LE PLATEAU/FRAC ÎLE-DE-FRANCE
9 JUIN – 7 AOÛT 2011
JOURNAL DE L'EXPOSITION
ÉRUDITION CONCRÈTE 4
GRATUIT
VOID IF REMOVED

NUL SI DÉCOUVERT

Commençons par trois histoires :

Le lac Vostok, situé en Antarctique, est une poche d'eau capturée sous une épaisse couche de glace. Il pourrait renfermer des formes de vie millénaires. Les scientifiques tentés d'aller vérifier, se le sont interdit jusqu'à présent, puisque pénétrer cet espace altérerait immédiatement son équilibre supposé. Spéculation invérifiable. Le dilemme entre accroissement de la connaissance et souci de conservation est ici sans issue. La profanation du lac déclencherait la même bombe à « désagrégation spontanée » que dans la fameuse scène de *Roma* de Fellini, où le percement du métropolitain expose les fresques somptueuses d'une villa romaine à une évaporation immédiate.

L'expérience du « chat de Schrödinger » (du nom du physicien Erwin Schrödinger) est une parabole de la mécanique quantique, portant sur la désintégration des atomes. Supposons un chat enfermé dans une caisse avec une fiole de gaz mortel qui peut se répandre selon une certaine probabilité. Comment savoir si le chat est mort ou vivant sans ouvrir le coffre? Tant qu'aucune vérification n'est effectuée, Schrödinger affirme que le chat est vivant et mort à la fois, « mort-vivant ». Non pas l'un ou l'autre, mais bien l'un ET l'autre, du moins jusqu'à l'ouverture de la boîte. C'est donc le moment de la vérification qui infléchit l'état de l'objet d'étude, qui sauve ou tue le chat.

SOMMAIRE

PAGES

Introduction de Guillaume Désanges 1–6
Édito Xavier Franceschi 8
Édito Guillaume Désanges 9

Notices

1 Bas Jan Ader 10–11
2 Eric Baudelaire 12–13
3 Bernard Bazile 14–15
4 Alighiero Boetti 16–17
5 Chris Burden 18–19
6 Coop Himmeb(l)au 20–21
7 Marcel Duchamp 22–23
8 Federico Fellini 24–25
9 Ceal Floyer 26–27
10 Ryan Gander 28–29
11 Dora García 30–31
12 Joseph Grigely 32–33
13 Ann Veronica Janssens 34–35
14 Jiří Kovanda 36–37
15 João Louro 38–39
16 Julien Loustau 40–41
17 Anna Maria Maiolino 42–43
18 Daniel Pommereulle 44–45
19 Stephen Prina 46–47
20 Man Ray 48–49
21 Lawrence Weiner 50–51
22 Ian Wilson 52–53
23 Carey Young 54–55
24 Rémy Zaugg 56–57

Focus

L'art de la mémoire 58–60
Eurydice, métamorphose de l'inspiration retrouvée et perdue 61–63
De quelques lieux interdits 64–65
Le lac Vostok, un envers de la connaissance 66–67
LHC (Grand collisionneur de Hadrons) 68–69
Fredrich Nietzsche, l'écriture comme falsification de la pensée 70–71
De certaines œuvres invisibles 72–73
Des vertus « hermétiques » de la poésie 74–76
Le principe d'incertitude d'Heisenberg et le Chat de Schrödinger 77–79

Bibliographie 80
Annonces, informations pratiques 81–82

Le LHC européen, l'accélérateur de particules le plus puissant du monde, qui aura coûté huit milliards de dollars et nécessité quatorze ans de travaux, doit permettre aux physiciens d'étudier les composants fondamentaux de la matière, en recréant les conditions qui existaient juste après le Big Bang. Lors de sa mise en service en 2008, un certain nombre de scientifiques ont réclamé la suspension de l'expérience par crainte de formation de trous noirs qui engloutiraient la terre. L'accomplissement d'une expérience inédite peut susciter un accroissement considérable de savoir comme aboutir à des pertes irréversibles, voire catastrophiques. Mais comment vérifier le bien fondé de ces théories sans les tester?[1]

Quatrième et dernier volet du programme « Érudition concrète », l'exposition *Nul si Découvert/Void if removed* prend comme point de départ ces trois histoires pour aborder, dans l'art, l'idée d'expériences à la fois concevables et impossibles. Des situations où l'observation anéantit l'observation. Précisément, des objets – sculptures, photographies, vidéos ou performances – qui sont d'autant plus frustrants et fragiles que les phénomènes qu'ils contiennent menacent de s'évaporer à l'ouverture. L'hermétisme attise la curiosité, encourage la violation du secret, mais maintient le savoir dans une spéculation pacifique, à distance, comme un mirage proposant la « figuration d'un possible » (Marcel Duchamp) et susceptible de susciter un vertige fantastique. Ce type de mécanisme « nul si découvert » concerne autant des configurations scientifiques, poétiques et philosophiques, qu'artistiques. Ces questions de l'ineffable, de l'expérience impossible, de la transcendance ou de l'immanence radicales se retrouvent particulièrement dans les investigations aporétiques de penseurs comme Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas ou François Laruelle. Mais l'expérience d'une expérience impossible n'est pas seulement un casse-tête métaphysique : il peut s'agir de situations très concrètes, voire matérielles. L'art, dans sa capacité inégalée à formaliser des idées en dehors de tout système déterminé de signes et de tout fonctionnalisme, est peut-être le lieu privilégié de ces expériences de « l'inexpérimentable », ces expressions de l'ineffable, ces impossibilités de la possibilité. Dès lors, il s'agit de clore ce cycle qui abordait la relation renouvelée de l'art à la connaissance dans la création contemporaine par deux perspectives divergentes sans être contradictoires : l'irréductible inaccessibilité du savoir et l'infini de ses possibilités.

La pensée entourée par des lames de rasoirs

De fait, la connaissance ne cesse d'aller buter sur ses propres frontières, ses propres circonscriptions. Ce mouvement semble même fonder son énergie et être le principal moteur de son développement. Tropisme d'un au-delà des limites cognitives : il s'agit d'aller toujours plus loin dans le dévoilement des mécanismes cachés du monde en tentant d'en forcer les portes. Mais il reste des zones, passionnantes et vertigineuses, qui sont par définition imprenables, des paradoxes insolubles, des situations conceptuellement envisageables et pourtant hors de toute expérience possible. Ces territoires complexes de l'inexprimable, de la transcendance radicale

ou de l'« inconnaissable » ont nourri les fantasmes, les mysticismes, les religions, mais aussi les sciences et la philosophie. C'est qu'à la lisière du savoir, l'imagination prend le relais de la connaissance, la croyance celui de l'expérience, et la poésie celui du discours. Ce sont ces situations spécifiques que les œuvres de l'exposition *Nul si découvert* tentent sinon d'explorer, du moins de figurer. La représentation d'un caché éternel dont la révélation est ontologiquement impossible ou autodestructrice. Comme dans une mise en abyme de cette fuite du savoir, ces œuvres – comme dans les précédentes expositions du cycle – ne cessent d'échapper à cette thématique même, la problématisant plutôt que l'illustrant. Ce faisant, elles proposent une typologie de contradictions fondamentales de la connaissance, les mettant en jeu de manière matérielle, métaphorique ou sensible. Plus qu'une simple actualisation formelle de ces impasses intellectuelles, on pariera que les arts visuels sont le terrain privilégié de leur mise en œuvre concrète. C'est à partir d'un certain « mutisme éloquent » de la forme que l'art permet d'expérimenter, au-delà du langage et de la raison, ces formes de l'inexpérimentable. En ce sens, la soi-disant incompréhension suscitée par l'art contemporain, son insaisissabilité et son absence de signification figée, ne seraient pas un problème, mais une solution. Ainsi, ce n'est pas l'art lui-même qui serait incompréhensible, mais il donnerait forme à l'incompréhensibilité du monde. Lieu de la synthèse des paradoxes, l'art conceptuel, particulièrement, est emblématique de cette capacité inégalée à représenter l'irreprésentable, plaçant physiquement l'observateur au cœur d'apories intellectuelles et linguistiques. Comme le disait l'artiste Sol LeWitt, dans ses fameuses *Sentences on Conceptual Art*, les artistes « s'élancent vers des conclusions que la logique ne peut atteindre ». C'est pourquoi ce cycle consacré aux relations entre art et savoir se clôt provisoirement dans un repliement de cette question cognitive sur l'art lui-même. Car finalement, l'intérêt profond de l'« Érudition concrète » n'est peut-être pas tant d'observer les relations entre l'art et la connaissance comme champs séparés, afin d'en mesurer les interactions, les distances et les différences, que d'en arriver à considérer l'art comme l'essence d'un savoir saisi dans ses contradictions et donc dans son intégrité même. Le savoir comme un substitut au savoir, comme son envers immédiat, paradoxe d'une utopie intrinsèque plutôt que lointaine, et d'un ailleurs cognitif logé dans les nœuds de la connaissance plutôt que dans ses périphéries.

L'ensemble de l'exposition joue ainsi sur la figuration d'une inaccessibilité, matérielle ou conceptuelle – souvent les deux – de et dans l'œuvre d'art. Des objets qui sont autant de métaphores d'une connaissance à venir et pourtant sans cesse repoussée, visible et insaisissable, à l'image de ce pot de peinture entouré de lames de rasoirs de Daniel Pommereulle. À ce sujet, on pourrait parler d'une sorte d'« exotisme radical » de l'art, comme une manière d'accepter de percevoir le monde par la différence. Une différence intégrée telle quelle, sans médiation. Une paradoxale « distance immédiate », subjective, à portée de main. Un exotisme envisagé au sens où l'entendait le poète et ethnographe Victor Segalen, dans son *Essai sur l'exotisme* : « L'Exotisme n'est donc pas une adaptation, une compréhension parfaite

d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception totale et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.[2] »

L'esthétique du silence

Bien entendu, comme ce fut le cas pour tout le cycle « Érudition concrète », et ici plus qu'ailleurs, ces questions complexes ne trouvent pas de réponses ni de conclusion dans l'exposition. C'est tout le paradoxe d'un projet sur la connaissance qui prend comme objets les œuvres d'art et comme mode d'articulation l'exposition – deux formes qui sont par nature des corruptions d'un idéal de pureté épistémologique. Il apparaît donc difficile d'en tirer par avance un discours structuré, tant les œuvres tissent entre elles un réseau de tensions fécondes, qui se crée dans la confrontation physique, et jamais complètement dans des présupposés théoriques. En ce sens, l'exposition est aussi en soi une expérience, une situation unique dont on ne peut prévoir par avance toutes les conséquences, et dont on ne peut même précisément enserrer *a priori* tous les enjeux. S'il est néanmoins un concept qui pourrait synthétiser une grande partie de ce qui est mis en œuvre dans l'exposition *Nul si découvert*, ce pourrait être celui de silence, tel que l'entend Susan Sontag dans son texte sur *L'Esthétique du silence*[3]. Ce court et brillant essai parvient à aborder très clairement ces contradictions positives de l'art. Pour l'écrivaine américaine, l'art est d'abord la parfaite métaphore de ce qui constituerait un projet spirituel moderne, la spiritualité étant énoncée ici comme « plans, terminologies, idées de comportement visant à la résolution des douloureuses contradictions structurelles inhérents à la condition humaine, à l'accomplissement de la conscience humaine et à la transcendance ». Plutôt que l'instrument d'une résolution de ces contradictions, l'art serait leur scène même. C'est plus précisément dans ce que Sontag nomme le « silence », tour à tour entendu au sens de réduction, retrait, abandon, mais aussi incompréhension, inaudibilité et vide, que l'œuvre d'art depuis la modernité puise sa force et sa puissance, et s'avère efficiente. Élimination de l'audience, soustraction de l'objet au regard, inaccessibilité radicale et silence comme décision fondamentale, entre autres stratégies, fondent ce merveilleux pouvoir, qui mène naturellement l'art vers sa propre négation. Ce silence n'est toutefois jamais absolu ni achevé, mais reste un horizon qui se dérobe sans cesse, et que l'œuvre approche dans la diversité et la fertilité de ses applications. C'est que l'art est entendu ici comme usage plus que comme signification ; un usage qui opère précisément vers un épuisement du sens qui devient son sens même. L'art absolu, le plus ambitieux et le plus édifiant est donc un art privatif, de l'effacement, de l'envers, un art des mélodies non entendues qui perdurent, à l'inverse de celles, évanescentes, qui sifflent à l'oreille des sens, explique Sontag, en référence à un poème de Keats. Dès lors, c'est une libération totale et un dépassement des limites perceptives et intellectuelles que propose *L'Esthétique du silence* de Sontag. Car ces phénomènes d'une absence présente, inouïs dans tous les sens du terme, proposent une connaissance concrète quoique sans cesse à venir, et donc ni plus ni moins que des nouvelles manières de penser.

Absences et retards

Il me semble que ce retrait radical comme stratégie spirituelle supérieure, et cette abolition du sens commun comme mission de l'art à l'ère moderne, se retrouvent, de manière plus ou moins subliminale, dans la plupart des œuvres de l'exposition *Nul si découvert*. Bien sûr, on ne peut s'empêcher de penser à Marcel Duchamp comme l'un des hérauts de ce mouvement. Celui qui disait que l'art était comme l'électricité, dont on connaissait les effets mais on ne savait pas ce que c'était[4], est l'artiste qui a peut-être le plus précisément et le plus précocement réussi à synthétiser ces fertiles contradictions dans son œuvre. Deux notions essentielles de sa pensée, le *retard* et l'*inframince*, pourraient même être lues à l'aune des questions qui agitent l'exposition *Nul si découvert*. Soit, un *inframince* qui séparerait la connaissance de l'inconnaissance, et un rapport sans cesse « retardé » à la connaissance. Figé dans son insaisissabilité fondatrice, sans doute le *Grand verre* continue-t-il de fasciner, parce qu'à l'instar du lac Vostok, il représente un lieu idéalisé de la connaissance qui restera inviolable. Dans tous les cas, il oppose un implacable mutisme visuel à toute tentative d'entendement définitif. Certes, le silence de Marcel Duchamp (« surestimé », selon Joseph Beuys) est bavard, nominal, proliférant de notes et de signes. Malgré cela, l'œuvre demeure indéniablement hermétique, opaque dans sa transparence matérielle. Et c'est cet hermétisme qui détermine l'œuvre comme surface infinie de projection herméneutique et désirante.
La présence dans l'exposition de son célèbre *À bruit secret*, au-delà du principe dissimulateur de l'œuvre, pourrait être, par sa forme et par son titre, un involontaire écho à la notion de silence de Susan Sontag. Par ailleurs, la photographie de la porte de sa chambre rue Larrey, à la fois ouverte et fermée, a représenté pour moi, pendant la préparation de l'exposition, la parfaite illustration d'un état contradictoire et pourtant bien réel décrit dans l'expérience du « chat de Schrödinger », voire comme la métaphore même de ce que l'exposition *Nul si découvert* entend faire ressentir : comment l'art est ce qui est à la fois irréductiblement fermé et grand ouvert. Soit : non pas à moitié l'un et à moitié l'autre, non pas « entr'ouvert », mais bien pleinement l'un ET l'autre. L'objet impossible par excellence, qui est à la fois irrémédiablement scellé et infiniment béant.

Guillaume Désanges,
Commissaire de l'exposition

1 Je voudrais vivement remercier les trois personnes par qui j'ai pour la première fois eu connaissance de ces trois histoires, dans l'ordre : Julien Loustau, Dora García et Mélanie Mermod.

2 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978.

3 Susan Sontag, « The aesthetics of silence » in *Styles of radical will*, New York : Picador USA, 2002.

4 « On ne définit pas l'électricité ; on en fait l'expérience, c'est un résultat mais on ne peut pas la définir. […] On ne peut pas dire ce que c'est mais on sait ce que cela fait. C'est la même chose avec l'art. […] » Marcel Duchamp in Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007

Marcel Duchamp, *Porte, 11 rue Larrey*, 1927.

Il y a un peu plus de deux ans, nous inaugurions une nouvelle formule consistant à inviter dans le cadre de notre programmation des commissaires d'exposition à venir développer un projet tant au Plateau qu'hors les murs avec la collection. Mais les inviter non pas de façon ponctuelle, pour un *One Shot* conduisant bien souvent à privilégier le seul caractère évènementiel des choses, mais sur le moyen terme, pour deux années consécutives. La proposition reposait sur une idée somme toute assez simple : donner les moyens aux invités de pouvoir développer une pensée, d'approfondir une recherche spécifique et donc, leur offrir une temporalité autre que celle que l'on propose en général. Au-delà, il s'agissait de concevoir le Frac Île-de-France — Le Plateau, bien sûr, mais également sa collection et en définitive la chaîne « idéale » qu'il représente avec cet ensemble complet de missions qui vont de la production à l'acquisition en passant par la diffusion des œuvres– comme une sorte de plate-forme ouverte pouvant accueillir tous les acteurs du champ de la création contemporaine. Les artistes, évidemment, mais également tous les « opérateurs en art » comme le disait Paul Devautour, au premier rang desquels les commissaires, pour y mener les projets les plus expérimentaux. Le premier commissaire que j'ai invité dans ce nouveau cadre fut donc Guillaume Désanges. Mon choix s'était porté sur lui au vu des quelques projets d'exposition qu'il avait déjà menés, au regard de son implication tant dans le domaine de la critique, avec sa participation à la revue *Trouble*, qu'au travers de son activité de conférencier pour des propositions à haute valeur performancielle, le tout étant relié par un esprit ou plus exactement un parti pris radical consistant à considérer l'ensemble de ces diverses interventions comme une seule et même pratique curatoriale. De toute évidence, était déjà à l'œuvre une pensée libre et originale, ne se refusant jamais de remettre en question les conventions établies pour expérimenter d'autres façons de voir et présenter les choses. C'est précisément cette forme d'engagement qu'il me semblait intéressant et pertinent de rechercher dans le cadre de la programmation aux côtés des artistes, où il s'agirait, tout comme avec eux, d'engager une production inédite. « Érudition concrète » se clôt donc avec ce quatrième chapitre et *Parade*, exposition de la collection hors les murs vient de s'achever : il me semble en l'occurrence que toutes les promesses ont été largement tenues… Je voulais donc remercier Guillaume pour cette série d'expositions qu'il nous a proposée, pour son engagement et son enthousiasme, pour cet esprit de découverte qu'il a su communiquer à toute l'équipe et, j'imagine, à nombre de visiteurs passés au Plateau ou sur les routes de la région ces derniers temps. Dans quelques mois, l'aventure continuera avec de nouveaux invités – Elodie Royer et Yoann Gourmel – et nul doute que de nouvelles expériences singulières auront à être vécues.

Xavier Franceschi
Directeur du Frac Île-de-France

Ce journal gratuit accompagne l'exposition *Nul si découvert*, présentée au Plateau du 9 juin au 7 août 2011, dernier volet du cycle « Érudition concrète », qui a débuté en septembre 2009. Il en constitue à la fois le guide, avec des notices sur chaque artiste, mais aussi une sorte de bref catalogue qui ouvre sur certains enjeux et questions suscités par l'exposition. Pour ce faire, j'ai une nouvelle fois associé toute l'équipe ayant travaillé sur ce projet (Plateau et Work Method, sur la base du volontariat) en lui commandant la rédaction de ces focus fondés sur la curiosité plus que sur l'expertise, dans une logique de partage du savoir. C'est un paradoxe – puisque l'exposition s'attache aux limites et aux apories de la connaissance, au caractère « mutique » et dissimulateur de l'œuvre, à l'art comme envers édifiant du savoir –, de continuer à en proposer de telles extensions cognitives. Mais celles-ci, comme dans les journaux précédents, n'entendent pas circonscrire ni préciser les termes du sujet. Au contraire, elles relèvent de l'égarement, de l'écart, de la projection, dans une logique intuitive et spéculative : de la poésie mallarméenne à la physique quantique, du mythe d'Orphée à la pensée nietzschéenne. Je remercie particulièrement ceux qui se sont engagés sur ces sujets particulièrement complexes, et qui m'ont suivi dans cette imprudence intellectuelle qui a marqué l'esprit du programme « Érudition concrète ».

Plus globalement, je profite de ce dernier volet pour rendre hommage à toute l'équipe du Frac/Plateau qui a travaillé à mes côtés, l'actuelle et la précédente. « Érudition concrète » était un programme ambitieux, incertain, parfois difficile, qui a souvent joué sur les limites des possibilités de la structure. C'était le prix à payer pour une pratique curatoriale qui n'a pour moi d'intérêt qu'accompagnée d'une certaine part de dépassement et d'inconnu. À chaque fois, l'équipe a fait que tout soit possible avec un engagement remarquable. Pas uniquement par devoir, mais dans un partage visiblement passionné des enjeux théoriques et artistiques des projets. J'y ai été d'autant plus sensible que ces économies relationnelles et pratiques de travail sont pour moi indissociables du projet artistique.

Je voudrais particulièrement remercier Xavier Franceschi, directeur du Frac-Île-de-France, de m'avoir invité à présenter ce programme dans les meilleures conditions. Cette proposition de déplier librement une pensée, des projets et des méthodes de travail sur deux ans est une initiative rare, audacieuse et passionnante à mettre en œuvre. Elle l'est encore plus quand une équipe et son directeur défendent tous les jours l'intégrité de cette idée initiale. Je voudrais aussi remercier Maëlle Dault, qui en tant que coordinatrice des expositions et des éditions, a fait montre à mes côtés d'une détermination et d'un sens pratique remarquables, ainsi que d'une active compréhension des projets. La même reconnaissance s'adresse à Veerle Dobbeleir, responsable de la collection, qui a coordonné les deux projets itinérants *Parade*, réalisés avec la collection. Le reste de l'équipe (publics, administration, régie et communication) est évidemment associé à ces compliments. Je sais ainsi que si cette programmation n'a pas toujours été véritablement « érudite » (ma faute), au moins a-t-elle toujours été extrêmement « concrète » (grâce à eux).

Guillaume Désanges
Commissaire de l'exposition

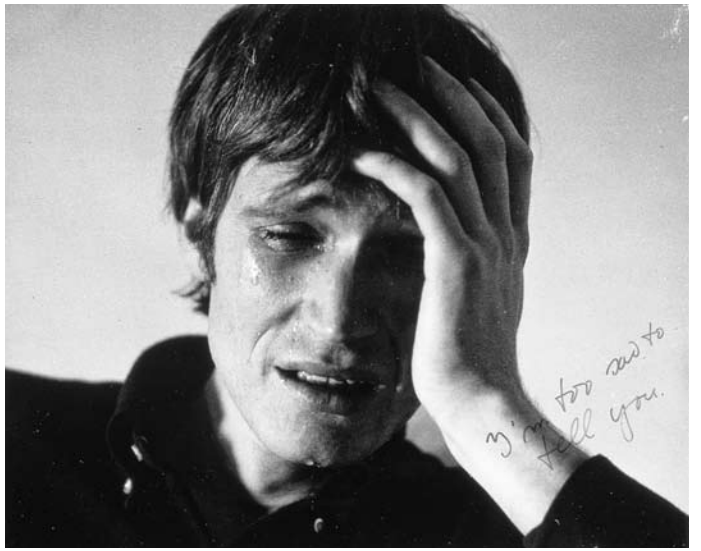
I'm too sad to tell you, 1971
Film 16 mm transféré sur DVD
3'34''
Collection Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Œuvre Exposée

1

BAS JAN ADER

1942, Winschoten – 1975, disparaît en mer entre Cap Cod et l'Irlande



Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*, 1971 © Museum Boijmans van Beuningen

Figure de ce que l'on a pu nommer un « conceptualisme romantique[1] », Bas Jan Ader a développé de 1970 à 1975 une œuvre essentiellement performative marquée par des thèmes récurrents tels que la disparition, l'échec ou la chute. La maîtrise de soi y est toujours contestée par des forces extérieures qui transforment le sujet en objet. Ses courts films jouent sur le paradoxe d'une organisation de l'accidentel et d'une recherche de l'imprévu comme remèdes à la mélancolie. Ce faisant l'œuvre reprend certains procédés burlesques – la dialectique du mécanique et du vivant (selon la célèbre formule du philosophe Henri Bergson), la vexation, la destruction, la répétition, l'héroïsme désespéré et dérisoire – oscillant sans cesse entre comédie et tragédie, rigueur protocolaire et poésie.

I'm too sad to tell you, œuvre emblématique, est peut-être à la fois la plus simple et la plus forte. L'artiste s'y est filmé en train de pleurer, balayant par avance, dans le titre, toute tentative de compréhension (« je suis trop triste pour vous raconter[2] »). De fait, nous n'en saurons rien. En l'absence de contextualisation, l'émotion oscille entre abstraction et incarnation, jeu linguistique et expression réelle. Ce faisant, l'artiste déjoue et dévie les enjeux fondamentaux de l'art conceptuel, mais aussi de la performance : un protocole verbal contaminé par l'affect et une pratique du corps qui touche au psychologique. L'œuvre nous maintient alors dans un état suspendu, tiraillés entre l'irréductible distance qui nous sépare de l'autre et l'irrésistible affinité de l'empathie.

1 Titre d'une exposition organisée par Jörg Heiser à la Kunsthalle de Nuremberg et la BAWAG Foundation de Vienne en 2007.

2 Une première version de cette œuvre prenait la forme d'une carte postale envoyée par l'artiste à des proches.

Ante-Mémorial, 2011
Correspondance
Courtesy de l'artiste
Production pour l'exposition

Œuvre Exposée

2

ERIC BAUDELAIRE

Né en 1973 à Salt Lake City
Vit et travaille à Paris

THE RT HON SIR JOHN MAJOR KG CH

FROM THE CHIEF OF STAFF

18th March, 2011

Dear Mr Baudelaire -

On behalf of Sir John I am replying to your letter dated 24th February, which awaited his return from overseas.

You ask if Sir John might disclose the content of letters which he might have written, as Prime Minister, to British nuclear submarines. I am sure you will not be surprised that I must decline your request – even in the interests of art.

I am copying this letter to Guillaume Desanges, who wrote in support of your request.

Yours sincerely,

ARABELLA WARBURTON

Mr Eric Baudelaire

P.O. BOX 38506, LONDON SW1P 1ZW
TEL. +44 (0) 20 7793 9292 FAX. +44 (0) 20 7793 9293

Eric Baudelaire, *Ante-Mémorial*, 2011 © Eric Baudelaire

Eric Baudelaire déploie une œuvre abordant des enjeux artistiques et philosophiques aussi bien que politiques. Dans l'exposition *Les Vigiles, les menteurs, les rêveurs* pour « Erudition concrète 3 », il s'intéressait déjà à l'invisible, proposant avec *The Makes* des documents et un discours critique donnant corps à des films qui n'ont jamais existé, et révélant des vers de Verlaine dans les pages du *Wall Street Journal* (*Chanson d'Automne*). Pour *Nul si découvert*, il enquête sur des lettres dont le contenu ne peut, en théorie, être révélé qu'après l'anéantissement de tout un hémisphère. L'artiste a entamé une correspondance avec chaque premier ministre britannique encore en vie en leur demandant de révéler à la fois la véracité de l'existence de ces lettres et d'en dévoiler le contenu.

« Madame le Premier Ministre,

J'ai récemment appris qu'au jour de votre prise de fonction au 10, Downing Street, vous aviez rédigé à la main quatre lettres que l'on pourrait qualifier « de dernier recours ». Ces lettres, placées dans des coffres enfermés à l'intérieur d'autres coffres à bord des sous-marins nucléaires de la marine britannique, contenaient vos instructions aux capitaines de ces vaisseaux, dans l'éventualité où vous, en même temps que la plupart de vos compatriotes, deviez périr dans une attaque nucléaire dirigée contre la Grande-Bretagne.

Bien entendu, ces lettres étaient censées rester invisibles, et vous y avez pesé chaque mot en pensant que leur contenu ne serait jamais connu. En l'absence de troisième guerre mondiale, elles devaient être détruites, encore scellées, dès la fin de votre mandat. Et dans l'éventualité fâcheuse où une apocalypse nucléaire aurait eu lieu, il ne serait pas resté grand monde sur Terre pour débattre de leur contenu.

Anéantir? Ne pas anéantir? Telle était, j'imagine, la question au moment où vous écriviez ces lettres. […] »

En découle une correspondance déséquilibrée, improbable et spéculative qui se transforme en méditation sur la notion de monument : proposition d'un mémorial qui s'érigerait avant, plutôt qu'après l'impensable, et dont la forme serait dix pages A4 plutôt qu'une solennelle sculpture en granit noir.

Œuvre Exposée

Ouverture de la boîte de merde,
1989–2011
Tirage photographique
sur aluminium
Courtesy de l'artiste
Production pour l'exposition

3

BERNARD BAZILE

Né en 1952 à Meymac
Vit et travaille à Paris

Bernard Bazile, *Ouverture de la boîte de merde*, 1989–2011 © D.R

Depuis une vingtaine d'années, Bernard Bazile a pris comme objet l'une des œuvres les plus controversées de l'art : la fameuse boîte *Merda d'artista* de Piero Manzoni (1933–1963). Ce dernier réalise en 1961 quatre-vingt-dix boîtes de ses propres excréments d'un poids de 30 grammes chacune qui sont vendues au prix de 30 grammes d'or. Depuis, les boîtes de Manzoni n'ont cessé de déclencher des débats virulents autour des questions liées à la valeur, la signature et à l'économie de l'art. En 1989, pour une exposition à la galerie Roger Pailhas à Marseille, Bazile fait ouvrir une boîte empruntée à un collectionneur. En 1993 au Centre Pompidou pour l'exposition *It's O.K to say no!*, il expose la boîte ouverte face à un mur recouvert de coupures de presse rapportant les réactions ayant suivi l'exposition rétrospective de Manzoni en 1971 à Rome. Avec l'exposition *Une mesure pour tous* en 2004, à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, Bernard Bazile présente une installation vidéo d'une durée de onze heures qui réunit soixante entretiens avec des collectionneurs institutionnels ou privés évoquant « leur » boîte de merde. La photographie *Ouverture de la boîte de merde* présentée dans *Nul si découvert* montre le geste inaugural de 1989. La performance réalisée par un homme noir apparaît alors comme la métaphore de l'impossibilité de percer le secret de l'art, tout en révélant le décalage social et politique qui s'y joue. Cette appropriation, qui apparaît tout aussi subversive que le geste initial de Manzoni, n'épuise pourtant pas le mystère mais maintient un dialogue à travers l'histoire de l'art.

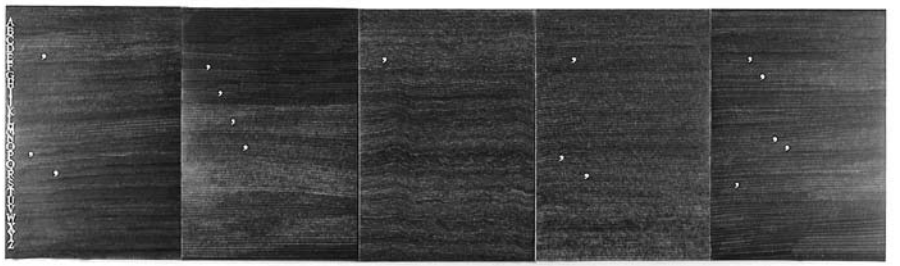
Œuvre Exposée

Per filo e per segno, 1990
Stylo à bille sur papier marouflé sur toile
100×300 cm
Collection du Frac Languedoc Roussillon, Montpellier
Dépôt Carré d'art, Nîmes

4

ALIGHIERO BOETTI

1940, Turin–1994, Rome



Alighiero Bœtti, *Per filo e per segno*, 1990 © Jean-Luc Fournier

Alighiero Boetti, figure majeure de l'*Arte Povera*, a su marier la rigueur de l'art conceptuel avec une esthétique du mystère et de la poésie. Passionné par l'arithmétique et le rythme du langage, ses œuvres inclassables sont des énigmes ludiques et philosophiques qui proposent de multiples portes d'accès. Dès 1977, il crée une série d'œuvres réunies sous le nom de *biros* (« stylos à bille ») où un alphabet et des virgules, tracés en réserve, donnent naissance à une phrase que l'on décode progressivement. *Per filo e per segno*[1] appartient à cette série, dans laquelle l'artiste propose une nouvelle forme de communication volontairement brouillée, entre langage articulé et perte de sens. L'énoncé, à la fois illisible et déchiffrable, se pare d'un caractère magique, transcendant, que vient renforcer la composition de type stellaire. Ce faisant, le travail de Boetti joue sur le paradoxe d'un « hermétisme ouvert » qui multiplie les possibilités d'interprétation.

Préoccupé par le temps, l'ordre et le chaos, l'artificiel et le naturel, le signifiant et le signifié du langage, Boetti n'a cessé de mettre en œuvre ces notions, matériellement et conceptuellement, dans un jeu permanent entre le visible et l'invisible. Ses premières pièces, comme *Rien à voir, rien à cacher* ou *Lampe annuelle*, (une lampe s'allumant de manière aléatoire quelques secondes par an), sont empreintes d'une ironie bienveillante déstabilisant la notion conventionnelle de présence de l'œuvre à l'ère de l'immatérialité. Rien de commun avec les systèmes fermés qu'affectionnent alors certains tenants de l'art conceptuel. Boetti ne tente jamais de fixer son travail dans des structures rigides, mais les laisse au contraire fluctuer, comme dans un même mouvement, de la simplicité à la complexité la plus extrême, jouant sur une tension entre le signifiant matériel de l'œuvre et ses signifiés fuyants et insaisissables.

1 Littéralement « par le fil et par le signe », expression italienne qualifiant celui qui raconte « par le menu » ou « dans les moindres détails », soit en n'omettant pas une ligne (le fil) ou un mot (le signe).

Œuvre Exposée

Disappearing, 22–24 décembre 1971, I disappeared for three days without prior notice to anyone. On these three days my whereabouts were unknown,
1971–2011
50,8×33 cm
Courtesy Chris Burden,
Los Angeles

5

CHRIS BURDEN

Né en 1946 à Boston
Vit et travaille à Los Angeles

Chris Burden, *Disappearing*, 22–24 décembre 1971, *I disappeared for three days without prior notice to anyone. On these three days my whereabouts were unknown* © D.R

Au début des années 1970, Chris Burden réalise une série de performances controversées, en s'enfermant dans son casier pendant cinq jours (*Five Day Locker Piece*, 26–30 avril 1971), ou se faisant tirer dans le bras à la carabine en pleine recrudescence des combats au Vietnam (*Shoot*, 1971). Ces actes de résistance placent le corps dans une position ambiguë, à la fois inerte et performative. Lors de l'exposition *WhiteLight/WhiteHeat*, (1975) chez le galeriste Ronald Feldman à New-York, il s'allonge sur une plateforme triangulaire située à trois mètres du sol, sans que que personne ne puisse le voir. Il est donc à la fois présent et invisible. Régulièrement, il travaille l'anonymat comme dans *You'll Never See My Face in Kansas City*, (1971) où il dissimule son visage derrière un panneau à la galerie Morgan, puis le couvre d'une cagoule le temps de sa visite à Kansas City.

L'œuvre, intitulée *Porté disparu, les 22–24 décembre 1971, j'ai disparu pendant trois jours sans laisser d'informations à quiconque. Pendant ces trois jours, les lieux que j'ai traversés étaient inconnus* est peut-être finalement la plus radicale, dans sa dématérialisation ultime. L'artiste disparaît pendant trois jours, sans laisser de trace. Il est impossible à localiser. L'œuvre d'art comme pure production d'absence comporte sa part de subversion : le scandale du regard absent. À travers ce geste, c'est une sorte de révolution anti-cognitive qu'accomplit l'artiste, puisque de cette performance, nous ne saurons définitivement rien, si ce n'est son (invérifiable) existence.

Basel Contact, 1971
Tirages photographiques
21×29,7 cm
Courtesy de l'artiste

Documents Présentés

6

COOP HIMMELB(L)AU

Collectif basé à Vienne, créé en 1968

Coop Himmelblau, Basel Contact, 1971 © Katharina Vonow

Coop Himmelb(l)au – jeu de mot entre « ciel bleu » et « construire le ciel » – est une agence d'architecture fondée en 1968 à Vienne par Wolf Dieter Prix, Helmut Swiczinsky et Michael Holzer qui quittera le groupe en 1971. Associé à la tendance déconstructiviste, le groupe cherche à rompre avec le rigorisme fonctionnaliste. Le travail de l'agence est marqué par une certaine poétique de la technologie et un usage complexe des programmes de conception assistée par ordinateur. Coop Himmelb(l)au déclare un fort engagement en faveur d'une urbanisation responsable et de la valorisation de l'espace public. L'*Open Architecture*, l'un des principaux concepts qu'ils développent, est inspiré de l'*Open Society* de Karl Popper. Il s'agit d'une critique radicale du déterminisme et de l'autoritarisme en architecture. L'*Open House* conçue en 1983, n'a jamais été construite mais constitue un modèle programmatique d'une volonté de libérer l'architecture. Par la méthode du croquis aveugle (ou « psychogramme »), ils imaginent la maison comme un complexe d'émotions qui devient la matière brute du projet, tandis que l'indétermination fonctionnelle autorise l'enchevêtrement et la contamination des espaces sans cesse en devenir.

Le film *Basel Contact* dont est extrait la série de photographies présentée ici, documente une action de Coop Himmelb(l)au dans l'espace public. Enfermés dans une bulle plastifiée, à la fois moyen de transport et nouvel espace d'appréhension de l'espace commun, quatre hommes marchent dans les rues de Bâle en Suisse. Le collectif Coop Himmelb(l)au écrira en 1968 qu'il souhaite « réaliser une architecture aussi flottante et changeante que les nuages. » La sphère devient alors une structure émotionnelle et cinétique, un espace paradoxal, d'une transparence radicale et néanmoins irréductiblement excluant.

À bruit secret, 1916–1964
Ready-made aidé : ficelle,
laiton, vis
12,7×15,2×15 cm
Inv. AM 1986–291
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle

Œuvre Exposée

7

MARCEL DUCHAMP

1887, Blainville-Crevon–1968, Neuilly-sur-Seine

Marcel Duchamp, *À bruit secret*, 1916–1964 © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/D.R

À bruit secret s'inscrit dans la série des *readymade* conçus par Marcel Duchamp dès 1913. Le terme de *readymade* introduit par l'artiste, consiste à prendre un objet manufacturé du quotidien et à le placer dans un cadre muséal. Par ce déplacement, Duchamp renouvela profondément le questionnement sur l'art, les notions de *savoir-faire* ou encore d'œuvre, désormais envisagée comme véritable résultante de l'exposition. Le choix de l'objet fondé sur un principe d'indifférence visuelle, sur une absence totale de bon ou mauvais goût, est, selon les termes de Marcel Duchamp, une « anesthésie complète ». L'existence de l'œuvre est alors signalée et actualisée par sa seule présentation dans le contexte muséal. Généralement accompagnés d'une phrase destinée à ouvrir sur un registre décalé et poétique, les *readymade* ont également la particularité d'être reproductibles, l'idée, pour Duchamp, prévalant sur la création.

À bruit secret est un *readymade aidé* constitué de plusieurs objets trouvés et associés : une pelote de ficelle prise entre deux plaques de cuivre elles-mêmes réunies par quatre longues tiges filetées et boulonnées. Le mécène américain, proche de Duchamp, Walter Arensberg, ajouta secrètement un petit objet à l'intérieur de la pelote qui produit un bruit quand on le secoue. L'objet demeure à ce jour inconnu même si des films montrant Duchamp qui secoue *À bruit secret* témoignent néanmoins de cette sonorité secrète – proche du son que produirait une pièce métallique ou un grelot. Autre énigme, des rébus sont gravés sur chacune des plaques qui scellent la boîte : trois courtes phrases auxquelles il manque des lettres sont ainsi gravées au recto et au verso de la sculpture. *À bruit secret* suscitera, dès son apparition, nombres d'interrogations, tant ses énigmes, qui l'apparentent à des objets hérités de civilisations primitives, entretiennent le mystère et l'aura.

Roma, 1972
Extrait 02'08''

Document Présenté

8

FEDERICO FELLINI

1920, Rimini – 1993, Rome

Federico Fellini, *Roma*, 1972 © Federico Fellini

Réalisateur et scénariste, Federico Fellini a marqué le cinéma avec notamment *La Dolce vita* en 1960, film dans lequel s'impose ce que l'on appellera le *baroque fellinien* : des personnages caricaturaux et exubérants, une narration déconstruite sans réelle progression dramatique et un traitement du réel à la limite de l'imaginaire. Au fil de sa carrière, le cinéaste n'aura de cesse de faire partager au spectateur ses angoisses tout comme sa vision de la création.

Roma, réalisé en 1972, relate l'histoire de la ville. Fellini donne sa vision du croisement entre deux époques : 1939 lorsqu'il arrive à Rome et 1972 année du tournage du film. Plus de trente ans se sont écoulés entre ces deux dates et deux sentiments contradictoires se dégagent du film. Une certaine nostalgie à travers laquelle Fellini idéalise, brode et édulcore ses souvenirs les plus truculents mais également une angoisse qui se dégage de la période actuelle, dont le brouillard et la poussière masquent toute vision future.

L'extrait présenté pour l'exposition *Nul si découvert*, montre la découverte de fresques romaines lors du percement du métropolitain. Sorte de pose contemplative dans le film, cette scène présente une réalité qui s'évapore en même temps qu'on la pénètre. En effet, à peine révélées, les fresques disparaissent au contact de l'air extérieur qui s'engouffre dans les sous-sols révélant le dilemme entre une modernisation de la ville et la conservation de son patrimoine.

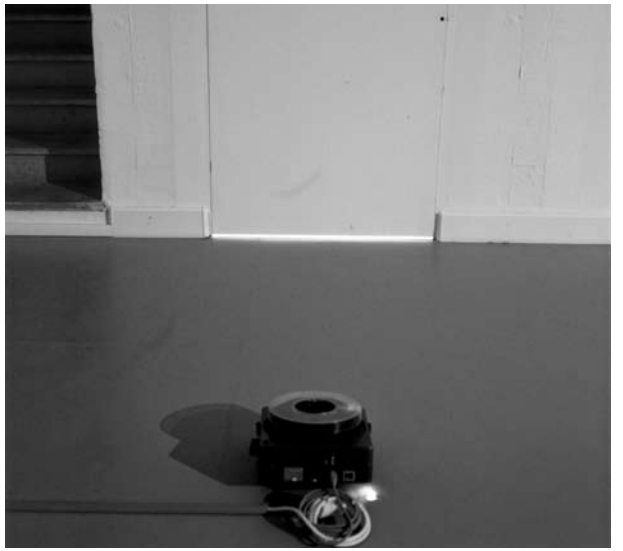
Door, 1995
Projection de diapositive
Courtesy de l'artiste et de
la Lisson galerie, Londres

Œuvre Exposée

9

CEAL FLOYER

Née en 1968 au Pakistan
Vit et travaille à Londres



Ceal Floyer, *Door*, 1995 © D.R

Les interventions minimales de l'artiste britannique Ceal Floyer jouent sur la simplicité des dispositifs mis en œuvre (jamais cachés, mais souvent quasi-invisibles) pour un illusionnisme aussi efficace que fragile. Autant d'apparitions imaginaires et fugaces qui trompent discrètement les sens, mais sans les choquer, tant ces mirages relèvent du banal plus que de l'extraordinaire. Résultat : un fulgurant effet de levier perceptif permettant de rendre fantastique la plus commune des représentations. Prodige? C'est que, comme dans tout effet de levier, le travail est partagé : de manière inconsciente, presque automatique, le regardeur lui-même reconstitue la part manquante du phénomène signifié, et du même coup, le fonde en tant qu'artifice, le fictionnalise. La pièce *Door*, à travers la reconstitution artificielle d'un rai de lumière aveuglant sous une porte avec une simple diapositive, invite à envisager, tout près, immédiatement, un autre monde surexposé. Une clarté absolue que l'on peut associer au motif allégorique de l'espoir (la lumière de l'espérance après le tunnel de l'obscurité), voire, à l'illumination infinie du passage de l'autre côté de la vie. Une image d'autant plus fascinante qu'elle est insaisissable, relevant du fantastique envisagé comme déchirure du réel. L'œuvre propose ainsi un rapport à l'imaginaire sous une forme radicalement « horizontale », c'est-à-dire non comme extériorité souterraine ou céleste à révéler, mais comme un craquement sensoriel prêt à surgir au cœur de l'immédiat.

Latent Lament, 2008
Tirage photographique protégé de la lumière dans un sac en polyuréthane
38,6×32 cm (encadré)
Courtesy gb agency, Paris

Pure Oxidised Silver on Paper, 2008
30,4×25,4 cm (photographie)
38,6×32 cm (encadré)
Courtesy gb agency, Paris

10

RYAN GANDER

Né en 1976 à Chester
Vit et travaille à Londres

Chaos mode–(Alchemy Box #15), 2009
Pilier en béton au crépi granité renfermant un certain nombre d'éléments
45 cm (hauteur), 40 cm (diamètre)
Pièce unique
Courtesy Collection privée, Paris

Travelogue Lecture–with missing content, 2001
Installation, 2 projecteurs diapositives, diapositives, minuteur, coussins
Collection Kadist Art Foundation, Paris

Ryan Gander en collaboration avec Mario Garcia Torres
Everything we ever imagined and the only way in which we could materialise it, 2009
Poster encadré
84,1×118,9 cm
Courtesy Collection privée, Paris

Ryan Gander, *Pure Oxidised Silver on Paper*, 2008 © D.R

Complexité et transparence, confusion par la netteté, sont les douces tensions autour desquelles se structure le travail de l'artiste britannique Ryan Gander. Ses œuvres – sculptures, installations, photographies, éditions, conférences – aussi claires formellement que complexes conceptuellement, ne se donnent jamais complètement à appréhender et constituent souvent les coulisses d'autres récits. Dans cette perspective, ces dernières ont souvent à voir avec l'absence. À l'image de *Travelogue Lecture with missing content*, (2001) qui est une double projection de diapositives issues d'une conférence de l'artiste dont le contenu (les images) a été supprimé. Ces signes résiduels, amputés de leur contexte narratif leur présence spectrale place l'ensemble du travail sous l'angle de la traduction et de la projection.

Chez Gander, la narration n'est jamais directe, opérant par capillarité et distillation, comme des champignons ou des rivières souterraines qui irrigueraient la surface matérielle des choses. Chacun de ces objets est issu d'un réseau de recherches touchant tant les grands sujets que des histoires plus personnelles. Sa série des *Alchemy Box*, par exemple, réunit des boîtes scellées contenant des objets dont la liste figure à côté au mur. Une sorte de syndrome *Sheep inside*, comme le dessin de mouton de Saint-Exupéry dans *Le Petit Prince*, boîtes fermées dont la simple évocation du contenu libère l'imaginaire. *Chaos mode*, de cette série, prend la forme d'un pilier en béton granité, comme ceux que l'on trouve dans les rues piétonnes ou sur les aires de parking. Cette « boîte » renferme des éléments relevant de l'esthétique administrative et de l'architecture brutaliste, des projets imaginés, non réalisés, abandonnés ou non viables pour des bâtiments et des styles de vie.

Deux autres œuvres présentées dans l'exposition affichent de manière ostentatoire leur hermétisme tout en préservant leur mystère. Tout d'abord, *Latent Lament*, (2008) qui fait partie d'une série de quinze photographies, chacune exposée à la lumière avant d'avoir été développée. Scellées dans un sac hermétique, les images montrent Ryan Gander dans son studio, la nuit, prenant la photographie d'une petite quantité de matière qui serait la matière la plus noire au monde. *Pure Oxidised Silver on Paper*, une autre photographie révèle un gros plan de cette matière produite par des scientifiques au Laboratoire National de Physique de Teddington en Angleterre. Développée pour l'industrie, elle est par exemple utilisée à l'intérieur du télescope Hubble pour améliorer sa vision. Elle découle d'un long processus chimique impliquant du sulfate et du sodium hypophosphite. Sa surface est ensuite traitée à l'acide nitric pour la parfaire et la rendre totalement noire.

Autre œuvre particulièrement énigmatique réalisée en collaboration avec Mario Garcia Torres, *Everything we ever imagined and the only way in which we could materialise it*, (2009) est une photographie imprimée sous la forme d'une affiche de format A0 montrant les carreaux du sol de l'espace de l'exposition *Sculpture of the Space Age* présentée à la David Roberts Foundation en septembre 2009, en lévitation.

The Locked Room, 2002–2009
Œuvre in situ
20 m²
Courtesy de l'artiste et de la
galerie Michel Rein, Paris

Œuvre Exposée

11

DORA GARCÍA

Née en 1965 à Valladolid
Vit et travaille à Barcelone

Dora García, *The Locked Room*, 2002–2009 © D.R

Depuis le milieu des années 1990, Dora García réalise un travail conceptuel pour lequel elle opère un déplacement de l'interactivité entre l'œuvre, le lieu et le spectateur. Agissant sur la frustration en proposant au public de découvrir des œuvres souvent invisibles, le visiteur peut alors se retrouver filmé à son insu, ou privé d'un accès comme dans l'exposition *Nul si découvert* avec *The Locked Room*, (2002–2009) pour laquelle une salle de l'exposition (ou une partie) est fermée au public par la construction d'un mur ou la condamnation d'une porte. Seule l'artiste détient les clefs et l'espace est voué à disparaître si la porte s'ouvre. L'œuvre *in situ* est signalée par un cartel dont la lecture rend l'inaccessibilité de l'espace plus manifeste encore. *The Locked Room* est un hors champ dont on ne fait l'expérience que par l'exclusion. Le principe de réalité de l'œuvre, son inaccessibilité et sa disparition potentielle, la maintiennent dans un double état : impénétrable mais physiquement existante et une fois ouverte, inexistante mais d'ores et déjà dans les mémoires. Comme l'expérience du chat de Schrödinger, le seuil de la chambre fermée est un état transitoire qui offre toute possibilité. « Ma présence fait apparaître ou disparaître la chambre fermée. […] Il s'agit de la même chambre fermée, tantôt déserte, tantôt avec moi dedans » dit l'artiste.

Œuvre Exposée

Remembering is a difficult job but somebody has to do it, 2004
3 c-print, un tirage pigmentaire encadré, 2 vidéos, 3 palmiers artificiels, plastique
Dimensions variables
Courtesy galerie Air de Paris, Paris

12

JOSEPH GRIGELY

Né en 1956 à East Longmeadow
Vit et travaille à Chicago

Joseph Grigely, *Remembering is a difficult job but somebody has to do it*, 2004 © D.R

Joseph Grigely abandonne au début des années 1990 un travail essentiellement pictural et photographique pour développer ses *Conversations with the hearings*[1] sous la forme de *displays* réunissant des morceaux de papiers sur lesquels sont inscrits des mots, des phrases ou des dessins, parfois raturés, qui constituent autant de bribes de conversations manuscrites. Atteint de surdité totale depuis l'âge de onze ans, Grigely a en effet adopté l'écriture immédiate comme mode principal de communication, par commodité et efficacité : il collectionnera dorénavant les traces manuscrites de ces conversations muettes – graphiquement proliférantes – matériau d'un travail artistique soutenu par des recherches universitaires sur le langage et la textualité. Œuvre étonnante et complexe – mais aussi singulière dans son travail – l'installation *Remembering is difficult but someone has to do it*, propose un efficace et néanmoins émouvant déploiement formel à partir de l'idée de mémoire. Sur un moniteur vidéo, l'artiste tente de chanter ce qui subsiste en lui d'un générique télévisé de son enfance, illustrant de manière particulièrement aiguë l'irréductible entropie de tout travail de la mémoire. Cette chanson qu'il n'entend pas lui-même, se situe dans une zone de communication suspendue, à la fois réelle et invérifiable. Un morceau de décor *kitsch* qui évoque l'émission, un paysage vidéographique d'eau et de glace imperceptiblement animé, une ancienne photographie d'une équipe de télé « à l'écoute » et d'autres vues opèrent une étonnante représentation de la mémoire comme « ailleurs », à la fois collectif et personnel, lieu d'un exotisme trouble. Comme toujours, si ses effets pratiques définissent le point de départ de son travail plastique, le handicap n'est en aucun cas le sujet du travail de l'artiste. Simple condition de recueil et d'ouverture au monde, l'œuvre interroge les mécanismes complexes de l'esprit humain et de la communication en réconciliant, avec intelligence et humour, poésie et rigueur de la recherche cognitive.

1 Conversations avec les entendants

Œuvre Exposée

Absence d'infini, 1991
Sculpture miroir
72×72×72 cm
Inv. 992041901
Collection du Frac des Pays de
la Loire, Carquefou

13

ANN VERONICA JANSSENS

Née en 1956 à Folkestone
Vit et travaille à Bruxelles

Ann Veronica Janssens, *Absence d'infini*, 1991 © Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Spatialisation et diffusion de la lumière, rayonnement de la couleur, impulsions stroboscopiques, brouillards artificiels, surfaces réfléchissantes ou diaphanes, sont autant de moyens permettant à Ann Veronica Janssens de révéler les formes d'instabilité de notre perception du temps et de l'espace. Son œuvre, minimale dans sa forme et dans les moyens déployés, voire parfois franchement immatérielle, opère néanmoins un effet de levier sensoriel, voire spirituel, à partir de jeux simples sur les caractéristiques naturelles de la matière. Il s'agit le plus souvent de révéler une sorte de poétique ou de sensualité de type scientifique ou industrielle, jouant sur des tensions entre rigueur du dispositif et libération des affects et des imaginaires.

Absence d'infini est une sculpture cubique composée de six miroirs dont les surfaces réfléchissantes sont orientées vers l'intérieur. À travers ce geste simple, l'artiste inverse le processus habituel de la sculpture, qui est normalement de donner à voir en surface, en proposant une expérience paradoxale d'infini « centrifuge », seul moyen de créer cette mise en abyme parfaite, pure. Ce faisant, bien que réelle, et extrêmement proche puisque juste de l'autre côté de la matière, cette situation idéale est soustraite au regard et donc irréductiblement et ontologiquement inaccessible par les sens, dont le désir et l'imagination doivent prendre le relais. Autre forme de mise en abyme, l'œuvre offre une relecture, initialement involontaire, de l'œuvre de l'artiste de l'Arte povera Michelangelo Pistolleto, *Le mètre cube d'infini,* (1966), qui fonctionne sur le même principe, comme un écho, en « miroir », à travers l'histoire de l'art.

Pure and Clean (On the opening I was putting sweets into pockets of bags of visitors secretly),
3 mai 2007.
Trafo Galerie, Budapest
Photographie N&B,
texte sur papier
29,7×21,3 cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie gb agency, Paris

I asked a woman artist to participate in a performance with me: I was seated with my back facing her camera so that I could not see her and she photographed me while she was naked, 19 janvier 2011.
Le Plateau, Paris
Photographie
Courtesy de l'artiste et de la galerie gb agency, Paris
Production pour l'exposition

14

JIŘÍ KOVANDA

Né en 1953 à Prague
Vit et travaille à Prague

Jiří Kovanda, *Pure and Clean (On the opening I was putting sweets into pockets of bags of visitors secretly)*, 3 mai 2007 © D.R

Durant la deuxième moitié des années 1970, Jiří Kovanda réalise des performances qui modifient imperceptiblement les usages des rues de Prague. L'artiste use de l'espace public de manière poétique – rappelant certaines actions surréalistes – pour y réaliser de subtils changements. Dans d'autres œuvres, il organise des agencements de divers matériaux modestes – des piles de feuilles, des petites tours de morceaux de sucre placées de façon anodine dans la ville. Lors du vernissage de la Fiac en 2007, Jiří Kovanda glisse des confiseries dans les sacs des visiteurs. Cette incursion se révèle au moment où les visiteurs découvrent, dans le contenu de leurs sacs, les bonbons dont ils ignoraient l'existence. Ce geste secret induit un changement de situation sans qu'il y ait communication entre l'artiste et le visiteur. Le titre *Pure and clean*, livré en amont, opère un léger décalage avec le geste documenté par une photographie. Avec cette documentation neutre, l'artiste opère une mise à distance entre l'action et les formes de sa matérialisation. *J'ai demandé à une femme artiste de participer à une performance avec moi : j'étais assis dos à elle de manière à ne pas la voir pendant qu'elle me photographiait nue* est le titre de la performance sans public que Jiří Kovanda a réalisée au Plateau pour *Nul si découvert.* La photographie de l'artiste vu de dos est la seule documentation existante de ce projet. Fondée sur un rapport de confiance réciproque, l'œuvre fonctionne à condition que Jiří Kovanda ne se retourne pas et que la femme se déshabille vraiment. Une fois ce postulat établi, – ni l'artiste, ni le public – ne peut véritablement savoir
1. si l'action a véritablement eu lieu.
2. si la femme s'est véritablement dévêtue.
3. si l'artiste ne s'est pas retourné. Ces mystères entretiennent le pouvoir suggestif de l'image et sa force érotique.

Blind Image #41, 2003
De gauche à droite : Le fils du philosophe Charles Blondel, Maurice Blanchot (entouré d'un cercle) Madeleine Guéry, Suzanne Poirier, Emmanuel Lévinas, à la fin des années 20.
Acrylique sur toile, plexiglas
81×100 cm
Courtesy de l'artiste

Blind Image #51, 2003
De gauche à droite : M.Rontchewsky, Madeleine Guéry, Emmanuel Lévinas, Suzanne Poirier et Maurice Blanchot (entouré d'un cercle).
Acrylique sur toile, plexiglas
81×100 cm
Courtesy de l'artiste

15

JOÃO LOURO

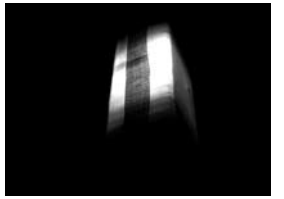
Né en 1963 à Lisbonne
Vit et travaille à Lisbonne

João Louro, *Blind Image #41*, 2003 *De gauche à droite : Le fils du philosophe Charles Blondel, Maurice Blanchot (entouré d'un cercle) Madeleine Guéry, Suzanne Poirier, Emmanuel Lévinas, à la fin des années 20* © João Louro Studio

João Louro interroge, à travers des médiums variés (néons, peinture ou installations multimédias), la valeur de l'image en termes de contenu et de langage. La série des *Blind Images* est constituée de monochromes rouges, noirs ou blancs accompagnés d'une légende récupérée dans des dialogues de films ou dans des journaux. L'image dérobée, le texte reste seul témoin. Les *Blind Images #41* et *#51* concernent plus particulièrement à la personnalité de Maurice Blanchot. Cet écrivain et philosophe français dont l'œuvre relève du silence, est resté tout au long de sa vie extrêmement discret, refusant tout médiatisation et notamment toute photographie de sa personne. Par ailleurs, relevant d'une philosophie de la transcendance radicale, Blanchot fait partie, avec Emmanuel Lévinas, Derrida et d'autres, d'une branche de la philosophie qui a tenté de pousser les limites de la pensée et d'exprimer l'ineffable. Associée au sous-titre de l'image, le monochrome, qui devient miroir, opère alors potentiellement comme la métaphore des limites et des apories du langage. De manière emblématique, dans un entretien paru dans le magazine NERO[1], l'artiste transforme la célèbre dernière proposition du *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein « Whereof one cannot speak, thereof one must be silent » (ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence) en « Whereof one cannot speak, thereof one must be seeing ». (Ce dont on ne peut parler, il faut le voir).

1 NERO magazine, 28 mars 2006.

Sub, 2006
Vidéo 46'
(le film démarre toutes les heures)
Inv. 08 10 01
Collection 49 NORD 6
EST–Fonds régional d'art
contemporain de Lorraine, Metz



Julien Loustau, *Pilier de l'Alpha et de l'Oméga*, 2009, © J. Loustau

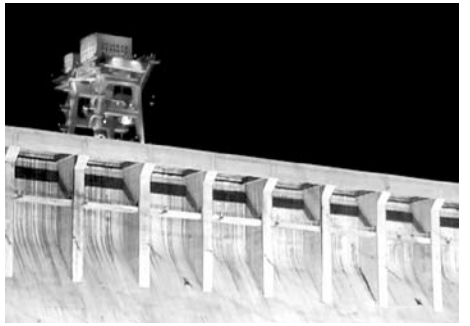
Œuvres Exposées

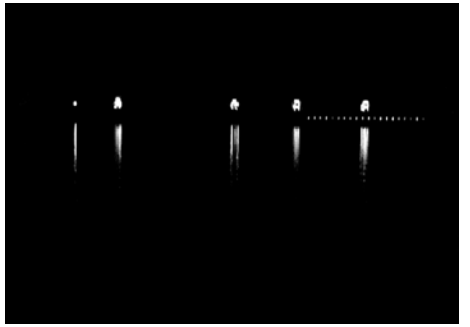
Pilier de l'Alpha et de l'Oméga,
2009
Projection de diapositive
Collection de l'artiste

16

JULIEN LOUSTAU

Né en 1971 à Saliès-de-Béarn
Vit et travaille à Paris





Julien Loustau, *Sub*, 2006 © J. Loustau

Le lac Vostok, en Antarctique, est une immense poche d'eau capturée sous une épaisse couche de glace depuis des millions d'années. Il serait l'endroit le plus pur du monde, et son écosystème archaïque pourrait renfermer des formes de vie alternatives. Les scientifiques, tentés de l'explorer, se le sont interdits jusqu'à maintenant, puisque pénétrer cet espace le contaminerait et altérerait immédiatement son équilibre supposé. Le dilemme entre accroissement de la connaissance et souci de conservation est ici sans issue : le lac reste un lieu de fantasme et de spéculations. Plus pur, conséquemment, qu'on ne pourrait même le concevoir.

Sub est un documentaire poétique, à la fois précis et improbable, formellement simple et intellectuellement complexe, sur un paradoxe scientifique réel. La forme même du film bat au rythme de son sujet : l'abstraction de l'image fait écho à celle de la situation narrée, dont l'aspect fantastique et vertigineux apparaît peu à peu. À travers cette situation spécifique, le film aborde l'idée d'une altérité idéale, inaccessible, non plus céleste mais au-dessous de nous. Les images sont tournées sur le fleuve Yangtze en Chine? Qu'importe, tant il n'y a pas d'image juste, ici. Rien à montrer. Rien à sentir. Tout n'est que distance, projection, ailleurs absolu. Dès lors, le lac Vostok, sublime absence, idéale et inaccessible pourrait même être une métaphore de l'art.

En écho à ces questions, *Pilier de L'Alpha et de l'Omega* est la projection d'une diapositive montrant un pilier qui se trouve au fond d'une des églises troglodytiques de Lalibela (XIII^{e} siècle), dans les montagnes d'Ethiopie. Il est éclairé uniquement dans sa partie supérieure, par la lumière du jour. Selon la légende, Jésus Christ serait apparu à cet endroit et se serait appuyé contre le pilier. Le passé et l'avenir du monde s'y seraient alors gravés. Mais il est dit aussi que quiconque contemplerait ces inscriptions les verrait s'effacer à jamais… Le pilier est donc entièrement recouvert d'une étoffe.

Secret Poem (Poème secret), de la serie *Mapas Mentais* (Cartes mentales), 1971
Letraset sur papier, boîte en bois vitrée

Entre Dois (Entre deux), de la série *Projetos Construidos* (Projets Construits), 1972
Papier, boîte en bois vitrée

Espiral (Spirale), de la série *Desenhos/Objetos* (Dessins/Objets), 1975
Papier blanc, acrylique, boîte en bois vitrée

Sans Titre, de la série *Desenhos/Objetos* (Dessins/Objets), 1975
Papier, fil, boîte en bois vitrée

Entrevidas (Entre deux vies), de la série *Fotopoemaçao* (Photopoèmaction), 1981
Photographie analogique, impression numérique N&B

17

Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)*, 1973–74 © D.R

ANNA MARIA MAIOLINO

Née en 1942 à Scalea
Vit et travaille à Sao Paulo

Sans Titre, de la série *Projetos Construidos* (Projets Construits), 1972
Papier, fil
38,5×38,5×6 cm
Ed. 2/3

Sans Titre, de la série *Projetos Construidos* (Projets Construits), 1972
Papier, boîte en bois vitrée

X,II, de la série *Fotopoemaçao* (Photopoèmaction), 1974
Photographie analogique, impression numérique N&B

É o que sobra (Que reste t-il?), de la série *Fotopoemaçao* (Photopoèmaction), 1974
Photographie analogique, impression numérique N&B

Aos Poucos (Petit à petit), de la série *Fotopoemaçao* (Photopoèmaction), 1976
Photographie analogique, impression numérique N&B

Films

In-Out (*Antropofagia*), [Dedans-Dehors (Anthropophagie)], 1973–74
Film Super 8 en couleur, transféré sur vidéo en 2000
8'14"

X, 1974
3'00"
Produções e Comércio Ltda.

Ad Hoc [Adéquat], 1982
3'43" aster Produções e Comércio Ltda.

Toutes les œuvres sont Courtesy Anna Maria Maiolino excepté *In-Out*, Collection 49 Nord 6 EST–Frac Lorraine, Metz

Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981 © D.R

D'origine italienne, Anna Maria Maiolino arrive au Brésil en 1960 où elle tente de se libérer de l'autoritarisme politique et social ambiant en participant à l'avènement d'un nouvel art sensoriel et subjectif.
Elle rejoint le mouvement de la Nouvelle Figuration tout en se réappropriant les idées du Manifeste Anthropophage et du mouvement Néo-concrétiste. Mais son travail, subversif, déborde ces présupposés politiques. Il est métaphorique de la relation entre l'homme et son environnement, à travers un corps considéré comme entité psychologique soumise aux cycles organiques. La présence centrale de l'artiste dans l'exposition *Nul si découvert* est motivée par sa manière unique et très concrète de formaliser l'ineffable par le biais du dessin, du collage, de la sculpture, de la photographie ou de la vidéo. Le travail d'Anna Maria Maiolino ne cesse de dépasser, voire de sublimer les oppositions entre l'intérieur et l'extérieur, le visible et l'invisible, le bruit et le silence, l'apparence et le revers des choses. Vertigineux et insaisissable dans sa précision tranchante, l'œuvre propose, aux sens propre et figuré, des déchirures et des béances, qui concernent aussi bien les matériaux que la perception, l'entendement et les affects.

Cartes mentales

A partir de poèmes écrits en solitaire lors d'un séjour new-yorkais, l'artiste forme une série intitulée *Mapas Mentais*, des « cartes mentales » qui lui permettent de dessiner une topographie personnelle et codifiée de sa pratique artistique, s'opposant aux cadres imposés par la dictature. Dans *Secret Poem* (1971), les mots sont les éléments d'un territoire introspectif qui reste inaccessible.

Projetos construidos et Desenhos/objetos

La pratique de la gravure conduit AMM à réaliser des œuvres avec des matrices positives et négatives, un intérieur et un extérieur, un vide et un plein, un recto et un verso. Dans ses séries Projetos Construidos et Desenhos/Objetos, le papier-matière est traité par une gestuelle précise impliquant déchirure, couture, taillade.

Fotopoemaccion

Durant les années 1970, l'artiste réalise des performances ritualisées. Dans *Es lo que Sobra* l'artiste tente de se mutiler le nez et la langue avec des ciseaux. *A los pocos*, (1976) la montre avec un bandeau noir sur les yeux, qui desserre son étreinte pour laisser apparaître son visage inexpressif, en écho à la notion de « percept » deleuzien, comme « ensemble de perceptions et de sensations qui survit à ceux qui les éprouvent ». *Entrevidas*, (1981) documente une performance durant laquelle une femme marche dans une rue parsemée d'œufs. Un poème intitulé Entrevidas restitue cette action comme « un territoire miné de la fragilité de la vie […] dont la richesse originelle requiert de l'attention » tandis que réside « la menace de la mort dans le faux-pas qui l'écrase ». La limite entre la vie et la mort, la survie et le désastre, le chemin ouvert et le faux-pas reste extrêmement ténue.

Les films

Dans *In-Out, (Antropofagia)*, (1973), une série de bouches, en gros plan, joue avec l'idée d'un envers et d'un endroit, à la fois physique et mental, de l'expression. Le film n'a pas de scénario progressif, mais à chaque changement de propos ou de message, les lèvres changent de couleur. Elles évoquent successivement la censure, le langage, la communication impossible, l'ingestion ou l'agressivité.

Le film *Ad Hoc*, (1982) montre une série de gros plans sur les mains d'un homme, détachées sur le fond noir de son vêtement. La bande sonore intègre des d'extraits de l'œuvre d'Antonin Artaud.

Dans la vidéo *X*, (1974) la caméra opère un focus sur l'œil de l'artiste. Le premier plan montre un œil caché derrière un voile de deuil. Les mêmes yeux regardent tout autour, comme affolés. Des ciseaux traversent l'écran. Un morceau de papier blanc est progressivement couvert de taches rouge sang. Le papier, les ciseaux et les gouttes sont autant de motifs en interaction qui ne se rencontrent jamais.

Daniel Pommereulle
Objet hors saisie, 1965
Boîte de peinture en métal,
39 lames de rasoirs de la
marque Gillette Lame bleue
10×8,5 cm
Inv. AM 2007–48
Don de M.Frédéric Pardo en 2007
Collection Centre Pompidou,
Paris Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

Eric Rohmer
La Collectionneuse, 1967
Extrait
01'23''
Production Les Films du Losange

18

DANIEL POMMEREULLE

1937, Sceaux–2003, Paris

Eric Rohmer, *La Collectionneuse*, 1967 © Les Films du Losange

Daniel Pommereulle, *Objet hors saisie*, 1965 © ADAGP Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Bertrand Prévost

Acteur, cinéaste et plasticien, Daniel Pommereulle réalise dès 1962 des sculptures inspirées du surréalisme – assemblages d'objets détournés de leur sens premier – telles les séries *Objets oubliés,* (1963), *Objets hors vue* et *Objets hors saisie,* (1964). Qualifié « d'objecteur », l'artiste force le regardeur à mener une réflexion au-delà des apparences. *Objet hors saisie* (1965), constitue également le sujet principal du deuxième prologue du film *La Collectionneuse* d'Éric Rohmer. Dans cet extrait, Alain Jouffroy et Daniel Pommereulle étudient un objet mystérieux conçu pour être insaisissable : un pot de peinture autour duquel sont scellées des lames de rasoirs. Alain Jouffroy définit l'œuvre ainsi : « c'est la peinture, la pensée, entourée par des lames de rasoirs ». Un dialogue métaphorique est alors mené entre les deux acteurs qui débattent de la symbolique de l'œuvre. Le spectateur ne sait plus très bien si le sujet porte toujours sur l'objet ou si ce dernier n'est finalement qu'un prétexte à une réflexion plus générale sur l'art. Lorsque Jouffroy tente de se saisir de l'objet, comme happé par l'interdiction, il se blesse et demande à l'artiste « Tu aimerais bien que la peinture coupe les doigts? ». L'art aiguisé, insaisissable de Daniel Pommereulle semble défier le regardeur. Dans sa biographie de l'artiste, Jean-Christophe Bailly écrit : « Ce qui le distingue, c'est son refus d'exercer son art comme on tient boutique. Une politique de la terre brûlée, mais aussi une éthique, une rage d'honneur presque classique. ».

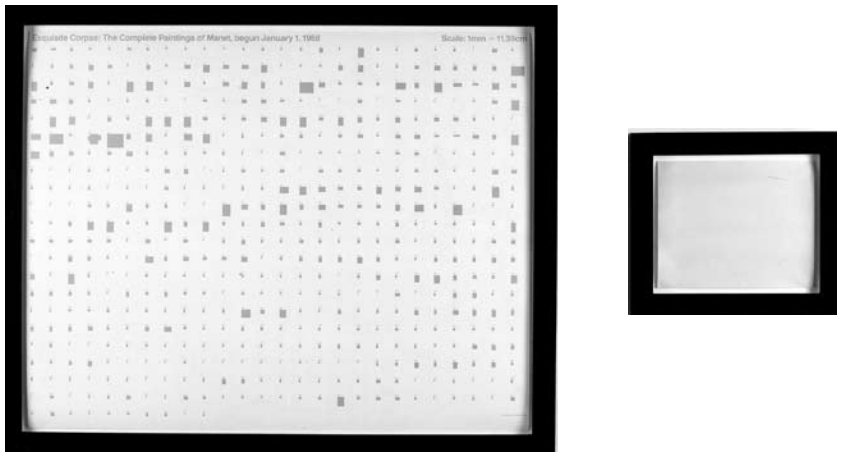
Œuvre Exposée

Exquisite Corpse : The Complete Paintings Of Manet, 1989
Litographie, encre sur papier
95×78×7 cm (droite)
33×36×7 cm (gauche)
Collection du Frac des Pays de la Loire, Carquefou

19

STEPHEN PRINA

Né en 1954 à Galesburg
Vit et travaille à Los Angeles



Stephen Prina, *Exquisite Corpse : The Complete Paintings Of Manet*, 1989 © Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Stephen Prina commence la série des *Exquisite Corpse : Complete paintings of Manet* en 1988. Il décide alors de reprendre l'ensemble des œuvres d'Edouard Manet, en se concentrant uniquement sur les gabarits des toiles du maître. Cette série est ainsi constituée de deux ensembles. Le premier compte 556 lithographies identiques qui répertorient tous les tableaux du peintre, réduits à de simples formes géométriques. Le second est composé de 556 œuvres de Manet reproduites à l'échelle 1 sous forme de lavis monochrome. Chaque *Exquisite Corpse* est donc constitué d'un tableau de chaque ensemble formant ainsi une paire.

Prina nous propose ici une relecture subjective de l'œuvre de Manet. Il emploie dans le titre le terme de « cadavre exquis » entendu comme l'écriture d'une partie d'un ensemble dont on ne connaît pas le résultat avant la fin. Il représente de façon abstraite l'ensemble de l'œuvre du peintre, tout en retirant ce qui en fait la spécificité : la touche et la qualité picturale. En recensant et inventoriant l'intégralité d'une œuvre, il interroge ainsi les relations entre la partie et le tout en confrontant chaque œuvre à son ensemble, l'original à la copie, la présence de l'œuvre à son absence.

L'Énigme d'Isidore Ducasse,
1920 (remade 1972)
Machine à écrire, laine, ficelle
33,5×60,5×33,5 cm
Courtesy Marion Meyer
Contemporain, Paris

Ma dernière photographie, 1929
Photographie
20×13,7 cm
Signé et daté en bas à droite
« Man Ray 1929 »
Dédicacé et titré en bas
à gauche « à Louis Aragon »,
« ma dernière photographie »
Collection Natalie et Léon
Seroussi, Paris

Man Ray, *Ma dernière photographie,* 1929
© D.R

20

MAN RAY

1890, Philadelphie–1976, Paris

Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, 1920 (remade 1972) © Marc Domage

Dans le New York des années 1910 et le Paris des années 1920–1930, Man Ray joue un rôle clef au sein de Dada et de la branche américaine du mouvement surréaliste. Il révolutionne la photographie en introduisant la solarisation, la rayographie ainsi que diverses expérimentations à partir d'objets réels. L'innovation photographique combine la connaissance approfondie du médium au hasard.

L'énigme d'Isidore Ducasse, créé en 1920, est une forme enveloppée dans une couverture de laine maintenue par des cordes. L'œuvre contient une référence aux *Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse qui signa sous le pseudonyme de Lautréamont le fameux : « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Avec cette œuvre au contenu dissimulé, Man Ray cherche à éveiller le mystère en rapprochant le sens (le titre) de la forme (l'œuvre) créant une ambiguïté sur la nature de ce qui est ici partiellement donné à voir. Si la découverte de l'objet demeure impossible, des hypothèses sur sa véritable nature s'envisagent par affleurements. C'est cette énigme dont Isidore Ducasse est l'auteur et dont les surréalistes se serviront comme catalyseur poétique, que Man Ray tente ici de réactiver sous la forme d'un objet qui concentrerait ce mystère irrésolu.

Ma dernière photographie de 1929 est dédiée au poète Louis Aragon. Exposé à la lumière, le papier photographique devenu noir laisse apparaître sans doute le premier monochrome photographique. Avec ce titre à la fois lyrique et absurde, quand on sait que l'artiste meurt en 1976, Man Ray semble se jouer des conventions sur l'historicisation de ses propres œuvres, proposant une image muette qui ne révèle rien sur la nature du sujet photographié. Œuvre conceptuelle, *Ma dernière photographie* repose sur une légende de l'œuvre qui devient image.

One hole in the ground approximately 1'×1'×1'/One Gallon water based paint poured into this hole. N°010, 1968
Collection Siegelaub & Archives de la Fondation Stichting Egress, Amsterdam

Œuvre Exposée

21

LAWRENCE WEINER

Né en 1942 à Brouxville
Vit et travaille à New York

ONE HOLE IN THE GROUND APPROXIMATELY 1'×1'×1' /ONE GALLON WATER BASED PAINT POURED INTO THIS HOLE.

Lawrence Weiner, *One hole in the ground approximately 1'×1'×1'/One Gallon water based paint poured into this hole. N°010*, 1968

Lawrence Weiner est une figure centrale de l'art conceptuel. Il débute sa carrière avec des *Shaped Canvas*, des découpes de tapis ou de cloisons et réalise en 1968 son premier livre intitulé *Statements* édité par Seth Siegelaub qui contient vingt-quatre énoncés de projets, divisés en *General* et *Specific Statement*. Ces énoncés peuvent ou pas être réalisés. Leur simple énonciation, qui garde une qualité poétique et active l'imaginaire, leur permet une existence en dehors de leur éventuelle réalisation.

L'artiste expose les énoncés ou leur réalisation, toujours accompagnés de cette même déclaration d'intention : « 1. L'artiste peut concevoir l'œuvre. 2. L'œuvre peut être fabriquée. 3. L'œuvre n'a pas besoin d'être réalisée. Chaque partie étant de même valeur et en cohérence avec l'intention de l'artiste, la décision comme la situation repose pour le récepteur sur les modalités de la règle ».

Comme la plupart des *Statements*, le *Statement n° 10* présenté dans l'exposition active la notion d'espace mettant ainsi à jour les relations entre le langage, la réalisation et son expérience visuelle. La proposition – un trou dans le sol dans lequel on déverse de la peinture – opère comme une mise en abyme de la dématérialisation de l'œuvre, qui, réalisée ou pas, ne pourra que se soustraire aux regards.

Œuvre Exposée

Time (spoken), 1982
Collection 49 NORD 6 EST
– Fonds régional d'art
contemporain de Lorraine, Metz

22

IAN WILSON

Né en 1940
Vit et travaille à Woodridge

« Qu'est-ce que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais. Si je veux l'expliquer à qui me le demande, je ne le sais plus. »

Saint Augustin, *Les Confessions*

Pour Ian Wilson, tout art est information et communication. Dès la fin des années 1960, il a donc abandonné la réalisation d'œuvres plastiques minimalistes pour élaborer des « discussions » qu'il met en œuvre dans des musées, galeries ou chez des collectionneurs. Il nous invite ainsi à aborder un sujet philosophique en nous incitant à nous interroger sur un mot extrait du quotidien.

Œuvre Exposée

Obsidian Contract, 2010
Lettres adhésives, miroir noir
Miroir : 69,9×54,6 cm
Texte : 24,8×19,1 cm
Courtesy Paula Cooper Gallery,
New York

23

CAREY YOUNG

Née en 1970 en Zambie
Vit et travaille à Londres

Carey Young, *Obsidian Contract*, 2010 © Carey Young

« En observant votre reflet pendant plus de dix secondes dans ce miroir noir, vous déclarez et acceptez que l'espace visible dans le miroir est un lieu commun dans lequel les activités suivantes sont autorisées : dormir, flâner, accéder à l'espace public, tenir des assemblées publiques, avoir une activité sexuelle, ramasser du bois, laisser paître les animaux, prendre des photos, distribuer de la propagande, s'exprimer sous toutes les formes, partager les biens, les outils et l'information, porter tout type de vêtement ou ne pas en porter. »

Obsidian Contract, (2010) de l'artiste anglaise Carey Young fait partie d'une série qui interroge de manière légale la question de l'espace, et notamment les velléités internationales de légiférer les activités dans l'univers extra-terrestre. Ces dispositifs ont évolué singulièrement depuis les années 1960, de l'idéologie utopique vers la privatisation et la commercialisation du cosmos. L'artiste associe ses recherches sur ces sujets complexes à son intérêt pour l'art conceptuel et le romantisme. Face aux termes et conditions de ce contrat, le visiteur se trouve engagé, presque malgré lui, dans la définition légaliste d'un espace mental prenant comme repère physique les murs de l'espace d'exposition. Mais cet autre monde possible, métaphore des enjeux idéologiques des investigations de l'artiste, se matérialise ici dans le reflet d'un miroir noir. Le choix de ce dernier renvoie à une longue tradition des sciences occultes et du chamanisme, depuis les rituels mayas pratiqués au moyen de l'obsidienne jusqu'au fameux *Claude glass*, étrange miroir noir utilisé par les peintres de l'époque romantique anglaise.
Ces références donnent à l'œuvre une dimension cosmique et transcendantale.

Œuvre Exposée

Quand fondra la neige où ira le blanc, 2002–2003
Plaque d'aluminium, lettrage, adhésif
79,1×158×3 cm
Inv. 04 16 01
Collection 49 NORD 6
EST–Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, Metz
Photographie : Rémi Villaggi

24

RÉMY ZAUGG

1943, Courgenay–2005, Bâle

Rémy Zaugg, *Quand fondra la neige où ira le blanc*, 2002–2003 © Fondation Rémy et Michèle Zaugg, Bâle

Peintre et sculpteur, Rémy Zaugg a également participé à des projets d'urbanisme et d'architecture. Il édite ses premières linogravures dès l'âge de dix-huit ans et se met à peindre des énoncés plutôt que des images. Le titre de chaque tableau fait écho au message peint et renvoie à des questionnements sur la représentation et l'absence, la trace et l'effacement, faisant écho à sa lecture de l'oeuvre de Maurice Blanchot. Il construit ainsi une théorie générale de la perception : « Peindre c'est percevoir, percevoir c'est peindre » écrit-il ainsi sur une toile.

L'impression sur plaque d'aluminium, donne une dimension industrielle à son geste, tandis que l'utilisation de couleurs standardisées, joue sur les rapports texte-fond avec des teintes quasi similaires, entre présence et absence (blanc sur gris clair), ou qui entrent en conflit entre elles (choc du bleu sur le rouge). Regarder l'œuvre *About Blindness* par exemple produit une confusion visuelle proche de l'astigmatisme. D'autres œuvres sur papier (*Esquisses perceptives. Tableaux*) mettent en abyme la description picturale.

Quand fondra la neige où ira le blanc, (2002–2003) présentée dans l'exposition, est une peinture sur laquelle figure le titre de l'œuvre en blanc sur fond blanc, ce qui le rend presque imperceptible. À l'image de l'énoncé, le blanc sur blanc rend la lecture de la phrase difficile, faisant de l'œuvre un quasi-monochrome. Pour Béatrice Josse[1], cette œuvre de Rémy Zaugg « témoigne également du silence. En jouant de manière combinatoire avec la perception pure (celle de la blancheur) et avec notre intellect (jeu de mots), Rémy Zaugg décuple nos capacités d'appréhension de l'art. Face à cette œuvre, le silence est rompu car nous nous entendons penser. »

1 Directrice du Frac Lorraine, Metz

Le mythe fondateur de l'art de la mémoire (*Ars memoriae*) est celui de son invention par le poète grec, Simonide de Ceos (556 environ à 468 av. J.C.). Lors d'un banquet auquel Simonide était convié, le toit de la maison s'effondra sur les convives, alors qu'il venait de sortir de la salle. Il fut le seul à être capable de rendre leur nom aux cadavres défigurés, grâce à son souvenir des lieux où les invités étaient assis. À la suite de cet événement, Simonide élabora les bases de *L'art de la mémoire*. Les Grecs, pour qui Mnémosyne était la mère des Muses, avaient donc inventé une technique qui consiste à associer, à chacune des idées ou des mots que l'on souhaite retenir, une image mentale située dans un espace architectural, qu'il soit réel ou imaginaire et affirmaient ainsi la primauté du sens de la vue.

D'une importance capitale avant l'invention de l'imprimerie, cet « art de la mémoire » est ensuite transmis à Rome par un document en latin d'un auteur inconnu, intitulé *Rhetorica ad Herennium*, écrit vers 85 avant J.-C. L'auteur présente les

L'ART DE LA MÉMOIRE

NOTE DE LECTURE À PARTIR DU LIVRE DE FRANCES A. YATES, *L'ART DE LA MÉMOIRE*, NRF ÉDITIONS GALLIMARD, 1975

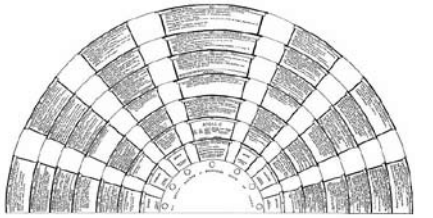
cinq parties de la rhétorique, dont la quatrième est la mémoire pour laquelle il explique la « méthode des lieux » qui permet aux grands orateurs de prononcer de très longs discours avec une précision extrême. Elle repose sur deux données essentielles : les lieux et les images. La mémoire devient un édifice que l'orateur doit pouvoir parcourir en imagination au fil de son discours. L'art de la mémoire s'appuie donc sur une métaphore spatiale. Pour être efficace, cette vision mentale doit s'appuyer sur des images frappantes et inhabituelles et susciter des chocs émotionnels.

Pour Aristote, l'imagination est l'intermédiaire entre la perception et la pensée et la mémoire appartient à la même partie de l'âme que l'imagination. La mémoire est définie comme un ensemble d'images mentales recueillies à partir d'impressions sensorielles, avec un élément temporel. Platon croit, quant à lui, à la présence latente dans notre mémoire des idées que notre âme connaissait avant sa descente dans ce monde. La conception platonicienne de la mémoire ne doit pas suivre ce qu'il considère être une vulgaire technique mnémotechnique mais être en rapport avec les « réalités supérieures ». Ces deux conceptions opposées donnent lieu à des évolutions différentes de l'*Ars Memoriae* au cours des siècles suivants : Platon est le père de l'art « renaissant » de la mémoire et les néo-platoniciens de la Renaissance n'ont plus le souci de la persuasion, mais celui de la vérité. Le Moyen Âge, par contre, suit la tradition aristotélicienne de l'image, qui se charge d'un sens moral pour frapper l'esprit.

Au XIII^e^ siècle Saint Thomas d'Aquin participe à la diffusion de l'art mnémonique

quand il fait de la mémoire une partie d'une des vertus cardinales – la Prudence – et en recommande l'usage pour méditer sur les vertus et renforcer sa piété. Dans la scolastique, l'art de la mémoire est utilisé pour la mémorisation des chemins qui doivent nous aider à gagner le Ciel et éviter l'Enfer, devient la principale méthode de lecture et de méditation de la Bible s'apparentant ainsi à un exercice de dévotion. L'image, qui met en relief les récompenses et les châtiments de l'Au-Delà, définit le Bien et le Mal. Les fresques, les vitraux et les porches sculptés des églises doivent fixer dans la mémoire les thèmes de la pensée didactique médiévale. L'*Inferno* de Dante peut ainsi apparaître comme un système de représentations destiné à «mémoriser l'Enfer et ses châtiments à l'aide d'images frappantes distribuées sur une série ordonnée de lieux».

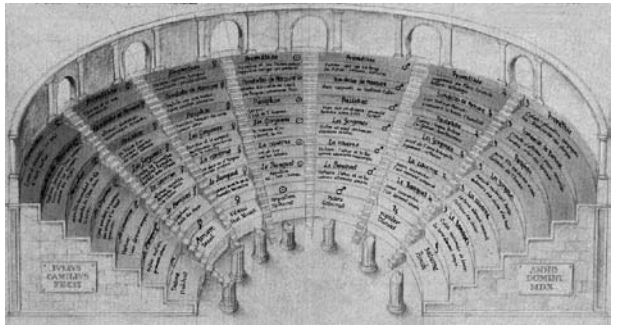
Pour les humanistes de la Renaissance, dont fait partie Erasme, l'art de la mémoire est un art médiéval et scolastique qui appartient à l'âge de la barbarie et devient obsolète avec l'invention de l'imprimerie. Il se transforme alors en intégrant le courant philosophique le plus important de la Renaissance, le néo-platonisme et devient ainsi un art hermétique et occulte. Giulio Camillo construit au XVI^e^ siècle, à Venise, un « théâtre de la mémoire » où l'on peut voir, grâce à la « contemplation des images » tous les contenus de l'univers, à travers les différents stades de la création. Les images y sont dotées de pouvoirs magiques ; ce sont des talismans qui mettent en mouvement l'imagination. Le néo-platonisme de Giulio Camillo est fortement imprégné d'influences hermétiques et cabalistiques. Au XV^e^ siècle avait été redécouvert le *Corpus hermeticum*, attribué alors à un sage égyptien de l'Antiquité, Hermès Trismégiste, qui affirmait la nature divine de l'intellect humain. L'art de la mémoire n'est plus le recours de la faiblesse humaine, mais l'attribut du divin chez l'Homme, le reflet du macrocosme dans le microcosme de son esprit.



Giulio Camillo, théâtre.

Giordano Bruno, (1548 – 1600), dominicain condamné par l'inquisition à périr sur le bûcher, propose vers 1582, une variante de l'*ars memoriae* qui associe aux architectures et aux images de Giulio Camillo, la « géométrie mystique et cosmologique » de Raymond Lulle, basée sur les attributs divins, avec ses combinaisons de cercles concentriques. Lulle, savant espagnol du Moyen Âge, reproduit « le monde céleste à l'intérieur de l'homme ». La méthode de Giordano Bruno doit être utilisée de manière magique comme un chemin pour atteindre le monde des idées au-delà des apparences et ainsi influer sur les événements du monde réel. La mnémonique magique sort de leur chaos les images archétypales de la conscience et offre, en les organisant, une faculté divine à l'homme. À l'instar de Dieu, celui-ci recrée le monde. L'art de la mémoire fait désormais partie d'un culte initiatique et constitue la tentative prométhéenne de mémoriser l'univers tout

entier grâce à des correspondances et des associations, unifiées par le système céleste. L'imagination qui est la clef de la méthode de Bruno est au cœur de la tradition occulte de la Renaissance : l'homme peut « saisir » le monde grâce à son imagination et il affirme sa volonté d'interpréter et de transformer ce dernier. S'intéressant parallèlement aux structures de l'art et aux possibilités cachées de la connaissance, la Renaissance met en avant l'homme fasciné par l'architecture, c'est-à-dire par l'ordre qui permet de rejoindre Dieu. Parallèlement à ce versant occulte de la mémoire, la mnémotechnique rationnelle propose une méthode dialectique de mémorisation fondée sur le principe de l'ordre.



Giulio Camillo, théâtre.

Le huguenot Pierre Ramus (1515 – 1572) représente cette tendance opposée de la Renaissance finissante, en réaction contre la scolastique et contre les idoles. En 1584, une grande controverse éclate en Angleterre entre les partisans de l'approche rationnelle de Ramus et ceux de la mémoire occulte de Giordano Bruno. Sur fond d'iconoclasme, les puritains attaquent cette dernière la jugeant impie et lui reprochent de faire appel à des pensées absurdes ou obscènes, à des images qui ne peuvent qu'éveiller les passions. Mais l'héritage de la mémoire occulte est à la source du mouvement hermétique et mystique dont le symbolisme semble se retrouver dans la franc-maçonnerie et jusque dans l'architecture du Globe Theater qui accueillit les pièces de Shakespeare et qui suit également « la structure harmonique de l'univers ». Au XVII[e] siècle, l'art de la mémoire devient un des facteurs du développement d'une méthode plus scientifique. Il passe du statut de reflet du monde dans l'esprit humain à celui d'outil permettant l'étude du monde et sous une approche plus rationnelle, il intéressera des penseurs comme Bacon, Descartes et Leibniz.

Isabelle Fabre

Dans la mythologie grecque, l'amour qui unit Orphée à Eurydice est intense sans pour autant être clairement défini. En effet, la nymphe succombe à la morsure d'une vipère le jour même de leur union. Leur attachement se contracte donc dans la douleur d'une perte précipitée, et Eurydice, parce qu'elle est vite soustraite au monde des vivants, occupe la figure de l'absente, de l'ombre qui ne peut être ni étreinte, ni entendue. Dès lors, son existence participe plus du mirage que de l'incarnation, et l'on peut se demander si Orphée n'a pas rêvé son Eurydice.

L'identité d'Orphée est également insaisissable : héros décrit par différents auteurs antiques[1] comme poète-musicien doté d'une lyre à neuf cordes, il passe parfois pour une figure historique, auteur de fragments poétiques. Mais son ascendance en partie divine dissipe cette hypothèse historique : enfant du dieu-fleuve Oiagros et de la muse Calliopé, on le donne aussi comme fils d'Apollon. Il aurait pris part à l'expédition des Argonautes en quête de la Toison d'or, et surpassé

EURYDICE, MÉTAPHORE DE L'INSPIRATION RETROUVÉE ET PERDUE

Frederic Leighton, *Orphée et Eurydice.*

par son chant prodigieux l'envoûtement des Sirènes. Aède enchanteur, Orphée est en effet capable d'émouvoir animaux, arbres et rochers, ainsi que d'attendrir les dieux inflexibles. C'est ainsi qu'une fois introduit aux royaumes des ombres, il obtient des dieux souterrains qu'ils lui rendent son épouse. Hadès et Perséphone émus par la complainte d'Orphée rappellent Eurydice en fixant une condition : le poète ne devra pas se retourner vers elle sur le chemin du retour avant d'avoir atteint la lumière du jour. Mais, l'amoureux inquiet (ou exalté) cède à mi-parcours et, en regardant Eurydice, la fait disparaître définitivement. L'amante meurt donc une seconde fois.

Les motifs de la femme deux fois perdue, de la faute défendue et de l'amant inconsolable alimentent un pathos suffisamment tragique pour susciter dès la Renaissance de multiples versions littéraires et picturales. Au XVII[e] siècle, la naissance de l'Opéra et du ballet semble même se confondre avec le mythe d'Orphée tant il en est le sujet de prédilection. Les derniers vers de l'opéra de Gluck *Que faire sans Eurydice?*, (1761) et *J'ai perdu mon Eurydice*, (1764) creusent l'absence insupportable de la bien-aimée. Orphée et Eurydice seraient donc indissociables. Pourtant, la vie de la nymphe, d'abord ravie par la fatalité puis soumise aux

Orphée et Eurydice (estampe).

pouvoirs du poète – sa voix qui charme et son regard qui tue – semble bien vulnérable.

Au XX[e] siècle, certaines versions du mythe suggèrent, sinon l'inconsistance d'Eurydice, du moins sa volatilité. Dans *l'Orphée*, (1950) de Jean Cocteau Eurydice est une épouse vindicative dont le bavardage exaspérant accentue le magnétisme ténébreux de la Mort qui guette Orphée. Mais par la suite, Eurydice devient une figure effacée et diaphane : dans *l'Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), elle apparaît en cousine apeurée, débarquée à Rio la veille du carnaval. À la fin de *Twin Peaks*, feuilleton réalisé par David Lynch (1990 – 1), la virginale Annie Blackburn campe une Eurydice édulcorée : la jeune femme blonde, à peine sortie du couvent, sacrée reine de beauté, est précipitée dans la Loge, étrange transposition des Enfers. Selon la transaction faustienne, l'agent Dale Cooper la libère en échange de son âme. Loin de ces caricatures de candeur féminine et de superbe masculine, l'artiste Felix Gonzalez-Torres propose des deux amants un portrait en attente, échappant à l'assignation de genres prédéfinis : dans *Orpheus (Twice)*, (1991) deux miroirs rectangulaires forment au mur un couple vide et symétrique, dans lequel le ou les visiteurs peuvent se mirer, sans pouvoir se refléter ensemble dans le même espace.

Orphée noir.

Dans ces dernières interprétations du mythe, Eurydice ne serait donc qu'un songe vaporeux, un fantasme nourri et éteint par Orphée, d'ailleurs donné comme *agamos* dans ses descriptions les plus primitives, soit « non marié ». Car, avant d'être la figure de l'amant, Orphée incarne d'abord la poésie et symbolise, aux côtés des muses et d'Apollon, l'inspiration. De nombreux poètes – Novalis, Hugo et surtout Cocteau – s'identifient ainsi à lui. Et, de la même manière qu'Orphée en Égypte aurait été initié aux mystères d'Isis, sa quête d'Eurydice serait en réalité une initiation au mystère de l'inspiration. La descente aux Enfers, appelée « catabase », est une étape initiatique archétypale présente dans d'autres récits. Tantôt, la consultation des ombres informe du futur – les oracles du devin Tirésias dessinent à Ulysse le chemin du retour – tantôt elle donne accès au passé – le Faust de Goethe va y retrouver Hélène et Pâris. Aux Enfers, siège ainsi l'infini du passé et

Camille Corot, *Orphée ramenant Eurydice des Enfers*.

du futur, l'éternité ainsi qu'un mélange de mémoire et d'oubli, de lumière et de ténèbres.

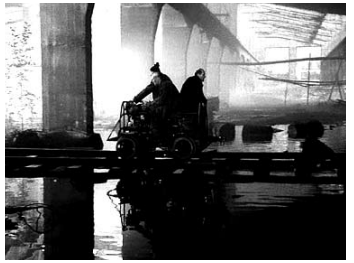
Dans cette mesure, le regard en arrière prohibé par Hadès n'est pas celui de l'œillade amoureuse, mais celui de la *rétrospection* vers un monde qui ne peut être dévoilé deux fois : le monde de la connaissance, mais aussi de l'informe, de la démesure, de la dispersion. La force désirante qui meut Orphée l'attire vers l'inspiration plutôt que vers l'amour, et comme l'a décrit Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*, « le désir est la séparation elle-même qui se fait attirante, est l'intervalle qui devient *sensible*[2] ». Il n'est donc pas question de résoudre cet intervalle attractif et repoussant à la fois, car son aimantation électrique nourrit la tension érotique qui sépare et unit le poète à sa muse, le photographe à son modèle. Dans sa performance *I asked a woman to participate in a performance with me : I was seated with my back facing her camera so that I could not see her and she photographed me while she was naked*, 19 janvier 2011, réalisée à l'occasion de l'exposition *Nul si découvert*, Jiří Kovanda se fait photographier de dos par une femme mise à nu le temps de la prise de vue. Il respecte la règle qui lui interdit de se retourner. Ainsi, pour une fois peut-être, le point de vue est celui d'Eurydice sur Orphée, de la muse sur le poète, et plus largement de l'inspiration sur l'artiste, définitivement captif et consentant. Le pacte tempère ainsi la toute-puissance créatrice du poète, précédé et toisé par une inspiration insaisissable, invisible et désirable.

M.A Raimondi, *Orphée et Eurydice*.

Hélène Meisel

1 Ni Homère, ni Hésiode ne parlent d'Orphée. Platon et Euripide y font allusion. Ce sont surtout Pindare (*Quatrième Pytique*, V[e] siècle av. J.-C.) Virgile (*Les Géorgiques*, IV, 450 – 457) et Ovide (*Les Métamorphoses*, X, 1 – 105) qui développent sa légende.

2 Maurice Blanchot, « Orphée, Don Juan, Tristan », dans *L'entretien infini* (1969), Paris, Gallimard, 1997, p. 280.



Andreï Tarkovski, Stalker, 1979. © D.R

Les lieux interdits ou inaccessibles, chambres des secrets ou cités interdites, réelles ou imaginaires, sont à la fois sources de mystère et de savoir, et attraction de toutes les convoitises. Souvent, leur forme extérieure n'est pas révélatrice de leur structure interne. Dans le cinéma, la littérature et les mythes, ces derniers ont souvent l'apparence d'une tour, d'une pyramide, d'un sous-terrain, voire d'une zone en ruine (comme « La Zone » du film *Stalker* d'Andreï Tarkovski). À l'intérieur, la forme de prédilection adoptée est la structure en labyrinthe, censée égarer l'éventuel visiteur afin qu'il n'en atteigne jamais le centre, à l'image de la Bibliothèque bénédictine présente dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco. Mais

DE QUELQUES LIEUX INTERDITS

ces lieux mystérieux et inaccessibles concernent aussi des lieux existants, comme les séries de salles funéraires de la Pyramide de Khéops ou encore la Cité Souterraine de Pékin, un abri-vestige du conflit sino-soviétique en 1969. Il circule autour de ces lieux des légendes, des croyances alimentées par les secrets qu'ils sont (ou étaient) supposés contenir. Certains de ces sites sont encore mis à jour aujourd'hui, comme cet entrepôt d'or découvert récemment en Oregon, véritable ville souterraine construite par les chinois en 1870. Lieux protégés, soustraits aux regards pour des raisons politiques, de sécurité ou de préservation, ils deviennent des surfaces de projections fantasmatiques et leur donnent un caractère fictionnel bien qu'ils soient réels. Un des exemples contemporains de ces espaces inaccessibles et pourtant bien tangibles est la zone irradiée autour de Tchernobyl. Depuis l'accident nucléaire de 1986, elle est désertée, et reste une ruine industrielle inaccessible faisant apparaître la « Zone » du film de Tarkovski telle une étrange prémonition. En son centre, se trouve un sarcophage de béton qui entoure le réacteur et empêche la propagation d'ondes mortelles. Sorte de chambre abritant un terrible secret : l'incapacité de l'homme à maîtriser toutes ses créations, toute la zone contaminée est un lieu interdit où la nature a repris ses droits ; un périmètre où le danger est présent mais invisible. Ce lieu

Site de Tchernobyl.

Andreï Tarkovski, Stalker, 1979. © D.R

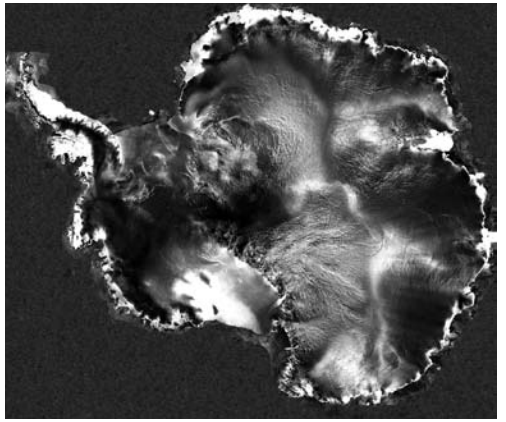
inaccessible pour des siècles apparaît alors paradoxalement comme une utopie, un « lieu autre », sur une terre en manque d'espace. On dit que de nouvelles espèces animales et végétales ont réapparu sur le site comme si, dans ce monde post-apocalyptique et silencieux, toutes les mutations redevenaient possibles. Le site de Tchernobyl est donc le lieu de toutes les contradictions, de tous les paradoxes. Comme tous les lieux « interdits », il opère comme un envers du monde, avec sa part de fantasme trouble.

Emilie Vincent

Au-dessus du lac Vostok.

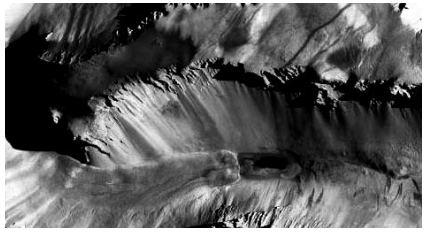
Isolé du monde depuis des millions d'années, le lac Vostok découvert en Antarctique dans les années 1970 est aujourd'hui au cœur des plus vives controverses scientifiques. Mesurant 250 km de long sur 50 km de large et pouvant atteindre par endroit jusqu'à 800 mètres de profondeur, ce dernier compte parmi les plus grands lacs subglaciaires d'Antarctique. Enfouies sous plus de quatre kilomètres de glace, et donc totalement protégées du reste du monde, ses eaux sont considérées comme les plus pures de la planète. L'écosystème présent dans ce lac étant radicalement différent du nôtre, de nombreuses théories scientifiques ont émergées, dont la plus subversive : les conditions extrêmes présentes dans ce lac (froid, pression élevée) pourraient

LE LAC VOSTOK
UN ENVERS DE LA CONNAISSANCE



Vue aérienne du Lac Vostok.

engendrer le développement d'autres formes de vies. Des bactéries récemment découvertes dans les glaces profondes recouvrant le lac laissent présager de l'évolution de formes de vie inconnues dans ces eaux. Pour percer le mystère de leur composition, des forages sont entrepris depuis une vingtaine d'années par des expéditions scientifiques russes. À l'heure actuelle, toutes ont échouées. De décembre 2010 à février 2011, l'expédition russe dirigée par Valeri Loukine s'est installée à la station Vostok pour renouveler l'expérience. Une course contre la montre est alors lancée : l'objectif étant d'atteindre les eaux avant le 6 février, date qui marque le début de l'été austral et dernière limite de départ de la station pour les équipes de scientifiques. Une fois de plus, l'opération s'est soldée par un échec, le tube de forage n'avançant quasiment plus s'étant arrêté à quelques dizaines de mètres seulement de l'eau. Ces opérations engendrent des problématiques majeures, notamment sur la question d'une probable contamination des eaux du lac par les moyens



Au-dessus du lac Vostok.

technologiques mis en place. Une nouvelle méthode moins polluante remplaçant le kérosène présent dans le tube de forage par un autre produit à base de silicone semble faire l'unanimité parmi la communauté scientifique. Les eaux du lac Vostok garderont donc leur secret pendant encore un an avant que ne se renouvelle l'opération. Au-delà des débats scientifiques, cette question de l'intrusion appelle à d'autres discussions. Cette expérimentation extrêmement complexe joue en effet sur deux tableaux : d'une part, la découverte, le progrès scientifique et d'autre part la destruction d'éléments naturels ; ces deux aspects paraissant antinomiques. En s'immisçant dans cet environnement protégé de l'homme ou prisonnier des glaces c'est selon, se pose la question d'une abolition par la science d'une nature « parfaite », d'une recherche perpétuelle de l'avenir au détriment du passé. L'inconnu, l'étrangeté inquiètent ; au contraire, la connaissance rassure, apaise. L'idée de l'expérience irréalisable se pose donc ici concrètement. Toute expérience peut-elle être réalisable et surtout toute expérience peut-elle être réalisée? La découverte vaut-elle le sacrifice? Il semblerait que tapis dans l'ombre des hommes et de leur soif de savoir, des mondes gagnent à ne pas être connus.

Caroline Bléteau

Le Grand collisionneur de Hadrons (LHC) est l'instrument le plus puissant jamais construit à ce jour pour explorer les propriétés de la matière. Installé dans les laboratoires du CERN (Conseil européen pour la recherche nucléaire), à la frontière franco-suisse, le LHC a été inauguré le 10 septembre 2008. Construit dans un tunnel circulaire (de 26,659 kilomètres de circonférence à environ 100 mètres sous terre), il a été conçu pour faire entrer en collision des particules circulant en sens opposés et lancées à une vitesse proche de celle de la lumière, afin de recréer les conditions qui prévalaient juste après le Big Bang. Le LHC a pour but de révolutionner notre compréhension du monde, de l'infiniment petit, à l'intérieur des atomes, à l'infiniment grand de l'Univers. En effet, cet accélérateur de particules pourrait permettre de repousser les frontières du savoir et serait à même de résoudre de nombreuses énigmes scientifiques.

Par exemple, pourquoi la Nature semble-t-elle avoir une préférence pour la matière au détriment de l'antimatière? Lors du Big Bang, qui a amorcé la naissance

LHC
(GRAND COLLISIONNEUR DE HADRONS / LARGE HADRON COLLIDER)

de l'Univers, matière et antimatière, produites en quantités égales, se sont rencontrées et se sont supprimées mutuellement afin de se transformer en énergie. Il semblerait alors qu'une infime partie de matière ait subsisté pour former l'Univers. Mais de quoi est conçu le reste de l'Univers sachant qu'il est constitué de 4% de matière? On pense qu'il est composé de « matière noire » et d'énergie sombre, mais celles-ci sont très complexes à repérer et à analyser. L'étude de la nature de la matière noire et de l'énergie sombre est l'un des plus grands défis posés aux spécialistes de la physique des particules. D'autre part, existe-t-il d'autres dimensions? Albert Einstein a démontré que les trois dimensions de l'espace sont liées au temps. Des postulats plus récents tendent à affirmer l'existence d'autres dimensions spatiales cachées : la théorie quantique dite « des cordes » énonce par exemple l'existence de six dimensions spatiales supplémentaires qui n'auraient encore jamais été observées. Le LHC pourrait également permettre de détecter l'énigmatique « boson de Higgs ». L'étude de cette particule élémentaire expliquerait l'origine de la masse des particules, permettrait de comprendre la nature de la matière noire ainsi que la possible existence de nouvelles dimensions spatiales. Enfin, l'énergie sans précédent que pourrait atteindre le LHC serait à même de révéler d'autres résultats inattendus.

Néanmoins, les expériences menées au CERN et la puissance potentiellement déployée par le LHC ont soulevé de nombreuses inquiétudes dans le monde entier, notamment chez certains membres de la communauté scientifique. En 2008, Walter Wagner et Luis Sancho ont entamé une campagne active pour empêcher la

mise en fonctionnement du LHC. Avançant l'hypothèse selon laquelle les expériences scientifiques conduites au CERN pourraient engendrer la création d'un trou noir et, en conséquence, la destruction totale de la planète, les deux hommes ont porté plainte contre le LHC devant le tribunal d'Hawaii. La plainte a été jugée recevable le 21 mars 2008 mais par la suite, la cour de justice d'Honolulu l'a définitivement rejetée. La création d'un micro trou noir est avant tout fondée sur la spéculation. De plus, selon les travaux du physicien, théoricien et cosmologiste anglais, Stephen Hawking, dans l'éventualité où un de ces micros trous noirs apparaîtrait, il devrait se volatiliser avec une telle rapidité qu'il ne pourrait amorcer son mécanisme d'absorption de la matière. En astrophysique, un trou noir est décrit comme un objet engloutissant tout sur son passage, mais les trous noirs microscopiques susceptibles d'être créés au LHC ne partageraient pas cette propriété. Cependant, le phénomène d'évaporation des trous noirs n'ayant jamais été observé, rien ne peut démontrer de façon certaine la véracité de ces travaux et ainsi, il est hypothétiquement possible qu'un micro trou noir soit en mesure de détruire la Terre. D'autres théories sont avancées quant aux dangers du LHC. Il serait en mesure de produire une énergie inégalée en terme d'accélérateur de particules et donc d'engendrer des résultats inattendus. Face à ces accusations, le CERN n'a pas jugé utile de se présenter au procès. Cependant, face à l'ampleur de cette polémique millénariste (le LHC sera réactivé en 2012), un communiqué sur la sécurité du LHC a été mis en ligne sur le site du CERN.

Le LHC

Les expériences inédites menées au CERN se révèlent inestimables en matière d'avancées scientifiques. En effet, même si les physiciens ont pu étudier de plus en plus précisément les particules qui composent l'Univers, beaucoup de questions restent en suspens. Les données qui pourraient être mises à jour par le LHC se révèleraient fondamentales pour la communauté scientifique. Cependant, la mise en fonctionnement de l'accélérateur de particules le plus puissant au monde pourrait générer des pertes irréversibles, voire catastrophiques qui, si elles apparaissent peu probables, ne sont pas inconcevables. Mais comment considérer le bien fondé de ces craintes sans tester le Grand Collisionneur de particules?

(source : http://public.web.cern.ch/public/fr/lhc/Safety-fr.html)

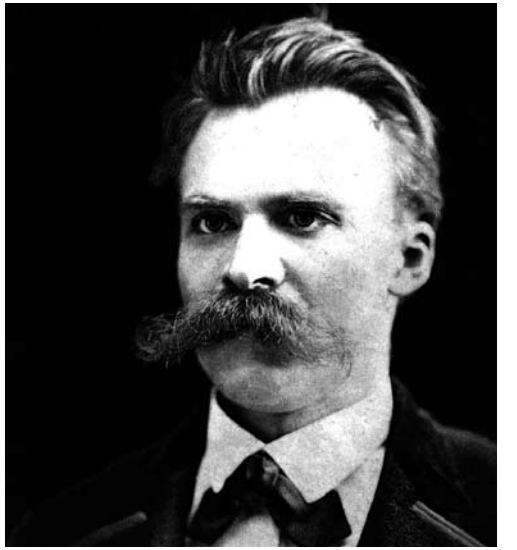
Pauline Lacaze

FRIEDRICH NIETZSCHE : L'ÉCRITURE COMME FALSIFICATION DE LA PENSÉE?

Friedrich Wilhelm Nietzsche est un philologue, philosophe et poète allemand né le 15 octobre 1844 à Röcken, en Saxe, et mort le 25 août 1900 à Weimar en Allemagne. Son œuvre est essentiellement une critique de la culture occidentale moderne et de l'ensemble de ses valeurs morales, politiques et religieuses. Elle propose d'instituer de nouvelles valeurs qui dépassent le ressentiment et la volonté de néant qui ont dominé l'histoire de l'Europe sous l'influence du christianisme, par l'affirmation d'un « Éternel Retour » de la vie et par le dépassement de l'humanité par l'avènement d'un surhomme.

Dans l'idée d'une écriture qui batte formellement au rythme de son sujet, Nietzsche cherche sans cesse une forme capable d'exprimer une pensée mais aussi une passion. Il constate que certaines émotions ne peuvent être traduites par lelangage et encore moins par l'écriture. Le point culminant d'une sensation, par exemple, demeure pour lui une pure intériorité qui n'est ni visible, ni lisible. Aucune forme ne serait appropriée pour l'exprimer. Le langage pervertit la pensée, il est trop pauvre pour la refléter, tant celle-ci est intraduisible. S'élevant contre l'idée d'une parole philosophique désincarnée, qui serait le produit d'un pur sujet pensant, universel et autonome, il donc invente une forme d'écriture adéquate à sa conception de la philosophie comme acte corporel. L'exposé de ses idées prend souvent une forme métaphorique ou poétique, raison pour laquelle il a été parfois considéré comme un philosophe hermétique. Nietzsche a la volonté d'éclater le langage pour en faire ressortir des concepts complexes, en se rapprochant par cela de la littérature et de la poésie.

Nietzsche est donc sans cesse à la recherche de nouvelles modalités d'écritures, de nouveaux souffles expressifs. Dans *Humain trop humain* (1878–1880), il souligne sa méfiance à l'égard du langage : « Le danger du langage pour la liberté de l'esprit: chaque mot est un préjugé.[1] » Les difficultés de lecture des œuvres de Nietzsche sont encore accentuées par la forme stylistique qu'il a choisit à partir d'*Humain, trop humain* : il décide d'exposer sa pensée sous la forme d'aphorismes qui se suivent par thème ou par chapitre. Nietzsche a donné plusieurs explications à ce choix. Ces explications touchent autant le travail de l'exposition de la pensée que celui de la réception de cette pensée par un lecteur. De fait, il s'agit d'éviter d'écrire des traités systématiques, alors que toute pensée toujours en devenir.



Portrait de Friedrich Nietzsche.

La forme rigide du traité détruit la vie de la pensée, tandis que l'aphorisme conserve quelque chose de la spontanéité voire de la fulgurance philosophique. Il s'agit également d'interdire l'accès aux textes à un lecteur pressé qui ne voudrait pas se donner la peine de repenser ce qu'il lit. Nietzsche décrit ainsi ses textes comme un labyrinthe dont on doit trouver le fil. Il emploie par exemple de longues digressions dans *Ecce Homo* qui représentent les étapes essentielles d'un nouveau mode d'écriture, qui peut perdre le lecteur.

La théorie du langage développée par Nietzsche évoque la philosophie d'Épicure : le langage est une convention *naturelle* qui découle des affects. Le langage est un système de signes qui transpose dans un autre domaine les impulsions nerveuses, les impressions et les émotions. C'est en cet autre sens que le langage est métaphorique. Mais l'usage qui est ordinairement fait du langage occulte ce rapport métaphorique au monde, et les images qu'il véhicule s'objectivent en concepts. Nietzsche suggère alors, comme Épicure, que l'on doit pouvoir retrouver l'expérience originelle du langage.

Pour ce faire, Nietzsche propose une sorte d'au-delà de l'écriture. Puisqu'il est impossible de formuler la vérité par les mots, il faut sans cesse déjouer le langage en proposant des approches analogiques. Dans *Sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral,* (1873) Nietzsche présente la vérité comme une « multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal. »

Marie Baloup

1 (Friedrich Nietzsche, *Œuvres I*, Robert Laffont – Bouquins 1990, 55 p.856)

Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953. © Estate of Robert Rauschenberg/Licensed by VAGA, New York.

Les artistes délaissent parfois l'impérieuse nécessité de produire une œuvre d'art qui se donne directement et entièrement à voir, préférant cacher plutôt que montrer, suggérer plutôt qu'imposer, détailler au lieu de totaliser. Sans nécessairement rejeter l'essence formelle de l'expression artistique, certains recourent à des procédés plastiques radicaux comme la découpe, l'effacement, la disparition, le retrait, l'interruption, le silence, la dématérialisation, la monochromie, l'étouffement, la mise en creux ou la soustraction au regard.

Il existe ainsi toute une histoire de l'art invisible, qui pourrait commencer en 1953, lorsque Robert Rauschenberg efface sciemment un dessin de Willem De Kooning,

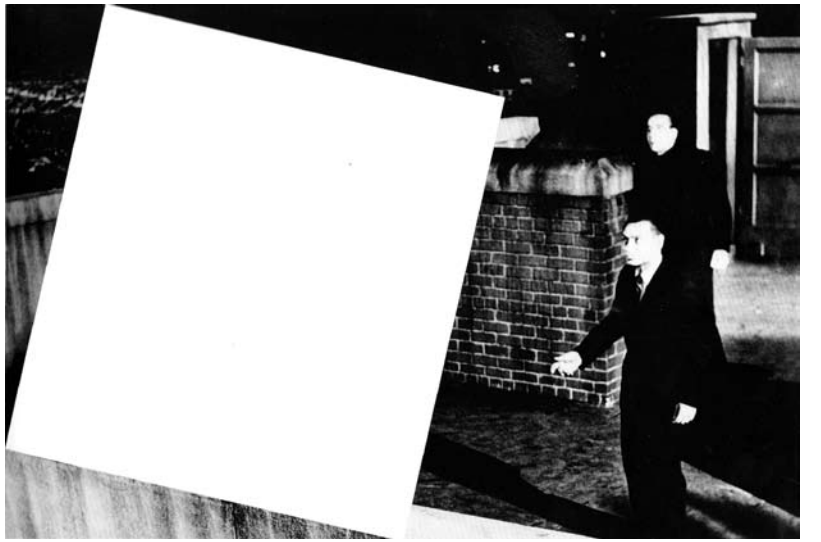
DE CERTAINES ŒUVRES INVISIBLES

Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière, en sensibilité picturale stabilisée* galerie Iris Clert, Paris, 1958.

artiste considéré alors comme l'un des meilleurs de son temps (*Erased De Kooning Drawing*). Ce geste de suppression des formes représentées, faisant de la gomme un outil artistique, peut de prime abord apparaître comme iconoclaste et destructeur. Il relève au contraire pour Rauschenberg d'une démarche créatrice et performative, sur laquelle il fondera la suite de son travail, en explorant toutes les qualités et spécificités du blanc (*White paintings*) et faisant du mouvement de la vie le moteur de son art, en flux et reflux, au risque de la disparition.

Dans les années 1970, avec les *Violent Space Series*, John Baldessari travaille à partir d'images photographiques extraites de films hollywoodiens, représentation de scènes violentes. Dans chaque œuvre, il cache une part importante de l'image au moyen d'un cadre blanc, « censurant » la majeure partie de l'image initiale tout en rendant hommage au fameux carré blanc suprématiste de Malevitch. Dans l'œuvre, tout reste affaire de cadrage et l'absence délibérée invite l'imagination du spectateur à compléter la partie manquante.

Les conceptuels américains jouent eux aussi d'un vide pleinement revendiqué et assumé : Ian Wilson décrète faire œuvre du temps de la conversation,



John Baldessari, *Violent Space Series*, 1970. © D.R

moment volatile par essence et donc inaccessible aux autres. Laurence Weiner définit des *Statements*, scénarii d'œuvres qui ne sont pas nécessairement réalisées matériellement, donnant toute la place à l'idée et donc à la spéculation.

Que reste-t-il lorsqu'il n'y a plus rien? La rétrospective Vides en 2009 au Centre Pompidou et à la Kunsthalle de Zürich, proposait au visiteur d'expérimenter l'espace dans sa vacuité la plus élémentaire. Depuis le milieu du XX^{e} siècle, les artistes font le vide et ceci pour des motivations très différentes : quête d'une sensibilité pure immatérielle pour Yves Klein (*La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, galerie Iris Clert, Paris, 1958), réduction de l'œuvre à sa dimension conceptuelle, sa capacité à être pensée pour le collectif Art & Language (*The Air-Conditioning Show*, 1966 – 1967), épuisement des limites de la physicalité de l'œuvre pour Robert Barry (*Some places to which we can come and for a while « be free to think about what we are going to do »* (Marcuse), 1970, galerie Sperone, Turin, 1970), lecture critique de l'institution pour Michael Asher (October 7-October 10, 1974, *Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design*, Halifax, Canada, 1974)…

Ces précédents historiques dessinent un certain paysage où règne une invisibilité active et désirée, laissant toute la place à la perception et l'appropriation de l'œuvre par le public.

Gilles Baume

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. Collection SFMOMA.

Source: http://www.sfmoma.org/artwork/25846##ixzz1LyTgQsEn San Francisco Museum of Modern Art.

L'exposition *Nul si découvert*, dernière du cycle « Érudition Concrète », s'intéresse à des formes de connaissance à la fois proches et impossibles. Parmi celles-ci, l'hermétisme est cette notion qui nous empêche d'atteindre le sens d'un texte ou d'une œuvre et laisse le lecteur comme exclu de sa compréhension. On reconnaît le génie des grands poètes tels que Paul Éluard ou Saint-John Perse sans toujours véritablement toucher le sens de leur œuvre. Face à une syntaxe complexe et une expression concise et imagée, le lecteur est parfois amené à se perdre, cherchant en vain un passage ou une entrée vers une signification unique et déterminée.
La poésie mallarméenne a ainsi souvent été qualifiée d'hermétique aussi bien par ses contemporains que par des critiques actuelles. Mais cette caractéristique est plutôt affirmée par l'auteur, et à sa suite, certains poètes (Eugenio Montale et Giuseppe Ungaretti) utiliseront même l'acception « hermétisme » pour qualifier leur pratique. C'est que Mallarmé est à la recherche d'une œuvre absolue : « ma pensée

DES VERTUS « HERMÉTIQUES » DE LA POÉSIE

s'est pensée et est arrivée à une conception pure ». Cette quête d'absolu littéraire se manifeste par une extrême condensation de la pensée et une complexité de la syntaxe. Ce faisant, l'écriture devient suggestion plus que nomination. Le poème le plus connu de Mallarmé est un exemple significatif de cet hermétisme. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* repose sur un principe de retardement qui diffère l'élucidation par l'ajout d'une succession d'indices. Loin d'éclairer le sens, ces derniers finissent par le perdre entièrement. On a ainsi l'impression que le poète obscurcit intentionnellement la compréhension du poème comme si l'intérêt ne se trouvait pas dans son entendement, mais bien plus au cœur du déroulé des mots comme objets ou matière, voire dans leurs interstices.

Pour Mallarmé, le poète est un passeur qui cède l'initiative aux mots, comme si la littérature pouvait parler d'elle-même. D'une certaine manière, il rejoint la conception rimbaldienne du poète éclaireur de nouveaux chemins, « voleur de feu » ou « suprême savant », qui aurait pour mission de révéler au monde un savoir nouveau. Mais si la poésie a une telle valeur éducative ou édifiante, pourquoi ces textes paraissent-ils toujours partiellement inaccessibles? Saint-John Perse répond ainsi : « L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore ». Le poète est donc un avant-gardiste, un explorateur de la connaissance impossible. Paul Eluard écrivit un jour : « La terre est bleue comme une orange ». Il n'était pas nécessaire de savoir que, comme on le raconte parfois, il avait une orange pourrie devant les yeux, pour lire cette phrase du poète. Elle est simplement devenue soudain l'évidence

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Mallarmé. © D.R

même. Le poète avait seulement éclairé, avant nous, le monde.

Un des paradoxes de ces poètes qualifiés d'« hermétiques » est qu'ils puisent souvent leur inspiration dans le réel et le quotidien. Mallarmé lors des « Soirées du mardi », proposait à ses amis, des improvisations de petits poèmes à partir de tout et de rien, seulement en faisant jouer les idées entre elles. Francis Ponge, de son côté, s'amuse à décrire en vers les objets les plus banals dans le *Parti pris des choses*. À la suite de Baudelaire qui initia des poèmes inspirés du quotidien parfois le plus hideux avec *La Charogne*, certains poètes s'attachent à dépeindre la réalité qui les entoure ainsi que ses contradictions. Francis Ponge appartient à cette catégorie, ce qui ne l'empêche pas d'être associé à ces poètes hermétiques. Il se joue du lecteur en mettant en lumière des objets du quotidien tels que le cageot, le savon ou l'huître, mais c'est alors cette transparence qui le rend illisible. Des objets tellement quotidiens qu'on ne les remarque même plus et qu'il fait ensuite disparaître à nos yeux aussi rapidement qu'ils nous sont réapparus : « Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à la disparition complète, épuisement du sujet. ».

La poésie est peut être cette connaissance impossible qui une fois traduite serait détruite. Francis Ponge répondait ainsi lorsqu'on lui demandait la signification d'un poème : « Ce que le poète a voulu dire il l'a dit et […] ne peut le redire autrement ». Comment ne pas imaginer qu'une fois le sens découvert, l'imagination

n'opèrera plus et que la valeur du poème en sera réduite. Le mystère, cher aux symbolistes, fait partie intégrante du poème et de sa conception. La modernité a souvent conduit les poètes a une vaste refonte du poème qui ne s'en trouve pas réduit, comme pourrait le penser le lecteur mais plutôt concentré. Il y aurait bien à dire sur les paradoxales vertus édifiantes de l'opacité. Le poète Guy Allix nous laisse méditer cette phrase : « On réclame la clarté du poème quand nous n'avons besoin que de la lucidité du lecteur », tandis que dans Baal, Bretolt Brecht écrit « les histoires qu'on comprend sont seulement mal racontées ».

Julie Adet

Après la démonstration de l'existence de l'atome par Jean Perrin en 1908, des physiciens comme Max Planck, Albert Einstein, Paul Dirac, ou Wolfgang Pauli engagent des recherches pour décrire le comportement des atomes et des particules. Les atomes n'étant manipulables qu'à partir des années 1970, il s'agit principalement d'« expériences de pensées[1] » dont l'esprit et le papier sont quasiment le seul outil, avec les sciences humaines comme appui heuristique – la doctrine indienne « Vedanta » pour Schrödinger, Jung pour Wolfgang Pauli, Spinoza pour Einstein. Entre 1925 et 1927, les postulats et équations fondateurs de cette nouvelle physique sont publiés, laissant apparaître que les structures microscopiques, contrairement aux objets macroscopiques (l'homme, le soleil, les pommes), sont régies par des lois propres et spécifiques, qui divergent des lois de la physique classique, dite « Newtonienne ». L'indéterminisme est un des aspects majeurs et

LE PRINCIPE D'INCERTITUDE D'HEISENBERG ET LE CHAT DE SCHRÖDINGER

Erwin Schrödinger.

déconcertant de cette physique dite « quantique » : un électron peut être à la fois à un endroit et à un autre (le principe de superposition de Schrödinger), et si l'on cherche à déterminer précisément sa position, sa vitesse devient d'autant plus incertaine. Ce dernier principe, dit « d'incertitude », formulé par Werner Heisenberg en 1927, postule que c'est la présence de l'observateur, du scientifique, qui modifie le sujet : en observant un électron avec un microscope à rayon gamma, on arrive plus précisément à déterminer la position de l'électron, mais conséquemment les photons projetés par les rayons excitent l'électron et modifient sa vitesse. Heisenberg, avec Niels Bohr et Max Born soutiennent que toutes ces lois quantiques sont universelles et applicables à tout objet, alors que Albert Einstein, Erwin Schrödinger et d'autres mettent en doute cette « interprétation de Copenhague ». Les débats entre ces deux

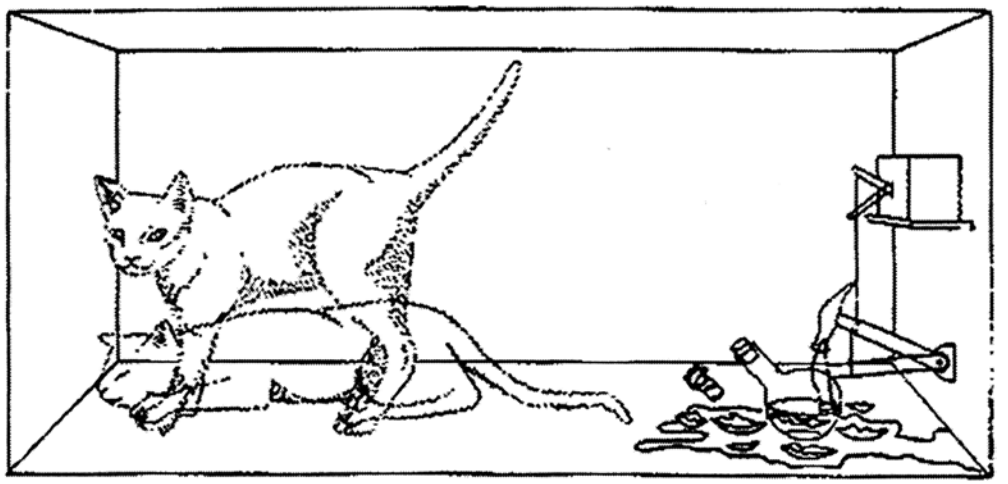
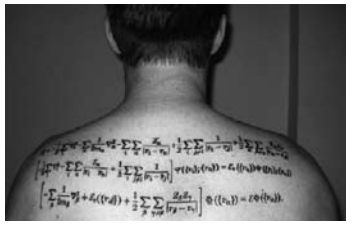


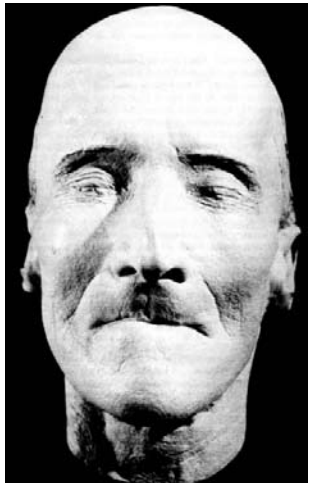
Schéma du chat de Shrodinger.

groupes déclencheront pendant plus de vingt ans des questionnements philosophiques, des citations mythiques, et des répliques à l'emporte-pièce (« Dieu ne joue pas aux dés dans l'Univers » d'Albert Einstein, ou « Qui êtes-vous Albert Einstein pour dire à Dieu ce qu'il doit faire? » de Niels Bohr). C'est dans ce contexte qu'arrive par courrier l'énoncé du chat de Schrödinger chez Einstein, le 19 août 1935. Dans une lettre écrite à Einstein, Erwin Schrödinger tente de démontrer l'invalidité de l'interprétation de Copenhague : « On peut même créer des situations assez burlesques. Un chat est confiné dans un compartiment blindé, avec le dispositif diabolique suivant (qui doit être protégé contre une intervention directe du chat) : à l'intérieur d'un compteur Geiger est placé un petit morceau de substance radioactive, si petit que, durant une heure, il se peut qu'un seul des atomes se désintègre, mais il se peut également, et avec une égale probabilité, qu'aucun ne se désintègre. S'il y a désintégration, le compteur, via un relais, déclenche un petit marteau qui casse une fiole de cyanure. Si on abandonne le système à lui-même pendant une heure, on dira que le chat est encore en vie si aucun atome ne s'est désintégré. A la première désintégration, le chat est tué. La fonction décrivant l'ensemble pourrait être exprimée ainsi : en elle, le chat est vivant et mort en proportions égales[2]»



Homme tatoué de l'équation de Schrödinger.

Schrödinger veut mettre en évidence un paradoxe : les lois quantiques impliquent qu'on ne puisse déterminer à l'avance la position d'un atome tant que l'observateur ne l'a pas vue et que l'atome, selon la loi de superposition, est à la fois entier et explosé. Cette double conclusion, habituelle à l'échelle quantique, devient impossible mise en lien avec la probabilité de la mort



Masque mortuaire de Shrodinger.

du chat, qui serait selon, ce mode de déduction, dans un état incertain, à la fois « mort ET vivant » jusqu'à ce qu'une personne ouvre la boîte. L'exemple de Schrödinger visait à démontrer qu'il devait y avoir une faille, ou des variables cachées dans les postulats de la physique quantique, étant donné que dans la réalité, un chat ne pouvait être que « mort OU vivant ». Ce n'est qu'à partir des années 1970, avec la deuxième révolution quantique et la mise en place de la « théorie de l'incohérence » par Hans Dieter Zeh, qu'il est possible d'expliquer les raisons de cette transition des règles entre les mondes micro et macroscopiques, mettant étonnamment en faux Schrödinger et Einstein : les principes quantiques d'incertitude et de superpositions ne comporteraient pas de failles, mais pour arriver au calcul de probabilité de la mort ou non du chat, il faudrait également prendre en compte les facteurs d'interactions entre le chat et son environnement (pression des molécules d'oxygènes, la présence de photons de lumière même dans une boîte obscure, etc), complexifiant ainsi l'équation de base prévue par Schrödinger.

Mélanie Mermod

1 Erwin Schrödinger, *British Journal of Philosophy of Science*, 1952.

2 Erwin Schrödinger, P*hysique quantique et représentation du monde* , Le Seuil, 1992, 184 p.

Bibliographie sélective
Nul si découvert/ Void if removed
Érudition concrète 4

Établie par l'équipe de l'Antenne et Guillaume Désanges

Ouvrages généraux

— Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Editions Gallimard, collection blanche, 1980
— Hugues Choplin, *De la phénoménologie à la non-philosophie. Lévinas et Laruelle*, Paris, Editions Kimé, « Bibliothèque de non-philosophie », 1997
— Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu*, d'Honoré de Balzac, Les Editions de Minuit, Collection Critique, 1985
— Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, ce qui nous regarde, Les Editions de Minuit, collection Critique, 1992
— Georges Didi- Huberman, *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Les Editions de Minuit, Collection Critique, 1990
— Franz Kafka, *Le silence des sirènes dans Œuvres complètes*, Tome II, Récits et fragments narratifs, Editions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1980
— François Laruelle, *Principes de la non-philosophie*, Paris, Editions PUF, Collection Epiméthée, 1996
— Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité* Martinus Nijhoff, La Haye, 1961
— Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 tomes, 1998 – 2003
— Quentin Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Editions du Seuil, Collection L'ordre philosophique, 2006 (préface de Alain Baldiou)
— Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, 1887, Editions Gallimard, Collection: Folio Essais, Paris, 1987
— Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, 1942; Editions Gallimard, Collection Poésie, 1966
— Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, 1952; Editions Gallimard, Collection Poésie 2002
— Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Editions Fata Morgana, 1978; nouvelle édition, livre de poche, Collection biblio-essais, 1986
— Marlène Zarader, *L'être et le neutre*, à partir de Maurice Blanchot, Editions Verdier, 2001

Catalogues d'exposition

— *Densité ±0*: [exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 3 février-11 avril 2004 et Fribourg, Fri-art, 1er mai-20 juin 2004], Editions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2004
— *In/Visible* – Frac Lorraine, Collection – Productions, JRP|Ringier, 2006
— *Vides : une rétrospective* : [exposition, Paris, Centre Pompidou, 25 février-23 mars 2009, Berne, Kunsthalle, 10septembre – 11 octobre 2009], co-éditions par les Éditions JRP|Ringier, Zurich et les Éditions du Centre Pompidou, Paris, en partenariat avec la Kunsthalle Bern, Berne et le Centre Pompidou-Metz, 2009

Séquence

Visite avec Guillaume Désanges, commissaire de l'exposition
Dimanche 26 juin – 18h

Rencontre à la Librairie l'Atelier
Jeudi 16 juin – 19h30
A proximité du Plateau, la Librairie l'Atelier propose une rencontre avec différents intervenants (philosophe, poète, artiste et scientifique) pour explorer la notion de l'ineffable, en écho à l'exposition *Nul si découvert*

Librairie l'Atelier, 2 bis rue du Jourdain 75020 Paris

Exposition performée : Pierre Bal-Blanc
Draft Score For An Exhibition, 2010
Jeudi 7 juillet – 19h30
L'oral de présentation d'une candidature pour le commissariat de la 7e Biennale de Berlin, conduit en 2010 par Pierre Bal-Blanc, devant un jury de professionnels, est réitéré devant le public. Conçu dès l'origine comme une exposition en actes, la séance obéit aux règles d'une partition exécutée par son auteur ou par une tierce personne.

Rendez-vous gratuits sauf l'« Exposition performée » – 5 euros.
Réservation obligatoire sur reservation@fracidf-leplateau.com

Infos pratiques

Le Plateau
Place Hannah Arendt
Angle de la rue des Alouettes et de la rue Carducci
F – 75019 Paris
Tél : + 33 1 76 21 13 20
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès
Métro : Ligne 11 – Jourdain
Ligne 7 bis – Buttes-Chaumont
Bus : Ligne 26 – Jourdain

Jours et horaires d'ouverture
Du mercredi au vendredi de 14h à 19h et les samedis & dimanches de 12h à 20h.

L'Antenne
22 cours du 7e art
F – 75019 Paris
Tél : + 33 1 76 21 13 46
antenne@fracidf-leplateau.com
Entrée libre

L'Antenne est fermée les week-end et jours fériés et du 22 juillet au 31 août 2001. En semaine, sur rendez-vous pour la consultation du fonds documentaire.

Ours

Ce journal a été édité par le Frac Île-de-France à l'occasion de l'exposition *Nul si découvert*, 4e et dernière exposition du cycle « Érudition Concrète » du commissaire invité Guillaume Désanges qui s'est tenue du 9 juin au 7 août 2011 (vernissage : 8 juin 2011) au Plateau.

Exposition
Commissaire de l'exposition : Guillaume Désanges

Frac Île-de-France/Le Plateau
Président : François Barré
Directeur : Xavier Franceschi
Administration :
Secrétaire générale : Marie Legoux
Assistante de direction : Anne-Claire Duprat
Comptable : Marc Hanifi
Exposition/édition :
Responsable : Maëlle Dault
Assistante stagiaire : Julie Adet
Communication/partenariats/presse :
Responsable : Isabelle Fabre
Assistante : Claire Alliot-Soto
Attachée de presse : Magda Kachouche
Collection :
Responsable : Veerle Dobbeleir
Assistante stagiaire : Anne-Cécile Maddedu
Antenne/service des publics :
Action culturelle : Gilles Baume
Action éducative jeune public : Marie Baloup
Coordinatrice Antenne : Pauline Lacaze
Professeur-relais (Académie de Créteil) : Judicaël Lavrador
Chargée de l'accueil au Plateau : Emilie Vincent
Assistantes stagiaire Antenne : Hélène Dunner, Laurie Merle
Régie :
Plateau : Cédric Vuagnat, Yannick Mauny
Collection : Benoît Masduraud
Stagiaires montage : Noémie Bablet, Édouard Duval, Alma Saladin, Yifan Shi.

Journal
Coordination éditoriale : Maëlle Dault, Guillaume Désanges
Assistante : Julie Adet
Graphisme : Laure Giletti
Textes : Julie Adet, Marie Baloup, Gilles Baume, Caroline Bléteau, Guillaume Désanges, Isabelle Fabre, Xavier Franceschi, Hèlène Meisel, Mélanie Mermod, Pauline Lacaze, Émilie Vincent.
Notices : Julie Adet, Marie Baloup, Gilles Baume, Maëlle Dault, Guillaume Désanges, Hélène Dunner, Laurie Merle, Émilie Vincent.
Crédits photographiques : tous droits réservés.
Impression : Imprimerie Nory, Paris

Remerciements

Aux prêteurs
Eric Baudelaire ; Bernard Bazile ; Le Carré d'art, Nîmes ; gb agency, Paris ; Frac des Pays de la Loire, Carquefou ; Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier ; 49 Nord, 6 est : Frac Lorraine, Metz ; Galerie Paula Cooper, New York ; Galerie Air de Paris, Paris ; Galerie Marion Meyer contemporain, Paris ; Galerie Lisson, Londres ; Galerie Michel Rein, Paris ; Galerie Nathalie Seroussi, Paris ; Kadist Art Foundation, Paris ; Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam ; Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris ; Musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Monsieur Emmanuel de la Baume ; Les films du Losange ; Seth Siegelaub ; Studio João Louro, Lisbonne ; Studio Chris Burden, Los Angeles ; Studio Anna Maria Maiolino, Sao Paulo ; Studio Coop Himmelb(l)au.

Aux artistes
Eric Baudelaire, Bernard Bazile, Chris Burden, Coop Himmelb(l)au, Ceal Floyer, Ryan Gander, Dora García, Joseph Grigely, Ann Veronica Janssens, Jiří Kovanda, João Louro, Julien Loustau, Anna Maria Maiolino, Stephen Prina, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Carey Young.

Ainsi qu'à
Pierre Bal-Blanc, Caroline Bléteau, Joël Benzakin, Florence Bonnefous, Centre Pompidou Metz, Rachida Chougui (Procédés Hallier), Françoise Cohen, Isabelle Cornaro, Mélanie Dessales, Jean-François Dumont, Sébastien Faucon, Dora García, gb agency, Laurence Gateau, Livia Gonzaga Bertuzzi, Sébastien Gokalp, Gauthier Herman, Fabrice Hergott, Béatrice Josse, Emmanuel Latreille, Julien Loustau, Olga Makhroff, Hélène Meisel, Mélanie Mermod, Fanny Moinel, Marion Meyer, Eva Meyer-Zerbib, Léna Monnier, Alfred Pacquement, François Piron, David Rodriguez, Silvia Sgualdini, Catherine de Zegher, Sandra Terdjman.

Partenaires

L'exposition *Nul si découvert* a bénéficié du précieux soutien du British Council et de PROCEDES HALLIER, Montreuil.

Le Frac Île-de-France est une initiative du Conseil régional d'Île-de-France. Il reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - et dans le cadre de son action au Plateau, de la Mairie de Paris. Le Frac Île-de-France est membre du réseau Tram et de Platform, regroupement des Frac.