

DOUBLE BIND
ARRÊTEZ D'ESSAYER DE ME COMPRENDRE !

5 février - 30 mai 2010
Vernissage le jeudi 4 février 2010 à 18h

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

**ENTRETIEN AVEC LES COMMISSAIRES
DEAN INKSTER, ERIC MANGION ET SÉBASTIEN PLUOT**

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

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

DOUBLE BIND / ARRÊTEZ D'ESSAYER DE ME COMPRENDRE !

A Constructed World, Boris Achour, Bas Jan Ader, Jérôme Allavena, Art & Language, Renaud Auguste-Dormeuil, Gilles Barbier, Robert Barry, Erick Beltrán, Stéphane Bérard, Christophe Berdager & Marie Péjus, Dominique Blais, Mel Bochner, Julien Bouillon, Pascal Broccolichi, Marcel Broodthaers, Cercle Ramo Nash, Marc Chevalier, Ma Chong, Gérard Collin-Thiébaud, Anthony Duchêne, Jean Dupuy, Eric Duyckaerts, Omer Fast, Robert Filliou, Francesco Finizio, Henry Flynt, Ryan Gander, Jean-Baptiste Ganne, Dora Garcia, Mark Geffriaud, Alexandre Gérard, Claire Glorieux, Dan Graham, Joseph Grigely, Brion Gysin & Ian Sommerville, Raymond Hains, Temo Javakhi, David Jourdan, Ben Kinmont, Nicholas Knight, Silvia Kolbowski, Jiří Kovanda, Christine Kozlov, Joris Lacoste, Thierry Lagalla, Louise Lawler, Alvin Lucier, Christian Marclay, Aurélien Mole, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Philippe Parreno, Gaël Peltier, Alexandre Perigot, Antoine Poncet, Will Potter, Noël Ravaud, Bettina Samson, Mathieu Schmitt, Yann Sérandour, Richard Serra, Pierre Thoretton, Lawrence Weiner, Cerith Wyn Evans, Raphaël Zarka.

Malentendu, altération, incompréhension, aporie, confusion ou contresens, sont autant de dysfonctionnements ou d'anomalies – discrets ou manifestes – qui modifient en permanence le cours et la teneur de nos échanges. Pourtant, depuis le mythe babylonien d'une langue unique et universelle, jusqu'aux théories des correspondances, et plus récemment l'idéologie positiviste d'une traduction sans perte aidée par l'informatique, la quête d'une communication transparente traverse chaque époque.

Quatre ans après l'exposition *Transmission*¹, le Centre national d'art contemporain de la Villa Arson revient sur le rapport entre art et communication avec une exposition intitulée *DOUBLE BIND / ARRÊTEZ D'ESSAYER DE ME COMPRENDRE !*. Il s'agit cette fois d'interroger la complexité des langages qui fait de la communication une entreprise singulière toujours renouvelée par les interprétations et les traductions.

L'expression *Double Bind* se réfère ici à la « double contrainte » que toute traduction, selon le philosophe Jacques Derrida, impose comme impératif : la nécessité et l'impossibilité sont contenues dans tout énoncé linguistique, de la transposition d'une langue à une autre. Si un énoncé fait nécessairement appel à la reconnaissance, la compréhension, et l'interprétation (sa traductibilité), il demande également que l'on respecte ce qui en lui échappe à la traduction, la part intraduisible qu'il recèle et qui constitue son caractère propre ou unique, son idiome. L'injonction « Arrêtez d'essayer de me comprendre ! » se réfère au psychanalyste Jacques Lacan et à la réponse qu'il aurait faite à l'un de ses auditeurs trop soucieux de vouloir saisir le sens de chacun de ses propos. Il s'agit, en l'occurrence, d'un exemple classique du « *double bind* » tel que l'a théorisé l'anthropologue Gregory Bateson dans les années 1950 : le destinataire d'une telle injonction ne pouvant y répondre sans y déroger, est placé dans une situation de dilemme et d'incertitude.

Les œuvres présentées dans l'exposition révèlent diverses stratégies de transposition qui prennent en compte les effets d'altération et de distorsion qui surviennent dans la construction et le partage du sens : que ce soit dans le discours, dans le passage d'une langue à une autre, d'un médium ou d'un outil technologique à un autre, ou bien encore, à travers diverses formes de codifications. L'exposition témoigne ainsi d'une conception de l'art opposée à l'idéal d'immédiateté et de transparence de la pensée, chaque œuvre affirmant à sa manière la discordance entre signe et référent, signification et sens, comme un élément inhérent au langage. La traduction est donc ici à comprendre au sens large, comme ce qui désigne non pas un simple outil de transmission inter-linguistique, mais un processus formel, voire un moyen créatif, dans la conception et l'interprétation de l'œuvre.

Commissaires : Dean Inkster - Éric Mangion - Sébastien Pluot

¹ *Transmission*, organisée au Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson du 18 mars au 2 juin 2006, réunissait trois expositions en une. La première était consacrée au *Poipoidrome* de Robert Filliou et Joachim Pfeufer. La seconde réunissait une partie de la collection *FMRA* du Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé de Chatou (CNEAI). La troisième était consacrée à l'artiste anglais Jeremy Deller sur une proposition de Christophe Kihm. Un numéro exceptionnel de la revue *Multitudes* avait été publié pour l'occasion sous le titre *Transmission*.

L'exposition est accompagnée, depuis novembre 2008, par un séminaire de recherche mené avec l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson. Initié par Éric Mangion, directeur du centre d'art, piloté par les enseignants Eric Duyckaerts et Joseph Mouton et encadré par l'équipe du centre d'art, il réunit une dizaine d'étudiants de l'école autour des préoccupations théoriques et formelles soulevées par l'exposition. Il a également pour but de préparer une exposition des étudiants en écho à celle du centre d'art. L'exposition s'intitule **HEIN ?** et est présentée **du 5 au 21 février** (Galerie d'essais - Villa Arson).

Ce séminaire bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication – Délégation aux arts plastiques.

L'exposition est l'occasion d'accueillir 5 artistes en résidence grâce au soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes et de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur : A Constructed World, Jérôme Allavena, Erik Beltrán, Joris Lacoste et Yann Sérandour

Publication prévue en juin 2010 aux Presses du Réel pour la version française et chez JRP/Ringier pour la version anglaise.

Direction artistique : Yann Sérandour
Graphisme : Charles Mazé & Coline Sunier



Mel Bochner, *Language Is Not Transparent*, 1966-1971
Peinture et craie sur le mur. 91,44 X 122,56 cm. Courtesy de l'artiste.



Alvin Lucier, *Music for Solo Performer*, 1976.
Film n&b extrait de la série *Music with Roots in the Aether* de Robert Ashley et Phil Makanna. Courtesy Lovely Music, New York.



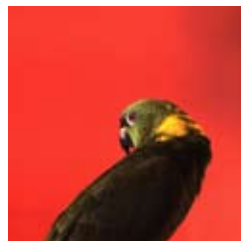
Francesco Finizio, *Canary Island*, 2004.
Émetteur FM, amplificateur, micro, canari, medium, laque orange, aluminium, accessoires de cage, antenne ground-plane. 60 X 35 X 30 cm. Collection Hervé Loevenbruck, Paris.



Brian Gysin & Ian Sommerville, *The Dream Machine*, 1960. Modèle classic black Velprint® deluxe version, motif sérigraphié gris. Ø 28,3 x 55,8 cm. Courtesy 10111.org. Production Villa Arson



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 Lille métropole, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq



Louise Lawler, *Bird Calls*, 1972. Enregistrement audio, lettrage vinyle sur PVC. 6 min 54 s. Dimensions variables. Courtesy The LeWitt Collection

INFORMATIONS PRATIQUES

Contact presse : Michel Maunier
communication@villa-arson.org
tél. +33 (0)4 92 07 73 91

Le Centre national d'art contemporain est ouvert tous les jours de 14h à 18h. Fermeture le mardi et le 1^{er} mai. Entrée libre.

Villa Arson
20 avenue stephen liègeard
F-06105 Nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
cnac@villa-arson.org
www.villa-arson.org

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice. La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] - www.botoxs.fr et de dca association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com.



Jiri Kovanda, *Waiting for Someone to Call me*, 1976 (détail). Photographie n&b et texte sur papier. 29,7 X 21,3 cm. Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris.



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

DOUBLE BIND
ARRÊTEZ D'ESSAYER DE ME COMPRENDRE !

ENTRETIEN AVEC LES COMMISSAIRES
DEAN INKSTER - ÉRIC MANGION - SÉBASTIEN PLUOT

Malentendu, altération, incompréhension, aporie, confusion ou contresens, sont autant de dysfonctionnements ou d'anomalies — discrets ou manifestes — qui modifient en permanence le cours et la teneur de nos échanges. Pourtant, depuis le mythe babylonien d'une langue unique et universelle, jusqu'aux théories des correspondances, et plus récemment l'idéologie positiviste d'une traduction sans perte aidée par l'informatique, la quête d'une communication transparente traverse toute époque. Quatre ans après l'exposition *Transmission*, le Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson revient sur le rapport entre art et communication avec une exposition intitulée *Double Bind* — Arrêtez d'essayer de me comprendre ! Il s'agit cette fois d'interroger la complexité des langages qui fait de la communication une entreprise singulière toujours renouvelée par les interprétations et les traductions. L'expression « double bind » se réfère ici à la « double contrainte » que toute traduction, selon le philosophe Jacques Derrida, impose comme impératif : la nécessité et l'impossibilité sont contenues dans tout énoncé linguistique, de la transposition d'une langue à une autre. Si un énoncé fait nécessairement appel à la reconnaissance, la compréhension, et l'interprétation (sa traductibilité), il demande également que l'on respecte ce qui en lui échappe à la traduction, la part intraduisible qu'il recèle et qui constitue son caractère propre ou unique, son idiome. L'injonction « Arrêtez d'essayer de me comprendre ! » se réfère au psychanalyste Jacques Lacan et à la réponse qu'il aurait faite à l'un de ses auditeurs trop soucieux de vouloir saisir le sens de chacun de ses propos. Il s'agit, en l'occurrence, d'un exemple classique du « double bind » tel que l'a théorisé l'anthropologue Gregory Bateson dans les années 1950 : le destinataire d'une telle injonction ne pouvant y répondre sans y déroger, est placé dans une situation de dilemme et d'incertitude. Les œuvres présentées dans l'exposition révèlent diverses stratégies de transposition qui prennent en compte les effets d'altération et de distorsion qui surviennent dans la construction et le partage du sens : que ce soit dans le discours, dans le passage d'une langue à une autre, d'un médium ou d'un outil technologique à un autre, ou bien encore, à travers diverses formes de codifications. L'exposition témoigne ainsi d'une conception de l'art opposée à l'idéal d'immédiateté et de transparence de la pensée, chaque œuvre affirmant à sa manière la discordance entre signe et référent, signification et sens, comme un élément inhérent au langage. La traduction est donc ici à comprendre au sens large, comme ce qui désigne non pas un simple outil de transmission inter-linguistique, mais un processus formel, voire un moyen créatif, dans la conception et l'interprétation de l'œuvre.

A CONSTRUCTED WORLD (01) • ACHOUR (02) • ADER (03) • ALLAVENA (04) (05) • ART & LANGUAGE (06) (07) • AUGUSTE-DORMEUIL (08) • BARBIER (09) • BARRY (10) • BELTRÀN (11) • BÉRARD (12) • BERDAGUER & PÉJUS (13) (14) • BLAIS (15) • BOCHNER (16) (17) • BOUILLON (18) • BROCCOLICHI (19) • BROODTHAERS (20) • CERCLE RAMO NASH (21v) • CHEVALIER (22) • CHONG (23v) • COLLIN-THIÉBAUT (24) • CURLET & FRANÇOIS (25) • DUCHÊNE (26) • DUPUY (27) • DUYCKAERTS (28) • FAST (29) • FILLIOU (30) • FINIZIO (31) • FLYNT (32) • GANDER (33) (34) • GANNE (35) • GARCÍA (36) • GEFFRIAUD (37) • GÉRARD (38) • GLORIEUX (39) • GRAHAM (40) • GRIGELY (41) (42) • GYSIN & SOMMERVILLE (43) • HAINS (44) • JAVAKHI (45) • JOURDAN (46) • KINMONT (47) • KNIGHT (48) (49) • KOLBOWSKI (50) • KOVANDA (51) (52) (53) (54) • KOZLOV (55) • LACOSTE (56) • LAGALLA (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) • LAWLER (64) • LUCIER (65) (66) • MARCLAY (67) (68) • MOLE (69) (70) • MORRIS (71) • NAUMAN (72) • OPPENHEIM (73) • PARRENO (74) • PELTIER (75) • PÉRIGOT (76) • PONCET (77) (78) • POTTER (79) • RAVAUD (80) • SAMSON (81) • SCHMITT (82) • SÉRANDOUR (83) • SERRA (84) • THORETTON (85) • WEINER (86) • WYNEVANS (87v) • ZARKA (88) (89)

ENTRETIEN À L'AVEUGLE

Une proposition de Christelle Alin et Céline Chazalviel (service des publics de la Villa Arson) faite à chaque commissaire de l'exposition de répondre à une série de questions, sans prendre connaissance des réponses des autres.

► *Quelles sont les réflexions, lectures, expériences, anecdotes et / ou références à l'origine de ce projet d'exposition ?*

MANGION • Cette exposition s'inscrit avant tout dans un cycle d'expositions menées au centre d'art de la Villa Arson depuis 2006, ayant pour but de traiter des sujets extrêmement classiques de l'histoire de l'art non pas au travers de leurs évidences, mais par le prisme de leurs ambivalences. La première exposition s'intitulait Intouchable, l'idéal transparence [commissariat : Guillaume Désanges et François Piron (1 juillet – 24 septembre 2006)] et souhaitait montrer à quel point la notion de transparence est devenue au fil du XXe siècle une forme de dystopie alors qu'elle était initialement liée à l'utopie. À moitié carré À moitié fou [commissariat : Vincent Pecoil, Lili Reynaud Dewar et Elisabeth Wetterwald (10 février – 27 mai 2007)] étudiait la manière avec laquelle le concept d'autonomie de l'œuvre si cher au fondement de l'art minimal avait évolué au fil du temps vers une hétérogénéité débridée. Ne pas jouer avec des choses mortes [commissariat : Éric Mangion et Marie de Bruggerolle (29 février – 24 mai 2008)] traitait de la performance non par le geste ou l'action, mais par les traces produites par les artistes pour ou lors de performances. Enfin, Acclimation [commissariat : Bénédicte Ramade (31 octobre 2008 – 3 mai 2009)] évoquait le paradoxe qu'il y a de représenter de manière figée la nature, alors que celle-ci est en constante mutation. Ce programme a pour objectif d'éveiller un esprit critique au sein de sujets a priori balisés. L'exposition Double Bind — Arrêtez d'essayer de me comprendre ! s'inscrit dans cette logique. Elle a également pour but de faire écho à l'exposition Transmission [Transmission (18 mars – 2 juin 2006)] réunissait trois expositions en une. La première était consacrée au Poïpoïdrome de Robert Filliou et Joachim Pfeufer. La seconde réunissait une partie de la collection FMRA du Centre national de l'estampe et de l'art imprimé de Chatou (Cneai). La troisième était consacrée à l'artiste anglais Jeremy Deller sur une proposition de Christophe Kihm. Un numéro exceptionnel de la revue Multitudes avait été publié pour l'occasion sous le titre « Transmission »] organisée lors de mon arrivée en mars 2006 qui proposait d'étudier en quoi une œuvre d'art peut être considérée comme un outil de transmission ou de communication. Au-delà cet aspect programmatique, les sujets soulevés par l'exposition me préoccupent depuis longtemps. Je pourrais citer de multiples lectures ou réflexions. Néanmoins, avec le

recul il semble que ce sont des recherches universitaires sur la notion de complexité et d'auto-organisation qui sont à l'origine de cette exposition. En effet, en étudiant ces deux concepts scientifiques, je me suis dit un jour que le langage obéissait aux mêmes lois qu'un système dit auto-organisationnel. Le terme auto-organisation fait référence à un processus physique dans lequel l'organisation interne d'un système augmente automatiquement sans être dirigée par une source extérieure. Toutefois, un tel système est sans cesse en mutation à cause de phénomènes internes qu'on appelle « émergences ». Paradoxalement, on ne peut pas prédire l'observation d'une « émergence » à partir de la seule connaissance du système au sein duquel elle apparaît. Cette ambiguïté m'a fait tout de suite penser au langage qui semble fonctionner par lui-même — et ce quels que soient les langues ou les outils utilisés — et qui pourtant ne cesse d'être parasité par des « accidents » internes qu'on pourrait également qualifier « d'émergences », tant leurs origines sont difficilement identifiables. Ces accidents peuvent freiner les choses, les détourner de leur cours, les modifier, mais jamais — depuis le premier jour où un signe ou un son a été transmis entre deux êtres ou entre un être et une chose — le langage n'a cessé son expansion. Cette théorie n'appartient qu'à moi. Elle est farfelue et pétrie de raccourcis naïfs. Mais elle produit, à mes yeux, de belles images et me suffit à dire que le langage est en permanence nourri par des accidents sans que cesse le flux de la transmission, et que, par conséquent, l'erreur est inhérente à cette dernière, voire même utile. Je ne suis ni scientifique, ni philosophe et n'ai pas prétention à l'être. Ma pensée est bricolage. En 2007, Sébastien Pluot m'a présenté un projet d'exposition sur la communication télépathique qu'il souhaitait mettre en place, suite à un texte qu'il avait écrit pour la revue Trouble [« Mind control(ed) », Trouble N°6, 2006]. La manière dont il avait traité ce sujet était passionnante. Je lui ai proposé de réunir nos recherches autour de questions plus larges, notamment sur la perte d'informations lors de processus de transmission et de communication. Il m'a ensuite présenté Dean Inkster qui travaillait sur des territoires similaires aux nôtres. D'où notre association aujourd'hui. Il s'agit d'une véritable association, car nos terrains de recherche théoriques et formels se complètent parfaitement tout en restant dans le même cadre.

PLUOT • Alexander Graham Bell a inventé le téléphone afin de parler avec son frère disparu, Thomas Alva Edison pensait pouvoir perfectionner l'instrument pour arriver à une communication télépathique. Freud, lui-même croyait en la télépathie bien qu'il ait toute sa vie élaboré un nouveau régime de subjectivité, Gottfried Wilhelm Leibniz pensait qu'il pourrait inventer une langue philosophique purement objective, sans interprétation possible, Vassily

Kandinsky voulait établir une science de l'art, un lexique perceptif universel et rationnel qui permettrait de traduire ses pensées sans altérations. Ces exemples sont autant de symptômes qui raisonnent au sein de la modernité comme la confirmation d'une intention et d'un souhait que j'appelle une impulsion télépathique : réduire le temps, l'espace et ce qui sépare l'autre, rendre objectif la subjectivité afin d'augmenter la communication et finalement, d'abolir la subjectivité, l'irréductible différence entre soi et l'autre. Arriver à réduire la distance pour ne faire qu'un avec l'autre au risque de l'annuler. Aujourd'hui, des laboratoires veulent mettre au point une intelligence artificielle, qui traduirait donc l'intelligence humaine subjective en « intelligence » objective non humaine. Heureusement ces utopies sont restées suspendues à l'impossibilité que nous impose le fait d'être des subjectivités pris dans le langage, pris dans la nécessité de la différence et de l'altérité. Nous résistons quotidiennement au sentiment d'impuissance et à la déception de ne pas nous entendre et nous nous accrochons à l'espoir de nous accorder. Dans cette exposition, nous avons fait le choix de montrer des œuvres qui revendiquent la subjectivité des phénomènes de traduction. L'autre, n'est pas soi, donc il faut traduire sa pensée en étant le plus fidèle à ce qu'il est et non ce qu'on veut en faire. Transposé dans le champ de la littérature, Jacques Derrida appelait cette situation le « double bind » : toute traduction est à la fois nécessaire et impossible. Lorsque l'on traduit un texte dans une autre langue, nous sommes confrontés à cette double contrainte : la nécessité de le traduire et l'impossibilité de respecter le texte original, d'être fidèle à la langue et au propos de l'auteur. Et ce modèle vaut pour la nécessité de penser, de transmettre et l'impossibilité de transmettre exactement ce que l'on pense, d'accepter aussi que l'autre interprète. Emmanuel Levinas disait que nous ne sommes pas contemporains de l'autre. Lacan ajoutait que nous ne sommes même pas contemporains de nous-mêmes. Nous ne savons pas véritablement ce que nous pensons et c'est souvent l'autre, notre interprète qui peut nous renvoyer plus ou moins fidèlement ce que l'on peut désirer. Dans l'une de ses œuvres, Robert Barry (10) avance : « CELA EXISTE À CAUSE DE MOI, MAIS J'EN IGNORE SA NATURE » (décembre 1969). Dans une autre, il déclare : « C'EST ENTIÈREMENT DÉTERMINÉ, N'A PAS DE TRAITS SPÉCIFIQUES, EST ENTIÈREMENT INEFFABLE, N'EST JAMAIS VU ET N'EST PAS ACCESSIBLE ». Je pense qu'il parle de l'expérience esthétique et de la possibilité et de l'impossibilité de la transmettre. C'est un appel à l'autre, une invitation à accueillir l'autre dans son idiome, pour savoir ce qui peut advenir de l'art. Cela arrive à une époque où tout doit se redéfinir à travers une autre situation politique qui doit s'établir par le conflit, le partage et l'équité. Une époque qui doit sortir des paradigmes coercitifs qu'impose la « tyrannie de la marchandise » comme le formule Lucy

R. Lippard. Aujourd'hui, Ben Kinmont (47) est proche de Robert Barry lorsqu'il propose à des inconnus de se demander ce que peut être, pour eux une expérience esthétique. Si l'amour, accomplir des gestes quotidiens... peuvent être une expérience esthétique ? Nous pouvons tenter de mettre des mots pour transmettre ou partager une expérience esthétique, nous pouvons la définir par rapport à des systèmes de valeur personnels, mais tout est faussé lorsque quelqu'un nous dit « Voilà ce qu'il faut comprendre, ce qu'il faut ressentir. » Je me méfie beaucoup de ceux qui établissent des systèmes de pensée basés sur des prédicats de croyances et dont le souhait est de nous faire croire qu'il existe une vérité qu'ils vont nous transmettre. Je pense aux prosélytes de l'art, à Klein, Beuys, Kandinsky, Gropius. Je ne mets pas en cause l'intérêt de leurs œuvres, je pense qu'il est nécessaire de les interpréter en ayant conscience de la portée des intentions politiques de leurs auteurs. Cette exposition tente de traduire, d'interpréter, avec tous les malentendus possibles, la complexité de la relation à l'autre, ses impossibilités, ses contraintes, ses écueils, les jouissances et les souffrances qu'elle peut engendrer. Et les œuvres que nous avons choisies permettent d'aller plus loin dans la capacité d'avancer dans ces questions qui rendent inséparables les relations entre l'amour et le politique. Cette exposition a l'ambition de contribuer à une réflexion sur les relations entre l'éthique et l'esthétique. Comme le soulignait le philosophe Schleiermacher au début du XIXe siècle, il est question d'éthique dans le fait de traduire. Si faire comprendre est le but de la traduction, l'art de traduire dépend de l'art de comprendre, c'est-à-dire de l'herméneutique. Il faut comprendre le texte comme il faut comprendre l'autre en tant qu'il est étranger et, avant tout, accepter l'altérité, ce que Derrida appelle la différance, ce qui, au sein de la « différence » est sans cesse différée. De même, lorsque Derrida évoque la notion d'hospitalité, il induit l'idée selon laquelle nous sommes irréductiblement exposés à la venue de l'autre. Traduire, c'est accepter l'autre dans son idiome.

INKSTER • Telepathic Piece de Robert Barry (10) et I'm Too Sad to Tell You de Bas Jan Ader (03) ont très tôt constitué deux œuvres centrales de notre réflexion : la première propose une supposée transparence de l'échange intersubjectif, tandis que l'autre témoigne de son impossibilité ou de son opacité. Nous avons un temps entretenu l'idée — impossible à réaliser — que le parcours pourrait suivre un mouvement ou une évolution allant d'un extrême à l'autre, de la transparence à l'opacité, en commençant par l'œuvre de Barry et en concluant avec l'œuvre de Bas Jan Ader. Nous avons néanmoins décidé de garder l'emplacement des deux œuvres au début et à la fin de l'exposition. Un texte qui est peut-être important à mentionner à ce propos est « Sens et sensibilité » de Rosalind Krauss. Dans son essai de 1972, elle décrit la manière dont les

artistes minimalistes et conceptuels, à partir des années 1960, désavouent l'intentionnalité subjective et artistique. Suivant la critique wittgensteinienne de l'existence d'un langage privé ou « protocolaire », ils s'opposent ainsi à l'idée selon laquelle l'intention de l'artiste, avant qu'elle ne soit « exprimée » dans une forme ou un médium donné, relève du domaine privé ou psychique. Envers l'œuvre de Robert Barry, qu'elle associe à celles de Douglas Huebler, d'On Kawara, ou encore à celle de Joseph Kosuth, elle est d'ailleurs très critique, les considérant comme ancrées dans un profond traditionalisme face à la question de la signification. Krauss réfute la proposition de Barry selon laquelle la conception et la réception d'une œuvre relèvent d'une expérience privée, autrement dit que l'œuvre puisse exister, comme Barry l'envisage, comme autant de fragments dans l'esprit de tout un chacun. Il y aurait donc un gouffre entre la démarche de Barry et celle de Mel Bochner (16) (17), qu'elle associe par exemple à la critique d'un modèle psychologique qui ferait état d'une distinction entre intention, perception et langage. Sans doute, ne voyait-elle pas la part d'ironie dans l'œuvre de Barry, qu'on retrouve plus clairement dans l'œuvre de Bas Jan Ader. On trouve curieusement cette même critique de l'intentionnalité subjective dans la réflexion sur la traduction chez Walter Benjamin.

► **Du « double bind » théorisé par l'anthropologue Gregory Bateson en 1956, en passant par l'école de Palo Alto jusqu'à la reprise de ce concept par Jacques Derrida à propos de la traduction, pouvez-vous revenir sur le « double bind » et sa filiation dans le projet d'exposition ?**

MANGION • L'expression « double bind » a été proposée par Sébastien et Dean, tandis que j'ai suggéré « Arrêtez d'essayer de me comprendre ! ». L'utilisation du terme « double bind » [« double bind » signifie en français : double lien, double entrave ou double contrainte] peut paraître étrange car, à son origine chez Gregory Bateson, il n'a rien à voir avec les questions de traduction soulevées par l'exposition. C'est Jacques Derrida qui le reprend à son compte afin d'exprimer la nécessité et l'impossibilité contenues dans tout énoncé linguistique, de la transposition d'une langue à une autre. En découvrant mieux le contenu sémantique et théorique de l'expression « double bind » chez Bateson (grâce aux interventions de Yves Winkin et d'Éric Duyckaerts dans le cadre du séminaire que nous avons lancé en novembre 2008), je me suis rendu compte que son usage n'était pas incompatible avec l'énoncé de l'exposition. En effet, la double contrainte chez Bateson exprime deux affirmations qui s'opposent : l'obligation de chacune contenant une interdiction de l'autre, ce qui rend la situation a priori insoluble [à titre d'information voici trois exemples de situations de « double bind » citées par Wikipédia : — Dans le contexte familial : des parents exigent

chacun un lien exclusif de la part d'un enfant, ce qui le soumet à deux demandes oppressantes qui se contrarient. — Dans la communication : le langage paradoxal peut contenir deux demandes qui s'opposent comme « Soyez spontané ! », ou « Sois un grand mon petit. » Paul Watzlawick propose l'exemple d'un panneau autoroutier indiquant « Ignorez ce panneau. » — Dans la BD Astérix en Corse : « Elle te plaît ma sœur ? » (Sur un ton inquisiteur) — « Non, non. » — « Quoi elle te plaît pas ma sœur ? » (De façon encore plus accusatrice) — « Si, si... » — « Comment ça elle te plaît, retenez-moi je vais le tuer ! ». Il en résulte quoi qu'il en soit une logique de traduction et de son interprétation construite sur le régime du paradoxe — ce qui bien sûr ne pouvait que m'intéresser. Suite à de nombreux malentendus, notamment auprès des artistes de l'exposition, Sébastien Pluot souhaitait abandonner le terme « double bind » dans le titre. Mais avec Dean, nous avons insisté pour le conserver. Au-delà de son contenu ambivalent, son item fonctionne à nos yeux plutôt bien avec cette fameuse [je dis fameuse et pourtant je n'ai jamais retrouvé son origine précise malgré de multiples recherches] injonction de Jacques Lacan « Arrêtez d'essayer de me comprendre ! ». Agacé, il l'aurait prononcée à l'un de ses auditeurs trop soucieux de vouloir saisir le sens de chacun de ses propos. Je ne suis pas un spécialiste de Lacan, mais cette anecdote — vraie ou fautive — me semble symptomatique d'une manière de penser dans laquelle le discours et le langage ne se fondent pas sur la nécessité absolue d'une compréhension logique et certaine, faisant même de l'incompréhension l'une des composantes des processus de transmission. Cela me paraît normal pour un psychanalyste qui a toujours considéré que l'inconscient était structuré comme un langage. Du coup, convoquer trois points de vue (Bateson, Derrida et Lacan) dans un même énoncé me semblait excitant, car les trois se complètent tout en couvrant des domaines de réflexions distincts. De plus, il y a presque un contresens à associer un terme quasi scientifique (ou du moins théorique) exprimé en anglais avec une injonction autoritaire — et absurde à la fois — prononcée, quant à elle, en français. On ne comprend pas forcément ce rapprochement, d'où cela vient et en quoi cela produit du sens. Mais n'est-ce pas cohérent avec les préoccupations de l'exposition ?

PLUOT • Il a peut-être été maladroit de nommer l'exposition Double Bind dans la mesure où ce titre suscitait une confusion entre Bateson et Derrida. Car ceux qui n'ont pas lu Derrida renvoient le terme, par défaut, à Bateson. Lorsque je me suis rendu compte de cela, j'ai souhaité changer de titre mais il était trop tard. Les enjeux théoriques de l'exposition ne reposent pas sur des théories de la communication telles qu'elles ont pu être définies dans le prolongement de Gregory Bateson à travers les théories cybernétiques, la logique formelle ou les

thérapies familiales. Les idées qui sous-tendent l'exposition sont à l'opposé des théories normalisantes basées sur des schémas qui s'inscrivent dans l'héritage de Bateson. En revanche, certains aspects de la double contrainte chez Bateson, notamment la notion d'injonction paradoxale, peuvent avoir un intérêt pour notre sujet. Cette notion fut d'ailleurs, comme une sémiologue me l'a fait remarqué, initié par Margareth Mead et non Bateson. L'injonction paradoxale est l'un des phénomènes par lequel de nombreux artistes élaborent des œuvres : avancer une chose et signifier l'inverse. Produire des oxymores dialectiques. Autant de procédures qui engagent à redéfinir la relation esthétique selon des régimes de complexité qui interdisent l'idéologie de la transparence. L'expression « double bind » ou « double contrainte », qui signifie, selon Jacques Derrida que toute traduction est à la fois nécessaire et impossible, n'est pas un paradoxe aporétique. Il est génératif, il vient soulever une zone de questionnement permanent qui s'adresse à la question de la différence. Ce paradoxe forme un axe aux extrémités duquel deux expériences sont tendues vers l'impossible : d'un côté, l'opacité, le sentiment paralysant de l'ineffable et de l'indicible ; de l'autre la volonté de pouvoir et de toute puissance ubiquitaire que serait le fantasme télépathique d'une traduction sans perte, d'un langage transparent. Deux œuvres de l'exposition témoignent de la mise en péril de ces positions extrêmes. Du côté du fantasme de transparence, *Telepathic Piece* de Robert Barry (10) (1969) implique une reconnaissance de l'impossibilité de transmettre une pensée, comme une œuvre, sans une altération de sa signification. Paradoxalement, l'œuvre revendique l'inverse de ce qu'elle suppose, l'existence fantasmagorique d'une pensée transparente. C'est-à-dire la nécessité de reconnaître une part d'incompréhension entre une pensée, sa formulation et la manière dont elle peut être comprise. Elle manifeste une ambiguïté entre l'idéalisation d'une traduction sans perte et la revendication de son échec programmé. Cette œuvre s'oppose radicalement aux tentatives de transposer la théorie des correspondances dans le champ de l'art tel que l'ont pratiqué Kandinsky ou Seurat. La position ironique qu'elle suppose engage à redéfinir une pensée politique du sujet qui n'est plus assignée à une signification univoque, mais détermine les modalités des expériences esthétiques en dehors de catégories instaurées par des systèmes de croyance. Par ailleurs, elle prend la mesure des transformations des enjeux esthétiques apportés par l'art conceptuel à l'égard de la question de la traduction et, notamment la manière dont il suppose une formulation spécifique des théories du langage. Du côté de l'ineffable, *I'm Too Sad to Tell You* de Bas Jan Ader (03) manifeste la possibilité d'une alternative dialectique à l'indicible. Alors que le titre nous informe d'un sentiment qui ne peut être partagé, l'artiste exprime, en dehors des mots, un sentiment qui, malgré tout, se trans-

met. L'expression de la tristesse, dont l'authenticité demeure incertaine, maintient une part d'ambiguïté entre l'affirmation d'une vérité et sa représentation inéluctablement factice. Ainsi, la transmission de la réalité psychique d'un sujet est doublement altérée par son mode de traduction.

INKSTER • Nous nous sommes d'abord intéressés à la manière dont Derrida emploie le terme « double bind » dans sa réflexion sur la traduction — notamment dans son essai *Des Tours de Babel* —, plutôt qu'à son « origine » dans l'étude de la communication et de la cybernétique de Gregory Bateson. Derrida aurait certainement pu choisir un autre terme pour définir ce qu'il voyait comme la « double contrainte » de la traduction : être à la fois nécessaire et impossible. Mais sans doute le terme l'intéressait pour ce qu'il est lui-même intraduisible. Ce que Derrida voit comme l'exigence de la traduction, la réponse à l'injonction « Traduis-moi, ne me traduis pas », s'applique aussi au terme de « double bind ». La traduction en français, « double contrainte », ne peut pas, par exemple, prendre en compte tout le sens du mot « bind », qui veut dire aussi bien « contrainte » que « situation difficile ou pénible ». « To be in a bind », comme on dit en anglais. Mais c'est intéressant que le terme soit toujours lié [« bound » en anglais] à un nom propre ; car le nom propre, celui de Bateson par exemple, c'est ce qui, dans la traduction, résiste. Même si le nom propre n'est pas à l'abri de la traduction, comme Derrida le montre bien en commençant sa réflexion avec le mot Babel. En ce sens, le terme que Bateson a inventé ne peut garder sa force sans être traduit, car la traduction suppose nécessairement d'élargir son interprétation et son emploi au-delà de sa propre définition.

► **Pourquoi convoquer Jacques Lacan avec son « Arrêtez d'essayer de me comprendre ! » ?**

MANGION • (Cf. la réponse précédente)

PLUOT • J'avais évoqué avec Éric Mangion et Dean Inkster une histoire qui m'avait été racontée par quelqu'un qui avait assisté à un séminaire de Jacques Lacan. Parfois, il débutait son allocution par un long silence, entrecoupé de quelques raclements de gorge. Pendant ce long silence Lacan semblait ne pas savoir comment interpréter le fait que les participants notaient ce qui pouvait être des interprétations de son silence. Ensuite Éric a évoqué cette phrase que Lacan aurait prononcé lors d'un séminaire, « Arrêtez d'essayer de me comprendre ! ». Les deux semblaient concorder, bien que cela soit de seconde main et probablement une interprétation. Cette injonction avait pourtant un caractère emblématique dans la mesure où elle venait soulever deux paradoxes : le premier est que si l'auditeur s'exécute, il répond positivement à une injonction à laquelle on lui demande pourtant de ne pas se sou-

mettre. Le second rejoint une position esthétique et politique centrale dans cette exposition, Lacan, demande à ne pas être compris, mais interprété. Il s'oppose ainsi à l'idéologie de la transparence dans la continuité d'une redéfinition de la subjectivité depuis Freud. Une pensée de la subjectivité qui s'opposait à toutes les théories localistes de la psychiatrie ou de la neurobiologie qui veulent percer les mystères de l'âme, la rendre transparente. Or, la psychanalyse n'a jamais tenté de révéler une transparence de la pensée, mais d'identifier des mécanismes psychiques subjectifs, singuliers. De même, dans l'art, les notions d'empathie et de contemplation reposent sur cette idéologie de la transparence. Notamment dans le romantisme précoce, et dont on voit un exemple dans la notion d'*urphänomen* chez Goethe. Une expérience archaïque qui permettrait de retrouver une relation essentielle et empathique avec le monde.

INKSTER • Nous ne savons pas si Lacan a réellement prononcé cette phrase ; nous n'avons pas pu le vérifier. Mais bon, on peut dire que ça lui correspond bien. Peut-être c'est là aussi le « double bind » de l'œuvre d'art : si une œuvre était entièrement à comprendre, elle disparaîtrait comme œuvre ; de la même manière, s'il n'y avait rien à comprendre, elle serait immédiatement morte et dénuée d'intérêt. Paradoxalement, c'est cette part de résistance au sens et à la compréhension, qui est aussi la promesse de l'œuvre : du sens à venir comme d'une compréhension qui, du coup, n'arrête pas de venir et qui est toujours à l'œuvre.

► **Une question qui s'adresse spécifiquement à vous Éric Mangion, directeur du centre d'art : quel rôle a joué le séminaire que vous avez organisé avec l'école ?**

MANGION • Une fois que nous avons défini avec Dean et Sébastien les grandes lignes de l'exposition, j'ai proposé à Éric Duyckaerts et Joseph Mouton, tous deux enseignants à l'école de la Villa Arson, de mettre en place un séminaire de réflexion avec un groupe d'étudiants. Il en va pour moi d'un désir d'ancrer une véritable collaboration avec l'école — collaboration que je trouve largement insuffisante alors que nous vivons sous le même toit et que nous avons des missions complémentaires. Ce séminaire a trois objectifs. Le premier est d'impliquer des étudiants dans la préparation de l'exposition le plus en amont possible, et non au dernier moment comme cela est toujours le cas. Le second est d'alimenter l'exposition sur un plan théorique. Enfin, le dernier est la réalisation d'une exposition des étudiants, en lien avec celle que nous préparons. S'il est encore trop tôt pour faire un bilan, la première partie du séminaire s'est avérée passionnante avec les interventions de Yves Winkin, Jean-Pierre Cometti, Antoine Poncet (77) (78), Joris Lacoste (56), comme celles de Éric

Duyckaerts (28), Joseph Mouton, et de deux étudiants, Nicolas Muller et Florian Leduc. D'ailleurs, les interventions de Nicolas Muller et de Florian Leduc m'ont permis respectivement de découvrir les travaux de Jérôme Allavena (04) (05) et de Joris Lacoste présents dans l'exposition. Il manque à ce jour la participation de quelqu'un qui vienne parler du « double bind » derridien, et bien sûr celle d'un lacanien. Tous les compte-rendus des interventions de ce séminaire sont archivés dans un blog [<http://seminairedoublebind.blogspot.com>].

► **Chacun de vous a privilégié des « terrains » au sein de ce vaste sujet, quels sont-ils ? Et comment avez-vous travaillé l'articulation de ces trois orientations ?**

MANGION • Je n'ai pas défendu de terrain particulier. L'essentiel pour moi est que le malentendu et l'erreur d'interprétation ou de traduction ne soient pas perçus systématiquement comme synonymes du blocage du sens. Le malentendu peut aussi signifier le début d'une perception différente des choses. D'ailleurs, si j'ai bien compris, Gregory Bateson est revenu en 1965 sur sa théorie du « double bind », en suggérant qu'elle n'était pas forcément la source d'une pathologie schizophrénique comme cela avait été interprété dans un premier temps, mais pouvait aussi être celle d'une créativité affirmée. C'est exactement cela qui m'intéresse : la part créative du malentendu. On a trop tendance à dire selon la célèbre expression que « Traduire, c'est trahir. » C'est aussi ajouter et retirer, produire et inventer. Sur un plan plus formel, la liste des œuvres proposées par Dean et Sébastien était très vite arrêtée. La mienne s'est construite plus lentement. Dean et Sébastien ont travaillé sur un socle d'artistes conceptuels historiques. Ils ont choisi une majorité de travaux vidéo ou photographiques, ou carrément immatériels. De mon côté, j'ai privilégié des œuvres plus formelles dans tous les sens du terme (notamment par leur volume), en souhaitant délibérément jouer sur des tensions entre mes propositions et les leurs que je connaissais depuis presque deux ans. Il était important pour moi de ne pas figer l'exposition avec un seul type d'œuvre ou de support, afin de ne pas tomber dans une lecture trop monotype de l'exposition. J'aimerais que la découverte de cette dernière soit un peu troublante, qu'on s'y perde comme dans un jeu de pistes dans lequel le visiteur s'amuse à découvrir pièce par pièce les procédures de dysfonctionnements proposées par les artistes. Du coup, il est nécessaire que les échelles et les volumes des œuvres soient sans cesse différents.

PLUOT • Évoquer la question de la traduction pourrait laisser ouvert une infinité de possibilités. Car, au sens large toute œuvre implique un processus de traduction entre la pensée et une expression. Et depuis la réception, toute œuvre est infiniment interprétable. Le médium étant le lieu par lequel

transiterait et serait traduit le sens. Ce qui nous semblait intéressant était de nous focaliser sur des œuvres qui développent une dimension réflexive sur ces phénomènes à travers des procédures qui soulevaient à chaque fois des questions singulières. Par exemple, sur le terrain du langage, de nombreuses œuvres revendiquent la non concordance du langage, son caractère arbitraire, mais aussi sa capacité à signifier en dehors d'un sens univoque. C'est ce qu'avancait le philosophe Schleiermacher, qui s'était opposé au fantasme leibnizien d'une langue universelle fondée sur le modèle des mathématiques. Pour Schleiermacher, l'incompréhension est la règle alors que la compréhension relève de l'exception. Le psychiatre et psychanalyste catalan François Tosquelles accordait une valeur inestimable aux malentendus et aux incompréhensions qui ont cours dans la situation analytique. Il allait jusqu'à favoriser le choix d'un analyste pratiquant une langue différente de celle de l'analysant afin de favoriser une pensée libre et singulière de sa propre psyché. La déconstruction du langage, qui fut l'une des méthodes privilégiées des avant-gardes historiques, notamment Dada, ouvre la création vers une réalité psychique du sujet. Celle qui, selon Saussure, puis Lacan, repose sur la relation arbitraire entre signifiant et signifié comme une condition par laquelle le langage est interprétable par l'autre selon sa propre subjectivité. Ces distorsions du langage sont de l'ordre du lapsus lorsqu'une variation de voltage transforme la phrase « casa nostra » en « cosa nostra » avec le néon de Pierre Thoretton (85). Ou c'est une variation formelle qui rend illisible la phrase « Sometimes you win sometimes you lose », dans l'installation de Alexandre Périgot (76). En revanche, si le sens est perdu, un autre s'insinue dès lors que les balles ricochent à l'intérieur des tuyaux. L'une des questions que l'exposition soulève concerne l'incidence des outils technologiques sur l'expérience et la pensée. Depuis l'invention de la télégraphie, du téléphone, de la photographie, du cinéma, de l'ordinateur et de l'Internet, les processus de traduction entretiennent des relations de plus en plus étroites avec les outils technologiques. Cette question est l'objet du livre d'Avital Ronell, *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Selon elle, si le téléphone nous permet de combler l'absence de l'autre, cela n'est possible que dans la mesure où l'absence elle-même est une structure nécessaire à toute forme de langage — même le plus intime. L'invention du téléphone relève, par excellence, de la traduction technique et prothétique, de la structure même de ce qui rend le langage possible. Comme Bell l'avait déjà signifié, le téléphone portable actuel est une traduction prothétique de l'oreille humaine. Par ailleurs, comme l'identifiait Jean-François Lyotard dans *La Condition Postmoderne*, la traductibilité qu'offrent les outils technologiques est un enjeu central dans les transformations sociales et politiques depuis la fin du XXe siècle. Selon lui : « [...] la

société n'existe et ne progresse que si les messages qui y circulent sont riches en informations et faciles à décoder. L'État commence à apparaître comme un facteur d'opacité et de « bruit » pour une idéologie de la « transparence » communicationnelle, laquelle va de pair avec la commercialisation des savoirs. [...] Dans cette transformation générale, la nature du savoir ne reste pas intacte. Il ne peut passer dans les nouveaux canaux, et devenir opérationnel, que si la connaissance peut être traduite en quantité d'information. On peut donc en tirer la prévision que, tout ce qui dans le savoir constitué n'est pas ainsi traduisible, sera délaissé et que l'orientation des recherches nouvelles se subordonnera à la condition de traductibilité des résultats éventuels en langage de machine. Les producteurs de savoir comme ses utilisateurs doivent et devront avoir les moyens de traduire dans ces langages ce qu'ils cherchent, les uns à inventer, les autres à apprendre. » [Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 13-16] Ainsi, certaines œuvres interrogent les multiples distorsions induites par la technologie alors même que celle-ci offre les promesses d'une traduction transparente. Il n'est pas question de soutenir une position anti-technologique mais de faire en sorte de développer une pensée critique à son égard. Dans l'exposition, Will Potter (79) met en scène ces enjeux, à travers une image photographique produite par l'inconscient numérique de l'appareil. Ou Mel Bochner (17) qui opère une succession de traductions qui s'effectuent par des transmissions téléphoniques. Une autre série d'œuvres établit un lien entre la théorie des correspondances et le paramétrage computationnel. Toute une part de l'architecture moderne et contemporaine repose sur des principes de traduction de contenus mathématiques en formes. Qu'il s'agisse du Bauhaus, de Le Corbusier, de Loos, de Lionel March, ou plus récemment et selon des conceptions opposées, Pierre Huyghe et François Roche, la justification d'une forme architecturale par un référent externe présenté comme un système rationnel mathématique est l'un des modes de légitimation et de communication les plus récurrents de l'architecture moderne et contemporaine [Sébastien Pluot, « Architectures immanentes », *Laura* N°4, oct. 2007]. En relation à cette question, l'œuvre de Ma Chong (23) me semble particulièrement intéressante. Il a transposé deux statistiques, l'une du développement de la population de Shanghai et l'autre, de la surface habitable. Puis il a reporté ces données sur un escalier qui, de ce fait, est banal. Un autre ensemble d'œuvres opère des phénomènes de transposition d'un médium vers un autre. Toute une génération d'artistes a mis en place ce type de processus. Philippe Parreno (74) et Cerith Wyn Evans (87), ou plus récemment, Jean-Baptiste Ganne (35) avec sa traduction en Morse lumineux de la phrase de Bas Jan Ader (03) « I'm too sad to tell you », développent ces procédures de traduction.

Comme l'analyse François Piron dans son texte « Le Scripte Invisible » [Trouble N°3, 2003], ces artistes transposent des textes littéraires dans des dispositifs plastiques. Or, de nombreux modes de traduction peuvent être élaborés, depuis la traduction analogique à la transposition synthétique. Les œuvres reposant sur ces modes de traduction soulèvent des questions esthétiques et politiques concernant les conceptions de la différence, de l'autonomie et de la traductibilité des arts depuis les études de Lessing jusqu'à celles de Greenberg. Cette traductibilité entre les arts convoque aussi la question de l'œuvre d'art totale, et suscite des interrogations quant aux contextes idéologiques et esthétiques de son émergence. Un ensemble d'œuvres pose la question de l'originalité et de son double. Depuis la fin des années 1970, de nombreux artistes ont développé des pratiques de citation, d'interprétation et d'appropriation d'œuvres antérieures qui tendent à revendiquer les œuvres comme une source d'interprétations possibles et de manipulation de leurs significations. Lorsque Sherrie Levine présente une copie identique de la série photographique d'Edward Weston, elle interroge et subvertit à la fois la notion d'auteur, de généalogie, d'emprunt, mais aussi la qualité de l'expérience esthétique qui est censée être partagée entre le producteur et le regardeur par l'intermédiaire d'une image. Cela convoque aussi la notion d'inframince apportée par Marcel Duchamp et qui avait considérablement contribué à redéfinir la question de l'aura. On retrouve aussi cet aspect de la similitude et de la différence dans le travail de Mark Geffriaud (37) qui a réalisé un objet en apparence unique, une feuille de papier froissé, puis l'a fait reproduire à l'identique par un origamiste. Cela pose la question de l'originalité du geste de l'artiste, sa capacité, galvaudée, à produire une chose unique, non interprétable. Or, une chose identique produite dans un autre contexte spatial ou temporel, n'est jamais une copie à l'identique, c'est toujours une interprétation, et cela, même si l'objet est identique. Enfin, un autre ensemble d'œuvres repose sur des projections mentales et l'interprétation des rêves. Certaines œuvres de l'exposition mettent en scène les mécanismes de la constitution du rêve et des tentatives de restitution. Depuis les expériences du Surréalisme, les tentatives de transposition plastiques et littéraires des contenus oniriques ont fait l'objet de nombreuses formulations et ont profondément influencé certaines conceptions de l'art. Par ailleurs, des systèmes hypnotiques, depuis les Rotoreliefs de Duchamp, The Dream Machine de Brion Gysin (43), jusqu'aux environnements hypnotiques de Berdaguer & Péjus (13) (14) ou Carsten Holler impliquent des phénomènes d'induction d'images mentales oniriques produites moins par l'artiste que par les regardeurs.

INKSTER • [...]

D'un commun accord nous avons choisi de vous confier la rédaction des notices à propos des œuvres en laissant à chacun la liberté d'en définir les formats et les natures. Il apparaît que vous avez procédé selon des méthodes différentes. Pouvez-vous les préciser ?

MANGION • Mon choix a été de solliciter dans la mesure du possible les artistes afin qu'ils écrivent eux-mêmes ces notices. Quand cela n'était pas possible, je me suis appuyé sur des textes déjà existants, soit dans les collections publiques, soit carrément dans Google. Du coup, mon travail personnel d'écriture est pour l'instant quasiment inexistant. Cela peut paraître surprenant, mais j'ai envie pour la première fois de réaliser ce travail d'écriture non pas en amont de l'exposition, mais en aval. En effet, je vais découvrir ou redécouvrir la plupart de ces pièces. Du coup, je vais certainement les interpréter d'une manière différente de ce que j'avais pu projeter. C'est ce décalage (ou pas) que je souhaite aborder dans ces futures notices qui seront publiées dans le catalogue. Ce sera ma propre participation à l'interprétation de l'exposition, sa traduction en sorte. Par ailleurs, les notices qui existent aujourd'hui ne sont pas formatées comme elles le sont habituellement. Mais, par rapport au sujet de l'exposition, cette pluralité de réponses, tout autant dans leur forme que dans leur contenu, m'intéressait. Il y a des textes prolixes, lyriques, économes, hyper-précis, moins précis, ou carrément pas précis. Le tout forme, là aussi, une lecture troublante de l'exposition.

PLUOT • [...]

INKSTER • [...]

Les télécommunications jouent un rôle dans l'évolution des échanges interpersonnels, quelle place occupent-elles dans l'exposition ?

MANGION • Les télécommunications en particulier, et les nouvelles technologies en général, jouent un rôle ambigu dans l'évolution des échanges. Ils en favorisent le développement, tout en fabriquant de manière croissante de l'erreur [d'ailleurs, pour en revenir à la notion de complexité et d'auto-organisation, c'est une erreur informatique du scientifique Edward Lorenz qui a permis de découvrir les lois du chaos, notamment le fameux Effet Papillon]. Dès les années 1960, les artistes ont très vite évoqué ce paradoxe, à commencer par Mel Bochner (17) avec sa pièce Transduction (1968) que nous avons réactualisée pour l'occasion. Son protocole est simple et complexe à la fois. L'artiste 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 n'est montrée. Afin de maintenir la fidélité avec l'intention originale de l'œuvre, le projet doit être réalisé exclusivement par téléphone (absolument pas de transmission email). La présentation consiste en deux feuilles de papier format lettre US, punaisées au mur. Sur la première, est écrit le texte original. Sur la seconde, le texte final est écrit en anglais après cinq traductions successives. Cette pièce me paraît emblématique du sujet que vous abordez, car elle utilise une technologie simple et directe comme le téléphone, ce qui permet un usage rapide de la traduction. Mais en même temps, elle n'évite pas la somme d'erreurs qu'engendrent cinq traductions successives. Elle peut même engendrer de l'erreur par son propre effet d'immédiateté.

PLUOT • Dans son livre *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech* [Éd. University of Nebraska Press, 1989, p. 105], Avital Ronell développe une large réflexion sur la manière dont les technologies ont transformé notre perception et notre capacité à nous repérer par rapport à l'autre et au monde. Selon elle, « Le téléphone règle le langage sur la fréquence la plus aléatoire. » On le voit précisément dans l'œuvre *Boomerang*, de Richard Serra (84), dans des films tels que *Lost Highway* de Lynch ou dans cette scène particulièrement étrange de *Lolita* de Kubrick au cours de laquelle James Mason reçoit un coup de fil lui révélant que sa femme vient de se faire renverser par une voiture alors qu'il était en train de lui parler dans la cuisine. Ces phénomènes de disjonction sont permanents. Comme le souligne Avital Ronell, le téléphone est une machine qui traduit notre relation à l'autre, à l'espace et au temps. Il accentue la possibilité de l'indétermination. Pour elle le téléphone et les technologies en général prétendent à une idéologie de la transparence à laquelle il est politiquement et éthiquement nécessaire d'opposer une herméneutique. Des œuvres comme *Telepathic Piece* de Robert Barry (10), la machine à écrire de Rivane Neuenschwander ou l'automate *The Writer* de Philippe Parreno (74), *I'm Sitting in a Room* de Alvin Lucier (65) ou l'image de Will Potter (79), ont cette faculté d'altérer le signal, de perturber le rapport faussement analogique que nous avons avec le monde tel qu'il est médiatisé par les objets électroniques. Ces œuvres éveillent une inquiétude à l'égard de leur fidélité à nous renseigner sur les choses et nous-mêmes. Mais ces œuvres ne s'adressent pas seulement aux objets électroniques mais à notre propre manière de traduire notre expérience au monde.

Comme l'avance Žižek lors d'une interview, la réalité virtuelle ne produit pas tant un phénomène de déréalisation, qu'elle permet de nous rendre compte du fait que notre expérience de la réalité, elle-même est virtualisée. Comme l'avait annoncé Marshall McLuhan dès 1968, « Les technologies électriques ont prolongé l'homme en dehors de lui-même jusqu'à externaliser son système nerveux central. » [cité par Avital Ronell, *Op. Cit.*, p. 89] Nous sommes des sujets pris entre le réel, l'imaginaire et le symbolique. Ces trois instances sont sans cesse instables et les médiums, qui traduisent notre relation au monde, au temps, ne cessent d'interférer, de traduire ces instances, et selon des modalités qui se présentent comme objectives et rationnelles. Pour Derrida, avec qui Avital Ronell a longtemps travaillé, le cinéma et toutes les technologies de communication sont l'art de faire revenir les fantômes. Loin de rationaliser les relations à l'autre et au monde, elles en augmentent la part de mystère et d'imprévisibilité.

INKSTER • Il est difficile de distinguer la télécommunication de la communication tout court. S'il est possible de différer ou prolonger l'acte de communiquer par des moyens techniques ou technologiques, cela suppose que le langage n'est pas séparable de la technologie en général : tout ce qui implique la télécommunication est déjà contenu dans l'acte d'écrire, qui implique déjà des moyens techniques et la possibilité de ne pas être physiquement présent au moment de la réception d'un énoncé. L'œuvre de Mel Bochner (16), *Language is Not Transparent* en est un très bon exemple. Il s'agit d'un pochoir qui sert à tracer ce qui se présente au spectateur comme une phrase écrite à la main sur le mur de l'exposition et qui permet à l'œuvre d'être fabriquée en l'absence de l'artiste. D'une certaine manière c'est une œuvre qui, dans sa conception, prend déjà en compte les moyens de télécommunication qui ont permis sa venue dans l'exposition.

La traduction peut aussi être entendue au sens de translation d'un espace à un autre ou de transposition d'un médium à un autre, l'exposition nous amène-t-elle dans ces domaines moins discursifs ?

MANGION • Certaines pièces de l'exposition évoquent en effet la translation d'un espace à un autre, ou du moins d'une forme à une autre (Marcel Broodthaers (20), Nicholas Knight (49) [la photographie], Jiri Kovanda (51) (52) (53) (54), Mark Geffriaud (37), voire même Thierry Lagalla (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) et Marc Chevalier (22). Néanmoins, à bien y regarder, la plupart de ces travaux obéissent à des processus qui ressemblent à des phénomènes de traduction classiques. Je pense notamment à la *Machine à Poèmes* de Marcel Broodthaers (20) qui formalise avec peu de moyens son passage de la poésie à la sculpture en montrant l'évolution d'une machine à écrire vers un objet composite. L'écriture

n'est pas loin. Mais elle devient autre chose. Par contre, je ne comprends pas en quoi ce genre de pratique se révélerait moins discursif. Est discursif ce qui est relatif au discours. Une forme ou une idée peut produire du discours sans qu'elle soit liée à un système de langage comme votre question semble le supposer. Il faut être vigilant sur cette nuance qui me semble capitale. En effet, je ne vois pas en quoi l'étude du passage d'une forme à une autre devrait s'avérer moins discursive que la traduction d'un langage à un autre, surtout lorsque cela s'accompagne d'une rhétorique aussi brillante que celle de Broodthaers.

PLUOT • Ces transpositions d'un médium vers un autre correspondent à des procédés particulièrement sensibles et récurrents dans l'histoire de l'art. Elles peuvent se produire selon les termes interprétatifs mais lorsqu'ils se fondent sur la théorie des correspondances ou sur la synesthésie, c'est une autre histoire, une histoire qui croise l'idée d'œuvre d'art totale. Un son correspondrait à une couleur, à une forme, et à une émotion. C'est un mythe issu des croyances alchimiques qui se sont infiltrées au sein du positivisme qui en a validé les opérations. Selon ce schéma, la traductibilité serait totale et équivalente. On rejoint ici le mythe babélien et le monisme leibnizien. À la fin du XIXe siècle les expériences de spectacles synesthésiques pouvaient impressionner ou confiner au ridicule. Elles engendraient des constructions prétendues rationnelles alors qu'elles ne faisaient que prolonger des croyances mystiques. Opposé à cela, Victor Segalen proposait l'idée d'une esthétique du divers. Ces théories des correspondances sont la base de l'idée de l'œuvre d'art totale. Elles ont souvent été associées à des théories franchement dictatoriales. L'ultime, en Union Soviétique, a vu le jour dans le projet d'architecture du rêve de Melnikov. Un bâtiment qui contrôlait, par des paramétrages chromatiques, atmosphériques et musicaux, le seul espace que l'État ne contrôlait pas encore : le sommeil. Dans les pays capitalistes, ces environnements se sont généralisés dans les supermarchés, les centres commerciaux, la pub ou le cinéma.

INKSTER • Cela ne veut pas dire qu'il s'agit de domaines moins discursifs ou d'une démarche moins discursive ; à l'époque où la peinture visait à traduire en image la poésie ou la littérature, il s'agissait justement d'une démarche hautement discursive. Il faut évidemment qu'une telle démarche ait un sens ; que quelque chose puisse être articulé dans cette transposition pour qu'on puisse parler d'une démarche de traduction. Autrement, comme Bruce Nauman (72) l'ironise en transposant le mot « Dead » sur les cordes de son violon, dans sa vidéo *Violin Tuned D.E.A.D.*, le sens de cette transposition risque de devenir lettre morte. Surtout à une époque où la réponse à la question de la pluralité de l'art — pour quoi il y a plusieurs arts et non pas un seul —

n'est plus déterminée par la volonté de chercher ou d'affirmer une harmonie, voire une affinité entre les arts, mais plutôt d'accepter et d'assurer leur hétérogénéité en tant que telle. Dans le cadre de l'exposition, je pense en particulier à la manière subtile dont Dan Graham (40), dans *Performer / Audience / Mirror*, transpose le plateau de télévision dans le champ artistique de la performance. Selon lui, l'œuvre est une allégorie de la manière dont le candidat politique en campagne électorale doit gérer en temps réel sa propre image à travers les médias, tout en l'adaptant sans cesse aux attentes et aux réactions de son public. Or, l'allégorie suppose une disjonction formelle au sein de la translation du champ de la télévision dans sa propre performance, et c'est cette disjonction qui confère un sens « discursif » à sa démarche.

► ***Dans un champ de l'art plus auto-référencé, qu'en est-il des démarches d'appropriations de certains artistes, consistant à réinterpréter les œuvres d'autres artistes ?***

MANGION • Cette question a été un point de divergence entre nous. Dean et Sébastien souhaitaient amener l'exposition vers le champ de réinterprétation d'un artiste par un autre, en exposant notamment des travaux appropriationnistes de Sherrie Levine ou Elaine Sturtevant. Je m'y suis opposé car j'estimais que l'on entrait là dans un terrain qui dépassait largement le sujet principal de l'exposition, à savoir l'étude des malentendus ou des erreurs produits lors de phénomènes de communication entre un émetteur et un récepteur. L'interprétation de l'art par l'art — avec ou sans erreur — est à mes yeux une véritable usine à gaz de l'histoire qui démarre dans la grotte de Platon et qui continue encore aujourd'hui. Il n'y a qu'à voir le succès récent de l'exposition Picasso et ses maîtres pour comprendre à quel point c'est un sujet toujours d'actualité. Je ne dis pas que ce n'est pas intéressant, mais je pensais que c'était là la porte ouverte à des multiples choses trop vastes pour les 1300 mètres carrés du centre d'art, surtout quand on sait que l'art de notre temps consiste à un jeu permanent de réinterprétation de choses déjà existantes. C'est vrai que je dois admettre que les appropriationnistes en ont modifié le sens et la portée. La copie (presque) parfaite bouscule la notion d'interprétation en la faisant basculer vers une logique du leurre et donc de l'erreur, ce qui rejoint en effet l'une des préoccupations de l'exposition. Mais quoi qu'il en soit, ce sujet ne concerne que l'esthétique, alors que j'avais envie que l'exposition s'ouvre à des questions plus ouvertes, détachées des discours habituels sur la perception de l'art, notamment l'art contemporain.

PLUOT • Juste avant *Language is Not Transparent* de Mel Bochner (16), qui représente pour nous une sorte de manifeste pour l'exposition, on peut voir une photographie de Nicholas Knight (49). Il s'agit

d'une photographie prise dans un musée dans laquelle on peut voir l'écran d'un appareil photo qui lui-même prend une photographie d'une œuvre de Sherrie Levine, qui est elle-même une photographie de Walker Evans. Yann Sérandour (83), dont le travail repose sur un processus de dialogue avec l'histoire de l'art, va présenter une œuvre sonore qui consiste en un dialogue entre son chat et le chat de Marcel Broodthaers. Il va, par ailleurs, traduire et interpréter certaines œuvres de l'exposition notamment dans le cadre du catalogue dont il assure la direction artistique. Une œuvre intitulée *An Inadequate History of Conceptual Art* de Silvia Kolbowski (50) est une installation qui présente douze artistes conceptuels qui font le récit d'œuvres qu'ils estiment particulièrement. Ce sont des traductions / interprétations d'œuvres que nous percevons à travers leur parole et, désynchronisé, par la gestuelle de leurs mains. Il ne s'agit pas d'appropriation, mais de pratiques qui maintiennent une certaine conscience historique de l'art et qui interrogent ses modes de transmission. Ce qui s'ajoute, se perd, se transforme à travers la mémoire.

INKSTER • La question de l'appropriation et de la citation est importante, notamment avec l'exemple de Sherrie Levine. Même s'il y a une infime différence visuelle entre son œuvre et celle de Walker Evans, c'est cet écart entre les deux moments qui relève précisément du même problème de la traduction. D'une certaine manière, toute traduction est à la fois appropriation et citation. Ce qui importe, c'est évidemment la manière dont l'écart ou la disjonction est assumée ou contresignée.

► *Lorsque l'on parle d'interprétation et de réinterprétation, on pense aussi à la musique. Quelle place a-t-elle dans la sélection d'œuvres ?*

MANGION • La notion de réinterprétation musicale est elle aussi un serpent de mer sur lequel il ne vaut mieux pas s'aventurer, car, une fois de plus, cela dépasse les préoccupations de cette exposition, notamment en s'appuyant sur le principe de reprise qui a été mille fois rabattu ces dernières années. C'est plutôt le son qui joue un rôle capital dans tout phénomène de transmission. Étant moi-même à moitié sourd, je sais à quel point la modification d'un son peut engendrer toutes sortes de décalages de la perception, et donc de la compréhension. Beaucoup d'artistes de l'exposition travaillent sur ces phénomènes parfois à peine perceptibles. Dans l'exposition, la pièce la plus significative en ce domaine me semble être le *Lexicon* de Pascal Broccolichi (19) qui est constitué comme une encyclopédie évolutive de définitions de phénomènes sonores dont on peut se demander s'ils existent ou pas, tant ils dévoilent des processus énigmatiques à nos yeux (ou plutôt à nos oreilles...). Pourtant ces phénomènes sont bien réels.

PLUOT • Les œuvres autographiques sont interprétables selon différents procédés : celui qui consiste à traduire métaphoriquement ou métonymiquement leur sens, leur portée, d'autres procédures relèvent de la parabole ou de l'ekphrasis (qui consiste à épuiser la description d'une œuvre à travers le langage). Lorsqu'il s'agit d'œuvre allographique comme la musique ou la littérature, de toute évidence, il est question de traduction et d'interprétation. Mais nous n'avons pas tant présenté des œuvres musicales que des artistes qui ont déplacé certains paradigmes politiques de l'interprétation. Par exemple, Alvin Lucier (65) qui dans *I'm Sitting in a Room* utilise son bégaiement non pas comme un instrument mais comme un système irrégulier qui produit des phénomènes inintentionnels et parasitaires. Autant de dimensions qui étaient au centre des conceptions de John Cage. Et pour Alvin Lucier, Cage l'a mis sur la voie de ces possibilités. Une autre œuvre de Filliou (30) porte un caractère métaphorique lié à ces pupitres vides qui servent moins à lire de la musique qu'à capter des ondes. Par ailleurs, un ensemble d'œuvres déplace le champ musical sur le terrain de la présence sonore, de la capacité d'émettre et de recevoir. Par exemple, la pièce de Dominique Blais (15) maintient une densité sonore sans signal, le tourne-disque d'Aurélien Mole (69), qui enregistre le bruit de l'exposition, ou la bande magnétique de Christine Kozlov (55) qui enregistre en même temps qu'elle diffuse et efface le bruit de fond de l'espace d'exposition. Toutes ces œuvres portent des dimensions musicales, mais souvent sans contenu et en prenant en compte la manière dont les outils technologiques traduisent le signal.

INKSTER • C'est un peu le problème du projet : comment limiter la polysémie du mot « traduction ». Ça me rappelle une remarque faite lors d'un colloque sur le travail du traductologue Antoine Berman : « Au commencement était la traduction. » Nous avons pensé assez tôt au compositeur Alvin Lucier (65) qui accentue à travers son œuvre *I'm Sitting in a Room* les défauts de sa propre parole, en l'occurrence son bégaiement, mais aussi les limites techniques et technologiques de son médium : l'enregistrement microphonique. Il précise d'ailleurs que son œuvre peut être interprétée en se référant à d'autres défauts langagiers que le bégaiement : par exemple, les problèmes de prononciation dans le cas d'un interprète parlant une langue étrangère. C'est une œuvre qui se prête littéralement à être traduite dans le cas de son interprétation. C'est une œuvre musicale qui s'avère plus facile que d'autres à présenter dans le cadre d'une exposition. La diffusion du son est toujours difficile à gérer dans un espace d'exposition.

► *La communication peut également être opérante dans des contextes de conscience altérée, qu'en est-il des champs du rêve, du somnambulisme ou encore des états hypnotiques ?*

MANGION • Le somnambulisme n'est pas traité dans l'exposition. Par contre, le rêve (Alexandre Gérard (38), l'hypnose (Joris Lacoste (56)), et même l'autisme ou l'aphasie (Claire Glorieux (39) ou Boris Achour (02) reviennent souvent en jeu. Tous offrent, à leur manière, un champ d'expérience énorme dans le domaine de la transmission. Ils engendrent évidemment des perturbations dues — comme vous le dites — à des états de conscience altérée. Certaines viennent aussi de processus chimiques internes comme le souligne Gilles Barbier (09) dans son ensemble de dessins intitulé Cockpit. Néanmoins, je pense que ce que nous appelons le réel est la somme de toutes ces informations, altérées ou pas, exogènes ou endogènes, que nous emmagasinons au quotidien. Notre communication dépend autant de supra visibles et cohérents que d'un ensemble de facteurs qui échappent à notre conscience. Ceux qui ont goûté au plaisir des drogues savent que la communication devient parfois plus opérante dans un état psychotrope, alors que les produits ingérés provoquent des perturbations réelles et concrètes de nos modes de perception. Vous auriez pu citer la télépathie ou la médiumnité également présentes dans l'exposition chez des artistes comme Robert Filliou (30) ou Christophe Berdaguer & Marie Péjus (13) (14). Ces pratiques, bien sûr non scientifiques et non rationnelles, témoignent de processus de traduction — eux aussi — altérés par l'accident ou l'erreur. Sauf que l'erreur est ici gommée par le fantasme et la croyance. Même absurdes ou farfelus, ces modes de transmission participent à la part créative de la communication et de la transmission. Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que les artistes — à commencer par les Surréalistes — s'en sont emparés depuis longtemps.

PLUOT • De nombreuses œuvres se situent dans ce domaine onirique. La psychanalyse et plus précisément l'interprétation des rêves sont des tentatives de traduction de l'inconscient. L'inconscient ne cesse de traduire le contenu psychique et le travail analytique tente de traduire son mode de fonctionnement. L'interprétation des rêves tente de traduire ce que l'inconscient a codé. Ainsi lorsque Barry avance *All the Things I Know but of Which I am Not at the Moment Thinking* : 1:36 ; June 15, 1969, il est question de l'inconscient et de l'impossibilité d'en transmettre le contenu tel quel, de manière transparente. Hollywood avait proposé à Freud de réaliser un film sur les mécanismes de l'inconscient. Il avait répondu que les phénomènes psychiques n'étaient pas représentables. Son refus de cautionner le surréalisme découlait de cette position. Cela ouvre un large hiatus entre l'art et la psychanalyse. Ce qui est problématique ce n'est pas tant ce que des artistes comme Pollock ont produit, mais le fait qu'ils entretenaient une croyance en cet idéal de transparence qui politiquement et éthiquement implique une certaine conception de la subjectivité. Dans l'exposition, différentes œuvres ont trait au

rêve et à des états de conscience altérés : comme *The Dream Machine* de Brion Gysin & Ian Sommerville (43) ou *La Traumathèque* de Berdaguer & Péjus (13).

INKSTER • Ce qui est très intéressant dans le cas de *The Dream Machine* de Brion Gysin & Ian Sommerville (43), c'est que l'imagerie engendrée par cet appareil sur un individu ayant les yeux fermés est souvent décrite comme des signes quasi-conventionnels, comme un répertoire de signes communs, comme des signes appartenant au monde commun, plutôt qu'à un monde privé ou psychique : étoiles, croix, et d'autres formes géométriques, etc. Si Lacan parle de l'inconscient qui est structuré comme un langage, c'est parce que, entre autres, l'inconscient ne précède pas au langage. Il n'y a pas une expérience intérieure qui précède le langage et qui peut être par la suite « traduite » en mots ou dans une autre forme.

► *Il ne s'agit pas seulement d'un « sujet » d'exposition, les situations paradoxales et les difficultés voire l'impossibilité à communiquer sont à l'image du contexte même de conception des œuvres par les artistes et de leur réception par les visiteurs. Qu'est ce que cette exposition dit de nos relations à l'Autre et aux œuvres ?*

MANGION • Une fois de plus, je n'ai pas trop envie que cette exposition se cantonne à la question de la réception de l'art par le public. Ce serait aller dans le sens de ce discours convenu affirmant que l'art — surtout contemporain — est basé sur l'incompréhension et le rejet du public. Ce discours m'agace car il cache deux choses. Soit une paresse intellectuelle de ceux qui n'ont pas envie de comprendre un peu mieux l'art de notre temps. Soit au contraire une prétention intellectuelle qui voudrait que l'art n'ait pas besoin de commentaire. Dans un cas comme dans l'autre, ces deux pensées se fondent sur le refus d'une vraie critique discursive, c'est-à-dire une critique construite à partir de la connaissance et de l'expérience des œuvres, et non sur les jugements en raccourci. Pour répondre tout de même à votre question, je pense que ce qui est intéressant dans l'exposition, c'est que si les œuvres évoquent en effet des phénomènes de malentendus ou de ratages au sein de processus de traduction, la plupart les conceptualisent sous des formes très simples, très évidentes. Je pense à la pièce de Christian Marclay (68), *Extended Phone* (1994) qui est constituée d'un combiné téléphonique relié à 150 mètres de câble qui aboutissent à un écouteur. On comprend tout de suite qu'il s'agit là de la métaphore d'une communication qui tourne sur elle-même. Je pourrais également citer *Self Validating Falsehood (This Sentence is in French)* de Henry Flynt (32) qui, par son simple postulat, atteste de la constante ambivalence de la traduction. Ces deux exemples montrent tout d'abord que

la complexité n'est pas incompatible avec la fulgurance d'esprit. De plus, ces deux œuvres attestent du fait que le dysfonctionnement ou le malentendu sont inhérents à toute forme de transmission : compréhension et incompréhension sont les deux faces du même enjeu qu'est la communication.

PLUOT • Selon moi, une œuvre ne se donne pas d'emblée. Il faut y porter attention. Bruce Nauman avait réalisé une œuvre écrite en sens inverse. Pay Attention Mother Fucker. Écrire à l'envers incite à lire. Si c'était écrit à l'endroit, on se serait dit ok, on a compris, encore un artiste qui veut qu'on l'écoute. Or, là c'est pas Jeff Koons ou Xavier Veilhan, c'est Bruce Nauman. On lit et on se rend compte du discours qui récapitule ce qu'on est en train de faire. On s'approche, on se penche et on porte attention. Pour moi les œuvres jouent dans les deux sens, c'est une relation esthétique, non pas un service de satisfaction que l'on est en droit d'exiger. C'est une relation à long terme qui n'est pas simple, mais complexe. On ne demande pas aux gens que nous voyons d'être simples, drôles, excitants et spectaculaires. Certaines œuvres peuvent mettre du temps à s'immiscer dans notre pensée. Elles peuvent agir sans qu'on y pense, mais resurgir dans une situation qui nous permet de les comprendre, de les enrichir de sens. Selon moi, une œuvre suscite un processus herméneutique. C'est une adresse qui peut être captée ou non. On demande beaucoup à l'art contemporain, on lui demande de faire venir des touristes alors on demande aux artistes de faire des trucs spectaculaires, de distraire, alors on demande aux artistes de faire des trucs drôles, de pas être trop complexes alors on demande aux artistes de faire des choses que certains s'autorisent à penser accessibles. Je ne présume jamais de l'intelligence ou de la bêtise du public, c'est lui qui décide quel type d'expérience et de situation il veut vivre. C'est pourquoi, il n'y a pas de notices dans l'exposition. Il n'y aura pas les notices qui sont généralement présentées à côté des œuvres et qui donnent une interprétation univoque comme au journal de 20 heures « Voilà ce qu'il fallait savoir et comprendre de l'œuvre. » On a choisi de ne pas « pitcher » les œuvres. À l'inverse il n'était pas question de revendiquer l'idée d'une expérience charismatique, l'œuvre ne se donne pas dans la pureté d'une relation que Goethe qualifiait d'urphänomal, une relation immédiate. Ainsi, nous avons envisagé de présenter non pas un texte mais plusieurs sur chaque œuvre. Une multiplicité de traductions car une traduction est toujours en processus et c'est du public que dépend ce processus. Ces textes ne sont donc pas des notices (une notice étant un contenu informatif nécessaire au bon fonctionnement d'un objet.) Ce sont des interprétations subjectives, avec parfois des digressions, des éléments annexes, comme des notes de bas de page, qui sont présentées dans la Galerie carrée en écho aux œuvres dans les autres salles. Cet espace est un lieu de

travail, de dialogue et de débat où des artistes, dont Yann Sérandour (83), A Constructed World (01) et Erick Beltrán (11), avec le public, développent des traductions de l'exposition tout au long de sa durée. L'ensemble de ces projets seront réunis dans la publication. Sur cette question de la demande faite à un artiste, je suis très content qu'un artiste comme Mark Geffriaud (37), auquel j'avais pensé pour une œuvre, ait développé un autre projet qui prend en compte l'interprétation qu'un artiste peut faire d'une proposition d'exposition. Ce qu'il envisage consiste en un échange entre lui et moi concernant ce que peut signifier le fait, pour un artiste de recevoir une proposition d'un commissaire sur un sujet, une idée. Et ce qui se passe lorsque l'artiste interprète des idées, ce qu'il peut en faire, ce qu'il peut en penser, comment il peut répondre ou non à une proposition. Je trouve ce projet d'une justesse et d'une beauté impressionnante. Cela remet en cause l'idée, trop répandue, de l'artiste comme pourvoyeur de services. Cette proposition, dont nous ne connaissons pas encore la forme qu'elle va prendre, pose en miroir, la question de la réception, de l'attente, de ce que le public peut s'attendre à interpréter par rapport à ce qui est proposé.

INKSTER • Cette impossibilité de communiquer, on peut dire qu'on la retrouve dans le film de Bas Jan Ader (03), I'm Too Sad to Tell You. Or, bien sûr, nous savons bien qu'il s'agit néanmoins d'une mise en scène devant une caméra. Cela ne veut pas dire que l'enjeu de l'œuvre se trouve dans une oscillation entre le vrai et le faux. Il ne verse pas de fausses larmes. Mais, du coup, son geste va bien au-delà d'un simple état d'âme psychologique qui reste à jamais muet. Son émotion est déjà une forme de communication : c'est une forme de langage. Il ne s'agit aucunement de l'expression compulsive d'une émotion intérieure. Au contraire, tout se joue avec une subtile ironie, à l'extérieur, entre le titre de l'œuvre et la surface larmoyante d'un visage projeté sur un écran. Pour répondre à la deuxième question sur nos relations à l'œuvre : je dirais que tout projet qui prétend dire quelque chose sur la relation entre la traduction et l'art doit nécessairement prendre en compte les remarques de Walter Benjamin au début de son essai La Tache du traducteur — une des théories les plus influentes sur la question de la traduction. Ce texte a suscité de nombreux commentaires et analyses, comme ceux de Paul de Man sur la difficulté que les traducteurs français et anglais ont eu à le traduire. Dans son essai, Benjamin ouvre sa réflexion avec une formulation si écartée de l'idée courante de l'art que son premier traducteur français n'a pas pu le traduire en entier : Benjamin lance l'hypothèse que l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais en aucun cas il ne présuppose son attention. D'où le passage, pourtant simple à traduire, que Maurice de Gandillac a abrogé de sa traduction : « Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun

tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire. » Donc, quelque part nous pouvons envisager ce projet d'exposition comme une manière de lire et traduire ce passage de Benjamin, car de toute évidence sa lecture n'est pas si simple.

► **Qu'en est-il de l'invitation faite à certains artistes d'investir le champ de la médiation (cartels, édition d'accompagnement, audio guide, documentation etc.) ?**

MANGION • Nous avons effectivement souhaité que la médiation soit elle aussi liée aux préoccupations de l'exposition. En ce sens, Dean et Sébastien ont proposé d'inviter trois artistes en résidence afin que ces derniers puissent, pendant tout le temps de l'exposition, et à l'intérieur même des salles, travailler à leur propre interprétation des œuvres présentes — et du coup jouer un rôle de médiateur direct ou indirect de l'exposition. Le premier, Yann Sérandour (83), va réaliser sur place, avec les graphistes Charles Mazé & Coline Sunier, le catalogue de l'exposition. Celui-ci sera conçu comme un work in progress qui englobera un certain nombre de textes, réflexions ou commentaires produits au fur et à mesure pendant le temps de l'exposition. Le second, Erick Beltrán (11) va mener sur place des recherches sur des phénomènes de synesthésie engendrés par la confrontation entre les œuvres. Enfin, les membres du groupe A Constructed World (01) vont mettre en place une véritable plate-forme d'échanges et de dialogues afin de recueillir les témoignages du public, des artistes ou des organisateurs de l'exposition. Ces trois artistes vont s'installer dans la Galerie carrée qui deviendra — je l'espère — un lieu de production et d'échange entre le public et ces artistes, mais aussi entre ces trois artistes. En complément de ces interventions, j'ai proposé de mettre en place un principe de lecture différée de l'exposition, en parasitant notamment les outils habituels de la médiation. Je m'explique. Comme la plupart des musées ou centres d'art, nous éditons des livrets d'accompagnement des expositions. Ces guides contiennent généralement des notices sur les travaux exposés. Du coup, le visiteur peut bénéficier d'un lien direct entre l'œuvre et son commentaire. Pour cette exposition, toutes ces informations seront visibles dans la Galerie carrée sous la forme d'un grand texte sur toute la surface du mur réalisé par les graphistes Charles Mazé & Coline Sunier. Étant donné que la Galerie carrée est le premier espace d'exposition, le visiteur bénéficiera donc de toutes les informations sur les œuvres au début de son parcours. Puis rien par la suite. Il devra donc travailler avec sa mémoire pour déambuler dans la majorité du centre d'art, avec tout ce que cela entraîne comme dommages et conséquences sur son interprétation des œuvres. Néanmoins, le but n'est pas de jouer avec les nerfs du public, mais de le pousser à revenir dans la Galerie carrée en fin de visite afin qu'il prenne le temps

de lire les notices sur le mur et qu'il puisse, à ce moment-là, mieux comprendre le sens des œuvres présentées, comme celui du « jeu » que nous avons mis en place. Afin de compléter ce projet de lecture différée de l'exposition, nous avons fait appel à Jérôme Allavena (04) (05) que j'ai donc découvert grâce à Nicolas Muller lors du séminaire mené avec l'école. Jérôme a réalisé un véritable inventaire de l'exposition au travers des textes et des images qui s'y réfèrent. Ses productions prendront la forme d'un immense dessin mural faisant office de carte / diagramme de l'exposition (toujours situé dans la Galerie carrée), et de graphiques complexes réalisés à partir d'un logiciel de traduction intitulé Alice qu'il a lui-même conçu. Ces graphiques serviront de cartels pour toutes les œuvres de l'exposition. À cela, il faut ajouter les propositions d'autres artistes. Antoine Poncet (77) a créé un audioguide disponible à l'accueil du centre d'art qui, au lieu de diffuser des informations sur l'exposition, va transmettre des extraits de son Anthologie du Charabia. Aurélien Mole (70) va réaliser une quinzaine de cartels rédigés à partir de contenus fictifs, tandis que les phrases de Julien Bouillon (18) extraites de discours compressés de Jacques Lacan, vont également interférer la lecture des œuvres. Sans oublier la Black Box du Cercle Ramo Nash (21) qui propose une interaction entre le public et le logiciel Sowana, afin d'établir un dialogue forcément aléatoire sur l'art à partir, je l'espère une fois de plus, de toutes les informations ou interprétations produites par l'exposition.

PLUOT • Très tôt dans la conception de l'exposition nous avons commencé à réfléchir aux conséquences de notre sujet sur les formats et les conventions de l'exposition. Il nous a semblé évident que ces conséquences allaient entrer en contradiction avec certaines habitudes. Notamment celles qui concernent la médiation. La première hypothèse était de ne pas présenter de notices en regard des œuvres afin de ne pas fermer les possibilités de s'approprier l'œuvre selon son propre jugement. La seconde était un geste qui nous semblait significatif : déplacer le contenu des deux premières salles du centre d'art, généralement utilisées pour l'information et la médiation, dans la Galerie carrée. De cette manière, les œuvres sont séparées de leurs commentaires. Un temps existe entre la relation avec l'œuvre et le contenu analytique ou discursif. Le public, peut avoir ces informations, mais elles ne s'imposent pas comme une grille de lecture convenue ou autorisée. Par ailleurs, le fait que les interprétations multiples soient dans une salle dans laquelle les artistes en résidence travaillent à l'élaboration de la traduction de l'exposition situe ces interprétations, non pas comme une chose délivrée, comme les médias peuvent le faire, mais comme un processus, une situation. Ce qui est à lire, ou les discussions qui peuvent avoir lieu ne sont pas des propos « sur » mais des pensées « avec ». La situation est celle de

la circulation des informations et non leur dispensation autorisée. Les textes, ce que l'on appelle les notices, ne sont pas univoques, ils sont multiples et témoignent des différentes manières dont une œuvre peut être interprétée. Par ailleurs, le public sera invité à augmenter ces textes. Généralement le livre d'or regroupe une synthèse de propos furieux et injurieux à l'égard de l'art contemporain, ou alors, ce sont des traces laissées par telle ou telle personne autorisée. Ici il n'y aura pas de livre d'or mais une invitation, des espaces qui seront ouverts, non pas à la diatribe, mais à l'analyse. Avec l'équipe de médiation, nous avons très rapidement commencé à réfléchir à ces différents aspects et nous avons ensemble défini ces processus. Comme en témoigne cette proposition qui à nous a été faite, d'écrire un entretien à l'aveugle à trois, l'équipe s'est très tôt engagée dans le développement d'une logique qui nous stimule beaucoup et ajoute des éléments essentiels pour l'exposition.

INKSTER • [...]

► **Comment a été pensé le programme de résidences d'artistes en lien avec l'exposition ?**

MANGION • Je crois que ce n'est pas utile de revenir sur la question des résidences que j'aborde précédemment.

PLUOT • Nous avons invité des artistes qui vont traduire l'exposition pendant sa durée. Yann Sérandour (83) va réaliser une publication qui consiste en une traduction de ce qui se sera passé tout au long de l'exposition. Ce 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. Progressivement, Yann Sérandour remplira le chemin de fer sur un mur qui témoignera de ce qui se déroulera et sera produit dans l'exposition. L'élaboration graphique de ces différentes publications sera réalisée en collaboration avec deux graphistes (Charles Mazé & Coline Sunier). Un certain nombre d'œuvres seront produites spécifiquement pour le catalogue, notamment celles de Silvia Kolbowski (50), de Mel Bochner (16) (17), de Raphaël Zarka (88) (89) et une réédition de Lawrence Weiner (86). A Constructed World (01) sera aussi présent tout au long de l'exposition. Ils vont organiser des rencontres, des discussions et vont activer leur programme Explaining Contemporary Art to Live Eels. Par ailleurs, l'artiste Erick Beltrán (11) va développer son centre de recherche sur la synesthésie et la traduction, une sorte de laboratoire / cabinet de curiosités qui donnera lieu à l'édition d'un journal prenant place dans la publication. Ben Kinmont (47) réalisera aussi un workshop. Enfin, l'œuvre Black Box du Cercle Ramo Nash (21) proposera une

interaction avec le logiciel Sowana qui produit des discours sur l'art.

INKSTER • [...]

Ps. : Dans tout projet d'exposition, de la première idée au jour du vernissage, les choses évoluent. Le champ de recherche s'élargit et se ressert sans cesse, la problématique est reformulée, certaines œuvres recèlent des surprises tandis que d'autres restent introuvables ; comment s'est construit l'équilibre dans la forme exposition, et pour y parvenir, quels ont été les choix et les abandons importants ?

MANGION • En effet, une exposition évolue toujours jusqu'à la dernière minute. C'est parfois pénible pour tous ceux qui y travaillent, mais c'est le lot habituel. Celle-ci n'échappe pas à la règle, et ce d'autant plus que nous sommes trois commissaires pas forcément sur la même longueur d'ondes, et qu'en plus, bon nombre d'œuvres sont produites sur place. Au départ, Dean et Sébastien avaient même suggéré que l'accrochage change en permanence en fonction de propositions faites par les artistes en résidence (notamment Yann Sérandour (83)). L'idée était très belle, mais impossible à mener car nous n'en avons pas les moyens humains et logistiques. Nous avons également rêvé d'un cycle de rencontres régulier dans lequel il se passe quelque chose chaque jour (ou presque). Mais là aussi c'est impossible, et ce pour les mêmes raisons. Du coup, nous avons décidé de concentrer toutes les rencontres lors du dernier week-end de mai, au moment de la clôture de l'exposition. Il s'agira d'un véritable programme d'interventions les moins magistrales possibles, plus dans une logique de fête et de performance que de conférence. Le tout bercé, je l'espère, par un esprit de troubles et de perturbations propres aux préoccupations de l'exposition. Nous nous sommes inspirés pour cela du projet Comprendo qu'Arnaud Labelle-Rojoux avait organisé pour la clôture de l'exposition Ne pas jouer avec des choses mortes [cette manifestation organisée le 24 mai 2008 par Arnaud Labelle-Rojoux était essentiellement composée de performances, de conférences ou d'actions diverses sur une soirée dans tout le bâtiment de la Villa Arson. Les participants étaient : Stéphane Bérard, Joseph Mouton, Jean-Baptiste Bruant et Maria Spangaro, Jacques Lizène, Yves Noël Genod (qui a organisé un workshop avec les étudiants), Natahalie Quintane, Jean-Luc Verna et Arnaud Labelle-Rojoux lui-même]. Il avait pour l'occasion décidé d'inviter des artistes très différents à produire des performances dans tout l'espace de l'établissement. C'était une grande pagaille comme on les aime, pleine d'énergie et de surprises. Du coup, nous avons repris son titre en le renommant No Comprendo. Inutile, je crois, d'expliquer pourquoi. Toujours dans les abandons, j'ai du faire le deuil du projet que j'avais de mêler dans la

Galerie carrée des œuvres « évolutives » (celles des artistes en résidence) à des œuvres « fixes » (Gilles Barbier (09), Alvin Lucier (65) (66), Bettina Samson (81), Gaël Peltier (75), Richard Serra (84...)). Mon idée était d'évoquer la boîte noire, espace de mémoire et de contrôle de l'information, afin de compléter la Black Box du Cercle Ramo Nash (21), totalement générique en ce domaine. Mais Dean et Sébastien ont préféré ne montrer que les œuvres évolutives ou celles liées à la médiation de l'exposition. J'assume ce choix car nous formons un trio, et il faut savoir en accepter les règles. Mais j'ai peur que cela réduise la Galerie carrée à un seul type d'œuvres, alors que mon souci est la tension entre ces dernières. En plus, par expérience, je sais que vouloir créer de l'activité dans une exposition est souvent un leurre, car ni les artistes, ni les opérateurs culturels n'arrivent à assumer réellement la confrontation avec le public sur le long terme. Du coup, on traverse souvent des espaces fantômes qui singent une production sans que celle-ci soit opérante. Cela n'a souvent pas de sens, si ce n'est de montrer des velléités tronquées et des exercices démagogiques. Néanmoins, j'espère me tromper et que le choix de Dean et Sébastien pour la Galerie carrée va s'avérer très juste.

PLUOT • De toute évidence, les choses ont évolué depuis le moment où Éric Mangion nous a invités à penser et concevoir une exposition sur le thème de la traduction et aujourd'hui. Nous attendons aussi beaucoup du fait que cela évolue pendant l'exposition. Car c'est un des enjeux centraux de l'exposition. Comme toute traduction n'est jamais définitive, l'exposition n'a pas été pensée comme un état des lieux identique entre le vernissage et le finissage. De nombreux processus de traduction de l'exposition vont avoir lieu, avec les artistes, l'équipe du centre d'art et le public, tout au long de sa durée. C'est une situation de recherche permanente. Raison pour laquelle nous avons souhaité qu'un séminaire de recherche ait lieu pendant l'exposition. Il était très tôt question d'interroger ce qui se déroule dans ce contexte avec la participation des étudiants, les artistes en résidence et des intervenants. Nous avons eu des contacts avec les étudiants de la Villa Arson que nous avons trouvés très stimulants et enthousiasmants. Ils ont évoqué des perspectives très intéressantes et nous leur avons proposé un protocole consistant à réactiver le principe de l'exposition Art by Telephone. Cela en partenariat avec les étudiants de l'École Supérieure des Beaux Arts d'Angers et des étudiants de Peter Connor à l'Université de Barnard à New-York. Cette exposition aura lieu pendant le finissage de Double Bind — Arrêtez d'essayer de me comprendre ! Par ailleurs, nous avons essuyé quelques échecs sur la possibilité d'obtenir certaines œuvres. Notamment Headphone Table de Laurie Anderson. Une pièce qui avait un caractère emblématique pour nous. Un poème est diffusé à travers la table jusque dans les

paumes de la main. Ici, la traduction s'effectue au sein du corps. Une dimension qui n'est pas véritablement prise en compte dans la version actuelle de l'exposition. Nous n'avons pas pu obtenir une œuvre de Rodney Graham, A Complication of Payment, qui ouvrirait le sujet sur une question passionnante, celle de la traduction entre l'économie psychique, l'économie de la dette et l'économie de la transmission. Évidemment, certains aspects de l'exposition nous ont échappé et à ce sujet, je tiens à remercier l'équipe du centre d'art pour avoir tout fait pour rattraper certains dégâts que nous aurions causés. Heureusement, une phrase de A Constructed World (01) nous a réconforté face à ces échecs : « No need to be great. » Ils ont aussi écrit « Stay in group », ce qui permet de rattraper nos erreurs et faire de l'exposition une situation collective. Par ailleurs, toute une partie des œuvres dites référentielles, de Sherrie Levine ou Elaine Sturtevant a été écartée car nous ne nous sommes pas mis d'accord avec Éric Mangion sur le fait que ces œuvres pouvaient rentrer dans le cadre théorique de l'exposition. Nous avons reculé, mais une autre occasion nous permettra de les intégrer. Car nous souhaitons faire en sorte que cette exposition se prolonge, soit traduite dans d'autres contextes et puisse prendre d'autres formes, impliquant aussi des étudiants des écoles d'art, qui sont de véritables laboratoires de recherche, à mon avis, parmi les contextes les plus stimulants dans la scène artistique actuelle.

INKSTER • Il y a quelque chose de précaire dans un tel projet d'exposition. Nous aurions pu nous limiter à un certain nombre d'œuvres qui traitent la question de la traduction au sens littéral du terme ; mais nous avons choisi d'élargir le thème de l'exposition au-delà de sa stricte définition, pour ne pas figer les questions et les réponses qu'il peut stimuler ; nous ne prétendons pas savoir d'ailleurs ce que peut être une telle définition. C'est toute la difficulté de travailler à partir d'un thème choisi : faut-il l'envisager comme une sorte d'échafaudage qu'on doit pouvoir enlever à partir du moment où l'exposition est en place, afin de permettre une visibilité et une lecture des œuvres à la fois dans leurs singularités et dans leur ensemble ? Ou est-ce qu'il faut le maintenir en place pour que le projet tienne debout, au risque d'encombrer ou d'embrouiller la lecture que nous souhaitons inciter. Nous avons plutôt opté pour le prolongement et l'évolution de l'exposition au-delà de l'accrochage, avec le souhait de démanteler l'échafaudage et de le remonter ailleurs. D'où l'idée d'investir la Galerie carrée de la Villa Arson, en face de l'exposition, comme un lieu d'un work in progress.

Exposition : Double Bind **Arrêtez d'essayer de me comprendre !**

Commissaires : INKSTER • MANGION • PLUOT

Équipe de montage : Alexandre Capan • Lorraine Châteaux • Aurélien Cornut-Gentille • Chloé Delarue • Florimond Dupont • Raphaël Emine • Frédéric Figueiredo • Baptiste Masson • Gabriel Méo • Bertrand Riou

Équipe de médiation : Fahd Benghormal • Christophe Bouillonnois • Esmeralda Da Costa • Valentin Jardinier-Almodovar • Pamela Lamour • Mickaël Lanouilh • Maxime Leclair • Gabriel Méo

Équipe du centre d'art : Éric Mangion (Directeur) • Patrick Aubouin (Régisseur) • Alexia Nicolaïdis (Chargée du suivi des expositions) • Michel Maunier (Chargé de communication) • Christelle Alin (Responsable du service des publics) • Céline Chazalviel (Chargée des publics et du suivi des éditions) • Cédric Moris Kelly (Chargé d'étude documentaire) • Jean Brasille (Photographe)

Publication : Publication prévue en juin 2010 aux Presses du Réel pour la version française et chez JRP|Ringier pour la version anglaise • Yann Sérandour (Direction artistique) • Charles Mazé • Coline Sunier (Conception graphique)

Remerciements : Tous les artistes de l'exposition • AHM collection, Milan • Arlette Bermond • Florence Bonnefous • Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne — Centre de Création Industrielle, Paris • Cneai, Chatou • Collectif 1011.org • Jean-Pierre Cometti • Peter Connor • Jeanne et Paul Devautour • Éric Duyckaerts • Espace culturel Louis Vuitton, Paris • FRAC Bourgogne • FRAC Champagne-Ardenne • FRAC Limousin • FRAC Nord-Pas-de-Calais • FRAC Provence-Alpes- Côte d'Azur • Friche La Belle-de-Mai, Marseille • Lore Gablier • Galerie Amer Abbas, Vienne • Galerie Catherine Issert, St-Paul-de-Vence • Galerie Espace à Vendre, Nice • Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris • Galerie In Situ / Fabienne Leclerc, Paris • Galerie Loevenbruck, Paris • Galerie Lucile Corty, Paris • Galerie Suzanne Tarsiève, Paris • Galerie Xippas, Paris • gb agency, Paris • Delphine Heitz • Le Fort du Bruissin, Centre d'Art Contemporain, Francheville • Les Abattoirs Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Toulouse • Lovely Music Ltd, New York • Mécènes du Sud • Musée d'Art Moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq • Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam • Jean-Louis Paquelin • Florence Parot • Pilar Corrias Ltd, Londres • Fabrice Raymond • Avital Ronell • Jean Jacques Palix • Nina Safainia • The LeWitt Collection • Fabien Vallos • Ben et Annie Vautier • Video Data Bank, New York

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du Ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil Général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes- Côte d'Azur et de la Ville de Nice.

La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] [www.botoxs.fr] et de d.c.a association française de développement des centres d'art [www.dca-art.com].

En partenariat média avec LA STRADA, et avec le concours de l'HÔTEL WINDSOR (Nice), du COMITÉ RÉGIONAL DU TOURISME — RIVIÈRA CÔTE D'AZUR et de MCS Solution Support Education.

