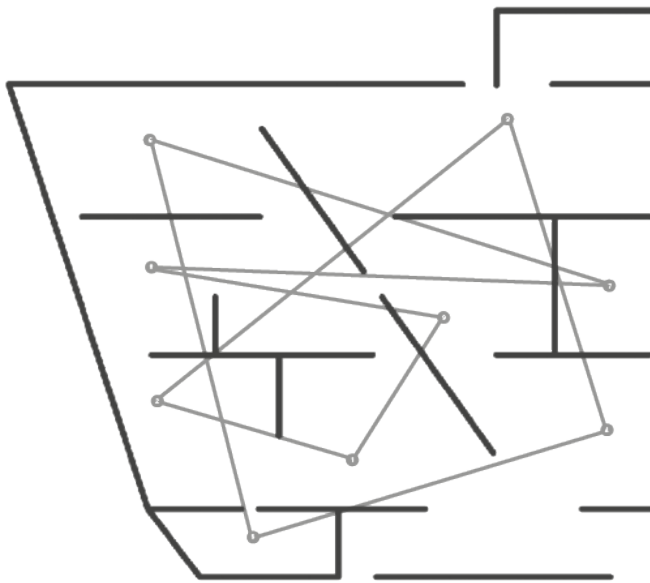


SURVEILLER ET PUNIR / LES FURTIFS DISPARAISSENT

Cette salle est la plus grande de l'espace d'exposition, en y entrant on est directement confronté.e.s à l'œuvre de Richard Fauquet qui inverse la pièce dans sa longueur. Une grande table en verre avec des pieds en verre, sur laquelle est posé un ensemble d'objets de verre, dont la forme évoque des objets d'observation/vision. L'œuvre se détache grâce au mur rouge de Rutault qui, lui aussi, prend toute la longueur de la pièce. En face du mur, sur une étagère, sont posés quatre masques zen noirs qui semblent sortis des quatre casques anti-émeute, noirs aussi. Au fond de la salle, un drapeau en sky lui aussi noir, accroché comme un standard. A sa gauche, deux toiles de Opalka sur lesquelles on peut voir des nombres écrits à la main en blanc sur un fond gris. A la fin du couloir de toiles de Transir, est installée une toile ovale, tournée face au mur à la mort de Rutault. Puis parois, dans la salle, mais souvent sortie, l'œuvre L'ingénierie qui transportait des pierres est composée d'un gros bloc de béton posé sur des rouleaux en bois, qui peut être déplacé dans tout l'espace d'exposition.



Écouter le podcast

ALICE VIOLENCE, IRONIE POLITIQUE

Je poursuis avec l'idée de Chaza qui évoque le rapport à la violence dans cette salle mais aussi sur la notion de résistance sur laquelle je vais revenir plus tard. Toute la salle instaure un climat de violence, par les couleurs (le rouge et noir) et les objets présents (notamment les armes, les casques anti-émeutes, etc.) mais on décale cependant une certaine ironie, puisque les armes sont en verre (donc particulièrement fragiles) et les masques zen par exemple sont au contraire assez effrayants, puisqu'ils ressemblent à des têtes d'aliens.

L'œuvre de Reena Spauling qui reprend un symbole anarchiste (le drapeau noir) est en ska! (du simili-cuir, une matière en peu cheap et peu résistante). Or le drapeau est associé à un aigle, symbole de puissance (et probablement des États-Unis également), l'artiste fait ainsi un lien entre

un symbole de puissance plutôt militaire, et un symbole anarchiste qui provient d'un mouvement anti-autoritaire, faisant cohabiter alors deux idéologies complètement opposées.

C'est cette utilisation d'une sorte d'ironie provocatrice que je peux lier à ma problématique personnelle. Elle est ici utilisée à des fins politiques. On reprend des codes de la partie adverse qu'on se réapproprie pour délivrer son propre message, par le choc et la violence. On pourrait imaginer que c'est peut-être ce que font Reena Spauling et Richard Fauquet avec leurs œuvres, puisqu'elle et il utilisent des instruments de pouvoir dont la fragilité et l'impuissance sont révélées par les matériaux employés.

L'œuvre de Reena Spauling qui reprend un symbole anarchiste (le drapeau noir) est en ska! (du simili-cuir, une matière en peu cheap et peu résistante). Or le drapeau est associé à un aigle, symbole de puissance (et probablement des États-Unis également), l'artiste fait ainsi un lien entre

PIERRE DISPOSITIF, RUSE DES ESCARGOTS

Le pouvoir (pouvoir faire, pouvoir agir) est orchestré par des appareils, ce que Foucault nomme des *dispositifs*. Le dispositif représente en effet un mode de gouvernance et de surveillance qui organise des rapports de pouvoir tangibles et intangibles. La pénibilité, la tension et la logique de pouvoir s'expriment ainsi fortement dans les systèmes de domination qui sont construits entre les individus.

Le mécanisme des œuvres ici en place impose une construction visuelle forte, unidirectionnelle, au vocabulaire symbolique fort (armée en marche, tribune de CRS, drapeau anarchiste, mur rouge) et tout compte fait assez statique. Les objets sont comme « cristallisés ». Toutefois, l'œuvre de Louise Hervé et Clovis Maillet, L'ingénierie qui transportait des pierres, représente un grain de sable qui peut faire chuter l'autorité dominante.

Le bloc de béton posé sur des rouleaux peut être déplacé selon des techniques archaïques élémentaires. Plus que la force physique, il appelle l'ingéniosité et la ruse et en ce sens « dégrade » les rapports de force souvent assimilés à la puissance physique.

On ne pense plus le dispositif de la même manière. En effet, le dispositif n'est pas une orchestration du pouvoir.

Il illustre des disponibilités : le bloc est disposé pour être disponible à la mobilité. Qui veut peut le déplacer là où il l'entend à partir de moyens extrêmement rudimentaires.

Le bloc n'a pas de destination définie et on ne sait pas exactement d'où il est parti. Pour le savoir, il faudrait faire porter le bloc par une petite armée d'escargots. L'enregistre en lui une trajectoire que seuls les témoins ont gardé en mémoire.

ADELINÉ REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE CONTRÔLE, PRÉSENCE / ABSENCE

Les œuvres présentes dans la salle Surveiller et punir ont une forte symbolique et expriment clairement l'atmosphère assez rigide de cette salle : puissance (contrôle et ordre), politique, autorité, pouvoir ou encore une forme de violence. De plus, bien que la couleur choisie par Émilie Parendeau n'est pas significative de cette atmosphère, le rouge fait bien écho ici (comme à un mécanisme de contrôle social).

Cependant, c'est assez étonnant de voir l'œuvre *Autoportrait en pied* de Rutault, qui reste esser à l'écart des autres œuvres d'un point de vue spatial (je pense que c'était aussi par rapport aux contraintes des murs) et qui s'oppose également à la forme de surveillance et de punition sociale.

C'est une œuvre qui s'active en lien avec les œuvres et sa vie. La grande toile était présentée de face lorsque l'artiste était vivant et est maintenant recouverte puisque l'artiste est décédé. Comment dialogue-t-elle avec les autres œuvres ? Comment le contrôle peut-il être exprimé ?

Il y a un rapport entre le visible et l'invisible. La contrôle est invisible mais bien présent : ici c'est la vie, le temps. L'inévitable, la mort de l'artiste, ne pourrait être empêché (et n'a pas pu être empêché). Cependant, d'une certaine manière, Claude Rutault garde le contrôle. L'artiste a laissé des instructions précises, comme avec ses autres *définir méthode*, sur la façon dont l'œuvre doit être exposée, même après sa disparition.

Ca crée une dynamique entre les œuvres et ceux qui les contemplent ? Dans un premier temps, j'ai tendu l'oreille. Comment mes pairs recevaient et percevaient cette salle ? Ou'est-ce que le regardeur éprouvait ? Une forme d'oppression et de compression immatérielle. Ils se sentaient écrasés.

Dans un second temps, je me suis alors penchée sur l'accessibilité du récit au sein de cette salle. Le récit est bel et bien accessible, voire il se récite à nous beaucoup plus facilement que dans d'autres salles, notamment grâce à toutes l'imagerie convoquée par les œuvres. Cependant, nous sommes forcés de constater que nous éprouvons une certaine forme de pénibilité pour y accéder. Je vous renvoie aux premiers ressentis entendus : se sentir opprimé et comprimé. Il y

aurait par conséquent un effort physique à fournir pour apprécier et dialoguer avec cette salle, tout comme il y a eu précédemment un effort physique de demande pour installer chacune des œuvres. Imaginez-vous accrocher ces toiles en hauteur avec le sol le verre de Fauquet ? A n'en point douter, cette salle nous demande de marcher sur des œufs malgré l'espace qui lui est réservé et ce, de son installation jusqu'à sa désinstallation.

L'ingénierie qui transportait des pierres de Louise Hervé & Clovis Maillet nous transforme en ingénieur par son interactivité. L'œuvre apparaît ou disparaît au grès des efforts du public. Elle est massive et peut en essouffier certains, elle trace un passage et s'impose dans l'espace

ISMAËL REPÈRE, LONGUEUR, SURVEILLER, VISION

Je me positionne dans cette salle en débutant par des questions : Comment la pratique du dessin noir et blanc peut s'implanter et créer une cohérence parmi toutes les œuvres présentes ? Existe-t-il quelque chose ou un lien qui puisse l'évoquer ? Comment une œuvre dessinée peut apporter un plus au regard de la personne qui se trouve dans cette salle ? Cette pièce arbore les thèmes de l'autorité, de la surveillance et de la vision. Elle submerge tout le monde par sa disposition en longueur. Les œuvres mises en place par Émilie Parendeau comme la peinture de Claude Rutault, les casques anti-émeutes et les masques zen de Steinbach ou encore le drapeau de Reena Spaulings sont disposés de manière à s'accorder l'une

l'autre. Elles donnent ainsi naissance, je pense, à une atmosphère oppressante où le sujet est surveillé de toutes parts et dans tous les recoins par ces œuvres. Ce sujet n'a aucun contrôle. Les œuvres sont séparées par des lignes et le sujet doit les suivre. Il ne peut pas les traverser, il doit suivre un circuit pour voir les œuvres dans leur totalité. (Que des horizontales, pas de diagonales, ou de cercles pour voir les œuvres).

Cependant, dans cette salle, il existe un point de repère, une sorte de X sur une carte, où l'on peut apercevoir toutes les œuvres en même temps. Une zone précise où il est possible d'observer toutes les œuvres sur le même angle. Une zone où le

sujet surplombe ce monde de contrôle où l'observe. Ce point, bien qu'étant dans la salle, nous place hors des œuvres. Je trouve l'idée intéressante de questionner et d'exploiter ce point par une création dessinée, pour combler cet espace qui place la personne hors des œuvres ou, au contraire, pour montrer au sujet l'endroit où il peut retrouver son contrôle. Une œuvre noir et blanc qui collectionner les excès et pertes d'énergie. Accentué par le déplacement de ce bloc de pierre, L'ingénierie qui transportait des pierres de Louise Hervé et Clovis Maillet, replace dans l'histoire de l'art, par un geste collectif et artisanal, le rôle de la femme.

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

Je me rattache à l'essai car il a évoqué à la notion de « repère ». Or le repère et la mesure sont deux notions qui sont liées. La polysémie de mesure et de « démesure » (hybris) pourrait permettre une ouverture politique. J'aimerais savoir si tu l'entendais ainsi ?

ANNE-CLAIRE INFRAMINCE DÉPLACEMENT

Un assemblage d'objets transparents réunis sur une grande table, elle aussi, transparente, œuvre de Richard Fauquet. L'artiste, en référence à Duchamp, associe par des moyens hasardeux ces objets faisant penser à des « robots d'exploration spatiale », avec une certaine précision dans la forme.

Ces objets peuvent être le réceptacle de la poussière, la transparence de ces objets laisserait apparaître au fil du temps la couleur gristère de la poussière. On peut le rapprocher des inframinces de Duchamp, et l'envie de trouver le collecteur pour collectionner les excès et pertes d'énergie. Accentué par le déplacement de ce bloc de pierre, L'ingénierie qui transportait des pierres de Louise Hervé et Clovis Maillet, replace dans l'histoire de l'art, par un geste collectif et artisanal, le rôle de la femme.

Ce déplacement du bloc dans la salle d'exposition invite un regard sur le temporalité de cette place qu'occupait la femme. Sans omettre cet aspect, cette œuvre reste un bloc de pierre qui est roulé d'un endroit à un autre. Il laisse, après son passage, de la poussière, métaphore de cette partie de l'histoire, un égrèment sans fin de ce bloc, d'une future construction possible.

La couleur rouge sur le mur voisin de l'œuvre de Claude Rutault empêche-t-elle par la saturation du rouge de laisser la place à la poussière, à toute autre chose ? La couleur rouge devient comme invasive, elle oblitère la transparence des objets.

CLAIRE CONTRE-POUVOIR, PERCEPTION, VERT ET ROUGE

Les furtifs : une référence au livre éponyme d'Alain Damasio, proposée par P Baumann, ajoute une référence à toutes celles de nom de salle, ce qui permet un dialogue encore plus grand qu'on imagine sans fin. Les titres, ça biaise toujours le regard, la perception, en bien ou non. Ça change notamment mon regard sur la pièce de Richard Fauquet toute faite de verre, composée de ces objets de perception (armes à visière, microscope, etc.). Je crée tout de suite un imaginaire impacté par ce nouveau titre, dérivant de Foucault à Damasio, je vois des furtifs pétrifiés. Ces dires invisibles qui tourmentent les protagonistes du roman, et qui, lorsqu'ils sont enfin perçus, se céramisent.

Est-ce que ces drôles d'objets de verre sont des furtifs non pas de céramique mais de verre ? Avec tous ces regards dans le musée, il ne pouvait que se pétrifier en effet. Ils se dessinent maintenant sur le mur rouge de Claude Rutault. En partant de l'ouvrage *Surveiller et punir* de Michel Foucault, qui a donné son nom à la salle par la volonté d'Émilie Parendeau, commissaire de l'exposition, je voulais mener une analyse de cette salle sous le prisme du regard contrôlant : évoquer le dispositif de surveillance du panoptique notamment dans lequel le prisonnier sait qu'il peut être vu à tout moment, sans jamais savoir

quand ce moment est, il est alors surveillé et tenu par ce regard en puissance. Les masques zen de Steinbach semblent totalement aveugles et opaques, ils sont disposés à côté de casque anti-émeutes qui, eux, sont vides de tête derrière leur visière transparente, ce jeu d'opacité et de transparence n'est pas sans me rappeler le fameux panoptique. Surtout que dans le dispositif sans titre de Steinbach, tout le monde est aveugle, les yeux sont inexistants pour les casques, et ils sont obstrués sur les masques. Des expressions telles que : « répression aveugle », « être aveuglé par la haine », ou encore « porter des œillères » me viennent. Après tout, un bras armé ne possède pas de tête, pas d'œil non plus.

Je quitte Foucault pour Damasio : le regard surveille, mais il pétrifie aussi en retour. Être vu c'est être démasqué. Je pense alors aux symboles du pouvoir. J'avais étudié plusieurs des symboles classiques du pouvoir politique (statues équestres, blasons en tout genre, portraits présidentiels...) au travers du catalogue de l'exposition *Théâtre du pouvoir* ou écrit par l'historien Patrick Boucheron. « Gouverner, c'est faire croire » peut-on lire au dos de l'ouvrage dans une citation de Machiavel préambulaire à la quatrième de couverture.

Voir le symbole pour ce qu'il est = désactiver son pouvoir : analogie avec faire céramique Autre analogie Fauquet : symboles de pouvoir (pouvoir par la perception en particulier) mais sont comme désamorçés, verre/céramique, et SANS MESURE, ne servent à rien mais on y croit (d'ailleurs pas vrai objets) AUSSI structure elle-même - tient grâce au dessous (analogie démocraties ou toutes gouvernances) *Contrat social* Rousseau, fragilité des institutions, pacte d'y croire GOUVERNER C'EST FAIRE CROIRE (si on en enlève assez, ou même peu, ça s'écroule).

OPACITÉ : aussi avec le drapeau en sky (un opacité plus plastique) de Reena Spaulings. Opacité du pouvoir (justement DROIT DE REGARD en démocratie, démocratie REPRESENTATIVE) lexique visuelle en politique.

CONTRÔLE Pouvoir/contre-pouvoir FAUX/CREUX/FAUX Voir : contraindre - contrainte espace aussi : œuvre séparé en deux, ne peut être traversé.

VERRE : la grande œuvre de Fauquet / Bascheld : le petit œillet de verre : déformation (comme un prisme).

CAMILLE INTERACTION, RÉCIT, DYSTOPIE

Cette salle m'interroge sur l'interaction qu'entretiennent les œuvres entre elles. En effet, je vois cet objet par rapport à cet objet, par rapport à cet objet, etc. Cette question suit ma découverte de la théorie de Josef Albers sur l'interaction des couleurs et le fait qu'on ne voit jamais une couleur seule mais selon son contexte et notre propre perception.

L'œuvre en verre de Richard Fauquet a un aspect fragile et en tension, alors qu'elle prend plus de la place dans l'espace que le drapeau noir de Reena Spaulings, ou encore les masques et casques de l'œuvre d'Haim Steinbach. Ces œuvres, qui sont pourtant contre un mur et qui ne sont pas forcément mises en lumière, portent en elles une « autorité ». La fragilité passe-elle seulement par le matériau choisi par l'artiste ou établissons-nous directement des liens avec les symboles représentés ?

On lit dans le livret d'exposition : « Avec cette œuvre, Steinbach rappelle que les objets du quotidien ne sont pas neutres et que l'ordre est une modalité d'organisation des choses du monde tout autant que la manifestation d'une autorité supérieure. »

Finalement, même ces objets en verre prennent une nouvelle forme. En les analysant de plus près on découvre des objets de laboratoires (outils scientifiques, microscopes), des armes, etc., ce qui n'est pas anodin quand on sait que Richard Fauquet s'inspire de la science fiction. Je ne peux pas m'empêcher, en faisant une lecture générale de la salle, de penser à une à une dystopie. Mais aurais-je eu la même impression s'il n'y avait que l'œuvre de Fauquet ?

Quand je m'intéresse à l'interaction des objets, surtout dans cette salle, je questionne aussi l'importance

du travail de commissariat d'exposition, où le récit prend une forme différente selon la ou les personnes qui font les choix. Finalement, ce qui est logique et en même temps que je réalise, c'est qu'une œuvre seule ne racontera jamais la même histoire qu'une œuvre parmi d'autres. Tout comme le rouge de Claude Rutault n'avait pas l'intention de porter en lui une image de politique et de pouvoir (ce qui a été confirmé de laboratoires (outils scientifiques, microscopes), des armes, etc., ce qui n'est pas anodin quand on sait que Richard Fauquet s'inspire de la science fiction. Je ne peux pas m'empêcher, en faisant une lecture générale de la salle, de penser à une à une dystopie. Mais aurais-je eu la même impression s'il n'y avait que l'œuvre de Fauquet ?

contact des œuvres.

SASHA L'ORDRE, CONTRÔLE, NON-VIOLENCE

Dans ce grand espace avec les longues lignes mesurées, le spectateur et la spectatrice peuvent se demander : l'ordre est-il une manière de contrôler ? Car on ressent à la fois le grandeur et l'oppression de cet espace.

L'ordre se manifeste dans chaque pièce de cette salle : les objets transparents de Richard Fauquet, les toiles parfaitement alignées de Claude Rutault, les têtes et les masques de Haim Steinbach et le drapeau noir de Reena Spaulings. La notion de mesure provoque une tension, qui mène vers une autre question : comment les trois lignes parallèles mènent-elles

vers un discours politique ? La couleur rouge, choisie pour mettre en valeur les objets transparents de Richard Fauquet se combine avec la couleur noire des masques et du drapeau en créant une atmosphère de militantisme. Le parallélisme se présente comme une image des discours, qui ne se croisent jamais, qui existent en tant que tels et qui s'opposent, se reflètent l'un à l'autre, pour créer une tension.

Comment résister au sentiment du danger ? Comment réagir à la violence ? Ces questions mènent vers une réflexion sur l'interdépendance et la

non-violence comme une forme de résistance. Dans la force de la non-violence, Judith Butler écrit : « Après tout, si une vie, dès le départ, est considérée comme plurielle, alors toutes les précautions devront être prises pour préserver et protéger cette vie contre le mal et la destruction. »

CHAZA RAPPORT DE FORCE, RETREUR, VIOLENCE

Cette salle a une atmosphère politique chargée qui résonne avec le climat mondial actuel, me donnant l'impression d'être constamment sous surveillance. La pièce *Untitled* de Haim Steinbach examine de manière habile le concept de surveillance en mettant en valeur les éléments de protection inaccessibles de la punition et de la soumission. Il est indéniable que la question du pouvoir est constamment abordée dans cette salle, tout comme le rapport de force entre les différentes, mais elles partent toutes du même thème : la surveillance et la punition. Les couleurs rouges des tableaux de Claude Rutault évoquent la violence et la colère. Elles rappellent les conflits armés et les dictatures qui ont marqué l'histoire de l'humanité. La transparence des objets sur la table de Richard Fauquet

certain ordre politique et d'une violence universelle. Les déplacements que les gens sont contraints de faire pour survivre. Cette œuvre est également une réflexion sur la répartition inégale du monde. Les pierres, qui sont lourdes et difficiles à transporter, représentent les obstacles que les gens doivent surmonter pour se déplacer. Les visiteurs sont conscients de la difficulté du geste et de la fatigue qu'il engendre.

Cette salle est intemporelle. Les œuvres d'art qui elle contient renvoient à des périodes et des cultures différentes, mais elles partent toutes du même thème : la surveillance et la punition. Les couleurs rouges des tableaux de Claude Rutault évoquent la violence et la colère. Elles rappellent les conflits armés et les dictatures qui ont marqué l'histoire de l'humanité. La transparence des objets sur la table de Richard Fauquet

physique de transporter les pierres est un symbole des déplacements que les gens sont contraints de faire pour survivre. Cette œuvre est également une réflexion sur la répartition inégale du monde. Les pierres, qui sont lourdes et difficiles à transporter, représentent les obstacles que les gens doivent surmonter pour se déplacer. Les visiteurs sont conscients de la difficulté du geste et de la fatigue qu'il engendre.

symbolise la vulnérabilité de l'être humain. Les œuvres dialoguent ensemble d'une certaine façon. Ainsi les objets sont exposés à la vue de tous, ce qui suggère que l'être humain est toujours surveillé, même dans ses moments les plus intimes. L'ensemble de la salle crée une atmosphère oppressante. Le visiteur se sent comme un objet de surveillance, comme s'il était toujours sous le regard d'une autorité invisible.

En conclusion, cette salle est une invitation à la réflexion sur la condition humaine. Elle nous rappelle que l'être humain est toujours soumis à la surveillance, à la violence et à la punition, même dans les sociétés les plus libres.

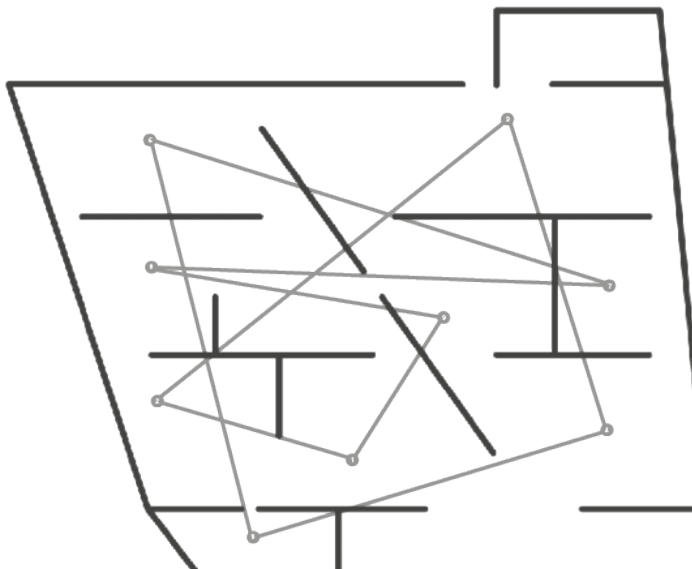
PENSER - CLASSER / RECONFIGURER

Cette salle est la seule qui dispose de fenêtres, selon l'heure, la lumière baigne l'œuvre de Richard Long, un ensemble de pierres grises rangées en cercle, les pierres les plus polies au centre et les plus brutes s'extérior du cercle. La fenêtre se reflète aussi dans trois grands miroirs rectangulaires sur lesquels sont collés des judas qui forment les constellations de la vierge, du centaure et du cygne. Cette œuvre fait face à un nouveau mur de Rutault, peint en violet cette fois, les toiles installées à gauche du mur pointent vers la droite.

NOS DIRES ONT LA VIE COURTE, CONVERSATIONS ET JEUX DE FICELLES

est une journée d'échange autour de l'exposition *Parler avec elles* conçue par Émilie Parendeau. Elle fut présentée au Frac Nouvelle-Aquitaine MECA le 6 décembre 2023 et prit appui sur un protocole de conversation simple basé sur les jeux de ficelles, c'est-à-dire des fils qui forment les constellations de la vierge, du centaure et du cygne. Nos dires ont la vie courte est une proposition des Auditeurs du Master 2 recherche arts plastiques de l'université Bordeaux-Montaigne en collaboration avec le Frac Nouvelle-Aquitaine MECA, réalisée dans le cadre du séminaire de recherche création proposé par Pierre Bourdieu.

Sasha ANNEVA, Chaza AYOUB, Tullina BAKHTANELLIS, Heidi BARRE, Pierre BAUMANN, Camille BOWEN, Alice CHAN-ASHING, Céline COMBES, Anne-Chloé COUSSET-LACROIX, Ingrid JEAN-BAPTISTE, Adeline NEOR, Apolline SATTY, Lisa TALLEURNE. Nos 5 propositions d'approches de Barbara DÉSORDRE ont été réalisées par nos 10 participants.



Écouter le podcast

HEIDI DÉPLACEMENT, RAPPORT FORME / ESPACE

« Il y aurait presque autant de classification que d'objets eux-mêmes : selon leur taille, leur degré de fonctionnalité (quel est leur rapport à leur fonction objective), le gestuel qui s'y rattache (riche ou pauvre, traditionnel ou non), leur forme, leur durée, le moment du jour où ils émergent (présence plus ou moins intermittente, et la conscience qu'on en a), la matière qu'ils transforment (pour le moulin à café, c'est clair, mais pour le miroir, la radio, l'auto ? Or, tout objet transforme quelque chose), le degré d'exclusivité ou de socialisation dans l'usage (privé, familial, public, indifférent), etc. ».

Comment l'organisation spatiale, interne à l'œuvre et l'organisation par rapport au parcours d'exposition, classe, spatialisé, organise-t-elle alors le déplacement du corps du spectateur ? C'est-à-dire, qu'est-ce que l'œuvre transforme ? Et comment penser la création d'un espace par le protocole ?

On peut constater l'influence de la forme et de la composition des œuvres sur les déplacements du corps du spectateur. Par exemple, la forme circulaire de l'assemblage des pierres de Richard Long pousse le spectateur à lui-même tourner en rond. Cela inscrit le spectateur dans la même démarche que l'artiste (la déambulation étant au cœur de son travail). On peut d'ailleurs imaginer qu'un spectateur tourne plusieurs fois autour de l'œuvre.

forme d'algorithme à suivre ou à déployer et semble indiquer un parcours de visite à suivre (notamment par l'orientation des toiles triangulaires). De même, les miroirs de Nicolas Milihé, par leur forme plastique, nous amènent à nous déplacer : une question de distance est incluse dans l'œuvre-même grâce à l'incrustation des judas dans le miroir. Le spectateur est alors amené à s'avancer et à reculer pour avoir différentes visions de l'œuvre.

APOLLINE NATURE, FÉMINISME, POUVOIR, CONTRÔLE

Dans cette salle, l'œuvre qui m'a le plus interpellée c'est l'œuvre de Richard Long, dont le travail en général consiste à créer avec ou dans la nature. Il dit lui-même que son art se fait en marchant, il laisse ainsi une trace de son passage en créant sur le lieu. Quand ses œuvres sont en intérieur, elles invitent donc au cheminement, en l'occurrence ici elle pousse à en faire le tour, et implique un déplacement des spectatrices, qui crée un lien avec l'artiste et un lien avec la nature plus largement.

Pourtant Émilie Parendeau en donne une autre hypothèse, elle dit qu'on pourrait « également l'interpréter comme une tentative de dompter les choses du monde, de maîtriser l'immatrizable ». Le fait que Richard Long soit un homme n'est alors plus tout à fait anodin. Selon les théories éco-féministes, les

hommes exercent le même pouvoir sur la nature que sur les femmes. C'est-à-dire qu'ils se placent en êtres supérieurs alors en droit de prendre possession des denrées de la nature et de l'exploiter (par l'agriculture, l'élevage, les forages, etc.) de la même manière qu'ils empêchent aux femmes de disposer librement de leur propre corps.

Bien entendu je ne dis pas que Richard Long a ici comme idée secrète le pouvoir qu'il exerce sur les femmes, mais son rapport à la nature est à questionner, étant donné qu'il se sert de matériaux naturels dont il va ensuite disposer selon ses envies, et souvent les classer, comme ici, où les pierres sont triées par forme et rangées en cercles. C'est sûrement inconscient mais, selon moi, Richard Long ne crée pas avec la nature, mais se sert d'elle.

ANNE-CLAIRE EXTÉRIEUR / INTÉRIEUR, LOINTAIN

Penser, classer, ordonner et ranger ce qui provient de l'extérieur, de la Nature. Ce qui nous est lointain, et parfois inatteignable, est ce qui nous paraît incontrôlable. Pourrait-on l'enfermer ? Le figer dans un espace précis ?

Classer les constellations pour mieux les penser et les observer dans l'œuvre *La Colombe, Le Centaure et la Vierge* de Nicolas Milihé. En mettant au premier plan, ce qui nous est extrêmement lointain, ce qui est infiniment grand, observer au juda la constitution de l'Univers fait de poussière. Les étoiles composent les constellations, elles sont créées à partir de poussière.

Celle-ci est considérée comme cat infiniment petit et cet infiniment proche se retrouve aux pieds des spectateurs, celle de l'espace de l'exposition simultanément

lorsqu'ils observent l'œuvre. Ils regardent finalement une image suggérée de la poussière infiniment lointaine. En ayant à leurs côtés, dans l'espace qui les entoure, l'œuvre de Richard Long, *River and Mountain circle*, ces morceaux de marbres sont en quelque sorte des grains de poussière issus de gigantesques blocs de marbre. Ces grains se retrouvent agglomérés entre eux, à l'intérieur, côtoyant les poussières parmi les poussières.

La poussière qui circule avec les spectateurs rencontre les poussières des roches, jusqu'à se coller sur les miroirs constitués de constellations faites de poussière. Il y a un aller-retour entre extérieur-intérieur, le vide – le plein, l'infiniment lointain et le proche. Le minéral voisine avec les étoiles, le spectateur en est le regardeur.

CLAIRE PENSER / CRÉER, CONTEXTE, MOUVEMENT

L'entropie est aussi une notion que j'avais envisagée dans ma transition et je partage également ce biais d'en revenir souvent aux titres donnés aux salles, comme on a pu l'évoquer dans les salles précédentes. C'est difficile de ne pas regarder les œuvres au travers de ces titres.

Penser/Classer, comme vous l'avez rappelé plus tôt, est le titre d'un ouvrage de Georges Perec. Ce que j'apprécie dans cet essai, c'est son introduction « Notes sur ce que je cherche », qui est ce qui s'apparente le plus dans ce qu'il a produit, à une théorie de son écriture, puisqu'il y développe

Bourchenin) avait parlé. Mais *Penser/Classer*, quand j'essaie de le relier aux œuvres de cette salle, notamment à l'œuvre de Richard Long² qui se rattache au Land Art, cela me fait penser à la logique de site et de non-site développée par Robert Smithson. Cette logique est en quelque sorte une manière de penser et de classer des éléments naturels, avec les défauts que cette démarche peut avoir, tels qu'a pu les évoquer Apollinaire, comme la restriction par l'ordre. Cette démarche de classement, on la trouve aussi dans les constellations de Nicolas Milihé, qui sont une autre façon de classer.

Une entrée plus personnelle par rapport à *Penser/Classer*, toucherait plutôt à l'aspect scénographique, puisque j'ai déjà rencontré les œuvres de Milihé et de Long auparavant dans un contexte d'exposition différent. L'œuvre de Long n'était pas exactement la même, il s'agit de *White Walk Line* qui se trouve sur les toits du CAPC mais dont la pratique d'assemblage de pierres est similaire. Quant à l'œuvre de Milihé, je l'ai vue pour la première fois lors de l'exposition *Hypernuît*. L'œuvre était alors plongée

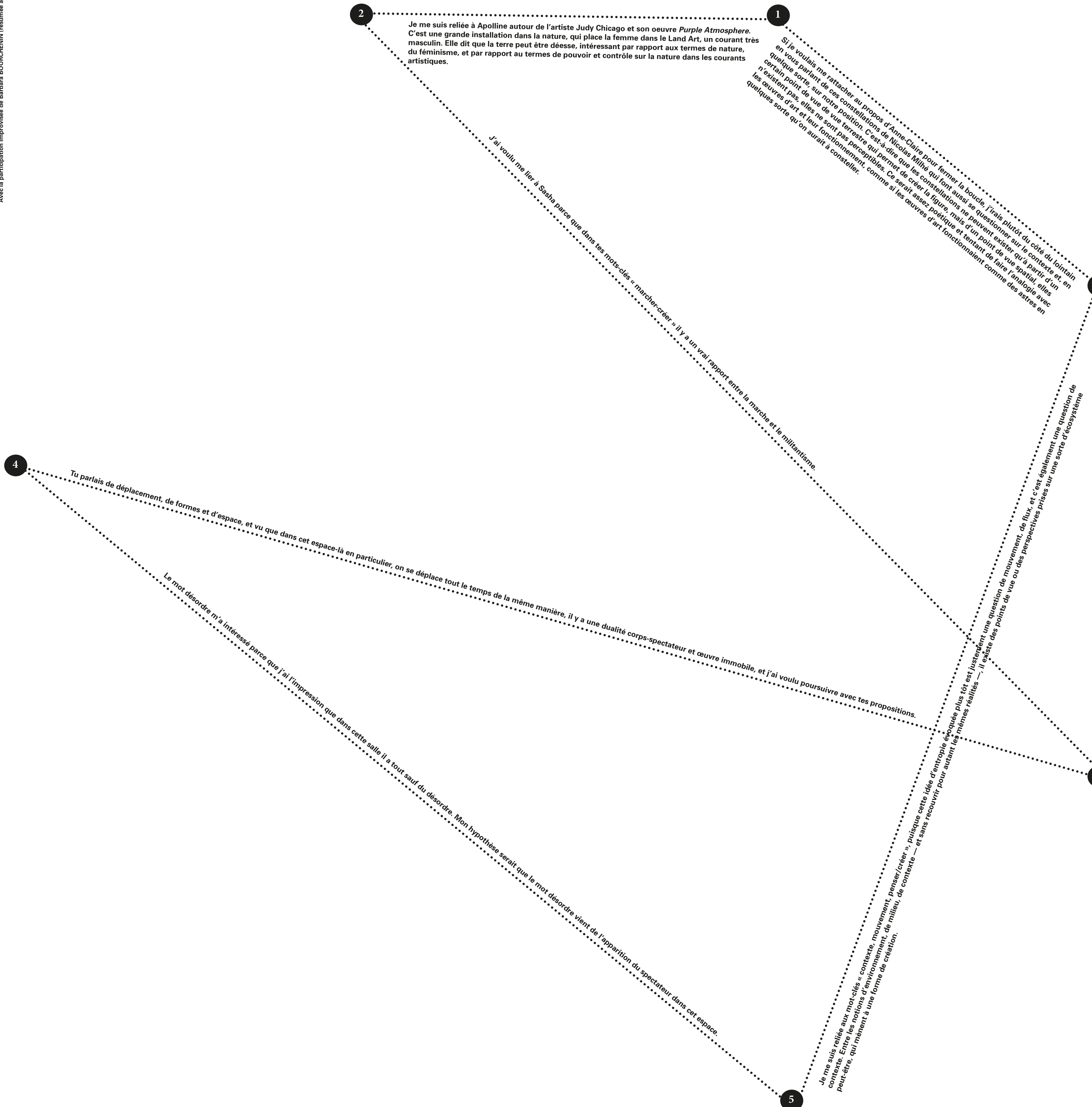
dans la pénombre, comme le reste de l'exposition, et elle était placée en regard d'une autre création assez similaire plastiquement, qui, elle, n'était pas criblée de judas mais de pièces de monnaie³. J'ai cru me trouver face à des impacts de balles marquant les œuvres, ce qui a tout de suite impacté ma perception de celles-ci par un imaginaire de la violence. Par cet exemple très concret, on voit l'importance du contexte de la rencontre avec l'œuvre, l'ordre. Cette démarche de dévier la perception qu'on a de celle-ci. Cela relève encore du principe d'entropie, mais aussi de la configuration, et de la reconfiguration perpétuelle des œuvres et de notre perception.

Cette reconfiguration passe par la rencontre des œuvres entre elles, comme c'est le cas ici dans la salle *Penser/Classer* et comme ça a été le cas dans l'exposition *Hypernuît*. Un récit différent se crée dans chaque configuration : Heidi a par exemple décrit le trajet induit par l'œuvre de Long. Mais cette reconfiguration passe également par l'expérience que les spectateur-ices font des œuvres.

³ Richard Long, *River and Mountain Circle*, 1991, sculpture marbre et galets blancs, 400 cm de diamètre, collection Frac Nouvelle-Aquitaine MECA, Exposition « Parler avec elles », Émilie Parendeau, 2023-2024

⁴ *Hypernuît*, exposition à la Base sous-marine de Bordeaux, du 14 avril au 28 août 2022

⁵ Gaëlle Choiseau, *Constellation*, 2014-2018, installation, 106 pièces de monnaie, collection Frac Nouvelle-Aquitaine MECA.



BARBARA ENVIRONNEMENT, MILIEU, DÉSORDRE

Il y a toutes sortes d'ordres ou de désordres dans cette salle, ou peut-être n'y a-t-il que de l'ordre. Penser/classer peut tout de suite être rattaché à Perec. On évoquait tout à l'heure comment les titres amenaient une lecture sur les salles et finalement exerçaient une forme de contrainte quant à la manière de les aborder. En même temps, le rapport au classement et à la typologie qui ont été évoqués.

Ce que j'ai bien aimé, c'est qu'en regard de cette notion de penser/classer de Perec, vous avez évoqué la notion de reconfiguration. Configurer. Pour configurer quelque chose, il faut en passer par un moment de désordre, ou en tout cas renouer avec un phénomène qui est initialement un phénomène d'entropie.

Les réflexions que nous avons pu mener et les œuvres telles qu'elles nous sont présentées me font m'interroger sur cette notion d'entropie que je n'ai pas fait apparaître dans les mots clés. L'entropie comme phénomène naturel, comme phénomène inéluctable aussi. Perec en parle dans *Penser/classer*, je pense qu'on a toutes et tous expérimenté l'entropie en rapport avec la bibliothèque, cette classification qui sans cesse se désordonne et qu'il faut toujours réorganiser et réordonner. Il me semble que finalement cette notion d'entropie peut être pensée comme une forme de moteur à ces pièces, à celle de Long, peut-être aussi. Surtout, l'entropie est propre à un milieu. On peut imaginer que selon le milieu, cette entropie sera reconfigurée.

J'ai bien aimé aussi ce qui a été dit sur la question de l'écoféminisme et cette idée d'emprise de ne pas faire avec la nature, mais finalement se servir d'elle, ou en tout cas l'utiliser à une fin qui n'est pas une sorte d'accompagnement ou de proximité avec le milieu et l'environnement.

Je me demande si finalement la prise en compte du désordre, de l'entropie propre à un lieu n'est pas aussi une manière de faire avec le milieu et d'ovnisager ses reconfigurations et les constellations qu'on peut en donner.

SASHA DÉPLACEMENT, MARCHER-CRÉER

Le centre de cette salle est la pièce de Richard Long, qui invite à la circulation. Faut-il se déplacer pour penser et comprendre cet espace ? Il paraît que la pensée vient en faisant le tour autour de ce rond, posé au sol. En répétant le mouvement de l'artiste, les spectateurs et les spectatrices se mettent à marcher, en faisant de l'œuvre immobile une autre, itinérante. Cela me rappelle l'œuvre de Francis Alys, *Paradox of Praxis*. L'artiste pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico. L'objet solide et lourd, ce bloc, devient de plus en plus léger, s'évapore finalement, en rendant l'effort de Francis Alys éphémère et invisible. Dans cette salle, un autre bloc passager existe, celui de Louise Hervé et Clovis Maillet. Un bloc en béton, un objet lourd et immobile, devient itinérant, grâce aux rondins de bois, que les visiteurs peuvent déplacer pour le mettre en mouvement.

Ainsi, cette pièce est remplie d'un double sens. Les pierres de Richard Long et le bloc de béton de Louise Hervé et Clovis Maillet sont des objets immobiles, mais, paradoxalement, itinérants. Elles invitent le spectateur et la spectatrice au déplacement, pour pouvoir changer le rapport à l'espace. Dans l'ouvrage de Thierry Davila *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, j'ai trouvé une phrase sur la place de spectateur devant les œuvres qui impliquent le déplacement : « (...) quelque chose ait été réalisé dans l'espace qui ait pris la forme d'une activation de cet espace même, que l'espace ait été travaillé par un dispositif discret qui le rend vif, aligu, et dont il revient au marcheur de relever l'efficacité ». Cette citation parle des dispositifs de Gabriel Orozco, comme *Home run on 54th st.* at MoMA, quand il dispose les oranges derrière les

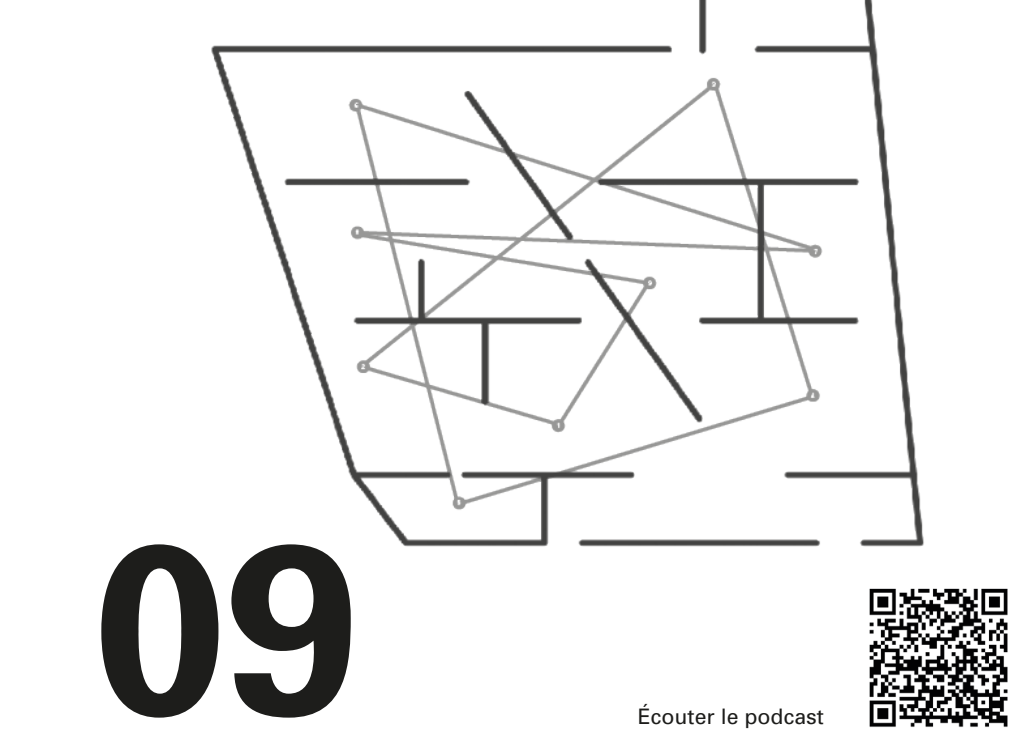
vitrines du bâtiment en face du musée de MoMA à NY. Dans le cas de la salle *Penser, classer*, les œuvres ne sont pas discrètes, mais leur fonctionnement est le même. Activer l'espace et changer le regard du spectateur grâce au déplacement.

LES MIROIRS FERAIENT BEN DE RÉFLÉCHIR UN PEU PLUS... / TOI, TES MAUX ET LES POUSSIÈRES DE MIROIR

En entrant dans cette salle, on se retrouve confronté·es à nous-même, par la présence des feuilles d'acier toutes de Stéphane Dafflon qui nous renvoient notre reflet, quelle que soit notre position dans la salle. Elles reflètent aussi l'œuvre de Rutault, Transit, une accumulation de toiles de formes, tailles et couleurs différentes posées contre le mur central comme la colonne vertébrale de l'exposition.

Rutault est aussi présent dans cette salle par quatre feuilles de calque qui se font face, sur un mur bleu et un mur blanc. On retrouve sur ce même mur un miroir brisé et une phrase en lettres noires « Close your eyes ».

Le mur du fond est tapissé d'un ensemble de mots mis à la suite à la manière du jeu « marabout bout d' ficelle ».



Écouter le podcast



NOS DRES ONT LA VIE COURTE, CONVERSATIONS ET JEUX DE FICELLES

Après avoir vu l'exposition de Georges Didi-Huberman, nous sommes allés voir l'exposition de Stéphane Dafflon. Elle est composée de deux parties : une partie consacrée à la sculpture et une autre à la peinture. La sculpture est une œuvre de Rutault, une accumulation de toiles de formes, tailles et couleurs différentes posées contre le mur central comme la colonne vertébrale de l'exposition. La peinture est une œuvre de Dafflon, une accumulation de toiles de formes, tailles et couleurs différentes posées contre le mur central comme la colonne vertébrale de l'exposition. Les miroirs sont utilisés pour créer des effets de réflexion et de déplacement. Ils sont placés sur les murs latéraux et au fond de la salle. Les miroirs de la salle de Dafflon sont utilisés pour créer des effets de réflexion et de déplacement. Ils sont placés sur les murs latéraux et au fond de la salle. Les miroirs de la salle de Rutault sont utilisés pour créer des effets de réflexion et de déplacement. Ils sont placés sur les murs latéraux et au fond de la salle.

ALICE TERRITOIRE, VOYAGE

Je rejoins Sasha sur ces notions de territoire, néanmoins je vais surtout me questionner sur comment les œuvres la traduisent dans cette salle.

Dans son œuvre Claude Closky élabore des connexions inattendues par une suite de mots suivant le principe d'un jeu de langage. C'est alors une sorte de déplacement de la pensée qui s'effectue d'un mot à l'autre. Claude Closky travaille à l'élargissement du territoire de la pensée et de l'imagination par le biais de ce jeu qui construit un récit. Je pense à Michel de Certeau quand il écrit : « Tout récit est un récit de voyage – une pratique de l'espace ». Les

spectatrices et spectateurs expérimentent aussi cette idée de déplacement, en premier lieu, du regard sur le mur, et, en second lieu, des images qui se produisent pendant la lecture (puisque selon les mots qui sont lus, des images et des associations d'images se forment).

Pour questionner la salle de façon plus globale sur cette notion de territoire, il s'agirait de se demander comment l'idée de déplacement y est explorée. Dans les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus, il y a des œuvres qui sont justement des miroirs, or ceux-ci sont soit courbés, soit brisés. Leur rôle premier, qui est celui de réfléchir ce qui les

entourent, est déplacé. La déformation des images ouvre sur un ailleurs, elle démultiplie les points de vue sur un même espace et force les spectatrices et spectateurs à avoir un regard différent sur le territoire qu'elles et ils occupent, en l'occurrence celui de la salle d'exposition. Émilie Parendeau parle de « métaphore des possibles » en évoquant le travail de Stéphane Dafflon. C'est dans cette métaphore des possibles que l'on peut observer le rapport à un territoire qui est prêt à être élargi et exploré, un territoire que Haim Steinbach nous invite par ailleurs à imaginer et à créer complètement à travers son œuvre *Close your eyes*.

RONAN RÉFLEXIF

« J'ai proposé l'adjectif Réflexif, car rien qu'à lui seul il peut renvoyer à l'activité artistique, précisément à l'esthétique. Progre au retour de la pensée sur elle-même, ça s'entend comme refléter et réfléchir. On dit que l'esthétique est réflexive.

On peut parler du tableau, *Les Ménines* de Vélasquez, ou encore de l'expérience de Brunelleschi qui a été faite avec un miroir. Cela voudrait dire que l'invention de la perspective s'est faite sur un miroir. Ça me fait penser aux différentes facettes, les formations, les déformations et le rapport à la mimésis qu'on trouve avec les hyperréalistes. C'est l'écart avec l'image qu'on peut avoir sur un miroir et l'image reproduite que l'on va essayer de dépasser.

La multiplication des images dont tu as parlé était intéressante, car dans cette exposition, la représentation, on la croise finalement pas beaucoup. C'est comme si ces images se concentraient sur ces œuvres-là. Après j'aborde avec ce terme aussi cette introspection et ce retour sur soi-même. »

ADELINE SOI-MÊME, PERCEPTION, TRANSITION, SURFACE INTÉRIEURE

Il n'y a pas de narration dans l'exposition d'Émilie Parendeau mais, dans cette salle, une vraie conversation est engagée, à la fois entre les œuvres et le spectateur. Ces œuvres liées et réunies créent une salle vive de symbolisme où l'impact des œuvres est différent et leur signification se voit enrichie. C'est intéressant car Émilie Parendeau a également parlé des limites de l'œuvre, c'est-à-dire, l'œuvre transformée, modifiée, mais qui doit rester reconnaissable par son artiste. Ici, les œuvres ne sont pas totalement modifiées mais posent toutes un dialogue sur la perception de soi.

Premièrement, il y a les feuilles d'acier *SAIM006* de Stéphane Dafflon ou on peut se voir et également le Miroir brisé de Heimo Zobernig. Il est vrai que le miroir nous renvoie à notre propre image, mais cette salle crouse tant à la surface de nous qu'à

l'intérieur de nous, comme si elle nous invitait à réfléchir sur nous-même. Comment nous percevons-nous réellement ? On a déjà évoqué les feuilles d'acier et le miroir brisé et on retrouve également le thème de l'introspection avec *Close Your Eyes* de Haim Steinbach ou encore avec le mur entièrement rempli de mots avec l'œuvre *Marabout* de Claude Closky.

La dé-finition/méthode 68 de Claude Rutault, avec deux feuilles transparentes respectivement sur un mur blanc et sur un mur bleu, évoque un rapport entre la transparence et la transcendence : être transparent avec soi (la clarté) et se projeter au-delà de ce qu'il y a en surface.

L'expérience dans cette salle devient très immersive. Chaque spectateur fait partie intégrante des œuvres et cela fait de cette pièce, une salle

personnelle, où la subjectivité prime. De plus, l'œuvre *TRANSIT* de Claude Rutault, qui s'étale sur un large mur allant au-delà de la salle, évoque le passage d'une chose à une autre, comme un entre-deux dans cette salle : peut-être l'œuvre et le spectateur.

PIERRE CE QUI INSPIRE CE QUI RESPIRE

La pièce de Claude Rutault, *Transit* est un peu comme le reflet de toute l'exposition, en tant que forme résolument la plus matérielle de tout l'espace et en même temps radicalement inversée puisqu'elle est composée des objets de définition qui ne sont pas employés.

L'ensemble de Rutault rassemble environ 1700 toiles qui ont servi aux *dé-finition/méthode* depuis 1973, soit 50 ans. C'est un ensemble de restes, qui représentent une sorte d'écologie négative. Une écologie du reste.

Mais c'est aussi une réserve, comme on pourrait parler de réserve naturelle, un lieu où des organismes peuvent évoluer librement, contaminer ou ensemenner les territoires voisins.

Transit est donc aussi ce qui a retrouvé sa liberté potentielle de mouvement

provisoirement en dehors de tout système de définition et de méthode. On y découvre d'ailleurs son fort potentiel de variation et son pouvoir de composition subtil que se joue des envers et des endroits.

Situé au dos de la cimaise sur laquelle se trouve l'œuvre d'Imi Knoebel, on n'échappe pas ici à cette dynamique processuelle et analytique qui est également présente chez Knoebel (incarnée par le mythe *Raum 19* réalisé en 1968).

Transit, est, comme son nom l'indique, le lieu du transitoire. Autrement dit, toute activation est toujours passagère. Cela définit également une zone d'invisibilité qui donne à penser un peu différemment l'usage de l'œuvre) en tant que forme paradoxalement inépuisable parce que potentiellement toujours réactivable.

Dans le contexte général, l'œuvre de Rutault se trouve influencée par les œuvres qui l'entourent et qui, pour beaucoup, parlent de langage. Alors que le travail de Rutault est indissociable de sa structure linguistique (la définition/méthode), il s'agit là d'un énoncé bien particulier, non linguistique est tout aussi ouvert aux interprétations infinies.

Transit est indiscutablement le poumon de l'exposition. Inspiration. Expiration. Inspiration. Expiration à l'infini.

Objet potentiel par excellence.

BARBARA FICELLE ET MARABOUT

« Quand Pierre m'as parlé de cette journée d'étude, il m'a simplement donné le titre "nos dres ont la vie courte" et dit "on fait des jeux de ficelles...". Je n'avais pas du tout l'image de ce jeu de ficelle, elle est venue plus tard, j'ai fait une confusion avec le *Marabout* de Claude Closky. En rebondissant sur la notion de tautologie de Claire, c'est peut-être une forme de posture tautologique que l'on installe dans les dialogues que l'on réalise aujourd'hui, ça nous en dit autant sur nous, notre manière d'être, que sur les œuvres qui sont présentes ici.

Avec Claude Rutault, on est à la fois dans la tranche de l'exposition et cela peut rejoindre ce qu'Émilie Parendeau a voulu faire avec cette réversibilité de l'exposition, on est Closky, marabout, marabout, bout de ficelle, bout de ficelle... »

J'ai créé une analogie entre ce rapport de configuration, reconfiguration de la pensée et la figure de style que Closky utilise dans cette pièce. Ce qui m'intéresse ici, c'est le rapport entre Closky d'un côté et Claude Rutault de l'autre. Le marabout est une figure de style, on parlait tout à l'heure de figures de style. Ça entre en résonance ici, car la figure de style du marabout, s'appelle la "concentration", qui est une succession d'anadiploses.

L'anadiplose, c'est le fait ici, de reprendre à chaque fois la syllabe, le dernier vers d'un mot et par jeu phonétique, d'arriver à rebondir pour donner une suite à ce qui est en train de se passer. Comme un fil tendu, une ligne de fuite pour se déterritorialiser et se rebrancher ailleurs. Manière d'éprouver la transparence.

APOLLINE FEMME, REGARD, IMAGE

Dans cette salle, les spectateur·rice sont toujours reflété·s quelque part, ceci est particulièrement dû à l'œuvre de Stéphane Dafflon qui, où qu'on soit, nous renvoie notre image déformée. Elle l'est aussi dans le miroir brisé de Heimo Zobernig.

A l'époque de la Grèce antique, le miroir est un objet féminin. Il est associé à Aphrodite, déesse de l'amour charnel, de la beauté féminine. Le miroir est alors un objet renvoyant aux femmes leur beauté, leur pouvoir de séduction, et leur superficialité. Pour les hommes, l'objet est exclusivement réservé à celles qui ne sont pas encore mariées et qui utilisent la séduction à des fins financières. Si elles quittent le métier et se marient, alors leur beauté leur est renvoyée

par le regard des hommes, elles doivent donc se séparer de l'objet. De même pour les femmes trop vieilles que la beauté a quittée et qui n'ont donc plus d'intérêt à se regarder, ni de valeur physique.

Ainsi, le miroir est étroitement lié au regard, le reflet de la beauté des femmes dans les yeux des hommes leur permet d'être validées, elles existent par l'image qu'on leur donne d'elles-mêmes.

Donc le miroir par nature ne renvoie pas une image nette de la personne qui se regarde, il doit ne montrer que la beauté, et ne peut renvoyer qu'un reflet de ce qu'on est vraiment. De la même manière que les yeux d'un homme, le miroir impose à celle qui le regarde de n'être qu'un être physique.

Il ne renvoie aucune image mentale, aucune pensée, seulement un reflet déformé qui devient quelque'un d'autre.

Dans l'œuvre de Stéphane Dafflon, on a d'ailleurs un jeu avec les distances qui fait que plus on s'approche des miroirs, moins on se voit. Pour voir son corps de la tête aux pieds il faut le voir de loin et flo, comme si le seul moyen de se voir réellement était de ne pas se voir, ou de fermer les yeux comme nous invite à le faire Haim Steinbach avec son œuvre *Close your eyes*. Ainsi, les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus que ce que nos yeux voient déjà.

SASHA FRONTIÈRE, TRANSIT, PASSAGE

Cette salle, qui contient la colonne vertébrale de l'exposition, *Transit* de Claude Rutault, paraît d'être dans un état intermédiaire. Le stock des tableaux de Rutault crée une frontière fluide, une ligne qui traverse l'exposition.

Dans cet espace dans l'entre-deux, tout paraît être en suspens. Les tableaux ne sont pas encore utilisés, mais potentiellement ils peuvent servir de support pour les prochaines activations des œuvres de Rutault. Haim Steinbach dans son œuvre *Close your eyes* nous invite à fermer les yeux, à passer d'un monde visible au monde imaginaire. Les jeux de mots de Claude Closky nous invitent à réfléchir sur notre identité, à passer d'un côté à l'autre, à franchir la frontière entre le réel et l'imaginaire, mettant le spectateur à la spectacle en suspens devant la lecture de 8000 mots. Les feuilles d'acier de Stéphane Dafflon et le miroir brisé de Heimo Zobernig renvoient une image déformée et démultipliée de

nous-mêmes et de l'espace dans lequel on se trouve, comme en référence à la pratique surréaliste de Jean Cocteau, qui nous posait la question sur la vraisemblance de l'image. En circulant dans cette salle, le spectateur et la spectatrice ne cessent de franchir la barrière. Les œuvres de cette salle jouent sur notre identité, nous nous invitent à nous attarder dans le transit.

Cela me fait penser au processus du franchissement de la frontière géopolitique par les peuples migrants. En quittant leur pays et en se rendant sur un territoire étranger, les exilés se trouvent dans un état de transit. La frontière devient un espace physique, habitable. Elle est une invitation à franchir, à passer d'un côté à l'autre, mais aussi une figure capable de séparer, de mettre à la marge. Dans l'ouvrage *Stédier, considérer, migrants en France*, 2017, Marielle

Macé, l'auteur du texte, utilise le mot *limitrophe*. Voici l'explication qu'elle donne : « Le limitrophe, c'est ce qui se tient au bord, à la limite, ce qui vit sur la frontière et y fait son séjour ; c'est ce qui se nourrit à la limite et se nourrit de la limite ; mais c'est également, d'une certaine façon, ce qui nourrit sur notre identité, nous nous invitent à nous attarder dans le transit.

Effectivement, on arrive à capter certains mots plus que d'autres. Est-ce que ce n'est pas ces mots qui vont nous correspondre et est-ce que finalement le langage ici n'est pas une frontière à notre propre individualité ? Ce sont des questions qui me sont propres, de façon plastique et personnelle, j'ai ces mots clés qui me sont apparus, ce mur rempli de caractères qui m'a intrigué et permise de procéder à une remise en question de soi. »

MYA PETITESSE, TRANSPARENCE, RENVERSEMENT ET ESSENCE INDIVIDUELLE

« Je rebondis sur la notion de langage évoquée qui m'intéresse. Je vais partir sur la sensation que j'ai eu en entrant dans cette pièce. Ma première expérience avec ce mur recouvert de lettres qui remplit plein de mots, des termes qui sont écrits de bout en bout.

On en revient à la notion de transparence. Il y a un décalage, on ne voit plus les mots, on s'attarde sur les espaces blancs, qui sont assez resserrés mais lorsqu'on se décale les lettres noires disparaissent et cela renforce la transparence qu'on peut avoir. La notion de

petitesse met la confrontation conséquente face à ce mur. Car on se fait submerger par tous ces traits et caractères, et cela nous rend vulnérable et petit. On rebondit sur tout ce qui était sur les miroirs avec la notion de réflexion, sur les reflets et là, j'en viens à ma recherche qui se base sur le roman comme laboratoire plastique.

J'utilise un procédé qui traite de l'essence individuelle à travers l'immortalité de Milan Kundera. On part d'un texte, de mots et on va essayer, à travers ces personnages qui évoluent à travers un contexte, d'y voir la notion

d'introspection. Avec ces miroirs transparents on l'a, de tout évidence.

Effectivement, on arrive à capter certains mots plus que d'autres. Est-ce que ce n'est pas ces mots qui vont nous correspondre et est-ce que finalement le langage ici n'est pas une frontière à notre propre individualité ? Ce sont des questions qui me sont propres, de façon plastique et personnelle, j'ai ces mots clés qui me sont apparus, ce mur rempli de caractères qui m'a intrigué et permise de procéder à une remise en question de soi. »

MAXIME FRAÎCHEUR DE VIE

« L'expérience que l'on vit lorsque l'on rentre dans le musée, je la vois sous forme de voyage comme disait Alice, en allant vers de nouveaux territoires, on vit de nouvelles choses c'est cela crée cette fraîcheur de vie. La fraîcheur de vie, je l'entends à travers le film *Stalker*, où Andreï Tarkovski dit que la fraîcheur de vie se trouve dans la simplicité et la faiblesse, car cela ramène à la naissance et à ces nouveaux nés qui sont faibles et souples. La durée et la force, elles, elles aboutissent à la mort. Pour moi, dans cette salle, il y a de la faiblesse et de la souplesse, surtout avec les miroirs où les mots sont cassés à tout moment, ils peuvent tomber du mur. »

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je reconnais ce que j'ai vécu, je me vois moi-même et à me reconstruire là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que l'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument invisible, parce qu'il est obligé, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »

TASLIMA POINT DE VUE, SURFACE

Des miroirs dialoguent entre eux, l'un est brisé, l'autre semble créer une ronde. Si l'espace se fragmente d'un côté, de l'autre, elle se déforme.

Calque, déformation, ne plus voir, fragmentation, accumulation voient ce qui se répète indéfiniment sous nos yeux. Ici, notre vue est stimulée de toute part par cette agglomération d'informations qui s'offre à nous. Les reflets y sont multipliés. Que ce soit de notre propre image, aux œuvres elles-mêmes ! Les feuilles d'acier de Stéphane Dafflon présentent par leur rondeur une déformation entière de cet espace mais offrent par conséquent un autre point de vue que celui dont nous avons l'habitude pour regarder une œuvre, à l'image du miroir brisé d'Heimo Zobernig.

Les nombreux miroirs peuvent ainsi entrer en résonance avec les 8000 mots de Claude Closky, car effectivement ces œuvres démontrent un champ des possibles incommensurable voire illimité pour que l'on s'en

saïssisse. Idem pour *Transit* de Claude Rutault qui, bien que présentant des toiles misent sur le carreau, leur permet un ennemi souffle éternel. À l'image du végétal, elles renaissent continuellement. Ici, les toiles ne sont plus à voir en tant que surface mais en tant que toile vivante, elles sont vues pour leur vécu dans un espace d'exposition, puis une réserve et ainsi de suite. *Close your eyes* de son côté, par son invitation à fermer les yeux, nous permet d'imaginer ce que nous voulons.

Mais sommes-nous réellement sûr de ce fameux champ des possibles qui se joue dans cette salle ?

Le miroir nous renvoie à l'enveloppe, à la surface, à ce qui croît être et non ce qui est. Le mot renvoie à la profondeur du soi, ce qu'on ne voit pas, mais il reste une surface / un reflet d'une image mentale et émotionnelle. Pour attirer cette profondeur, peut-être faut-il fermer les yeux un instant, mais si je ne joue pas avec moi imaginez qu'a-t-je face à moi ? Un écran noir, une surface.

Les définitions / méthodes de Claude Rutault qui, bien que présentant un calque sur un mur coloré. Le calque nous amène à voir le mur derrière le calque. Le plus amusant est que le calque lui-même nous renvoie à une surface.

Si nous revenons sur le miroir, il est intéressant de le voir pour ce qu'il est. Il peut avant tout, proposer une vision, mais il ne peut cependant nous offrir la profondeur des choses qu'il reflète. Parallèlement au récit, le miroir est un reflet que l'on s'approprie, car il s'approche de ce à quoi nous ressemblons. C'est un point de vue. C'est un choix conditionné, un destin qui est immuable et ne peut être changé, car tout est conditionné par l'instant T. Le « si » n'a pas sa place, l'imaginaire n'a plus. Un miroir est un miroir. Il nous montre une image déformée, il finit d'un réel qui, normalement, est sans limite. Le miroir est notre premier degré de compréhension. Ici, la salle nous montre une forme de limitation existante à notre perception.

Et s'il y avait quelque chose de plus, de plus que ce que nous voyons ? Encore à la surface des toiles ? La toile ne serait-elle pas une surface sur une surface ? L'art, à l'image du miroir, propose un reflet d'une réalité. Paradoxalement, c'est son vivant existence qui convoque l'imaginaire. Autrement dit, c'est bien plus son essence que sa fonctionnalité qui s'active d'un point de vue de l'imaginaire.

J'aimerais finir ce propos sur l'évitement du vide : croyance ou tautologie » de Georges Didi-Huberman qui écrit « Ce que nous voyons et ce que nous regardons ».

Dans cette salle de miroirs où nous pouvons nous retrouver face à nous-même et qui nous renvoie indéniablement au caractère de surface de l'œuvre, que pouvons-nous voir et dire de cette tautologie ? Comment peut-être le miroir ? Peut-être aborde à travers une histoire de culture populaire, ou plus classique, des abréviations, de jeux de mots aussi. C'est un peu un système en miroir qui se développerait dans la pensée de l'œuvre de Closky.

Ces divers usages des miroirs dans les œuvres permettent de montrer qu'elles fonctionnent parfois comme des miroirs comme la disait Taslima : elles sont par exemple des miroirs de notre culture comme évoque au

CLAIRE USAGES, TAUTOLOGIE

Je pensais effectivement à la tautologie, entendue comme un art qui parle de lui-même. Pour la notion d'usages, il s'agit plutôt d'un jeu de miroirs déformés et déformants dans l'œuvre de Stéphane Dafflon, un miroir brisé dans l'œuvre d'Heimo Zobernig, mais aussi des miroirs opaques comme on pourrait dire, dans l'œuvre de Claude Rutault qui est faite de calques, qui perdent leur fonction de transparence une fois exposés sur les murs.

Ces miroirs, si on peut les considérer comme tels, fonctionnent sur deux plans : les calques opaques se renvoient les uns aux autres, par les murs qui se font face, mais aussi indépendamment sur chaque mur comme par symétrie axiale ; il y a une sorte de mise en abyme. C'est comme si ces miroirs cherchaient à fonctionner autrement que par un reflet traditionnel en étant limités par cette opacité.

Le jeu de miroir peut aussi être décalé parmi les 8000 mots de Claude Closky : quand on associe les termes de « miroirs » et de « mots », je pense tout de suite au palindrome, qui serait une sorte de mot-miroir. Il existe de différentes façons dans l'œuvre de Closky, à travers le jeu du Marabout, bout de ficelle. Ce jeu permet une abolition totale de la hiérarchie qui existerait entre les mots, on trouve ainsi des références à des éléments de culture populaire, ou plus classiques, des abréviations, de jeux de mots aussi. C'est un peu un système en miroir qui se développerait dans la pensée de l'œuvre de Closky.

Quels lieux forment les répétition, l'accumulation viennent-elles faire image ? Les images produites dans cette salle sont des images instables, muables. Il existe un jeu d'aller-retour entre forme produite avec tous les éléments et image produite par chaque élément.

L'œuvre Transit de Claude Rutault se présente comme une œuvre mouvante car elle est actualisée dès qu'elle est exposée. Les 8000 mots filés de Claude Closky créent eux, un mouvement oulinaire par la lecture, mais mettent également en place un mouvement de rapprochement et d'éloignement de l'œuvre pour le spectateur puisque les espaces blancs entre les mots ressemblent et peuvent donner l'impression de nouveaux mots sont formés. Les feuilles d'acier de Stéphane Dafflon jouent, elles, sur la démultiplication des points de vue : elles intègrent le spectateur ainsi personne

HEIDI FORMES INSTABLES

Quels lieux forment les répétition, l'accumulation viennent-elles faire image ? Les images produites dans cette salle sont des images instables, muables. Il existe un jeu d'aller-retour entre forme produite avec tous les éléments et image produite par chaque élément.

L'œuvre Transit de Claude Rutault se présente comme une œuvre mouvante car elle est actualisée dès qu'elle est exposée. Les 8000 mots filés de Claude Closky créent eux, un mouvement oulinaire par la lecture, mais mettent également en place un mouvement de rapprochement et d'éloignement de l'œuvre pour le spectateur puisque les espaces blancs entre les mots ressemblent et peuvent donner l'impression de nouveaux mots sont formés. Les feuilles d'acier de Stéphane Dafflon jouent, elles, sur la démultiplication des points de vue : elles intègrent le spectateur ainsi personne

me voit jamais la même œuvre mais elles intègrent également tout leur environnement donc les autres œuvres présentes également, qui trouvent dans ces feuilles d'acier un nouveau lieu d'existence.

Enfin le miroir brisé de Heimo Zobernig questionne lui aussi la place du spectateur puisqu'il l'intègre dans son image. Ce miroir est aussi une double image puisqu'il produit des images (reflets) mais se présente comme une sculpture-taille à porter d'accrochage (donc l'orientation) dépend de celui qui s'occupe de son installation. *Close your eyes* de Haim Steinbach semble en opposition aux effets produits par les autres œuvres de la salle. En effet, elle propose de pas utiliser le sens visuel (là où les autres œuvres le stimulent particulièrement) mais pour cela il faut voir les mots écrits. Un jeu d'aller-retour se met en place.

Les œuvres capturent ici les images (et les transforment en

mots, changent leur sens...) et semblent composer des *espaces autres*. Les miroirs se présentent comme milieu entre-deux. Si l'on pense le miroir comme un objet, image alors l'image produite est une image instable qui accueille le spectateur et tout l'environnement en son sein. Le spectateur est à la fois dans le miroir et dans le lieu de l'exposition. C'est ce que défend Michel Foucault dans son texte *Des espaces autres* en 1967, à propos des hétérotopies : « Je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mixotopie, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans l'espace intél qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder la

où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que l'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je ne suis là-bas.

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je reconnais ce que j'ai vécu, je me vois moi-même et à me reconstruire là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que l'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument invisible, parce qu'il est obligé, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »