

Pierre Baumann *Son sauvage* - Stéphane Thidet - Récit échoïque

*En 1854 paraît *Walden ou la Vie dans les bois*, écrit par Henry David Thoreau après qu'il ait vécu un peu plus de deux ans dans une cabane construite par lui-même. En 2015, Stéphane Thidet réalise une œuvre intitulée *From Walden to Space* qui consiste en une réplique en bois de la capsule Mercury seven (1958) dont la mission était d'envoyer des hommes dans l'espace. La pièce permet de produire une performance et un dispositif sonore auto-généré. Six ans auparavant, Thidet avait « installé » une meute de loups dans les douves du château des ducs de Bretagne à Nantes, installation à laquelle s'était ajoutée la réalisation d'un livre construit autour de six nouvelles. Entretemps il s'est encore produit quelques faits divers qui eux aussi interrogent notre relation entre une « vie sauvage », sa mise en œuvre et sa mise en récit. Nous tenterons de voir comment ces influences littéraires, autour du mythe d'une écologie archaïque, convoquent aussi la fiction (*Moby Dick*, H. Melville), l'exploration (*L'Odyssée de l'« Endurance »*, E. Shackleton) ou l'épopée scientifique (*Voyage d'un naturaliste autour du monde*, Ch. Darwin) et participent à la recherche d'une économie de geste ainsi qu'à la dissémination du principe d'exposition.*

Pierre Baumann

Son sauvage, Stéphane Thidet, récit échoïque

« Un son qui soit le silence des étoiles,
un son qui habite le sens, le serve, le sublime ».
Éliane Radigue



1. Stéphane Thidet, *Soleils*, 2014, Video loop, 5 min 17 s, *courtesy* Stéphane Thidet.

Récit

Le récit joue dans le dispositif même d'exposition comme une narration qui se construit sur les œuvres du fait de leur montage. Les œuvres ont la faculté de monter, elles aussi, leurs propres récits. Il y a un *continuum* inabouti dans le rapport entre ce qui constitue l'organe de l'œuvre, son aptitude au récit et le récit lui-même qui se construit autour de son exposition. Qu'est-ce qui motive le récit, qu'est-ce qui donne envie de narrer ? Peut-être simplement l'exception de ce qui s'est éloigné et qu'on ne voit plus en entier sur scène (car loin, passé, voire à venir) et qui intéresse le narrateur. Cette chose ne doit pas être perdue, il faut la raconter, il faut la documenter, prouver son existence par le témoignage, mais évidemment le témoignage porte en lui sa valeur nécessairement mensongère : j'ai beau dire c'était comme ça, cette déclaration nominaliste douteuse n'est pas ce « ça ». Je n'en ai que le son, la voix, le texte, le geste, mais aussi l'image ou la forme évasive et l'imagination pour faire le reste. La force du récit se tapit nécessairement derrière sa portée elliptique et réduite, tout comme la force d'une carte tient dans sa capacité à changer d'échelle (une carte à échelle 1 est inutile). En supposant qu'un dispositif artistique est aussi fait pour être ce qu'il est, parfaitement démonté et remanié, analytique et critique, le récit pourrait être l'archétype d'un schéma narratif qui fonctionne par montage, assemblage et par collage de fragments qui, comme dirait Godard, « fait voir ». Le récit se devrait d'être profondément discontinu et indépendant. En musique, le récit (1671) est aussi « ce qui est chanté par une voix seule », ou « par un instrument seul » (1705). Le récit est sonore. Ainsi, tout récit a sa structure, ses rythmes, ses timbres.

Sa discontinuité, sa propension à apparaître dès qu'on assemble deux choses, deux mots, un mot et une forme, trois mots, quatre choses, etc. – toutes les combinaisons sont possibles –, peut aussi produire des nuages de fumée, des constructions compliquées pleines de sous-entendus ; et on se perd. On s'intéressera ici à une forme courte qui se rapproche de celle de Barthes :

Mon problème, écrit-il au début de *La Préparation du roman* : passer de la Notation (du présent) au Roman, d'une forme brève, fragmentée (les « notes ») à une forme longue, continue -> donc la décision de m'occuper un peu du haïku pour ensuite m'occuper du roman est moins paradoxale qu'il n'y paraît. Haïku = forme exemplaire de la Notation du Présent = acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui *note* (marque, cerne, glorifie : dote d'une *fama* ¹) un élément ténu de la vie « réelle », présente, concomitante ².

Un an et un mois plus tard, en février 1980, Barthes finit son cours par la *simplicité* et aimerait en faire un *véritable principe esthétique* ³. Disons que nous nous rangerons dans les pas de Barthes.

1. Une *fama* est une « renommée, réputation », précise Barthes.

2. Roland Barthes, *La Préparation du roman, I et II*, Paris, Seuil/IMEC, 2003, p. 53.

3. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 378-380, Il y aurait trois comportements d'écriture qui régissent cette simplicité : 1) « La lisibilité » ; 2) « que l'œuvre cesse d'être, ou ne soit que discrètement, un discours

Alors voici un haïku qui pourrait faire échos à la courte vidéo (haïku sculptural) de Thidet intitulée *Soleils* illustrée par le vidéogramme présenté un peu plus haut dans le texte :

**Jeux de mouches
Sur le bâton d'encre, Printemps,
Rayons de soleil.**

(Meisetsu, Coyaud ⁴)

Aussi qu'est-ce qui permet de réduire le récit ? Qu'est-ce qui permet de redonner sens à chaque mot, de revenir à un langage premier ? Qu'est-ce qui permet d'enraciner ce qui s'organise désormais ici en un lieu puis là-bas en d'autres lieux, matériels, textuels, oraux ou numériques ? Enfin, qu'est-ce qui fait que ce récit ne donne plus seulement à voir des œuvres qu'on expérimente, mais aussi des artistes qui partagent la solitude de leurs expériences, leurs observations et leurs déplacements dans un temps qui s'étire au-delà des limites de l'exposition ?

Il y aurait en quelque sorte une trame narrative à deux niveaux qui, pour l'une, constitue le corps principal du récit et cherche sa condensation (haïku) et, pour l'autre, engage une autre forme d'écriture, elle aussi distanciée, qui pourrait s'apparenter à des didascalies (récits analytiques et contextuels). On a là deux typologies d'écritures fragmentaires ⁵ qui, accompagnées d'images à la croisée du haïku et de la didascalie, se posent la question de leur rapport, du rapport qu'elles entretiennent avec l'objet d'art et du mode de narration autonome qu'emporte avec lui cet objet d'art.

Voilà l'hypothèse : s'attacher à un mode de construction du récit qui oscille entre *forme brève* ⁶ et *forme longue* et voir comment, à partir d'un exemple, une œuvre de Stéphane Thidet – j'aurais envie d'écrire qu'il pense ses œuvres comme des haïkus –, cette double expression du langage constitue aussi le moteur de l'élargissement des repères de l'objet d'art : au-delà de ce qu'il est, vers son exposition et, plus encore, ce qu'il est au-delà de son exposition, et en amont vers son processus de génération.

de l'œuvre sur l'œuvre » ; 3) « renoncer au sous-entendu du code autonymique (Autonymie : le mot pris en soi comme mot et non comme signe : le mot entre guillemets) » [...] « La simplicité veut, voudra, donc qu'on écrive le plus possible au premier degré. »

4. Reproduit dans Roland Barthes, *op. cit.*, p. 463.

5. Je pense en particulier au texte de Jean Genet, intitulé *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*. Ce texte de Jean Genet, publié la première fois dans la revue *Tel Quel* (n° 29, avril 1967), présente deux textes miraculeusement sauvés par un traducteur d'un manuscrit que Genet avait jeté dans les W.-C. (en petites coupures). Ces deux fragments sont mis en parallèle sur deux colonnes, comme si l'un d'eux se faisait commentaire de l'autre. Il en existe une réédition aux Éditions du Chemin de fer datée de 2013.

6. Cette forme brève, qu'on assimile au haïku, devrait alors se soumettre à son exercice appliqué et à sa conversion métrique en Français sous forme de tercet 5-7-5 (syllabes). Mais l'exercice du récit bref est avant tout l'expression d'un désir de réduire – Barthes parle de « désir de Haïku » (p. 61 sq.) – qui n'a que faire de la métrique. La seule métrique qui soit c'est la recherche d'une réduction formelle, sémantique et sonore qui puisse faire écho au projet de Thidet.

L'idée sous-entend qu'il y aurait une forme de polarité entre une simplicité fondamentale (sauvage ?) et une technicité déployée (labile et volubile). La forme brève n'est pas le résumé de la forme longue. Elle dit autrement, ailleurs.

Aussi, on peut lire ce texte uniquement à partir d'une de ses formes (brève ou longue) ou en oscillant de l'une à l'autre. Sa forme générale se soumet ici aux différentes contraintes éditoriales auxquelles il participe. Il faudrait imaginer à présent deux colonnes, l'une pour la forme brève (haïku), l'autre pour la forme longue (didascalies), qui ici se succèdent, où le lecteur pourrait naviguer librement de l'une à l'autre. Mallarmé écrivait en note d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : « La fiction affleura et se dissipa, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée ⁷. »

Comment raconter une œuvre ? Telle pourrait être la première question qui résulte de cette méthode. Comment une œuvre se raconte-t-elle ? Telle pourrait être la deuxième question. Enfin, comment penser la relation entre forme brève et forme longue au cœur même du récit élaboré par l'artiste, l'œuvre et son processus ? Telle pourrait être la question principale – qui résulte des deux premières questions – qui laisse supposer que le récit s'augmente par sa dissipation, sa polarisation et ses effets d'échos pour tenter de voir ce qui est chanté par cette « voix seule ».

From Walden to space – Chapter II / The Hut

**vol mental le son du bois
capturer un copeau de présent⁸
économie Walden**

En 2015, Stéphane Thidet – dont le travail basé sur des gestes simples, oscille souvent entre émerveillement et mélancolie de l'inéluctable usure des choses – a produit une pièce intitulée *From Walden to Space – Chapter II / The Hut*. Elle fut présentée à New York dans le cadre de la *Nuit de la philosophie* puis à *Pioneers Works* en avril, ensuite au domaine de Chamarande en France, de juin à novembre, ainsi qu'à la galerie Laurence Bernard à Genève dans le cadre d'une exposition monographique à l'automne, intitulée *Excepté le soleil*. Il existe deux versions de cette œuvre composite.

Cette pièce est le deuxième chapitre d'une trilogie qui avait débuté par l'édition d'un disque vinyle, produit en 2014 par le label Optical Sound, la librairie du Palais de Tokyo et la galerie Aline Vidal. Elle est conçue comme une sculpture sonore habitable, posée au milieu de l'espace (de la galerie), immobile, dont l'architecture est une réplique simplifiée, construite en bois brut de sciage, du *douglas* et du *red cedar*, « à la manière de la cabane

7. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914, non-paginé. La citation se poursuit par « [...] Tout se passe, par raccourci, en hypothèses ; on évite le récit. »

8. « capturer un copeau de présent », Roland Barthes, *op. cit.* p. 137.



2. *From Walden to Space - Chapter II / The Hut*, 2015, bois, instruments de musique électronique, 300 x 190 x 190 cm.
Courtesy galerie Laurence Bernard. Thidet dans sa capsule à New York pendant la Nuit de la philosophie le 24 avril 2015.

de Walden ⁹ » de la capsule *Mercury* 7. Elle contient un tableau de commande constitué d'un ensemble de synthétiseurs analogiques modulaires qui permettent à l'artiste de réaliser une performance sonore de neuf heures.

Mercury

La capsule Mercury fut conçue en 1958 dans le cadre du programme de conquête de l'espace de la Nasa dont la finalité était d'envoyer un homme dans l'espace.

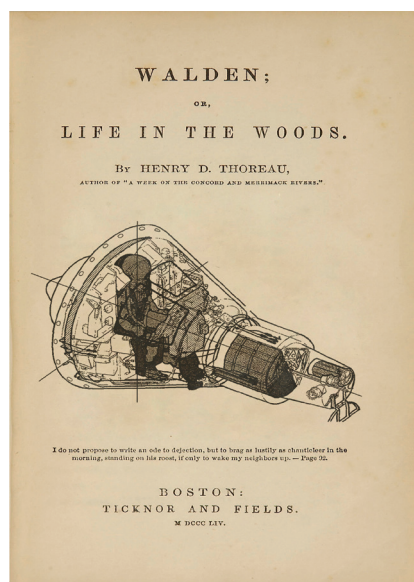
Entre 1958 et 1963, la Nasa lança 19 vols sans astronaute et six habités. Le premier américain à partir dans l'espace fut Alan Shepard dont le vol Mercury-Redstone 3 dura

9. Commentaire de Stéphane Thidet, consultable sur <http://www.stephanethidet.com/selected-works/article/from-walden-to-space>. Consulté le 25 janvier 2016.

15 minutes et 22 secondes, dont seulement trois minutes d'apesanteur, le 5 mai 1961, soit 23 jours après le russe Youri Gagarine. Ce même Shepard fut par la suite l'un des cinq astronautes à marcher sur la lune.

**trois minutes d'apesanteur
parabole des corps
contre la certitude du faux (*fictio legis*)**

La navette est de taille réduite, pèse 1,5 tonne pour à peine 1,7 m³ d'habitabilité. Elle laisse juste la place au pilote d'accéder à son tableau de commandes.



3. From *Walden...*,
photomontage de Stéphane Thidet,
courtesy Stéphane Thidet.

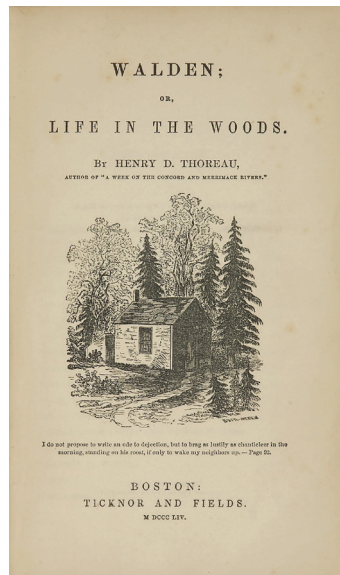
Thidet fabrique un document qui combine un dessin de la capsule et la page de frontispice du livre de Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*. Mercury y apparaît comme une cabane de l'espace dont le rôle n'est pas l'expédition scientifique, mais une conquête humaine à fort pouvoir symbolique vers des territoires encore inexplorés. Les retombées scientifiques du programme Mercury, comme par la suite celles des programmes Gemini et Apollo, furent assez faibles et mises en cause par une frange de la communauté scientifique, parce qu'il a nécessité des investissements lourds qui, en contrepartie, ne furent pas investis dans la conception de satellites, de sondes ou de télescopes spatiaux par exemple. Les objectifs surtout symboliques, étaient destinés à affirmer la suprématie de l'homme américain sur le monde et il est vrai que l'impact sur l'imaginaire fut important. Les médias suivirent de près les faits et les gestes de la Nasa, et de ses astronautes en particulier. Le cinéma s'est emparé de ce morceau d'histoire de l'humanité (enfin un homme libéré de la pesanteur), ce que Kubrick donna à voir de façon

tout à fait remarquable dès 1968 avec *2001 : l'odyssée de l'espace* : la conquête de l'espace est une quête intérieure qui questionne la place de l'homme dans l'univers, sa dépendance à la technologie, au pouvoir de l'informatique et de l'intelligence artificielle. La fiction naît du réel, elle est plus forte que le réel, elle le met en doute (pensons à la théorie du *Moon hoax* qui remet en cause la véracité des documents fournis par la Nasa au sujet de l'expédition lunaire), et elle constitue un premier pôle imaginaire (un premier maillon du phrasé) dans l'œuvre de Thidet fondée sur la relecture de cet ensemble de documents et probablement sur la familiarité que nous entretenons tous avec ces récits quasi-universels. Si économiquement et scientifiquement le programme Mercury fut contre-écologique car dispendieux et narcissique, il est sans conteste d'une grande puissance sur l'imaginaire : Mercury, c'est l'histoire dystopique d'un homme seul habité par les sons de ses doutes, par ceux de son habitacle et par ceux insondables de l'espace, qui s'arrache à la terre, donne sa vie et des années pour trois minutes d'apesanteur, avant de retomber en mer.

**le bruit du vide
feuille d'oxygène
dans l'oignon de métal**

**(Gagarine)
Shepard
tableaux de commandes**

Walden ou la Vie dans les bois



4. Frontispice du livre d'Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois* (1854), DR.

**le temps remonté
compter les haricots
pour « sortir de l'ornière sociale »**

Le livre d'Henry David Thoreau constitue la seconde source d'inspiration de la pièce de Thidet, son second pôle d'attraction. *Walden ou la Vie dans les bois* est à lire comme une robinsonnade (expression de Michel Granger) rousseauiste. L'ouvrage qui fait figure de manifeste écologique résulte d'une expérience de vie de deux ans, deux mois et deux jours basée sur l'isolement et la solitude.

Entre 1845 et 1847 Henry David Thoreau séjourne au bord de l'étang de Walden dans un bois du Massachussetts appartenant à son ami Ralph Waldo. Il y construit une cabane sommaire de 13 m² pour vivre seul en parfaite harmonie avec la nature.

Il cultive ses haricots, tente de subvenir à ses besoins avec une économie financière réduite, mange végétarien (ou presque), observe des heures et des jours entiers la nature, les fonds de son étang, marche plusieurs heures par jours et arpente son territoire. Il vit au rythme de la nature et consigne ses observations, ses états d'âme et ses conclusions philosophiques dans un journal de plus de 2 700 pages. Walden agirait comme un catalyseur destiné à concentrer les attentions sur des quantités négligées, associé à l'idée que l'aventure se joue au fond d'un bois, dans l'interstice des espaces civilisés. Par extension Walden permettrait d'aller chercher le primat de la pensée artistique dans les tiers espaces *low tech* de l'économie productiviste de l'art à partir d'une résistance passive. Non seulement il donne des indices de vie, mais aussi un modèle de méthode : celui de produire avec peu selon des modes simplifiés et expérimentaux. Si de nombreux artistes furent particulièrement marqués par Thoreau – John Cage, mais aussi Marcel Proust parmi les premiers –, l'œuvre de Thoreau a été pour beaucoup un moyen pour l'homme, écrit Michel Granger, « de sortir de l'ornière sociale dans laquelle il souffre d'un manque de liberté ¹⁰ ».

Sans aucun doute l'œuvre de Thoreau ¹¹ traverse le travail de Thidet qui, en 2007, avait produit une pièce spectaculaire intitulée *Le Refuge*. « La vie s'accorde à la vie sauvage. Le plus vivant est le plus sauvage ¹² », écrit Thoreau.

10. Michel Granger, *Revue d'études anglophones*, « Walden ou l'aménagement du territoire », n° 17, automne 2004, p. 11.

11. Il y aurait un rapprochement et une comparaison à faire avec d'autres récits emblématiques tels que *Moby Dick* de Melville, *L'Odyssée* de « l'Endurance » de Shackleton et *Voyage d'un naturaliste autour du monde* de Darwin qui, tous trois, narrent des épopées remarquables et de natures très différentes : une fiction métaphorique et réaliste pour Achab, un journal d'une expédition polaire pour Shackleton et ses hommes, et une expédition scientifique hors du commun et fondamentale pour Darwin.

12. Henry David Thoreau, *De la marche*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 39.

**une cabane des bois
géométrie simple
et dure**

En réalité, la cabane de Walden était à un mile de la petite ville de Concord où Thoreau se rendait chaque jour pour y retrouver ses amis. Aucune contrée lointaine et inaccessible à l'horizon physique. L'isolement est relatif, mis en fiction par le récit, mais l'état sauvage, « *the wild* », est au cœur de la forêt ¹³. Michel Granger reprend l'expression de Thoreau, parle de « voyage immobile ¹⁴ », en cela que la vie sauvage est sous chaque pas – « voyage immobile », formule reprise également par Thidet pour situer son exposition de Genève.

Walden ou la Vie dans les bois n'est pas un récit linéaire bien qu'il donne l'impression de suivre le cycle d'une année (Thoreau se propose de « mettre l'expérience de deux années en une seule ¹⁵ »). Il est construit en chapitres qui donnent les clés d'une vie sauvage : « Économie, [...] Bruits, solitude, [...], Étang en hiver ». *Walden* s'est écrit entre 1846 et 1854, a connu huit versions manuscrites différentes. Au temps de l'isolement près de l'étang suivit un temps d'isolement littéraire de huit ans, odyssée littéraire, un autre voyage dans l'espace de l'écriture qui en dit long sur la mythologie et le pouvoir d'écrire.

**usure liquide
de soi par l'intérieur
livre en feuille de bois**

Walden peut être lu comme un écrit philosophique qu'il faudrait étudier plus en détail tant il est propice à cautionner non seulement une éthique écologique de l'art, mais aussi plus simplement une méthodologie de la recherche philosophique et artistique basée sur l'expérience et la mise en pratique d'une théorie pour vérifier et élargir ses thèses, philosophie pragmatique. Granger souligne combien au fil de sa vie Thoreau peu à peu fait évoluer son écriture, comment celle-ci année après année, après la publication de *Walden*, tente d'éviter les métaphores, « tente la synthèse entre les vision artistiques et scientifique ¹⁶ », écrit encore Granger.

13. Toutefois le vrai territoire sauvage, pour Thoreau, c'est « le grand Ouest et le Nord-Ouest s'étendant infiniment loin, splendides et sauvages, colorant de nos pensées ». in H. D. Thoreau, *The Correspondances of Henry David Thoreau*, New York, New York UP, 1958, p. 436.

14. Michel Granger, *Guide de littérature américaine des origines à nos jours*, Paris, Ellipse, 2008, p. 40.

15. Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1922, trad. de L. Fabulet, p. 100.

16. Michel Granger, *Henry David Thoreau, paradoxes d'excentrique*, Paris, Belin, coll. « voix américaines », 1999, p. 99.



5. *Sans titre (Le refuge)*, 2007, bois, meubles, pompes, eau, 550 x 350 x 480 cm, courtesy Stéphane Thidet, photo copyleft Pierre Baumann.

Solitude

La cabane, la table de l'écrivain, constituent l'enveloppe matérielle du philosophe. Plus que cela Thidet fait de la figure de la cabane, en passant par Mercury, un objet métaphorique complexe, cristallisation fondamentale, architecture de pensée, solitaire et mélancolique à l'instar du polyèdre qui figure dans *La Melancolia* de Dürer (1514). Objet philosophique posé au bord de l'eau ¹⁷ qui fonctionne comme une clé de lecture : regarder, mesurer, écouter, simplement, longuement et lentement. Forger des concepts ¹⁸.

17. Il y aurait à étudier le rôle important de l'eau dans le travail de Thidet ainsi que des autres phénomènes naturels qui opèrent dans la sculpture (qui sculptent) : l'eau, le vent, le feu, l'onde sonore...

18. L'œuvre fut présentée à New York en avril 2015 dans le cadre de la *Nuit de la philosophie*, ce qui confirme la résonance philosophique du projet.

Comme Darwin qui, après un long voyage de jeunesse sur le Beagle, grâce auquel il avait trouvé un brin de corail ¹⁹, a passé la fin de sa vie à observer les vers de terre et leur capacité à déplacer les pierres de son jardin, Thoreau contemple le sable au fond de l'eau ²⁰, écoute les bruits de la forêt, Thidet parcourt ces récits sur l'espace, écoute les sons que génèrent ses synthétiseurs modulaires.

**le bois pétrifié
des branches dormantes
sous la glace cristalline
et le soir froid
la course sonore
des bulles d'air prisonnières
craquements de glace
les joncs gelés cassent comme le verre
au passage des pas glissants**

Ainsi, poser une capsule spatiale en bois au centre d'une galerie n'est pas, n'est surtout pas, que poser une forme sculpturale à contempler. La navette est un objet mental. Il doit y avoir dedans un homme seul. Walden et Mercury, « c'est l'histoire de deux hommes seuls » souligne Thidet. Ces deux hommes seuls croient qu'ils sont seuls au monde, protégés dans leur habitacle et isolés au plus profond des entrailles de la nature (terrestre et stellaire). Ces deux hommes seuls croient en leur propre histoire et *From Walden to Space* crée une trajectoire narrative orbitale fort simple entre la cabane au fond du jardin et la croyance d'un voyage lointain qui relève de la métaphysique. Les pièces de Thidet, souvent, jouent sur ces formes primitives de croyance, sur des crédulités, des inquiétudes et des mythologies primitives (cf. *La Meute* – une meute de loup dans les douves du château des ducs de Bretagne à Nantes). Acceptons de dire « on se fait un film », ainsi souvent le médium vidéographique, comme photographique, apparaît-il comme l'intermédiaire tout trouvé pour tisser un récit sans histoire (*Soleils, Les crieurs, Du vent*, etc.) qui décrit toujours combien les processus de la sculpture, souvent naturels – air, feu, eau – ne se domestiquent pas. C'est pourquoi l'influence de Thoreau sur le travail de Thidet dépasse la citation mythologique ; elle en explore ses fondements, ce qu'une analyse fastidieuse pourrait démontrer.

19. C'est à partir de ce brin de corail, une algue en réalité, l'*Amphiroa orbignyana*, que Darwin conçoit le modèle structurel de sa théorie de l'évolution. « *I think* ».

20. Les envolées de Thoreau sont assez souvent lyriques : « Le temps n'est que le ruisseau dans lequel je vais pêchant. J'y bois ; mais tout en buvant j'en vois le fond de sable et découvre le peu de profondeur. Son faible courant passe, mais l'éternité demeure. Je voudrais boire plus profond ; pêcher dans le ciel, dont le fond est caillouteux d'étoiles », *Walden ou la Vie dans les bois*, op. cit., p. 115.

mélancolie d'un polyèdre de pensée
écharde de bois
copeaux de temps

le sentiment fugace de l'isolement
sous l'œil curieux du spectateur
jouer au lointain pour écouter ses profondeurs



6. La capsule (version 2) à Genève, galerie Laurence Bernard, octobre 2015, *courtesy* Laurence Bernard.

les synthétiseurs modulaires
des ondes liquides
sinusoïdes du son premier (indivisible)

Bricolage et son sauvage

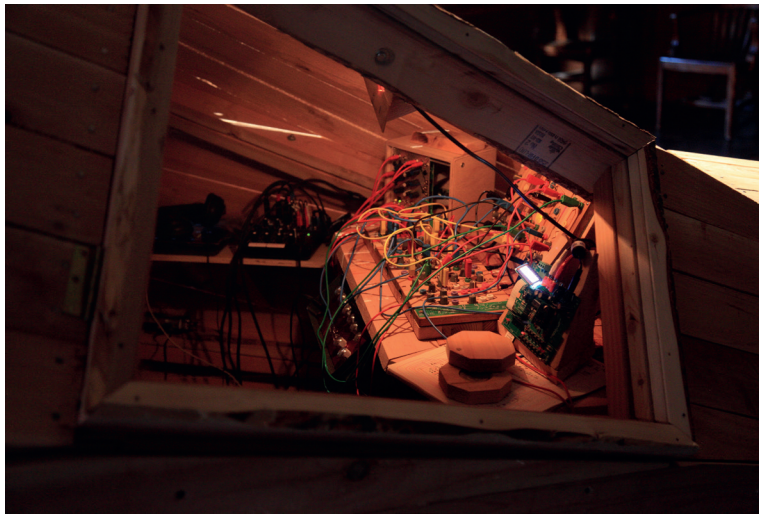
Construire opportunément avec les moyens du bord, prendre ce qui tombe sous la main, dévier sa trajectoire comme le fait un cheval au galop en fonction des obstacles, rebondir comme une boule de billard, œuvrer de ses mains, déplacer la fonction du matériau, voilà en substance comment le bricolage est défini par Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* ²¹.

21. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 30.

J'ajouterai à cela que le récit se construit aussi sur un mode duchampien, par *approximation démontable* ²² et qu'il faudrait, si possible, mettre 20 ans à le construire.

pensée nomade

La pièce de Stéphane Thidet s'appuie sur une réplique bricolée et schématique de Mercury. C'est un *re-enactment* ²³ du modèle de la Nasa à la manière de Thoreau qui ne se joue pas seulement dans la forme elle-même, mais aussi dans le processus d'introspection performatif. Exemple qui conforte l'idée de *re-enactment* : Shepard avait attendu cinq heures à l'horizontal dans sa capsule avant de décoller. Thidet passe neuf heures dans sa capsule pour jouer ²⁴. À cela s'ajoute tout de même un déplacement du récit du fait d'un retour au *low tech* (capsule clouée avec quelques planches de bois brutes) qui prend appui sur une conversion géométrique simple qui, elle-même, résulte d'une géométrisation (un Mazzochio *mercuryen* !) via un logiciel de modélisation architectural (*sketchup*) ce qui, ensuite, facilite la construction en bois.



7. Intérieur de l'habacle de *From Walden...*,
avec le synthétiseur modulaire assemblé par Thidet,
courtesy Stéphane Thidet.

22. Sous-titre d'*Étant donnés...* inscrit la première page de la *Notice de montage d'Étant donnés* composée par Duchamp.

23. C'est bien d'un *re-enactment* dont il s'agit, d'une reconstitution performative grandeur nature d'un événement de l'histoire.

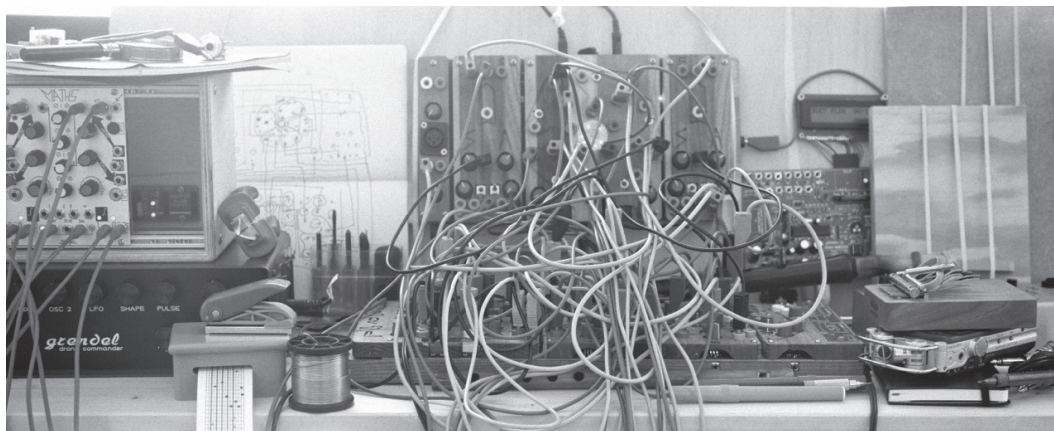
24. Différence : Shepard, ayant bu un café juste avant, avait dû uriner dans sa combinaison, pas Thidet !

**la croissance organique des sons
échos d'espace
dans la cabane crânienne
où crisse la neige sonore**

Dans l'habitacle Thidet a installé un synthétiseur modulaire ²⁵ analogique construit à partir d'un module Maths de Makenoise à fonctions multiples (qui notamment peut être utilisé comme oscillateur) qui pilote trois autres modules : un Grendel Drone Commander, deux CIAT-Lonbarde (un cocoquantus 2 et un Plumbutter 2) auquel s'ajoutent un lecteur MP3 à lecture aléatoire Velleman (K8095) et un minuteur à impulsion Velleman (VM188). C'est pour tout dire le cœur du projet, ce qui justifie la forme elle-même.

**son sauvage
animal**

Ce synthétiseur produit ses propres sons et il permet d'incorporer des enregistrements sonores produits par de petits instruments bricolés tels qu'une boîte à musique pour enfant à cartons perforés produite en Allemagne de l'Est, une sanza ou une planche à élastique auxquels viennent enfin s'ajouter des lectures du livre de Thoreau générées par un logiciel de lecture pour malvoyants, ce qui donne aussi une couleur politique au projet.



8. Le synthétiseur modulaire de Thidet en cours de conception, *courtsey* Stéphane Thidet.

25. Un synthétiseur analogique modulaire est un instrument qui permet de créer et manipuler des sons sous forme de signaux électriques, à partir de modules indépendants qui peuvent être associés les uns aux autres librement.

**le temps d'écoute est politique
le temps d'écoute est politique
le temps d'écoute est ludique**

On entend par exemple :

The mass of men lead lives of quiet desperation. What is called resignation is confirmed desperation. From the desperate city you go into the desperate country, and have to console yourself with the bravery of minks and muskrats. A stereotyped but unconscious despair is concealed even under what are called the games and amusements of mankind. There is no play in them for this comes after work. But it is a characteristic of wisdom not to do desperate things.

[L'existence que mènent généralement les hommes, en est une de tranquille désespoir. Ce que l'on appelle résignation n'est autre chose que du désespoir confirmé. De la cité désespérée vous passez dans la campagne désespérée, et c'est le courage du vison et du rat musqué qu'il vous faut vous consoler. Il n'est pas jusqu'à ce qu'on appelle les jeux et divertissements de l'espèce humaine qui ne recouvre un désespoir stéréotypé, quoique inconscient. Nul plaisir en eux, car celui-ci vient après le travail. Mais c'est un signe de sagesse que de ne pas faire de choses désespérées ²⁶.]

Aussi, peu importent les aspects techniques direz-vous. Pas tout à fait. Thidet choisit des modules en bois, construits à la main artisanalement, selon une logique décroissante et totalement expérimentale, par des concepteurs d'instruments – Peter Blasser pour les CIAT-Lonbarde et Eric Archer pour le Grendel Drone Commander – qui cultivent un retour aux origines de la matière sonore et une production en tout petit nombre d'exemplaires. Archer met plus de 50 heures pour fabriquer un module.

**la température, la longueur des fils, la durée du son
génèrent des variations contingentes
qui sculptent l'onde sonore**

En choisissant ces appareils Thidet met déjà un pied dans la lenteur et la décroissance.

Les dimensions concrète et sculpturale du son y sont particulièrement présentes. Thidet s'emploie à sculpter l'espace de l'œuvre par le son. C'est une composante particulièrement présente dans ses projets (*Les crieurs, La vie en rose, L'orchestre...*).

From Walden to Space perd de sa matérialité tangible (une maquette en bois c'est déjà le début de cette perte, le glissement vers un artefact) au profit d'une seconde matérialité auditive mais tout aussi physique (l'écoute donne à percevoir le continuum sonore au-delà de l'oreille, par la vibration de différentes parties du corps, de la poitrine, de la mâchoire, etc.) à laquelle il faut ajouter un ensemble de réminiscences sémantiques : une phrase lue, l'allusion spatiale à un lexique sonore interstellaire et machinique (drone,

26. Henry David Thoreau, *op. cit.*, p. 15 (pour la version française).

grésillements radio, résonances, échos, sons arrières, détonations, bourdons, feedback...) des bruits concrets presque identifiables (un claquement de porte, un écoulement d'eau, reconstruits électroniquement, etc.).

onde dans l'eau électrique
la surface retournée la surface étirée la surface contournée des drones
vol concret qui court dans les neurones
flottaison du tympan

Il n'y pas d'histoire, mais un flux qui se construit, lentement dans la durée, à partir des impulsions de l'artiste qui oriente, filtre, infléchit le son plus qu'il ne le dirige pendant neuf heures. Le son a une force animale, il a sa vie sauvage. En effet la force inhérente du synthétiseur, c'est sa capacité à évoluer organiquement en fonction des infimes modifications de paramètres.

Au préalable, pendant plusieurs semaines, pour préparer sa performance, Thidet, en observateur semi-passif, avait fait vivre dans son appartement ses modules pour observer leurs aptitudes à générer des sons aléatoirement (forme de musique auto-générative) et à s'infléchir en fonction des modifications infimes des champs magnétiques (variation de tension électrique, déplacement d'un fil, position du corps). Jour après jour, avec la patience et la curiosité d'un botaniste, il a regardé pousser ses sons, les a étudiés et cultivés.

ralentissement
récupération vitale de son temps
solitude musique de contingence
sensibilité infime
minimalisme

Sans ces temps préalables d'observation, de conception, de préparation, de prospection sur le Net pour trouver le bon module, d'immersion dans un monde étranger au sculpteur qu'est celui de la musique électronique, mais aussi de l'histoire de la conquête spatiale, sans ce temps hésitant de construction, de tentative, d'échec, de réduction, le projet de Thidet n'a pas de sens. C'est en cela que l'influence de Thoreau est essentielle dans la manière de vivre tous les instants.

Lenteurs

Parce qu'on assiste à une expérience sculpturale du son, *From Walden to Space* peut être rapproché de la musique bruitiste de Luigi Russolo (*Réveil d'une ville*, 1913) réalisée avec ses *Intona rumori* (« Joueurs de bruits »), et de sa catégorisation des bruits assez éclairante pour la lecture de la pièce de Thidet. « L'art des bruits ne doit pas être limité à

une simple reproduction imitative », écrit Russolo ²⁷. Par ailleurs, Stéphane Thidet se dit être particulièrement marqué par l'œuvre d'Éliane Radigue ²⁸ et de sa *Trilogie de la mort* (1998) en particulier, opus en trois volets d'environ une heure chacun.

polarité de l'isolement
stabilisation des molécules
bruit magnétique des électrons

Éliane Radigue, artiste majeure de la musique électronique, part en 1970 séjourner à New York et fait la découverte du synthétiseur mythique Buchla construit par Donald Buchla pour Morton Subotnick, puis du ARP 2500 (construit par Alan R. Pearlman), qui entre 1970 et 2000 sera son outil de travail.

« ARP 2500 était un instrument très précieux qui permettait de travailler le son de l'intérieur ²⁹ », explique Radigue à Alain Amiel. Pour Radigue la recherche a commencé par un lent travail de découverte des potentiels sonores de l'instrument pour peu à peu mettre de côté l'accessoire au profit de toutes petites choses. Ce minimalisme radical, cette autre écologie sonore après celle que décrit Thoreau dans son chapitre intitulé *Bruits* ³⁰, fait l'éloge de la lenteur, de l'allongement extrême des sons vibratoires et de l'usage de drones aux variations infimes, organiques et méditatives.

L'allongement du temps d'écoute constitue en quelque sorte le versant spéculaire du ralentissement, une temporisation de l'achèvement, une déformation du temps, une amplification des sens. Radigue construit avec une précision extrême chacun de ses morceaux, il n'y a pas d'improvisation explique-t-elle. Elle veut « un son qui soit le silence des étoiles, un son qui habite le sens, le serve, le sublime ³¹ ».

temporalité de plancton
écoute
krill vibratoire

From Walden to Space, Stéphane Thidet ayant décidé de faire une œuvre qui se joue neuf heures, improvisée mais guidée par une partition, reconduit à sa manière cette expérience de la lenteur et de la solitude d'un temps d'écoute inévitablement parcellaire et environnemental, à l'instar de *Music for Airports* (1978, 48 minutes) de Brian Eno. Le chapitre 1 de cette œuvre explorait déjà à travers une sculpture sonore éditée sous forme de disque vinyle la capacité de l'œuvre à investir sculpturalement tout espace d'écoute.

27. Luigi Russolo, *L'Art des bruits, manifeste futuriste 1913*, Paris, Allia, 2014, p. 22.

28. Un autre musicien adepte du synthétiseur Serge (créé par Serge Tcherepnine) intéresse beaucoup Thidet : Rastko Lazic, pour l'écouter, cf. <http://rastko.info/category/video/>.

29. Éliane Radigue, *Le Son et le Sens*, interview par Alain Amiel, réalisation Jean-Claude Fraicher, 2011, à 6 min 20 s.

30. H. D. Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*, op. cit., p. 131 sq.

31. *Ibid.*

La structure sonore est constituée de chapitres entrecoupés par des fragments de voix du spationaute Scott Carpenter et d'extraits lus du livre de Thoreau. Sur sa face A on pouvait voir l'image d'un paysage indécis. « On peut se faire son propre paysage sonore ³² », dit Éliane Radigue au sujet de ses œuvres. La formule vaut sans doute pour ces deux premiers volets de *From Walden to Space*.

From Walden to Space
sonorité, vie sauvage
solitude humaine

Voir, écouter simplement ce que produit l'accentuation de la lenteur ³³, ses effets sur les sens et sur les formes, tel pourrait être ce qui permet au récit de rompre avec son évidence sociale (efficacité, rapidité, rentabilité, croissance), d'échapper à sa domestication, de réfuter tout apprivoisement.

Alors, le son est là, simplement toujours là, sourd, amplifié, échoïque, parfois silencieux, sous l'épaisseur limpide d'une eau profonde tournée vers le lointain, que la matière façonne.

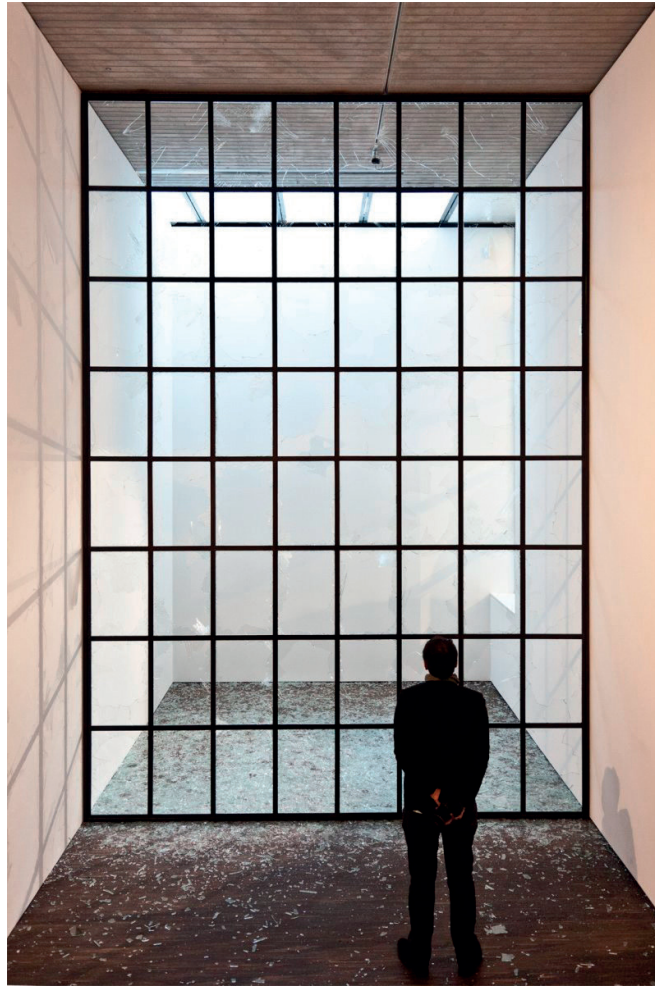
ralentir quatre fois,
L'Orchestre, la mort attendra
changement d'octave

La Meute et les peurs
nature sauvage, hurlements
au fond des doutes

Crieurs, cirque rocheux
voir et palper l'onde sonore
paysage mental

32. Éliane Radigue, *op. cit.*

33. En 2013, Thidet produit en collaboration avec Ivan Bellocq et l'Orchestre symphonique de Haute-Mayenne, une pièce sonore intitulée *L'Orchestre (...et la mort attendra)*. Cette œuvre est l'interprétation de *La Mort d'Ase* d'Edvard Grieg, ralentie quatre fois. Le morceau passe de 4 à 16 minutes, nécessite une réécriture de la partition, une adaptation des instruments du fait du changement d'octave (certains violons se transforment en violoncelles...).



9. *Au bout du souffle*, 2011, acier, verre brisé, 600 x 400 cm, courtesy Stéphane Thidet.

Au bout du souffle
la verrière d'acier, épars
son du verre brisé

Remerciements à Stéphane Thidet pour son aide précieuse.

Les auteurs

Isabelle Alzieu est maître de conférences HDR en histoire de l'art contemporain au département arts plastiques/design de l'université Toulouse – Jean Jaurès, et membre du laboratoire LLA (EA 4152). Ses domaines de recherches concernent l'architecture contemporaine et plus particulièrement l'architecture muséale et les lieux de l'art. Elle a dirigé le numéro « Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'œuvre », *Figures de l'art*, Revue d'études esthétiques n° 21, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, avril 2012. Derniers articles : « Architectures ensevelies », *Figures de l'art* n° 19, « L'archaïque contemporain », PUPPA, 2011 ; « Tadao Ando au Chichu Art Museum : expérimenter l'art et l'architecture au même niveau », *Figures de l'art* n° 21, « Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'œuvre », PUPPA, Avril 2012 ; « Trames et lignes de fuite : le mat de Candilis comme lieu de l'œuvre », in *Conservation, restauration de l'architecture du mouvement moderne*, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Histoire de l'art 2 », 2012 ; « Voiles de béton et résilles d'acier » in *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « L'art en œuvre », 2014 ; « Plasticités du vide : vide exposé, vide construit », *Incertains regards : Cahiers dramaturgiques* n° 4, « La plasticité du vide : Espace Scénique, Espace Poétique », Presses universitaires de Provence, décembre 2014 ; « Enchâssements », in *Reliquiae*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « L'art en œuvre », 2015. Isabelle Alzieu co-dirige le prochain ouvrage de la collection « L'Art en œuvre » – dont elle est la directrice – *Habiter l'ornement*, à paraître aux PUM en décembre 2017.

Jean Arnaud est artiste et professeur des universités en arts plastiques à Aix-Marseille (AMU). Membre du LESA (Laboratoire d'études en sciences de l'art, AMU), il considère la création artistique et la recherche universitaire comme des domaines complémentaires. Il travaille actuellement sur les thèmes suivants :

- Biomorphismes. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant ;
- Images en transit – Territoires et médiums ;
- Création artistique et récit au XXI^e siècle.

Expositions récentes : *Secrets de nature*, centre d'art La Falaise, Cotignac, Var (2017), *Sauver sa peau*, galerie Zola, cité du livre d'Aix-en-Provence (2017), galerie Art Est Ouest (Marseille, 2016), Biennale de la photo d'Aubagne (*Photologies*, espace Bras d'or, 2016), centre d'art Villa Tamaris (La Seyne / Mer, 2016, 2014 et 2011), centre d'art actuel des Chartreux (*Drawing in an expanded field*, Bruxelles, 2011).

Jean Arnaud est auteur de plusieurs ouvrages et de nombreux articles. Livres récents : *L'Espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain* (PUP, Aix-en-Provence, 2014), *Document, fiction et droit en art contemporain*, sld. Jean Arnaud et Bruno Goosse (ARBA Bruxelles / PUP, 2015).

Dernier catalogue monographique : *Jean Arnaud – Pas vu*, centre d'art Villa Tamaris, La Seyne / Mer, 2011.

<http://jeanarnaud.fr>

Pierre Baumann est artiste, agrégé et maître de conférences habilité à diriger des recherches en arts plastiques et sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4593) / Artes de l'université Bordeaux Maigne. Auteur de plusieurs ouvrages, d'expositions et de nombreux articles, les enjeux de ses recherches, à partir d'essais théoriques et pratiques, convoquent des problématiques liées aux rapports entre sculpture et production documentaire, ainsi que sur diverses formes possibles d'effacement de la figure de l'artiste, où l'aspect juridique et la relation aux sciences constituent une composante de ces considérations dimensionnelles. La portée épistémologique de la recherche en art fait également l'objet de ses travaux.

<http://www.pierrebaumann.com/>

Christian Bonnefoi est peintre. Une rétrospective lui a été consacrée au Centre Georges-Pompidou en 2008-2009, et il expose à la galerie Campoli-Presti, Londres.

Il travaille depuis plusieurs années à la rédaction d'un *Traité de Peinture* composé d'un « Prologue » consacré à la lecture des textes de Jean-Louis Schefer, suivi d'un « Lexique des termes de la peinture » partagé entre notions pratiques et techniques, théoriques, métaphoriques et littéraires. Figureront aussi dans ce traité des noms propres – artistes ou écrivains ayant une fonction déterminante dans sa démarche –, ainsi que des titres d'œuvres (et leur lecture) qui constituent une sorte de mémoire matérielle au sein de son travail. Le livre contiendra également un ensemble de textes, en partie publiés, portant sur l'analyse concrète d'œuvres historiques (Matisse, Watteau, Picasso...) et sur la lecture d'œuvres d'artistes contemporains (Pincemin, Florence Chevalier, Lacalmontie...) ; il comportera aussi des films et des entretiens. Cet ensemble de documents a valeur d'*exempla* par rapport aux notions du lexique.

Enfin, ce traité contiendra un diagramme qui sera l'exposé visuel de la somme des problématiques soulevées, et leur articulation.

christian-bonnefoi.com

Luiz Claudio Da Costa est professeur adjoint de premier cycle et cycles supérieurs de l'Institut des arts de l'université d'État de Rio de Janeiro (UERJ) et boursier Prociência (programme de recherches de l'état de Rio de Janeiro). Il a notamment publié *Cinema Brasileiro (anos 60-70) : dissimetria, oscilação e simulacro* et a coordonné *Tempo-matéria, Dispositivos de registros na arte et Narrativas, Ficções e Subjetividades* (avec Sheila Cabo Geraldo). Il a été commissaire de plusieurs expositions parmi lesquelles *Tempo-matéria* (MAC-Niterói, 2010), *Carlos Zilio Paisagens 1974-1978* (UERJ, 2011), *Paisagem e Extremos* (UERJ, 2012). Il a été vice-président de l'Association nationale des chercheurs en Arts Plastiques (2010-2012) et professeur visitant à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne en janvier/février 2014.

Les **Éts. Decoux** sont une entreprise artistique de micro-édition. Leur fondateur, Didier Decoux, est également professeur à Arts² – École supérieure des arts de Mons et à l'École des arts de Braine l'Alleud (Belgique).

www.ets-decoux.com

Susana Dobal est professeure à l'université de Brasília et photographe. Elle a publié des articles sur la photographie, le cinéma et l'art contemporain ainsi que les livres *Peter Greenaway and the Baroque: writing puzzles with images* (Berlin, LAP, 2010) et *Fotografia Contemporânea: fronteiras e transgressões* (Brasília, Casa das Musas, 2013, organisé avec Osmar Gonçalves). Elle a participé à plus de trente expositions individuelles et collectives au Brésil, en France et aux États-Unis.

Julie Fabre est docteure en arts plastiques et sciences de l'art et enseigne en Seine-Saint-Denis. Ses recherches portent sur les modalités d'existence des œuvres à l'époque contemporaine. Elle a publié divers articles et un entretien dans le numéro 2 de la revue d'art et d'esthétique *Tête-à-tête*, intitulé « Témoigner » (automne 2011).

Katrin Gattinger est artiste plasticienne ; elle s'intéresse aux fixités normatives de tous ordres (concret, théorique, politique) qu'elle cherche à mettre en mouvement, souvent avec humour, à travers le recours à des médias divers (sculpture, installation, performance, photographie). Sa production artistique est régulièrement montrée en France et à l'étranger, notamment lors d'expositions personnelles en France (2003, 2011), Québec (2011) et Belgique (2013). Docteure en Art et Sciences de l'art, enseignante-chercheuse à l'Université de Strasbourg, elle mène un travail sur les stratégies internes aux œuvres. Katrin Gattinger est membre du comité de lecture de la revue *Tête-à-tête*, *Entretiens* et auteur de plusieurs articles sur l'art contemporain.

www.katrin-gattinger.net

Thomas Golsenne, docteur en histoire de l'art, a écrit sa thèse sur Carlo Crivelli et l'ornementalité au Quattrocento. Il est ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et ancien professeur aux Beaux-arts de Paris ; il enseigne actuellement l'histoire des arts visuels à la Villa Arson (École nationale supérieure d'art) à Nice. Il a notamment co-publié une nouvelle traduction en français du *De Pictura* de Leon Battista Alberti (Paris, Seuil, 2004), co-dirigé *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Paris, MSH, 2009) et *La Performance des images* (Bruxelles, université de Bruxelles, 2010), a publié divers articles sur l'ornementalité à la Renaissance ou dans l'art contemporain, sur l'anthropologie des images, les formes occidentales de l'animisme ou sur la théorie de l'art. Il a organisé deux expositions, dont *Bricologie. La souris et le perroquet* (avec Burkard Blümlein et Sarah Tritz) sur les techniques des artistes contemporains (Centre national d'art contemporain de la Villa Arson, février-août 2015) et coordonné plusieurs colloques. Il dirige l'Unité de recherche Bricologie à la Villa Arson. Il a récemment publié *Pascal Pinaud. Serial*

Painter (Genève, 2014) et va publier un essai monographique sur Carlo Crivelli aux Presses universitaires de Rennes (début 2017).

Bruno Goosse est artiste et professeur de cours artistiques à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. D'abord attentif aux questions de temporalités qui se marquent principalement par le recours à des procédures explicites, à la suite d'une expérience d'écriture de textes juridiques qui l'a marqué, sa pratique, devenue essentiellement vidéographique, propose une expérimentation de la contrainte tant textuelle qu'imaginaire. Il tente de donner forme à ces impératifs et à ce qui les ruine. Ses investigations visent la manière dont le texte, notamment juridique, et ses montages fictionnels, conditionnent notre rapport au réel, à l'image et à l'art.

Bernard Guelton est professeur à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il développe depuis la fin des années 1980 des réalisations artistiques qui interrogent les contextes sociaux, architecturaux et urbains dans lesquels il intervient. La question des rapports entre architecture et fiction caractérise une partie de ses réalisations conçues pour des acteurs et des lieux à chaque fois particuliers. Les œuvres mobiles, les jeux urbains constituent de nouveaux développements qui croisent les travaux développés dans son équipe de recherche. Dans le cadre universitaire, il anime l'équipe *Fictions & interactions* (UMR ACTE 8218 université Paris I Panthéon-Sorbonne).

Principaux ouvrages : *Digital Interfaces in Situations of Mobility: Cognitive, Artistic, and Game Devices*, Editor, Common Ground Publishing, Chicago, USA, 2016 ; *Dispositifs artistiques et interactions situées* (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2016 ; *Les figures de l'immersion* (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2014 ; *Images et récits* (dir.), L'Harmattan, 2013 ; *Fiction et médias, intermédialités dans les fictions artistiques* (dir.), Publications de la Sorbonne, 2011 ; *Les arts visuels, le web et la fiction* (dir.), Publications de la Sorbonne, 2009 ; *Archifiction, Quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*, Publications de la Sorbonne, 2007 ; *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, L'Harmattan, 1998.

Michel Guérin, philosophe, est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, littéraires, critiques ou théoriques. Agrégé de philosophie (1970), conseiller culturel en Allemagne, en Autriche, puis en Grèce (1982-1993), il est professeur émérite de l'université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il a notamment publié : aux PUF, *La politique de Stendhal* (1982) ; chez Actes Sud, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* (1986), les deux volumes de *La Terreur et la Pitié* (1990/2000), *Philosophie du geste* (1995 – 2^e édition augmentée 2011) ; chez Jacqueline Chambon, *Nihilisme et modernité* en 2003 ; à La Part de l'Œil *L'Espace plastique* (Bruxelles, 2008) ; dans la collection « encre marine » (les Belles-Lettres), *Le Fardeau du monde – De la consolation* (2011), *Origine de la peinture* (2013) et *La Croyance (de A à Z)* en 2015. Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs aux Presses Universitaires de Provence, dont *Le Geste entre émergence et apparence* (2014). Son prochain livre, *Le Cimetière marin au boléro* (un commentaire du poème de Paul Valéry) paraît en janvier 2017 aux Belles Lettres.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Guerin

<http://www.guerin-figurologie.fr>

Anna Guilló est artiste et maître de conférences HDR en arts plastiques et sciences de l'art. Co-fondatrice du collectif *La Fin des cartes ? Espaces rêvés, espaces normalisés*, elle dirige par ailleurs la revue d'art et d'esthétique *Tête-à-tête*.

Dernier article paru : « Border Art et frontières de l'art », in *antiAtlas Journal 1*, 2016. Bilingue français/anglais, en ligne : <http://www.antiatlas-journal.net/border-art-et-frontieres-de-l-art>.

Lucien Massaert a étudié le dessin et la peinture murale à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. Il a été titulaire de l'atelier de dessin dans le même établissement jusqu'en 2015. Outre plusieurs articles parus dans la revue *La Part de l'Œil*, il a notamment publié : « Un rien inaperçu », dans *L'image récalcitrante*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001 ; « L'objet peinture », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* n° 41 automne 2001, Università di Bologna ; « Einstein/Braque : de la projection imaginaire à la structure subjective », dans *Carl Einstein : Art et politique dans les années 30*, Fink-Verlag, München, 2006 ; « L'impropriété du dessin », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, <http://appareil.revues.org/2315>. Ses recherches concernent principalement une tentative d'élaboration d'une théorie structurale des arts plastiques au départ notamment des œuvres de Greimas, Jean Petitot et François Wahl. Il est cofondateur avec Luc Richir de la revue *La Part de l'Œil*.

Novella Oliana est photographe. Experte en études culturelles avec un focus sur le Moyen Orient, elle centre ses recherches doctorales au LESA (Aix-Marseille université, sous la direction de Jean Arnaud) sur l'image photographique et sur l'espace méditerranéen en transformation. Née dans le sud de l'Italie, elle vit entre Rome et Marseille.

Eddie Panier est artiste et maître de conférences à l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, chercheur au laboratoire CALHISTE et chercheur associé à l'AIAC.

Ses travaux de recherche théorique portent essentiellement sur la problématique de l'usage de la photographie dans une œuvre ou une situation artistique (peinture, performance, multiples).

Ses recherches artistiques tirent partie de cet apport dans une configuration où la peinture et le dessin tiennent une place centrale, inspirée de l'image photographique et cinématographique.

Delphine Poitevin est artiste plasticienne, doctorante en Arts plastiques et Sciences de l'art au LESA (AMU) sous la direction de Jean Arnaud.

Elle est la lauréate du Prix du Conseil général du Var, du 26^e *Rendez-vous des jeunes plasticiens* ELSTIR et du Prix Dialogos, *Salon des Artistes Jeunes Talents* (A.J.T), Cachan. Elle est présente dans des collections publiques (Hôtel des Arts, Centre d'art du Conseil général du Var, Toulon) ou privées, et participe à des expositions depuis une quinzaine d'années : Art-Cade-Galerie des Grands Bains Douches de la Plaine, Marseille (2015), Galerie Noëlle Aleyne, *Superviziuni*, Paris (2015) ; Musée d'art contemporain ARTEUM, *Croquer*, dans le cadre du *Salon international du dessin contemporain* Paréidolie, Châteauneuf-Le-Rouge (2015) ; Victoria Art Center, *Superviziuni*, Bucarest, Roumanie (2015) ; Hôtel des Arts, Centre d'art du conseil général du Var, Toulon / Exposition hors les murs : *Couleurs contemporaines*,

centre d'art contemporain de Châteauvert (2014), tout en intervenant ponctuellement dans des écoles.

Belinda Redondo est docteure en urbanisme et aménagement de l'espace. Chercheuse associée au Lab'Urba à l'Institut d'Urbanisme de Paris/UPEM, ses travaux interrogent les enjeux de la démarche partenariale art public/tramway dans l'espace urbain, à partir notamment d'une approche sensible, sémiotique, esthétique et poétique.

Contact : b.redondo@hotmail.fr

Mathilde Roman, après des études de philosophie, obtient un doctorat en arts et sciences de l'art. Ses axes de recherche concernent les domaines de la vidéo, de l'exposition et de la performance. Elle est l'auteur de deux essais : *On stage. La dimension scénique de l'image vidéo*, LEGAC PRESS, 2012, version anglaise publiée par Intellect en 2016 avec une préface de Mieke Bal ; *Art vidéo et mise en scène de soi*, L'Harmattan, 2008, préface de Françoise Parfait.

Elle est professeur au Pavillon Bosio, Art&Scénographie, Ecole supérieure d'arts plastiques de la Ville de Monaco depuis 2006, où participe au projet de recherche sur la scénographie d'exposition comme médium, organisant plusieurs colloques comme « L'expérience de l'exposition » (2013) « Les utopies du musée dynamique » (2014) ou « La place des corps » (2016).

Critique d'art, elle a obtenu la mention spéciale du jury lors du prix de l'AICA 2014 et est trésorière du bureau AICA International depuis 2015. Elle mène aussi des projets de commissariat, comme « Danse, danse, danse », NMNM, Villa Paloma, Monaco, septembre 2016-janvier 2017.

Jean-François Savang est docteur de l'université de Paris VIII. Il a soutenu une thèse en 2010 sous la direction de Gérard Dessons intitulée *Poétique de la société et théorie du langage : du sujet politique au sujet de l'art*. Il est membre du groupe *Polart* (Poétique et politique de l'art) et chercheur associé à l'*Amo* (L'Antique, le Moderne ; EA 4276) à l'université de Nantes. Ses recherches portent sur les théories du langage dans leur rapport à la société, sur la *poétique* d'Henri Meschonnic et, notamment sur les enjeux de l'art et de la bande dessinée dans le rapport au langage. Ses dernières publications concernent, entre autres, les travaux d'Émile Benveniste dans leur rapport à l'art : « Rythme et signifiante dans la théorie du langage d'Émile Benveniste » (sous la direction de Sandrine Bédouret-Larraburu et Chloé Laplantine, dans *Émile Benveniste : vers une poétique générale*, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2015).

Yves Schemoul est artiste, professeur agrégé enseignant à Aix-Marseille Université, docteur en arts plastiques et sciences de l'art qualifié MCF, membre du laboratoire de recherche LESA.

Frédéric Verry est professeur agrégé en arts plastiques à l'université de Strasbourg depuis 2006. Il prépare un doctorat en arts plastiques et sciences de l'art sous la direction de Jean Arnaud : « Dessiner les rêves - Pratique graphique et étrangeté dans les arts visuels ». Activités récentes : conférence « La perspective, le personnage et le spectateur : une histoire de l'espace dans la représentation » (symposium *Expérience de l'espace dans l'Art/Espace dans l'Image*, 2014, Information Science Nagoya University, Japon) ; article « Bandes dessinées sans personnages », in *La séquence du regardeur*, actes de colloque, Strasbourg, Haute École des Arts du Rhin, 2014 ; exposition collective *1914, la mort des poètes*, Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg, 2014-2015 ; conférence « “Dessine-moi le réel”. Propos sur l'illustration chez Lacan et quelques autres » (colloque *Pas vu pas pris*, 2014, Haute École des Arts du Rhin, Strasbourg) ; conférence « Films et jeux vidéo oniriques : d'un récit qui ne serait pas déjà là » (journée d'études *Jeu vidéo : singularité(s) d'un art de l'écran*, 2015, département des arts du spectacle, université de Strasbourg).

Membre actif de Central Vapeur (<http://centralvapeur.org/>) depuis 2011 : association pour la promotion de l'illustration et de la bande dessinée. Responsable du pôle « théorie » : organisation de conférences et de tables rondes.