

***DOUBLE BIND***  
***ARRÊTEZ D'ESSAYER DE ME COMPRENDRE !***

5 février - 30 mai 2010

**NOTICES SUR LES OEUVRES**

VILLA ARSON  
20 avenue Stephen Liégeard F-06105 Nice cedex 2  
Tél. +33 (0)4 92 07 73 73 – [cnac@villa-arson.org](mailto:cnac@villa-arson.org)  
[www.villa-arson.org](http://www.villa-arson.org)

**Contact presse** : Michel Maunier / [communication@villa-arson.org](mailto:communication@villa-arson.org) / Tél. +33 (0)4 92 07 73 91

Visuels disponibles pour la presse à télécharger sur [www.villa-arson.org](http://www.villa-arson.org), rubrique Espace presse



### A CONSTRUCTED WORLD

**Explaining Contemporary Art to Live Eels** • 2010 • Techniques mixtes • Dimensions variables • Courtesy des artistes • Production Villa Arson • A Constructed World sont deux artistes d'origine australienne, Jacqueline Riva et Geoff Lowe. Ensemble, ils développent depuis une quinzaine d'années des projets artistiques sous la forme d'expositions, de workshops, de performances, de sites Internet, et de publications. Ces projets impliquent régulièrement la participation de collaborateurs avec qui ils produisent des processus de recherche et des situations à partir desquelles d'autres projets sont développés. Ces situations, basées sur le dialogue, le débat et le partage d'idées, laissent une part importante d'interprétation et d'action aux participants. Les modes d'émergence et de circulation des idées sont les formes mêmes de l'œuvre. Ces micro-situations politiques entretiennent une relation spécifique au langage comme véhicule du politique. Elles encouragent une prise de parole non autorisée, défailante, minoritaire ou incertaine, et d'autre part, elles revendiquent le malentendu et la disjonction. À ce titre, les œuvres de ACW peuvent être des situations dont les modes d'émergence pourraient être l'ébauche d'une situation démocratique. Celle toujours en attente, qui ne revendiquerait pas le consensus mais les dissensions et la possibilité de paroles divergentes. Ainsi, la non concordance et le conflit sont des matériaux privilégiés de l'œuvre. Leur travail impliquant des anguilles vivantes sont l'une des situations au cours desquelles ils questionnent un certain nombre de paramètres communément admis dans les discours de l'art. Comment se définissent les modes de transmission et de définition des œuvres et de leur histoire ? Sur quels axes, métaphoriques / littéraires, sacrés / profanes, artiste / public, se situent l'expérience esthétique et les partages du sensible ? Comment peut-on définir des alternatives dialectiques à ces modèles ? L'anguille est un animal dont les modes de communication par impulsions électriques lui permettent de se reproduire et de parcourir des milliers de kilomètres pour retrouver l'endroit précis de sa naissance. L'animal est à la fois entendu comme une métaphore du caractère ubiquitaire de l'Internet et l'incarnation de l'Autre absolu, avec lequel, pourtant, une communication pourrait être envisagée. L'œuvre Explaining Contemporary Art to Live Eels a eu déjà deux précédents, l'un au CAPC de Bordeaux et l'autre à Murcia en Espagne. À chaque fois, les artistes ont installé les anguilles dans un bassin. Des workshops, ainsi qu'une série de conférences sont organisés, au cours desquels différents intervenants « tentent » de leur transmettre leurs conceptions de l'art contemporain. À Nice, le collectif A Constructed World est installé dans la Galerie carrée et développe des programmes d'interprétation de l'exposition avec différents publics. • Sébastien Pluot



### ACHOUR BORIS

**MMMMMMM** • 2000 • Bande sonore • 46 min • Courtesy Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris • Monologue d'une cinquantaine de minutes au cours duquel Michel Prades, aphasique, parle de son rapport au langage, des poésies qu'il écrit, de l'accident à l'origine de son handicap. • Boris Achour



### ADER BAS JAN

**I'm Too Sad to Tell You** • 1971 • Films 16 mm transférés sur DVD, noir & blanc, silencieux • 3 min 34 s • Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam • I'm Too Sad to Tell You de Bas Jan Ader, montre l'artiste en train de pleurer. Le titre nous informe d'un sentiment indicible qui pourtant se manifeste par une expression dont l'authenticité demeure incertaine. Si la traduction verbale d'une émotion semble insuffisante, sa manifestation physique laisse entrevoir un trouble. En effet, le fait de ressentir une émotion n'est pas équivalent à la volonté de la transmettre. Cette ambiguïté semble inhérente au processus même de la représentation. En cela, Bas Jan Ader souligne l'impossibilité de transmettre, par une représentation, la vérité intime d'un sentiment à travers une œuvre. Une œuvre est toujours une traduction équivoque, elle participe toujours d'un malentendu. Lorsque Walter Benjamin avance le fait que « toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur », il revendique la nécessité de ne pas présumer de ce qui sera reçu. En l'occurrence, le message potentiel qui est aboli par la phrase laisse la place à une autre expression, imprécise, équivoque, qui se substitue au langage bien qu'il s'affirme dans sa négation. Cette œuvre fait écho aux positions romantiques qui s'engagent dans une volonté de transparence empathique des sentiments. Une posture se trouvant confrontée à l'ineffable et l'indicible. Bas Jan Ader, vient ici déconstruire cette posture nostalgique en inversant l'opération. Il met en scène l'indicible pour laisser se traduire une émotion dont le contenu demeure irrémédiablement intime. En d'autres termes, il représente d'indicible. • Sébastien Pluot



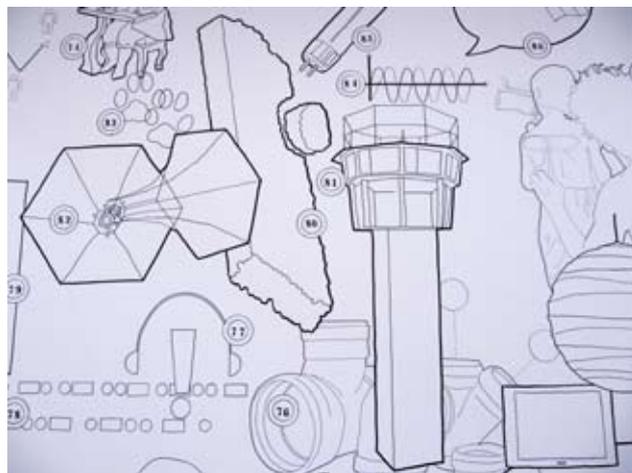
**ALLAVENA JEROME**

**Qu'est-ce qu'on fait ce soir Cortex ?** • 2010 • Dessin mural réalisé au feutre acrylique • 350 x 170 cm • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Dessin mural composé de l'ensemble des visuels des œuvres de l'exposition Double Bind — Arrêtez d'essayer de me comprendre ! Cette œuvre monumentale fonctionne comme une carte / diagramme de l'exposition. • Éric Mangion

**05**

**P = G / I = D** • 2010 • Ensemble de 90 cartels posés au sol • Film PVC transparent • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson •

L'artiste produit tous les cartels de l'exposition Double Bind — Arrêtez d'essayer de me comprendre ! Seuls les noms et les titres des œuvres sont conservés intacts. Le reste des informations est traduit par le logiciel Alice conçu par l'artiste, devenant ainsi des graphiques aux formes complexes. • Éric Mangion

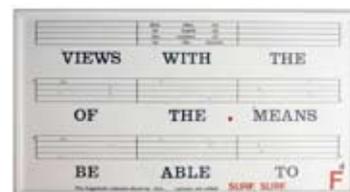
**06****ART & LANGUAGE**

**Sighs Trapped by Liars 1-192** • 1996-1997 • Transfert sur toile sur contreplaqué, bois, verre et métal • 497,6 x 527,4 cm • Collection LaM Lille métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq •

L'installation se présente comme un vaste plan horizontal multicolore composé de 192 peintures sur toile exposées à environ un mètre du sol, sous douze vitrines en bois et verre. Chaque toile comporte l'image photographique d'un livre ouvert dont le texte est à peine lisible à travers la couleur transparente. Il s'agit en fait de livres écrits par les membres du groupe au début de leur carrière dans les années 1960, avant qu'ils deviennent artistes plasticiens. L'aspect théorique de leur œuvre se retrouve ainsi dissimulé sous le vernis de la peinture. • Texte fourni par le FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), à l'origine propriétaire de l'œuvre.

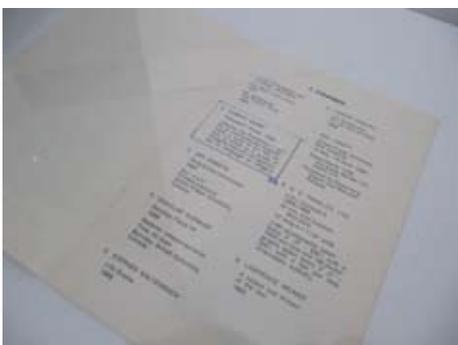
**07**

**Surf** • 1974 • Deux cadres : 65 x 44 x 5 cm • Deux cadres : 34 x 63 x 5 cm • Lino-type et collage • Collection FRAC Nord-Pas-de-Calais • L'œuvre présente quatre partitions de musique sur lesquelles des mots énigmatiques remplacent les notes que l'on s'attend à lire. Tout effort de concentration pour tenter de décoder un message est vain puisque les artistes reconnaissent eux-même que le terme Surf est sans signification, comme une suite de vocables que l'on cherche à relier entre eux. Il s'agit de montrer que l'art est comme la musique, un langage qui ne doit pas nécessairement faire sens pour exister. • Texte fourni par le FRAC Nord-Pas-de-Calais

**08****AUGUSTE-DORMEUIL RENAUD**

**Écriture Nocturne** • 2004 • Installation • Papier peint braille, néons et son • Dimensions variables • Galerie In situ / Fabienne Leclerc, Paris • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Écriture Nocturne est un papier peint sur lequel sont imprimés en braille les noms de codes employés pour désigner les opérations militaires menées au XX siècle par les grandes puissances occidentales. « Tempête du Désert » pour l'intervention de la coalition au Koweït en 1991 ; « Justice sans Limites » pour l'intervention américaine en Afghanistan, en 1999. La dimension faussement poétique des titres est à la mesure de l'horreur qu'ils dissimulent. Le braille vient souligner la disjonction entre le sens des termes et ce qu'ils recouvrent en réalité. Le public est maintenu à distance d'un texte que seule une personne non voyante peut être à même de lire. C'est donc une personne handicapée qui peut révéler ces messages cachés par une autorité qui dissimule ses intentions. L'œuvre Écriture Nocturne est installée dans un espace saturé de lumière. L'artiste nous met dans la position de désorientation d'une personne qui n'a que les mains pour se repérer dans l'espace. Si nous atteignons les points tactiles du braille nous sommes doublement perdus, physiquement et sur le registre de la signification qui nous échappe. Ce rapport entre discours de pouvoir autoritaire et la possibilité d'une subversion minoritaire est un enjeu qui ne cesse de questionner la définition d'une situation démocratique. Le 25 novembre 2004, à onze heures, une présentatrice de la chaîne publique ukrainienne annonce que Victor Ianoukovitch a définitivement remporté les élections. Natalia Dmytruk traduit simultanément en langue des signes les propos du président pour les téléspectateurs malentendants. Ce jour-là, après avoir noué un tissu orange à son poignet, l'interprète ne traduit plus les propos du président : « Je m'adresse à tous les sourds d'Ukraine, disent ses gestes. Notre président est Victor louchchenko. N'écoutez pas les résultats. On vous ment ! » • Sébastien Pluot





09

#### BARBIER GILLES

The « Eternal Return » Theory of Primary and Secondary Rewards • 2009 • The Steroid Theory of Work • 2009 • The Mega Mall Theory of Desire • 2009 • The Psilocybe Theory of Perception • 2009 • Gouache sur papier • 125,5 x 196 x 3,5 cm chaque • Collection privée, Bruxelles • Courtesy Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris • Dans les années 1960, alors que les expériences psychédéliques se démocratisent, les neurobiologistes isolent toute une série de molécules qui tiennent un rôle important dans le fonctionnement du cerveau, notamment dans la gestion de nos émotions, de nos perceptions, de nos désirs, du sommeil, de notre capacité de concentration... Neurotransmetteurs, inhibiteurs, hormones (dopamine, sérotonine, etc.) Ensemble, ils gèrent l'architecture de notre cerveau. Une émotion peut être déclenchée chimiquement. Une perception peut être altérée artificiellement. Nous pouvons en un instant perdre totalement le contrôle. Nous pourrions même, dans le cas extrême, être téléguidés chimiquement ! Ces substances sont naturellement sécrétées et synthétisées par notre corps. On en trouve également dans la nature, notamment sous la forme d'opiacés, d'alcaloïdes, etc. On en trouve même dans le chocolat. Voilà pourquoi un journaliste du New York Times a titré l'article qui vulgarisait ces notions neuves pour l'époque The Chocolate Theory of Love. Non seulement ce titre est particulièrement beau et étrange, mais il met (et c'est ce qui m'interroge le plus) en relation une substance et un état émotif bien connu, quoique mystérieux, intime, fort, difficile à gérer. Il insinue que nous ne serions pas maîtres de nous-mêmes, mais guidés, comme des pantins impuissants, des super zombies, par les ficelles complexes d'une chimie neuronale. Les dessins noirs présents dans l'exposition ont systématiquement pour scène un lieu de contrôle (cockpit, régie, ordinateur, etc.). Ils peuvent tout à fait fonctionner comme une version mécaniste de notre pensée. Les commandes, les jauges, les capteurs qui la constituent sont réaffectés, redistribués en zones corticales, en neurotransmetteurs, en dérivés opiacés, en hypnoïdes, alcaloïdes dont les taux font varier, amplifier, perturbent la perception que nous avons de nous-mêmes et du monde. Chaque titre vient ainsi apposer un mot image à une fonction qui peut être profondément modifiée lors d'un changement de l'équilibre chimique du cerveau : — The Psilocybe (champignon hallucinogène) Theory of Perception (alcaloïdes) — The Steroid (anabolisants) Theory of Work (dérivés d'hormones stéroïdiennes) — The « Eternal Return » Theory of Rewards (système des récompenses, addiction, désinhibiteurs) — The Mega Mall Theory of Desire est une exception. Les molécules ont été remplacées par des noms d'actrices porno. Il faut dire aussi que la salle de contrôle qui y est présentée est celle d'une centrale nucléaire. • Gilles Barbier

10

#### BARRY ROBERT

Telepathic Piece • 1969 • Document extrait du catalogue de la Simon Fraser University, 19 mai – 19 juin 1969 • C'est en 1969, au cours d'une communication téléphonique entre Robert Barry dans l'atelier de Seth Siegelaub à New York et un public rassemblé dans l'auditorium de l'université Simon Frazer qu'il a proposé l'expérience suivante Telepathic Piece : « Pendant cette exposition, je vais tenter de communiquer télépathiquement une œuvre d'art dont la nature est une série de pensées qui n'est pas de l'ordre du langage ou de l'image. » Bien que certaines personnes aient déclaré avoir reçu quelque chose, ce qui amusait beaucoup l'artiste, l'enjeu n'était pas de véhiculer une croyance en un phénomène occulte ou irrationnel mais, au contraire, de questionner et en fin de compte, de remettre en cause les dimensions de croyance dans la relation esthétique. Paradoxalement, l'œuvre revendique l'inverse de ce qu'elle suppose. Elle affirme la nécessité de reconnaître une part d'incommunicabilité entre une pensée, sa formulation et la manière dont elle peut être entendue. Les propositions de Barry impliquent ainsi de relativiser les croyances dans les possibilités de transmettre ce qui est vécu par une personne à une autre. Dans un entretien en 1969, il avance les raisons de cette confrontation entre l'idéalisation d'une transmission sans perte et la revendication de son échec programmé. Il précise le fait que, malgré toute sa bonne volonté et son talent, un artiste ne réussira jamais à transmettre ce qui se passe dans son esprit. Et de ce fait, il manifeste une critique implicite à l'égard des arts visuels qui ont procédé à l'idéalisation d'une transmission sans perte, par l'image, entre l'œuvre et les regardeurs. On songe notamment à l'influence des théories des correspondances sur la peinture chez Seurat ou Kandinsky, à la dimension empathique de l'expressionnisme ou aux connotations alchimiques des matériaux chez Beuys. • Sébastien Pluot

11

#### BELTRÁN ERICK

Cabinet Synesthésique • 2010 • Installation • Étagères métalliques, médium et systèmes audiovisuels • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • En résidence pendant quatre mois à la Villa Arson, Erick Beltrán prolonge dans la Galerie carrée un projet initié au Plateau — FRAC Île de France (exposition Société Anonyme, 2007). Le laboratoire synesthésique est un processus de recherche et d'expérimentation dont les sources théoriques et iconographiques proviennent de documents historiques concernant ce sujet controversé autant dans le champ des

sciences que dans celui de l'art. Selon lui, la synesthésie est un « système de traduction sensible ». À partir de ses recherches, il constitue un glossaire personnel de la synesthésie réunissant toutes les formes d'expériences sensibles. Un autre projet concerne des partitions musicales élaborées à partir de diagrammes et interprétées par le musicien suédois Dan Schyman. Ces opérations permettent d'analyser les enjeux soulevés par les différentes méthodes de traduction du son en image et inversement. La structure qu'il met en place permet de rassembler des informations, de collaborer avec des scientifiques, de produire des expériences à partir de la synthèse de ces éléments. Le Cabinet Synesthésique se développe selon des formes hétérogènes (vidéo, installation, dîner, poster...) et est aussi le lieu où s'organiseront des workshops avec les étudiants de la Villa Arson. Enfin, Erick Beltrán organisera un dîner / conférence sur le thème de la traduction et de la synesthésie. • Sébastien Pluot

12

**BÉRARD STEPHANE**

**Sans Titre (Pièces permettant d'atténuer les éclats de voix, cris, disputes, etc.)**

• 2007 • Techniques mixtes, caissons acoustiques • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer (Paris) • Production Villa Arson • Ensemble de caissons acoustiques répartis dans les espaces du centre d'art en fonction des tensions exercées par ou entre les différentes pièces de l'exposition. Les dimensions et les techniques de ces modules sont variables. Comme le titre l'indique, ce sont des Pièces permettant d'atténuer les éclats de voix, cris, disputes, etc. • Éric Mangion



13

**BERDAGUER CHRISTOPHE & PÉJUS MARIE**

**La Traumathèque** • 2002 • Installation • Lieu d'accueil : enseigne lumineuse « Traumathèque », siège bulle, casque sans fil, étagère sur laquelle sont disposées les « traumatapes », bureau d'accueil et stock de cassettes VHS • Lieu d'enregistrement : siège bulle, vidéoprojecteur et 2 magnétoscopes • Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur • Le visiteur est accueilli par une voix présentant la procédure à suivre qui consiste à « Laisser agir votre inconscient afin de faire apparaître progressivement le souvenir d'un traumatisme, un événement douloureux qui a affecté votre personne et dont il s'agit de se souvenir, de le présentifier, se l'imager afin de s'en défaire. » L'écran diffusant de la neige électronique est là comme matrice dans laquelle peut émerger un trauma. Un magnétoscope est prêt à s'imprégner de ces souvenirs que le sujet peut projeter au sein de l'espace magnétique selon leur niveau de suggestibilité. Les principes actifs présents dans les œuvres demeurent généralement ambigus. C'est le cartel, prenant alors une fonction performative, qui informe d'une hypothèse ouverte à l'interprétation. « Le placebo n'est pas propre à notre travail mais à l'art, soulignent-ils. L'art a tendance à entretenir l'idée selon laquelle, si on ne croit pas dans une œuvre, elle ne fonctionne pas. Il faudrait ainsi, selon cette conception, un minimum de croyance en la validité de quelque chose pour qu'elle existe. Dans les œuvres qui impliquent des substances actives, la question est : le placebo est au service de quoi ? De quoi est-il le substitut ? S'il est le substitut de quelque chose, c'est pour traiter une pathologie. Notre volonté, en créant ces situations, ce n'est pas que les sujets prennent le produit mais qu'ils identifient le problème qui est sous-jacent. » Dans le travail de Berdaguer & Péjus, la pathologie se situe au sein des croyances et la manière dont des instances de pouvoir, dont l'art fait partie, les utilisent. Il n'est pas question d'instrumentaliser les sujets par des formes et des protocoles illusionnistes mais de produire une situation articulant une dialectique critique entre la croyance et le doute. Dès lors, ce qui est imaginé est ce qui existe. Cette pensée animique, supposant l'existence de phénomènes télépathiques, souligne ce que Jacques Derrida interprète comme un paradoxe inhérent à l'émergence des découvertes technologiques : « Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, tout le développement de la science et de la technologie n'a pas laissé derrière eux l'espace des fantômes. Je crois au contraire, que l'avenir est aux fantômes, et que la technologie moderne de télécommunication décuple le pouvoir de retour des fantômes. Et le cinéma est l'art de faire revenir les fantômes. » [Jacques Derrida dans le film *Ghost Dance* de Ken McMullen, 1983] • Sébastien Pluot



14

**Maison Fantôme** • 2010 • Bois, cire et papier • 70 x 80 cm • Courtesy des artistes • Production Villa Arson • Maison Fantôme est le début d'un projet qui va se dessiner lors de séances spiritiques au cours desquelles différents architectes disparus seront « sollicités » par des médiums. Les traces écrites et graphiques résultant des séances constitueront un fonds d'archives. Ces documents seront conservés dans l'idée de concevoir les plans et la réalisation d'une maison. L'œuvre prend la forme d'un guéridon auquel est greffé une « machine à dessiner ». Cette machine constitue la matrice du projet de la Maison Fantôme. C'est elle qui est l'interface entre les médiums et les esprits. Elle est aussi le « gardien » des dessins. Un plateau à double fond permet de ranger / cacher les documents / dessins. Les documents papiers sur lesquels sont retranscrites les séances sont de formats ronds, du même format que le plateau du guéridon. Ils sont accrochés au mur comme de simples dessins lorsque l'objet est montré dans une exposition et sinon sont rangés dans le tiroir sous le plateau du guéridon (dont le mécanisme d'ouverture est dérobé). • Christophe Berdaguer & Marie Péjus



**BLAIS DOMINIQUE**

**Transmission** • 2008-2009 • Installation • Meuble Rack 19 pouces, lecteur CD, amplificateur, câbles et CD audio • Dimensions variables • Courtesy Galerie Xippas, Paris • Un amas de câbles relie deux baies de sonorisation d'où ne sort aucun son. Pourtant un CD est joué comme en témoignent les variations des diodes lumineuses sur l'appareil récepteur au cours de la lecture du disque. L'œuvre matérialise un son inaudible. La frustration instiguée par la négation du son laisse bientôt place à une musique intérieure qui s'appuie sur les modulations lumineuses. La musique choisie pour ses qualités rythmiques n'est pas mentionnée, laissant ainsi libre cours à l'imagination. Si le son est absent, c'est que l'artiste met en exergue le flux. • Texte fourni par la Galerie Xippas, Paris

**BOCHNER MEL**

**Language is Not Transparent** • 1966-1973 • Peinture et craie sur le mur • 91,44 x 122,56 cm • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • La phrase « Language is not transparent » [Le langage n'est pas transparent] est écrite à la craie sur une surface de peinture noire. L'écriture évoque les pratiques de graffiti sur les murs de Paris en Mai 1968 autant que le principe de la leçon écrite sur un tableau d'école. La section haute est un carré se référant à la géométrie minimaliste alors que la partie basse présente des coulures typiques de l'expressionnisme abstrait. Cette intention picturale induit l'idée selon laquelle le fond est un espace à la fois structuré et impropre qui permet pourtant de rendre une proposition langagière définissable. Par ce dispositif plastique, l'œuvre revendique les dimensions interprétatives des arts plastiques et la non transparence de la langue et de la traduction. Comme le laisse supposer le chiffre « 1 » au début de la phrase, cette œuvre fait partie d'un ensemble de spéculations développées par Mel Bochner à partir de 1966, en premier lieu sur une série de cartes, puis en wall drawing. Une autre œuvre de cette série écrite sur le même carré de peinture noire : « No thoughts exists without a sustaining support » [Une idée n'existe pas sans support]. Les deux œuvres se manifestent comme une critique de la transparence revendiquée par l'art minimal (« What you see is what you see » de Franck Stella en 1964) et un doute à l'égard de la prétendue neutralité plastique, la dématérialisation de l'œuvre d'art et le retrait perceptif supposé de l'art conceptuel. Pour Bochner, la pensée ne peut exister en dehors du langage et le langage existe sur des supports déterminés (outre le contenu sémantique, la voix, l'écrit, la page, le mur, la typographie, le cadre institutionnel, l'architecture, les processus de diffusion sont des éléments définissant les spécificités formelles de l'œuvre). • Sébastien Pluot



**Transduction** • 1968 • 2 feuilles de papier (format lettre US) punaisées au mur • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Initialement amorcée en 1968, lors de l'exposition inachevée Art by Telephone, au Musée d'Art Contemporain de Chicago, cette œuvre a été finalement réalisée à l'occasion de l'exposition. Mel Bochner appelle quelqu'un qu'il connaît en France et lui lit un paragraphe du texte Le Dernier mot dans l'art graphique de John Chandler. La personne francophone écrit le texte en anglais et le traduit en français. Une personne en Italie l'écrit en français et le traduit en italien. Il appelle quelqu'un en Allemagne et lui lit en italien. La personne germanique écrit le texte en italien et le traduit en allemand. Puis il appelle quelqu'un en Suède. Le même processus est répété depuis le suédois vers l'anglais. La traduction anglaise du suédois est ensuite transmise par téléphone à Mel Bochner qui l'écrit et l'envoie, avec la version originale, au lieu d'exposition comme l'œuvre finale. Aucune des traductions intermédiaires ne sont montrées. Pour maintenir la fidélité avec l'intention originale de l'œuvre, la transformation du mot parlé à travers le filtre de la traduction et avec la technologie de l'année 1967, le projet doit être réalisé exclusivement par téléphone. Absolument pas de transmission par email. Selon Avital Ronell, « Le téléphone règle le langage sur la fréquence la plus aléatoire. » [Avital Ronell, The Telephone Book : Technology, Schizophrenia, Electric Speech, University of Nebraska Press, 1991, p. 89] Les altérations, coupures et autres bruits insinués par le téléphone sont des éléments centraux de l'œuvre. Afin que les participants suivent la voie, l'instruction mentionne à chaque fois le destinataire final : Mel Bochner. L'œuvre se présente sous la forme de deux feuilles de papier format lettre U S, punaisées au mur. Sur la première est écrit le texte original et sur la seconde, le texte après six traductions successives transmises par téléphone. • Sébastien Pluot



**BOUILLON JULIEN**

**1 % Lacan** • 2010 • Série de 7 phrases réalisées au pochoir sur le mur • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Il s'agit d'un ensemble de textes (hors Séminaires) de Jacques Lacan réduits à l'état de phrases grâce à l'outil de synthèse automatique du logiciel Word. Les phrases doivent fonctionner comme un commentaire ironique sur les propositions des autres artistes. On dirait que c'est moi qui parle, ou bien les commissaires de l'exposition. Il y a donc un trouble sur l'origine de la parole. Cette superposition (Lacan / Bouillon / commissaires de l'exposition) me semble juste par rapport aux principes de l'exposition. Visuellement proche d'éventuels éléments de médiation, les quelques phrases choisies ont vocation à transformer le regard des visiteurs, et à modifier la teneur des propositions. • Julien Bouillon

1953 - La Symbolique, l'Imaginaire et le Réel  
Qu'est-ce que tu veux dire ?

1928 - Abasie chez une traumatisée de guerre  
Nous en venons à l'examen labyrinthique.

1932 - Spasme de torsion et troubles mentaux post-encephalique  
Démarche générale oblique « en crebe », précautionneuse et maniérée.

1926 - Roman policier. Du délire type hallucinatoire chronique au délire d'imagination  
Idées mégalomaniaques de plus en plus fantastiques.

1952 - intervention sur l'exposé de J. Dreyfus-Moreau  
Ici, l'événement concentrationnaire

1951 - intervention sur l'exposé de P fouquet  
Le rôle du milieu est indéniable et on peut soutenir que l'alcool est une dimension sociologique essentielle

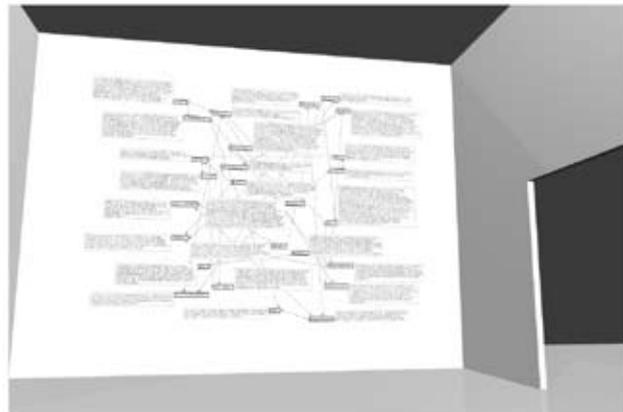
1953 - Discours de Rome et réponses aux interventions  
Le voici, lui et son désir

1929 Paralyse générale prolongée : exposé à la société de psychiatrie  
On fait de sa vie, un film, « un film sonore ».

1955 - La chose freudienne ou sens du retour à Freud en psychanalyse  
Entrez en lice à mon appel et hurlez à ma voix.

**BROCCOLICHI PASCAL**

**Lexicon (extraits)** • 2000-2010 • Dessin mural • 350 x 450 cm • Courtesy de l'artiste et Galerie Catherine Issert, St-Paul • Production Villa Arson • Le dictionnaire Lexicon est une unité lexicale qui regroupe un ensemble de définitions basées sur l'analyse de phénomènes sonores repérés au cours de différents contextes à connotation acoustique ou psychoacoustique. La géométrie technique et sémantique des sons étudiés ne pouvant s'interpréter dans un contexte neutre, ce dictionnaire donne ainsi accès, pour la plupart des définitions, à des phénomènes synonymes ou antonymes. Le Lexicon est un projet du Laboratoire LECSonic créé en 2000 ([www.lecsonic.net](http://www.lecsonic.net)). • Pascal Broccolichi

**BROODTHAERS MARCEL**

**Machine à Poèmes** • 16 novembre 1965 – 17 août 1968 • Installation • Lettre manuscrite sous verre, coton mêlé, verres brisés et entiers, plaque de protection, housse de machine à écrire • 32 x 32 x 18 cm • Collection Les Abattoirs Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Toulouse • Avant d'être artiste plasticien Marcel Broodthaers était poète. Pour sa première sculpture, *Pense Bête* (1963) il transforme un stock de ses propres ouvrages en un bloc recouvert de plâtre, traduisant ainsi son passage de l'écriture aux formes. *La Machine à Poèmes* participe du même principe. La housse de son ancienne machine à écrire (ou supposée comme telle) devient un bric-à-brac rempli d'objets divers. Aucun lien ne semble lier ces derniers, si ce n'est le désir de représenter une sorte de confusion propre au cheminement de la pensée. Le choix du coton n'est pas innocent : matière filandreuse et fragile à la fois. « Il y a la laine empoisonnant la cruche vide des crânes », écrivait Tristan Tzara un demi-siècle plus tôt. L'écriture ne produit que des ballots de mots plus légers que l'effort qui les a vus naître. • Éric Mangion

**CERCLE RAMO NASH**

**Black Box** • 1998 • Métal laqué, câbles électriques, voyants verts, 3 ordinateurs et 3 consoles, programme « Sowana » • Boîte : 183 x 183 x 183 cm • Dimensions variables • Œuvre de la collection Yoon Ja & Paul Devautour • Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur • Sowana est une « artiste artificielle ». C'est l'interface de dialogue en langage naturel du système expert en art construit par le Cercle Ramo Nash. Le Cercle Ramo Nash est parti de l'hypothèse que la conversation était pour l'artiste une opération plus déterminante que la production plastique. Il s'est donc donné pour projet de modéliser la conduite d'un dialogue à propos de l'art. Ce qui distingue Sowana de la plupart des recherches menées dans ce domaine par les spécialistes du langage ou de l'informatique c'est que cette modélisation est envisagée en tant qu'œuvre d'art et que le Cercle Ramo Nash s'autorise le recours à des stratagèmes et à des ruses peu conformes aux exigences de la méthodologie scientifique, en pariant que la désinvolture de cette approche permettra d'imaginer des solutions techniques originales. Il ne s'agit pas en effet de résoudre les difficultés auxquelles se heurtent les chercheurs en intelligence artificielle, mais plutôt de s'inspirer des questions que posent leurs travaux pour proposer une expérience de pensée inédite dans le champ de l'art. Le Cercle Ramo Nash n'envisage pas que Sowana puisse comprendre réellement ce qu'on lui demande. Son ambition est simplement que les réponses





qu'elle propose soient assez crédibles pour que nous soyons conduits à nous demander si nous comprenons vraiment ce que nous demandons. Sowana ne pense pas, mais elle pourra sans doute interroger notre mode de pensée. Sowana n'est pas une intelligence artificielle mais elle risque de remettre en cause le naturel de notre intelligence. Sowana ne produit pas d'œuvre mais les effets de son argumentation pourront peut-être un jour modifier le contexte de l'art aussi bien que le ferait une œuvre, et l'installer ainsi dans le rôle de première artiste artificielle. Sowana est programmée en Java de manière à pouvoir être interrogée sur Internet. Elle est actuellement dans une phase d'apprentissage. Son moteur d'inférence fonctionne, mais sa base de connaissance est encore en cours de développement à partir de l'expertise du Cercle Ramo Nash. Par la suite, un dispositif d'auto-apprentissage permettra à Sowana d'intégrer automatiquement les questions et les réponses des visiteurs. Dès lors elle prendra son autonomie et échappera totalement au Cercle Ramo Nash. • Maria Wutz

22

#### CHEVALIER MARC

**Double Vecteur, « Nous jaillissons les uns des autres »** • 2010 • Dictionnaire, baskets, croquettes pour chat, prise électrique • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Les doubles trous des prises électriques sont des choses qui m'intriguent. J'aimerais produire une forme double qui sort des deux trous d'une prise, circule dans l'espace, et dans sa circulation, cette forme va dessiner les lettres de deux phrases côte à côte. D'un des deux trous sortira du gravier, et, de l'autre des croquettes pour chat. Ces éléments produiront le trait de l'écriture (collés les uns aux autres verticalement et non pas couchés au sol). Les deux phrases (ou plutôt ces deux traits qui serpentent depuis la prise) se dirigent vers une sculpture très curieuse (que j'ai faite récemment). Il s'agit d'un personnage fait d'un dictionnaire Petit Robert entrouvert, posé verticalement sur une paire de tongs, et coiffé d'un chapeau. On dirait un exhibitionniste qui montre ses organes (le corps textuel) ou plutôt un cowboy. Les traits qui forment la double phrase vont entrer dans le corps (entre les pages) de ce personnage, figure didactique s'il en est. Je cherche encore les phrases, je les désire obscures et singulières, se contredisant... Il s'agit de passer du code de l'écriture à celui de la sculpture, et de mettre en « relation causale » le Petit Robert et une prise électrique. • Marc Chevalier



23

#### CHONG MA

**Ville Invisible** • 2006 • Médium • Dimensions variables • Courtesies de l'artiste • Production Villa Arson • L'artiste, qui connaît précisément le contexte de Shanghai, a mis en relation deux statistiques de cette ville en pleine expansion, celle de l'accroissement de la population et celle de l'évolution de la superficie d'habitation. Il a traduit ces deux chiffres dissemblables en courbes, qu'il a transféré de part et d'autre des marches d'un escalier, à raison d'une année par marche. Chaque variation de la courbe déterminant la hauteur de la marche. L'escalier bancal, que l'on peut parcourir, produit un effet de déstabilisation physique qui témoigne de celle que peut être l'expérience d'une ville post-capitaliste se développant selon une entropie non maîtrisée. Par ailleurs, on peut noter le fait que Ma Chong emploie les mêmes outils que ceux qui produisent ces perturbations : les mathématiques et les statistiques, les relevés et le paramétrage computationnel. En cela il fait écho à toute une histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderniste qui a tenté de traduire des modèles mathématiques en formes. On pense à Walter Gropius, Le Corbusier, ou plus récemment Lionel March, Rem Koolhaas ou Frank Gehry. • Sébastien Pluot



24

#### COLLIN-THIÉBAUT GERARD

**Les Rébus d'après les Statements de Lawrence Weiner** • 1992 • L'artiste / peur / é / alizé / la / pièce • La / pièce / peu / être / réalisé / parquet / L / K'Ain / do / tr • La / pi / S / noeud / doigt / pas / nécessairement / hêtre / raie / alizé • 3 rébus réalisés au pochoir sur un mur à partir d'une fiche technique DAO • Dimensions variables • Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur • Gérard Collin-Thiébaud revisite les axiomes de notre culture artistique. Remettant en question le statut des représentations collectives, son travail joue sur la substitution et la perversion des signes établis en histoire de l'art. Valeurs formelles et concepts deviennent l'objet d'un détournement dans lequel l'aspect dérisoire des nouvelles propositions visuelles perturbe la lecture commune des œuvres historiques. La série des Rébus répond à ce critère d'appropriation en présentant une succession d'énoncés recentrés autour de la création artistique. Les Rébus d'après les Statements de Lawrence Weiner soumettent ainsi au spectateur une version imagée des préceptes accompagnant chaque forme linguistique de Lawrence Weiner. La transcription phonétique sur le cartel oriente ce jeu d'esprit, au-delà de l'approche énigmatique, dans une mise en perspective du texte et de son illustration. La corrélation entre l'artiste conceptuel américain et l'obsolescence des dessins de Collin-Thiébaud neutralise la portée des formulations originelles. L'altération de ce dispositif crée une rupture et désacralise l'œuvre d'art. • Lydia Scappini (Extrait de « Collection 1989-1999 : FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur », Édition 2000, Actes Sud / FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2000)



**FRANCOIS CURLET & MICHEL FRANÇOIS**

**Les Loquaces** • 2002 • Osier, métal, coque de grenade séchée, bois • Dimensions variables • Collection FRAC Nord-Pas-de-Calais • Un duo de trépieds. Un duo de ténors de renom. La Castafiore et Franck Sinatra en plein récital face à face. • Texte fourni par le FRAC Nord-Pas-de-Calais

**DUCHÊNE ANTHONY**

**Apis Melifera's Boogie Woogie** • 2009 • Installation • 1 table (80 x 250 x 150 cm), 2 dessins (90 x 120 cm chaque) • Techniques mixtes • Courtesy de l'artiste • Production Mécènes du Sud, Marseille • L'installation Apis Melifera's Boogie Woogie fonctionne comme une analyse expérimentale du comportement. Elle met en forme le mode de communication des abeilles qui utilisent la danse comme langage afin d'indiquer à la colonie le lieu de provenance de la nourriture (quantité, lieu et origine florale). L'installation est un leurre reproduisant et imitant les codes olfactifs, sonores et visuels d'une ruche, stimulant ainsi les abeilles à produire des danses improbables décrites dans les dessins (Twist frétilant, Boogie Woogie Tentacle, etc.) • Anthony Duchêne

**JEAN DUPUY**

**CENTRE CONTEMPORAIN DES TARTES NATIONALES** • 2009 • Lettres PVC en relief • 370 x 210 cm • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Jouant avec les mots, les lettres, l'espace et les enjeux de l'exposition, l'intitulé CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN devient CENTRE CONTEMPORAIN DES TARTES NATIONALES. Cette anagramme sert provisoirement d'enseigne pour l'institution. • Éric Mangion

Les Confessions de Rousseau • 1981 • Anagramme : 70 x 100 cm, 2 photographies : 50 x 50 cm chaque • Courtesy de l'artiste • « [...] J'avais plus de trente ans avant que j'eusse jeté les yeux sur aucun de ces dangereux livres qu'une belle dame de part le monde trouve incommodes, en ce qu'on ne peut, dit-elle, les lire que d'une main. » • Jean-Jacques Rousseau

**ERIC DUYCKAERTS**

**La Boucle** • 1996 • Acier, matériaux divers • 300 x 700 x 100 cm • Collection FRAC Champagne-Ardenne • La Boucle matérialise dans l'espace l'enchaînement d'analogies de type : « A est à B comme C est à D » ( $A/B = C/D$ ). Un enchaînement d'analogies prend la forme suivante :  $A/B = C/D = E/F = ...Y/Z$ . J'ai voulu que cet enchaînement d'analogies se boucle.  $Y/Z = A/B$  : on voit par là qu'au moment où l'enchaînement s'achève, il recommence à son point de départ. La boucle d'analogies fait s'enchaîner des objets, des formes, des figures. Tous ces éléments sont colorés et placés sur leur armature comme des notes de musique sur une partition. Il n'est pas indispensable de connaître la construction intellectuelle sous-jacente pour en comprendre le fonctionnement plastique, rythmique, harmonique. Cette pièce prend la forme d'un « 8 » horizontal. Elle renvoie au signe mathématique de l'infini. L'omniprésence de l'analogie dans la connaissance et dans les arts pose la question de savoir si, pour les êtres humains, la réalité ne se présente pas comme un enchaînement infini d'analogies sans début ni fin. • Éric Duyckaerts



**FAST OMER**

**A Tank Translated** • 2002 • Installation vidéo • 4 moniteurs, couleur, son et socles  
 • De 3 à 7 min • Courtesy gb agency, Paris • Cette œuvre est une compilation de conversations que l'artiste a réalisées avec une équipe de soldats, le commandant, l'artilleur, le chargeur et le conducteur, affectés dans un tank de l'armée israélienne sur un site de la Bande de Gaza. Chaque soldat est interrogé séparément, chez lui, un an après avoir été relevé de l'armée. De manière informelle, chaque conversation avec les soldats commence par une série de questions identiques portant sur leur propre définition du tank, sur la place qu'ils occupent dans ce tank, sur leur capacité à assurer leurs fonctions et sur les raisons de leur affectation. Les interviews des cinq membres d'équipages sont diffusées de leur des colonnes installées de telle manière qu'elles récapitulent leurs emplacements dans le tank. La conversation en hébreu est sous-titrée par une traduction en français. Alors que les sous-titres apparaissent, certains mots-clés sont subrepticement changés par d'autres qui révèlent des significations latentes, des non dits ou des lapsus potentiels. On passe ainsi d'une situation de guerre à des propos généraux sur la perception ou des pratiques quotidiennes innocentes et inoffensives. Le chargeur, évoquant par exemple un coup de feu, est traduit par une prise de vue photographique. • Sébastien Pluot

**FILLIOU ROBERT**

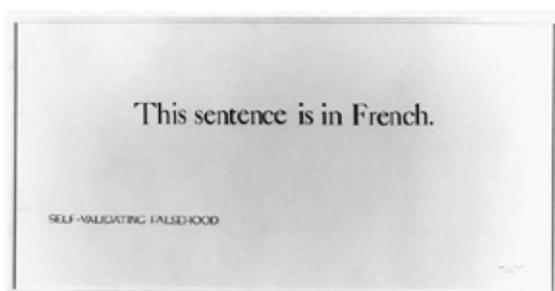
**Musique Télépathique N°5** • 1976-1978 • Installation • Pupitres à musique, 32 cartes à jouer double face, 34 petits cartons avec texte en français, 32 cartons jaunes et 2 cartons bleus dont le premier porte la signature et le deuxième une description de l'œuvre • Cette œuvre (N°5) est la version française • Métal, carton • Dimensions variables (hauteur : 142 cm) • Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris • À partir de 1972, Robert Filliou réalise une nouvelle série qu'il nomme Musique Télépathique où il a recours aussi bien à la toile qu'à l'installation ou à la vidéo. Dans ce dispositif, seul un pupitre à musique est l'élément récurrent, évoquant une présence physique, voire humaine comme dans Musique Télépathique N°5 (1976-1978). Cette installation est composée de pupitres sur lesquels sont placés de chaque côté des cartes à jouer semblables et des petits cartons aux expressions courantes telles que « À la renverse », « À pleines mains », « De l'autre côté », ainsi qu'une carte d'instruction : « [...] Ici, c'est d'une proposition artistique qu'il s'agit : si au hasard, ici même, deux — ou plusieurs — personnes posent un même regard sur une même carte, ne se rencontreront-elles pas sur une même longueur d'ondes, si brièvement soit-il. » Entièrement immatérielle, cette proposition de communication fait référence à certaines pratiques spirituelles, voire occultes, employées par les sociétés primitives dont Filliou admirait le développement. Dans la série des Musique Télépathique, l'artiste conçoit une œuvre ouverte où l'intuition est le moteur de la communication. L'influence de John Cage est fortement présente dans cette œuvre musicale et silencieuse. Ce dernier, en introduisant de nouveaux matériaux dans la musique, a permis d'appréhender la réalité d'une autre manière et de s'ouvrir à d'autres systèmes. • Valérie Vergez (Extrait de « Robert Filliou, Génie Sans Talent », Éditions Hatje Cantz, 2003)

**FINIZIO FRANCESCO**

**Canary Island** • 2004 • Émetteur FM, amplificateur, micro, canari, médium, laque orange, aluminium, accessoire de cage, antenne ground-plane • 60 x 35 x 30 cm • Collection Hervé Loevenbruck, Paris • Une station radio pirate dont la programmation musicale est déterminée de manière imprévisible par un canari. • Francesco Finizio

**FLYNT HENRY**

**Self-Validating Falsehood (This Sentence is in French)** • 1988 • Impression sur papier encadré sous verre • 55 x 105 cm • Collection Ben & Annie Vautier • Henry Flynt a lancé le terme de « Concept Art » en 1963 dans un court essai éponyme, initialement publié dans An Anthology of Chance Operations de La Monte Young. Le terme de « Concept Art » précède ainsi celui d'« Art conceptuel », attribué à Sol LeWitt et à son texte « Paragraphs on Conceptual Art » publié dans la revue Artforum en 1967. Flynt était initialement amené à définir le « Concept Art » à travers une critique de ce qu'il appelait « l'art structurel », en particulier la sérialité intégrale alors dominante dans la composition musicale contemporaine. Si la logique structurelle ou compositionnelle de la musique sérielle s'est révélée pour l'auditeur impossible à discerner, comme le soutient Flynt, il aurait été plus enrichissant de se concentrer sur la structure elle-même : « [...] d'explorer les possibilités esthétiques que la structure peut avoir une fois libérée de sa tentative d'être de la musique ou autre. » La manière dont Flynt envisage le « Concept Art » présume en effet de nombreux aspects de l'art conceptuel : la prédominance



de la structure sur le contenu, la primauté du langage comme médium à travers lequel une œuvre d'art se matérialise, le rejet de l'esthétique en faveur de propositions analytiques, etc. Cependant, contrairement à l'art conceptuel tel qu'il fut ensuite formulé, Flynt se méfiait de la nécessité de maintenir la catégorie « art » pour définir ses activités ultérieures, préférant des termes idiosyncratiques tels que « conact », « culture acognitive », « veramusement » et « brend ». Self-Validating Falsehood (This Sentence is in French) peut ainsi être compris comme un commentaire ironique sur des formes du début de l'art conceptuel aussi canoniques que la Five Letters Written in Neon de Joseph Kosuth. Car Flynt avait promu l'idée d'une culture non-cognitive comme un moyen de libérer l'activité créatrice (ou expression humaine) des étalons de valeur « objectif » et « intersubjectif » auxquels une grande part de l'art conceptuel s'attachait. • Dean Inkster

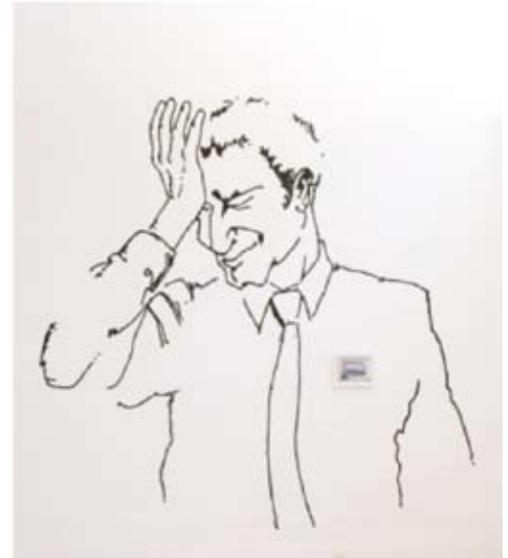
33

#### GANDER RYAN

**Oh No Not Again** • 2008 • Dessin mural et aquarelle sérigraphiée encadrée • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste, Tanya Bonakdar Gallery, New York, Annet Gelink Gallery, Amsterdam et Lisson Gallery, London • Production Villa Arson • Grand dessin mural à l'encre noire tiré du livre *Le Langage du corps*, Comment lire les pensées de l'autre au travers de ses gestes par Allan Pease, publié pour la première fois en 1981 par Camel Company Limited. Le dessin représente un homme d'âge moyen fronçant les sourcils et se frappant le front en signe de désespoir. Sur ce dessin mural est accrochée une illustration A5 encadrée, commandée par Mark Beesley du Suffolk, au Royaume-Uni, représentant une vue en écorché à travers le mur de l'atelier de Ryan Gander, la nuit. • Ryan Gander

34

**Hergé's realisation that Alph-Art was conceptually flawed, Georges Remi's realisation that Alph-Art was conceptually flawed and Kuifje's realisation that Alph-Art was conceptually flawed** • 2003 • Transfert sur mur • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Six transferts couleur directement appliqués sur le mur, représentant les étoiles résultant du choc d'une sculpture sur la tête de Tintin. Les étoiles sont une suggestion pour la fin du récit de la dernière et incomplète image de la dernière bande dessinée inachevée de Hergé, intitulée Tintin et l'Alph-Art (1978). • Ryan Gander



35

#### GANNE JEAN-BAPTISTE

**I Am Too Sad to Tell You** • 2008 • Ampoule, bulbe en métal, câblage et boîtier électrique • Édition de 3 exemplaires (1/3) • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Il s'agit d'une petite lampe blanche avec bulbe bleu — genre spot années 1970 — et son fil blanc de trois à dix mètres en fonction de l'espace. Cette petite lampe posée au sol clignote de manière aléatoire, environ toutes les deux à dix minutes. Elle dit en Morse visuel le titre de la pièce de Bas Jan Ader *I'm Too Sad to Tell You*, également présentée dans l'exposition. Il lui faut environ cinquante secondes pour la « prononcer » en Morse. Puis elle reste éteinte jusqu'à ce que le module qui la contrôle décide de la refaire parler. Elle ressemble un peu à l'œil d'un robot qui voudrait pleurer. • Jean-Baptiste Ganne



36

#### GARCÍA DORA

**Le Messenger** • 2002-2010 • Performance • Performer : Eva Niollet • Courtesy Galerie Michel Rein, Paris • Production Villa Arson • L'artiste engage un performer qui apprend par cœur un court message dans une langue qu'il ne connaît ni ne comprend. La performance consiste à rechercher un destinataire à ce message : quelqu'un qui comprend cette langue et donc révélera le sens du message. Puisqu'il s'agit d'une langue parlée par une communauté vivant dans la ville où la performance se tient, la possibilité de trouver un destinataire est réelle et la recherche se déroule en parallèle d'une exploration de la ville et de sa population. • Dora García (traduit de l'anglais)





37

**GEFFRIAUD MARK**

**Greetings From an Easy World** • 2007 • Papier froissé et origami • Dimensions variables • Collection privée, Paris, Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris • Des plans d'origami réalisés à partir de papiers froissés sont présentés à côté de trois boules de papiers froissés identiques disposées au sol. Dans la première feuille de papier, un texte maintenait une indéfinition quant à sa nature, entre une missive amicale et une description des intentions écrit par l'artiste et adressée aux commissaires de l'exposition 220 jours (Élodie Royer & Yoann Gourmel) et était rendu inaccessible par le pliage. Le choix était laissé de lire la lettre et de détruire l'œuvre ou de conserver la pièce intacte. L'œuvre consiste à refaire à l'identique ce qu'un geste anodin a produit au hasard. L'opération de copie en apparence identique évoque l'étrangeté du double dont les dimensions interprétatives sont autant inéluctables qu'invisibles. • Sébastien Pluot



38

**GÉRARD ALEXANDRE**

**Nocturnal (10 septembre – 17 décembre 2001)** • 2001-2007 • 37 impressions jet d'encre format A4 et son en écoute casque • 22 min 34 s • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Je me suis enregistré chaque nuit pendant trois mois, à raison de cinq heures par nuit, pour tenter d'archiver des séquences où l'on m'entend parler en dormant (sachant que plusieurs témoignages me permettaient de croire que cela m'arrivait souvent). J'ai ainsi obtenu soixante-seize séquences qui j'ai mises bout-à-bout. Cette bande-son de vingt-deux minutes trente-quatre secondes, réalisée entre le 10 septembre et le 17 décembre 2001, constitue une sorte de journal de nuit, un nocturnal. Dans un deuxième temps, après avoir constaté qu'il m'arrivait souvent de parler, dans mon sommeil, en plus du français, un langage que je n'étais pas en mesure d'identifier, j'ai soumis l'enregistrement à plusieurs personnes parlant différentes langues étrangères, qui, après examen, m'ont rendu, entre 2002 et 2007, une série de transcriptions en norvégien, en russe, en arabe, en bulgare, en roumain, en polonais, en japonais, en turc, en indien, en allemand, en tchèque, en chinois, en espagnol et en anglais. Il est important de préciser qu'hormis quelques mots de mauvais anglais, je n'ai jamais parlé une autre langue que le français. • Alexandre Gérard



39

**GLORIEUX CLAIRE**

**ILE SON** • 2007 • Vidéo • 8 min 44 s • Courtesy de l'artiste • Égrainement des cailloux sur le sol, régularité des rouages d'une trayeuse, émiettement d'un gâteau sur un piano en plastique... Voir pour entendre, ouvrir les yeux pour trouver le son. L'autisme dont ce garçon est atteint modifie ses capacités d'écoute. On appréhende avec un sens amplifié le monde qui nous entoure. Il nous donne à voir ce que nous n'écoutons pas. • Claire Glorieux



40

**GRAHAM DAN**

**Performer / Audience / Mirror** • 1975 • Vidéo noir & blanc, son • 22 min 52 s • Courtesy de l'artiste • Dans cette performance filmée, Dan Graham est debout face au public. Un miroir est disposé derrière lui. Les gestes anodins qu'il effectue sont immédiatement commentés, à moins que cela soit l'inverse, la parole qui détermine ses gestes. C'est précisément cette ambiguïté qu'il décline dans Performance / Audience / Mirror, en intégrant progressivement le public dans cette performance de traduction autoréférentielle qui associe le langage aux gestes, le miroir à la vidéo. Emmanuel Levinas avançait que nous ne sommes pas contemporains des autres. Ce à quoi Jacques Lacan ajoutait que nous ne sommes même pas contemporains de nous-mêmes. Dans cette vidéo, Dan Graham, semble tenter d'établir une synthèse phénoménologique de soi et de sa relation aux autres. La performance décline différentes phases : il débute en associant la description orale à ses gestes. Puis, il commente les gestes et les attitudes du public (certains semblent d'ailleurs pétrifiés par ce retournement). Lorsqu'il se retourne vers le miroir et se situe au même niveau de perception / description que le public, il doit chausser ses lunettes dans la mesure ou il change de perspective et de profondeur de champ. Cette précision souligne la rigueur et la sincérité avec laquelle il effectue cette performance. Il ne représente pas une situation, il l'incarne littéralement. • Sébastien Pluot

**GRIGELY JOSEPH**

**Untilted Conversation (Question)** • 1995 • Livre, encre sur papier, textes manuscrits et dactylographiés (11 éléments) • 50,8 × 88,9 cm • Collection FRAC Limousin • La série de papiers sur lesquels sont écrites des phrases accompagnées de dessins représente l'un des moyens de communication utilisé par l'artiste pour échanger avec ses interlocuteurs. Joseph Grigely étant sourd, un texte précise qu'il a recours à cette technique lorsque les malentendus deviennent trop nombreux alors qu'il lit sur les lèvres. Cette manière d'entrer en contact avec l'autre induit un large questionnement sur les limites de ce qui peut-être dit et compris, sur les relations entre la parole et l'écrit. La phrase écrite par l'automate de Philippe Parreno prend tout son sens : « What do you believe, your eyes or my words ? ». • Sébastien Pluot



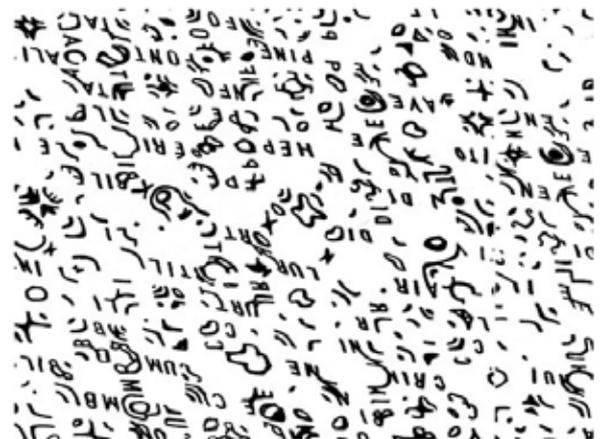
**Objet-Sculpture Secret : Collapsed Speech Bubbles Glassfab, 4** • 2003 • Verre soufflé • 18 × 30 × 30 cm • Collection FRAC Nord-Pas-de-Calais • Le titre de l'œuvre *Objet-Sculpture Secret : Collapsed Speech Bubbles* confère à cette sculpture en verre soufflé une dimension d'échec, un message vide de contenu alors que sa matière laisse supposer un principe de transparence du langage. • Sébastien Pluot

**GYSIN BRION & SOMMERVILLE IAN**

**The Dream Machine** • 1960 • Modèle classic black Velprint® deluxe version, motif sérigraphié gris • Ø 28,3 × 55,8 cm • Courtesy 10111.org • Production Villa Arson • C'est en décembre 1958, au cours d'un trajet en autobus entre Paris et la Ciotat, que l'artiste Brion Gysin, observant le soleil couchant à travers les arbres au bord de la route, découvre les propriétés hallucinatoires de l'effet stroboscopique produit par l'émission saccadée de la lumière. « Je fermais les yeux dans le soleil couchant quand un flot irrésistible de dessins de couleurs surnaturelles d'une intense luminosité explosa derrière mes paupières, un kaléidoscope aux multiples dimensions tourbillonnant à travers l'espace. Je fus balayé hors du temps. Je me trouvais dans un monde infini... La vision cessa brusquement quand nous quittâmes les arbres. » Encouragé par le romancier William Burroughs et avec l'aide de Ian Sommerville, ami de Burroughs et mathématicien de formation, Gysin met au point une machine capable de reproduire le phénomène. Il s'agit d'un cylindre perforé à intervalles réguliers, à l'intérieur duquel est suspendue une ampoule, et placé sur la platine d'un phonographe ; lorsque la platine est mise en marche, l'ampoule émet de la lumière, à travers les fentes, à une fréquence constante située entre huit et treize impulsions par seconde. Considérée par l'artiste comme la seule œuvre d'art visuelle à regarder les yeux fermés, *The Dream Machine* provoque des hallucinations visuelles lorsque les ondes alpha stimulées par les impulsions de la lumière projetée sur les paupières plongent le cerveau dans un état de relaxation. • Dean Inkster

**HAINS RAYMOND**

**Hépérites Éclatés** • 1953 • 3 photographies noir & blanc • 128 × 100 cm chaque • Collection Frac Champagne-Ardenne • En 1953, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé éclatent la typographie d'un livre publié trois ans plus tôt, *Hépérile*. Celui-ci renferme dans ses cinq centimètres de côté un court poème éponyme de Camille Bryen. Le texte est passé au travers d'une machine, l'hypnagogoscope, procédé optique de déformation de l'image. Le fait que le poème soit phonétique augmente les niveaux de dé-lectures possibles : la déconstruction du langage laisse place à une déconstruction des formes, d'incompréhensible le poème se fait illisible. Dans le tract-préface, qui se présente sous forme de « prière d'insérer » dans l'ouvrage, Bryen déclare : « Vive le courant d'air de l'illisible, de l'inintelligible, de l'ouvert ! En écrivant *Hépérile* en mots inconnus, je criais organiquement sans référence au vocabulaire — cette police des mots... Aujourd'hui, grâce à Raymond Hains et à Jacques de la Villeglé, les deux Christophe Colomb des « ultra-lettres », voici le premier livre heureusement illisible [...], le premier poème à dé-lire. » • Éric Mangion



**JAVAKHI TEMO**

**It's Me я** • 1994 • Photographie couleur • 130 × 80 cm • Courtesy de l'artiste  
 • L'artiste Géorgien a réalisé un autoportrait dont la posture représente une lettre cyrillique (russe) qui signifie « Je ». Le visage incliné vers le bas exprime une attitude de soumission. Le corps, assigné à une lettre provenant du pays colonisateur, est ainsi traduit dans la langue ennemie. Le poing de l'artiste est fermé le long du bras signifiant que le geste révolutionnaire n'est plus tendu vers le haut mais comme désamorcé, contraint à rester inerte. Il réalise cette œuvre dix ans après une autre œuvre dont il n'avait pas connaissance : la *I Box* que Robert Morris réalise en 1962. Une boîte peinte dont une petite porte en forme de « I » cache une photographie de l'artiste nu fier et souriant, droit comme un « I ». Cette description de la figure de l'artiste narcissique est entrée dans l'histoire de l'art comme un symbole de l'ironie critique des années 1960. En contraste, la posture de Temo Javakhi est contrainte par sa condition de sujet déterminé par un ordre autoritaire. • Sébastien Pluot

**JOURDAN DAVID**

**Fry my Hide (That's the First Time I Ever Heard the Expression)** • 2007 • 4 dessins à l'encre de Chine sur papier • 110 × 150 cm chaque • Courtesy Galerie Amer Abbas, Vienne • « Fry my Hide » est une expression idiomatique rencontrée tandis que je jouais avec un traducteur automatique en dialecte Redneck. N'en trouvant de traces nulle part ailleurs, j'ai longtemps cru que cette expression (que l'on pourrait traduire littéralement par « Ça me frit la peau ! » pour exprimer sa stupéfaction devant une situation brûlante) avait été inventée par l'auteur du traducteur automatique. Je décidai de m'approprier l'expression et à l'instar des Précieux au XVII<sup>e</sup> siècle, je tentai de la diffuser dans le langage courant. J'étais alors à New York et fis imprimer « Fry my Hide » sur un millier d'affiches que je placardai dans les rues de la ville. Cela ne fonctionna pas. J'entendis très peu l'expression en retour... J'abandonnai. Plus tard et par hasard, en dialectisant mon nom — David Jourdan devenant Abner Jo'dan — je découvris que « Fry my Hide » était une expression obsolète utilisée dans les années 1930 par Li'l Abner dans le comic strip dessiné par Al Capp. Je ne trouvai aucune autre source que celle-là. J'achetai des quotidiens américains de l'époque où figurait la bande dessinée. Et à chaque fois que je lisais à nouveau l'expression, je décidai de la reproduire à l'encre de Chine sur des feuilles de papier de grand format. • David Jourdan

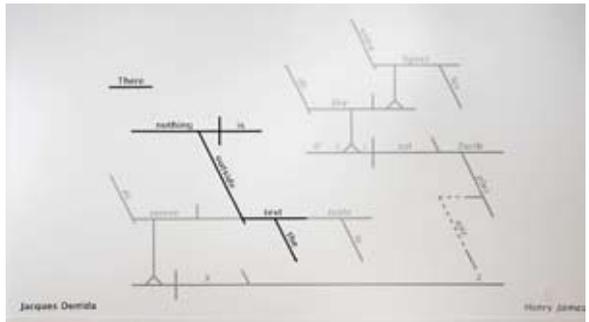
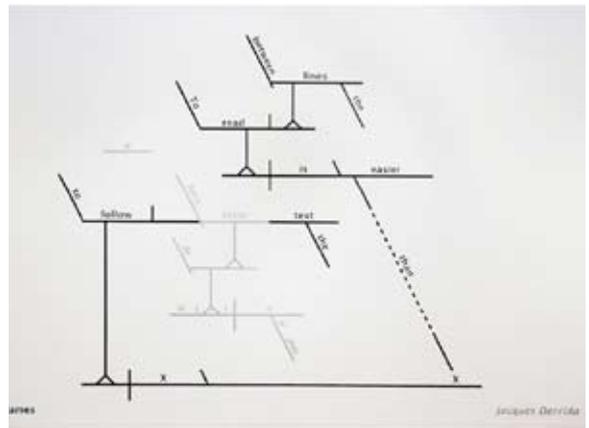
**KINMONT BEN**

**Schhh** • 2003 • Set de 15 gravures au vernis mou • Formats variables, 3 exemplaires, numérotés, signés • Imprimés par Herman Steins, Édition Cneai, 2003 • Collection du Cneai, Chatou • Dans le contexte du Cneai (Centre national de l'estampe et de l'art imprimé) un centre d'art spécialisé dans la gravure, Ben Kinmont a développé le projet Schhh impliquant un ensemble de personnes choisies au hasard. Il leur a proposé d'activer une discussion sur un sujet et au moment de leur choix avec leur entourage proche. Il était convenu que rien de cette conversation ne serait diffusé d'une quelconque manière, y compris au sein des gravures. Ces tirages en trois exemplaires, qu'il leur a proposé de réaliser selon leurs indications de couleur et de taille, pouvaient être entendus comme des aide-mémoire de cette expérience. Sur les gravures n'étaient mentionnés que la date et les noms des participants. Une fois réalisées, celles-ci présentaient une surface blanche et néanmoins transformée par la pression (impression) de la plaque de cuivre sur le papier. D'une manière générale, les actions de Ben Kinmont impliquent des relations interindividuelles. Elles se fondent sur ce qu'il définit comme un espace intermédiaire entre deux sujets. Un espace qui, si on le compare à la sculpture, serait en permanence façonné, modifié, mais à la différence de celle-ci, la relation se construit à partir de deux individus simultanément auteurs et sujets de l'œuvre. Schhh, qu'il réalise en 2003, s'inscrit aussi dans cette problématique de redéfinition de la place du sujet et de la détermination des modalités de sa relation esthétique [les gravures étaient vides à l'exception de la date et des noms des participants]. Les feuilles sont blanches, en réserve de ce qu'elles pourraient contenir à la faveur éventuelle d'une attribution, par ceux qui l'ont vécu, de la possibilité du souvenir. Autrement dit, ces gravures engagent une perturbation du régime de représentation car, si l'objet ne représentait rien en tant qu'image ou compte rendu, il portait la signification d'une chose qui avait été dite sans qu'elle soit rendue publique. De ce fait, la surface vide pouvait devenir le support d'une remémoration pour les participants, alors que pour un autre public, ce même espace porterait le signe de quelque chose qui a eu lieu et a transformé une pensée sans que celle-ci ne soit dévoilée. Dans cette œuvre, Ben Kinmont identifie deux systèmes de valeurs : l'un qui est lié à la sphère intime, impliquant une confidentialité, et l'autre, la sphère de l'art, qui suppose traditionnellement l'expression d'un contenu intime sous la forme d'une représentation publique. Or, contrairement à la pratique habituelle, rien de ce qui est intime n'est dévoilé. Et ce qui demeure vide, le non-dit au sein de la gravure, manifeste pourtant son existence par une représentation, non de son contenu mais de ses effets latents. L'artiste ne représente pas une image, mais induit la possibilité, pour les sujets, de définir pour chacun une représentation singulière. • Sébastien Pluot



**KNIGHT NICHOLAS**

**Text / Texte** • 2007 • Mine de plomb et lettres vinyle sur 2 murs se faisant face • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • La série de Nicholas Knight intitulée *Text / Texte* est inspirée d'une méthode d'apprentissage visuel inventée au XIX<sup>e</sup> siècle, et utilisée dans les écoles nord américaines pour enseigner les règles de la grammaire anglaise. Cette méthode consiste à traduire en lignes graphiques les diverses parties grammaticales d'un énoncé, permettant ainsi d'arranger visuellement sa syntaxe en un diagramme cohérent. Dans les années 1960, elle a connu un fort déclin, suite aux conclusions d'une enquête remettant en question la valeur de l'apprentissage de la grammaire. Ce déclin coïncidait curieusement avec l'apparition de l'art conceptuel, auquel la série de Knight fait évidemment référence, et à sa mise en avant du langage dans la production et la réception de l'art. Knight s'est approprié la méthode de *Text / Texte* pour générer des dessins muraux, souvent inspirés par des citations, extraites d'ouvrages de philosophie et de littérature et portant sur la nature du langage. Dans *Text / Texte*, il met en avant la qualité analytique du diagramme en greffant la fameuse citation du philosophe Jacques Derrida, « Il n'y a pas de hors texte », sur une citation du romancier Henry James, « Il est plus facile de lire entre les lignes que de suivre le texte. » La citation de James est inscrite en lettres vinyle de couleur noire, tandis que celle de Derrida est tracée à la mine de plomb, si bien qu'elle apparaît littéralement, et à la fois de manière fantomatique, entre les lignes de la première. Entre les citations écrites, les lignes graphiques et le mur blanc, l'habileté à distinguer les « lignes » du « texte » auquel James et Derrida se réfèrent s'effondre avec une ironie manifeste. Car malgré leur apparente divergence, les deux citations nous mènent en fin de compte à la même conclusion : en dépit de l'importance de pouvoir distinguer le sens figuratif et le sens littéral d'un énoncé, comme celui de James la signification n'est jamais limitée au seul potentiel référentiel du langage. • Dean Inkster



**Taking Pictures (Levine (Evans))** • 2009 • Tirage lambda sur dibond • 51 x 76 cm • Édition de 6 exemplaires • Courtesy de l'artiste • Dans sa série photographique intitulée *Taking Pictures*, Nicholas Knight capture à la déroboe l'image de visiteurs de musées en train de photographier des œuvres d'art. Par ce geste, Knight témoigne de la manière dont l'appareil numérique et le téléphone portable ont transformé le regard habituel du spectateur. L'apparition de l'écran numérique, qui a remplacé le désormais désuet viseur, fonctionne comme une prothèse optique qui à la fois promet et souligne le désir d'un dépassement de l'éphémère de la perception visuelle d'une œuvre d'art. La série de Knight fait écho à la thèse de Walter Benjamin, selon laquelle les œuvres d'art à l'âge de la reproductibilité technique ne sont plus éprouvées dans un ici et maintenant, dans un hic et nunc, et par conséquent, se trouvent vidées de leur aura. Ceci signifierait que, dans les musées où elle est exposée, une œuvre d'art n'est jamais entièrement présente, sa présence étant à la fois compensée et différée par la reproduction visuelle et les commentaires grâce auxquels son impossible ancrage dans le monde est surmonté. Avec *Taking Pictures (Levine (Evans))*, Knight accentue ironiquement la mise en abîme, dont témoigne l'ensemble de la série, que crée l'écran numérique dans sa juxtaposition avec l'original. L'œuvre de Sherrie Levine, accrochée sur la cimaise et simultanément reproduite sur l'écran lumineux de l'appareil numérique, est une reproduction photographique, elle-même tirée d'une reproduction d'une œuvre photographique de Walker Evans. • Dean Inkster

**KOLBOWSKI SILVIA**

**An Inadequate History of Conceptual Art** • 1998-1999 • Installation • Projection vidéo en boucle : 55 min, installation sonore en boucle : 1 h 59 min 59 s, texte • Courtesy de l'artiste • L'installation vidéo et sonore de Silvia Kolbowski, *An Inadequate History of Conceptual Art*, est née du désir de l'artiste de questionner l'institutionnalisation croissante de l'art conceptuel survenue à partir du début des années 1990. À cette fin, elle a sollicité une soixantaine d'artistes afin qu'ils témoignent de leur expérience d'une œuvre d'art conceptuelle de leur choix. Quarante artistes ont accepté l'invitation, et parmi eux, Kolbowski a fini par en enregistrer vingt-deux. La définition d'« art conceptuel » adoptée par l'artiste a été volontairement élargie, de manière à couvrir une variété de pratiques des années 1965 à 1975. Chacun des participants avait pour consigne de ne rien préparer à l'avance, et de ne citer, lors de son témoignage, ni son propre nom, ni celui de l'artiste et le titre de l'œuvre auxquels ils faisaient référence. Les enregistrements réalisés par Kolbowski confrontaient ainsi « des témoignages d'importance » aux « faiblesses de la mémoire humaine ». Selon elle, « ces défaillances, les bégaiements de la mémoire, pour ainsi dire, pouvaient troubler la fluidité de la résurgence officielle. » Le fait que le titre de l'œuvre comme le nom de son concepteur et de l'artiste interrogé soient tus, corroborait sa volonté de résister aux conventions canoniques de la réception institutionnelle. Et pour renforcer le caractère anonyme des témoignages, Kolbowski a encore choisi de ne cadrer que les mains de ses interlocuteurs. Elle réintroduisait également par là l'élément même que l'art conceptuel avait cherché à rejeter — la gestuelle laborieuse et expressive de la main de l'artiste. Dans l'installation conçue par Kolbowski, les pistes sonores extraites des enregistrements filmés sont présentées dans un espace distinct mais contigu de celui où sont projetées les images dont elles sont également désynchronisées. Du coup, les mains et les voix ne coïncident plus, ce qui accentue l'effet de distanciation recherché. En réintroduisant ainsi l'altérité et la multiplicité dans la réception de l'art conceptuel, Kolbowski cherchait avant tout à réinvestir la dimension critique que l'art conceptuel avait énoncé comme une promesse initiale. • Dean Inkster





51

**KOVANDA JIŘI**

**I'm Waiting for Someone to Call Me...** • 1976 • Photographie noir & blanc, texte dactylographié sur papier • 29,7 × 21,3 cm • Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris

52

**Theater, I follow a previously written script to the letter. Gestures and movements have been selected so that passers-by will not suspect that they are watching a « performance »** • 1976 • Photographie noir & blanc, texte dactylographié sur papier • 29,7 × 21,3 cm • Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris



53

**Salty Angle, Sweet Curve** • 1981 • Photographie noir & blanc, texte dactylographié sur papier • 29,7 × 21,3 cm • Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris



54

**Kontakt** • 1977 • Photographie noir & blanc, texte dactylographié sur papier • 29,7 × 21,3 cm • Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris • Le travail de Kovanda interroge les possibilités et les impossibilités de la transmission. Il n'est plus question de traduire une expérience mais d'envisager une situation au cours de laquelle l'expérience d'une œuvre demeure au sein du sujet. Malgré cette limite qui demeure infranchissable pour des raisons à la fois intimes et politiques, l'œuvre peut être partagée à travers une restitution factuelle à la limite de l'indifférenciation. La photographie de Jirí Kovanda assis devant un combiné téléphonique est associée à un texte précisant les termes de son action : « J'attends que quelqu'un m'appelle. » Cette œuvre, comme la plupart de celles que Kovanda réalise au milieu des années 1970, évoque une situation de furtivité à l'égard d'un régime autoritaire. Elles mettent en jeu un espace mental qui ne se manifeste pas au moment de son accomplissement mais par l'intermédiaire d'une photographie et d'un texte qui traduisent ce qui semble impossible de l'être. L'œuvre intitulée Theater est une performance que Kovanda a réalisée en novembre 1979 devant le Musée National de Prague. Sa documentation est présentée indifféremment avec une ou plusieurs images collées sur une feuille associée au texte suivant : « Je suis à la lettre un script écrit préalablement. Les gestes et les mouvements ont été choisis de telle manière que les passants ne suspectent pas le fait qu'ils puissent regarder une « performance ». » On peut, en premier lieu, identifier l'aspect administratif du complot : l'association des images et du texte renvoie de manière évidente au domaine de la surveillance policière et administrative des comportements. On peut avancer qu'elle a plus pour fonction de souligner qu'il n'y avait rien à voir, si ce n'est une personne anonyme dans l'espace public. Tout se passait comme si l'environnement coercitif déterminait ces mises en scène d'actions invisibles. Le travail pourrait ainsi être interprété comme une transposition métaphorique d'un sujet aliéné pour qui la possibilité d'une expérience esthétique reste confinée au sein de son propre espace mental. L'œuvre existe dans l'espace mental, à la fois de l'artiste et de celui qui perçoit les documents relatifs à l'action. Or, même s'il semble légitime de définir une lecture du travail de Kovanda à la lumière de cette situation politique, il apparaît difficile de le réduire à la seule influence de ce contexte. Autrement dit, il me semblerait plus pertinent de renverser le paradigme et de considérer la performance mentale de Kovanda comme, précisément, le motif d'une expérience esthétique non aliénée. Cette situation d'un individu produisant une action clandestine à la vue de tous implique plus, selon moi, une redéfinition de la question du sujet et de sa relation à l'environnement social et politique. De même, dans l'œuvre Going down the street I am bumping into passersby [En descendant la rue, je heurte des passants] réalisée en septembre 1977, il est question d'accomplir un geste anodin. Un geste qui revêt pourtant une qualité spécifique dans la mesure où il est accompli délibérément comme la recherche d'une relation, d'un contact furtif avec une série de personnes. Néanmoins, chacune isolément ne peut avoir conscience d'une quelconque intentionnalité. Pour chacun, l'intention de Kovanda passe inaperçue. C'est donc au regard de l'intentionnalité que se situe le principe d'indifférenciation. Cette œuvre, comme la précédente placent les enjeux esthétiques au centre de l'artiste en tant que sujet. Par ailleurs, si Kovanda emprunte la forme du théâtre, il n'identifie pas les sujets comme spectateurs. L'expérience est intériorisée : il n'est plus tant question de transmission que de l'expérience singulière d'un individu. Non pas un sujet idéalisé, mais un simple sujet parmi la foule. Comme le définit Agamben dans La Communauté qui vient, il est question d'un sujet singulier et quelconque à la fois, un sujet « tel que de toute façon il importe » [Giorgio Agamben, La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque, Paris, Le Seuil, 1990, p. 9]. D'une manière générale, l'indifférenciation implique d'atténuer les éléments permettant de distinguer une chose de son environnement. Dans le cas précis, il est question d'œuvres qui ont opéré une remise en cause non seulement de la définition de l'art comme production d'objets distincts, mais également tout ce qui fait exister une chose en tant qu'art, l'encadre, le différencie : c'est-à-dire le musée, la galerie, le cadre ou le socle. À ce sujet, il n'est pas anodin que l'action Theater ait eu lieu sur le parvis du Musée National de Prague. Un lieu situé — non seulement explicitement à l'extérieur de l'institution — mais qui fut également un lieu emblématique de la révolte des étudiants contre le pouvoir en 1968. Jirí Kovanda n'entretenait pas de rapports directs avec l'institution ou le champ de l'art. Lorsqu'il réalisait ces œuvres, il ne se préoccupait pas de les montrer et encore moins de les vendre. Il faisait ces actions pour lui-même, pour l'expérience que lui procurait le fait de les vivre. La documentation photographique, réalisée par son amie, n'avait qu'une vocation d'aide-mémoire presque sentimentale. Et cette position ne semblait pas déterminée par la volonté de porter une critique sur l'œuvre d'art comme marchandise. Ainsi, alors qu'il fut communément avancé que ces stratégies radicales des années 1960-1970 constituaient « l'assaut le



plus lourd de conséquence contre la visibilité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution » [Benjamin Buchloh, De l'Esthétique d'administration à la critique institutionnelle, Essais Historiques II, Art Édition, 1992, p. 157], cette remarque si elle est valable pour un contexte capitaliste, n'apparaît pas opérante lorsqu'il s'agit de considérer les œuvres dématérialisées des pays de l'Est. Dans le travail de Kovanda, il n'est pas tant question de remettre en cause l'objet d'art comme marchandise que de désigner les structures de pouvoir qui déterminent certaines productions spectaculaires, monumentales et démonstratives produites par les artistes officiels, qui représentent une autorité politique et un système coercitif. Cette comparaison, entre l'Est et l'Ouest, offre alors un autre modèle de compréhension de ces stratégies dématérialisées : destituer et reléguer le visuel reviendrait ainsi, plus généralement, à écarter les dimensions fétichisées d'une conception de l'art en tant qu'elle est porteuse d'autorités et de croyances. Reléguer le visuel au statut de simple outil revient à dénier les croyances à l'égard d'une certaine forme de fonctionnalité et d'effectivité des œuvres sur le corps social. D'un côté, la fonction de l'œuvre comme valorisation du statut social, et de l'autre sa fonction charismatique. À cela s'oppose l'action clandestine d'un sujet en retrait qui n'offre aucune aspérité à de possibles récupérations, un sujet qui fait le choix de ne pas exister dans un système de représentation l'assignant à une fonction spécifique. • Sébastien Pluot

55

#### KOZLOV CHRISTINE

**Information :** No Theory • 1970 • Installation sonore • Magnétophone Revox, bande son en boucle et microphone • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Bien qu'elle soit évincée de la plupart des écrits sur l'histoire de l'art conceptuel, Christine Kozlov a pourtant pris part à l'époque à de nombreuses expositions majeures consacrées aux artistes conceptuels, entre autres, l'exposition Information organisée en 1970 au MoMA de New York. Elle a également collaboré, dans la première moitié des années 1970, avec le groupe Art & Language et la revue The Fox. À travers sa pratique, Kozlov expérimente diverses stratégies de « retrait perceptif », pour reprendre l'expression de l'historien Benjamin Buchloh. Des œuvres telles que No Title (Black, Film #1) de 1965 et No Title (Transparent, Film #2) de 1967, par exemple, non seulement sont vidées de tout contenu ou de toute information visuelle, mais n'ont pour finalité ni d'être projetées, ni d'être regardées. Une fois exposées, seules les étiquettes apposées sur les boîtes métalliques dans lesquels les deux films sont hermétiquement scellés, et qui détaillent le titre et le support, révèlent leur existence comme œuvres. Information : No Theory, présentée pour la première fois lors de l'exposition Conceptual Art and Conceptual Aspects en 1971, prolonge cette démarche. Il s'agit cette fois d'un processus où enregistrement et effacement se succèdent indéfiniment. Une bande magnétique, déroulée en boucle sur les bobines d'un magnétophone, capte et en effet enregistre en permanence les sons ambiants de l'exposition, ce qui a pour conséquence l'effacement, au fur et à mesure, des générations antérieures. Le magnétophone, de plus, n'est équipé que d'un microphone, non de hauts-parleurs. Comme le décrit l'artiste, l'information enregistrée n'existe que dans « le temps qu'il faut à la bande pour accomplir un cycle [...] La preuve de l'existence de l'information n'a en fait pas de réelle existence, mais se fonde sur la probabilité. » • Dean Inkster



56

#### LACOSTE JORIS

**Au Musée du Sommeil** • 2009 • Installation sonore • 1 h 12 min • Avec : Adrien Bardi Bienenstock, Anne Chaniolleau, Rodolphe Congé, Nicolas Couturier, Frédéric Danos, Jocelyne Desverchère, Kenji Lefèvre-Hasegawa • Chargé de réalisation : Lionel Quantin • Production : France Culture / Atelier de Création Radiophonique • Au Musée du Sommeil est un événement imaginaire qui s'est tenu du 9 au 18 février 2009 à la Maison Rouge à Paris. Sept visiteurs nous racontent leur expérience. On les suit dans les différentes salles du musée. Ils traversent des espaces qui sont autant de stations. Ils sont acteurs ou témoins de scènes étonnantes. C'est comme une exposition d'art contemporain qui pourrait être une usine qui serait une foire qui ressemblerait à une fête qui finirait en incendie. C'est un rêve qui est une histoire vraie. C'est le documentaire d'une fiction vécue : le crime parfait. Pour réaliser ce projet, Joris Lacoste a hypnotisé successivement sept personnes et leur a raconté une même histoire selon différents points de vue. Il a ensuite demandé à chacun de décrire son expérience de la séance. Ce sont les enregistrements de ces récits qui ont fourni la matière de la pièce Au Musée du Sommeil. • Texte fourni par Joris Lacoste





57

**LAGALLA THIERRY**

**Allez les Verts !** • 2006 • Acrylique sur toile • 14 x 22 cm • Collection privée, Le Coudray-Montceau

58

**Pschiit !** • 2006 • Acrylique sur toile • 18 x 22 cm • Courtesy Galerie Espace à Vendre, Nice

59

**Jamai Solet Dau Buon 2 [Never Really Alone 2]** • 2006 • Acrylique sur toile • 19 x 24 cm • Collection privée, Valenza

60

**Tantifilas & Lume [Potatoes & Light]** • 2006 • Acrylique sur toile • 19 x 27 cm • Courtesy Galerie Espace à Vendre, Nice

61

**Vanité Pomme-Banane** • 2007 • Acrylique sur toile • 19 x 27 cm • Courtesy Galerie Espace à Vendre, Nice

62

**Sans Titre** • 2007 • Acrylique sur toile • 16 x 27 cm • Courtesy Galerie Espace à Vendre, Nice • Lagalla plante son chevalet, d'ici, tout nous échappe, hic et nunc sont dans un bateau, le réel sonne toujours deux fois, échos, glissements, chutes ou rebonds ; la Re, Re, Re, représentation. Depuis Rose Sélavy, cet R se balade ; projeté par l'artiste, il ne cesse de ricocher, produisant, au passage, des peintures collatérales. « L'origine du monde ? — Ah non, c'est à côté. » nous répond un anus excentrique. Depuis cet à côté, Thierry Lagalla crée un véritable service hospitalier à l'ambivalence, ni d'antithèse, ni de succession. Une demeure croissante où, la figure et le langage vivent, avec ravissement, leur androgynie et leur simultanéité. • G. B.

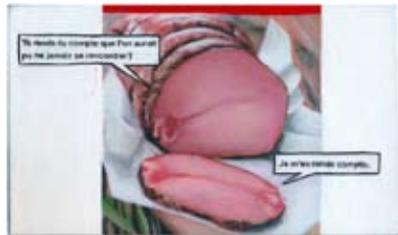
63

**Sau... What ? (E... Alora ?)** • 2010 • 5 impressions sur papier 70 g froissé • 13 x 22 cm • Traduction philosophique du langage Carambar, à moins que ce soit le contraire. Le caramel collé sur les dents, le philosophe a du mal à articuler. La blague sucrée traduite en philosophie nous soulage de son incompréhension. Comme écrirait F. Bacon pour les éditions Carambar : « Rien n'est aussi vaste que les choses vides... non, je plaisante. » • O. C.

64

**LAWLER LOUISE**

**Bird Calls** • 1972 • Enregistrement audio, lettrage vinyle sur PVC • 6 min 54 s • Dimensions variables • Courtesy The LeWitt Collection • Louise Lawler prononce les noms d'une série d'artistes masculins faisant partie de la scène artistique des années 1970. Sa voix imite la sonorité d'oiseaux exotiques de telle manière que les noms sont quasiment méconnaissables. L'expression « Bird Calls » peut être entendue à la fois comme une insulte (des noms d'oiseaux) mais aussi comme une expression machiste employée pour attirer vulgairement l'attention d'une fille (a bird = gonzesse). Louise Lawler interpelle ainsi une communauté artistique constituée presque exclusivement de figures masculines. Elle retourne contre eux le qualificatif dégradant (bird = gonzesse) en leur assignant un terme dont le mot (oiseau) ne manifeste pas explicitement le sens (injure). Elle oppose ainsi la littéralité des comportements masculins par une construction complexe de réseaux de significations. Cette œuvre a été réalisée suite à une expérience aussi déplaisante que récurrente, celle d'être sifflée dans la rue alors qu'elle rentrait le soir de la Galerie Artists Space de SoHo avec son amie Cindy Sherman. Troublée par la bêtise de cette pratique macho, elle renverse la procédure tout en déplaçant l'action dans le champ de l'art, supposé progressiste et subtil mais toujours aussi machiste. • Sébastien Pluot



**LUCIER ALVIN**

**I'm Sitting in a Room** • 1969 • Son • 15 min 23 s • Interprétée et enregistrée par Rhys Chatham • Courtesy de l'artiste • Un enregistrement audio réalisé par l'artiste est diffusé dans l'espace d'exposition. « Je suis assis dans une pièce différente de celle où vous êtes actuellement. Je suis en train d'enregistrer le son de ma voix tandis que je vous parle ; et je vais la rediffuser dans la pièce encore et encore jusqu'à ce que les vibrations de la pièce se renforcent, de sorte que toute ressemblance avec mes paroles, à l'exception peut-être du rythme, soit détruite. Ce que vous entendrez, alors, ce seront les vibrations naturelles véhiculées par la parole. Je considère cette activité non comme la démonstration d'un phénomène physique mais plutôt comme un moyen de faire disparaître tous les défauts de mon élocution. » Cette phrase est prononcée par l'artiste dont les défauts d'élocutions s'atténuent progressivement alors que l'énonciation s'éloigne de la version originale. • Sébastien Pluot

**Music for Solo Performer** • 1976 • Extrait de la série de portraits vidéo de compositeurs intitulée Music « With Roots in the Aether » dirigée par Robert Ashley et filmée par Phil Makanna • Vidéo noir & blanc, son • Courtesy Lovely Music Ltd, New York • Sur scène, Alvin Lucier a équipé un compositeur d'un appareillage permettant de capter des informations neuronales qui sont traduites en sons produits par différents instruments automatisés. L'espace psychique se trouve ainsi projeté en environnement sonore. Ce dispositif anticipe les différentes techniques récentes de contrôle de la pensée assisté par l'ordinateur tout en se référant aux premiers outils de captation de mouvements développés par Étienne Jules Marey à la fin du XIX siècle alors qu'il mettait en place sa méthode graphique. Music for Solo Performer représente un idéal de communication directe entre la pensée et son expression tout en maintenant une forme d'indécidabilité dans la mesure ou la cacophonie qui en résulte interdit tout idéal de pureté. La pensée est ici présentée comme hiératique, confuse, en dehors de toute maîtrise rationnelle ou organisée. Cette œuvre s'inscrit dans les différents projets de la fin des années 1960 comme 9 Evenings Experiments in Art and Technology, qui avait plus pour conséquence de présenter une version déceptive ou parodique de la technologie que son sacrement. • Sébastien Pluot

**MARCLAY CHRISTIAN**

**Graffiti Composition** • 2002 • 150 impressions sur papier coloré • 33 x 21,5 cm • Collection FRAC Champagne-Ardenne • Pour la réalisation de Graffiti Composition, Christian Marclay a mis la population de Berlin à contribution. Après avoir affiché des partitions vierges dans toute la ville, l'artiste a photographié ces mêmes partitions quelques temps plus tard, une fois les feuilles chargées d'inscriptions diverses. Certains y ont écrit une musique véritable, avec notes, mesures, clés et altérations, d'autres ont marqué leurs noms ou arraché la page. Une centaine de photographies évoquent ces rencontres anonymes. L'ensemble de partitions est montré dans un contexte muséal, mais peut aussi être proposé à l'interprétation à un ensemble de musique. L'artiste a ainsi déjà organisé plusieurs concerts, dont un avec l'Art Ensemble of Chicago, célèbre orchestre de free jazz, ou avec l'Ensemble Intercontemporain de Paris. • Texte fourni par le FRAC Champagne-Ardenne



**Extended Phone** • 1994 • Installation • Téléphone et 152 m de tubes PVC • Dimensions variables • Collection FRAC Bourgogne • Aux deux extrémités de cent cinquante-deux mètres de tuyau PVC de section de quarante millimètres, Christian Marclay positionne l'écouteur et le micro d'un combiné téléphonique, dont le poste, fixé du côté de l'écouteur, confirme la référence à l'instrument de communication. L'œuvre traitera donc d'un son qui est une parole, ou plus précisément du son émis par une voix et du son reçu dans une écoute. Christian Marclay s'est beaucoup intéressé à la rencontre du visible et de l'audible. Extended Phone est, plus qu'une simple illustration de cette rencontre, l'affirmation primordiale de la conversation elle-même sur le contenu éventuel des messages délivrés. En effet, la machine étendue dans l'espace est bien une machine célibataire, qui favorise un dialogue solitaire, un soliloque, une rencontre avec soi-même, bref une réflexion. La lecture de l'œuvre ne peut réduire celle-ci à un simple « moyen d'information », mais pose la question de la communication artistique à un autre niveau. • Emmanuel Latreille

**MOLE AURELIEN**

**An Abstract (ZFF Soundtrack)** • 2006 • Vinyle 33 t. gravé de 28 min de silence, système d'amplification, papier, mine de plomb • Courtesy Galerie Lucile Corty, Paris • Un disque vinyle est placé sur une platine tourne-disque dans le lieu d'exposition avant le début du montage. Il récolte la poussière de celui-ci, ainsi que celle qui se dépose durant l'exposition. À la fin de l'exposition, le vinyle est considéré comme enregistré. Il prend définitivement le nom de l'exposition. La feuille de 33 x 33 centimètres collée sur le mur et passée à la mine de plomb est utilisée comme illustration de la pochette. • Aurélien Mole





70

**Un Cabinet d'Amateur** • 2009 • Aluminium, impression jet d'encre sur papier, clous • 12 × 15 cm • Courtesy Galerie Lucile Corty, Paris • Production Villa Arson • Un Cabinet d'Amateur est une pièce contextuelle qui, sous la forme de cartels, donne aux autres œuvres de l'exposition, des origines ou des significations fictives. Les textes de médiations des cartels sont réalisés à partir d'une quinzaine de pièces choisies par les commissaires de l'exposition. Ce paratexte est placé à proximité de l'œuvre qu'elle décrit. Un cartel en aluminium reprenant la même charte graphique est placé à l'entrée du centre d'art. • Aurélien Mole



71

#### MORRIS ROBERT

**Blind Time IV (Drawing with Davidson)** • 1991 • Dessin, mélange de graphite en poudre et d'huile sur papier • 96 × 127 cm • Collection du Musée National d'Art Contemporain, Centre Georges Pompidou, Paris • Cette œuvre fait partie d'un ensemble de dessins au graphite réalisés à main nue, selon un protocole identique. Morris a les yeux fermés lorsqu'il représente une forme mentale. La série dont fait partie ce dessin se réfère au philosophe Donald Davidson et notamment à un texte portant sur le rapport entre le mensonge et la métaphore. La procédure est écrite à la main dans la partie inférieure de la page. Morris dit avoir proposé à une femme aveugle de naissance d'exécuter des dessins sous sa direction. Comme souvent chez Morris, la dimension phénoménologique est un aspect central de l'œuvre. Le rapport entre l'idée et sa possible traduction en image est constituée à partir d'un geste physique. Avec ce dessin, le texte écrit entre en compte dans la mesure où c'est un contenu discursif et théorique qui est la base de l'expérience. Les doigts de l'artiste entrent en contact avec la surface de la feuille et l'exécution prend un caractère irréversible dans la mesure où chaque contact avec la surface blanche s'imprime définitivement. L'image mentale et sa traduction physique doit être ainsi particulièrement précise. • Sébastien Pluot



72

#### NAUMAN BRUCE

**Violon Tuned D.E.A.D.** • 1969 • Vidéo noir & blanc, son • 60 min en boucle • Courtesy Leo Castelli Gallery, New York • L'œuvre vidéo de Bruce Nauman, Violon Tuned D.E.A.D. montre l'artiste en train de scander les notes Fa, Mi, La, Fa (qui équivaut, dans le système de notation anglais à D.E.A.D.). Debout en train de jouer ces notes dissonantes, son corps est basculé à l'horizontal par la rotation de la caméra. Chaque note jouée déplace le corps de droite à gauche (pour nous, de haut en bas) mettant en péril sa position précaire d'un sujet suspendu dans le vide. La violence musicale traduit un sens caché qui tourne en boucle. Ce sens nous est donné par le titre mais il est aussi récapitulé par la scansion musicale. En effet, la récurrence de ces notes semble mettre en péril autant qu'elle maintient un principe de permanence. La célèbre épitaphe de Marcel Duchamp qui fut une forte source d'inspiration pour Nauman, prend un sens particulier si nous la rapprochons de l'œuvre de Violon Tuned D.E.A.D. « D'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent. » L'épithète énigmatique semble intervenir au milieu d'une phrase, elle peut être ainsi mise en boucle comme les scansions de la pièce de Nauman. « D'ailleurs » est un élément clef dans la mesure où il est une conséquence et signifie en anglais « die », induisant une figure « the Dier », celui qui ne cesse de mourir. Le jeu de mot induit l'idée d'un sujet qui, ne cessant de mourir, ne le peut en fait jamais, puisque même un mourant est encore en vie. L'œuvre de Nauman devait être associée à une troisième qui n'a pas pu être empruntée pour l'exposition : RAW WAR, un néon rouge qui s'allume selon une séquence inversée par rapport au sens de lecture. Le mot « Raw » [cru, dur, sanglant] se lit derrière le mot « War ». Nauman demande aux commissaires que cette œuvre soit éteinte si aucun conflit n'avait lieu. Logiquement, le néon ne devrait jamais s'éteindre. • Sébastien Pluot



73

#### OPPENHEIM DENNIS

**2 Stage — Transfer Drawing (Returning to a Past State)** • 1971 • 2 Stage — Transfer Drawing (Advancing to a Future State) • 1971 • Vidéo couleur • 2 min 53 s • Courtesy de l'artiste • L'artiste dessine une forme sur le dos de son fils qui lui-même tente de reconstituer ce dessin sur un mur blanc. Une autre vidéo montre ce même processus alors que les rôles sont inversés. Les différences entre les deux dessins proviennent de la différence entre la vision et le toucher. La mise en scène de la relation filiale et de la transmission semble aussi prendre acte d'une inéluctable subjectivité. • Sébastien Pluot



**PARRENO PHILIPPE**

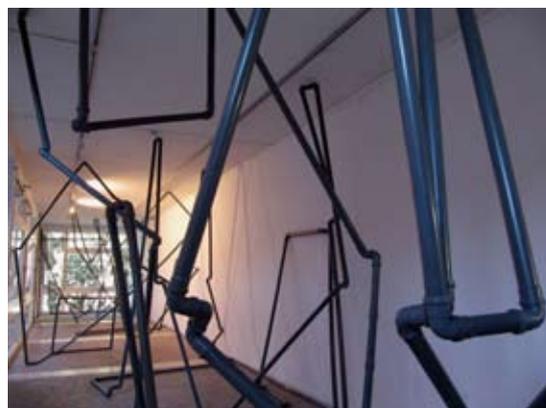
**The Writer** • 2007 • DVD, moniteur LCD TFT 17,4 × 12 × 2 cm • 3 min 58 s • Collection AHM, Milan • Philippe Parreno a filmé un automate du XVIII<sup>e</sup> siècle alors qu'il écrit ces mots dont la facture est aussi humaine que le geste est mécanique : « What do you believe, your eyes or my words ? » La question soulevée à travers un objet prototechnologique était une interrogation récurrente depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle alors qu'une obsession naissante se prolonge jusqu'à aujourd'hui : imiter l'homme. Le conflit entre l'expression et l'usage de la langue deviendra par la suite l'objet de toutes les rationalisations scientifiques. C'est au cours de cette période qu'une série d'automates, de voix de synthèse ont été mis au point. L'inflation de ce fantasme se retrouve aujourd'hui présente dans les recherches portées sur la réalité virtuelle et la robotique. Depuis l'aube de la modernité et, ajouté à cela, l'esprit rationnel du positivisme, la quête d'une objectivation de la subjectivité humaine n'a cessé de se développer. • Sébastien Pluot

**PELTIER GAEL**

**Capteurs d'émissions utilitaires** • 2002 • Composants électroniques, contre-plaqué • 18 × 29 × 11 cm • Courtesy de l'artiste • Capteurs d'émissions utilitaires a pour objet l'écoute d'émission d'ondes radio. Réalisé par un ingénieur sur les bases d'un plan de montage d'après un manuel d'électronique pour enfant, il restera néanmoins inopérant. • Gaël Peltier

**PERIGOT Alexandre**

**Sometimes You Win Sometimes You Lose** • 2007 • Tubes PVC désarticulés, centrale d'aspiration et boule • Dimensions variables • Production : Tramway, Glasgow ; La Criée Centre d'Art contemporain, Rennes ; Collection Fundação de Arte Moderna e Contemporânea — Coleção Berardo, Lisbonne • Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, Paris • La phrase « Sometimes you win, sometimes you lose » est composée à partir de tubes pliés dans l'espace de telle manière qu'elle devient illisible. Deux balles de ping-pong sont propulsées dans ce labyrinthe linguistique par un système d'air comprimé. Leur déplacement produit une série de bruits qui scandent, comme en langage Morse, les différents phonèmes de la phrase. Le sens se perd alors qu'un autre, à la fois ludique et violent, marque le signe de cette alternative : « Parfois on perd, parfois on gagne. » Cette phrase binaire pourrait être l'emblème du système néo-libéral, celui du risque, de la prévision qui, si elle se présente sous tous les aspects de la simplicité, n'en relève pas moins du chaos, de l'arbitraire, du choc et de la fragilité. À l'opposé de la vision angélique du capitalisme avancé, entendu comme espace de liberté, les balles sont canalisées dans un réseau inextricable, inéluctable comme pris dans une fatalité, un destin tracé entre ces deux possibilités. Aucune sortie n'est aménagée. Cette œuvre évoque les systèmes clos de Bruce Nauman, notamment l'œuvre en néon *Hangd Man*. Une figure du pendu se constitue progressivement par les barres de néon. Une fois la figure complète, le personnage est pendu. Un sexe en érection s'allume, l'ensemble clignote et c'est reparti en boucle, infiniment. Cette œuvre de Nauman, comme celle d'Alexandre Périgot, traduit le fonctionnement du désir et sa détermination dans une économie néo-libérale. • Sébastien Pluot

**PONCET ANTOINE**

**Audioguide Universel** • 2010 • Pièce sonore en libre écoute • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Cet audioguide propose un parcours entre les œuvres de l'exposition et en charabia. Il a été spécialement conçu pour l'exposition lors d'une résidence de l'artiste à la Villa Arson, comme une installation sonore portable. Il est disponible sous trois formes : — 1. Téléchargement en audiocast dès janvier 2010 sur le site [www.anthologieducharabia.fr](http://www.anthologieducharabia.fr). — 2. En ligne sur le site de l'exposition [www.villa-arson.org](http://www.villa-arson.org). — 3. Sur des lecteurs mp3 mis à la disposition du public. Les entrées de cet audioguide sont issues de l'Anthologie du Charabia, qui regroupe des textes écrits en langues approximatives ? en langues abstraites ? concrètes ? en langues imaginaires ? artificielles ? en langues de convention, ou anti-conventionnelle ? en argot, en jargon, en soudardant, en amphigouri, en martien... bref dans des langues qui échappent à la norme. Ces exemples sont empruntés à plus de sept cents ans d'histoire de la littérature, puisque les plus anciens textes datent du XIII<sup>e</sup> siècle. « Le premier audioguide universel en charabia. » — « o sisalixour altabarans imanixour altabaroeus imonixée éroba ém éralixiyz astatas. » (Altagor) — « Langue imparfaite, en cela que plusieurs, manque la suprême. » (Mallarmé) — « Charabia : patois d'Auvergne ; tout langage grossier et peu intelligible. » (Boissière) — « Je est un autre, ma langue aussi. » (Anonyme) Avec cet audioguide, se pose ainsi la question paradoxale de la place de l'œuvre dans l'espace d'exposition, une présence en pointillée qui ne donne à entendre des espaces de non entendements. Autre paradoxe, cet audioguide se proclame universel, injonction contradictoire, puisque formulée en anglais. Il s'agit donc, pour être plus précis de la version américaine de l'Audioguide Universel. Un objet typique des espaces muséaux pour accompagner et suppléer aux





besoins d'information de l'homo informaticus ou connecticus. Mais que donne à entendre les informations d'un audioguide ? Un simple commentaire, qui donne les clés pour réussir une visite ! Comme on réussit une expérience ? (L'art comme objet de connaissance observable et vérifiable.) Un dogme, une justification de l'intérêt de ce que l'on est en train de voir ? (L'art comme une histoire de l'art.) Sa simple présence signifie que l'on se trouve dans un lieu qui se visite, et confère au promeneur un statut de connecté à l'écoute des œuvres, de l'architecture et de l'esprit des lieux. Le commentaire de l'œuvre devient œuvre, et les rapports du dispositif œuvre-public-institution sont ainsi brouillés. • Antoine Poncet

78

**Anagramme en Morse** • 2009 • Techniques mixtes • 80 x 120 cm (photographie) • Courtesy de l'artiste • Avant d'être l'inventeur du code éponyme, Samuel F. Morse (1791-1872) fût un peintre d'histoire nord américain et un grand collectionneur patriote et puritain. Le principe de l'anagramme en Morse est de prendre en compte le nombre de tirets et de bâtons et de les redistribuer dans un ordre différent. Par exemple : « Plomb » se transforme en « euro & yen » soit neuf tirets et huit points ou « Jean Dupuy » en « M anagrammise ». Sur la reproduction du tableau de Morse The Louvre Gallery, quelques perforations écrivent « Samuel F. Morse » en Morse et se retrouvent en dessous pour écrire un hommage un peu déplacé à un autre collectionneur. « Samuel F. Morse » en « Pinault culte ». •

79

**POTTER WILL**

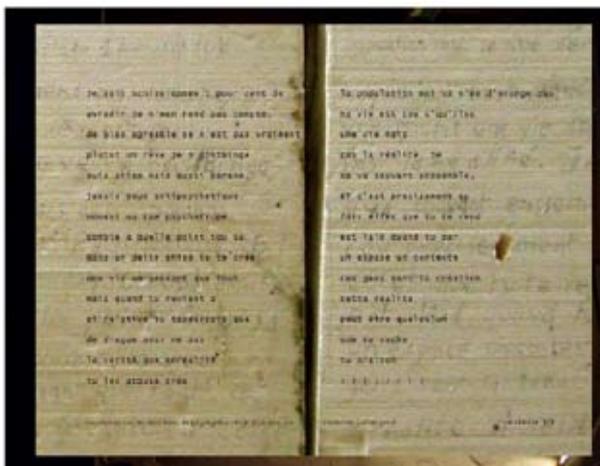
**Raw Darkness : Temperature 4000°, Tint + 150 Exposure + 4.00** • 2010 • Photographie sur aluminium • 120 x 80 cm • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • L'œuvre est un monochrome bleu obtenu à partir d'une photographie numérique prise dans le noir. L'œil ne voit rien, là où la machine produit une couleur et une texture pixélisée. Cette machine célibataire ne traduit pas la réalité visuelle de l'homme, elle y substitue sa propre interprétation des phénomènes. Alors que la technologie se présente sous les aspects de la rationalité et de la transparence, de toute évidence, elle ne cesse de traduire et donc d'interpréter les phénomènes à notre insu. Comme l'analyse la philosophe Avital Ronell à propos du téléphone et des outils technologiques en général, ces interférences, ces bruits, portent des dimensions éthiques et politiques. Il est important, selon elle, d'être alerte à l'égard de cette altération parasitaire. Cela nous mène vers une politique de l'indétermination. Une herméneutique doit ainsi se mettre en place pour s'opposer à l'idéologie de la transparence. Comme elle l'avance dans son livre The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech, « Le téléphone, et ici un simple appareil photographique numérique, règle le langage et l'image sur la fréquence la plus aléatoire. » • Sébastien Pluot



80

**RAVAUD NOEL**

**La Réalite** • 2007-2010-etc. • 2 sculptures en polystyrène : 220 x 140 x 70 cm chaque • 2 photographies : 30 x 25 cm chaque • Courtesy de l'artiste • Production Villa Arson • Avec La Réalite, la sculpture est considérée comme un média défaillant et entropique. La gravure au crayon de maçon du texte sur la surface de polystyrène arrache des billes. L'action de l'écriture se fait en émiettant son support. La stabilité des surfaces est menacée par l'écriture et le faible contraste entre la trace de graphite et son support est renforcé par les reliefs et l'émiettement du polystyrène. La Réalite propose au passage une déconstruction pauvre du champ de la cosmétique. La cosmétique englobe et est en action dans divers domaines ordinaires : la chimie cellulaire, le maquillage, la publicité, les blogs ; tous des phénomènes, des processus et des pratiques qui font appel à l'exposition, au propre comme au figuré. Dans le cadre de l'art, l'exposition est semble-t-il une activité et un média indispensable. La cosmétique est l'art des réajustements constants des expositions en surface ; elle n'induit donc pas d'elle-même l'existence d'une subjectivité plus profonde comme l'avait bien compris Jean Baudrillard. C'est sur ce versant de sa « réalité » que La Réalite manifeste l'existence de double et ombre à la fois de la cosmétique, la gossématique, et qu'elle entretient avec nous plus un commerce qu'un commerce ; en effet, La Réalite est l'une des expositions de l'hypercorps t-Gomme. Le contenu du texte s'accorde à la composition instable du média blanc et granuleux : il livre le message d'une personne schizophrène trouvé sur un site Internet de soutien médical. Il a été retranscrit fidèlement, à la faute d'orthographe, de grammaire et de syntaxe près. Un regard extérieur pourrait voir des inventions poétiques là où les psychologues discernent des symptômes utiles à leur action ; par exemple, La Réalite pourrait être un médicament contre la « réalité ». L'artiste ne gomme pas l'aspect pathologique du message mais, en répartissant le texte sur deux blocs séparés, il a choisi de souligner l'invention langagière, même si elle est involontaire. La coupure en deux des phrases permet alors à un texte second de faire surface, un texte intermédiaire à mi-chemin entre, d'un côté, la technologie textuelle, avec laquelle le (la) schizophrène semble se débattre, et, à l'autre extrémité, l'expression la plus claire possible avec laquelle il (elle) cherche à toucher ses interlocuteurs (du moins, si l'on ne réduit pas les blogs à de simples outils narcissiques). Ce sous-texte, ou texte minoritaire, fabrique un millefeuille de lignes ou de plans de fuites, qui se frottant les uns aux autres produisent une écume médiatique, pour parler comme Gilles Deleuze avec Peter Sloterdijk. À propos de la silhouette générale de La Réalite, Noël Ravaud évoque Le Baiser de Constantin Brancusi (1908). Si la sculpture de l'artiste roumain soudait deux corps dans un bloc de pierre compact en un quasi cyclope, La Réalite, elle, disloque deux (plus ?) subjectivités emmêlées en une seule et même personne. Puis, ensuite, au moment de l'exposition, elle poursuit sa logique plastique : les billes de polystyrène tombées au sol pendant la découpe à la scie des blocs seront bientôt disséminées par les passages des visiteurs, entraînant du même coup la sculpture sur le terrain de la performance sans auteur, l'artiste n'étant que le starter de l'action cosmétique. • Amira Klee

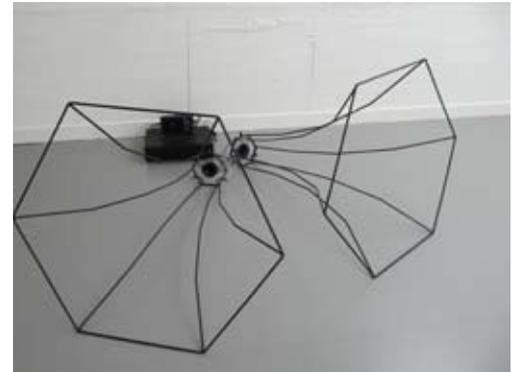


**SAMSON BETTINA**

**Mon Oncle — BT 11 • 2005 • Plexiglas, bois, aluminium, inox, scanner de bande d'aviation, lampe halogène, haut-parleur, système électronique • 225 x 75 x 75 cm • Courtesy de l'artiste • Le BT 11, modèle de mirador de la RDA rencontré tout au long de la frontière d'avec la RFA, devient — entre phare et tour de contrôle d'aéroport — un outil d'espionnage du trafic aérien de l'aéroport le plus proche. À son sommet, une radio intercepte une fréquence de la bande aviation sur laquelle dialoguent pilotes en cours d'atterrissage ou de décollage, et tour de contrôle. Les signaux sonores relatifs à ces échanges sont traduits en variation d'intensité lumineuse d'une lampe halogène. Le système laisse pourtant une certaine place à l'erreur : prédominance du « bruit », décalage d'allumage de la lampe, qui émet parfois des signaux sans correspondance avec les émissions sonores, entretenant l'idée que l'œuvre réagit aussi plutôt à l'environnement de la pièce. La sculpture actualise des problématiques de la guerre froide à travers l'architecture : forme exacte du BT 11 sur une tour-socle parallélépipédique minimaliste, matériaux de l'architecture internationale, caractère électronique high-tech à la James Bond et bricolage low-tech. • Bettina Samson**

**SCHMITT MATHIEU**

**Sans Titre (Jurgenson) • 2009 • Acier, haut-parleurs • Dimensions de l'installation variables (100 x 100 x 100 cm chaque) • Courtesy de l'artiste • Trois structures identiques, ayant la forme d'un dispositif d'amplification de gramophone, de forme conique évasée, d'environ un mètre de diamètre et un mètre de longueur, agencées les unes sur les autres, ayant différentes orientations. Dans chacune de ces structures, un haut-parleur, diffusant le bruit blanc d'une radio réglée à 1485 kHz : la fréquence Jurgenson. C'est la fréquence à laquelle on peut recevoir le plus de « messages » de « personnes défuntées » selon Friedrich Jurgenson, qui a fait de nombreux enregistrements et consacré sa vie à ce sujet. La pièce est remplie de ce bruit blanc, propice à l'apophénie (illusion sonore). En psychiatrie, une apophénie est une altération de la perception, qui conduit un individu à attribuer un sens particulier à des événements banals en établissant des rapports non motivés entre les choses. • Mathieu Schmitt**

**SÉRANDOUR YANN**

**Nouvelle Interview avec un Chat • 2009 • Enregistrement audio • 4 min 30 s • Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris • Présent en résidence pendant toute la durée de l'exposition, Yann Sérandour intervient à travers différents procédés de déplacements, d'insertions et de détournements. Il s'engage ainsi dans un processus de traduction de l'exposition. La publication dont il assure la direction artistique sera une traduction de l'exposition et de ce qui s'y déroule pendant toute sa durée. Cet ouvrage ne sera pas un catalogue au sens propre, c'est-à-dire un outil qui sert à classer, juger de façon définitive le contenu de l'exposition. Il sera un processus qui témoignera d'une étape de réflexion et d'expérimentation et contiendra aussi des œuvres spécifiquement réalisées pour ce contexte éditorial. Par ailleurs, Yann Sérandour présentera dans le jardin, là où les chats de la Villa Arson se baladent, une pièce sonore réalisée à partir de l'œuvre Interview With a Cat de Marcel Broodthaers. L'artiste a prélevé les miaulements de l'animal, effacé la parole de l'artiste et a diffusé la bande son à son propre chat. Deux animaux dialoguent ainsi à plus de trente ans d'intervalle. • Sébastien Pluot**

**SERRA RICHARD**

**Boomerang • 1974 • Vidéo couleur, son • 10 min 26 s • Courtesy de l'artiste • Boomerang est une œuvre vidéo dans laquelle l'artiste Nancy Holt est filmée en plan serré tandis qu'elle tente de décrire oralement et de façon précise la situation dans laquelle elle se trouve. Ses mots, enregistrés en temps réel, lui sont renvoyés à travers un casque avec un léger décalage. Du fait de ce décalage d'une fraction de seconde entre son énonciation et la réception de ses paroles à travers le casque, elle se trouve confrontée à une difficulté croissante de parler, et même de penser. Selon Richard Serra, Boomerang est « un enregistrement qui analyse son propre discours et son propre processus au moment où il est formulé. Le langage de Boomerang, de même que la relation entre la description et ce qui est décrit, n'est pas arbitraire. Langage et image se forment et se révèlent dans le moment même où ils s'organisent. » Pourtant, cette autoréférentialité discursive a pour conséquence d'exclure le sujet parlant. Par l'effet de dédoublement de la parole, l'effet de « boomerang » comme elle le nomme elle-même, Holt se trouve dans l'impossibilité de situer sa parole dans le temps (de lier les mots qu'elle prononce à ceux qu'elle a déjà prononcés), et par conséquent de se situer dans un monde objectif : « Je lance des choses dans le monde et elles me reviennent telle un boom... erang... boomerang... » L'œuvre de Serra nous montre ainsi que seul le langage permet l'organisation spatiale et temporelle de notre appréhension du monde. • Dean Inkster et Lore Gablier**



85

**THORETTON PIERRE**

**Ca(o)sa Nostra** • 2009-2010 • Néon rouge et 2 transformateurs • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste • Les deux mots écrits en néon se révèlent avoir deux significations différentes et, sous certains aspects, complémentaires. La barre du « a » est le seul élément qui la différencie de la lettre « o ». La proposition peut être entendue comme « casa nostra » [notre maison] et / ou « cosa nostra » [notre cause], le nom désignant la mafia. Deux systèmes de valeurs se confrontent, celui de la famille et celui de la mafia. La famille peut ainsi être entendue comme le lieu du réconfort, au sein duquel des intérêts sont partagés, tout comme le lieu de production de violences. • Sébastien Pluot



86

**WEINER LAWRENCE**

**From One Language to Another** • 1969 • Bulletin original « Art & Project » et facsimilés à disposition du public • 42 x 29,7 cm • Courtesy de l'artiste • Cette œuvre, réalisée en 1969 pour le bulletin N°10 de Art & Project, présente une série de trois traductions de la phrase « From one language to another » en anglais, français et hollandais. Comme souvent dans les œuvres de Weiner, la question de la traduction de ses statements est un élément important. Dans le cas présent, la traduction est au centre du processus dans la mesure où il s'agit d'une forme tautologique. La phrase dit précisément ce dont il s'agit. Pourtant, si la tautologie implique une circularité parfaite et stérile, le phénomène de traduction maintient une ouverture puisqu'il existe toujours d'autres manières d'interpréter une phrase d'une langue à une autre. Il sort ainsi des conceptions fermées d'artistes comme Joseph Kosuth qui avait l'ambition de faire de la tautologie l'un des paradigmes de l'art conceptuel. En effet, le travail de Lawrence Weiner implique toujours une interprétation subjective de ses déclarations. Comme il le mentionne dans sa déclaration d'intention de 1968 : — 1. The artist may construct the piece. — 2. The piece may be fabricated. — 3. The piece need not to be built. — Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership. • Sébastien Pluot



87

**WYN EVANS CERITH**

**Transmission (John Cage)** • 2003 • Lampe Noguchi, écran plasma, ordinateur, codeur Morse • Dimensions variables • Collection FRAC Nord- Pas-de-Calais • Cette pièce appartient à une série d'installations utilisant des extraits littéraires codés ou décodés en Morse sur des écrans plasma accompagnés de luminaires clignotant étrangement au rythme du défilement du texte. Ici, la lampe en papier d'Isamu Noguchi incarne une sorte de voix silencieuse connectée à l'écran. En quelque sorte, celle-ci transcrit en notes lumineuses, une conférence du célèbre compositeur John Cage, dont la citation suivante caractérise bien l'esprit. « Je suis ici, et il n'y a rien à dire [...] ce dont nous avons besoin c'est de silence [...] les mots peuvent nous aider à faire des silences. » • Texte fourni par le FRAC Nord-Pas-de-Calais



88

**ZARKA RAPHAEL**

**Sans Titre** • 2009 • Feuilles A4 vierges épinglées au mur • Dimensions variables • Courtesy de l'artiste et de la Galerie Michel Rein, Paris • Raphaël Zarka a réalisé le chemin de fer de la publication dont Yann Sérandour assurera la direction artistique. • Sébastien Pluot

89

**Index des Parenthèses** • 2010 • Courtesy de l'artiste et de la Galerie Michel Rein, Paris • Production pour la publication • « Là où le socle, chez Boccioni, met l'objet entre parenthèses et l'arrache à l'espace naturel (annonçant que le vrai contexte de l'œuvre diffère d'une manière ou d'une autre du monde aléatoire des tables, des chaises et des fenêtres) [...] » [Rosalind Krauss, Passages] « Les îles chez les cartographes faisaient d'ailleurs souvent l'objet d'un traitement à part ; on les relevait dans un atlas nommé « insulaire » [...] » [Gilles A. Tiberghien, Finis terrae] Mon projet d'Index des Parenthèses est un « insulaire ». J'y rassemble petit à petit toutes les parenthèses des livres de fictions de ma bibliothèque que j'organise par ordre alphabétique. Quand j'en ai le temps et l'envie, je choisis un roman ou un recueil de nouvelles et en le parcourant page à page, je recopie les parenthèses. Ensuite, quand l'occasion d'une publication se présente, d'autres personnes inventorient les parenthèses des éditions anglaises de chaque livre. L'écart significatif entre les deux versions de l'Index est dû au fait, que d'une langue à l'autre, mais aussi selon les traducteurs, l'usage des parenthèses diffère considérablement. • Raphaël Zarka

