

in



sert

*n°1*

**RN13BIS**

## *Agir Bizarrement* (Arthur Belhomme)

Arthur Belhomme est artiste, diplômé en 2020 de l'ésam Caen/Cherbourg. C'est dans le cadre d'une résidence au centre d'art Le Confort moderne qu'il sort un vinyle avec son groupe VAKRM. Son travail passe par plusieurs médiums, dont le textile, avec une première collection en cours de production. Sa carte blanche présente les archives d'un projet qui s'est déroulé de 2019 à 2020 lors de soirées à l'extérieur du périphérique parisien: un stand de sérigraphie au plus proche de la piste de danse. L'impression en live et les échanges en direct sont parties prenantes de sa démarche, car ils se passent en dehors de l'atelier et offrent un support de voyage au travail.

## *Belsunce Projects* (Won Jin Choi, Basile Ghosn)

Belsunce Projects est un espace d'exposition indépendant fondé par la curatrice Won Jin Choi et l'artiste Basile Ghosn en 2018 à Marseille. BP se veut en forme de ville ouverte, programmant des expositions au fil des rencontres et échanges, où le suivi des artistes est primordial, et les notions de soin et d'accueil au centre des préoccupations. BP, qui a occupé quatre rez-de-chaussée dans le même pâté d'immeubles à Belsunce (un quartier de Marseille), n'est plus un espace physique. BP s'immisce maintenant dans d'autres espaces: chez Pina Vienna (à Vienne) et pour l'été 2022 à la Friche Belle de Mai (à Marseille). Depuis cette année BP écrit beaucoup, et s'inscrit ici dans la revue *Insert* car cela lui plait d'être (dans les) interstices.

## *Thomas Boutoux*

Thomas Boutoux est auteur, éditeur et curateur. Il a cofondé et dirigé à Paris la maison d'éditions Metronome Press et l'espace d'exposition castillo/corales. Il codirige aujourd'hui la maison d'édition Paraguay, enseigne à l'ENSBA Lyon et collabore régulièrement avec le musée Artium à Vitoria-Gasteiz. Ses projets et expositions tournent autour de questions liées à la critique institutionnelle, aux modes de collaboration dans l'art, à l'histoire orale, ou aux problèmes environnementaux. Depuis janvier 2022, il anime, avec Clara Schulmann, l'émission radiophonique *En déplacement*. Il vit dans l'Eure, au Marais Vernier.

## *Jill Gasparina*

Normalienne et agrégée de lettres modernes, Jill Gasparina est critique d'art et curatrice indépendante. Elle enseigne à la HEAD-Genève (HES-SO). Membre de l'Institut de recherche en art et en design (IRAD), elle y fait également de la recherche. Entre 2018 et 2022 elle a participé au programme de recherche FNS «Habiter l'espace extraterrestre» (HEAD-Genève/CNES-Paris), piloté par Christophe Kihm. Elle travaille actuellement à la rédaction d'une biographie de Cousteau pour les éditions Les Pérégrines (collection «Icônes»).

## *Géraldine Gourbe*

Géraldine Gourbe, née à Alençon, a soutenu une thèse d'esthétique en 2007 à l'Université de Nanterre Paris Grand Ouest sur les pédagogies radicales et féministes de plusieurs artistes californiennes. En 2016, elle publie *In the Canyon, Revise the Canon. Savoirs utopiques, pédagogies radicales et artist-run community space* aux éditions Shelter Press. Entre 2005 et aujourd'hui, elle a publié et initié de nombreux articles, conférences et ateliers-séminaires à ce sujet. Par ailleurs, elle œuvre à une relecture du récit homogène des Trente Glorieuses à l'aide d'expositions et écrits: *Les Amazones du pop* (MAMAC, Kunsthalle de Kiel et Kunsthau de Graz, 2019-2022) ou *Beauvoir* (Les Pérégrines, 2021).

## *Elena Lespes Muñoz*

Historienne de l'art de formation (Université Paris I et Université de São Paulo), Elena Lespes Muñoz se forme à la coordination de projet dans l'art contemporain à KADIST (Paris). Elle a travaillé pour l'association Artesur et la Galerie Aline Vidal, ainsi que comme commissaire d'exposition (*Le Bruit des choses qui tombent*, FRAC-PACA, 2017; *Video SUR*, Palais de Tokyo, 2018; *Leçon de la pierre*, Icaro Lira, Salle Principale, 2019). Après avoir travaillé au CAC Brétigny, elle a rejoint récemment l'équipe de Bétonsalon – Centre d'art & de recherche en tant que responsable des publics.

## *Sébastien Rémy*

Sébastien Rémy est artiste. Qu'elle prenne la forme de mobiliers, de costumes ou de performances, sa pratique se déploie à partir de temps de recherche sur des sujets spécifiques, comme les musées vides, les identités versatiles et la figure du reclus domestique. Elle puise dans la littérature, l'histoire de l'art et du cinéma, en explorant les marges. Son travail a été présenté, entre autres, à image/imatge (2021), au FRAC Normandie (2021), à La Villa du Parc (Annemasse, 2013 et 2019), aux Bains-Douches (Alençon, 2019), à La Tabacalera (Madrid, 2017) et au Centre Pompidou (Paris, 2014).

## *Charlotte Houette*

Charlotte Houette est peintre. Elle a étudié aux Beaux-Arts de Paris et à l'Art Center de Pasadena. En 2015, elle a cofondé The Cheapest University. Au sein de ce projet, elle a créé avec Clara Pacotte la revue EEAPES, qui se fonde sur des lectures collectives et des traductions d'écrits de science-fiction féministe. The Cheapest University est une école expérimentale et gratuite, dont le projet et l'organisation sont pris en charge par des artistes.

## *François Lancien-Guilberteau*

François Lancien-Guilberteau, aussi cofondateur de The Cheapest University, est artiste et programmateur musical. Il a étudié aux Beaux-Arts de Rennes puis à De Ateliers à Amsterdam. Sa pratique se situe principalement dans les champs de la photo et de la vidéo. En transformant les prises de vues en situations expérimentales, il entend interroger la fonction des images dans les processus d'individuation.

## *Olga Rozenblum*

Olga Rozenblum est productrice, programmatrice et enseignante. Depuis 2009, elle est membre de l'espace indépendant Treize à Paris. Son travail se déploie dans des contextes collectifs, et s'articule autour de la recherche de formes de travail et de vie en milieu hostile à l'art. Ses derniers textes, *Dans une forêt de documents, tou-texs ensemble, nous ne nous perdons pas* et *Les Grands Silences*, seront prochainement publiés respectivement par le Centre Grisélidis Réal et le collectif Wages For Wages Against.

## 03 Édito

*La coprésidence de RN13BIS*

## 04 Les godes de l'éducation et autres excitations pédagogiques ou comment favoriser une certaine endurance dans l'art?

*Géraldine Gourbe*

## 12 Elle\* sont des archipels

*Belsunce Projects*

## 21 The things that we've learnt are no longer enough

*Charlotte Houette, François Lancien-Guilberteau, Olga Rozenblum*

## 26 Gaïa, Greta et les super-héros

*Jill Gasparina*

## 36 Bobine de bpm, coudre mes cicatrices au milieu de la piste

*Agir Bizarrement*

## 44 Soon it is going to rain

*Thomas Boutoux*

## 52 Win first don't last, Win last don't care

*Sébastien Rémy*

## 60 Jours ordinaires

*Elena Lespes Muñoz*

# RN13BIS ART CONTEMPORAIN EN NORMANDIE

Contributeurs et contributrices



Gianni Pettena,  
*Wearable Chairs*,  
1971. Performance,  
Minneapolis,  
États-Unis.  
Courtesy Salle  
Principale, Paris.

Pensé comme un espace d'échanges et d'expérimentations où des pratiques artistiques, curatoriales et de recherche s'entrecroisent, ce nouveau numéro de la revue annuelle *Insert* tente d'approcher les questions de la transmission et de l'apprentissage dans l'art.

Régulièrement abordées par les institutions sous différents formats éditoriaux ou d'expositions, ces questions peuvent cependant paraître formellement inapprivoisables. C'est pourtant ce trouble qui, à travers les invitations faites aux contributrices et contributeurs, devient fil conducteur de ce numéro.

Nous avons ainsi privilégié une approche large et non exhaustive de cette thématique, afin de laisser place à différentes orientations intuitives et collectives. Nous retrouvons cependant de manière transversale à la revue le fait d'envisager l'enseignement de l'art comme processus créatif apte à influencer d'autres domaines d'activités et de pensées. Ces questions déjà amorcées par les avant-gardes sont aujourd'hui redéfinies par le prisme d'un engagement renouvelé des artistes, autrices et auteurs.

Géraldine Gourbe propose un éclairage introductif sur les pédagogies radicales ou alternatives. Charlotte Houette, François Lancien-Guilberteau et Olga Rozenblum s'emparent de manière frontale des questions liées à la transmission au sein des structures d'enseignement. Dans sa contribution artistique, Agir Bizarrement aborde le sujet sous l'angle opposé et nous parle des échanges informels et non structurés de la fête. Sébastien Rémy, quant à lui, finit ce grand écart et nous fait part de ses recherches autour de l'arrêt de l'art débutées en 2011.

Aussi, dans une conversation amicale avec David Douard, Thomas Boutoux évoque la transmission radiophonique comme moyen de transmettre et partager des expériences collectivement. Jill Gasparina ouvre ce champ de réflexion et s'interroge sur le rôle de la galaxie médiatique construite par et autour du commandant Cousteau dans la transmission de valeurs écologiques au fil des décennies.

Belsunce Projects nous offrent des échanges intimes d'e-mail et touchent de manière indirecte le sujet de la transmission de sens inhérent à une pensée qui navigue entre plusieurs langues. Enfin, Elena Lespes-Muñoz a puisé dans les dossiers des candidats et candidates retenus lors des rencontres professionnelles *Présences #1*, organisées en 2021 à Caen et Rouen par le réseau RN13BIS, pour imaginer une forme de commissariat éditorialisé.

La revue *Insert* étant portée par le réseau RN13BIS-art contemporain en Normandie, certain-es des contributeur-ices ont un lien avec la Normandie, ils ou elles y sont né-es, y habitent, y ont étudié ou y sont simplement actives et actifs de manière professionnelle. Notre souhait étant de partager nos connaissances et réseaux dans et au-delà du territoire normand.

Pour conclure, à la lecture de ce numéro, il paraît à nouveau évident que l'artiste doit être considéré-e comme partie intégrante et constitutive de la société – le choix d'un enseignement artistique n'est en rien un choix par défaut. Les pratiques artistiques ne se font pas «en marge», mais répondent à la cohérence et à l'organisation même du groupe social.

La coprésidence de RN13BIS

# Édito

# Les godes de l'éducation\* et autres excitations pédagogiques

Géraldine Gourbe

*ou comment favoriser une certaine endurance dans l'art ?*

\*Je dois cette expression et épiphanie à Claire Finch. Qu'elle soit remerciée ici.



A Gianni Pettena,  
↓ *Wearable Chairs*,  
G 1971. Performance,  
Minneapolis,  
États-Unis.  
Courtesy Salle  
Principale, Paris.



1. bell hooks,  
*Apprendre à transgresser*, Québec, Syllepse, 2020.

2. Ce mouvement a aussi, depuis la fin des années 1960, fait voler en éclats les relations de transmission verticale et autoritaire à l'université. Ses premiers effets ont eu lieu à l'Université de Berkeley et ont métamorphosé les dispositifs de cours magistraux.

3. Chaque membre du groupe est invité-e par une personne leader à intervenir dans cette même scène si jamais les représentations, les actions, certaines solutions, ou encore certains propos ne lui semblent pas pertinents. Encore en cours, le théâtre de l'opprimé-e permet à des groupes de jouer des scènes dont le contenu et le dénouement doivent aborder des contenus conflictuels du point de vue sociopolitique. Cf. Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1980.

4. Un ensemble d'enseignant-es du primaire et du secondaire à Marseille s'est engagé dans l'hospitalité culturelle des enfants réfugiés. Elles sont accompagnées par la philologue Barbara Cassin dans sa recherche-expositions *Les Objets migrants* (2020-22) et par les Nouveaux commanditaires représentés par Claire Migraine.

«L'excitation qui recircule, c'est en creux mettre en mouvement tous les moments sans joie dans les classes comme contre-modèles!»

bell hooks

En avril 1971, l'artiste-architecte Gianni Pettena réalise avec ses étudiant-es un étrange rituel. *Wearable Chairs* ressemble à un groupe informel qui a pour caractéristique commune de porter une chaise dans le dos. En forme d'échelle lorsqu'elle est portée, la chaise devient, une fois dépliée, un objet d'usage dénué de surplus esthétique. En mouvement dans les rues de Minneapolis, la petite communauté pédagogique fait penser à un groupe de travailleur-ses. Et brusquement, sa configuration – lorsqu'elle se fige – s'apparente à une assemblée de *Free Speech*: mouvement empreint des expérimentations de théâtre-forum. Inventé dans les années 1950 par Augusto Boal pour les besoins de sa conception du théâtre de l'opprimé, ce *display* politique et pédagogique singulier a été tout aussi inspirant pour la scène contre-culturelle de l'art<sup>2</sup>. Le metteur en scène brésilien Augusto Boal proposait au Théâtre Arena de São Paulo des situations de jeu s'appuyant sur des configurations collectives inspirées d'expériences d'oppression<sup>3</sup>. Selon Boal, l'action théâtrale provoquée par un engagement physique offre une alternative au temps perdu par les engagements non respectés. À l'image du théâtre-forum, *Wearable Chairs* est forte d'un imaginaire des possibles qu'elle redéploie. Jamais forclosée, elle suggère

à l'infini des agencements – ou catalyses – de faire ensemble. Je préférerais écrire, à présent, se côtoyer.

Se côtoyer? Dans sa conférence de février 2022, prononcée devant l'équipe pédagogique des Objets migrants<sup>4</sup>, Marianne Mispelaëre a convoqué cette notion rare, philosophiquement parlant, aux potentiels métaphoriques pourtant prometteurs. Le *côtoisement* est, selon elle, la compréhension subtile d'une expérience qui consiste à se tenir côte à côte. Toute la subtilité de cette perspective se retrouve dans les racines étymologiques comme «marcher le long de quelqu'un-e» ou plus métaphoriquement «être tout près de... sans atteindre», c'est-à-dire sans porter atteinte à l'autre.

Rarement légitimes dans l'histoire de l'art, les protocoles ou les initiatives artistiques expérimentés dans l'éducation sont toujours perçus, en France, comme un à-côté des objets de l'art, un *en-dehors* de la vie de l'atelier. Contrairement à la recherche en sciences sociales – qui, dans l'hexagone, repose sur une articulation forte entre transmission et conceptualisation –, la relation entre la figure de l'artiste et une communauté d'apprenants-es (Paulo Freire) reste appauvrie du point de vue symbolique, théorique et pragmatique. Témoin de cette situation au cours de mes premières années d'enseignement dans les années 2000, j'ai eu envie de recontextualiser des filiations fortes entre artistes et pédagogies alternatives – non pas sur le territoire français mais

H  
I

J

H Noémi Lancelot,  
*En finir avec  
l'art*, 2019-2022.  
Installation  
de diplôme.

I Noémi Lancelot,  
*En finir avec l'art*,  
2019-2022.  
Installation  
au MoCo.

J Noémi Lancelot,  
*En finir avec l'art*,  
2019-2022.  
Capture de film.



C



D

californien du sud. *In the Canyon, Revise the Canon* (Les Presses du réel, 2015) m'a permis de transformer une série d'hypothèses en situation de désigner: ce qui était aveugle, obscur voire impur aux discours sur/de l'art.

6. En lien avec le roman inachevé *Pétrole* de Pier Paolo Pasolini, paru de façon posthume en 1992. (Gallimard).

Avec à présent l'image en tête de l'action *Wearable Chairs* et la notion de *côtoïement*, je maintiens un mouvement de résistance à toute tentative de muséification de cette histoire ou encore à toute initiative de cas d'école. Loin d'être un thème ou un sujet de thèse, ce prisme *art comme éducation* (et vice versa) m'offre plus largement un cadre, une méthode associée à un contexte pour interagir avec les autres (étudiant-es, lycéen-nes, artistes, commissaires, etc.) en maintenant une expansion ou une latitude qui soit la plus souple possible. Ce cadre ressemble fort au principe d'excitation tel que bell hooks, grande admiratrice de Paolo Freire, l'évoque dans *Apprendre à transgresser*<sup>5</sup>. À mon tour, j'observe cette effervescence dans les réalisations de jeunes artistes, commissaires d'exposition et auteur-ices. Iels partagent, à mon sens, cette intensité permise par les nombreuses combinaisons qu'offrent les formes de la pédagogie dans un environnement toujours plus précaire économiquement et écologiquement – induisant un backlash idéologique oppressant – pour lequel il nous faut nous montrer non pas tant résilient-es qu'endurant-es.

5. bell hooks,  
*Apprendre  
à transgresser*,  
*op. cit.*

Noémi Lancelot, jeune artiste diplômée récemment de l'école d'art du MOCO, présente son film *En finir avec l'art* à l'Hôtel des collections de Montpellier, au côté de l'installation du *Gruppo Petrolio* initié par Lili Reynaud-Dewar<sup>6</sup> dont la jeune femme était aussi un des membres. Dans ce film – ou dans les extraits repris dans l'œuvre collective avec Lili Reynaud-Dewar et le *Gruppo Petrolio* –, elle exprime son désir intrinsèque de comprendre les artistes qui arrêtent l'art à l'instar de Lee Lozano. Portée par cette recherche, l'étudiante réalise des protocoles d'*Antiperformance* (2021-22) en lien direct avec le contexte pandémique où les ressources se font plus rares. Dans ces contrats, elle s'engage à ne plus payer pour aller voir une exposition ou à ne plus souscrire à un abonnement de service audiovisuel type Netflix ou, encore, à ne plus produire des objets qui soient déplaçables par plus d'une personne. Tout en participant au workshop *Gruppo Petrolio* – conduit par Lili Reynaud-Dewar –, Noémi Lancelot participe activement à la mise en place d'AG exceptionnelles au sujet du renouvellement de la direction de l'école d'art – exercée alors par Nicolas Bourriaud – mais plus généralement sur les conditions pédagogiques souhaitées par – et pour – les étudiant-es. Dans l'informel de ses actions se forme une autoréflexion sur l'école d'art qui, à son tour, questionne le contexte de l'art: et, plus amplement,

K Workshop à l'École des Beaux-Arts de Montpellier. De gauche à droite: Guilhem Monceaux, Oriana Victorino, Clothilde Venot, Melika Sadeghzadeh, Belal Mokhtar, Alexandre Duboc-Simoes et Marie Féménias. Photographie d'Ane Hjort Guttu.



E

K



7. « C'est peut-être que nous sommes en train de vivre d'une nouvelle manière les rapports théorie-pratique. Tantôt on concevait la pratique comme une application de la théorie, comme une conséquence, tantôt, au contraire, comme devant inspirer la théorie, comme étant elle-même créatrice pour une forme de théorie à venir [...]. Peut-être que, pour nous, la question se pose autrement. Les rapports théorie-pratique sont beaucoup plus partiels et fragmentaires. » Michel Foucault et Gilles Deleuze « Les intellectuels et le pouvoir » in *L'Arc*, n° 49, Paris, 2<sup>e</sup> trimestre 1972, p. 3-10.

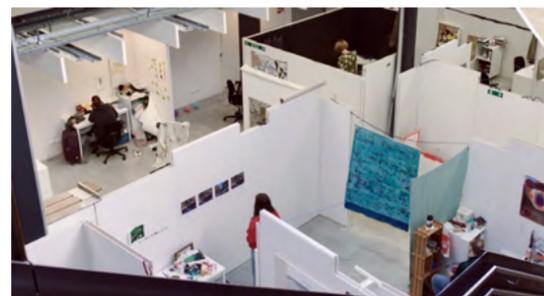
8. Judith Butler, *Les Récits de soi*, Paris, PUF, 2003.

le tropisme ontologique « qu'est-ce que l'art ? » L'étudiante se nourrit ainsi des écarts qui séparent/relie l'art à son éducation. Elle amplifie son positionnement par une quête de longue haleine: « Comment fait-on de l'art ? » Aujourd'hui, déçue par l'installation formelle de son film au musée des beaux-arts de Montpellier – à savoir déconnectée de toutes les variations possibles qu'elle avait générées par le biais de ses nombreux objets –, la jeune artiste porte en elle une conviction. Les multiples expérimentations permises par l'école – et qui la confortaient dans sa critique institutionnelle de l'art – n'étaient pas là pour l'empêcher de faire de l'art mais pour poursuivre en maintenant une certaine endurance.

Les mouvements de résistance et de critique pédagogique de l'école d'art conduits en autogestion par les étudiant-es sont aussi au cœur de la recherche curatoriale de Guilhem Monceaux. Dans le cadre de Mécènes du Sud Montpellier-Sète, le jeune commissaire propose aux étudiant-es de l'école supérieure des Beaux-Arts de Montpellier une participation en tant qu'auteur-rices – Alexandre Duboc-Simoes, Marie Féménias, Belal Mokhtar, Melika Sadeghzadeh, Clothilde Venot et Oriana de La Patellière – à l'exposition monographique d'Ane Hjort Guttu. Cette dernière a réalisé *Manifesto* (2020), un film qui suit le projet d'une école d'art anarchiste exerçant, dans les sous-sols d'un grand regroupement d'enseignement prestigieux, leur résistance. En tant que *plateforme souterraine autoorganisée*, la nouvelle communauté élabore

des outils alternatifs à la fois d'ordre idéologique, administratif et matériel. L'artiste norvégienne a réalisé cette fiction utopique avec les étudiant-es de l'école d'art de Bergen où elle menait un workshop. De son côté, Guilhem Monceaux intervient fréquemment dans différentes écoles françaises et interagit avec de plus en plus de collectifs d'étudiant-es qui, comme Noémi Lancelot, font parvenir une nouvelle parole sur les modalités de reconnaissance des œuvres d'art et des artistes: qu'est-ce qui fait art? Comment un objet devient œuvre? Cette parole située – émise depuis un contexte spécifique et, dans ce sens, politique, diraient Michel Foucault et Gilles Deleuze –, configure d'autres façons d'articuler pratique et théorie<sup>7</sup>. L'engagement du jeune commissaire consiste à redéployer ces questions vers les réseaux plus institutionnels de l'art, afin de les investir dans le temps. Aussi œuvre-t-il à une meilleure porosité entre les écoles d'art et le milieu professionnel de l'art engageant de surcroît un principe réflexif. Aussi n'y aurait-il pas tant le seul mouvement linéaire de la professionnalisation des étudiant-es vers le champ de l'art qu'un effet de renversement qui s'accompagnerait par une série d'interpellations sur les structures inégalitaires – sexistes, racistes, classistes, âgistes... – traversant les institutions auxquelles les jeunes artistes refusent de se soumettre.

L'autrice, performeuse et pédagogue Claire Finch prolonge, à partir d'une théorie singulière, cette condition « rhétorique de la responsabilité<sup>8</sup> » telle que Guilhem Monceaux l'active au fil de ses projets



N

L  
M

L Ane Hjort Guttu,  
↓ *Manifesto*,  
N 2020.



F



G

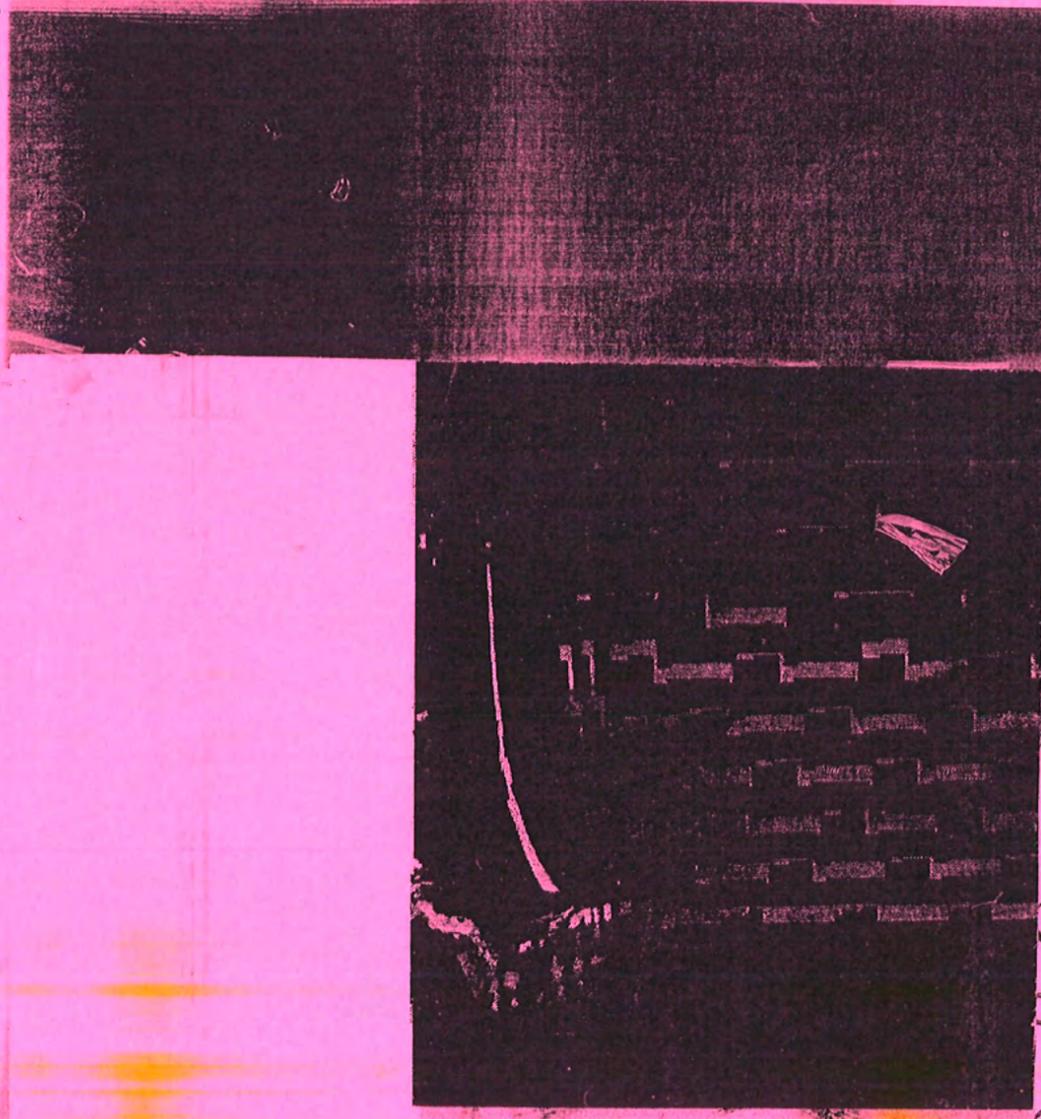
9. Cf. Claire Finch, "Kathy Acker's Dildos: Literary prosthetics and textual unmaking" in *Gender Forum* n° 74, 2019, p.55-64.

en relayant des paroles subjectives/ politiques à différents endroits des sphères du monde de l'art. Convaincue que le processus d'écriture de Kathy Acker – affirmant sans honte l'emprunt et le plagiat – s'apparente aux politiques queers contemporaines, Claire Finch élabore une analogie inédite entre l'autrice américaine et la conception philosophique du gode de Paul B. Preciado. Proche de Canguilhem, le *Manifeste contra-sexuel* de Preciado réhabilite les vertus des prothèses sexuelles dans la pensée critique du corps nature versus culture ou des identités sexuelles essentialisées. Comparant le corps à une multitude d'intertextualités – et de citations en référence à l'enseignement de Jacques Derrida à l'université de Princeton –, Preciado entreprend avec l'objet métaphorique du gode une déconstruction des formes homogènes du genre, du sexe et des sexualités. Dans un contexte de dénonciation par les étudiant-es de harcèlement au sein des écoles d'art et des universités, Claire Finch compare les pédagogiques alternatives – ou excitées et excitables – à... des godes, des *inputs* de déconstruction des structures homogènes et essentialisant la production de savoirs (cf. Foucault-Deleuze). Son arme de destruction massive dégainé les goupilles du cut

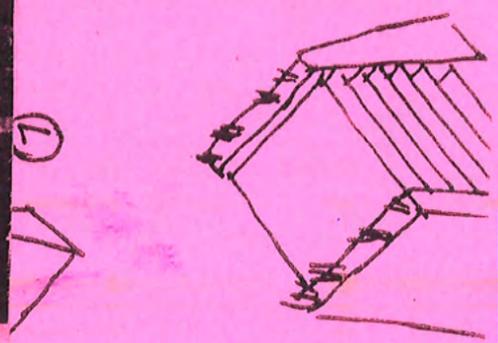
dans la poésie et la littérature queers à l'œuvre dans les différents workshops qu'elle mène en école d'art<sup>9</sup> entre autres.

La puissance des multitudes de voix portées par l'intertextualité des collages littéraires ou performatifs accompagnerait les effets rageurs du *Manifeste contra-sexuel* non pas depuis les *backrooms* mais depuis les instances éducatives du savoir – et du pouvoir. Ces godes de l'éducation – dans le prolongement des excitations pédagogiques mis en perspective dans ce texte – seraient les nouvelles stimulations radicales prêtes à endurer les actions répétées de l'ultracapitalisme conduisant à l'épuisement des ressources – qu'elles soient d'ordre terrestre, intellectuel, symbolique ou artistique.

ELLE\*



SONT DES  
ARCHIPELS



Quand le désir s'en va ;

Cher Basile,

Ma boulimie d'écriture, qui à la fois m'a rendue mal, et m'a rendue tellement heureuse, a disparu.

Je n'arrive plus à écrire et je me pose des questions.  
Que veut dire cette rupture?

...  
Que penses tu, de la guérison soudaine et abrupte de cette boulimie?  
Est-elle positive ?

Est-ce que je n'ai plus du tout d'histoires à raconter ?  
Est-ce que je n'ai plus d'histoires qui me donnent envie de raconter ?  
Est-ce que c'est un moment où il faut que j'emprunte les histoires des autres ?  
Est-ce que finalement, mes histoires est intérêts personnels ne m'intéressent plus, ou bien je me rends compte que ça n'intéresse plus les autres ?  
Est-ce que je parle trop pour n'avoir plus d'espace d'expulsion pour l'écriture ?  
Est-ce qu'en ce moment, je ne parle pas assez ?

Quelles sont les différences entre mes histoires orales et écrites ?

...  
« Je ne rêve plus.  
Je regarde tout simplement ailleurs. »

...  
Ce fut la dernière note dans mon cahier.  
Au lieu de t'envoyer ces passages écrits, si je te les lis dans un café, ou chez toi,  
Ces questions peuvent-elles paraître différentes ?

...  
Je n'ai pas assez de goût pour le sommeil, la nuit me torture, c'est réconfortant à la fois.

...  
Mon corps est ma tête. Tellement lucide en ce moment, je suis sensible à tout.  
Bizarrement, cette envie de maintenir la lucidité, c'est devenu un vrai besoin - presque une obsession.  
Ça me rend dingue.

...  
Par contre, je n'ai plus de désir pour quoi que ce soit.  
Est-il okay de chercher ce vide malgré le fait que le vide me perce profondément, et douloureusement ?  
Est-ce que le souhait de la disparition de l'écriture dans ma vie est lié au souhait de ma propre disparition ?

...  
Est-il aussi difficile de se rêver ?  
Que fait-on quand le désir s'en va ?  
Pourquoi je me sens mal de ne plus désirer, quand personne ne m'impose d'avoir des désirs ?  
Pourquoi je te pose autant de questions, dont tu n'aura probablement pas les réponses toi même ?  
Si tes réponses ne correspondaient pas à une idée des réponses que j'avais, est-ce que je serais déçue ?

...  
Je suis fatiguée ce soir, j'arrête là.

...  
Je t'embrasse fort,

WJ

CRÉER  
RÊVER  
PENSER  
DIFFICILE

QUAND  
PRÉCARITÉ  
TE SOUFFLE SUR LA  
NUQUE.  
LA



# ELLE\* N'A PAS DE GOÛT POUR LES SOUVIENS COMME UNE CASSIETTE D'UN DINGUE REND UN REND

==  
Cher B,

J'étais très étonnée et émue de pouvoir découvrir notre passion commune lors de notre discussion sur Fiorucci Made Me Hardcore de Mark Leckey. Depuis le temps qu'on se connaît, nous n'avons jamais discuté de cette pièce.

C'était ce qui me semblait le plus surprenant, mais ton amour pour cette pièce me semble une évidence. Ça me réjouit de le savoir, même maintenant. Cette pièce me fait toujours penser à des périodes de ma vie ou « les sorties » et « la fête » représentaient quelque chose de très important. À la fois une fuite à l'extrême, pour oublier la réalité, oublier de soi accompagné par des sensations de se perdre dans la foule, considérée comme une vraie confrontation avec soi-même, mais avec une telle stimulation artificielle...

...  
Et tout ça j'ai fini par le laisser derrière moi, dans mon passé.,

...  
Que représente une fête pour toi?

Pourquoi tu t'intéresse à la Northern Soul en ce moment?

C'est quoi, la vraie cause d'une attirance aussi naturelle?

Cet état de transe d'un tas de générations et de peuples transmis à nous, pourquoi ça nous touche autant?

Pour toi, c'est quoi la vraie force de cette oeuvre ?

...  
Tu es si beau quand tu dances

Ton signature move, celui que j'appelle le re-wind; que je connais par coeur;  
Je ne vais jamais en avoir marre de regarder ça.

Avec tendresse,;

WJ  
==

Coucou B,

On parle souvent de soleil, n'est-ce pas?  
Après des années de ma vie dans le Sud, suis devenue un vrai tournesol,  
Nous cherchons toujours le soleil, peu importe l'endroit où l'on se rend. C'est fou!  
Les moindres voyages que nous avons fait ensemble, le soleil et le beau temps étaient toujours  
quelque chose de crucial dans nos discussions.

...  
Je réécoute le morceau « soleil » de Françoise Hardy en ce moment.  
Voilà, la saison du retour du soleil. Je me languis d'être dehors.

...  
Soleil, dixième album de notre François, en 1970, longtemps avant notre naissance/

...  
Le titre original est quand-même « Sunshine », pas « Sun »,  
Pour moi, ces deux mots sont très différents, pourquoi ce choix.  
Pourquoi le mot soleil ne nous quitte pas tout au long de l'année?

...  
Le soleil n'enlève pas la mélancolie, mais le soleil lui-même a toujours un côté assez mélancolique.  
Non peut-être pas, ça nous rend nostalgiques ?  
La lenteur se crée toujours sous le soleil, ça donne de l'énergie, et aussi de la fatigue,  
quand on s'expose.

Que dirais tu de nos recherches constantes sur le soleil ?

Bisou,  
WJ

=====  
Mon cher Basile,

Je te partage ce texte pensé, écrit et vécu avec des tonnes de tasses de café.  
Comment traduirais-tu ce bout en français?  
Des cafés et griefs, c'est ce qui me griffe tous les jours, mon addiction inévitable à cette boisson  
s'est complètement accrochée à moi.

...  
Je voudrais passer cette histoire à toi, mais pas à quelqu'un d'autre.  
Cette histoire longue, maintenant raccourcie, que tu connais très bien, déjà,  
Mais que je ne t'ai jamais racontée de cette manière là, à haute voix.

...  
Peux-tu m'aider dans ta langue maternelle pour voir quelles différentes imageries peuvent être créées  
grâce à des différences entre ces langues ?

...  
Beaucoup d'amour,  
WJ

PS: je rigole beaucoup en relisant, il me semble que le soleil et mon obsession du soleil me suivent partout.  
J'ai peut être un parasite qui bouffe ma vitamine D, il me faut absolument une analyse de sang

Grief

It sort of became a routine -  
drinking a cup of coffee  
- signifies  
me,  
starting a day.  
This brown colored liquid  
may have turned my skin into the same shade,  
I don't think if it's only the sun that  
tinted my armor out of the blue.

Living in this city  
is sort of living for the summer.  
Spring,  
Autumn,  
Winter,  
all you do is wait  
for the summer all year long.

I don't remember how I spent my last summer  
especially that excruciating heat everyone talks about.  
My last summer just smells a lot like a laundry detergent,  
but I really can't recall what the hell was going on.  
I vaguely remember establishing something new,  
settling in and hitting those downtown bars.  
Single glass of whatever was enough to get me tipsy,  
My friends were always around,  
so it was cheap to please whatever wasn't right.

Last year from March to May,  
I stopped drinking coffee.  
For a certain amount of time,  
foods got too chunky to swallow,  
teas smelled way too tough,  
so coffee was even harder to live  
with  
for many unmentionable reasons  
that goes against my honesty.

This year from the month of April,  
I already started soaking up the sun,  
not only got my legs and arms out way earlier,  
but also my breasts were out facing the sea,  
spent a lot of time on the streets  
staring at the crowd.  
I drank coffee all day long,  
outside,  
wherever I could sit around,  
Coffee, a perfect excuse to wander around,  
It made my skin to skip the phase  
which I'd turn extremely red,  
tossing and turning in bed,  
because of the usual burn I'd get.

Many people asked me along the way -  
march, april, may,  
june, july, august,  
september, october, november,  
december of last year  
now half the month of august of this year's already gone -  
How are you, sweetie  
How do you feel  
- it sounded like they were talking about the weather -  
You look so tanned, you look great and better  
You always look so neat and never ever bitter.

Listen, I think it's just the cafe and caffeine bath.  
It has little thing to do with the sunlight I soaked.  
I needed a kick to make my bed,  
and make myself a reason to quit my nest,  
that I can live like everyone else,  
greet the summer and say goodbye to the paleness.

This summer my skin got darker,  
I thought it'd help me breathe even deeper.

maybe I've been exaggerating all along,  
because I've never seen this color on my skin before.

-

ELLE\*  
 ENGLOBE  
 DES  
 MONDES  
 ON  
 BAIGNE  
 S.  
 RIVAGES.

*The things that  
 we've learnt  
 are no longer  
 enough*



Discussion entre Charlotte Houette,  
 François Lancien-Guilberteau  
 et Olga Rozenblum

François Lancien-Guilberteau Dans le discours sur l'art, la transmission est souvent connotée de manière très positive. Mais la transmission, ça m'évoque la reproduction sociale. Et aussi, dans le cas des Beaux-Arts, la transmission d'un code... un rapport encodé à l'art qui finalement fait perdre un entre-soi...

Olga Rozenblum En relisant des passages des *Héritiers*<sup>1</sup> de Bourdieu, dont j'avais besoin pour un texte sur lequel je travaille en ce moment, j'ai trouvé que ça redisait bien cette chose un peu essentielle de l'ascendance dans la question de la transmission... La transmission telle qu'on en parle c'est toujours quelque chose qui vient des plus vieux-eilles, des plus puissant-es, de ceux qui sont chargé-es de transmettre, ceux qui transmettent aux suivant-es... Je trouve que toutes les expériences qui ont renversé cet ascendance-là, et je pense par exemple au patient-e expert-e pendant la crise du SIDA, ont montré qu'il y a d'autres formes de transmission qui se passent à l'inverse, c'est-à-dire de la transmission de savoir par l'expérience, de la transmission de savoir par les personnes concernées, qui repolitisent la transmission.

François Lancien-Guilberteau Je trouve un peu difficile d'opposer transmission verticale et horizontalité... J'ai l'impression que quand on oppose de manière binaire l'horizontalité à la verticalité des modes de transmission, on arrive assez vite à des formes assez réactionnaires, qui sont très facilement récupérées par la culture néolibérale... On pourrait se dire que le refus de la parole des personnes âgées dans notre société vient d'une opposition radicale à la transmission ascendante.

Olga Rozenblum C'est pour ça que je n'emploie pas ces termes, «horizontalité»/«verticalité»... C'est le piège. On connaît plein de profs qui revendiquent une horizontalité pédagogique et qui en profitent pour créer des situations d'abus, des situations de déresponsabilisation vis-à-vis de leur rapport aux gens ou de leur propre travail. Parler d'ascendance et de descendance, c'est plus un questionnement sur les choix faits par les institutions de ce qui est transmis et comment. Sans que ces choix découlent des besoins des personnes qui apprennent.

1. Il s'agit d'un passage de l'ouvrage fondateur de la sociologie de l'enseignement, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture* de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (Minuit, 1964): «Étudier, ce n'est pas créer, mais se créer, ce n'est pas créer une culture, moins encore créer une culture nouvelle, c'est se créer, dans le meilleur des cas, comme créateur de culture, ou, dans la majorité des cas, comme utilisateur ou transmetteur averti d'une culture créée par d'autres.»



Charlotte Houette Ça me fait penser à Vinciane Despret, quand elle parle des rats de laboratoire, auxquels on inocule des maladies, pour qu'ils se les transmettent entre eux<sup>2</sup>... Elle parlait aussi des porteurs sains, ceux à qui on n'injecte pas la maladie, dans certaines expériences... Ça me fait penser que c'est intéressant, cette situation où tu n'es pas forcément au courant si tu transmets quelque chose ou pas... Les rats, qui sont manipulés pour transmettre quelque chose, ils participent aussi à des processus de transmission... Dans les processus de transmission, il y a forcément des personnes qui participent sans en avoir conscience, comment transposer ça aux écoles?

Olga Rozenblum Ce sont les étudiant-es!

Charlotte Houette Tu crois? Justement, quand tu es étudiant-e tu es quand même ultra-conscient-e de ça... Enfin, quand tu sors de ton école...

François Lancien-Guilberteau J'ai l'impression que, quand la transmission fonctionne, tu ne t'en rends pas compte, tu occupes la place qui t'attend. L'école aura imprimé sa marque sur toi. Le moment où tu peux te rendre compte du projet de l'école où tu es passé-e, c'est en constatant un décalage par rapport aux attentes que tu avais intériorisées. Chez certain-es étudiant-es, le poinçonnage ne fonctionne pas. Ce n'est pas le projet pédagogique, parce que ça, c'est encore quelque chose qui s'énonce, dont on peut discuter... Ce poinçonnage, c'est quelque chose avec lequel tu ne peux pas entretenir un rapport dialectique, c'est imposé, c'est subi par le corps.

Ça devient une violence, à laquelle tu réagis en partant.

Olga Rozenblum Dans mes expériences de prof, toutes les formes de conscientisation politique sont acceptées, parce qu'elles sont toutes directement réingurgitées par l'école et réinjectées dans l'art. À part une: la conscientisation de la condition étudiante. Dans mon séminaire, j'avais beaucoup travaillé sur la conscientisation de l'aliénation étudiante, en partant de Bourdieu justement, et en allant ensuite à pleins d'endroits différents: les inégalités entre étudiant-es, entre les meufs et les mecs, entre ceux qui ont une culture blanche, dominante, et ceux qui ne l'ont pas, etc. C'est le seul truc que l'école ne supporte pas, ça crée des problèmes et des conflits au sein de l'institution, alors que tous les autres contenus politiques, ça passe. Il y a quand même quelque chose d'extrêmement pervers là-dedans. Charlotte, tu mentionnais le fait que tu ne t'es pas sentie capable de construire un châssis pendant 10 ans... C'est bien qu'en tant qu'étudiante tu n'avais pas conscience qu'on ne te permettait pas de construire un châssis, ou que, ce qu'on voulait, c'était que tu ne saches pas construire un châssis parce qu'on voulait te transmettre autre chose...

Charlotte Houette Oui, je t'ai dit ça quand tu m'as parlé du projet avec les mineur-es isolé-es... Ça pourrait être intéressant que tu en reparles.

Olga Rozenblum Je te parlais d'un collectif de militantes qui accompagnent les mineur-es isolé-es. À la différence de la majorité des assos, elles veulent sortir

2. Conférence « Et les animaux se mirent à raconter le monde » de Vinciane Despret dans le cadre de la résidence d'Alice Rivière à l'Espace Khiasma en avril 2016.

de l'accompagnement d'urgence. Ce qu'il se passe aujourd'hui, c'est que ces jeunes, une fois qu'ils ont été accompagné-es dans leurs démarches administratives et deviennent titulaires du statut de mineur-es isolé-es, sont directement envoyé-es dans des formations ultra-rapides, dans des secteurs très précaires, et en trois mois ces jeunes se retrouvent exploité-es dans des emplois aliénants, alors qu'il y en a beaucoup qui ont envie de continuer des parcours scolaires, intellectuels, artistiques, et qui n'ont absolument pas la possibilité de le faire. Et au sein de ce collectif, il y a l'idée de créer des formations alternatives reconnues pour récupérer des parcours de formation artistiques ou intellectuels.

Charlotte Houette L'intellectualisme des écoles d'art en interdit l'accès à des tas de gens. Ou en tout cas, le fait de placer l'intellect au-dessus de la technique. Dans les écoles, les questions soi-disant techniques sont considérées comme déjà acquises. En tout cas aux Beaux-Arts de Paris, c'était le cas, parce que c'est censé être une « grande école », avec toutes les formes de conceptions bourgeoises que ça implique. Donc on considère que tu sais déjà construire un châssis. En tout cas, quand tu rentres dans un atelier de peinture, tu es censé-e déjà savoir faire de la peinture, donc monter un châssis, préparer un gesso, et jamais ton ou ta prof ne te l'apprendra. Les profs externalisent les questions techniques à des chef-fes d'atelier... François, tu te souviens quand tu étais venu à notre atelier avec les collégien-nes lors de ta résidence, je leur avais montré comment faire un petit châssis, parce que ça donne accès

à la peinture à travers quelque chose de manuel et de très simple.

Olga Rozenblum En fait il y a deux voies par lesquelles tu peux généralement t'en sortir en tant qu'artiste: soit tu viens d'un milieu où il y a de l'argent et/ou un capital culturel, donc très vite tu as les moyens d'externaliser ta production ou de faire valoir ton savoir déjà acquis; soit parce que tu as un savoir auto-formé, technique, et ces savoirs, ce sont les mecs qui les ont.

Charlotte Houette Bien sûr, on ne donne pas les savoirs techniques aux femmes.

Olga Rozenblum En faisant de la production plutôt que du commissariat d'expo ou de la critique quand j'ai commencé à travailler, j'ai eu l'impression d'avoir choisi la voie de la fabrication. J'ai choisi cette voie parce que, d'une part, je ne me sentais pas légitime pour être à l'endroit de la théorie – parce que je n'avais pas fait de grande école ni d'histoire de l'art –, mais d'autre part parce que ça m'intéressait d'investir l'endroit de la fabrication qui est l'endroit où on ne convoque pas les meufs.

Charlotte Houette Pour autant, ça reste une tentative hyper intéressante... Mais c'est intéressant de ne pas être spécialiste... Je veux dire, tu n'as pas fait l'École du Louvre, mais aujourd'hui tu prends du plaisir à écrire, tu peux faire des ateliers d'écriture, même si tu ne te sens pas validée... Moi non plus, je ne me sens pas du tout validée, même après cinq ans de Beaux-Arts... Je ne suis pas une spécialiste de peinture, mais je sais

que j'ai envie de transmettre ce que j'ai acquis. C'est peut-être quelque chose de très féminin...

François Lancien-Guilberteau Au concours d'entrée aux Beaux-Arts de Rennes, il y avait un prof qui faisait toujours le même truc. Il demandait aux candidat-es: « Dis-moi ce que tu recherches en venant ici, mais il y a un mot que tu n'as pas le droit de prononcer. Si tu le prononces, tu es éliminé-e. » Le mot en question, c'était « technique ». Ce qui est vraiment pervers, c'est qu'il était plutôt considéré dans l'école comme un enseignant technique.

Charlotte Houette Mais quand tu arrives dans ces écoles, c'est normal d'avoir l'envie d'apprendre ces nouvelles techniques! Mais tu te prends directement une grosse claque, tu passes pour une naïve, c'est très frustrant. Les ateliers techniques sont très méprisés. C'est un tel jugement de classe... Par exemple, il est très implicitement déconseillé d'aller à l'atelier de mosaïque. Ça donne l'idée que tu ne vas pas aller très loin... Je ne sais pas si ça a changé mais j'ai l'impression qu'on en est toujours à ce stade...

Olga Rozenblum C'est très compliqué, il y a un retour de bâton... Pour certains profs qui ont énormément revendiqué l'horizontalité et cherché à sortir de l'académisme, il fallait sortir de la technique, donc sortir des ateliers techniques, et faire entrer dans les ateliers des questions de formes, de courants, de scènes, et de théorie. Aujourd'hui, les écoles d'arts en sont au stade où elles cherchent à produire le plus possible d'artistes chercheurs, avec les doctorats



François Lancien-Guilberteau, *(making of) Autoportrait en donneur de sang*. Cette série a été réalisée lors de la préparation d'une photographie intitulée *Autoportrait en donneur de sang*, qui a été présentée à la galerie Marcelle Alix en 2019 lors de l'exposition *Marcelle Alix ouverte*. Elle en constitue en quelque sorte le making of.

qui se créent un peu partout. C'est encore un stade supplémentaire d'élitisme. Je pense que toute cette résistance à la pratique et à la transmission de savoir-faire, ça vient de la croyance en l'existence d'une élite intellectuelle.

François Lancien-Guilberteau Aux Beaux-Arts, on t'apprend à être un-e artiste-producteur-ice: quelqu'un qui pense, designe et en dernier lieu délègue la production<sup>3</sup>. Parfois, il y avait des profs qui étaient chargé-es des domaines plus directement liés à la technique, comme la vidéo ou le son, mais iels n'avaient clairement pas le même poids que les profs de peinture ou de sculpture. À Rennes, où j'ai étudié, les ateliers techniques, la menuiserie, le moulage, étaient très bien fournis, et on pouvait les utiliser assez librement. C'étaient des employés de la ville qui en avaient la charge. Certains appartenaient vraiment à la culture ouvrière, et étaient parfois assez rudes, voire hostiles avec les étudiant-es. Ils étaient censés t'apprendre à te servir des machines, mais ça ne fonctionnait pas vraiment comme ça. Le grand truc, c'était de les amadouer, de devenir potes avec eux, éventuellement de leur filer une petite bouteille, pour qu'à la fin ils puissent te fabriquer tes pièces ou te donner du bois gratuitement. Au fil du temps, il s'est créé une vraie relation, de la sympathie, et sans doute des formes d'échanges, mais ce n'est pas sans ambiguïté.

Olga Rozenblum C'est toute la perversion des rapports entre art et pratiques ouvrières, et de la façon dont les artistes peuvent se servir de cultures populaires, de savoirs

ouvriers, pour en jouir tout à fait ailleurs, sans la moindre hésitation et sans déconstruire les codes.

Charlotte Houette Ça me fait penser à tout ce qui est mis en place dans les résidences où des technicien-nés ou des ouvrier-ères sont « mis-es à disposition de l'artiste »... Tout ça est présenté comme un partage de connaissance. C'est très hypocrite, et c'est dur, parce que, une fois de plus, ça instrumentalise ces personnes qui font ce travail, qui ont des heures de boulot fixes et des bas salaires. Toi, tu es l'artiste qui débarques, tu es censé-e partager, alors qu'en vérité, que dalle, tu ne fais que prendre ! Tu fais ton truc avec ces personnes et tu vas le redistribuer ailleurs, sur un autre marché. C'est tellement dommage que ça ne fonctionne pas. Lors d'une résidence, j'ai travaillé avec les ouvrières d'un atelier de façonnage à Montreuil. J'étais tout le temps avec elles, assez peu en lien avec la direction, avec laquelle ça ne s'est d'ailleurs pas très bien passé. C'était une expérience super, mais en même temps hyper frustrante et très triste parce que... Comment arriver à travailler ensemble ?

François Lancien-Guilberteau Quelles étaient les attentes de la direction, quelles étaient les attentes des ouvrières ?

Charlotte Houette Les attentes de la direction, c'était que je produise beaucoup, qu'on mette en place des *deadlines*, etc. Et moi je n'avais qu'une envie, c'est d'apprendre le métier des ouvrières ! Exactement comme quand je suis arrivée à l'école ! Je suis d'ailleurs restée très amie avec Brigitte, l'une d'entre elles. Mais

c'était souvent très compliqué. Je n'ai fait que culpabiliser d'être à cette place-là. D'ailleurs c'est pour ça que j'ai jamais réussi à finir le projet. J'adorais être dans la position où on me transmettait quelque chose, mais moi, j'étais incapable de leur transmettre quoi que ce soit. Parfois, je ramenaient des bouquins d'art et je leur disais : « Tiens, regarde ça, ça devrait te plaire... » Mais je ne sais pas si ça a plus de valeur que si je leur avais lu leur thème astral. Par contre, sur le papier, et aux yeux de la direction, c'était un grand projet de transmission...

François Lancien-Guilberteau J'ai eu le même sentiment de culpabilité lors d'une résidence en milieu scolaire il y a quelques années. Elle se concluait par une exposition dans un lieu d'art, avec budget de production, commissaire d'expo, etc. J'ai passé mon temps à être tiraillé entre l'envie de connaître ces enfants et la forme que j'allais proposer pour l'exposition. Au final, je pense que j'ai choisi la forme, je suis complètement passé à côté de la rencontre. Parce que tout ce que je savais en tant qu'artiste, c'était établir des rapports de production. Et j'ai eu le sentiment de balader ces jeunes, qui en plus étaient extrêmement défavorisé-es, pour les faire rentrer dans une proposition artistique. De les prolétarianiser pour mon travail. Niveau transmission, c'était complètement foutu. C'était une expérience extrêmement triste pour moi, ça a profondément altéré la manière dont je me percevais en tant qu'artiste.

Olga Rozenblum C'est un peu ce que je voulais dire quand je parlais de savoir ascendant.

3. Sur la façon dont le monde de l'art et les institutions ont encouragé le modèle de l'artiste-producteur, voir Amy Sillman, « Notes sur la forme », in *Faux-Pas. Selected Writings and Drawings*. (After 8 Books, 2022).

4. La Worldcon est une convention de science-fiction américaine. Elle décerne chaque année les prestigieux prix Hugo. En 2013, un groupe d'auteurs et de fans de SF conservateurs liés à l'alt-right appelé les Sad Puppies a voulu boycotter le prix Hugo en parasitant les systèmes de vote. Selon eux, le prix était attribué à beaucoup trop de femmes ou de personnes racisé-es. Heureusement, le prix a été annulé cette année-là. George Martin lui-même les avait remis à leur place.

Dans les écoles, il n'y a presque pas de groupes qui s'autonomisent et créent des espaces autogérés où les savoirs se transmettent autrement. Pourtant, le premier truc que feront un certain nombre d'étudiant-e-s en sortant de l'école, c'est de créer des espaces collectifs, où ils vont apprendre ensemble, par l'expérience, le partage, etc. Ça prouve bien qu'il y a toute une série de blocages très installés qui empêchent que la transmission se passe autrement dans l'école. Par exemple, l'injonction à la production, l'injonction au résultat, à la monstration, au discours sur son travail, etc.

Ce sentiment que tu décris, François, c'est quelque chose que j'ai beaucoup ressenti, surtout lorsqu'on pense aux écoles comme vitrines. On demande des résultats, et on encourage certaines productions d'images, pour identifier l'école, pour que l'école soit reconnue à travers les représentations qui sont produites en son sein. Tout ça à l'heure où les écoles fonctionnent de plus en plus avec un *turnover* de profs et d'intervenant-es. Ça crée de la concurrence à tous les niveaux, entre étudiant-es, entre enseignant-es, et l'école devient le lieu, plutôt que de l'autoformation, de l'autopromotion.

Les expériences de transmission que j'ai vécues différemment, c'est quand j'ai commencé à participer à des groupes en mixité choisie... J'ai eu enfin le sentiment de sortir de l'éternelle reproduction. Sauf que, dans les écoles « de la république », on n'autorisera jamais les espaces de mixité choisie...

François Lancien-Guilberteau Et si l'institution soutenait malgré tout ce genre de pratiques, n'aurais-tu pas peur des récupérations réactionnaires ?

Charlotte Houette Oui, comme à la Worldcon<sup>4</sup>.

Olga Rozenblum Peut-être, je crois qu'il y a eu quelques groupes non mixtes de mecs, mais bon...

François Lancien-Guilberteau Oui, de ce point de vue je vois moins l'intérêt d'une mixité choisie... Le monde est déjà un *boys club*.

# Gaïa, Greta

*Jill Gasparina*

# et les super-héros



1. Il a dirigé pendant près de trente ans le Musée océanographique de Monaco.

Marin, océanographe, homme de cinéma et de télévision, inventeur, entrepreneur, figure institutionnelle<sup>1</sup> et *darling* des médias, Jacques-Yves Cousteau (1910-1997) a joué au cours de sa vie les rôles les plus divers, qui l'ont conduit à jouir d'une notoriété à l'échelle internationale. Pourtant cette figure aussi célèbre que célébrée a été marquée depuis vingt ans par de nombreuses opérations de révision critique. La dimension écologique de certains de ses films comme de ses engagements a été contestée. Ses biographes, au premier rang desquels Bernard Violet, ont révélé le trouble de ses positions pendant l'Occupation. La nature problématique du malthusianisme décomplexé des propos qu'il tenait à la fin de sa vie a été largement soulignée. Par ailleurs, le Commandant, comme il aimait à se faire appeler, est progressivement tombé dans une forme d'oubli, en tout cas pour ce qui concerne les moins de trente ans, des générations qui n'ont pas grandi au rythme des rediffusions constantes de ses programmes à la télévision publique française.

Sa disparition relative peut sembler pour le moins surprenante au regard de cette notoriété. Elle l'est aussi dans la mesure où il a popularisé, notamment en France et aux États-Unis, un discours écologiste alertant sur la surexploitation des ressources en eau, la réduction drastique de la biodiversité, marine comme terrestre, les dangers du réchauffement climatique et du développement de l'énergie nucléaire ou encore la nécessité de préserver plus radicalement les environnements océaniques et polaires.

Buste du commandant Cousteau, îlets Pigeon, commune de Bouillante, Guadeloupe. Réalisée en 1998 par Albert Fage, la statue a été immergée en 2004 par la mairie de Bouillante, en hommage à Jacques-Yves Cousteau.

À la fin de sa vie, Cousteau est *Captain Planet*, comme l'appelle Maurice Strong, Secrétaire général de la Conférence des Nations unies sur l'environnement et le développement, lorsqu'il présente le Français à la manière d'un homme d'État au public au Sommet de la Terre de Rio en 1992. « S'il y avait un vrai Capitaine Planète, ce serait le Commandant Cousteau », s'exclame-t-il, télescopant la figure de l'explorateur vieillissant avec celle du dynamique héros de la série de télévision animée américaine pour enfants *Captain Planet and the Planetears* (le *plot* est éloquent: cinq adolescents venus de toute la planète décident, à l'appel de la déesse Gaïa, de défendre la Terre des dangers qui la menacent, aidés dans leur tâche héroïque par un super-héros écolo, le fameux Capitaine). Comment expliquer la disparition de Cousteau le héros dans la période d'urgence climatique et environnementale qui est la nôtre, une période passionnée s'il en est par les aventures de Gaïa? J'aimerais postuler que ce sont les méthodes de transmission mises en œuvre par Cousteau qui ont périmé, progressivement dépassées par d'autres approches. Et je souhaite revenir ici sur son usage de la télévision comme un outil de – n'ayons pas peur des mots – propagande.

Commençons par mettre les choses au clair. Cousteau n'est pas un scientifique et son œuvre n'a pas vocation de vulgarisation au sens où on l'entend habituellement. À la différence de celui auquel on l'a souvent comparé, l'autrichien Hans Hass, autre grand cinéaste des milieux océaniques qui a obtenu dans les années 1940 un doctorat en zoologie, Cousteau a une formation de marin militaire. Et si ses films sont un temps associés à l'essor du cinéma scientifique (l'ouvrage *Le Cinéma scientifique français* consacre plusieurs pages à ses premiers films, en 1950) et que son navire la *Calypso* a servi « pendant quelques années de bateau de transport et de coopération pour les océanographes français de tous les organismes concernés<sup>2</sup> », notamment le CNRS, la dimension scientifique des expéditions qu'il mène à partir des années 1960 a été souvent contestée, à juste titre: dans ses films, la science est transformée en spectacle destiné à édifier et émerveiller les spectateurs plus qu'à instruire. À la manière dont Stanley Kubrick utilisa la science dans *2001, l'Odyssée de l'espace*, Cousteau donne à ses films un vernis de scientificité. *Ce scientifique washing* passe par l'inclusion dans ses films de discours d'expertise toujours incarnés par des personnages (des scientifiques régulièrement invités à bord du navire) dont les interventions sont scénarisées *a posteriori* au montage. Il se traduit aussi par la mise en scène de leurs expériences devant la caméra (quitte à les rejouer après coup pour leur conférer une plus grande cinégénie).

2. Jacques-Yves Cousteau in « Jacques-Yves Cousteau, Entretien ». Entretien conduit par Bahgat Elnadi et Adel Rifaat, in *Le Courrier de l'UNESCO*, « Environnement et développement: un pacte planétaire », p. 8-13, [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000090256\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000090256_fre) Consulté le 25 avril 2022.

3. *Champs-Élysées, spécial « Commandant Cousteau »*, Antenne 2, 30 septembre 1989.

4. Voir à ce sujet la filmographie complète établie par Franck Machu dans *Un cinéaste nommé Cousteau. Une œuvre dans le siècle*, Monaco, Rocher, 2011.

5. *Voix off* du film, « ces corps qui planent sans effort », in Jacques-Yves Cousteau, *Épaves*, 1943. [https://www.youtube.com/watch?v=EMw\\_qwwTkRg](https://www.youtube.com/watch?v=EMw_qwwTkRg) D.C. 25 avril 2022.

Plus que la recherche ou l'exposition de vérités scientifiques, c'est donc la production d'images qui le stimule. Cousteau croit fermement en l'efficacité du discours de l'image comme moyen de transmission des idées. Raison pour laquelle cet homme, qui se considérait d'abord comme un cinéaste, délaisse progressivement le grand écran pour le petit. Il réalise plusieurs films de cinéma des années 1940 aux années 1970, films fréquemment primés à l'image du *Monde du silence* (coréalisateur avec Louis Malle) qui obtient une Palme d'or à Cannes en 1956. Mais il abandonne finalement ce format. « J'étais un esthète du cinéma. Quand j'ai compris que, pour faire passer un message, la télévision allait beaucoup plus vite et était beaucoup plus efficace, j'ai fait le petit sacrifice esthétique de passer du grand écran au petit écran. J'ai appris aux États-Unis comment faire des films de télévision », explique-t-il à Michel Drucker en 1989<sup>3</sup>. Du milieu des années 1960 à sa mort en 1997, Cousteau réalise, produit ou participe ainsi de près ou de loin à la réalisation de plus d'une centaine de films de télévision, dont la durée est celle de longs-métrages et la diffusion internationale<sup>4</sup>. Mais si ses films ne sont porteurs de nulle vérité scientifique, que transmettent-ils? Ou, pour le dire autrement, quel est le message de Cousteau? La réponse à cette question a considérablement varié au cours du temps, plus précisément entre son premier film daté de 1942, *Par dix-huit mètres de fond*, et sa mort en 1997, cinquante-cinq années qui ont vu le Commandant se muer en ardent défenseur de l'environnement. Le message, avec ses médiums, a changé progressivement.

Les premiers films de Cousteau constituent d'abord des exploits techniques. Et il ne viendrait à l'idée de personne les regardant sérieusement aujourd'hui de les considérer comme porteurs d'un discours écologiste. *Par dix-huit mètres de fond* (1942) a stupéfait ses spectateurs par la précision de ses scènes sous-marines, rappelant des films hollywoodiens comme *20 000 lieues sous les mers* (Stuart Patton, 1916), mais il est construit comme un safari subaquatique sanglant qui voit le protagoniste embrocher des dizaines de poissons et remonter triomphalement près de cent kilos de prise en une matinée. *Épaves* (1943), tourné en plongée libre, s'apparente à une glorification de la technologie permettant à ces corps de « plan[er] sans effort<sup>5</sup> ». Quant au blockbuster *Le Monde du silence* (1956), connu pour avoir offert au public de magnifiques images en couleurs de la vie sous-marine (portées par une série d'innovations techniques pour les caméras et les lumières), il comporte des scènes devenues horribles pour des yeux contemporains. On y voit notamment l'équipe de la *Calypso* massacrer un groupe de requins ou faire exploser un atoll à la dynamite pour les besoins d'un relevé scientifique (le comptage s'effectuant sur les spécimens morts).

Statue du commandant Cousteau, La Paz, Mexique.

On assiste à un accident au cours duquel les hélices du navire déchiquètent accidentellement un bébé cachalot qui nageait par là. On observe des marins grimper pour s'amuser sur le dos de pauvres tortues de mer qui peinent à se déplacer, écrasées sous leur poids.

Ce qui intéresse alors le cinéaste, c'est de faire connaître au grand public les merveilles d'un monde qui lui a été jusque-là caché, ou plus exactement qui lui est resté invisible. Il n'est d'ailleurs pas le premier sur cette voie du cinéma subaquatique, dont les prémices remontent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et d'autres grandes figures, comme Williamson ou Painlevé, s'y sont illustrées avant lui. Mais les images produites par Cousteau sont nouvelles, du sous-texte futuriste qui les alimente au genre d'images qu'il filme. La composition des plans associe systématiquement éléments naturels et techniques et rend systématiquement visible le dispositif de capture des images: caméras, lumières, plongeurs suréquipés, morceaux d'un bateau, appareils sophistiqués de plongée (au point qu'on a pu écrire que Cousteau faisait de « la Nouvelle Vague sous l'eau<sup>6</sup> »). Il joue par ailleurs de l'analogie entre le monde sous-marin et l'espace, également en voie de découverte à partir des années 1940<sup>7</sup>: les membres de son équipage sont des « océanutes », les petites cellules de plongée des « soucoupes plongeantes ». Et les habitations sous-marines imaginées par Cousteau, qui consacre une partie des années 1960 à expérimenter des formes d'habitats sur le plateau océanique, n'ont rien à envier aux stations spatiales en forme de roue qui circulent alors, des pages des illustrés aux films de science-fiction en passant par les briefs de la NASA. Les plans de paysage pur sont rares: ce ne sont pas des formes autonomes que l'on contemple de loin, mais des espaces que l'on parcourt, que l'on conquiert et que l'on colonise, aidé par tous les moyens techniques disponibles. Il faudrait même employer ici le terme « augmenté » tant les habitants de cet espace du dedans s'apparentent à des cyborgs océaniques, une nouvelle espèce dont Cousteau prédit qu'elle sera bientôt adaptée biologiquement à la vie sous l'eau<sup>8</sup>. Et c'est bien sûr visuellement que cette analogie se construit le plus puissamment, de l'utilisation récurrente d'images d'archive de l'exploration spatiale<sup>9</sup> à l'usage de l'esthétique des films de safari et de science-fiction pour dépeindre les activités de ses plongeurs-*aliens*<sup>10</sup>. Ainsi *inner space* et *outer space* se répondent-ils en tous points, offrant aux spectateurs émerveillés la promesse éco-technique et moderne d'une vie future étendue à d'autres territoires. Dans une parfaite figure de bouclage de boucle, Cousteau collabore avec la NASA dans les années 1970<sup>11</sup>. Il a lui-même vécu la découverte de ce « monde neuf<sup>12</sup> » comme une révélation et relaté dans sa littérature autobiographique trois épisodes fondateurs

6. Rudolf Arnheim, « Art Today and the Film » in *Art Journal*, vol. 25, n°3, printemps 1966, College Art Association, New York, p. 244.

7. Le premier véhicule qui atteint l'espace est un V2, missile balistique conçu par Wernher von Braun pour le compte de l'armée allemande. Un V2 lancé par les Allemands atteint la limite de l'espace en 1944.

8. C'est ainsi qu'en octobre 1962 il déclare, au World Congress of Underwater Activities: « Je pense qu'il y aura une évolution consciente et délibérée de l'*Homo aquaticus*, stimulée par l'intelligence humaine plutôt que par la lente et aveugle adaptation naturelle des espèces. Nous nous dirigeons maintenant vers une modification de l'anatomie humaine pour donner à l'homme une liberté presque illimitée sous l'eau », cité par Jon Crylen, « Living in a World without Sun: Jacques Cousteau, *Homo aquaticus*, and the Dream of Dwelling Undersea » in *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 58, n°1, automne 2018, University of Texas Press, p. 1.

9. Voir par exemple *La Mer vivante*, 1970.

10. Phillip D. Duncan, « (Science) Fiction: Genre Hybridization in Jacques- Yves Cousteau and Louis Malle's *The Silent World* (1956) » in *Journal of Popular Film and Television*, 2018, Vol. 46:2, p. 108-117.

11. Voir à ce sujet « Jacques Cousteau at NASA headquarters » in S. Brand (éd.), *Space Colonies, Penguin/ Whole Earth Catalog*, 1977, p. 98-103.

12. Jacques-Yves Cousteau et Frédéric Dumas, *Le Monde du silence*, Le livre de poche, Paris, 1978, p. 18 (première publication 1953).



in — 200

in — 200

13. **Le premier (chronologiquement), c'est la prise de conscience de la richesse de la vie sous-marine, qui lui est révélée tandis qu'il observe un plongeur vietnamien remonter des poissons à main nue pendant ses mois d'affectation en Asie, en 1933. Le second épisode est constitué par sa première plongée avec des lunettes Fernez en 1936 au Mourillon, près de Toulon. Le troisième est raconté dans *Le Monde du silence* (le livre, pas le film, publié en 1953): il s'agit de sa première plongée réussie avec l'Aqua Lung, dispositif révolutionnaire qu'il met au point avec l'ingénieur Émile Gagnan en 1943 et qui permet de rester près de deux heures sous l'eau sans lien avec la surface et de s'y mouvoir en toute liberté.**

14. **Jacques-Yves Cousteau, Susan Schiefelbein, *L'Homme, la Pieuvre et l'Orchidée*, 1997, Paris, Robert Laffont/Plon, p.163.**

15. **Les projets Précontinent sont nés à l'initiative de JYC et consistaient en la création et l'expérimentation d'habitats sous-marins (Précontinent I, 1962, 10 mètres de profondeur; Précontinent II, 1963, 10 et 25 mètres; Précontinent III, 1965, 100 mètres). Cousteau a réalisé *Le Monde sans Soleil* pendant la deuxième expérience, qui eut lieu en Mer rouge, au large du Soudan.**

Dossier

in — 200

de sa passion pour l’océan, épisodes qu’il a souvent réécrits jusqu’à leur donner une grandeur mythologique<sup>13</sup>. Ses premiers films ont ainsi pour fonction de transmettre cette révélation, en cherchant à déclencher chez les spectateurs une expérience similaire par le recours à l’image. Et le spectacle suffit.

Mais progressivement, Cousteau change, par et dans les images. Que son œuvre documente aussi précisément sa conversion à l’écologie constitue d’ailleurs l’un de ses aspects les plus bouleversants et subtils, tant le processus est progressif. Ce changement tient en fait en une phrase: « J’ai appris peu à peu que la mer n’était pas la corne d’abondance que je m’étais imaginée<sup>14</sup>. » *L’Odyssée sous-marine de l’équipe Cousteau* (1967-1976), sa première série pour la télévision, témoigne des débuts de cette prise de conscience. Elle comporte de fréquents moments d’hésitation entre un discours extractiviste (l’océan comme ressource à exploiter) et conservacionniste (l’océan comme milieu vivant à protéger). Dans le pilote tourné en 1965 et consacré à l’expérience Précontinent III<sup>15</sup>, il déclare ainsi: « Ce sera le privilège de notre époque de pénétrer dans ce domaine inconnu *et de l’utiliser tout en le protégeant*. » Ce doute moral, traduit dans un premier temps sous la forme d’un « en même temps », ne le quittera plus. En 1970, *La Mer vivante*, qui clôt les trois premières années de l’expédition, s’ouvre sur un discours tragique sur le thème de l’urgence écologique. « Nous pourrions bien être les premiers témoins de la mort du vivant », susurre Cousteau sur des images colorées de plongeurs évoluant dans une forêt d’algues hautes qu’ils caressent en se déplaçant. Puis l’échelle se déplace et l’on voit une image de la Terre vue de l’espace: « La Terre est la seule Planète-Eau. »

En septembre 1970, de retour d’une expédition de près de 250 000 km, il lit devant le conseil de l’Europe à Strasbourg une « Déclaration sur la détérioration globale des milieux marins », cri d’alerte sur la destruction de la biodiversité marine et l’envahissement des fonds par les déchets industriels. C’est parce qu’il a parcouru et observé les océans pendant des décennies que Cousteau a pu prendre la mesure des changements en cours (et l’on voit comment cette position lui confère le statut d’un témoin exceptionnel, lui qui a mis son corps à l’échelle de la planète). Cette prise de conscience est donc progressive mais irréversible: dans les années 1970, il en a trop vu pour ne pas devenir écologiste. Sa conversion se traduit par une restructuration de son action publique qui s’étend au militantisme. Les deux fondations qu’il crée en 1972 aux États-Unis et en 1981 en France en sont les chevilles ouvrières. À partir des années 1980, l’homme est au centre d’une galaxie médiatique soutenue par ces deux institutions, qui exploitent son nom à la manière d’une marque, au point

sert

in — 200

qu’il est parfois difficile de comprendre l’implication du Commandant dans certaines des productions signées Cousteau: encyclopédies, ouvrages de vulgarisation, magazines pour adultes ou enfants, documentaires par dizaines abreuvent l’espace public de ses thèses écologistes. Le message des films évolue: ils ne visent plus célébrer les merveilles de la nature mais à montrer les dangers qui la guettent<sup>16</sup>. Ceux de la dernière série, *La Redécouverte du Monde*, qui commence en 1986, par exemple, documentent le retour de l’équipe Cousteau sur des lieux visités par le passé, pour révéler l’ampleur dramatique des changements en cours sur les écosystèmes comme sur les populations. S’y ajoutent plusieurs films engagés, la frontière entre information, divertissement et militantisme restant parfois très floue. En parallèle, l’homme multiplie les apparitions publiques. Il est partout à la fois, payant de sa personne lors d’incessants voyages rendus nécessaires par son action militante et qui le tiennent de plus en plus éloigné de la *Calypso*. Il joue par exemple un rôle clé dans le rejet de la Convention sur les minéraux de l’Antarctique de 1988 et il démarche directement de grands hommes d’État pour défendre la cause de la protection du sixième continent<sup>17</sup>. Il est reçu triomphalement au sommet de Rio. Il lance par la suite une « Pétition pour les droits des générations futures » largement médiatisée qui recueille plus de 9 millions de signatures et est remise à Kofi Annan en 2001. Et jusqu’à sa mort en 1997, il répond toujours présent lorsqu’il s’agit de donner son avis sur un sujet lié de près ou de loin aux questions écologiques, utilisant la télévision comme une tribune. Il s’insurge contre le décret passé en catimini à l’été 1994 qui autorise la relance de la centrale expérimentale Superphénix, il critique sévèrement la reprise des essais nucléaires en Polynésie en juin 1995 (« une bavure »), il alerte sans relâche sur les dangers du nucléaire civil. Dans un registre plus léger, on le voit beaucoup dans des émissions de variétés. Mais il n’y vient jamais pour le seul plaisir du badinage, et transforme les programmes les plus anodins en chaires du haut desquelles il évoque implacablement les graves problèmes environnementaux et l’action de ses fondations. Il s’adresse toujours à la jeunesse, « aux générations futures ». Il critique avec radicalité l’avidité capitaliste. Il défend le principe d’une pensée à long terme contre le court-termisme politique, ou le droit d’ingérence écologique. Et c’est l’appareil médiatique complexe constitué autour de son nom, et non ses seuls films, qui lui permet de transmettre ces idées. Ainsi, la pratique de Cousteau délaisse-t-elle progressi-vement l’ordre de la représentation pour fonctionner comme un véhicule discursif poussant les spectateurs à l’action. L’usage de la télévision par Cousteau se modifie ainsi au fil du temps, passant de vitrine des beautés du monde naturelle à une véritable plateforme militante.

16. **Voir la série *La Redécouverte du monde* (1986-1997), coproduite par la Fondation Cousteau, Turner Broadcasting System et Antenne 2.**

17. **Voir à ce sujet Emma Shortis, « “Who can resist this guy?” Jacques Cousteau, Celebrity Diplomacy, and the Environmental Protection of the Antarctic » in *Australian Journal of Politics and History*, 2015, Vol.61, n°3, p.366-380.**

18. *L'Heure de vérité*, spécial «Jacques-Yves Cousteau», Antenne 2, 26 juin 1992.

En 1992, au moment du sommet de Rio, il présente par exemple dans l'émission *L'Heure de vérité* un film sans titre produit par la Cousteau Society, alertant sur les risques majeurs qui menacent la planète<sup>18</sup>. C'est un montage outrancier et gothique d'images d'enfants dénutris, de réfugiés et d'espaces naturels dévastés dans ce style pathétique universaliste propre au *charity-business* des années 1980-1990. Le pari est toujours le même: choquer les regardeurs pour les pousser à l'action, les émouvoir aux larmes en espérant qu'ils enverront un chèque.

Pour Cousteau, le film a été un moyen d'observation du monde, avant de devenir un outil destiné à convaincre. Il s'est appuyé sur une rhétorique parfaitement classique consistant à instruire, émouvoir et séduire. Il l'a fait d'abord avec des images neuves, qui rendaient visibles les conditions matérielles de leur production et jouaient de l'hybridation avec la (science-)fiction. Puis il a progressivement basculé dans un registre plus discursif et démonstratif. Le cas Cousteau pose donc aujourd'hui le problème de la définition d'une écologie populaire. Que serait une écologie populaire, voire pop? Et Cousteau l'incarne-t-il? En guise de réponse, on peut dire qu'il ne croyait pas à la stratégie du petit geste, ni à l'action directe. Il a d'ailleurs souvent critiqué les actions de Greenpeace et on imagine qu'il se serait étranglé devant les opérations menées par Extinction Rebellion, en hurlant à la prise d'otage. Son échelle d'action était globale et visait à établir des réglementations nationales et internationales, à soutenir les organisations non gouvernementales et à transformer les modes de production industrielle. Sa méthode consistait donc à influencer l'opinion publique par le biais de messages télévisuels. De ce point de vue, il incarne, plutôt qu'une écologie populaire, une écologie de masse, télévisuelle.

Cette forme d'activisme est devenue inopérante à mesure que ce médium a perdu en force de frappe, notamment sur la jeunesse qui constituait sa cible principale. On imagine sans peine qu'il (bardé d'une armée d'assistant·es) aurait pris avec aisance le tournant numérique, bombardant la sphère publique de tweets, de stories, et de contenus TikTok, et que sa personnalité aurait matché à merveille avec notre époque connectée. En revanche, le style paternaliste qui caractérise ses dernières productions semble définitivement passé de mode. Notre époque n'a plus envie de super-héros à la Cousteau. Son accès illimité à la télévision, sa sur-visibilité médiatique apparaissent désormais comme l'envers d'une position de domination. Nous n'avons pas abandonné la personnalisation de l'écologie mais l'icône verte de notre époque est une jeune femme de 19 ans. Et les stratégies de lutte aspirent désormais à être collectives, participatives, horizontales, inclusives et transparentes. Tout ce que l'action de Cousteau n'était pas.

Tombe de Jacques-Yves Cousteau au cimetière de Saint-André-de-Cubzac. Photographie de Jill Gasparina.



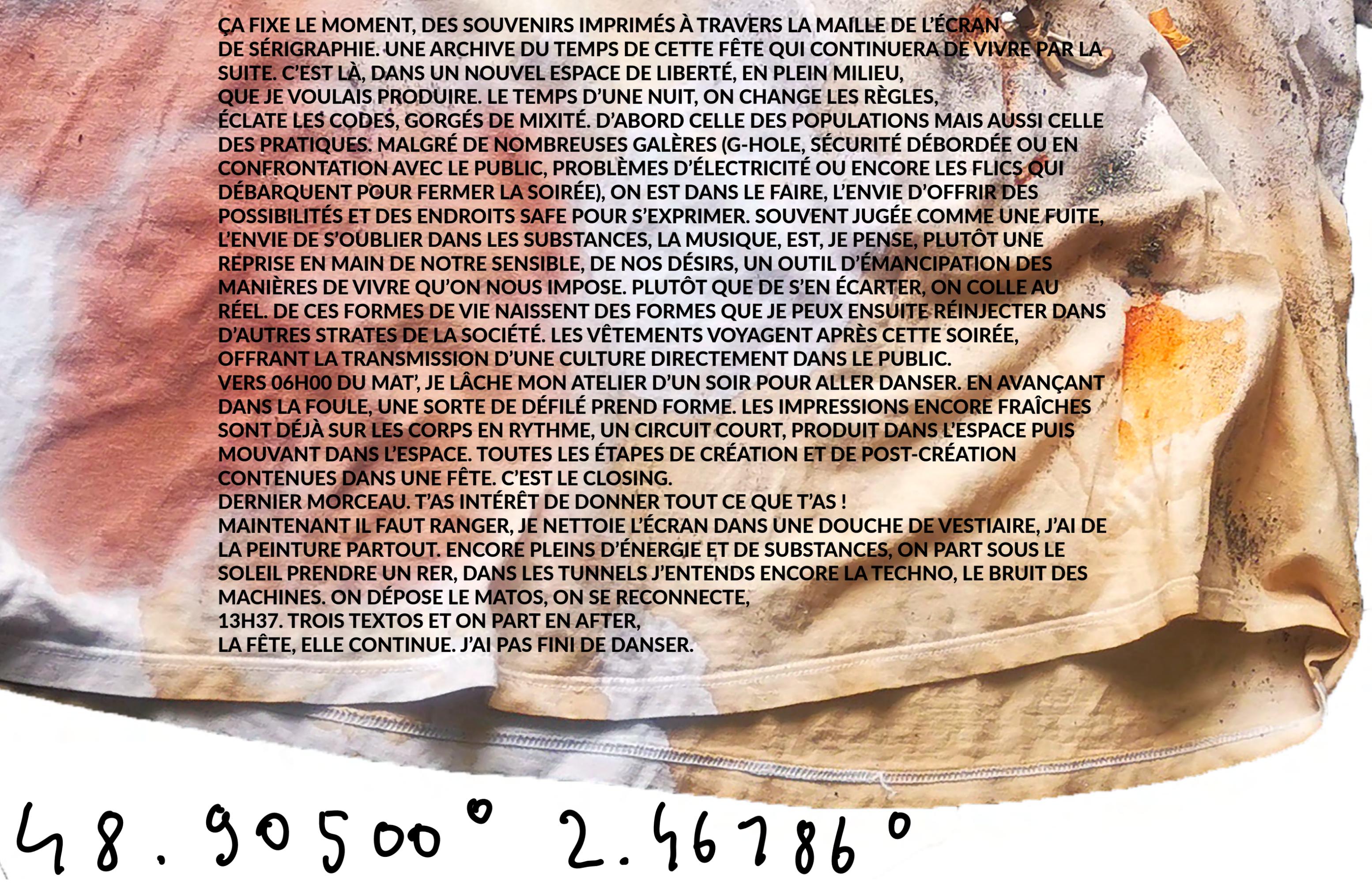
48.92054°

2.33567°

**PROJET SYMBIOSE**

16 DÉCEMBRE 2K19  
08 FÉVRIER 2K19  
12 AVRIL 2K19  
28 JUILLET 2K19  
18 JANVIER 2K20

ON SAUTE DANS UN RER, AVEC TOUT LE MATOS DANS LES SACS. ON DÉPASSE LE PÉRIPH, QUELQUES MINUTES DE MARCHÉ DANS LE CRACHAT DE PLASTIQUE VENANT DE L'AUTOROUTE, ON ENTRE DANS LA ZONE INDUS. HANGAR, SALLE DE CIRQUE, SALLE DES FÊTES QUI ACCUEILLE HABITUELLEMENT DES MARIAGES. C'EST LÀ QU'AURA LIEU LA CATHARSIS, UN ESPACE NEUTRE QUI S'ALLUME POUR UNE NUIT, CONTENANT LE BPM RAPIDE. JE SORS DE L'ATELIER, AVEC LE DÉSIR DE REPENDRE MON ET NOS IDENTITÉS PAR LE VÊTEMENT, LA DANSE, LA MUSIQUE, L'ÉCHANGE, LA FÊTE. JE VIDE MES SACS ; UN ÉCRAN DE SÉRIGRAPHIE AVEC LE NÉCESSAIRE D'IMPRESSION, DE LA PEINTURE TEXTILE, UN FER À REPASSER, UN SÈCHE-CHEVEUX AINSI QU'UN STOCK DE VÊTEMENTS CHINÉS CHEZ EMMAÛS, AU MARCHÉ OU RÉCUPÉRÉS AUPRÈS DE MON ENTOURAGE. JE M'INSTALLE DANS LE MOMENT, FACE AU MUR D'ENCEINTES, COLLÉ À LA PISTE DE DANSE AVEC UN PORTANT, DES PALETTES. 23H00-08H00 DU MAT', TOUT À PRIX LIBRE. LE HANGAR S'ASSOMBRISSANT LAISSANT LES LYRES TRAVERSER L'ESPACE, J'AI L'IMPRESSIION DE VOIR CLAIR DANS LA FUMÉE. LES DISCUSSIONS NAISSENT AUTOUR DU STAND, LES GENS SE DÉSHABILLENT POUR ME LAISSER IMPRIMER SUR LEURS PROPRES VÊTEMENTS, ON FAIT DU TROC : UN T-SHIRT CONTRE UNE BIÈRE, DE LA DROGUE. CERTAINES FRINGUES, JE LES OFFRE EN RAPPORT AVEC L'ÉCHANGE QUE JE VIENS D'AVOIR AVEC LA PERSONNE.



ÇA FIXE LE MOMENT, DES SOUVENIRS IMPRIMÉS À TRAVERS LA MAILLE DE L'ÉCRAN DE SÉRIGRAPHIE. UNE ARCHIVE DU TEMPS DE CETTE FÊTE QUI CONTINUERA DE VIVRE PAR LA SUITE. C'EST LÀ, DANS UN NOUVEL ESPACE DE LIBERTÉ, EN PLEIN MILIEU, QUE JE VOULAIS PRODUIRE. LE TEMPS D'UNE NUIT, ON CHANGE LES RÈGLES, ÉCLATE LES CODES, GORGÉS DE MIXITÉ. D'ABORD CELLE DES POPULATIONS MAIS AUSSI CELLE DES PRATIQUES. MALGRÉ DE NOMBREUSES GALÈRES (G-HOLE, SÉCURITÉ DÉBORDÉE OU EN CONFRONTATION AVEC LE PUBLIC, PROBLÈMES D'ÉLECTRICITÉ OU ENCORE LES FLICS QUI DÉBARQUENT POUR FERMER LA SOIRÉE), ON EST DANS LE FAIRE, L'ENVIE D'OFFRIR DES POSSIBILITÉS ET DES ENDROITS SAFE POUR S'EXPRIMER. SOUVENT JUGÉE COMME UNE FUITE, L'ENVIE DE S'OUBLIER DANS LES SUBSTANCES, LA MUSIQUE, EST, JE PENSE, PLUTÔT UNE REPRISE EN MAIN DE NOTRE SENSIBLE, DE NOS DÉSIRS, UN OUTIL D'ÉMANCIPATION DES MANIÈRES DE VIVRE QU'ON NOUS IMPOSE. PLUTÔT QUE DE S'EN ÉCARTER, ON COLLE AU RÉEL. DE CES FORMES DE VIE NAISSENT DES FORMES QUE JE PEUX ENSUITE RÉINJECTER DANS D'AUTRES STRATES DE LA SOCIÉTÉ. LES VÊTEMENTS VOYAGENT APRÈS CETTE SOIRÉE, OFFRANT LA TRANSMISSION D'UNE CULTURE DIRECTEMENT DANS LE PUBLIC. VERS 06H00 DU MAT', JE LÂCHE MON ATELIER D'UN SOIR POUR ALLER DANSER. EN AVANÇANT DANS LA FOULE, UNE SORTE DE DÉFILÉ PREND FORME. LES IMPRESSIONS ENCORE FRAÎCHES SONT DÉJÀ SUR LES CORPS EN RYTHME, UN CIRCUIT COURT, PRODUIT DANS L'ESPACE PUIS MOUVANT DANS L'ESPACE. TOUTES LES ÉTAPES DE CRÉATION ET DE POST-CRÉATION CONTENUES DANS UNE FÊTE. C'EST LE CLOSING. DERNIER MORCEAU. T'AS INTÉRÊT DE DONNER TOUT CE QUE T'AS ! MAINTENANT IL FAUT RANGER, JE NETTOIE L'ÉCRAN DANS UNE DOUCHE DE VESTIAIRE, J'AI DE LA PEINTURE PARTOUT. ENCORE PLEINS D'ÉNERGIE ET DE SUBSTANCES, ON PART SOUS LE SOLEIL PRENDRE UN RER, DANS LES TUNNELS J'ENTENDS ENCORE LA TECHNO, LE BRUIT DES MACHINES. ON DÉPOSE LE MATOS, ON SE RECONNECTE, 13H37. TROIS TEXTOS ET ON PART EN AFTER, LA FÊTE, ELLE CONTINUE. J'AI PAS FINI DE DANSER.

48.90500° 2.46786°



EXPRESSION

LIVE



VÊTEMENTS

MUSIQUE

the joker  
brenda ray - dreamin'

Entretien

sert

son aspirateur pour endormir bebe - bruit blanc ASMR pour  
la sieste et calmer  
(the shangri las - out in the streets)

elizabeth price - the woolworths choir of 1979  
palestine/coulter/matou - schlongo!!!daLUVdrone revisited#3

slowdiv - cello

sea - deglover

holger czukay & jah wobble & jaki liebezeit - mystery r.p.s.

Thomas Boutoux

julien donkey boy

(am peetes - can't stand the rain)

mirachu and the shapes - oh baby

farai - lion warrior

julien donkey boy

letha rodman melchior - suess-a

julianna barwick - labyrinthine

duval timothy - tdagb

dead hard - psalm

elizabeth price - the woolworths choir of 1979

yakub - power

gummo

henry flint - s&m delirium

chris korda - i'll just die if i don't get this recipe

nivhek - weightless

g.b. beckers - dritter monat

léonie risjeterre - tisseterre

competition - grow(n)

moor moter & yatta - more

julien donkey boy

the night of the hunter - leaning on the everlasting arms

cindy lee - power & possession

knivtid - svag

(matthew sullivan - untitled 1)

blue chemise - odette

ursula k. leguin - 1975 aussiecon

generator room - fuse drives the flower

vestals - forever falling

moor moter & yatta - more

nivhek - crying jar

shakira alleyne - snowflakes

chris korda - i'll just die if i don't get this recipe

competition - violins

Soon

it is going

to rain



A

A David Douard, cassette audio réalisée avec Justine Dorion dans le cadre de l'exposition O'TiLulaby au Frac Île-de-France en 2020.

B Vues de l'exposition David Douard O'TiLulabies, Contemporary Gallery Serralves, Museum of Contemporary Art, Porto, 2022.

Depuis que j'ai emménagé en 2019 dans un petit village de l'Eure, nos conversations, avec David Douard, se font le plus souvent par téléphone. Ces échanges, qui passent par la transmission de nos voix et des sons qui nous environnent, nous ramènent souvent à la place que la radio occupe dans nos vies, dont elle les rythme, les modifie. La transmission radiophonique est depuis longtemps au cœur du travail de David, et c'est à lui, en premier, que je parle du projet que je cherche à mettre en place en Normandie, celui d'une résidence créative construite autour d'un studio de radio ouvert sur la réserve naturelle du Marais Vernier où il sera installé. David me fait découvrir une émission diffusée au petit matin, les lundis et mardis sur la radio en ligne NTS, le *Early Bird Show* de la musicienne irlandaise Maria Somerville qu'elle enregistre depuis sa maison située au Connemara, sur la côte ouest de l'Irlande, en bord de mer. Son émission, qui est principalement musicale, accompagne le lever du soleil et le cadre naturel dans lequel elle l'enregistre, se superpose aux paysages sonores éthérés des morceaux qu'elle joue.

B

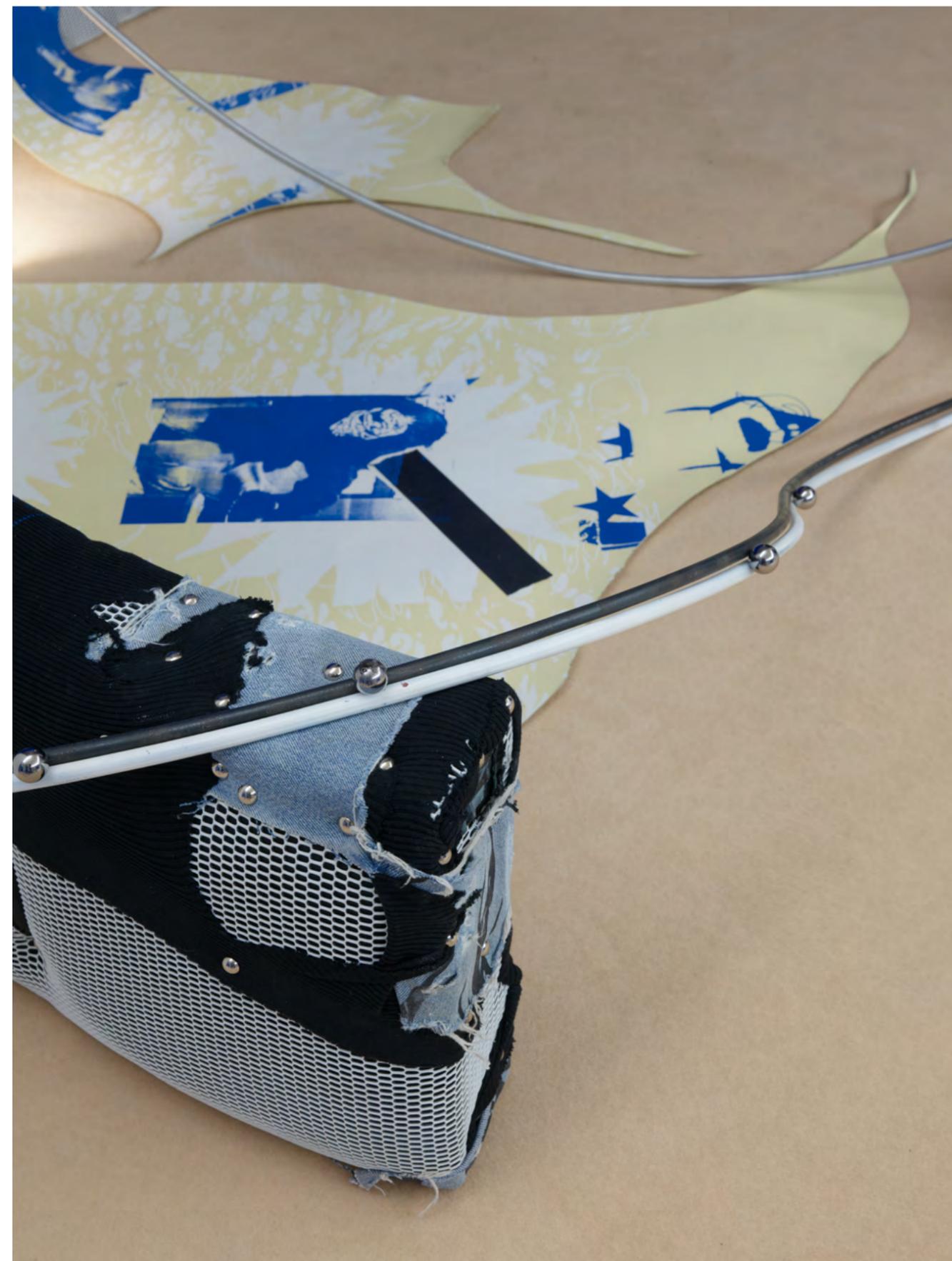


Avec David, à Porto, où il vient d'ouvrir une nouvelle exposition monographique à la Fondation Serralves, intitulée *O'Ti'Lulabies*, nous tentons d'établir des liens entre son travail artistique et le *Early Bird Show* de Maria Somerville, convaincus que quelque chose d'important, de plus important qu'il n'y paraît de prime abord, s'y joue.

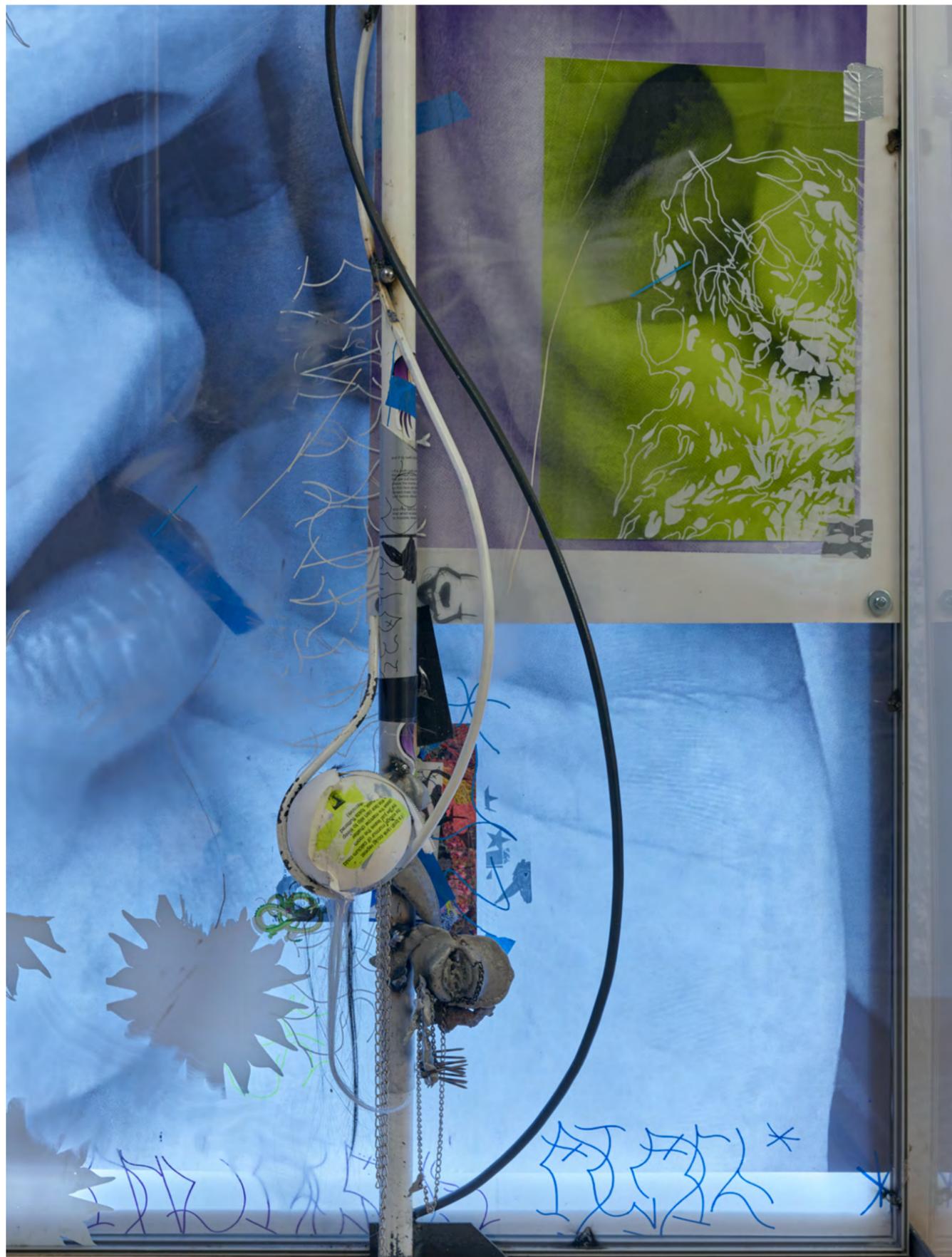
**David Douard** L'idée du flux, de la transmission des flux, est très présente dans mon travail, dans les expositions en particulier. Je pense depuis longtemps aux expositions comme à des flux que l'on attraperait en cours de route, à un moment donné. On ne peut identifier le début et on ne peut pas en prévoir la fin, on les habite pour un temps donné, comme quand on allume la radio. C'est figuré dans les expositions assez clairement : dans l'exposition *O'DA'OLDBORIN'GOLD* (2019) à la galerie Chantal Crousel, on pouvait entendre un flux de paroles qui était transmis depuis un endroit qui n'était pas explicité. J'avais d'ailleurs essayé de créer pour ce projet ma propre radio, techniquement je veux dire. J'ai travaillé longtemps sur la fabrication d'un ordinateur qui serait un véritable émetteur, mais c'est tellement compliqué que nous ne sommes pas arrivés au bout de cette idée. J'aime donner

ce sentiment que quelque chose se passe, dont on ne peut jamais saisir la totalité, mais que l'on peut seulement intercepter, en s'appropriant l'énergie qui est transmise. Du coup, les spectateur-rices sont actives, iels s'emparent d'un bout et sentent bien qu'il y a une totalité à laquelle iels n'ont pas accès, ni besoin d'avoir accès. C'est une forme de liberté. Dans ma précédente exposition, *O'Ti'Lulaby* (2020), au Plateau Frac Île-de-France, avec Justine (Dorion), on a poursuivi cette idée de boucles infinies, toujours différentes, en reprogrammant le site Internet du Plateau. On a enregistré trois épisodes radiophoniques, trois blocs, et on a créé un programme pour qu'ils s'entremêlent de manière aléatoire et ainsi, quel que soit le moment où on se connecte sur le site, on tombe toujours sur une boucle différente.

c



D



*C'est aussi une caractéristique du programme de Maria Somerville sur NTS qui me plaît beaucoup, cette quasi-répétition du même épisode à chaque fois. Parce qu'elle décrit chaque matin le jour qui se lève autour de sa maison-studio, et parce que les sons naturels, mais aussi les morceaux qu'elle passe, se répètent souvent, se ressemblent, parce que ce sont aussi toujours plus ou moins les mêmes groupes ou musiciens qu'elle joue. Ce n'est qu'une affaire de nuances. Et c'est de ça dont il s'agit vraiment: d'accompagner le lever du soleil dans un cadre naturel, où chaque jour ça recommence. C'est chaque fois un peu différent, mais c'est essentiellement la même chose.*

**David Douard** Oui, c'est ce qu'il y a de très beau dans son émission, cette façon dont elle transmet cette ambiance d'un jour qui se répète, qu'elle magnifie en la rendant rassurante. Ça n'a l'air de rien, mais c'est très fort, ou ça fait beaucoup de sens. Il y a une autre chose que j'aime beaucoup, c'est le chat qu'elle lit pendant l'émission, les messages des auditeur-ices qui lui écrivent au cours de l'émission. Je trouve ça très romantique et très actuel aussi: les gens se réveillent, se branchent sur sa transmission et lui écrivent leurs souvenirs de leur soirée de la veille, lui décrivent leurs états un peu gazeux. Ils viennent annoter l'émission depuis d'autres géographies, signalent d'autres températures, d'autres ambiances, et c'est toute une communauté de gens qui ne se connaissent pas qui échangent leurs affects. Et elle, elle incorpore ce langage parlé à la musique et au lever du soleil. C'est très cinématographique aussi. Dans le cinéma aujourd'hui, ça se fait beaucoup de superposer les textos à l'image et quand elle lit ces différents messages qui lui sont envoyés, ça produit cet effet également, ça délocalise aussi complètement son émission, ça la démultiplie. On perd ses repères. D'ailleurs, c'est ce qu'elle fait beaucoup: par exemple on ne sait jamais vraiment non plus si les sons des oiseaux qu'on

entend viennent de l'extérieur du studio ou de la musique qu'elle joue. C'est très situé et on est complètement perdu à la fois. Et ça, c'est quelque chose sur lequel que je travaille aussi beaucoup dans les installations, les expositions: cette perte de repères. Essayer par exemple de faire croire qu'un grillage urbain délimite l'espace d'un lit dans une chambre en l'associant à une lampe. L'art permet ça, la transmission de ce genre de possibilités, d'impossibilités. Il permet d'ouvrir le champ des possibles en dérégulant les sens. Et il y a vraiment de ça chez Maria Somerville: elle est si près de nous et en même temps elle est invisible. On ne la connaît pas. Le paysage dans lequel elle est et qui est si important, on ne le voit pas. C'est cette poésie-là que je trouve très belle et qui n'existe que grâce à la transmission radiophonique. Ça rend très libre. Et ça recoupe beaucoup de choses qui se jouent dans mon travail: je n'arrive pas à exprimer quelque chose sans superposer le chaud, le froid, le tiède, le bleu, le rouge. Je passe par pleins d'émotions pour pouvoir en transmettre une, il faut une accumulation.

*Dans l'exposition que tu viens d'ouvrir à la Fondation Serralves à Porto, le paysage dans lequel on se retrouve plongé et dans lequel on évolue est cependant plutôt celui d'un environnement urbain qu'un milieu naturel.*

**David Douard** Plus ça va, plus je repense au graffiti, qui a longtemps été important pour moi. Mais je crois que je ne le comprends que maintenant. Le graffiti, c'est une relation avec la ville, les murs, l'autorité. S'il n'y a pas toute cette organisation et cette autorité, il n'y a pas la forme d'expression qui est celle du graffiti. Je trouve ça assez fou: le graffiti est totalement abstrait dans son langage. La plupart du temps, on ne comprend pas ce qui est écrit et on s'en fout. À part les graffitis qui sont politisés et qui sont ceux qui disparaissent le plus vite, le vrai graffiti c'est un langage irrationnel, contre-productif, qui n'a pas de sens, mais c'est une forme de langage qui n'existe

que parce qu'il s'inscrit dans des endroits très particuliers. Mes expositions, je les construis de la même manière, je vais vers un langage irrationnel qui me fait créer des formes et le graffiti c'est ça, des zig-zags, des skills pour écrire un truc qui ne dit rien, genre «yo» ou «bob». (Rires.) Plus c'est irrationnel, plus ça me plaît en général, parce que moins on comprend, plus ça résiste. Et donc les formes de mes sculptures viennent exister contre les parois dans un rapport à la fois conflictuel et absolument nécessaire pour exister.

*Et le son que l'on entend dans l'exposition, et est à nouveau très présent, quel rôle joue-t-il ?*

**David Douard** C'est un morceau que j'ai fait, qui est très simple : c'est un claquement de doigts avec un beat. Dans l'exposition, il y a le texte qui est très présent dans les écrans, dans les matières, il y a un flux de texte, une transmission mais dont on n'a jamais accès à la totalité, comme je le disais tout à l'heure à propos de la radio. Le son, c'est aussi une intrusion dans le quotidien et j'ai utilisé le son le plus intrusif, qui nous mobilise, nous interpelle. C'est un claquement de doigts qui est répété, comme on demanderait une attention, mais là, ça devient un peu le pacemaker de l'exposition. Il demande de faire attention. Mais à quoi ? Vers quoi ? Pourquoi ? On ne le sait jamais vraiment. C'est comme le fluo dans l'expo. Normalement, le fluo est là pour aiguiller une attention, donner une information, mais en général, dans mes installations, là où il y a du fluo, il n'y a rien. C'est pour dire « prêtez attention, quelque chose est en train de se faire » mais, encore une fois, comme on n'a pas accès à la totalité, c'est une transmission d'énergie et seulement cela. Il se passe quelque chose. C'est politique aussi. C'est pour dire : « Hey ! On est là ! » Et soit on est agacé par le claquement de doigts, soit il nous mobilise. On se dit à notre tour : « Je suis là. » C'est comme un cri souterrain qui arrive à la surface sous une forme abstraite. Tous les objets de l'exposition sont comme ça : les masques servent également uniquement à montrer qu'il y a des gens derrière. Et là encore, on revient à la transmission radiophonique. Il y a une dimension introspective à l'écoute radiophonique, on est connecté individuellement à quelque chose mais, par la transmission, on est également connecté à une communauté.

On fait communauté au même moment et on participe chacun avec notre affect, notre subjectivité, notre sentimentalité. Cette dimension politique de la radio comme une pratique collective est encore beaucoup plus forte que dans un concert, je trouve. Bon, ça dépend de quelle radio on parle, bien sûr. Encore une fois, je parle d'une transmission radiophonique qui n'aurait pas de début ni de fin, qui ne serait pas structurée par un programme d'émissions. C'est une idée de la radio qui n'existe pas vraiment. C'est peut-être ça, le projet de ta radio en Normandie, un flux continu. C'est comme quand une radio est en grève, quand les radios publiques sont en grève, il n'y a que des morceaux qui s'enchaînent. Une radio en grève, c'est génial, la connexion au monde disparaît, il n'y a plus d'informations, uniquement de la musique en continu sur le canal qui te permettrait d'être au courant du monde. C'est super intéressant, une radio en grève... On tient quelque chose là... (Rires.) C'est souterrain.



# Win First Don't Last, Win Last Don't Care

Sébastien Rémy

5. Elsa Vettier, « LL Drops », entretien avec Julie Sas [transcription d'une émission de radio éponyme donnée sur DUUU\*, diffusée le 28 mai 2020], dans Julie Sas (dir.), *Dispersantx*, Paris, DQ Press/The Cheapest University, 2021, p.105.

1. Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, Londres, Afterall Books, « One Work », 2014, p.15. Je traduis.

2. Martin Herbert, *Tell Them I Said No*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

3. Voir, entre autres, Alexander Koch, « Archiver la disparition », in Alexandre Gurita (dir.), *XV Biennale de Paris* [catalogue de l'exposition éponyme, Paris, 1<sup>er</sup> octobre 2006-30 septembre 2008], Paris, Éditions Biennale de Paris, 2007, p.41-45; *Id.*, « Opting Out of Art. Une fondation théorique » [trad. de l'allemand par Julie Ramos], dans Julie Ramos (dir.), *Renoncer à l'art. Figures du romantisme et des années 1970*, Paris, Roven éditions, 2013, p.138-158.

4. Voir le site sur lequel sont hébergées plusieurs versions du film: <https://vimeo.com/user115788971> Consulté le 20 avril 2022.

6. Par souci de lisibilité, les citations empruntées ne font pas toutes l'objet d'une note de bas de page mais proviennent sans exception des ouvrages référencés ici.

7. Bob Nickas, « Whatever Happened to Laurie Parsons? », Art Forum [en ligne], avril 2003, vol. 41, n°8. Disponible sur: <https://www.artforum.com/print/200304/whatever-happened-to-laurie-parsons-4510> Consulté le 20 avril 2022. Je traduis.

Un an plus tôt, Elaine Sturtevant a mis son art en « alerte rouge silencieuse » [« *silent red alert* »], a poursuivi une maîtrise en psychologie et s'est retirée des registres historiques de l'art pendant plus d'une décennie. Lee Bontecou a quitté la ville en 1966 et a aussi cessé d'y exposer au début des années 1970. Agnès Martin a brusquement déménagé au Nouveau-Mexique, où elle est restée depuis 1967, mettant un temps de côté la peinture pour se consacrer à l'écriture. Christine Kozlov, une autre femme artiste occupant une place importante dans *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) de Lucy Lippard, a « fait du rejet même sa forme d'art », se retirant du marché de l'art au milieu des années 1970. Plus loin, en Allemagne, Charlotte Posenenske quitte l'art pour la sociologie en 1968. Même le marchand et méga-instigateur Seth Siegelaub tourne le dos en 1972 à la sphère raréfiée de l'art contemporain qu'il a tant contribué à transformer. Habiter l'art conceptuel offre un terrain d'existence précaire.

Sarah Lehrer-Graiwer<sup>1</sup>

**Bien que les artistes ayant intentionnellement cessé leur pratique dessinent une histoire de l'art encore marginale, au travers de prises de position majoritairement méconnues, des contributions ont fleuri ces dernières années qui mettent en lumière ces trajectoires. Il en est par exemple ainsi de Martin Herbert et son recueil *Tell Them I Said No*<sup>2</sup> (2016), du projet à long terme *On Becoming Something Else* (depuis 2009) de l'artiste américain Ben Kinmont, des articles et expositions menés par le critique et commissaire Alexander Koch<sup>3</sup> ou, plus récemment, du projet vidéo performatif intitulé *En finir avec l'art*<sup>4</sup> (depuis 2021) de l'artiste française Noémi Lancelot. Cette liste n'est bien entendu pas exhaustive.**

**Si les motivations qui conduisent les artistes à préférer à l'art d'autres horizons résistent aux généralisations, plusieurs auteur·rices prennent soin de souligner la nature disparate du phénomène. Le champ de l'art est pétri de dynamiques de reconnaissance et de ses envers, d'invisibilisation – les femmes artistes (de même que les individus racisé·es ou issu·es de classes sociales défavorisées) sont davantage touchées par ces refus et bifurcations de carrières. Avec un dosage différent selon les cas, ces pratiques de**

**distanciation peuvent procéder de contraintes, être « subies », mais également relever de « stratégie de survie pour assurer la continuité de leur travail et de leur situation personnelle<sup>5</sup> », comme le pointe l'artiste Julie Sas dans un entretien avec la commissaire d'exposition Elsa Vettier.**

**À côté des retraits marquants de Lee Lozano et de Charlotte Posenenske, nombreux·ses sont celles et ceux qui ont en effet tourné le dos à l'art: Cady Noland, Laurie Parsons, Elaine Sturtevant, Lee Bontecou, Verena Pfisterer, Teresa Burga... mais également Raivo Puusemp, Eugen Schönebeck, Tehching Hsieh, Présence Panchounette, Nik Kosmas – ces noms n'étant que quelques éléments d'une constellation bien plus vaste.**

**if she can help it,  
the work isn't seen**

New York, 1990. À l'occasion de la nouvelle exposition personnelle qu'elle effectue à la galerie Lorence-Monk, Laurie Parsons, connue jusqu'alors pour ses présentations d'objets trouvés dans son environnement immédiat – ces « débris poétiques<sup>6</sup> » auxquels elle confère une « présence » aussi puissante que celle d'une œuvre d'art – décide de ne plus utiliser la galerie comme un espace dans lequel disposer des objets, mais pour elle-même. Le contexte d'exposition et son fonctionnement deviennent le lieu privilégié de son attention: « Avec son espace physique et son organisation sociale complexe, [la galerie] est aussi réelle et aussi significative que les œuvres d'art qu'elle abrite et commercialise<sup>7</sup>. »

En vue de cette exposition, les murs de la galerie new-yorkaise sont repeints, l'éclairage redistribué. Rien cependant ne vient s'ajouter au lieu, les espaces demeurent vides, ses interventions s'effectuant sur le mode de la négation. Au niveau de l'accueil, un mur blanc se substitue à la place où d'ordinaire figure le nom de l'artiste. Le carton d'exposition reste quasi vierge avec, pour seules mentions, le nom de la galerie, ses adresses et numéro de téléphone. L'artiste ira jusqu'à supprimer ultérieurement toute mention de cette exposition dans sa propre biographie.

Le critique Bob Nickas, dans le texte qu'il rédige pour le catalogue de l'exposition *Vides. Une rétrospective* (2009) revient

# ART INTERNATIONAL

Volume XII/8

May 18, 1968

## art press adieu

### this is the end PRESENCE PANCHOUNETTE

Si nous avons accepté immédiatement, lorsque Présence Panchounette est venu nous annoncer que 1969 serait sa dernière année d'activité, de publier l'entretien au cours duquel le groupe a exploité son projet, c'est non parce que ce retrait nous semblait avoir une portée dépassant largement le seul dessin de Présence Panchounette. Présence Panchounette s'arrête sur une question sous deux, nombruses, qui continuent au sein de l'avant-garde institutionnelle à évoluer... en commémoration...  
De plus, ces entreprises de tourner en rond nous privent, nous criblent, de leur combat, nous pouvons toujours nous raconter que, dans ce contexte quel que chose d'un alibi. Tant qu'ils se maintiennent, avec la conviction que leur combat, nous pouvons toujours nous raconter que, dans ce contexte quel que chose d'un alibi. Tant qu'ils se maintiennent, avec la conviction que leur combat, nous pouvons toujours nous raconter que, dans ce contexte quel que chose d'un alibi.

interview par  
JACQUES SOULLILLOU



notre attitude, nous aurions arrêté dans notre...  
Cela fait...  
C.M.



interview par  
JACQUES SOULLILLOU

notre attitude, nous aurions arrêté dans notre...  
Cela fait...  
C.M.



interview par  
JACQUES SOULLILLOU



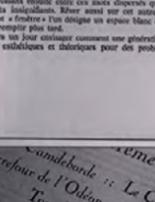
interview par  
JACQUES SOULLILLOU



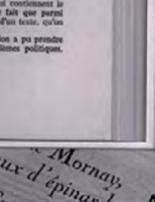
interview par  
JACQUES SOULLILLOU



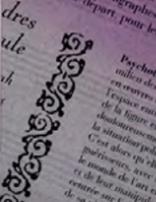
interview par  
JACQUES SOULLILLOU



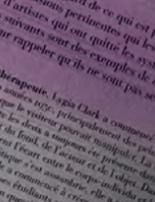
interview par  
JACQUES SOULLILLOU



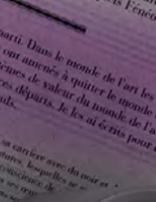
interview par  
JACQUES SOULLILLOU



interview par  
JACQUES SOULLILLOU



interview par  
JACQUES SOULLILLOU



interview par  
JACQUES SOULLILLOU

GENERAL STRIKE PIECE (STARTED FEB. 6, 69)  
GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT AT OFFICIAL OR PUBLIC TYPING FUNCTIONS OR GATHERINGS RELATED TO THE "ART WORLD" IN ORDER TO PURSUE INVESTIGATION OF IDEAS & IDEOLOGICAL DEVELOPMENTS WHICH FURTHER SHARPENED & INDETERMINED RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION IN PROCESS AT LEAST THROUGH SUMMER, 69.

Joseph Moulton peut nous mettre sur la voie...  
On disparaît de l'écran...  
Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels

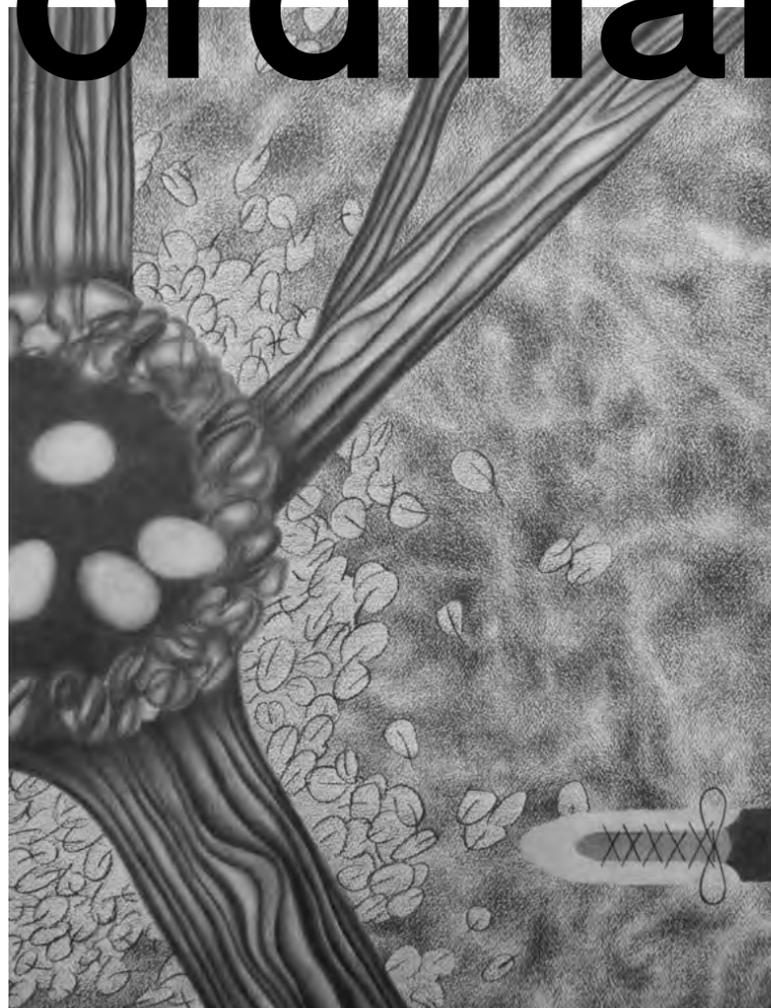
Portrait Charles Font, Charles de Madoff, Archives Nabokov et Paffaire, Les Collectifs Universels





# Jours ordinaires

*Elena Lespes Muñoz*



Louise Aleksiejew,  
*Promeneuse*, 2020.  
Fusain sur papier  
Arches, 65 × 50 cm.

Ça commence pourtant souvent sans en avoir l'air. Au cours d'un footing, le t-shirt teinté de sueur. Dans le cumul des pages d'un carnet. Ou par mégarde, lorsqu'une trace s'impose, au détour d'un geste repris pourtant déjà maintes fois. Il y a quelque chose de l'ordre de la marotte, pas forcément consciente, qui comme une persistance falote agite les pratiques d'Herveline Geffrault, Louise Aleksiejew et Sosthène Baran, toutes trois pourtant

si différentes. Cette persistance, s'il faut essayer de la nommer, tiendrait en un mot, « quotidienneté ». Lequel, aussi évident soit-il, renvoie moins à un sujet, la vie de tous les jours, qu'à une forme de compagnonnage avec celle-ci et avec les gestes qui l'occupent, faite de répétitions et de reprises, d'ennui comme de sursauts. Comme si, ce qui était causé et suscité par le rythme très régulier de ces choses-là – un trajet en train ou des heures « perdues » à surfer sur Google, pour en citer parmi les plus banales –, infusait malgré tout, provoquant jusqu'à l'étonnement parfois.

Herveline Geffrault,  
*Nothing Lasts for Johnny*,  
2020. Aquarelle et encre  
sur papier bristol A6  
à partir d'un titre  
d'Arthur Marie.

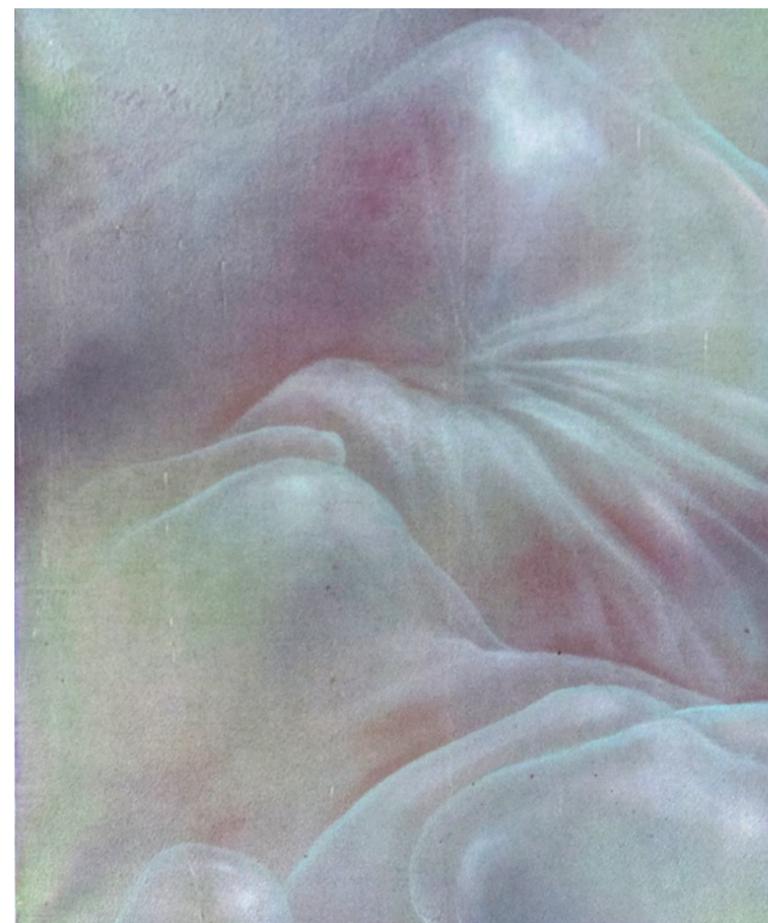
1. "[...] this was a class in we didn't know what", John Cage à propos de son expérience d'enseignement au Black Mountain dans un échange avec Hans G. Helms (1972), in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (Routledge, 2<sup>e</sup> édition, 2003, p.268).

John Cage, dans ses cours en « nous ne savions pas quoi<sup>1</sup> », concentrait son enseignement – et son art – sur les processus, l'attention portée à son environnement et l'exploration du quotidien par le prisme des habitudes. Ainsi insistait-il sur les activités anodines, comme la marche, la cuisine ou la vaisselle, autant d'opportunités qui, pour lui, permettaient de se concentrer, d'écouter et de tirer des apprentissages depuis les interstices de la vie. Ces choses auxquelles on ne pense plus, mais qui nous font penser malgré nous. On imagine assez aisément comment la répétition, le recommencement et la routine peuvent constituer chez ces trois artistes la construction d'un espace affectif, mais aussi artistique et esthétique, en perpétuel déplacement.



Que ce soient les échanges, de Louise Aleksiejew avec Antoine Medes, collaborateur et colocataire, ou les recherches de Sosthène Baran, qui chine dans la rue les supports de ses

peintures futures, ces activités du quotidien semblent toujours périphériques, il faudrait plutôt se concentrer sur les œuvres, n'est-ce pas? Pourtant, ces actions reviennent toujours d'une manière ou d'une autre. C'est Herveline Geffrault qui, dans un effort pour sortir du carnet de croquis, intime, revient par un détour à lui lors d'un assemblage de tissus dessinés à la manière d'un livre.



Sosthène Baran, *Drapé*,  
2019. Enduit et huile  
sur toile, 30 × 20 cm.  
Collection privée.

2. L'artiste se définit elle-même comme une «collectionneuse d'images», entretien dans son atelier sur l'île-Saint-Denis en avril 2022.

3. Kenneth Goldsmith, *Wasting Time on the Internet*, ed. Harper Perennial, 2016. p.89

C'est Louise Aleksiejew, touchée de collectionnisme<sup>2</sup>, qui amasse des œuvres jpeg dans un dossier sur son ordinateur – de la bande dessinée de *Yoko Tsuno* à *Natacha, hôtesse de l'air* en passant par les estampes d'Hiroshige, le design d'Ikko Tanaka, les cadrages épurés de David Hockney, etc. Kenneth Goldsmith avait vu juste, «l'archive est le nouvel art populaire<sup>3</sup>» ! En iconovore, elle assimile, classe, digère. C'est Sosthène Baran qui fabrique lui-même la plupart des outils qu'il utilise pour peindre : pinceaux à cordes, à griffes, brosse effaceuse, raclette à double tête, etc. À travers eux, il explore des manières de déposer, violenter et masser la matière sur la toile. Souvent, l'intention est aveugle, peu sûre de son effet, surprise du résultat, déçue aussi. Il y a quelque chose dans l'accumulation de gestes «avant l'œuvre» chez ces trois artistes, qu'elle soit nonchalante, consciente ou tâtonne, qui dépasse la routine. Dans son inconséquence, la répétition du quotidien ne se laisse jamais arraisonner par ce qui semble à première vue un *faire* anodin, un geste de «tous les jours».

On parle souvent de procrastination, ou de distraction, pour parler de toutes ces petites choses que l'on fait pour ne pas se mettre vraiment au travail. Au-delà de la simple stratégie d'évitement qu'on peut y voir, peut-être y a-t-il là aussi la recherche d'un état de concentration. Faire la vaisselle, c'est aussi s'abstraire d'un geste pour laisser son esprit dériver peu à peu – *dixit* John Cage. Dans la voiture qui nous conduit de chez lui, dans le centre-ville de Caen, à son atelier, au Labo des arts dans le quartier du Chemin vert, Sosthène Baran évoque l'importance de ce trajet qu'il fait chaque jour, où commence déjà un peu de son travail d'atelier.

Herveline Geffrault  
*Voiture*, 2020. Aquarelle sur papier bristol A6.



Louise Aleksiejew,  
*Placard (Kogelnik)*,  
*Culpture #12*, 2020.  
Graphite sur papier  
Canson, 24 x 32 cm.

4. Herveline Geffrault  
lors d'une discussion  
en avril 2022 à Caen.

Il y a donc dans la répétition de ces *à-côtés* quelque chose d'une mise en jambes. Un rythme à trouver. Herveline Geffrault, qui dessine par exemple avec compulsion dans des carnets ou sur des fiches

Bristol, parle d'«expérimenter plein de fois plutôt que de faire une même chose plein de fois<sup>4</sup>». Comme si le fait d'essayer à nouveau traduisait moins le désir de trouver la forme juste que celui de chercher pour le plaisir de chercher. L'artiste n'attend rien au sens où elle ne cherche pas l'évènement, elle dessine et peint comme on prend des notes.

Pour Sosthène Baran, c'est précisément la préparation de ses toiles et sa routine gestuelle qui le conduisent à trouver sa voie dans la peinture. Lui attend, à l'affût de la trace non volontaire déposée sur la toile qui fera signe malgré elle. Le peintre est en quête d'une image qui ne s'énonce pas. Son travail de préparation des fonds, hérité de son activité de peintre-décorateur, fonctionne comme un mantra, un instrument de vision où les altérations successives de l'aplat, entre violence et douceur des frottements, ponçages et griffures, aspirent à l'inamissible. Quelque chose a commencé qui ne se dit pas encore. Quelque chose passe qui déjà disparaît. Des fonds non pas comme supports, mais comme possibles fantômes.



Sosthène Baran, *AA*,  
2020. Enduit,  
acrylique et huile  
sur toile, 60 x 40 cm.

Sosthène Baran,  
*Sans têtes*, 2021.  
 Huile sur toile,  
 céramique émaillée,  
 coquillage et bronze,  
 50 x 83 x 8 cm.



Herveline Geffault,  
*Double visage*, 2020.  
 Aquarelle et encre  
 sur papier bristol A6.



Louise Aleksiejew,  
*Antoine à l'atelier*, 2021.  
 Encre de Chine colorée  
 et fusain sur papier  
 Arches, 55 x 45 cm.



Herveline Geffrault,  
Saucisse, 2020.  
Aquarelle et encre  
sur papier bristol A6.

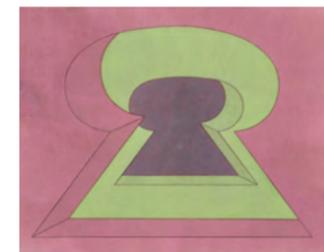
Chez Louise Aleksiejew, l'évènement a déjà eu lieu: l'artiste cherche dans la répétition d'un même geste et d'une même forme l'exacte représentation d'une idée fixe, qu'elle a déjà abouti mentalement, et qu'elle viendra ensuite transposer sur la feuille - concentrant son attention sur ce trouble rencontré que l'exercice méticuleux du dessin s'efforcera de retranscrire. La série *Récits de nuit* témoigne ainsi d'une quête en image d'impressions

oniriques laissées par la nuit, et qu'elle s'évertue à retransmettre le plus fidèlement possible, avec toutes les « incohérences » de points de vue et d'espaces qui leur sont propres.

De gestes donc, pas forcément « parlant » mais qu'on répète et réitère, jusqu'à ne presque plus faire attention à eux, il est donc question. De temps passé à *faire* plutôt qu'à créer. Ne pas réduire l'œuvre à un simple fait immédiatement cernable et situable, mais porter son attention sur ce qui la travaille, comme sur ce qui ne compte pas - continuer de penser à ce qu'on a laissé à l'atelier en faisant ses courses - et qui la façonne presque tout autant. Ces choses de la vie de tous les jours comme des vues tombées dans le fond de notre rétine ou de notre cerveau, et vite oubliées, Louise Aleksiejew les ramène et les étire à la surface du papier, comme dans la série *Les Ancres*, où des objets du quotidien s'étalent abstraitement jusqu'à faire fuir les bords.

Louise Aleksiejew,  
Locked Down, 2019.  
Crayon de couleur  
et encre aquarelle  
sur papier Arches,  
20 x 26 cm.

Ces objets même qu'on a cessé de voir car trop banals, presque trop là: des équerres, un stylo quatre couleurs, des intercalaires, une fleur. Dans cette prolifération de zooms et de resserrements, l'espace saturé et plein a la littéralité du pop.



Peut-être est-ce précisément cet excès que chasse l'artiste dans ses dessins avec l'attention qu'elle porte à ces menus détails - une auréole de sueur, les poils d'une jambe, etc. Lesquels deviennent les lignes de fuite d'une réalité en berne. Comme si le quotidien lui-même émergeait en tant qu'instrument propre à révéler et faire résonner les fables et les visions de ses propres angles morts. Dans les dessins, comme dans les peintures de petits formats, qu'Herveline Geffrault multiplie et accumule, si motif il y a, c'est justement celui d'une fabulation libre. Comme le fil d'une pelote de laine qu'on tire à l'envi, pour le seul plaisir de défaire et de faire nœud - ou d'être perdu dans ses pensées. La machine narrative se met en branle par accumulation sans que ne soient jamais vraiment décidées l'issue ni le sens du récit - et si même il y a récit -, le « plaisir de la patouille<sup>5</sup> » libérant un bestiaire de figures et de formes improvisées. Herveline Geffrault floute

5. *Ibid.*



Sosthène Baran,  
Sans titre, 2021. Enduit,  
acrylique, huile sur bois  
et tissus, 135 x 220.

les frontières de l'essai et du fini, procédant par emballage aveugle, comme dans ses dessins à l'eau de Javel, où les figures surgissent par effacement. Cette obstination, que ce soit dans la manière de regarder les choses du quotidien chez Louise Aleksiejew, ou d'accumuler des dessins comme autant de gestes invisibles chez Herveline Geffrault, on la retrouve différemment chez Sosthène Baran.

6. Sosthène Baran  
lors d'une discussion  
dans son atelier à Caen,  
avril 2022.

7. Tzvetan Todorov,  
*Introduction à la  
littérature fantastique*  
(1979, rééd. Seuil,  
«Points Essais»,  
1976, p.29).

Traversé tant par les récits SF que par ceux d'inspiration mythiques, l'artiste semble se livrer à un corps-à-corps physique, comme ésotérique, avec l'acte de peindre, cherchant à « atteindre quelque chose comme une peinture extra-terrestre<sup>6</sup> ». Les éléments chinés au hasard de ses dérives – porte, battant de bois, cadre de fenêtre, tête de lit – deviennent ses supports, dans un geste motivé tant par un désir de surgissement à l'endroit des choses déchues, que par une économie de moyens. En cela, la peinture de Sosthène Baran tient du fantastique, elle persiste dans une forme d'indécision, ne cherchant pas à inventer un monde, mais bien à interférer avec le déjà-là. L'auteur Tzvetan Todorov ne rattache pas la littérature fantastique à un genre déterminé, mais plutôt à un type d'expérience, qui par sa singularité rompt le fil des jours. Ce moment où le personnage ne sait plus bien si l'évènement dont il est témoin est une illusion, un produit de son imagination ou s'il appartient bel et bien à la trame du quotidien<sup>7</sup>. C'est précisément ce que cherche Sosthène

Baran, ce point de bascule, cette hésitation fugace, que la peinture fait durer sans la faire totalement advenir.

Il y a une dimension esthétique dans l'obstination quotidienne qui anime ces trois pratiques artistiques. Dans les creux comme dans les saillies. La vie de tous les jours apparaît déjà comme une manière de pratiquer et de penser un travail, que ce soit dans les gestes qui lui sont proches – préparer son matériel, croquer des idées – que dans ceux qui le sont moins – discuter de choses et d'autres, s'absorber dans un trajet.

Louise Aleksiejew,  
*BH*, 2021. Encre de Chine  
colorée et fusain  
sur papier Arches,  
55 x 45 cm.



Herveline Geffrault, *Hey*,  
2020. Encre sur papier  
bristol A6.

Il n'y aurait donc pas la banalité et le général d'un côté, et le singulier de l'autre. La dispersion d'un côté, et l'attention de l'autre. Tout est question de regard, nous dirait Louise Aleksiejew, qui s'attache justement à déconstruire et à produire une représentation située. Accommoder son œil, et sa main, pour saisir ce qui justement n'a rien de fixe, de stable et d'absolument pérenne dans ce quotidien. La quotidienneté serait donc affaire de relation, de processus – et la

distraction n'y serait pas nécessairement un évitement. Elle est tout ce à quoi ces artistes passent leurs journées jusqu'à ce que résonne quelque chose comme un dé clic. Herveline Geffrault, Louise Aleksiejew et Sosthène Baran agitent chacun à leur manière le soupçon sur l'anodin dans un besoin de mollir le fil des jours. Un peu comme si ce que le quotidien et sa réalité avaient à leur concéder finalement n'était rien d'autre que le pouvoir de les remettre constamment en jeu.

RN13BIS art contemporain en Normandie est un réseau régional qui fédère artistes et structures, soit plus de 300 professionnel·les et œuvre au développement des arts visuels.

### Nos missions

Agir pour la structuration du secteur de l'art contemporain en Normandie

Accompagner ses membres dans leurs activités de création, production, diffusion, médiation et formation

Contribuer à la vitalité de la scène artistique normande et à son rayonnement au-delà du territoire

Enrichir l'expérience de l'art contemporain en région

# RN13BIS ART CONTEMPORAIN EN NORMANDIE

## Les membres en 2022

Les structures membres actives

### Calvados

**L'Artothèque, espaces d'art contemporain**  
Palais ducal  
Impasse Duc Rollon  
14000 Caen

**École supérieure d'arts & médias de Caen**  
17 cours Caffarelli  
14000 Caen

**Frac Normandie à Caen**  
7 bis rue Neuve Bourg l'Abbé  
14000 Caen

**Musée des Beaux-Arts**  
Le Château  
14000 Caen

**Le Radar**  
24 rue des Cuisiniers  
14400 Bayeux

**Station Mir**  
80 boulevard Maréchal Lyautey  
14000 Caen

**L'Unique**  
4 rue Caponière  
14000 Caen

### Eure

**Maison des arts Solange-Baudoux**  
Place de l'Hôtel de Ville  
27000 Évreux

### Manche

**École supérieure d'arts & médias de Cherbourg**  
61 rue de l'Abbaye  
50100 Cherbourg-en-Cotentin

**Le Point du Jour**  
107 avenue de Paris  
50100 Cherbourg-en-Cotentin

**Usine Utopik**  
Route de Pont-Farcy  
50420 Tessy-Bocage

### Orne

**2angles**  
11 rue Schnetz  
61100 Flers

**Les Bains-Douches**  
151 avenue de Courteille  
61000 Alençon

**L'esTRAdE, espace d'art actuel**  
16 rue Guy Velay  
61430 Athis-de-l'Orne

### Seine-Maritime

**Centre photographique Rouen Normandie**  
15 rue de la Chaîne  
76000 Rouen

**ESADHaR Campus du Havre**  
65 rue Demidoff  
76600 Le Havre

**ESADHaR Campus de Rouen**  
2 rue Giuseppe Verdi  
76000 Rouen

**La Forme**  
8 rue Pierre Faure  
76600 Le Havre

**Frac Normandie à Sotteville-lès-Rouen**  
3 pl. des Martyrs de la Résistance  
76300 Sotteville-lès-Rouen

**Galerie Duchamp**  
5-9 rue Percée  
76190 Yvetot

**Maison des arts de Grand-Quevilly**  
Allée des Arcades  
76120 Le Grand-Quevilly

**Musée des Beaux-Arts de Rouen**  
Esplanade Marcel Duchamp  
76000 Rouen

**Le Portique**  
30 rue Gabriel Péri  
76600 Le Havre

**Le SHED, Centre d'art contemporain de Normandie**

**Site Gresland**  
12 rue de l'Abbaye  
76960 Notre-Dame-de-Bondeville

**Site de l'Académie**  
96 rue des Martyrs de la Résistance  
76150 Maromme

Les artistes membres actifs

**Antoine Alesandrini**  
**Quentin Bassetti**  
**Marie-Margaux Bonamy**  
**Aude Bourguine**  
**Amentia Brochard**  
**Julien Brunet**

**Sébastien Camboulive**  
**Arnaud Caquelard**  
**Thomas Cartron**  
**Loreto Corvalan**  
**Alexis Defortescu**  
**Antoine Duchenet**  
**Marianne Dupain**

**Marion Dutoit**  
**Thierry Farcy**  
**Diane Gaignoux**  
**Marc-Antoine Garnier**  
**Olivia Gay**  
**Florent Girard**  
**Louise Gügi**

**Jill Guillaies**  
**Fleur Helluin**  
**Albane Hupin**  
**Alexandre Le Bourgeois**  
**Virginie Levavasseur**  
**Elisabeth Leverrier**  
**Edith Longuet-Allerme**

**Laurent Martin**  
**Leticia Martínez Pérez**  
**Xavier Michel**  
**Laura Molton**  
**Jade Moulin**  
**Marie-Céline Nevoux-Valognes**  
**Alexandre Nicolle**  
**Chrystèle Nicot**

**Marine Nouvel**  
**Richard Penloup**  
**Chantal Postaire**  
**Pierre-Yves Racine**  
**Sandrine Reisdorffer**  
**Mireille Riffaud**  
**Pauline Rima**  
**Pascale Rompteau**

**Anne Sarah Sanchez**  
**Patrick-Arman Savidan**  
**Isabelle Senly**  
**Anyia Tikhomirova**  
**Johann Van Aerden**  
**Jessica Visage**  
**Elisabeth Wierzbicka (Wela)**  
**Reem Yassouf**

Les commissaires indépendantes membres actives

**Virginie Bobin**  
**Julie Crenn**  
**Julie Faitot**

Les membres associés

**Oblique/s, arts & cultures numériques Normandie**

Les membres de droit

**L'État / La DRAC Normandie**  
**La Région Normandie**

<b>Insert</b> <b>Revue d'art contemporain en Normandie</b>	Le conseil d'administration de l'association
En ligne sur RN13BIS.FR et à parution papier annuelle	<b>Antoine Alesandrini</b> Artiste
Tirage: 3500 exemplaires Revue gratuite éditée par RN13BIS 7 bis rue Neuve Bourg l'Abbé 14000 Caen 06 16 30 70 73 contact@rn13bis.fr	<b>Thomas Cartron</b> Artiste, coprésident de RN13BIS
Direction de la publication <b>RN13BIS</b>	<b>Julie Crenn</b> Critique d'art et commissaire d'exposition
Codirection éditoriale <b>Thomas Cartron, Béatrice Didier, Jérôme Letinturier, Vincent Pécoil, Arnaud Stinès et Sophie Vinet</b>	<b>Béatrice Didier</b> Codirectrice, Le Point du jour, centre d'art / éditeur, Cherbourg, coprésidente de RN13BIS
Coordination et suivi éditorial <b>Alice Chardenet</b>	<b>Xavier Gonzalez</b> Directeur, Usine Utopik, relais culturel régional, Tessa-Bocage
Relecture <b>Alexandre Mouawad</b>	<b>Louise Gūgi</b> Artiste
Contributeurs et contributrices <b>Agir Bizarrement, Belsunce Projects, Thomas Boutoux, Jill Gasparina, Géraldine Gourbe, Charlotte Houette, François Lancien-Guilberteau, Elena Lespes Muñoz, Sébastien Rémy et Olga Rozenblum</b>	<b>Jill Guillais</b> Artiste
L'équipe de RN13BIS	<b>Jérôme Letinturier</b> Directeur, 2angles, relais culturel régional, Flers
<b>Marie Pleintel</b> Coordinatrice générale	<b>Vincent Pécoil</b> Directeur, Frac Normandie
<b>Alice Chardenet</b> Chargée de projets et de communication	<b>Yvan Poulain</b> Directeur de L'Artothèque, espaces d'art contemporain, Caen
	<b>Pierre-Yves Racine</b> Artiste
	<b>Arnaud Stinès</b> Directeur, ésam Caen / Cherbourg
	<b>Raphaëlle Stopin</b> Directrice, Centre photographique Rouen Normandie
	<b>Sophie Vinet</b> Directrice, Les Bains-Douches, centre d'art contemporain, Alençon, coprésidente de RN13BIS
	<b>État / Drac Normandie</b>
	<b>Région Normandie</b>

#### En couverture

Le Projet Symbiose avec t-shirt d'Agir Bizarrement, Photographie: Tessa Oss.

#### En 4<sup>e</sup> de couverture

Cassette audio, David Douard et Justine Dorion.

#### Crédits

Couverture Courtesy Tessa Oss  
p.40 Courtesy Tessa Oss  
p.02, 04, 05, 07, 09, 11 Courtesy Salle Principale, Paris  
p.06 Courtesy Montpellier Contemporain  
© photo : Pauline Rosen-Cros  
p.08, 10 Ane Hjort Guttu  
© Adagp, Paris, 2022  
p.26 © Gregory Cenedot  
p.31 © Barna Tanko  
p.45-51 Courtesy Serralves Museo de Arte Contemporanea, Galerie Chantal Crousel et Rodeo Gallery  
© photo : Filipe Braga  
p.54-55 Courtesy Sébastien Rémy et Parc Saint Léger  
p.60, 63, 65, 67, 68 Louise Aleksiejew  
© Adagp, Paris, 2022  
p.61 Herveline Geffrault, Collection Artothèque de Caen  
p.62, 65, 66 Herveline Geffrault, Collection particulière

#### Conception graphique

**Pilote Paris**  
Yannick James, Mathieu Mermillon, Yannis Pérez et Lorraine Charriere

#### Typographie

Söhne, Panama

#### Papier

Edixion offset, 60 g/m<sup>2</sup>

Impression  
**Corlet, Condé-en-Normandie**

ISSN 2803-936X

Parution et dépôt légal  
**Septembre 2022**

# www.RN13BIS.FR / doublevision



## It's Our Playground

*chenilletornadeperroquet*

*Double Vision* est pensé à la fois comme une résidence artistique et un espace d'exposition sur le site de RN13BIS. En 2021, les artistes invités, *It's Our Playground*, ont choisi de puiser dans l'historique de la programmation des centres d'art partenaires pour faire une œuvre en ligne interactive au positionnement hybride, entre archivage, commissariat d'exposition et commentaire ludique sur les nouvelles médiations de l'art.

RN13BIS



**It's Our Playground Avec: Bastien Aubry, Cécile Bart, Arnaud Dezoteux, Laura Gozlan, Mrzyk & Moriceau, Mai-Thu Perret, Chloé Quenum**  
**Médiatrices: Léa Nugue et Camille Azaïs**

**Centres d'art partenaires:**  
L'Artothèque, Espaces d'art contemporain de Caen;  
Les Bains-Douches, Alençon;  
Galerie Duchamp, centre d'art contemporain de la Ville d'Yvetot;  
Maison des Arts Solange Baudoux, Evreux;  
Le Point du Jour, centre d'art / éditeur, Cherbourg-en-Cotentin;  
Le Portique, centre régional d'art contemporain du Havre



RN13BIS

# ART CONTEMPORAIN EN NORMANDIE

Contributions de  
Arthur Belhomme  
Thomas Boutoux  
Won Jin Choi  
Jill Gasparina  
Basile Ghosn  
Géraldine Gourbe  
Charlotte Houette  
François  
Lancien-Guilberteau  
Elena Lespes Muñoz  
Sébastien Rémy  
Olga Rozenblum



Œuvres de  
Agir Bizarrement  
Louise Aleksiejew  
Sosthène Baran  
Belsunce Projects  
David Douard  
Herveline Geffrault  
Ane Hjort Guttu  
Noémi Lancelot  
François  
Lancien-Guilberteau  
Gianni Pettena

**2022**  
**WWW.RN13BIS.FR**