiques (« substance artificielle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique », selon la définition d'une œuvre d'art pour Roger Pouivet<sup>255</sup>), selon une temporalité et une spatialité propre. Les œuvres sont des instruments types de ce supplément d'activité mentale, et comme le beau qui n'a pas d'autres fonctions que d'être beau ces instruments ne sont peut-être que ceux de cette activation : leur rôle est particulièrement de stimuler notre activité mentale. Si une abeille éveille ma perception en raison de la légèreté ou de la sonorité de son vol, elle peut aussi me piquer et c'est aussi ce qui travaille ma perception (émotion/cognition).

Si les œuvres n'ont que cette stimulation mentale comme destination, fonction, stimulation déclenchée par des sensations physiques, alors une peinture vaut bien une sculpture, une sculpture, une performance, une performance, un courant d'air : peu importe la source, du moment que notre flux est sollicité, emprunté, convoqué. Si *le regardeur fait les tableaux*, les tableaux lui font quelque chose : *le regardeur se fait* quelque chose avec *les tableaux*, il fait les tableaux comme les tableaux le font. Si tous les objets, si toutes choses et chaque forme sont susceptibles par la rencontre de nous stimuler, les œuvres d'art sont les seules de cet ensemble dont la destination est juste cette stimulation, cette action.

Les œuvres pour être perçues nécessitent, nous l'avons vu, des conditions spécifiques. Cette spécificité est incluse dans la définition de l'œuvre (comme chez Pouivet), elle n'est pas extérieure, bien qu'elle soit généralement un cadre, un environnement, physique comme symbolique. Ces conditions, comme celles qu'un musée ou un centre d'art procure à l'œuvre (et qui pourtant ne peuvent lui manquer pour faire œuvre), sont possiblement, nous l'avons évoqué, accessibles également à partir d'une exportation du régime de signes en vigueur dans des murs de l'institution. Qu'il repose dans l'établissement ou agissent à l'extérieur, l'expérience que ce régime de signes permet, ce que nous nommons activation ou

stimulation mentale, comme fonction des œuvres, peut être vue comme un « sas » qui permet le passage d'un état à un autre, tel que nous l'avons suggéré plus haut. Le sas est un outil et l'action qui permet de tamiser, cribler, filtrer, des matériaux, puis dès le XVI<sup>e</sup> c'est « la partie d'un canal comprise entre les deux portes d'une écluse et qui se remplit et se vide alternativement pour permettre aux bateaux de passer », puis plus récemment, tout dispositif permettant le passage entre deux enceintes aux atmosphères différents<sup>256</sup>. L'œuvre est à la fois ce qui permet le passage d'un état à un autre, comme celui du moment passé vers le temps d'après, mais avec l'œuvre comme ingrédient de ce passage, qui viendra modifier « à sa manière », la manière dont elle nous rencontre et dont nous la « prenons ». À la fois le sas, qui à l'exemple de l'écluse, offre le moyen de passer d'un état à un autre, l'œuvre est aussi le bateau qui passe par le sas qui nous porte de l'amont à l'aval et avec lequel il faut traiter : ce n'est pas un passage à vide. Cette fonction de passage par ce fonctionnement qui inclut le mouvement d'un objet dans le passage rapproche la relation esthétique du rite de passage, dans lequel « à l'intérieur d'un espace-temps à la fois continu et discontinu avec l'espace et du temps social (...) s'effectuent [des] transformations symboliques », généralement à partir d'une épreuve à franchir et non simplement d'un temps à passer<sup>257</sup>. Une chose passe d'un état à un autre, comme par l'écluse, pendant qu'une autre est levée, portée comme par l'effet du levier – comme celui qui permet le déclenchement de l'écluse (ou des aiguillages ferroviaires).

---

<sup>256</sup> SAS, <http://www.cnrtl.fr/definition/sas>

<sup>257</sup> Pierre Guislain, *La résistance de sensible – Art et processus de symbolisation*, Thèse de doctorat en philosophie, 2014, p. 281.

---

<sup>255</sup> Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, 2012, p. 66.

