**FRAC ILE DE FRANCE, Le Plateau, Paris XIX$^{e}$**
**Programme Erudition concrète 2009/2010**

Exposition **La Planète des signes**, 10 septembre — 15 novembre 2009, Érudition concrète 1
Exposition **Prisonniers du soleil**, 11 mars — 9 mai 2010, Érudition concrète 2
Exposition **Les vigiles, les menteurs, les rêveurs**,16 septembre 2010—14 novembre 2010, Érudition concrète 3

Textes de Guillaume Désanges, commissaire des expositions introduisant au catalogue de chacune des expositions.

## *La Planète des signes*

Invité à imaginer un programme d'expositions, et cherchant des liens entre certains artistes contemporains qui m'intéressaient, la question des rapports de l'art à la connaissance et à l'érudition m'a semblé pertinente, Elle n'est certes pas nouvelle. De fait, s'il est évident que l'art est irréductible à tout dessein pédagogique ou édifiant, les artistes ont souvent joué les « passeurs de savoirs» en créant leur propre système cognitif, qui échappe aux normes universitaires ou académiques. Aujourd'hui particulièrement, une génération d'artistes internationaux pratiquent plus précisément ce que j'appellerais une «érudition concrète», pouvant être tour à tour chercheurs, conférenciers, collectionneurs, éditeurs, amateurs éclairés, se réappropriant concepts ou résultats issus des champs du savoir (la philosophie, les sciences, l'histoire, la politique, l'esthétique, mais aussi les cultures populaires ou l'ésotérisme), s'attachant la collaboration d'experts ou menant leurs propres investigations. Si le résultat peut s'avérer plus formel que conceptuel, plus narratif que scientifique, plus fictionnel que documentaire, nombre d'entre eux ont recours à des études poussées qui sous- tendent de manière plus ou moins énoncée ou revendiquée la modélisation du travail, Il s'agit le plus souvent d'une relation libre et décomplexée à un savoir considéré comme matériau, comme un moyen plus qu'une fin, s'autorisant à dévier, falsifier, bouleverser les hiérarchies des documents et faits étudiés, insufflant poésie, fantastique, abstraction ou enjeux politiques à l'intérieur de l'expérience cognitive,
La première exposition de ce programme, «La Planète des signes/Planet of Signs», se concentre sur l'utilisation, la récurrence voire la rémanence de certaines formes élémentaires dans l'art, qui agissent comme des signes et indices graphiques fondamentaux. Elle s'attache notamment à éclairer comment ceux-ci sont sans cesse «rechargés» par différentes générations d'artistes, passant de véhicules de transmission à objets d'études eux-mêmes, Les formes géométriques élémentaires (ronds, carrés, triangles, croix, étoiles, etc.) issues de modélisations mathématiques, naturalistes, ou symbolistes, et leur développement en figures plus complexes, ont toujours nourri l'art. Depuis la peinture renaissante jusqu'aux avant-gardes du vingtième siècle et la modernité, via l'abstraction et le romantisme. Et si le signe iconographique subsiste aujourd'hui comme outil visuel et objet d'investigation chez de nombreux artistes, c'est qu'il continue de fasciner par son pouvoir inégalé, fusion paradoxale de fulgurance et de complexité, le signe graphique est à la fois manifeste et secret.
Il est fondé sur la contraction dynamique d'une pensée dans une forme simple chargée d' énergie, de pouvoir, voire d'autorité, Compression visuelle, expansion affective, sensuelle et cognitive. Dans le même temps qu'ils «abrègent» spatialement l'expression, les signes complexifient donc le savoir par leur caractère instable, polysémique et mystérieux. Un des corollaires de cette indétermination est leur universalité : ils apparaissent dans toutes les cultures comme dans diverses traditions et mouvements de l'art, de manière plus ou moins manifeste. Même si leurs référents et significations peuvent y être sensiblement différents, cet isomorphisme suggère une approche globale des formes, des savoirs et des affects, peut-être fondé sur un archaïsme de la perception. De fait, le signe est lui-même marqué par l'ubiquité, la répétition, et la régénération permanente. On pourra le remarquer dans l'exposition, la plupart des œuvres sont fondées sur un principe de répétition du même ou du similaire, parfois entêtante, acharnée, voire incantatoire,
L'exposition La Planète des signes s'articule autour de trois cercles thématiques qui s'enchevêtrent : le cognitif, le mystique, le politique. Trois champs qui s' influencent, se débordent l'un l'autre, Trois champs dont la relation au signe est imprégnée de récurrence, similitude et répétition, contredisant l'idée trop simple du signe comme pure contraction muette, uniflante et astringente, mais l'instituant au contraire comme élément se diffusant de manière proliférante, transactionnelle et résonnante.

**Cognition et répétition**

On sait que l'utilisation du signe graphique élémentaire est étroitement liée aux sources de la connaissance et à ses développements, Le signe linguistique, mais aussi les signes algébriques et géométriques ont été à la fois la marque et le véhicule de diffusion du savoir. Plus précisément, la découverte des propriétés de certaines formes géométriques (chez Pythagore, notamment) a coïncidé avec la naissance et le développement d'une branche du savoir unifiant le microcosme et le macrocosme, le ciel, la terre et l'infiniment petit, forgeant les piliers idéologiques d'un certain positivisme universaliste. Une harmonie rnétaphysico-rnathématique qui contiendrait la clé de l'organisation de l'univers, et qui fut donc considérée comme l'un des fondements de la connaissance. Le célèbre livre du biologiste et mathématicien d'Arcy Wentworth Thompson. *On Growth and Forms (Forme et*

*croissance,* 1917) qui s'attache à dévoiler certaines similarités entre des formes hétérogènes du règne naturel en y intégrant aussi bien des œuvres humaines, pourrait êt re considéré comme un prolongement tardif de cet idéal scientifique. quoique marqué par le pragmatisme et l'observation pure.
Sans recherche de causalité, il identifie la fascinante récurrence de formes élémentaires à tous les niveaux de la nature et leur mutation selon des projections géométriques plus ou moins complexes.
Plus profondément encore, comme l'analyse Michel Foucault dans *Les Mots et les choses,* c'est tout un régime de savoir qui repose sur une similitude, une analogie universelle rendue évidente par la marque, la signature. et donc plus généralement le champ du signe. Et c'est précisément la mutation d'un tel régime de l'affinité naturelle vers un régime libéré de cette liaison esthétique fondamentale qui va constituer la révolution épistémologique majeure après le XVII$^{e}$ siècle, et transformer un savoir faible qui accueille «à la fois et sur le même plan magie et érudition » en un savoir actif et ouvert. s'appuyant sur la distinction, la convention, la brièveté, mais aussi sur l'explosion des significations, C'est en écho à ces relations très étroites entre signe et savoir que l'exposition intègre des éléments minéraux, des modélisations de polyèdres héritées des travaux du minéralogiste René Just Haüy, ou des planches naturalistes de Ernst Haeckel issues de l'ouvrage *Kunstformen der Natur* (1904). Chez de nombreux artistes, l'utilisation de signes graphiques élémentaires reste hantée par ces vertus cognitives et par l'idéal d'une certaine modélisation géométrique du monde qui constitue l'un des piliers de la modernité. Certains font plus directement de ces signes le sujet de leur recherche. cherchant à étudier les conditions de leurs résurgences et leurs significations complexes. dans l'art et ailleurs. Dans tous les cas, la manipulation de ces formes, aussi rationaliste qu'elle puisse paraître, reste souvent marquée par une curiosité, une fascination et un émerveillement propres à une fréquentation des savoirs essentiels.

**Mystique et incantation**

Directement accolée à la question cognitive, et même enchevêtrée à elle dès l'origine, la mystique se retrouve également liée à l'étude et à l'usage de certains signes élémentaires. On sait comment les formes géométriques parfaites (le cercle, le carré, le triangle, etc.) sont investies de symbolisme et de spiritualité, voire dotées de pouvoirs occultes. Comme si, dès leur identification, leurs propriétés mathématiques avaient révélé un secret trop profond, trop puissant pour être immédiatement partagé ou même divulgué. Une sorte de code nucléaire de la vie, qui nécessiterait des vertus particulières pour être manipulé et que l'on décidera donc de ne pas mettre entre toutes les mains. D'où dès l'origine des sciences mathématiques occidentales, la création de la secte pythagoricienne avec son cortège de secrets, rituels, initiations, symbolisme, qui se propagera dans l'histoire à travers templiers, rosicruciens, alchimistes, francs-maçons. etc. C'est la thèse principale du livre de Matila Ghyka *Le Nombre d'or,* l'une des inspirations de l'exposition, qui opère comme un scénario paranoïaque et captivant, celui d'une géométrie considérée comme un savoir de bâtisseurs et de magiciens, De fait, au-delà et bien avant **l'**histoire de cette filiation particulière, toutes les formes élémentaires ont des référents symboliques archaïques communs à différentes cultures, et qui touchent à des idéaux spirituels. Et là aussi, au-delà de leurs racines historico-spirituelles, c'est leur principe de récurrence qui est remarquable, et qui fonde une partie du folklore mystique. Plus précisément, une double récurrence, à la fois synchronique et diachronique : à la fois à l'échelle de l'histoire (avec l'apparition des signes élémentaires qui reviennent sans cesse), mais aussi par la répétition à l'intérieur d'un régime d'usages spécifiques. De fait, si le symbole graphique joue un rôle fondateur et actif dans la pratique de la magie et du rituel, c'est d'abord pour exprimer visuellement des forces trop complexes, trop puissantes, trop abstraites pour être transcrites en mots. Mais ensuite, sur un mode plus physique, c'est la répétition même obstinée et tautologique, qui autorise la communication transcendante. Ce bégaiement du signe simple (oralement dans la magie, par exemple) selon un principe d'autohypnose afin d'atteindre un état spirituel propre à la grâce ou l'extase, trouve peut-être son écho visuel dans la répétition des symboles graphiques chez les mystiques. Appliqué au strict domaine de l'art, on pourrait noter comment chez certains artistes conceptuels ou minimaux - dont beaucoup ont utilisé les formes géométriques élémentaires cette démarche répétitive est pratiquée. Chez Hanne Darboven, par exemple, dont la pratique laborieuse et répétitive de combinaisons mathématiques, linguistiques ou géométriques sur papier, n'engage à priori rien de transcendant, mais qui pourtant, à force de répétition, s'apparente une sorte d'incantation ou de prière profane. L'épuisement de permutations logiques chez Sol LeWitt pourrait ainsi rappeler la célèbre incantation magique «Abracadabra» représentée initialement comme un jeu combinatoire de lettres.
Une façon d'envisager le signe non plus comme une simple réduction, une compression, mais l'instrument d'un étourdissement d'une distanciation par la répétition, Rosalind Krauss à ce sujet, écrit : «Le babillage d'une série de LeWitt n'a rien de l'économie du langage mathématique. Il a la loquacité de la parole de l'enfant, ou de celle du vieillard, dans son refus de résumer et d'utiliser des exemples singuliers qui impliquent le tout, comme ces récits fiévreux d'événements composés de détails presque identiques reliés ensemble par des « et». De fait, les artistes contemporains restent souvent inspirés par ce souffle mystique de la géométrie élémentaire, créant leur propre système ou réinterprétant les codes existants dans des visées plus ou moins spirituelles ou initiatiques. Ce faisant, ils contestent parfois, sur le mode ludique, l'histoire linéaire d'une abstraction géométrique absolument rationaliste.

**Politique et ritournelle**

Liée au langage et à la communication, l'utilisation du signe graphique est une constante dans le champ du rassemblement et de la propagande politiques, Dans son livre *Le Viol des foules par la propagande politique,* le penseur Tchakhotine éclaire la force de l'emblème répétitif et du symbole simplifié en substitution de la raison

dans le conditionnement des masses, et encourage une «contre-propagande de signes à signes. Mais cet usage du signe en politique dépasse la question de l'endoctrinement et de la manipulation et marque plus globalement le rôle essentiel et nécessaire joué par des systèmes de codes qui opèrent comme des cristallisations, des condensations graphiques d'enjeux collectifs. Le signe, le fanion, le sigle ou le logo représentent différents types de formalisation d'un indice commun plus ou moins cryptés, qui exacerbent le sentiment d'appartenance et permettent le ralliement à une cause. L'histoire exemplaire du sigle NO+. inventé et diffusé dans les rues au Chili par le groupe d'artistes CADA (Colectivo Acciones de Arte) et qui devint après sa réappropriation par la population la marque générique de l'opposition au général Pinochet est un exemple remarquable de la force active et transformatrice du signe, Dans l'art l'utilisation de formes géométriques élémentaires dans la représentation par les Avant-gardes avait signé au siècle dernier une nouvelle politique du regard, fondée sur une simplification et une rationalisation du monde à visée universaliste. Destinée à changer les mentalités et guider les comportements, cette révolution graphique a marqué la communication de masse. À leur suite, de nombreux artistes ont réinvesti et mesuré la force stratégique de ces formes élémentaires de la représentation. Et là, une fois de plus, on ne peut séparer l'action concrète du signe de son caractère à la fois simplificateur et répétitif. précisément dans une logique de diffusion. de multiplication. voire de recouvrement. Ainsi. répété et agissant sous le mode du stimulus. de l'interpellation. le signe politique pourrait paradoxalement renvoyer à la communication subjectivée et intransitive de la rengaine, l'antienne, voire ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari dans un célèbre chapitre de l'ouvrage *Mille Plateaux* nomment «la ritournelle». Soit l'abréviation et la schématisation (ici graphique) d'une communication collective qui afflrme pour soi le marquage d'un territoire. subjectif et rassurant, mais propose aussi la possibilité de le transformer et de le partager. Certes, ce mode d'énoncé rituel a quelque chose de compulsif, d'automatique, qui peut tendre vers la désindividuation et le conditionnement. Mais, comme l'affirment les deux auteurs : «La ritournelle a aussi une fonction catalytique : non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle. et former par là « des masses organisées ». Cette dimension foncièrement accélératrice et fédératrice de la ritournelle trouve, dans l'utilisation du signe politique, une concrétisation exemplaire.

**L'exposition comme signe**

« La Planète des signes/ Planet of Signs: est donc l'occasion d'aborder. dans le champ de l'art, ces rapports du signe visuel au réel et à la connaissance en termes d'inadéquation et d'utilité, de faiblesses et de vertus, de fulgurance cognitive et de fascination romantique, Mais l'exposition, si elle se nourrit de ces préceptes, n'en explicite rien définitivement, tant elle fonctionne sur la contestation d'une thématique qu'elle vient nourrir et dévier plus qu'illustrer. C'est le prix à payer pour une pratique curatoriale volontairement basée sur le déséquilibre, la simplification de ce qui apparaît complexe et la complexification de ce qui apparaît simple. et qui ne vise pas la démonstration, Une exposition qui ne se trouve donc pas forcément en adéquation *a priori* avec son sujet, pas plus qu'avec le lieu où elle prend place. Ayant démarré ce projet avec une volonté d'enserrer la question de l'appropriation contemporaine d'objets du savoir, c'est une exposition partiellement «historique » voire muséale qui en résulte. Les recherches n'ont pu éviter de replacer ces notions universelles dans le cours de l'histoire, et notamment celle de la modernité artistique. En ce sens, la présence de Kasimir Malevich et Ivan Klioune, artistes suprématistes, au-delà de la puissance de leur œuvre, opère aussi comme un signe. Signe d'une croyance en la continuité théorique et formelle de la création artistique. Signe aussi d'une volonté de considérer un espace d'art contemporain comme insoumis à une logique culturelle, économique et/ou fonctionnelle qui voudrait qu'il soit impensable d'y exposer des œuvres historiques, ou d'autres objets que des œuvres d'art. Considérer l'exposition comme le lieu privilégié des associations libres, précaires ou déconcertantes qui donnent à penser au-delà de l'actualité immédiate, replacer une génération d'artistes au cœur de référents qui nourrissent leur travail. tenter de croiser sans hiérarchie des champs de références hétérogènes tout en affirmant la place centrale de l'art comme l'un des lieux essentiels de l'intelligence aujourd'hui : tels sont certains des enjeux occultes du programme *Érudition concrète.* Paradoxalement, c'est peut-être précisément ce qui le replace au cœur de préoccupations très contemporaines.

## *Prisonniers du soleil*

Après *La Planète des signes,* qui se concentrait sur la récurrence de formes élémentaires dans l'art et ailleurs, *Prisonniers du soleil* constitue le deuxième volet du programme « Erudition Concrète». Il s'agit toujours d'interroger les rapports de l'art à la connaissance, et la manière dont les artistes créent leur propre système cognitif hors des canons universitaires ou académiques, dont ils peuvent se nourrir pas ailleurs. Précisément, ce qui m'intéresse, c'est la manière dont certains artistes contemporains créent des formes imprégnées de savoir et d'érudition, mais, contrairement à leurs aînés conceptuels qui exposaient les mécanismes même de leurs recherches logiques ou intellectuelles, la transforment en objets autonomes, souvent jusqu'à l'abstraction. Dans cette perspective, le travail de l'américain Corey McCorkle, déjà présent dans la première exposition de ce cycle, est exemplaire. Ayant suivi une formation en architecture, il développe notamment un travail sur les liens entre utopie, modernisme, fonctionnalisme et ornementation, fondé sur des recherches et nourri de lectures curieuses, dont les traductions plastiques s'avèrent sculpturales ou filmiques sans être documentaires. Nourrissant un intérêt pour les structures désertées, les traces d'utopies en faillite et les brouillages temporels que proposent certains

monuments, il les replace dans un entrelacs de références où se mêlent symbol isme, poésie, rituels hallucinatoires et souffles mystiques. Invité pour une production spécifique, il a choisi de travailler sur le Désert de Retz, un jardin de «folies» architecturales du XVIIIe siècle, situé sur la commune de Chambourcy. Conçu tel un microcosme architecture et paysager- avec une «colonne détruite», un temple grec, une pyramide égyptienne, une pagode chinoise ... -ce lieu improbable mélange édifices novateurs et aspirations philosophiques, futurisme et passéisme, et reste traversé de narrations historiques, économ iques romantiques, voire fantastiques. L'artiste en a tiré un travail inédit intégrant principalement le film.
En une sorte de contrepoint inaugural, «Antichambre» est une exposition dans l'exposition, qui joue sur un déséquilibre scénographique (un endroit réduit, densément fourni en opposition aux vastes salles du reste du projet) tout en proposant un dépliage intellectuel, sensible et poétique des thèmes et enjeux liés au projet du Désert de Retz. Usant des codes du décoratif, de l'artifice et de l'ornementation, elle associe une sélection d'œuvres d'art, contemporaines ou plus historiques, ainsi que divers matériaux et documents, dans une scénographie volontairement *cosy.* Elle intègre une salle de cinéma et une salle de jeu. En écho aux impressions ambivalentes que suscitent le Désert de Retz, cette «Antichambre» opère sous un régime de la cohérence invisible, de la tension entre rationalité et rêve, art et décoration, nature et artifice, le vivant et le morbide, l'ombre et la lumière. Sous le signe de l'extravagant et du monstrueux (terme employé par Corey McCorkle lui-même) l'ensemble du projet questionne la notion de goût en acceptant que l'ornement, le *kitsch* ou le grotesque soient la résultante de positionnements scientifiques, cognitifs ou politiques radicaux. Un monstrueux -la porte organique reproduite par Corey McCorkle, la peinture sadienne de Félicien Rops, les images morbides de Zoe Leonard, les horloges Rococo de Pablo Bronstein ou la collection de Céleste Olalquiaga- qui peut atteindre le sublime, et se confronte dans une curieuse tension au rational sme romantique de Louidgi Beltrame, Anna Barham, Dan Graham ou Isabelle Cornaro, ou à l'illusionnisme minéral de Hubert Duprat ou Jean Painlevé.

**Égarements constructifs**

*Prisonniers du soleil* n'est ni une exposition monographique, ni vraiment collective, ni totalement libre, ni strictement thématique, et peut-être un peu tout cela à la fois. Accrochage opérant par «décrochages» esthétiques et notionnels, elle s'est construite sous la forme d'un soleil dont le Désert de Retz serait le foyer, faisant rayonner de manière désordonnée des motifs que l'écriture progressive de l'histoire a considéré trop facilement comme contradictoires, alors qu'ils sont issus d'un même noyau fusionnel. De fait, le caractère inspirant de Corey McCorkle réside dans sa capacité à arpenter ces zones temporelles, topographiques, éthiques et esthétiques troubles, où les grandes téléologies historiques (classicisme, modernité, post modernité) et leurs corollaires formels apparaissent brouillés. Ainsi des dichotomies simplificatrices : fonctionnalisme versus ornementation, courbes versus angles droits, transparence versus opacité, nature versus artifice, sensualité versus raison, pensée versus poésie, sujet versus objet, Lumières versus obscurantisme, émotions versus savoirs, etc. L'architecture du XVIIIe siècle, celle des jardins de fabriques, mais aussi celle de Ledoux, Boullée ou Lequeu, que l'on pourrait qualifier de proto-moderne, est le terrain privilégié de la contestation d'un progrès rectiligne, qui se serait progressivement débarrassé de certains appendices pour atteindre, de manière binaire et (sans mauvais jeu de mots) «booléenne», un idéal moderniste intouchable. En 2007, l'accrochage *Other Modernisms* au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, l'un des temples de cette écriture de l'histoire, racontait la genèse d'une modernité architecturale décrétée unilatéralement par Hitchcock et Johnson en 1932, autour de l'idée de *Style International.* Un mini «Yalta» stylistique qui avait partagé la création en deux camps, écartant arbitrairement et artificiellement certains mouvements organicistes, l'Art nouveau ou des réalisations de Frank Lloyd Wright, afin d'imposer un modèle unique et simplifié du progrès architectural.
Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas pour autant, chez McCorkle, pas plus que chez ces autres artistes qui aujourd' hui revisitent cette histoire, d'opposer à cette ligne dogmatique une réaction postmoderniste, par un retour à la métaphore naturelle, à la fioriture, à l'ésotérisme ou au romantisme. Il s'agit plus subtilement de dégager la manière dont des motifs apparemment contradictoires étaient, dans les faits et dans l'esprit de ces moments fondateurs, totalement accolés, entrelacés. Comme le dit avec un joli sens de la formule McCorkle, il y a un «revers», au sens couturier du terme, de la modernité, soit une face occulte à la fois plus intime, plus sombre et plus sensuelle. Un idée que l'on retrouve théorisée dans deux ouvrages qui ont largement inspiré l'exposition.

**Artifices**

Le premier, *Royaume de l'Artifice, origines du kitsch au XIX$^{e}$ siècle,* de Céleste Olalquiaga étudie ces objets et phénomènes décoratifs ayant émergé avec la révol ution industrielle au XIX$^{e}$ siècle: collections de fougères, de coraux ou de coquillages, aquariums, presse-papiers en verre incrustés d' ani maux ou de végétaux, jusqu'aux modes des grottes artificielles ou des scénographies taxiderm istes loufoques. L'auteur explique comment l'avènement de cette *paraphernalia* ornementale n'est pas un frein, une réaction, ni même une véritable contestation des nouvelles valeurs de l'époque, mais lui est consubstantiel. La perte de l'«aura» liée à la révolution idéologique et industrielle des XVIIIe et XIX$^{e}$ siècles, bien décrite par Walter Benjamin, a *naturellement* suscité une mélancolie diffuse, actual isée dans des objets de collection utilisant des restes du vivant pour figurer la mort. Considérant l'Angleterre victorienne comme le berceau de ce phénomène, Céleste Olaquiaga examine plus généralement ce qui apparaît vu du présent comme un chaos intellectuel, sensible et formel : comment le progrès scientifique et technique s'accompagne de la résurgence de croyances mythiques (les monstres, les sirènes), comment la rationalitè créatrice s'accompagne d'une fascination pour le catastrophisme (l'Atlantide, les

naufrages, les ruines), comment l'attrait pour l'artificiel et l'industrie s'accompagne d'un retour vers le naturalisme. Voire, comment le régime de la consommation capitaliste s'allie à un paradoxal idéal de conservation (de la nature dans les décors, les bijoux, l'architecture). Mais ces apparentes contradictions n'en sont pas réellement, et le *kitsch* originel peut être considéré comme la part cachée, maudite de la modernité, l'écume matérielle d'un grand mouvement de substitution de valeurs. La préservation d'une certaine authenticité qui apparaît automatiquement au moment même ou celle-ci semble s'évanouir. Disparition comme affirmation et frustration comme moteur du désir, tout cela dessine une sorte de théorie du refoulement psychanalytique adaptée au *design populaire,* qui raconte une histoire paradoxale de la modernité sous l'angle de la remémoration et du *spleen.* Plus profondément, ces morceaux de nature pétrifiée que l'auteur qualifie de «fossiles culturels» ou de «débris de l'aura» manifestent un rapport évident à la morbidité, tandis que la ruine symbolise une ère nouvelle : celle du temps suspendu, d'une «tentative pour récupérer l'intensité et l'immédiateté» dans la matérialité objectale.
On pourrait s'interroger sur l'aspect potentiellement conservateur, voire réactionnaire de la fascination très contemporaine pour ces formes anciennes de décorum. On pourrait anticiper, chez certains artistes qui travaillent avec la réappropriation de ces esthétiques, la translation d'une conscience politique vers des formes surannées et presque fictionnelles d'idéalisme progressiste.
A cela, le livre de Céleste Olalquiaga propose un début d'objection, dans son refus de considérer le *kitsch* comme pure corruption ou vulgarisation esthétique, sur lesquelles on a trop souvent voulu le replier. L'auteur insiste sur la diffusion et le partage (plus que la dispersion) de ces appropriations individuelles auparavant réservées aux lettrés ou aux bourgeois.
En empathie totale et non feinte avec son sujet, l'auteur honore plus qu'elle ne critique cette participation des classes populaires à la circonscription mélancolique de la nature dans l'objet, et s'oppose au dénigrement du *kitsch,* ainsi qu'au rejet de l'ornement et du décoratif par une certaine histoire de l'art.

**Subversion**

Le second ouvrage, *Les Châteaux de la subversion,* d'Annie Lebrun, analyse le roman noir ou «gothique», genre littéraire populaire apparu à la fin du XVIIIe siècle, qui naît avec la parution du *Château d'Otrante d'Horace Walpole* et s'achève avec le *Melmoth* de Charles Robert Mathurin. Ces récits aux échos fantastiques content les affres de personnages innocents expérimentant des parcours initiatiques, sortes de descentes aux enfers entre angoisse et abandon, violence et romantisme, sur fond de nature malveillante (forêts, orages, montagnes) et de sombres châteaux. Loin d'échapper aux idéaux de l'époque, le motif de la ruine fantomatique constitue pour l'auteur une sorte de devenir architectural de l'inconscient révolutionnaire, et symbolise un paradoxal phare pour comprendre les dessous de la modernité. «Soudain il ya un trou, un vide, un appel de vide vers lequel l'objet file à toute vitesse, s'engouffrant à l'intérieur de ses multiples réalités, ouvrant les galeries de ses perspectives imaginaires.
La modernité commence avec ce forage du réel.»
Cette puissante résurgence de l'obscurité en pleine période des Lumières, ce «surgissement énorme, barbare et sauvage de la poésie en plein siècle des principes et des systèrnes?», constitue non pas une opposition au progrès, ni une rémanence de valeurs passées, mais bien la face dépressive de la Révolution, dont la ruine est le monument. Soit, un phénomène «absolument moderne», qui dépasse même ce vers quoi tendait l'idéal foncièrement morbide de la Révolution: une fusion radicale de l' homme et de la nature qui mène à la destruction. Dès lors, le roman noir est le langage même de la Révolution, «non celui des principes mais celui des faits, qui viendra assombrir, briser, anéantir le cristal des paroles». L'auteur discerne des extensions architecturales de cette littérature dans les jardins de «fabriques», excès d'artifice d' une nature considérée comme «relique», et revanche végétale face à la raison. Un rapport sadomasochiste qui prétend à la fois à contraindre et célébrer la nature. C'est, en toute logique, Sade qui représente la figure ultime de ce penchant pour la noirceur, la soumission des corps et la transformation de sujets en objets au XVIII$^{e}$ siècle. Sade qui incarne le mieux la part honteuse, sombre des Lumières, cette trouble obscurité de la liberté et dont on retrouvera les traces jusque chez Dada et les surréalistes.
**Prisonniers du soleil**
Hybride, impure, la tradition des jardins anglo-chinois -à laquelle appartient le Désert de Retz-associe l'idéal progressiste aux motifs de l'égarement et de la ruine, le goût du mystère à l'éveil scientifique, synthétisant les pôles faussement contradictoires de cette trouble période. Entre fantaisie plaisante et allégorie dépressive, préservant l'image de l'enfer au sein du paradis, elle renvoie de manière subliminale à la figure d'un homme nouveau qui, paradoxalement, court à sa perte. Contradictions? Disons plutôt que les folies architecturales correspondent autant à une explosion de la matrice rectiligne du jardin «à la française», qu'à une explosion des règles morales, esthétiques et politiques binaires qui semblaient prévaloir. Et c'est cette dilution des valeurs qui constitue le fondement du travail de Corey McCorkle, et l'essence archéologique de l'exposition. Evidemment, toute cette histoire est trop complexe pour constituer une stricte thématique à l'exposition *Prisonniers du soleil.* C'est donc plutôt une atmosphère qui l'a inspirée. L'exposition apparaît volontairement non cadrée, fuyante, voire par certains côtés illisi ble, tant le choix des œuvres est fondé sur l'intuition et l'affect plus que sur le discours ou la démonstration. Néanmoins, s' il m'a paru intéressant, précisément aujourd'hui, de développer une telle réflexion à partir de l'art, c'est que l'on a observé dernièrement de nombreuses revisitations des grandes utopies des XVIII$^{e}$, XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles, périodes visionnaires et enthousiastes observées au travers de leurs pendants romantiques et ésotériques. Un régime volontaire du mélange et de la révision des dogmes, qui manifeste certainement quelque chose de l'esprit du temps. Un sentiment de perte de repères, de suspension, d'une

recherche de l'ineffable ou du dehors, qui engloberait dans son rêve d'égarement les acquis de la modernité. Dans cette perspective, l'exposition rejoue «en chambre», la mécanique déambulatoire du jardin anglo-chinois.
Elle entend privilégier la surprise, les sauts esthétiques, les épreuves (la salle de jeux), redessinant en permanence les perspectives formelles et historiques de son sujet. Un jeu de vérité et d'illusion opérant comme ces miroirs qui ornaient les murs et les portes de la «Colonne brisée» du Désert de Retz, et devaient refléter des points de vue fortuits et improbables du paysage alentour. Fondée sur des coïncidences parfois fortuites, organisée sous les auspices de Baudelaire, Sade, Benjamin, mais aussi d'Alain Resnais, Frank Lloyd Wright ou Dan Graham, l'exposition, à l'instar du Désert de Retz, ne redoute pas les contradictions visuelles ni l' incompatibilité muette de règnes divergents. Car certainement, comme tous les comtes de Monville ou les Walpole des temps passés, à travers ce confort, nous ne cherchons pas la paix.

## Les vigiles, les menteurs, les rêveurs

Troisième volet du programme « Erudition Concrète », cette nouvelle exposition s'inscrit dans une continuité, que je souhaiterais instable et disjonctive, avec les deux premières, *La Planète des Signes* et *Prisonniers du soleil.* Certes, il s'agit une fois encore d'interroger la manière dont certains artistes renouvellent la relation entre l'art et la connaissance, donnant à voir en formes et en actes le résultat d'études et d'investigations personnelles via des dispositifs alternatifs de collecte, manipulation et restitution d'objets de savoir. Mais cette fois, ils s'intéressent moins à expérimenter à l'intérieur même d'un régime de l'art (à travers les signes ou la question de la modernité, précédemment), que de rendre compte, par l'art, de l'extérieur: le monde, la vie sociale et politique, l'événement et l'histoire. Il s'agit donc de présenter des pratiques a *priori* très diversifiées, voire divergentes, mais toutes dérivées d'un principe documentaire au sens large. Soit: identifier, désigner, cadrer, restituer (un fait, un événement, un contexte). Mais alors que la relation classique du document au réel doit généralement se mesurer à des critères d'objectivité, d'exhaustivité, de prudence et de rigueur, ces artistes font exploser ces pôles de références, développant des modes de partage quipeuvent emprunter les chemins de la traduction, de la reconstitution, de la fiction ou du transfert. Ce faisant, et c'est l'un des enjeux essentiels de l'exposition, il ne s'agit pas de jouer ou de tromper pour le plaisir, ni de miser sur une ambigüité jubilatoire du statut de l'objet, mais bien, dans une logique radicalement transitive, de toucher l'autre en partageant de la conscience et du savoir, acceptant s'il le faut de contredire aux règles éthiques et formelles du savant, de l'historien, du journaliste ou du chroniqueur. Pourtant, qu'ils soient artistes chercheurs, observateurs, juristes, rapporteurs, enquêteurs ou vigiles, leurs formes restent soumises à la nécessité et à l'urgence d'un message à transmettre plus qu'à une volonté stylistique. Il ne s'agit pas de nier ou de craindre l'usage et l'influence transformatrice de la forme, mais d'affirmer des « fonctions », voire des missions d'artistes, qui subordonnent cette forme à un souci d'efficacité cognitive, politique et sensible. Donc, à égale distance d'un refus de la forme au nom de l'authentique d'un côté, et de la virtuosité esthétique de l'autre. Prenant le risque de la formalisation sans l'aimer. En écho avec l'idée d'une érudition profonde qui remonte à la surface et se mue en objets hybrides, l'exposition déplie différentes stratégies d'écriture de faits, historiques ou juridiques, anecdotiques ou événementiels, qui à partir d'une raison pratique et d'une volonté militante ou manifeste, finissent parfois par tendre vers le poétique, le fantastique ou le lyrique
Sans complaisance, et pas sans risque. Abordant des sujets très divers, tous ces artistes donnent à partager le résultat de leurs recherches, n'hésitant pas à créer leurs propres documents quand cela est nécessaire, tissant des liens inattendus entre fiction et réalité, objectivité historique et création, archive et collection personnelle-sans que ces liens soient le sujet même du travail. Soumis à des obligations de moyens autant que de résultats, ils opèrent finalement comme des rapporteurs, des inventeurs ou des passeurs, contestant la position d'auteur démiurge. Utilisant le partage de l'information, la connexion des savoirs, l'inventaire et le renseignement comme des armes, ces veilleurs inventent des manières de critiquer les situations spécifiques qu'ils ont choisi d'investiguer. Un savoir mobile, de surface, de connexions, qui oppose la « qualité » de la relation entre les faits à l'expertise aveugle.

**Un art balistique**

Au départ, l'idée de l'exposition puise à deux sources relativement éloignées. D'une part, le film de Jean-Luc Godard *Lettre* à *Freddy Buache;* de l'autre, l'œuvre de Walid Raad et de l'Atlas Group, autour d'une documentation construite sur les guerres du Liban. Deux pôles qui n'ont à première vue pas grand chose en commun, mais à partir desquels s'est progressivement tissé le propos de l'exposition et le choix des œuvres. Il s'agit d'un côté d'une certaine économie narrative, que j'envisage sur le mode de l'urgence et de la nécessité; et de l'autre, d'une position apparemment plus distante et manipulatrice qui rend compte de l'histoire. Le film de Godard exhale la volonté pragmatique de transcrire un message à la première personne, sans pose ni application. Pressé par une situation de crise, le refus d'un projet de commande, le cinéaste fait ce qu'il croit devoir faire: un manifeste, une lettre ouverte, qu'il formalise avec des accents lyriques et sentencieux en prenant le risque du ridicule, de l'imprécision, de la poésie, tout en allant immédiatement et sans prudence au fond des choses. En bref, il entend avant tout toucher, par les mots, les images, la musique, atteindre directement sans biaiser, sans se soucier, momentanément peut-être, des coordonnées de son objet dans l'espace des formes. Une pratique balistique de l'art, à la fois radicale et sensible, et même troublement sensuelle, qui emprunte à la poésie dans une visée tactique. Usage fonctionnel contre usage «fictionnel » des affects. À l'inverse, Walid Raad adopte la forme objective du document historique qu'il invente plus qu'il ne façonne, rendant compte d'une histoire complexe et tragique sans s'adosser sur le réel ni même le plausible, mais en arpentant les chemins

inconfortables de la fiction, du romantisme, de l'abstraction.
Quoique divergentes, ces positions sont toutes deux subversives. Entre ces deux pôles, l'exposition s'est construite librement sur le principe d'une forme paradoxalement déterminée par l'absence déterminée de forme. Le choix ténu et risqué d'une formalisation qui ne serait pas a *priori* mais a des régimes esthétiques forts sans s'y installer. Une manière pragmatique de contester les hiérarchies entre esthétique et politique, fiction et réel, action et poésie, dans un souci d'efficience. C'est sur ce terrain trouble que viennent prendre place des travaux aussi divers qu'une collection de faits juridiques aporétiques, la redécouverte d'un musicien oublié, un diaporama narrant la trajectoire éthique et politique d'un médium brésilien ou un manifeste militant publié dans *le Monde Diplomatique,* mais aussi des peintures et des installations. Il y a dans toutes ces formes un paradoxe, au sens où quelque chose qui se joue a *priori* en dehors du terrain esthétique, y revient sans cesse volontairement, l'embrasse, et finit parfois plongé dedans.

**Réalisme abstrait**

Derrière cela, c'est l'ambiguité de la notion de réalisme qui estenjeu, etamène à différencier réalité et vérité. C'est en ce sens qu'il m'a très vite paru intéressant d'intégrer à l'exposition des œuvres du réalisme socialiste. Et plus précisément dans son adaptation française, qui substitue en partie la décision à la soumission. Entre idéalisme et propagande, ces œuvres furent réalisées dans un régime intellectuel et idéologique qui les amène à privilégier l'impact politique et poétique, au risque de la falsification, sur l'inscription dans une histoire des formes, et notamment celles des avant-gardes. Urgence d'une réappropriation de l'histoire et du présent, avec une volonté farouche de convaincre et de toucher, quitte à renoncer à l'indépendance et à l'originalité stylistique. Peut-être faut-il ne pas confondre modernité et refus du réalisme, et ces œuvres, négligées par l'histoire officielle pour des raisons évidentes d'académisme esthétique et d'instrumentalisation idéologique de l'image, y entrent néanmoins de plein droit, non exclusivement par leur forme même, mais par leur contexte, synchronique plus que diachronique, d'apparition et l'énergie réactive dont elles sont chargées[1], Celles-ci sous-tendent des questionnements sur l'efficience, l'engagement et le débordement de la pratique artistique dans la vie réelle qui sont aussi des enjeux de la modernité[2]. Bien entendu, la confrontation de ces peintures avec de l'art contemporain fonctionne dans *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs* non pas sur l'accord ou l'analogie mais sur la tension. Comme l'ensemble de l'exposition, elle opère sur le mode du collage improbable et disjonctif. Précisément, ce choc esthétique et temporel se fonde sur une juxtaposition volontairement problématique d'engagement à engagement, de formalisation à formalisation, réalisme à réalisme. De fait, tout ici est construction, artefact, et pourtant tout est *apparemment* réaliste. Mais l'économie « réaliste » ou concrète des œuvres contemporaines n'est pas fondée sur une certitude idéologique, ni sur la célébration, ni sur une doctrine de simplification formelle. Au contraire, elles entendent apporter des éclairages foncièrement « critiques » sur des situations complexes, donnant à penser plus qu'à croire, dans une sorte de crudité et de pragmatisme esthétique. Ce faisant, elles maintiennent une forme d'irrésolution cognitive et de liberté d'association pour le regardeur, qui relève d'une autre forme d'engagement.

**Share-War**

Par les sujets abordés, l'exposition tisse quelques liens entre luttes civiles et militaires, le politique et l'économique, et la place trouble de l'art dans ce jeu d'association. Comme la lutte sociale, dont le réalisme socialiste entend rendre compte, la guerre représente un autre pôle critique de la tension entre réalisme et fiction artistique. Un *breaking point* esthétique et moral. Dans son recueil *The Things they carried,* l'écrivain et vétéran de la guerre du Vietnam Tim O'Brien relate des anecdotes « vraies" qui peut-être ne se sont jamais déroulées, un paradoxe qu'il ne cesse de révéler et d'analyser au cours de sa narration. Mais ce paradoxe n'en est pas vraiment un, car selon lui, la guerre opère une sorte de suspension de la question du vrai et du faux. « Une chose peut arriver et être un mensonge total, autre chose ne pas arriver et être plus vraie que la vérité[3] ». Raconter la guerre de manière « réaliste" ne peut donc passer, momentanément et surtout de manière clandestine, que par la fiction. Une vision documentaire alternative qui pointe la différence entre réalité et vérité, et la nécessité d'invention, ou de déviation de trajectoire narrative, pour atteindre le vrai, et donc sa cible[4], Question de balistique (de précision). encore. Dans cette perspective, et la dépassant, la documentation improbable de l'Atlas Group aborde non plus seulement la question du réel mais celle du crédible, et l'insertion de la poésie au sein de l'horreur. « À la fin, bien sûr, une véritable histoire de guerre n'est jamais à propos de la guerre. Elle est à propos de la lumière du soleil", ajoute Tim O'Brien.

**L'artiste -spectateur**

C'est précisément ici que la question de la connaissance et du savoir réapparaît. Dans le fait qu'il ne suffit pas de

---

[1] La Tate Modern, contrairement aux musées français ne s'y est pas trompée, qui a engagé une grande campagne d'achat et de monstration de réalisme socialiste, et notamment de Fougeron et Taslitzky
[2] Modernism, Postmodernism and Gleam: On the Photorealist Work Ethic, **in** revue Afterall, n° 24 été 2010,
[3] How to tell a true war story"in "The things they carried", Editions Flamingo 1991
[4] « La philosophie, qu'est-ce que c"est sinon une façon de réfléchir, non tellement sur ce qui est vrai et sur ce qui est faux, mais sur notre rapport à la vérité », écrivait Michel Foucault, qui parlait aussi à propos de son travail de « fiction historique ».

détenir un savoir pour transmettre une vérité. Celle-ci se forge, se façonne, se formalise, se travaille de manière active et créative. Voire, détenir le savoir n'est pas une condition suffisante, et peut-être même pas *nécessaire.* Dès lors, c'est la pensée de Jacques Rancière (dont un extrait du *Spectateur émancipé* est reproduit dans ce journal) qui permet d'éclairer ce qui se joue dans les coulisses de cette exposition, et plus largement au sein du programme" Érudition concrète ". Pour le philosophe, le principe d'une égalité des intelligences amène chacun (le maître autant que l'élève) à créer sa propre économie, son propre système de production de connaissance. Ce faisant, le simple regard, l'observation, mais aussi les liens tissés entre ces observations sont déjà une forme d'action. Jacques Rancière remet en cause les oppositions classiques regard/savoir et regard/action, proposant une abolition des hiérarchies entre la soi-disant activité du créateur et la soi-disant passivité du spectateur, en rendant à ce dernier la réappropriation de sa conscience et de son intelligence dans sa position même de spectateur. Dès lors, l'artiste de" l'érudition concrète" pourrait bien emprunter partiellement et momentanément la place de ce spectateur émancipé qu'évoque Rancière. Un observateur qui agit à l'intérieur d'un champ de la connaissance, sans être ni maître ni élève, mais qui construit à partir de son regard et de sa vigilance son propre appareil cognitif. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète, il fait des liens, il use de son pouvoir d'« associer et de dissocier [5]» . "Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui[6]". Rancière, plus loin :" Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs[7] ". Dont acte. Dès lors, appliqué à l'art, c'est la notion d'auteur qui s'y trouve malmenée et il n'est pas anodin qu'elle traverse l'ensemble des œuvres de l'exposition. Car ces fonctions assumées de spectateurs, d'intermédiaires ou de falsificateurs dérangent la topographie classique de la relation créateur-public.

**Passeurs et trafiquants**

Il y a donc chez ces artistes une activité fondamentale de passeurs. Passeurs actifs et interventionnistes, qui répercutent l'information quitte à la maquiller, comme des contrebandiers. Des intermédiaires curieux qui partagent plutôt que de strictement "transmettre". Car ces vigiles, ces menteurs et ces rêveurs ne s'adressent pas à des spectateurs, mais sont eux-mêmes des spectateurs, et d'abord de leur propre investigation. Ainsi, ils ne se manifestent jamais comme" dépositaires" de la connaissance, mais s'attachent à trouver les moyens pratiques et les formes pour la partager au moment même où elle est abordée. En flux tendu. Quel que soit le médium, quel que soit le format. Une position d'interprète et d'arrangeur apparemment faible, minoritaire et humble, comparée à la distance de l'expertise.
En bref, il y a ici une volonté forte de ne pas capitaliser le savoir, ne pas le garder comme un trésor de guerre, mais le rendre public, l'exhiber, quitte à ce qu'il soit donné de manière prématurée, non-finie, non-déterminée. C'est le sens de ces pratiques qui opèrent dans un règne de l'éphémère, du non-définitif, de la transition[8], Et c'est précisément cette beauté du non-définitif, cette intelligence de l'urgence et cette poésie de l'impatience que l'exposition aimerait faire ressentir.

Guillaume Désanges Commissaire de l'exposition

[8] Dans une volonté de battre au rythme de son sujet, l'exposition elle-même est tendue par une volonté de toucher plus que d'assurer une position (théorique ou curatoriale), adoptant cette économie à la fois pragmatique, engagée et contestable, et prenant le risque de ne pas coller à son sujet.

[5] Jacques Rancière in *Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, 2008
[6] Ibid
[7] Ibid