



- Gourvenec Ogor p.4
 - Le FRAC p.10
 - BRION GYSIN p.30

JOURNAL SOUS OFFICIEL

PRINTEMPS DE L'ART CONTEMPORAIN

PRIMAVERA DEL'ARTE



La tentation de Saint Antoine, installation, © Marina Mars

Marina Mars produit un cérémonial de phénomènes où la fantasmagorie joue un rôle premier, moteur. Sous la forme d'un conte, elle entreprend de recoudre les tuniques déchirées de l'écholalie, les tropismes de clercs et de nonnes tels qu'on peut les trouver sur les flancs des transepts à Autun ou Gergovie. L'investigation sur le reliquaire religieux est nourrie d'un imaginaire baroque et féodal : les grandes peurs, les mythes fondateurs, sont ceux d'une chrétienté pauvre, rugueuse et échevelée. Reculés du monde, nichés dans des fondrières, dans des abbayes romanes, ces personnages échappés de comics ou d'ex-votos arrivent sans peine à torpiller la représentation classique de la légende de Saint Antoine. A la différence de Flaubert et de Jodorovsky qui ont amalgamé Siméon du Désert et Jean Chrysostome, Marina Mars crée un dispositif avec poulies : le saint descend visiter une garce obscène, il est éberlué, hirsute, halluciné.



La tentation de Saint Antoine, installation, © Marina Mars

La grande force de la trouvaille de M. Mars est d'avoir constitué un corpus funambule : « on y croit pas et pourtant ». La bonne femme qui n'est que dans la tête d'Antoine quand il se fourvoie et se maudit d'être tant tenté est la réplique en trois dimensions et demie du fantasma premier du marin débarqué d'un porte-avions américain. Une moitié plane et, par contre, bras et jambes en volume. Un petit corps grassouillet bien porcin. L'Antoine, il vient constamment c'est-à-dire qu'il n'aboutit jamais.

Deux petites pièces à l'entrée mettent en condition avant d'affronter le Christ en effigie à l'échelle un en plexiglas au fond de la galerie Meyer : « sur quel pied danser ? » est un petit bijou d'invention laconique : deux ballerines,

deux sequins brodés axés sur un double pédalier émettent un pas de danse sur une ritournelle de trente secondes.

A deux mètres, un grimlin diabolique sort d'une boîte à malices planquée dans une sorte de boîtier photographique carré évoquant un Kodak 9 x 9 des familles.

Dans le coin le plus reculé de la galerie, une volée de vampires s'envole ; armée des forces du mal qui volète dans un froufrou d'ailes, le visiteur a faussement peur. Nous restons dans un monde enfantin, grandguignolesque et magique ; l'absence de sérieux n'empêche un goût spirituel profond que la profanation artistique – son application comme son détournement – ne dévoie pas mais au contraire célèbre. Dans le baroque, dans la drôlerie de la monstruosité jouée.

L'accession à la culture comme procession est ce qui travaille Marina Mars et qu'elle ausculte depuis vingt ans, depuis les Sept Péchés capitaux et la Marelle, des œuvres scénographiées à monter sur le parvis des cathédrales comme au temps des féeries, des moments et stances des Evangiles joués en public hors des lieux de culte où la plèbe n'osait entrer.

Par Emmanuel LOI

Galerie Jean-François Meyer
43, rue Fort Notre-Dame
Marseille 6^e





Vue de l'exposition, © Pascale Duvivier

Sens singulier pluriel

par Didier Petit

D'apparence, il ne saurait y avoir de lien entre une vitrine occultée par un adhésif translucide barré en son centre par une découpe panoramique, un ensemble de papiers à cigarettes de grand format alignés et brûlés en partie, un souffle sonore, frémissant de ces mêmes papiers, diffusé doucement, un sucre en verre pilé et un monochrome de pigment vert.

C'est pourtant dans le maillage de ces différents gestes que Pascale Duvivier décide d'investir la nouvelle galerie de La Seyne-sur-Mer, Le Pressing, ouvert depuis janvier 2013. Le Pressing est un espace d'exposition et d'expérimentation rattaché à l'école municipale des beaux-arts de La Seyne-sur-Mer. Au travers de sa programmation, assurée par Marie Adjedj, enseignante en histoire de l'art à l'école de la Seyne, il a pour vocation de rendre compte des recherches de l'art actuel et questionne les problématiques liées à la notion d'in situ.

Voir, toucher, sentir, entendre sont donc autant de propositions qui constituent des intrusions de sens de l'extérieur vers l'intérieur.

Comment mieux évoquer la vision qu'en obturant les vitres de l'espace avec un adhésif rappelant le verre dépoli ouvert sur toute sa largeur, invitant le regard à pénétrer ?

Vision aussitôt renversée par les papiers, multipliés dans une mise en abîme ceinturant les murs, alignant une multitude de points de fuites, émergeant ou se refermant.

La fragilité se montre par la matière, par la brûlure si infime soit-elle.

La diffusion sonore de ces papiers, bruissant dans le vent ou le courant d'air, renforce cette fragilité mais affirme, par une forme de discrétion qui concentre l'attention, leurs présences. Petit objet en verre pilé, un sucre confirme lui aussi sa matérialité : une brisure reconstituée. Enfin, l'énigmatique présence d'un pigment vert déposé sur une large surface, reprenant homothétiquement les dimensions de la fenêtre toute proche. Déposée comme un voile volatile, un geste, un souffle, une peau en suspension...

Sens singulier pluriel, nombreux sont les sens qui sont convoqués avec une grande réserve, une retenue que chaque choix, chaque geste, chaque action imprègne en nous et renvoie à tout ce qui nous est sensible.

L'œil, le doigt, l'oreille s'échangent, se mêlent dans une confrontation des genres où, comme chez l'humain, l'un épaulé l'autre, s'invite chez l'autre, se déploie comme une pluralité.

Traces de sens, mémoires de ceux-ci, l'œuvre les appelle singulier pluriel, c'est aussi parce que l'un est multiple et que le multiple ainsi tenu conduit à l'unité.

D.P

Le Pressing,

Galerie de l'école municipale des beaux-arts de
La Seyne-sur-Mer
10, rue Parmentier / place D. Perrin
83500 La Seyne-sur-Mer



Didier Gouvernec Ogor

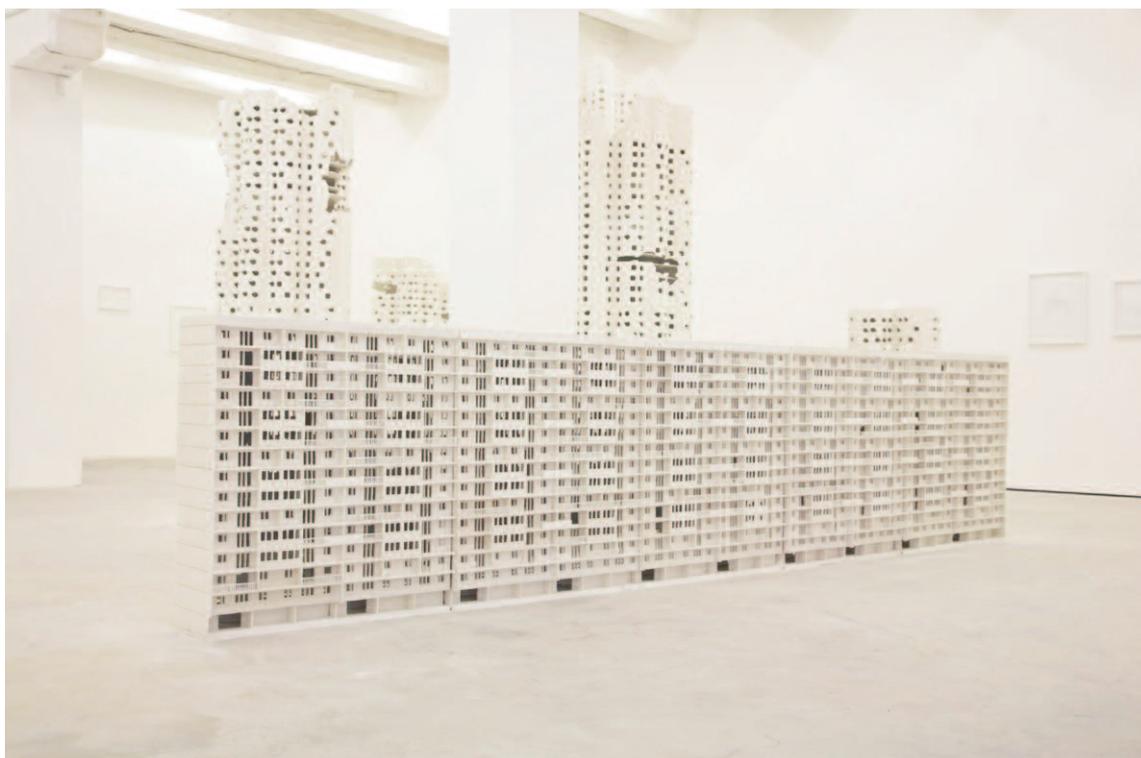
Galerie Gourvennec Ogor ***Memory Box***

Par Xavier Girard

La rue ne paye pas de mine. On y répare sa voiture entre deux façades de fabriques à l'abandon, plus noires que le ciel au-dessus de La Joliette. A la sortie des classes les gamins en layette de l'OM tapent du ballon contre la vitrine. Dans le quartier, quand on demande son chemin on vous indique aussitôt Pôle emploi. Mais Euromed passera par là. Le quartier, c'est juré, renaîtra de ses cendres. Les usines seront reconverties en bureaux et les entrepôts en technopoles design. Les collectionneurs s'y bousculeront. La galerie, toute proche du CIRVA, en sera, à mi-chemin du Mucem, du J1 reconverti en CAPC marseillais, du FRAC payant et de la gare Saint Charles. Les plus endurants passeront par « la rue de la galerie » - c'est ainsi qu'on l'appellera – pour randonner jusqu'à la Friche. L'endroit est à la bonne échelle, hauts plafonds, murs plus vastes que dans la plupart des galeries et visibilité optima. Et si la

lumière naturelle manque un peu, l'éclairage y supplée. Le maître des lieux, Didier Gouvernec Ogor n'est pas né dans le *pays du Milieu* imaginé par Tolkien sous le nom de Mordor mais en Bretagne. Après deux expériences institutionnelles en FRAC (Pays de Loire et PACA) il fait le choix des galeries en intégrant l'équipe de Roger Peilhas entre 2003 et 2005 avant de rejoindre Yvon Lambert pendant quatre ans et plus brièvement la galerie des Vallois. En 2010 il décide de créer à Marseille sa propre galerie pour y montrer dit-il, modestement : « des artistes qu'on n'a pas l'habitude d'y voir ». Interrogé sur le programme qu'il s'est fixé, il répond qu'il « n'est fermé à aucun médium, âge, fille ou garçon, nationalité » pourvu que les artistes qu'il expose soient « de vrais pros, pas des dilettantes ». Quant aux œuvres, il ne pratique « aucune exclusive, aucune censure ». Depuis l'exposition d'ouverture en 2011 il a présenté des installations de grandes dimensions comme des petits formats. S'il s'attache à montrer des projets très différents, leur cohérence réside davantage dans leur caractère conceptuel que dans une esthétique donnée même si son goût pour la ligne et les

INTERVIEW DE GOUVERNEC OGOR



Martine Feipel & Jean Bechameil : *Un Monde Parfait*. Courtesy Galerie Gourvenec Ogor

propositions minimales transparaît assez souvent : « l'esthétique, dit-il n'est pas l'élément recherché, elle arrive par accident, c'est toujours l'idée ou le concept qui prime, si c'est beau, tant mieux. ». La liste des douze galeries qu'il invite à exposer pour saluer l'année 2013 dit bien le paysage de référence : il y sollicite aussi bien « l'adoubement des pères », dit-il d'Yvon Lambert, Daniel Templon, Taddeus Ropac et Georges-Philippe Vallois que celui, entre autres parentés, des grands frères tels que Kamel Mennour ou Emmanuel Perrotin.

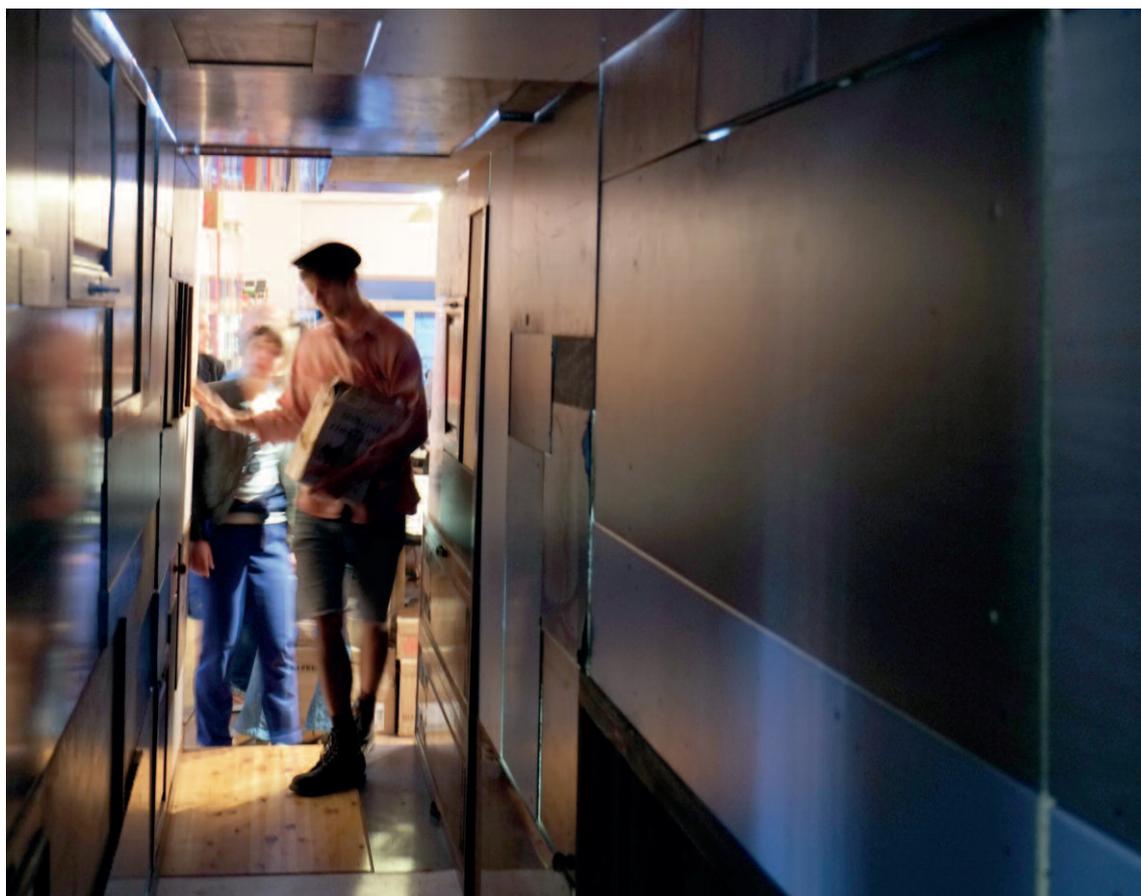
Mais Didier Gouvernec Ogor insiste bien : depuis 2011 : « La galerie a pour objectif de s'inscrire dans le paysage local, national et international de l'art contemporain dans le contexte particulièrement dynamique et en synergie avec Marseille Provence 2013 capitale européenne de la culture. » Vœu pieux ? Pas seulement. La galerie a vendu jusqu'ici « pour 35 % à des acheteurs de Marseille, 15 % de la région, 35 % national et 15 % international », même si à Marseille la proportion entre les artistes et les collectionneurs est très nettement en défaveur de ces derniers. Au reste, 82 % du chiffre d'affaire de la galerie repose sur les seuls collectionneurs privés et 18 % sur les institutions, encore s'agit-il d'achats extérieurs à la région. Ce qui l'encourage à poursuivre

l'aventure, alors que « chaque mois compte » « La fidélité des acquéreurs, les primo acquéreurs achètent et rachètent » dit-il. Une nouvelle génération de collectionneurs a vu le jour ces dernières années et la crise ne l'a pas fait disparaître. « Il n'y a pas de petits collectionneurs » dit-il. De nouveaux réseaux se constituent qui dessinent un paysage beaucoup plus étendu et divers qu'on l'imagine.

Particulièrement remarquable, de ce point de vue, le nombre et la variété des partenariats de la galerie : avec l'école des Beaux-arts pour laquelle Didier Gouvernec Ogor a créé le prix de l'école des Beaux-arts en relation avec le laboratoire photo et lieu d'exposition Rétine argentine, l'agence Bleu ciel, Vacances bleu, Manufacture 284 C et Artorama. Projets en réseaux auxquels s'ajoute les nombreuses occasions de fréquenter la galerie, assez vaste pour y organiser une rencontre sur l'art et la psychanalyse, des expositions thématiques autour de l'architecture, des concerts et des expositions collectives réunissant de nombreux artistes.

X.G

Galerie Gourvenec Ogor
7, rue Duverger
Marseille 2^e



Ni vu ni connu, installation. © Séverine Hubard

Hétérotopies

par Madeleine Doré

Séverine Hubard présente à la galerie HO deux œuvres qui proposent de multiples facettes contextuelles dont une installation vidéo dans l'espace de la librairie. Sur un écran posé près des rayonnages de livres, on voit simultanément deux versions filmiques d'un même synopsis. Le premier film *Trompe l'œil* a été réalisé en 2009 avec une maison de production et un budget de 18000 euros, le deuxième intitulé *18180* (dix-huit mille cent quatre-vingt) est un remake de l'original produit trois ans plus tard avec des amis et un budget de 180 euros.

Séverine Hubard déploie une énergie physique considérable pour réaliser ses œuvres. Cette confrontation performative avec le matériau est évidente dans ces deux films. Dans la version *Trompe l'œil* le scénario a lieu dans un appartement en ville, l'artiste semble jouer un personnage, elle est vêtue d'une robe noire assez chic. Elle enlève les objets des étagères de la bibliothèque, puis débatit sans réelle

violence, mais avec force, le mobilier en utilisant ses pieds et des outils. Elle va ensuite brûler chaque morceau de bois dans la cheminée. Ainsi les meubles sont réduits en cendre. Dans la seconde version à petit budget, les scènes sont tournées dans une maison à la campagne, nous sommes en présence de l'artiste habillée simplement en jeans et blouse blanche qui brûle dans un contenant à l'extérieur le mobilier. A ces différences près le contenu est identique. Elle agit sans rage, sans colère révélant une forme de contestation à la fois mythique et réelle.

La scène finale des films montre qu'au terme de cette minutieuse destruction surgit des cendres refroidies de petites bêtes étranges, couleuvres, limaces, crevettes et autres crustacés. Tout ce petit monde apparaît en trompe l'œil pour rendre hommage au travail minutieux du céramiste Bernard Palissy qui reproduisait à la perfection la nature et qui brûlait ses meubles pour poursuivre ses recherches afin de découvrir les secrets de l'émail blanc au 16^{ième} siècle.

L'art est lié à la société et aux conditions dans laquelle il est produit. La première version semble actée par un personnage et la seconde

donne place à l'artiste. Elle rend hommage par le biais de Palissy à l'artiste en général. Une identification en miroir qui renvoie à l'autre. Elle se positionne en tant que sujet actif doté d'une force capable d'incidence qui détruit l'environnement en créant ex nihilo.

Dans sa seconde intervention Séverine Hubard fait disparaître le lieu d'exposition de la galerie HO. Concrètement l'artiste fait fi de l'espace galerie et construit un couloir qui part de la librairie et mène au jardin à l'extérieur. Ce lieu de passage est conçu de différentes pièces de bois récupérées chez Emmaüs. Comme de nombreuses productions artistiques actuelles, elle associe la collecte et le recyclage. Du patch-work cubiste à une approche minimaliste, l'œuvre suscite une rencontre tant physique que visuelle.

Son travail se situe entre l'ouvré et ce qui est à l'œuvre par le processus de réalisation. L'aspect bricolé révèle sa manière de faire, une technique développée d'une création à l'autre. Elle met en relief l'infra mince qui structure ses propos. Il est question d'assemblage et de rassemblement, de créer des liens, des passages entre la réalité et la fiction. Ses sculptures prennent la forme de ponts, de pylônes, de tours qui ressemblent aux machines de chantiers de construction. Elles font sens parce que leur fonction est l'utilité artistique, à l'exemple de *La ville inadaptée* présentée récemment à *La Tôlerie* de Clermont Ferrand, qui est une construction en bois représentant une immense grue, grandeur nature portant l'équivalent de sa propre charge de bois. La force de son travail réside dans cette capacité à mettre en forme la réalité poétique de l'hétérotopie, une notion développée par Foucault qui désigne un contre-espace déstabilisant.

Séverine Hubard réalise des projets d'envergure alliant la notion de mémoire et d'inventaire. Son installation en forme de trajet ou de couloir en accordéon s'intitule « *Ni vu ni connu* ». Dans le cadre du *Printemps de l'art contemporain*, son titre est ironiquement révélateur de celles et ceux à qui s'adresse cet événement urbain. Elle pointe le public, le spectateur qui déambule d'un lieu à l'autre dans la ville pour découvrir l'art contemporain et ses lieux. Elle met en place un dispositif résolument tourné vers les gens, qui situe l'entre-deux, l'interrelation possible. Ce lieu de passage est lui-même un passage de l'art,

une posture faisant allusion à la reconnaissance et à la participation du public. De plus cette galerie est rattachée à un lieu d'actualité littéraire qui dépend de l'intérêt du public, de sa fréquentation et de sa capacité de renouvellement.

L'artiste construit et déconstruit, inverse les rapports entre le haut le bas, le défini et l'indéfini, le féminin et le masculin, le durable et l'éphémère, se joue du temps comme de l'espace. L'artiste intervient souvent en milieu urbain échangeant des espaces publics en privés ou orientés vers d'autres espaces réels et fictifs.

Les rues, les trains, les couloirs sont des lieux d'incidence qui permettent un retour sur soi, qui se donnent à nous sous la forme de *relation d'emplacements* qui offrent des espaces de temporalité intime. Ces espaces sont en lien avec tous les autres et les contredisent à la fois. Ces lieux de nulle part, ces hétérotopies sans repères géographiques décrits par Michel Foucault fonctionnent comme un miroir, une sorte d'effet retour qui a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces.

Inspirée par l'idée de production et de reproduction cette œuvre *Ni vu ni connu* ressemble en plusieurs points au projet *Pas vu pas pris* réalisé à Alençon en 2012 aux *Bains Douches*. L'assemblage est similaire mais son rapport au lieu est unique. Le trajet proposé à la galerie HO part du livre au jardin, un parcours qui conduit à l'origine du papier, à l'arbre et au jardin traditionnel représentant l'espace sacré qui réunit à l'intérieur de son enceinte les quatre parties du monde. On dit que le jardin est la plus petite parcelle du monde et contient la totalité du monde. Ce microcosme est une compactification, une opération fondamentale de la topologie. Elle consiste à plonger un espace donné X comme sous-espace dense d'un espace compact \bar{X} , donc d'empêcher en quelque sorte les points de fuir à l'infini, en captant les fuyards. Plus précisément, l'œuvre de Severine Hubard réussit le tour de force de cette opération : extraire systématiquement du (dé)fini de l'in(dé)fini.

M.D

Galerie HO
25, rue Fontange
Marseille 6^e



Photographie des gateaux qui ont été distribués au public lors du vernissage, pendant la Performance de Özlem Sulak sur le livre censuré d'Henry Miller "Sexus",

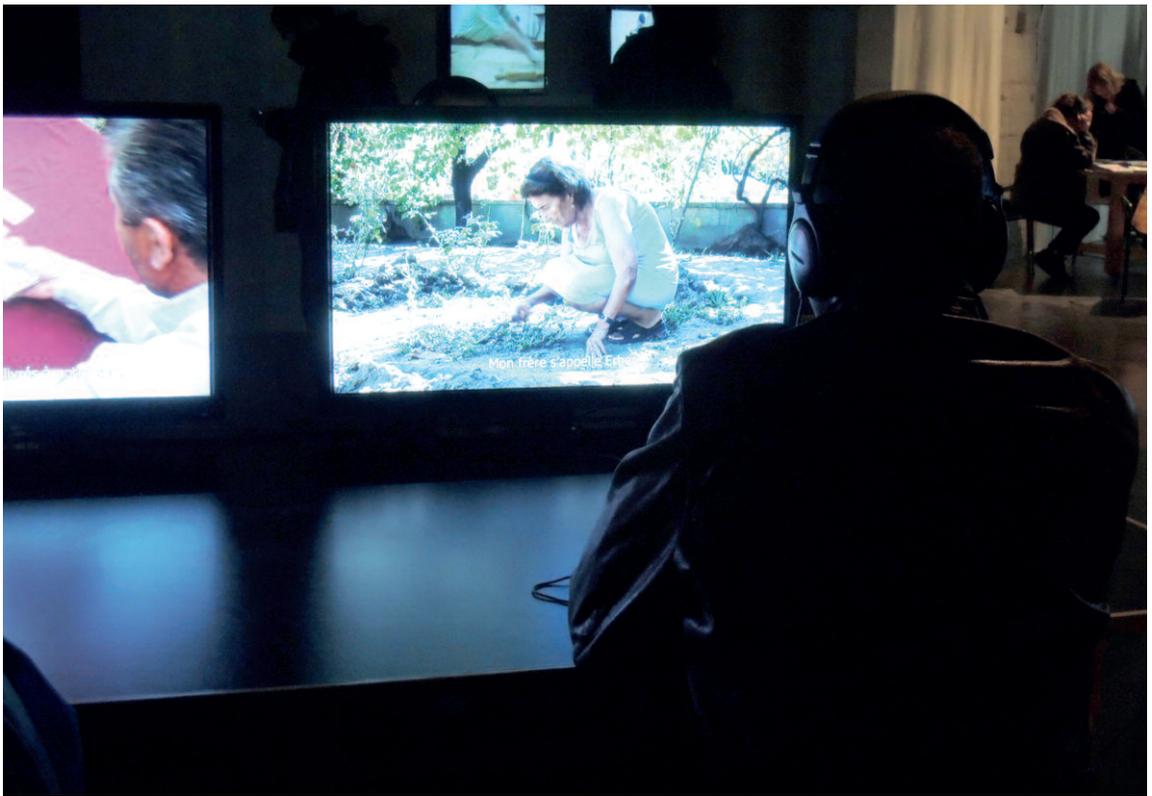
L'esprit du 12 septembre

par Xavier Girard

12 septembre 1980, cinq heures du matin, le général Kenan Evren entouré des généraux des différents corps d'armée s'empare du pouvoir à Ankara. Comme en 1960 et 1971, les militaires justifient le putsch en invoquant sur fond de chômage de masse, d'inflation record, de montée en puissance des syndicats, de « question kurde » et d'instabilité politique, les menaces (sous-entendu communistes et kurdes) qui pèsent sur « l'intégrité territoriale » et sur « l'unité nationale ». Pour rendre la monnaie de leur pièce aux américains, soutiens actifs du coup d'état, les putschistes déclarent : « balayer tous les obstacles qui empêchent le bon fonctionnement de la démocratie » au pays d'Atatürk. Voire. Trente-deux ans plus tard, avril 2012, le général Evren, 94 ans, et un militaire de haut rang, après que l'AKP, le parti islamo conservateur de Recep Tayyip Erdogan ait dû modifier la constitution, conçue par l'armée pour garantir l'immunité

de ses officiers supérieurs, sont enfin appelés à rendre des comptes. 650 000 personnes gardés à vue, 230 000 jugées, 14 000 détenues, 124 condamnées à mort et 50 exécutées (les chiffres sont sur le Net) sans oublier les enlèvements au petit matin, la centaine de prisonniers morts sous la torture à la prison de Diyarbakir et les victimes des purges condamnés à l'exil : le bilan du coup d'état est lourd, d'autant plus lourd que la répression qui l'a accompagné a longtemps été occultée. Dans les années 90 encore, les artistes turcs exposés dans les différentes biennales d'art contemporain organisées à Istanbul par une fondation germano turque, observaient sur le sujet un silence quasi-total. Aller en 2009, comme le fait Özlem Sulak, née un an avant l'évènement, à Kayseri, la grande ville industrielle d'Anatolie, interroger, deux mois durant, sur leur lieu de travail, 28 personnes pour qu'elles racontent comment elles ont réagi face au coup d'état s'apparente donc à un « travail de mémoire » (comme y invite entre autres Nedim Gürsel) de la plus absolue nécessité. Que celui-ci soit encouragé par le parti au pouvoir appelle cependant à ne pas passer sous silence ce que le parti turco-islamiste sunnite

Ö Z L E M S U L A K



"September 12" Özlem Sulak

d'Erdogan doit à l'armée dont elle n'a eu de cesse de réduire le pouvoir, soit : le succès des partis religieux conservateurs contre la gauche, le maintien du partenariat privilégié avec les américains, le libéralisme économique et le mariage du nationalisme turc avec l'islamisme sunnite.

La suite de vidéos est intitulée *12 septembre*. Un homme serre des boulons dans un complexe pétrochimique, des paysans trient la récolte, une femme désherbe son jardin avec un couteau de boucher, une autre répare le robinet de sa cuisine, etc. Özlem Sulak filme au ras du sol, en plan rapproché, les personnes interviewées au travail ou jouant aux cartes. La voix off traduite en version sous-titrée concentre l'attention sur le texte des récits enregistrés. La vidéo dure quelques minutes et revient en boucle. Le sacro-saint dispositif fonctionne en circuit fermé. L'esthétique est administrative à souhait. En plaçant les écrans sur des tables noires la Compagnie a cherché à donner aux témoignages la valeur d'un acte officiel. Le visiteur place les écouteurs sur ses oreilles. Visionne et passe à la suivante. Le tribunal de l'histoire est ouvert. Mais la justice ne passe pas. De l'exercice ressort la grande

diversité des opinions. La parole libérée dit le chaos, la peur, la délation, la torture, l'exil ou le soulagement. Les gestes du quotidien n'ont pas cicatrisé les plaies. L'esprit du 12 septembre est-il mort et enterré ? Pas sûr. Özlem Sulak ne se prononce pas. Les livres témoins de la censure du régime des généraux qu'elle présente dans une installation intitulée *Livres cachés* pour échapper au bûcher des militaires disent la violence de la répression. *Sexus* de Henry Miller, un livre proscrit, filmé alors qu'une main ouvre ses pages, sert d'emblème à l'interdit. Mais qu'en est-il aujourd'hui dans la Turquie d'Erdogan ? Alors, le regard s'attarde sur des détails, les scintillations de la vidéo, le plan de la table, ou le couteau démesuré dont se sert cette femme dans son jardin dévasté pour arracher de pauvres herbes sèches.

X.G

LA COMPAGNIE
19, rue de Pressensé.
Marseille 1^{er}



Du premier à l'arrière-plan, Yannick Papailhau, *Rack*, 2012, Matériaux divers, bois, inox, 5 m x 3 m x 2,75 m .
Réalisation : Les ateliers de production, Marseille ; Artiste invité : Stéphane Castet, Production FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Nicolas Floc'h, *Structures productives*, 2012, (détail) Sculptures au 1/10 béton, Production FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur ; en partenariat avec l'Institut Pytheas (AMU-CNRS-IRD) et l'Institut Méditerranéen d'Océanologie.

Bertrand Lamarche, *Cyclocity*, 2012. Maquette en matériaux composites, table, moteurs, lumières, 200 x 150 x 90 cm . Courtesy de l'artiste et de la galerie Jérôme Poggi

Evariste Richer, *Le Grand Miroir Noir*, (chapitre 1, hémisphère sud - 20°/ -90°), 2013 (détail), 606 épreuves argentiques noir et blanc, sous verres, 305 x 305 mm chaque. Production FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, en partenariat avec l'Institut Pytheas (AMU-CNRS-IRD) et le Laboratoire d'Astrophysique de Marseille (LAM). Photo Jean-Christophe Lett/frac pac

Le FRAC

La Fabrique des Possibles

par Françoise Rod

L'architecture de Kengo Kuma qui réussit à rehausser la lumière méditerranéenne grâce aux 1700 plaques de verre de sa façade accueille sa première exposition dans les 5400 mètres carré du FRAC PACA. Manifeste d'ouverture, l'exposition inaugurale *La Fabrique des Possibles* démarque le territoire du Fond Régional d'Art Contemporain de celui du musée en insistant sur leur fonction de laboratoire. Pascal Neveux en bon commissaire et politicien, privilégie ici la recherche et l'expérimentation en instaurant un partenariat entre de jeunes artistes ayant des liens avec la région et des chercheurs de plusieurs laboratoires universitaires de

l'Institut Pythéas de Château-Gombert. Certaines œuvres importantes de la collection sont également mises à l'honneur créant ainsi des allers-retours entre le XX^e et XXI^e siècle. Le Plateau Expérimental est dédié à Richard Baquié, en affirmant l'importance de sa présence à Marseille, ses œuvres et ses carnets soulignent la dimension expérimentale d'une créativité usant de bricolage et de recyclage. Dès l'entrée, une impression de voracité par rapport à la connaissance du monde s'installe, *Limits of paradise* est une vidéo de NG où l'artiste mange une bonne partie des plantes qu'elle trouve dans la nature : fleurs, herbes, baies ou algues. Comment ne pas penser à Eve, à son envie de possession du fruit de la connaissance.

Ce sentiment de curiosité semble s'accroître au cours de la visite. L'œuvre de Yannick Papailhau, réalisée avec l'observatoire de Haute-Provence en est un bon exemple. Imposante non seulement par ses dimensions

LA FABRIQUE DES POSSIBLES

mais également par son ampleur discursive, *Rack* : une structure en inox ouverte de trois mètres de haut sur cinq mètres de long et trois mètres de large, contenant sept vitrines coulissant sur des rails trône, envahit la première salle. Semblable aux structures d'archivage d'œuvres de musée, la pièce se meut au grès des étapes des consultations, les racks agissant comme autant de tiroirs de rangement. Ce gigantesque journal de bord retraçant l'expérience de l'artiste au CNRS présente une accumulation d'informations, de ressentis, de fictions. Une profusion de documents, maquettes, fiches, croquis saturent le spectateur qui se perd dans les cheminements d'une pensée labyrinthique où les informations oscillent constamment entre réalité et imaginaire. Seul l'humour peut être le guide dans ce temple monumental dédié au fragment, au détail, au prétexte. Stimulations, simulations, parodies, ici l'approche du savoir se fait par le biais de la distance d'un certain désenchantement, d'une fausse naïveté ; autant d'armes défensives contre les écueils de l'utopie moderniste.

Cette curiosité attisée par la collaboration avec d'éminents centres de recherches atteint la plupart des artistes invités qui s'efforcent de repousser les confins de la connaissance. Le travail d'Evariste Richer porte généralement sur les instruments de mesure. Ici *Le Grand Miroir Noir*, est une partie de l'hémisphère sud de la voûte céleste recréée par un assemblage de prises de vues produites par les télescopes de *l'European South Observatory* au Chili. Exposée contre le mur du fond, cette fresque de 606 tirages argentiques reconstituant le ciel austral existant aux limites de notre regard, délimite l'espace muséal. Cet univers énigmatique fonctionne en tant que frontière, tel un miroir il renvoie à notre image par l'effet de réflexion des verres recouvrant les photographies, nous rappelant que nous ne pouvons aller au-delà de nos capacités perceptives même si celles-ci sont prolongées par l'usage des outils technologiques à notre disposition. Nous avons vu avec NG et Papailhau que connaître peut rimer avec manger et fantasmer, ici avec Richer il s'agit d'expérimenter notre sens de la mesure en appréhendant l'univers le plus lointain. Nicolas Floch travaille également dans cette optique. Il s'intéresse à la mer, à ses profondeurs, Il présente des reproductions de récifs artificiels existant entre

le Prado et le château d'If. Réalisés avec l'aide de l'Institut Méditerranéen d'Océanologie, à une échelle moindre mais avec les mêmes matériaux, ils sont présentés sur socles tels des sculptures géométriques. Ils font face à des photographies sous-marines des mêmes récifs immergés et colonisés par la biodiversité de la faune aquatique. Nommés *Structures productives*, ces objets possèdent le double statut d'œuvre d'art et d'objet de recherche. Nicolas Floch se pose en tant que témoin de ces processus interagissant avec le réel, la mer fait le travail, rend les sculptures habitacles. Elles deviennent le micro habitat d'une espèce particulière, se transforment en architecture sous marine. Celles-ci dialoguent avec les maquettes d'Antti Lovag, son architecture organique de maisons bulles se structurant au grès des espaces de vie intérieure des familles et avec les photographies de l'américain Richard Buckminster Fuller ; ses sphères géodésiques, ses maisons troglodytes et écologiques. Comme en écho au Bauhaus qui proposait une synthèse des arts sous l'égide de l'architecture, *La Fabrique des Possibles* interroge la pensée pluridisciplinaire en proposant de redécouvrir des figures historiques de l'architecture.

Au croisement de l'artistique, du social et du scientifique, l'exposition joue la carte de la transversalité, de l'interdisciplinarité entre les champs de connaissances. Marc Étienne, par exemple explore le monde « des amateurs éclairés ». Il expose un assemblage, une organisation originale de collections d'objets d'art, de design et de décoration. Sous le nom de stimuli, cette œuvre questionne le goût, les connaisseurs, l'envie de collectionner, de thésauriser. Ce fruit d'une année et demie de recherche prend la forme d'une sculpture-étagère construite par l'accumulation d'objets, de céramiques. Ici contenant et contenu s'entremêlent en une étrange symbiose, la collection, sa construction et sa figuration deviennent sculpture. Œuvre tautologique effectuant un retour sur elle-même questionnant autant son origine que sa finalité.

Qu'est-ce qui nous stimule ? Qu'est-ce qui nous fascine ? Que veut-on posséder ? Ces questions scandent les quatre étages du FRAC sous différentes formes.

Remi Bragard, est captivé par une goutte d'eau. Lorsqu'on la place directement sur une plaque chauffée, elle entre en lévitation sur son



Rémi Bragard, *Liquid Theater*, 2012. Aluminium, impressions sérigraphiées, 125 x 125 x 125 cm.
Production FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Au mur : Bernard Borgeaud, *Murailles d'eau*, 1971-2009. Documentation de la performance, installation photographique : 12 tirages argentiques (30 x 40 cm chaque) et 1 tirage jet d'encre (78,7 x 127,2 cm). Collection Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Photo Jean-Christophe Lett/frac paca

coussin d'évaporation. Un phénomène de caléfaction appelé l'effet Leidenfrost, l'artiste présente ce sujet de recherche et de créativité domestique sous la forme d'un montage de vidéos faits à la maison ou récupérés sur le Net. De l'ordre du ravissement, cette œuvre ancrée dans le quotidien semble être un lointain écho d'*In search of the miraculous* de Bas Jan Ader. Sa dernière expérience artistique radicale finissant mystérieusement à l'eau. D'autres œuvres historiques, celles de Dan Graham, Gino Dominici, Roman Signer, Panamarenko, Guy de Cointet, ou Yves Klein rythment l'exposition. C'est sur la clarté de leur position que rebondit le travail d'artistes plus jeunes.

Fouad Bouchoucha travaille sur le son en collaborant avec le Centre Européen de Recherches et d'Enseignement de Géosciences de l'Environnement. Il propose une déambulation dans la brume : *Paysage topographique* est un bang, une explosion sonore reconstituée. Perdu dans le brouillard, sur un belvédère au bord du vide, le spectateur se prête à une expérience littéralement sensationnelle : la réverbération d'une explosion augmentée dans la mesure où le paysage se dérobe à nous, où l'imagination remplace le réel. Simulation,

fiction les sons sont faussement générées. Société du spectacle oblige, c'est lui qui met en scène le son inaugural du vernissage.

Bettina Samson, dans le cadre d'un Atelier de l'Euro Méditerranée, collabore avec le Laboratoire d'Astrophysique de Marseille. Sa série *For a Future Exploration of Dark Matter* est inspirée par une carte tridimensionnelle de la répartition de la matière noire dans une zone de l'Univers. Ce sont des tableaux en verre, des sculptures complexes dont plusieurs couches fusionnent et dont certaines sont sablées afin de mieux révéler les couches précédentes. L'artiste tente de matérialiser l'immatériel, de donner à voir ce qui ne peut être appréhendé, la matière noire n'absorbant aucun élément qui pourrait la représenter. Ces bas-reliefs à la matérialité physique forte sont façonnés avec du verre : la matière même des prismes et des lentilles, des composants optiques qui permettent de déceler l'hypothétique trace d'une matière noire.

En passant de l'infiniment petit vers l'infiniment grand, de l'invisible au visible, la transversalité des pratiques scientifiques et artistiques débouchent sur des œuvres très diverses. Anthony Duchêne aborde ses questions de croisements par le biais du

LA FABRIQUE DES POSSIBLES



Anthony Duchêne, *Accords faisandés*, 2012. Installation composée de 9 éléments.
Production FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Photo : Jean-Christophe Lett/frac paca

langage. Ayant passé un mois chez le chef Marc Meneau à Vézelay et collaborant avec l'Institut Paul Bocuse, l'artiste part du savoir-faire de la cuisine, et explore notre rapport au goût. Ses œuvres sont d'étranges hybridations entre la nourriture et les ustensiles de cuisine, entre ce qui se mange et ce qui sert à préparer à manger et ressemblent à des éléments échappés de spectacles surréalistes ou pataphysiques. Des volailles en mutation, un fumoir avec des saucissons vêtus de smoking, un clavecin hybridé en clavier aux épices, toute une batterie baroque. Anthony Duchêne évoque ainsi des sensations, gustatives, olfactives. Les volatiles sont le plus souvent des nez sur pattes en référence au volatile d'arôme, en effet, son œuvre ne prend sens que grâce aux jeux d'esprit. En provoquant des rapprochements, en jouant sur des faux-semblants, en trouvant d'étranges combinaisons, son installation de rôtissoires, de soupicières, de cages d'ortolans présente un étonnant concert de gamme de saveurs.

Après l'ère du post modernisme, cette fabrique des possibles présente des démarches tantôt désenchantées, tantôt obsessionnelles. Les artistes semblent avoir tiré les leçons des utopies, ils n'en ont pas pour autant perdu le goût de la connaissance.

Une certaine voracité transparaît dans cette volonté omniprésente de repousser les limites

de l'appréhension de l'univers. Une sensation de boulimie grandissante, cherchant à prendre possession du monde, ressort de cette visite. Majoritairement masculins, les artistes réinterprètent ici le monde grâce à des confrontations d'expériences multidisciplinaires jouant, détournant, transformant, formulant finalement plus de réponses que de questions. Comme si il fallait absolument s'approprier ce qu'il reste d'inconnu. Le monde est à nous, notre griffe est partout, même les trous noirs peuvent devenir tangibles

Peur du chaos ? de l'incompréhensible ? Cette difficulté à laisser place au Mystère renvoie à notre dimension humaine. Constat officiel de la pensée contemporaine, construction d'une identité, parure d'une époque, nous assistons à la célébration de l'homme, du chercheur. A l'exemple de Marinus Boezem qui écrit son nom dans les nuages, il s'agit toujours et encore de s'approprier l'univers.

F.R

FRAC
PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR
20 BD DE DUNKERQUE
MARSEILLE 2^e



Dominique Angel © installation, atelier du CIRVA

Les Grands Verres de Dominique Angel au CIRVA

par Xavier Girard

Les œuvres de Dominique Angel sont faites généralement de pièces et de morceaux. Ce sont, au début des années 80, depuis ses premières « pièces » (puisque telle était l'appellation consacrée, il fallait en finir avec le « travail » de la décennie précédente, marquer sa volonté de sortir des catégories esthétiques du tableau ou de la sculpture, afficher après la fin du dernier modernisme, la confusion de l'œuvre d'art et de l'espace réel), des sortes de théâtres de la mémoire dans lesquels l'artiste mettait en scène des figures (dont on célébrait alors un peu partout abusivement le retour) mais démantibulées, aux prises avec des constructions où la géométrie s'entêtait à mettre sens dessus-dessous le cône, le cube et le cylindre. Droit d'inventaire un peu foutraque qui n'allait pas sans humour et critique perso. La modernité était à la fois honorée et mise en lambeaux tout en compromettant la représentation avec des saynètes du genre comique ou dérisoire, produit d'un bricolage iconographique où se donnaient rendez-vous les créatures de dessins animés et autres « fantômes de la figuration » qui n'avaient pas déserté l'atelier.

Quoiqu'il fasse l'artiste de ces décennies qu'on disait postmodernes était embringué dans *Une étrange affaire* dont ses *Archaïc games* (deux beaux titres de ce compost de citations) multipliaient à plaisir les épisodes

cocasses, juxtaposant le *high & low* du siècle expiré : scénarios duchampiens, assemblages biomorphiques en hommage à Jean Arp, atelier de Brancusi, caisses du *Département des aigles* de Marcel Broodthaers, acrobaties impassibles de Buster Keaton, bestiaire enfantin, colonnes grotesques d'Albrecht Dürer et divinités d'une mythologie de la performance où le journal de l'écrivain-sculpteur faisait bon ménage avec la culture populaire.

Bien de ces praticables déclarés, ironiquement, « monuments à usage domestique » sacrifiaient à une esthétique du tas que le mot clepsydre plus encore peut-être que la chose, permettrait de définir. J'y voyais des espèces de machines d'horlogerie servant à mesurer le temps et l'espace de l'histoire de l'art non par écoulement régulier des avant-gardes, succession de leurs définitives ruptures mais sur un tempo de catastrophe, suivant un empilement chaotique de durées hétérogènes et de dissonances stylistiques auquel la colonne avait beau jeu de prêter son apparente unité.

Les livres et les nombreuses vidéos-performances de Dominique Angel composaient de la même façon aléatoire avec le swing journalier, l'art de la liste, la fiction tragi-comique et la réflexion sur l'art, mêlant le tableau hilarant du monde artistique et de l'anecdote à la traverse en un pêle-mêle réjouissant.

De là cette idée de « pièce supplémentaire » qui donne son titre à beaucoup de sculptures, non pas seulement parce qu'elle viendrait s'ajouter, tel un « joker » à un ensemble déjà constitué en vue de l'exposition, comme s'en explique Dominique Angel, mais parce qu'elle serait par elle-même, au regard d'une histoire

de l'art qu'on disait achevée, en état de supplément vibratoire, et insiste l'artiste (qui voit là une survivance de l'utopie moderniste) néanmoins continu, - « Tout ce que je fais participe d'une seule œuvre », dit-il, sérieusement -, ajoutant, empilant, combinant quelle que soit la zone d'opération et le modus operandi les figures remisées en un bric-à-brac de déménageur débordé, saisi par l'augmentation monstre de la masse des encombrants artistiques à emballer et à mettre en caisse, - on liquide tout-, avec la vaisselle, les plantes vertes, les nounours et tout le saint-frusquin historique des pièces elles-mêmes emportées avec le reste. De là aussi cet air de bal tragique de bien des séries à débordement qui raillent le trop-plein des produits de l'époque et sa folle déménagerie iconographe, legs ironique des tables rases de l'art moderne.

Mais loin de prétendre solder les comptes de l'art moderne à l'âge contemporain, et de fermer pour inventaire la boutique de l'histoire, loin de toute mise à plat professorale, Dominique Angel lui élève des monuments. De cet entassement, de ce fatras humoristique ses *Pièces supplémentaires* font un trophée renversé où les héros de l'histoire de l'art se trouvent tout à coup nez à nez avec les oubliés, le grand art avec le kitsch, la Vanité avec les ours en peluche, les socles avec les tasses de café de la nature morte, la statuaire antique avec les bustes du siècle dix-neuvième, les planches toutes neuves et les échelles de chantier avec les meubles d'Emmaüs, etc.

Lorsque la directrice du CIRVA l'invite à réaliser des pièces en verre, Dominique Angel, se réjouit d'ajouter aux techniques mixtes qu'il pratique depuis ses débuts l'alchimie opiniâtre du feu. Dans l'un de ses livres il avait imaginé « réaliser des sculptures avec du fromage », comme d'autres avec du pain, de la poussière ou des téléviseurs, le verre et la porcelaine n'étaient pas hors venus. Le cru et le cuit continueraient donc à battre la campagne. Sèvres n'avait pas cuit son monument de kaolin et le sculpteur avait dû le détruire. La performance est parfois bonne fille, comme à Rouen, au musée de la céramique en 2007, les *Pièces supplémentaires* (à celles du musée) avaient été réalisées en terre crue. Tout un programme de natures mortes, figures et paysages de maisons miniatures et hypertrophié, exposé en plein air sur un stand sacrificiel, avait été brisé et sauvé par l'image

de sa destruction. Au Cirva, le pari était de réaliser des sculptures, -« j'ai oublié le verre, j'ai pensé sculpture » dit-il, mais on n'est pas forcé de le croire sur parole, la « beauté immédiate du verre » ne le laissant pas de marbre -, des pièces donc qui, ayant survécu à l'exposition étaient destinées à ajouter aux réserves du Cirva leur lot d'œuvres « supplémentaires ». Il s'agissait aussi d'échapper au tropisme du bel objet design en dépit de « l'aspect somptueux » du verre et de l'expérimentation à tout va : « Tout le monde fait de la recherche, les designers, eux, ont des projets précis. Tout le monde fait du transparent, j'ai travaillé à l'inverse la matité, le contraste entre le plâtre et la perfection colorée et brillante du verre », dit-il. Les tentatives interrompues et les ratages seront présentés avec les pièces achevées, sur des socles en faisceaux saucés dans le plâtre. Les colonnes de verre et plâtre dépasseront la taille humaine. Des pièces et des morceaux il érige des candélabres tour à tour transparents et opaques qu'on dirait inspirés des gymnopédies antiques du salon des Acrobates de Torrechiara. Ses *castegli in aria* sont des monstres de fragilité comme ces monstres de porcelaine exposés en haut de l'escalier du musée de Sèvres. Il use pour cela de la même stratégie de la clepsydre, empilant les tropes de son alphabet favori (escargot de Raphael, escalier et verre de Duchamp, colonne sans fin de Brancusi, etc.) sans cesser de revisiter les offrandes de l'histoire. « Je réunis, je déplace, j'échafaude », dit-il, or contrairement à ses habitudes d'atelier, il doit déléguer à l'homme de métier la fabrication de la pièce en verre soufflé, absence de toucher qui ne va pas sans le rendre « anxieux » dit-il. Ne pas toucher, l'anxiété ne naît pas seulement de la privation du contact mais de la crainte de voir ce qu'il nomme « la partie intime de l'œuvre » lui échapper. Or c'est précisément ce qui nous touche, ici, les Grands verres de Dominique Angel sont sans doute les œuvres les plus proches du foyer de son entreprise d'artiste-écrivain, le jeu des pièces de verre de son dernier roman de sculpteur.

X.G

CIRVA

Centre international de recherche sur le verre et
les arts plastiques

62 rue de la Joliette Marseille 2^e

O ù T R O U V E R L E J S O ?

À M A R S E I L L E

- Agnès b
Cours d'Estienne d'Orves 13001
- Apostille
104, Cours Julien 13006 - 09 51 83 15 27
- Arceneaux
25 cours d'Estienne d'Orves - 04.91.59.80.37
- Art Cade
35, rue de la bibliothèque 13001 - 04.91.47.87.92
- Ateliers de l'Image (Les)
28-38, rue Henrie Tasso 13002 - 04.91.90.46.76
- Bibliothèque départementale
20, rue Mirès 13002 - 04.91.08.62.08
- Centre de la Vieille Charité
2, rue de la Charité 13002 - 04.91.14.58.80
- CIPM
Centre de la Vieille Charité - 04.91.91.26.45
- Cité de la Musique
4, rue Bernard Dubois 13001 - 04.91.39.28.28
- Compagnie (La)
19, rue Francis de Préssensé - 04.91.90.04.26
- Cupoftea 1, rue Caisserie 13002 - 04.91.90.84.02
- Ecole des Beaux Arts de Luminy 13009
- Ecole d'Architecture 13009
- Espace Culture
42, La Canebière 13001 - 04.96.11.04.60
- Escale Marine (L')
22 Quai du port 04.91.91.67.42
- Fondation CMA-CGM
4, Quai d'Arcenc 13002 Marseille - 04.88.91.97.97
- FRAC 2, Pl Francis Chirat 13002 - 04.91.91.27.55
- Friche(la) Belle de Mai
23, rue Guibal 13003 - 04.91.11.45.63
 - Astérides : 04.95.04.95.01
 - Documents d'artistes : 04.95.04.95.40
 - [S]extant et plus : 04.95.04.95.94
 - Triangle : 04.95.04.96.11
- Galerie Alain Briard
145 Bd de la Libération - 04.91.64.04.09
- Galerie Buy-Self
101, rue Consolat 13001 - 04 91 50 81 22
- Galerieofmarseille
8, rue du Chevalier Roze - 04.91.90.07.98
- Galerie Gourvenec Ogor
7 rue Duverger 13002 Marseille - 06 68 11 48 06
- Galerie J-F Meyer
43, rue Fort Notre Dame 13001 - 04.91.33.93.01
- Galerie Porte-Avion
96, Bd de la Libération 13004 - 04.91.33.52.00
- Galerie Sordini
51, rue Sainte 13001 - 04.91.55.59.99
- Galerie du Tableau
37, rue Sylvabelle 13006 - 04.91.57.05.34
- Galerie Territoires Partagés
20, rue Nau 13006 - 09.51.21.61.85
- Graphigro
place Félix Barret 13001 - 04.91.55.55.51
- Ici ou Là
7, rue Pastoret 13006 - 04.91.47.54.53
- Librairie L'Odeur du Temps
35 rue Pavillon - 04.91.54.81.56
- Librairie-galerie L'histoire de l'oeil
25 rue Fontanges 13006 - 04.91.48.29.92
- Librairie Le Lièvre de Mars
21, rue des 3 Mages 13001 - 04.91.81.12.95
- Lina's (restaurant et sandwicherie de l'Espace Mode)
11, la Canebière 13001 - 04.96.11.54.16
- [mac]
69, Avenue de Haïfa 13008 - 04.91.25.01.07
- Maison de l'artisanat et des métiers d'art
21, cours Honoré d'Estienne d'Orves 13001
- Montévideo
3, impasse Montévideo 13006 - 04.91.37.97.35
- Musée Cantini
19, rue Grignan 13006 - 04.91.54.77.75
- Musée d'Histoire de Marseille
Centre Bourse - 04.91.90.42.22
- Office du Tourisme
4, La Canebière 13001 - 04.91.13.89.00
- Où
58, rue Jean de Bernardy 13001 - 06.98.89.03.26
- Passage de l'art (Le)
1, rue du Rempart 13007 - 04.91.31.04.08
- Poissonnerie (La)
360, rue d'Endoume 13007 - 04.91.52.96.07
- Rétine Argentique
85, rue d'Italie 13006 - 04.91.42.98.15
- SMP 31, rue Consolat 13001 - 04.91.64.74.46
- Vip Art Galerie
66, rue Grignan, 13001 - 04.91.55.00.11

D A N S L E V A R

- Artmandat Barjols
19 rue Pierre Curie - 06.72.79.97.54
- Ecole Nationale Sup. des ARTS Toulon
Ancien Arsenal de terre - derrière la gare
- Hôtel des Arts Toulon
226, boulevard Général Leclerc
- Les Chantiers de la Lune La Seyne s/mer
place de la Lune - 04 94 06 49 26
 - Le Moulin La Valette-du-Var
8 Av Aristide Briand - 04.94.23.36.49
- Villa Tamaris La Seyne
Av de la Grande Maison - 04.94.06.84.00
- Galerie du Fort Napoléon La Seyne s/mer
- Galerie Le Garage Lorgues
2, place Auriol 83510 - 06.82.92.34.61
- La Maison des Arts Carcès
7, Bd Fournery 83570 - 04.94.04.39.36
- ZIP 22 Barjols
22, rue République 83670 - 04.94.72.54.81
- Et toujours de la main à la main par les bons offices de Serge Mistichelli

À L Y O N

- Institut d'art contemporain Villeurbanne
11, rue Dr Dolard - 04.78.03.47.00
- Boxon Lyon
10, rue Clodius Penet - 04.72.33.66.89

O Û T R O U V E R L E J S O ?

D A N S L E S B O U C H E S D U R H Ô N E

Aix en Provence :

- Galerie d'art du Conseil Général
21bis, Cours Mirabeau - 04.42.93.03.67
- Bibliothèque de la Méjanas (Cité du Livre)
8-10 rue des Allumettes - 04.42.91.98.88
- Galerie Alain Paire
30, rue du Puits Neuf - 04.42.96.23.67

Martigues :

- Médiathèque Aragon
Quai des Anglais - 04.42.80.27.97
- Musée Ziem
Bd du 14 Juillet - 04.42.41.39.60

Istres :

- Centre d'art contemporain
2, rue Alphonse Daudet - 04.42.55.17.10

Arles :

- Ecole nationale de la photo
16, rue des arènes - 04.90.99.33.33
- Musée Réattu
10, rue du Grand Prieuré - 04.90.49.37.58
- Fondation Van Gogh - a
24, Rond Point des arènes - 04.90.49.94.04
- Médiathèque Municipale - espace Van-Gogh
place Felix Rey - 04.90.49.39.39

D A N S L E S A L P E S M A R I T I M E S

- Atelier Soardi Nice
9, avenue Désambrois - 04.93.62.32.03
- Espace à Vendre Nice
2, rue Vernier - 06 11 89 24 89
- Villa Arson Nice
20, Av Stephen Liégeard - 04.92.07.73.73
- Le DOJO Nice
22bis, Bd Stalingrad - 04.97.08.28.14
- Galerie des Ponchettes Nice
77, quai des Etats-Unis - 04.93.62.31.24
- Galerie de la Marine Nice
59, quai des Etats-Unis - 04.93.91.92.90
- MAMAC Nice
Promenade des Arts - 04.97.13.42.01
- Théâtre de la Photographie et de l'Image
27, Bd Dubouchage - 04 97 13 42 20 - Nice
- La Maison-Galerie Singulière Nice
5, rue Offenbach - 06.11.98.64.04
- Museaav Nice
16, place Garibaldi - 04.93.56.21.19
- La Station Nice
89, route de Turin - 04.93.56.99.57
- Galerie Helenbeck Nice
6, rue Defly - 04.93.54.22.82

- Galerie Sandrine Mons Nice
25, rue de la Buffa - 04.93.92.04.09
- Galerie Ferrero Nice
6, rue du congrès - 04.93.88.34.44
- Hotel Winsor Nice
11, rue Dalpozzo - 04.93.88.59.35
- Musée de la Photographie Mougins
Porte Saraçinne - 04.93.75.85.67
- Galerie Sintitulo Mougins
11, rue du Commandeur - 04.92.92.13.25
- Galerie Catherine Issert Saint-Paul
2, route des Serres - 04.93.32.96.92
- Fondation Maeght Saint-Paul
06570 Saint-Paul - 04.93.32.81.63
- Chapelle des Pénitents Blancs Vence
place Frédéric Mistral
- Château de Villeneuve Vence
- Vence Culture Vence
3, descente des Moulins - 09.65.15.67.07
- 2 place du Frêne - 04.93.58.15.78
- Espace de l'art concret Mouans Sartoux
Château de Mouans - 04.93.75.71.50

À P A R I S

- Fondation Cartier
261, boulevard Raspail 75014 - 01.42.18.56.50
- Palais de Tokyo - 01.47.20.00.29
13 Avenue du Président Wilson 75116 Paris
- Galerie Yvon Lambert
108, rue Vieille du Temple 75003 - 01.42.71.09.33
- Galerie Daniel Templon
30, rue Beaubourg 75003 - 01.42.72.14.10
- Galerie Kamel Mennour - 01.56.24.03.63
47, rue Saint-André des arts 75006
- Galerie Lara Vincy
47, rue de Seine 75006 - 01.43.26.72.51
- FRAC Le Plateau 33
rue des Alouettes 75019 - 01.53.19.88.10
- Beaubourg (librairie)
19, rue Beaubourg 75004 Paris - 01.44.78.12.33
- Galerie Patricia Dorfmann
61, rue de la Verrerie 75004 - 01.42.77.55.41

- Editions Levallois
21, rue de Téhéran 75008 - 01.40.75.08.17
- Galerie Baudoin-Lebon - 01.42.72.09.10
38, Ste Croix de la Bretonnerie 75004
- Galerie Michel Rein
43, rue de Turenne 75003 - 01.42.72.68.13
- Galerie Chez Valentin
9, rue Saint Gilles 75003 - 01.48.87.12.00
- Galerie Laurent Godin
5, Grenier Saint-Lazare 75003 - 01.42.71.10.66
- Galerie B.A.N.K
42, rue Volta 75003 - 01.42.72.06.90
- Musée national d'art moderne (librairie)
11, Av Président Wilson 75116 - 01.53.67.40.45
- Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois
36, rue de seine 75006 - 01.46.34.61.07



Christophe Bourguedieu ©

*De part et d'autre de Marseille
(comme de nulle part)*

par Jean-Charles Agboton-Jumeau.

0.0 La nouvelle série photographique de Christophe Bourguedieu ne déroge pas à la règle – fût-elle plus ou moins non apparente et non perceptible comme telle –, qui a présidé aux séries antérieures. Règle ou processus en vertu duquel ses images sont de véritables *conjectures*. Par contraste notamment à cette photographie – conjoncturale – aujourd'hui dominante, si prompte à nous représenter des gages de bonne volonté socioculturelle et/ou sociétale, en nous restituant les reflets plus ou moins oiseux de la soit disant conjoncture. Sobrement intitulée *Marseille*, la dernière série bourguedivine n'est en aucun cas justiciable de l'imagerie contemporaine telle qu'elle se décline ordinairement sous ses espèces récurrentes de photographie dite contextuelle, humaniste voire documentariste ou même plasticienne.

0.1 De fait, chacune des images de *Marseille* tient de cette « atmosphère conjecturative » par excellence, qu'un écrivain oublié évoque dans ses *Rêveries d'un policier amateur* non moins immémoré. Car les œuvres voire l'œuvre photographique entier de Bourguedieu, sont des conjectures, de ce mot emprunté au latin *conjectura*, de *cum* (avec) et *jacere* (jeter). Autrement dit, conjecturer, c'est à proprement parler, *jeter* ou *lancer*... ensemble. Mais quoi donc ? Demande hâtive ou si précipitée – d'après *prae* « en avant » et – *ceps*, de *caput* « tête » – qu'on est bien tenté du coup de répondre : le verbe *conjecturer* n'admet à titre de complément d'objet rien d'autre qui n'ait d'abord lieu.

1.0 Car l'objet d'une photographie de Bourguedieu est d'abord la question suivante : qu'est-ce au juste une image bourguedivine ? Mieux : Où et quand y a-t-il photo chez Christophe Bourguedieu ?

1.1 Il y a photo, nous semble-t-il, quand celle-ci résulte des trois conditions sine qua non qu'on schématisera par l'intersection de trois

segments de droite : l'axe /a—a'/ représenterait *via* l'image, la réciprocité du sujet et de l'objet (de la photo) ; la section /b—b'/ désignerait sa dimension spatiotemporelle, autrement dit le rapport ou le report de l'*ici* au *maintenant* ou du photographique au topographique (au sein de l'image) ; le vecteur /c—c'/ symboliserait l'immixtion de la lumière et de la couleur (à la surface du subjectile).

2.0 Chacun sait en effet qu'une photo renvoie à un objet (le "sujet" de la photo) autant qu'à un sujet (le photographe). *Ergo* : chez Bourguedieu, ce qu'on appelle l'objectif d'un appareil photo peut être tout aussi légitimement désigné du terme de *subjectif* (en lieu et place du viseur). En toute rigueur, l'objectif est bifide. Le remplacer mentalement par un *bijectif*, c'est *primo* se donner les moyens de mieux appréhender la singularité des images de Bourguedieu où le *là-bas* empiète toujours sur l'*ici*. Ou inversement.

2.0.1 Première incidence politique du *bijectif* : il instaure de fait la réciprocité de l'acteur (photographié) et de l'auteur (photographiant)¹. Ou, d'après le jargon de l'artiste lui-même, il en va de la mutualité du « personnage » (ou du *modèle*) et du photographe, lesquels se tiennent en respect. L'image est donc inséparablement aspect et respect.

2.1 *Secundo*, photographier est a fortiori télescoper le temps et l'espace. Ou réciproquement. C'est à en l'occurrence *clicher*. C'est bon gré mal gré, en vertu ou en dépit du terme lui-même, tenter de faire du *cliché* un verbe². Or, tout comme le *bijectif mobilise*, et le photographiant et le photographié, le verbe « clicher » met en mouvement (ou *émeut* littéralement) le lieu, soit la fixité ou l'immobilité supposée du photographe au moment du déclic. De sorte que le temps s'espace de soi-même et/ou que l'espace tempère ou tempore de lui-même : c'est tout l'enjeu de la pose (du modèle) chez Bourguedieu. Pose là-bas dont

l'autre face est ici la pause³ (du photographe). Or si la pose est relativement chronique, la pause y est proportionnellement spatiale. Ergo, si le portrait tend vers la pose alors le paysage relève plutôt de la pause. C'est pourquoi, si les paysages de Bourguedieu, même dépourvus de présence humaine, sous-tendent toujours du moins sa présence *implicite* (pause), ses portraits indexent en tout cas son absence *explicite* (pose). Entre paysage et portrait, la différence est toujours ici de degré et non pas de nature. De sorte qu'en effet ses images ne relèvent stricto-sensu d'aucun de ces deux genres photographiques.

2.2 On dira donc que chez Bourguedieu, le lieu (ou le site) précède le paysage tout autant que le portrait procède du « personnage ». Ou mieux, du protagoniste⁴. Or, si tout protagoniste suppose non seulement (au moins) un allocutaire ou un partenaire mais sous-entend aussi quelque scénographie et autre décor, alors en effet et *primo* : l'allocutaire est ici le photographe en personne. *Secundo*, la mise en scène est induite par leur *protagonisme*. *Tertio*, l'antagonisme et l'empiètement réciproques de l'auteur et de l'acteur, délimitent un certain (mi)lieu, soit une certaine topographie. La "scène" est ici le diastème d'un vis-à-vis (trajectif), espace intercalaire à la faveur duquel le photographié et le photographiant peuvent alors *intervenir* ou *interférer*, c'est-à-dire, *interpréter* (leurs scènes⁵ ou leurs rôles respectifs). De là que les images de Bourguedieu soient toujours au fond, des non-paysages et/ou des non-portraits. Car de même en somme que ses portraits (d'anonymes) (dis)simulent autant d'autoportraits (*photographiés*), ses paysages (dé)masquent ou (dé)voilent inversement autant de localités (*phautographiées*). Cette topographie généralement transitoire⁶ est, à tous les sens du terme, (*é*)*mouvante*. En témoigne notamment le titre de ses ouvrages : *Éden* (2004), *Les passagers* (2007). *Quand à la montagne* (2012) ou *au Cartographe* (2000), ils attestent que

1 - Hegel aurait dit, du maître et de l'esclave, là où Bourdieu disait encore naguère, des signifiants et des signifiés...

2 - « Le propre du verbe est d'être sous-tendu de temps. » Dictionnaire *Le Robert*, 1993.

3 - En un sens qui inclut bien entendu la connotation musicale de ce terme.

4 - D'un mot emprunté au grec, c'est-à-dire de *protos* « le premier » et de *agonistès*, « concurrent au jeu, rival, plaideur, acteur ». Notons qu'agoniser, c'est *stricto sensu* lutter (contre la mort).

5 - Scène s'entend ici au sens figuré d'*être* ou de *monter* en/sur scène, c'est-à-dire de *jouer un rôle* dans une pièce, un spectacle, etc.

6 - Transitoire ici, au sens à la fois de traversée (transiter) et de *transir*. Les images de Bourguedieu sont donc *transies*, habitées ou hantées par sa personne.



Christophe Bourguedieu ©

topographie et photographie sont ici synonymes. Et sans doute est-ce pourquoi l'artiste est souvent allé voir ailleurs – en Australie, au Nevada, au Japon ou encore en Finlande – si le photographe y était...

2.3 Topographie éminemment conjecturale cependant. Comme le donne à voir par excellence une image extraite de la série de *Marseille* : celle d'un homme plutôt corpulent, en pantalon rouge et bras de chemise, faisant dos à la proue d'un voilier (?) Il est saisi dans une posture qui évoque celle de *L'Homme qui marche de Rodin* (1907). Or chacun sait que cette statue est issue de la juxtaposition proprement conjecturale d'une étude des jambes du *Saint Jean-Baptiste* de son cru, et d'une variante (personnelle ?) du torse antique dit du Belvédère. Par cet anachronisme qui contrevient à la vraisemblance anatomique, Rodin anticipe aussi bien le collage cubiste que le dynamisme plastique des Futuristes. Deuxième conjecture : la sensation de mouvement que dégage *L'Homme qui marche* n'émane pas de ses jambes dont les pieds sont paradoxalement bien arrimés au so(c)l(e) ; sa

dynamique tient plutôt à la disparité anatomique qui induit l'instabilité apparente du torse, lequel paraît d'autant plus avancer qu'il surplombe le sommet du triangle décrit par l'entrejambe.

2.4 Entre *L'Homme qui marche* et cet autre en pantalon rouge, la différence n'est pas de nature mais de degré. Ils sont tous deux l'expression de la conjecture qui consiste précisément à *jeter ensemble* deux choses apparemment contradictoires : l'antique et le contemporain, le statique et le dynamique. Et parce que l'effet de mouvement est obtenu avec les seuls moyens de la statuaire, chez Rodin, la limite de la statue n'est pas le mouvement mais l'automate. Chez Bourguedieu, le contraire de l'instantané (photographique) ne sera pas le geste mais bien plutôt le bougé⁷. Et si « les gestes sont à la fois quelque chose de totalement corporel et de complètement psychique », car il n'y a pas « un intérieur du geste qui se distinguerait de lui et se révélerait par lui », de sorte qu'il « garde autant de secret qu'il en traduit » et qu'en lui s'illumine « l'être du sens et non le savoir du sens⁸ », alors les

images bouguedivines constituent de véritables gestuaires.

2.4.1 Si notre homme en pantalon rouge est tout entier gestuel, c'est qu'il n'y a rien – en lui comme autour de lui –, qui ne soit simultanément statique et dynamique. Son corps est littéralement transi par trois mouvements au moins, aussi corrélatifs qu'impondérables : *assurer* son pas tout en *posant* pour le photographe sur une embarcation soumise au tangage et/ou le roulis, comme le soulignent la diagonale de l'horizon tout autant que la chemise battue par un vent dont on suppose la force.

2.4.2 Sur la terre ferme, il n'en ira pas autrement. Voyez cette jeune femme dressée sur la pointe de ses pieds pour laver son *véhicule* auto, transie par le déséquilibre que son geste induit. Ou ce jeune boxeur, assurant sa garde de ses jambes davantage qu'avec ses poings. Ou encore ce (jeune ?) homme, footballeur et/ou adepte du footing qui ne parvient plus, semble-t-il, à terminer ses pompes. Tous ces protagonistes sont saisis dans une *atmosphère conjecturative* et dans un rapport au sol conjectural (auxquels n'échappe pas même la jeune baigneuse, tranquillement assise sur une plage de *galets* tandis que sa chair de poule indique à peine qu'elle est transie de froid). Même en l'absence de protagonistes, la configuration du terrain, dans tel ou tel paysage, présente des empiètements de strates géologiques et architecturales plus ou moins bancales : que ce soit dans ce cliché comportant tel *petit pan de parpaings gris* au bord d'une rue qui vire en pente et où penche une poubelle, ou bien la déclivité cahoteuse d'un chemin de randonnée quelconque, ou encore la vue de ce lotissement à l'arrière-plan duquel, s'échappe un panache de fumée d'autant plus inquiétant qu'il est fuligineux et topographiquement inassignable...

2.5 Et parce que tout *geste traduit ce qu'il secrète*, les images de Bourguedieu ne se dévoilent jamais qu'à proportion de ce qu'elles dissimulent : les visages de notre laveuse en

short ou du boxeur timide par exemple, ne retranchent rien à leur singularité. Pire : bien qu'amputé du bras gauche et décapité, l'adepte du footing conserve son individualité. Inversement, les visages à découvert de l'homme au polo bleu ou de l'adolescente qui a tout l'air d'une Korè antique en tenue post-balnéaire moderne, nous semblent tout aussi impénétrables ou énigmatiques que vus de dos. Mais comme leurs regards le trahissent, leur impassibilité apparente n'en demeure pas moins gestuelle. Ces regards, dont on ignore pour ainsi dire le complément d'objet, sont précisément *bijectifs* en cela qu'ils traduisent, d'un seul et même geste, le chassé-croisé de l'absence (à soi-même) et de la présence (à l'autre). Et vice versa. Le protagoniste au polo bleu ciel est à cet égard éloquent : on ne sait si son buste avance ou recule, s'il se perd dans ses pensées ou s'il observe quelque chose ; bref, si sa pose *intervient* en amont ou en aval de son geste. Il semble dès lors, simultanément non-aller et non-venir ; i.e. : il *est là*⁹. Sans plus. Quant à notre Korè, son immobilité toute statuaire est entièrement transie par cette question à laquelle, ni son regard ni le site qui l'enchaîne, ne répondent : *d'où vient-elle ? où est-elle, où va-t-elle ?* De sorte qu'entièrement *mue* par cette interrogation, elle y conjugue à l'*infinitif* et d'un même geste, son *être-là* à l'*être-ici* du lieu. Ou inversement.

2.6 C'est ainsi que notre Korè – et l'homme au pantalon rouge ou tel autre en bleu de travail par exemple –, figurent ou incarnent l'*être du lieu* et non pas *le savoir de* tel ou tel lieu. Telle est en effet l'ambition manifeste du dernier gestuaire de Bourguedieu. Bien qu'expressément intitulé *Marseille*, celui-ci ne comporte précisément nul cliché sur une ville qui en suscite tant, voire en produit d'elle-même. À peine perçoit-on quelques indices inévitables – ici, tel blason de l'Olympique de Marseille sur le short du boxeur – ou – là, telle tour mégalomane, – celle de la CMA CGM –, discernable en marge d'une image où elle fait figure de building lambda dans une conurbation quelconque.

7- On compare souvent le travail de Bourguedieu au cinéma là où nous pensons que sa *cinématique* doit davantage à la sculpture qu'au *cinématographe*. De même son chromatisme, qui doit plus à la peinture qu'au Technicolor.

8 - Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p. 134.

9 - On pourrait oser qu'il *être-là* ou mieux, qu'il *dasein*.

3.0 Revenons cependant à notre Korè dont on a compris que son *être-là* (ou son *Dasein*) est coextensif à l'*être du lieu* plutôt qu'à sa connaissance ou à sa fréquentation des lieux. L'art de Bourguedieu consiste précisément à substituer à la question de la provenance et de la destination (du protagoniste), la question en quelque sorte inverse : « que lui *revient-il*, que lui *survient-il* et que lui *advient-il* », à même tel lieu ? Non pas se demander donc : *qu'est-ce qu'il fait là ?* en songeant aux circonstances extrinsèques à l'image – à ce qui la précède et lui succède –, mais plutôt, en fonction de la (con)figuration intrinsèque à la photo : *qu'y fait-il donc d'être-là* (dedans l'image) ?

3.1 Le mutisme de notre Korè est explicite : *il (me) revient que ce qui (me) survient est ce qui (m')advient*. Ce qui m'*advient*, au gré d'une atmosphère de pointe du jour conjectrative, c'est la caresse d'une certaine lumière qui modèle mon profil, galbe mes épaules et qui, tout en délavant la teinte rose de ma robe au niveau des hanches, en accentue la transparence à la hauteur du buste ; ce qui me *survient* (ou me *soutient*), c'est la compacité du sol puis le contraste de mon épiderme et du crépi de tel mur oblique ; c'est aussi l'acrotère de ce muret qui donne sur la vacuité de la mer et du ciel confondus ; aussi me *souvient-il* Rimbaud, dans *Pierrot le fou* ou dans quelque chanson de Dick Annegarn :

Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

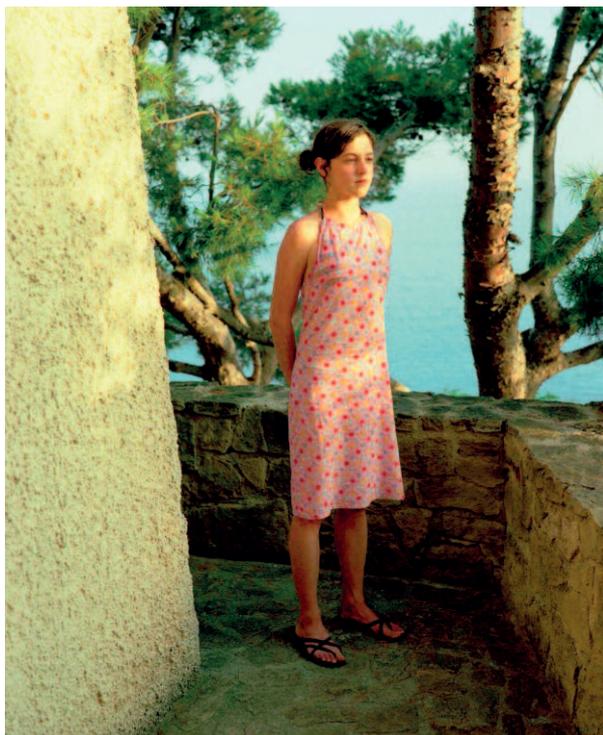
Âme sentinelle, etc.

Ce qui me *revient* enfin, c'est une certaine complexion physique qui, placide ou plastique – j'hésite –, par contamination avec le lieu, m'affecte d'une photogénie toute extéroceptive dont j'ignorais jusque là qu'elle pût m'investir de cette présence impersonnelle de sémaphore. De sorte que lieu *m'habite* autant que je l'occupe. Et il y a aussi cette robe improbable, constellée de pois bleus, blancs, rouges et jaunes qui enluminent la pénombre relative du site au centre duquel, telle une *Âme sentinelle* en effet, l'aplomb de ma silhouette se découpe comme dans un collage.

3.1.1 Même effet de collage chez notre adepte des pompes au dossard n° 8. Ou bien dans le torse athlétique du protagoniste qui se détache sur fond de mer et de ciel, et dont le tibia droit qu'on dirait de bois, accentue son *être-là*, dans un geste qui conjugue paralysie et motilité. Quant à la femme au chignon impeccable figurant dans la même image, est-ce sa robe fleurie du même effet que le châle de Madame Sabatier dans l'*Atelier* de Courbet, qui lui donne ce faux air de pièce rapportée ? Là comme ailleurs donc, surface et profondeur sont, dans l'image, conjecturées.

3.2 Comme le rappelle Bourguedieu en effet, « il faut se tenir exactement à la surface des choses pour que leur profondeur apparaisse. » Autrement dit, pour que la profondeur (volumétrique) advienne ou affleure à la surface (plane) de l'image, il convient de convertir le pur et simple éclairage en couleur ; il faut donc une fois de plus, les conjecturer : « Et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible... Ces feuilles sont rouges ? Mettez du vermillon », disait l'autre. D'où cette sensation qu'à même les images de Bourguedieu, la lumière sourd de la couleur des choses et des êtres davantage qu'elle ne les modèle ou ne les illumine. La couleur y est littéralement photogène. Elle exsude même, que ce soit sur le torse cuivré du boxeur juvénile, au revers d'un tableau adossé à un mur ou encore, sur le béton mouillé d'une station service. C'est ainsi que notre baigneuse à la chair de poule atteste, non seulement que « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau » (Valéry) mais aussi que, si « la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude » (Cézanne) : son corps chrysaléphantin ne se détache-t-il pas sur un fond de roche et de galets au chromatisme proprement conjecturatif, avec notamment ce bleu-vert, résolument fauviste, plus proche des rayons ultraviolets que percevaient Monet dit-on, que de n'importe quelle couleur locale ? Voyez encore cette mer – tout aussi *vineuse* ou de *couleur de violette* qu'à l'époque d'Homère – qui baigne ce promontoire flavescent sommé d'une croix, et dont les anfractuosités camouflent par ailleurs un couple...

4.0 C'est ainsi que les images de Bourguedieu en général, et de *Marseille* en particulier, ne comportent aucun ton local. Que ce soit au



Christophe Bourguedieu ©

sens figuré (ou pictural) ou au sens littéral (ou photographique) du terme. Contrairement à tradition picturale académique, ses images ne font pas abstraction des modifications tonales dues aux incidences de la lumière ; pas plus qu'elles ne sacrifient à la réputation d'objectivité de la photo ou à l'imagerie folklorique et/ou sociologique que suscitent ordinairement la "localité" ou le "local".

4.0.1 Seconde incidence politique du *bijectif* : il n'y a pas un *extérieur* des protagonistes et/ou du photographe *qui se distingueraient d'eux-mêmes* en renvoyant à une réalité hors du champ de l'image. Comme l'indique à l'envers ce tableau retourné et adossé entre deux portes, l'image bourguedivine n'a pas d'envers. Car « ce que dit le geste comme geste, c'est ce qu'il est lui-même totalement. Il s'ensuit par là que tout geste est également énigmatique et fermé¹⁰. » Et voici pourquoi, le gestuaire intitulé *Marseille*, garde autant secrète la ville éponyme qu'il la traduit. Il n'a rien à dire de la

Capitale européenne de la Culture 2013 par exemple. Aussi *Marseille* est-elle déjà l'une de ces modestes expositions qui, en marge du tintamarre culturel de circonstance, s'excepte par essence de l'hystérie démagogique qui s'évertue à confondre l'art et la culture¹¹, l'exception et la règle ou encore, ce qu'untel *fait* avec ce que les institutions en *font*¹².

4.0.2 Sans doute est-ce que « pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé "d'étrangisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception. » *Le phautographe* Bourguedieu aura donc tout bonnement *étrangisé* Marseille, en nous restituant à travers

une quinzaine de *photallographies*, une sensation ou une apparence comme telle. Or nous savons depuis Nietzsche que « tout esprit profond a besoin d'un masque : plus encore, un masque pousse continuellement autour de tout esprit profond, du fait de l'interprétation constamment fautive, à savoir *plate* de toute parole, de tout pas, de tout signe de vie émanant de lui. – » *Ergo* : s'il y a en effet une ville qui donne lieu à maintes falsifications et autres platitudes contemporaines, c'est bien l'antique cité phocéenne dont Bourguedieu suggère cependant, qu'elle serait bien plus profonde que les clichés et l'imagerie médiatiques ne le croient.

JCAJ

Atelier De visu
19, rue des Trois Rois
Marseille 6^e

10 - Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*

11 - <http://www.latribunedelart.com/le-grand-atelier-du-midi>, entre mille autres.

12 - « La culture c'est la règle et l'art c'est l'exception. La culture c'est la diffusion, l'art la production » (J.-L. Godard) ; « Art is what we do. Culture is what is done to us. » (Carl Andre)

13 - Victor Chklovski, *L'art comme procédé* (1917), Paris, Allia, 2008, p. 23-24



Les poèmes éclaboussés de Julien Blaine

par Isabelle Maunet

« Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/Voilà la poésie ce matin », G. Apollinaire
 « la poésie date d'aujourd'hui », B. Cendrars

Le spermato zoo

Le numéro 0 de la nouvelle revue de Julien Blaine Invece, titré en italien *Il SpermatoZoo*, s'ouvre sur la diffusion d'une exhortation à maculer les affiches publicitaires de notre choix, qu'on voit « simplement en ouvrant l'oeil (...) au quotidien partout »¹, en y laissant la trace blanche d'« un rond le plus parfait possible » au moyen d'une « bombe

acrylique (spray paint) ». La forme embryonnaire bien remplie et pleine « à déborder » de ce rond doit « ruisselle® d'abondance » de façon à former de « très gros et très beaux spermatozoïdes ». L'adresse des éditions Al Dante, fournie pour les envois de « témoignages et photos », clôt ce manifeste liminaire « Pour le maculage des affiches publicitaires » qui fait écho au « Manifeste des socles et stèles abandonnés » publié en 1978. Plusieurs séries de réalisations exemplaires de maculages, de décollages & d'expositions d'affiches, produites par Julien Blaine qui écrit avoir « joué perso » pour ce n°0, sont ensuite présentées. À travers les termes de « victoire », d'« invasion », d'« attaque », de « triomphe » qui parsèment la revue, Invece s'annonce comme le fait d'arme d'un poète activiste et nomade qui, fuyant une fois encore le livre et les cimaises des galeries pour y revenir autrement, s'inscrit *hic* et *nunc*, comme dans toute perfor-

mance, au sein d'un large réseau d'actions poétiques & martiales actant, comme les affiches elles-mêmes, des corps, des gestes, des temps et des lieux hétérogènes.

Invece nous exhorte à participer à ce combat, autrement dit à lutter contre la grande anesthésie mortifère des sens en nous plaçant du côté de la vie dont les projections séminales sont une métaphore. Aux messages imposés et aux formes marchandes pétrifiées que suscitent les affiches du cirque médiatico-culturel & politique, il s'agirait donc d'apposer – ou de redonner – la vie comme un jaillissement, un « jet de sperme », un mouvement permanent, une « tornade »², un flux vital, une énergie, une expérience, une liberté, une résistance, qui exigent corps et conscience. À ce titre, les « spermato zoo », emblématiques à la fois du corps dont ils sont une trace, de la prolifération

1 Extrait de la préface des Poèmes Métaphysiques, Al Dante, 1986. Cette préface, reproduite en fin de revue, ouvre le dernier acte d'Invece : « Précisions et autres précis ».

2 Une des pages d'Invece propose une photographie de tornade probablement extraite du journal « La Provence » dont J. Blaine reproduit la première page datée du 15 octobre 2012 faisant état de la destruction d'un cirque dont la toile rouge affaissée, à la suite d'une tempête, exhibe une tache blanche semblable à « un jet de sperme ».

inépuisable du vivant, de sa force de création & d'animation, sont à intégrer au bestiaire totémique de J. Blaine. D'ailleurs, « les spermatozoïdes du poète font leur cirque » précisément sur des affiches de cirque exposées à la galerie marseillaise J-F Meyer en « hommage à leur esthétique typographique et iconographique ». Par l'intermédiaire de ces affiches de cirque, le poète-cham'âne, qui prend tour à tour les traits de Monsieur Loyal, du clown, du saltimbanque, de la carnavalesque & populaire marionnette lyonnaise « guignol »³, convoque tout un bestiaire et continue non sans humour son dialogue avec les animaux. En regard d'un fait divers concernant la puissance fécondatrice des spermatozoïdes de calmars chauffés – reproduit à la suite de ces affiches –, il rappelle que ses « trois animaux totémiques sont dans l'ordre chronologique : l'éléphant (1962), le poulpe (1972) et l'âne (2000)».

Une revue architecturée

À l'instar des livres de Julien Blaine, ce n°0 d'*Invece* est rigoureusement architecturé⁴. Il s'ouvre sur le « Manifeste pour le maculage des affiches publicitaires » et se « ferme » sur l'annonce, en guise de postface, d'autres cheminements, d'autres numéros, d'autres batailles & découvertes, notamment de « mondes indiens ». La revue est partagée en deux sections de façon strictement équilibrée : vingt-deux pages pour chacune. La première section a pour titre « La victoire des spermatozoïdes sur Venise » ; la seconde : « La victoire des spermatozoïdes dans le monde il spermato zoo victorieux partout ». Chaque section est constituée de suites de parcours liés aux emplacements et déplacements du poète, aux circonstances extérieures. Tout d'abord Venise où J. Blaine est en résidence à la fondation Emily Harvey en mars 2012. Puis Marseille et plus largement la Provence (son lieu de

naissance et de résidence) où, suivant deux actions distinctes – l'une liée à l'actualité politique du mois d'avril 2012, l'autre à un bestiaire poétique – il attaque, d'une part, « les panneaux des candidats à la présidentielle », puis expose, d'autre part, à la galerie J-F Meyer des affiches de cirque maculées. Chacune de ces sections est constituée de séries d'actes qu'il revient au lecteur d'explorer librement. Les pages/titres de ces sections et de leurs séries déploient une grammaire pour l'œil faisant valoir spatialisations, matières et couleurs typographiques. Des adresses au lecteur, intégrées au dispositif d'*Invece* et réparties à différents points stratégiques de la revue, précisent la nature du projet de ce numéro 0⁵. Enfin, des hommages à différents poètes, à d'anonymes « arracheurs » et à diverses esthétiques typographiques ponctuent *Invece*. La revue prend essentiellement pour support des séries thématiques et typo/topo(photo)graphiques d'affiches événementielles publicitaires relevant des domaines de la culture, des loisirs et de la campagne électorale. Julien Blaine n'agit pas pour autant en tenant de l'anti-publicité visant à réformer les pratiques de consommation. Il agit en poète sur « le décor d'opérette de Venise peuplé de milliers de figurants & de zéro acteur » : « Alors je suis venu et j'ai agi/Tum veni, tum egi ». Ou plus largement, il agit en poète « dans le monde » et sur sa vi/lisibilité⁶ par le biais de l'expérimentation des possibles qu'offrent les affiches proposant en tant qu'icono-textes à subvertir une grande diversité de signes. Ainsi, pour réparer « un oubli », le terme même de « poesia » est ajouté en deux minutes le 10 mars 2012 à une liste (« Arte Architettura Cinema Danza Musica Teatro Archivio Storico ») figurant sur une immense affiche rouge vénitienne agrémentée d'un lion ailé ayant plus à voir avec Walt Disney (« art infantile »⁷) qu'avec la

3 Dans « Blaine & guignol circus », le poète se désigne lui-même, précisément sous une affiche « Guignol de Lyon », comme un « guignol » : « Les spermatozoïdes du poète, ce guignol, font leur cirque ».

4 Dans « Les livres en chair & en os de Julien Blaine », article co-écrit par G. Théval & I. Maunet, il est rendu compte de la composition rigoureuse d'un certain nombre de livres de J. Blaine, dont les fameux *13427 Poèmes métaphysiques*.

5 Ces adresses au lecteur sont toutes le fait de J. Blaine, sauf une. JB a en effet choisi d'intercaler à un point stratégique de ce numéro 0 un texte de Jean-Charles Agboton-Jumeau « Le logos spermatikos selon Julien Blaine » qui précise en quatre pages le contexte et l'esprit des travaux placés sous le vocable italien de Spermato zoo.

6 C'était déjà l'objet, clairement énoncé par le poète lui-même, des *Poèmes Métaphysiques* (1986) dont J. Blaine reproduit la préface en fin de numéro.

7 JB précise dans *Invece* à propos de ce lion qu'il est « représentatif de l'art d'aujourd'hui : infantile ». On retrouve cette considération dans ses *Carnets de voyage*, al Dante, 2012. « Grâce aux Etats-Unis d'Amérique l'art, d'abord le cinéma puis l'ensemble des arts plastiques et musicaux est devenu un art infantile... ».



Expo Galerie J.-F. Meyer - Photos .D.R.

légendaire & mystérieuse sculpture de la place Saint Marc. Les actes d'ostentation et d'intensification de cette affiche sont détournés au profit de l'art essentiel qu'est la poésie –« surtout au pays de la poesia visiva »– considérée par J. Blaine comme « discipline originelle de toutes ces autres disciplines »⁸. Il contraint ainsi le lecteur, comme il l'a fait avec l'observateur-passant, à arrêter son regard sur le mot « poesia » et à considérer toutes les affiches, également « sabotées » qui précèdent et suivent cette « démonstration » singulière dans *Invece*, comme de véritables poèmes visuels.

« Un humble sabotage mais positif »

En hommage à ses amis F. Dufrené, R. Hains et M. Rotella pour qui « le monde de l'affiche est un tableau permanent » (P. Restany), J. Blaine reproduit, dans le premier acte d'*Invece*, une série photographique de neuf affiches maculées qu'il a soustraites aux

ruelles vénitiennes & arrachées à leur flux quotidien pour les scotcher sur les cimaises de la Fondazione Emily Harvey. Les cadrages photographiques & les effets de floutage offrent par le biais d'un nouveau médium une autre version visuelle de l'affiche. L'opération d'emprunt d'affiche fait même l'objet, plus loin dans la revue, d'une double page sur le mode avant/après. Cet emprunt laisse d'ailleurs apparaître sur le mur dénudé de nouveaux signes qui entrent en résonance graphique & plastique avec le résidu d'affiche. L'affiche maculée fait oeuvre poétique en tant qu'elle fait partie d'un processus. Les actions de maculage et de nouvelle implantation des affiches dans le cadre d'une Fondation italienne en mars 2012 et d'une galerie marseillaise entre mars 2012/janvier 2013 ainsi que les transferts photographiques de ces affiches maculées dans le champ d'une revue de poésie publiée par les éditions Al Dante en janvier 2013, incitent à décoder ces affiches, dont la matérialité est hypertrophiée et « l'artificialité » revitalisée, comme autant de poèmes visuels. En suscitant des réactions interprétatives et une réceptivité élargies et libérées, ces opérations performatives & intermédiatiques entraînent une lisibilité/visibilité autre de l'affiche.

Non assigné à son lieu de résidence mais en partance, J. Blaine nous invite ensuite à accéder en vaporetto aux lieux premiers d'exposition et d'emprunt de ces affiches placardées par panneaux de 4 ou de 6 et photographiées en « vues générales » sur les cimaises de trois ruelles vénitiennes : calle del Forno, Soto Portego de la Scrimia et Rio Tera Primo. À la prolifération des affiches qui saturent, selon des modalités de distribution leur permettant de se conjuguer et de se renforcer, les murs des ruelles de Venise répond la prolifération invasive des spermato zoo qui déclenchent de nouveaux processus de captation. Les affiches reproduites dans le premier acte d'*Invece* témoignent de la « société du spectacle » artistique présentant pêle-mêle Casanova, le Centro linguistico di Ateneo, Dali, le Yoga, M. Monroe, Goldoni, Vivaldi, African mix, le fitness, Diana Vreeland,

⁸ JB précise par ailleurs : « I am a poet/ Io sono poeta/ je suis un poète / un POÈTE. Et par conséquent, je suis un véritable archiviste, orfèvre, fleuriste, potier, couturier, dessinateur, orateur, cuisinier, jardinier, philosophe, chorégraphe, architecte, sculpteur, cinéaste, musicien, écrivain, peintre, artiste, auteur, créateur. / Et géniteur de, et géniteur des, et parfaitement inutile ». *Poèmes Vulgos*, éd Al Dante, Transbordeurs, 2003-2007, p. 220.

Biancaneve, A. Mannarino... Ces « chères et vénérées » affiches sont prises comme cibles d'un « humble sabotage mais positif » selon les mots à valeur oxymorique de Julien Blaine. Le sabotage est humble car le geste répétitif & ritualisé de projection des spermato zoo ne détériore pas l'affiche qui reste « lisible ». Toutefois, l'invasion par réplication des gouttes séminales parasite et subvertit ses messages marchands et instrumentaux en introduisant du jeu dans ses mécanismes implacables, en minant sa totalisation synthétique. L'action est positive au sens où les spermato zoo, qui brillent telles des comètes, des étincelles ou des « étoiles » au ciel des lettres et des images, transmettent à ces affiches des parcelles d'énergie. L'effet visé par « l'éjaculateur » est donc de recharger et de féconder les affiches, d'activer de nouveaux liens ou étoilements, de nouvelles circulations entre les éléments les constituant, d'affoler leur potentialité poétique, sémiotique et sémantique, leur polysémie et leur polymorphie, d'insuffler vie, voix, souffle, aux gestes, aux mains, aux seins, aux bouches, aux visages⁹, bref de réanimer corps et lettres exhibés sur ces affiches. Ainsi, par exemple, « Vivaldi le quattroiack » passe de figurant à acteur.

Disons plus largement que, donnant toute sa force au terme de « macula » au sens non plus de « tache » mais de « maille », J. Blaine prend le dispositif complexe des affiches associant mots, images et graphismes dans le filet de sa poétique qui fait valoir visualité, oralité et corporalité, dans les rets de sa grammaire élémentaire. Ainsi, le spore blanc signé et daté, qui apparaît à la fin du premier acte sur une affiche éditée à l'occasion du cinquième centenaire de la gravure arménienne, fait écho à la fois aux dates de ladite exposition, aux doubles zéros rouges du « 500 » au sein desquels sont distribués lettres et chiffres blancs, aux anciennes écritures et ronds arméniens gravés dans la pierre d'une sorte de cadran constituant le fond de l'affiche. Par infléchissement des signes de cette affiche, le spermato zoo, mis en relation avec l'un des éléments essentiels de la poétique de J. Blaine,



Expo Galerie J.-F. Meyer- Photos : D.R.

à savoir « la ballonniste » « O » ou « l'intégralité du O »¹⁰ à la fois lettre, chiffre et trou (comme le n°0), est ainsi désigné à son tour comme signe, comme écriture corporelle, originelle et neuve, ouvreuse de polysémie. C'est aussi dans les noeuds de sa mémoire & dans les mailles d'un large réseau de combattants que J. Blaine prend le dispositif même des affiches/archives tramant de façon singulière espaces, temps & cultures. De fait, en tant que documents « informatifs », anti-lyriques ou relevant d'un « lyrisme d'ambiance » (Apollinaire), les affiches deviennent sources et formes d'un « lyrisme » poétique & politique qui en appelle à l'expérience collective de résistance & d'émancipation d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

Un réseau de combattants

Les chantiers de maculage sont évolutifs au sens où ils se modifient de façon

9 À ce propos, la bouche et les yeux de la « biancaneve » d'une des affiches sont désignés et soulignés par l'usage de la couleur fluo.

10 « L'intégralité du O » est le sous-titre d'un livre de Julien Blaine *Essai sur la sculpturale*, galerie Denise Davy, 1967.



De gauche à droite : Martin, Nicole Benkemoun Julien Blaine, Dominique Juan à la Galerie J-F Meyer.
Vernissage «Guignol Circus» ©Photo Marina Mars

permanente. Ainsi, deux des pages du premier acte d'Il SpermatoZoo scandent les comptes et décomptes des différentes affiches maculées puis abandonnées à leur flux quotidien, qui tantôt sont restées intactes, tantôt ont été arrachées ou nettoyées. Ce nettoyage est perçu par le poète comme une incitation à se remettre au travail. Il va même jusqu'à déclarer que les éditeurs d'affiches contribuent au chantier : « Comme pour présenter leurs excuses, ils ont alors collé une affiche spécialement éditée pour mon travail : biancaneve au théâtre Corso de Mestre ». Cette affiche s'intègre parfaitement à la démarche de maculage : son fond noir offre opportunément un espace pour « qu'y voguent les intrépides spermatozoïdes », alors même que le nom de « Mestre » appelle le « grand mât pour voiles latines (galère) ». Ce nom convoque aussi le

mestre de camp, c'est-à-dire l'officier d'infanterie que J. Blaine reproduit sabre à la main en tenue d'apparat. Faisant à son tour naître une pluralité de sens, le terme de « Biancaneve » est une sorte de bio graphème appelant la revue Codice Biancaneve de 1992 et, dans le même mouvement, « Gang » (81-84), « Gang of 4 » (85-87) et Coyote journal qui vantait au début des années soixante-dix les vertus du sabotage et du détournement. Le tissage du réseau de combattants est complété par la référence à « l'art martial et gestuel de combattre » du maître d'arme médiéval Fiore dei Liberi. J. Blaine reproduit une des pages de son manuel d'apprentissage « Les sept épées » où le maître d'escrime est entouré d'un bestiaire symbolique, dont le lion qu'on retrouve ailé sur maintes affiches vénitienes ou rugissant sur les affiches de cirque. Le nouvel acte

INVECE, LA NOUVELLE REVUE DE JULIEN BLAINE

de maculage dans la série, qui a lieu de façon signifiante à Soto Portego de la Scrimia et qui est daté de la nuit du 21 au 22 mars renvoie, jour pour jour, quarante-quatre ans après, au « mouvement né le vendredi 22 mars 1968 à la faculté de Nanterre » et en particulier à « L'Enragée de Nanterre » Angeline Neveu dont le nom est associé à celui du maître d'arme.

Rien de surprenant donc à ce que J. Blaine annonce en fin de revue que les deux prochains numéros seront consacrés, pour l'un, à la femme pirate Mary Read morte au début du XVIII^e siècle (on se souvient de la revue *Pirate* de 1972) et, pour l'autre, au guerrier « Rain in the face » de la nation amérindienne du XIX^e siècle (la revue *Géranonymo* rendait hommage en 1970 à « L'American Indian Movement »). Il semblerait qu'*Invece*, où on retrouve – dé/placés, re/disposés & ré/inventés – tous les fondements de la poésie blainienne (bestiaire, Poèmes métaphysiques, BiMots, déclarac-

tions, *Ch'i* & autres écritures gestuelles...) soit un véritable manuel de « révolution », de « résistance », de « bataille », de démantèlement de « l'actuel admis », selon des termes cités dans les dernières pages. Sous le titre de « Précisons et autres précis », ces pages contribuent elles aussi à tisser de nouveaux liens et réseaux. *Invece* est le manuel d'un poète qui « ne travaille qu'avec les mots » et les images qui l'entourent¹¹, qui touche au réel, qui s'en soucie, qui l'intègre tout en renouvelant les formes poétiques, qui combat à pied et à mains nues. Ou plus exactement, pour ce premier numéro, à mains munies d'une seule et simple bombe aérosol « happy color, smalto spray » n'ayant pas pour fonction de tuer, mais au contraire – un des sens du mot italien « *invece* » – de redonner souffle & vie, de « faire surgir le réel (...) cette allure ce pas cette désorientation naturelle »¹².

I.M

11 « On ne travaille qu'avec les mots qui nous entourent et chaque poème est un adverbe de lieu. Un adverbe plus ou moins long à moins qu'il ne soit qu'un complément ou mieux qu'un reflet de circonstance ». , BiMot, réédition Al Dante, 2011.

12 Ces mots sont extraits de *Zama*, livre de Jean-Jacques Viton édité chez P.O.L en 2012 et cité, parmi d'autres « précis », dans les dernières pages de la revue.

JSO, 43 RUE FORT NOTRE DAME, 13001 MARSEILLE — TÈL & FAX : 04 91 33 95 01
Journal on-line : <http://journalsofficiel.free.fr> — email : journal.sous.officiel@wanadoo.fr

LE JSO EST ÉDITÉ PAR L'ASSOCIATION « JOURNAL SOUS OFFICIEL »
ASSOCIATION LOI 1901 DÉCLARÉE EN PRÉFECTURE DE MARSEILLE
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : JEAN-FRANÇOIS MEYER

PRIX AU NUMÉRO : 3,58 EUROS
ABONNEMENTS ANNUEL : 50 EUROS - HYPERABONNÉS : 200 EUROS

DÉPÔT LÉGAL À PARUTION - ISSN 1628-9447 - N° CPP EN COURS
IMPRIMERIE CCI / MARSEILLE.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO :

JEAN-CHARLES AGBOTON-JUMEAU — DANY AYRAULT — JULIEN BLAINE
MADELEINE DORÉ — XAVIER GIRARD — FRANÇOISE KEEN
EMMANUEL LOI — MARINA MARS — ISABELLE MAUNET
OLIVIER MEYER — FRANÇOISE ROD — KEREN ZENATI

POUR VOUS ABONNER, ENVOYEZ VOS CHÈQUES LIBELLÉS À L'ORDRE DE JSO

Le JSO reçoit le soutien
de la Ville de Marseille, du Conseil Régional PACA et du Département 13
Siret 508995024 00017 Code NAF 9499Z

Brion Gysin,
de Marseille à Marseilles
 par Jean-Charles Agboton-Jumeau

0.0 « Ai subi un orage transcendantal de visions colorées aujourd'hui dans le bus qui se rendait à Marseille. Nous roulions sur une longue avenue bordée d'arbres et j'ai fermé les yeux tourné vers le soleil couchant. Un flot irrésistible de motifs aux couleurs surnaturelles d'une intense luminosité explosa derrière mes paupières : un kaléidoscope multidimensionnel tourbillonnant à travers l'espace. Je fus projeté hors du temps. Je me retrouvai dans un monde infiniment innombrable. La vision cessa brusquement lorsque nous quittâmes les arbres. Était-ce là une vision ? Que m'était-il arrivé ? »

0.1 Voilà ce que Brion Gysin (1916-1986) note dans son journal en date du 21 décembre 1958. En 1962, il revient sur cet événement dont il souligne les enjeux dans un court texte intitulé *Dreamachine*¹. Ce dont se fait l'écho la modeste mais incontournable exposition de la galerie Porte-Avion. Nous devons lui savoir gré de bien vouloir rappeler à l'amnésie ambiante et à l'impéritie culturelle élevée à l'(im)puissance *n* à Marseille, que l'art n'a rien à voir avec la culture. Fût-ce à une échelle européenne. Comme le rappelle Paul-Armand Gette, qui a généreusement prêté films, lettres, livres et autre vêtement de sa collection personnelle pour l'occasion, « c'est toujours la même chose, les gens des musées modernes regardent ailleurs ; rappelez-vous Mondrian – 17 ans à Paris. Dommage, parce qu'ils sont payés pour être attentifs et pas quarante et cinquante ans après. Il est vrai que les machines à rêver [ou *Dreamachines*] ne doivent pas les concerner beaucoup. » Enfin, et autre preuve de l'(in)actualité de notre artiste : rappelons-nous ici que Gysin doit à l'homophobie plus ou moins avérée d'André Breton, son exclusion du groupe surréaliste...

1.0 Où l'on se souvient donc que c'est dans un bus et à l'approche de Marseille, que Gysin – rien moins que calligraphe, écrivain, peintre, performer et poète (sonore) d'avant-garde – a fait l'expérience proprement visionnaire qui

devait le conduire à rien moins d'autre qu'à l'invention de la *Dreamachine*. Laquelle intervient moins d'un an avant cette autre révolution qu'on lui doit également : le Cut-Up². Excusez du peu.

1.1 C'est à la lecture d'un livre que lui remet William Burroughs, *The Living Brain* écrit en 1953 par William Grey Walter, neurobiologiste et pionnier de la cybernétique de son état, que Gysin obtient la réponse à ses interrogations d'alors : *Était-ce là une vision ? Que m'était-il arrivé ?* Dans cette avenue arborée des abords de Marseille, il avait été tout bonnement sujet d'un *flicker*, c'est-à-dire d'une perception stroboscopique de la lumière solaire entre les arbres. Précisons que l'effet hallucinatoire qui en résulte ne peut se produire qu'à un rythme qui tient à la seconde près, de sorte qu'il y avait « une chance sur un million » que cette expérience pût avoir lieu dans un bus. Or Walter émettait une hypothèse qui anticipait involontairement l'expérience de Bryon Gysin : « Peut-être que de façon similaire, nos cousins arboricoles, stupéfiés par le soleil couchant au cours d'une escapade en forêt, ont-ils chu de leur perchoir vers la plaine, grands singes plus tristes mais plus sages aussi. » Et Gysin de se réjouir de cette manifestation du *hasard objectif* de sensibilité indéniablement surréaliste. Quoi qu'il en soit, sa peinture dit-il, changea alors de sujet et de style.

1.2 Deuxième occurrence du hasard objectif : il se trouve que l'informaticien Ian Sommerville (1940-1976) a lu Walter, lui aussi. Dans une lettre adressée à Gysin en date du 15 février 1960, il lui annonce qu'il a mis au point une simple *flicker machine* : c'est un cylindre en carton ajouré, contenant une ampoule qu'il a disposé sur un tourne-disque pivotant à 78 tours. En la regardant les yeux fermés, on y perçoit d'abord un kaléidoscope de couleurs sur un plan qui se forme devant les paupières, quelque temps avant que les couleurs ne se complexifient et n'embellissent puis ne viennent se briser telles des vagues sur la plage, en générant ainsi toute une gamme illimitée de motifs colorés. Encore un moment dit-il, et le voilà environné d'un flamboiement spatial, mouvant et insoutenable. Une fois

1 - *Back in no Time, The Bryon Gysin Reader* (Jason Weiss ed.), Middletown, Wesleyan University Press, 2001, p. 113-115.

2 - http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html

l'expérience terminée, il a le sentiment de planer loin au-dessus de la terre, dans un embrasement universel et comme en pleine gloire ("*a universal blaze of glory*"). Et Sommerville de conclure que l'acuité de sa perception quotidienne du monde s'en est trouvée considérablement accrue.

1.3 La *Dreamachine* va naître de cette lettre. À ceci près toutefois que Gysin y ajoute un cylindre interne comportant des éléments picturaux qu'il expérimente depuis sa révélation marseillaise. Et parce que cette fois-ci, l'expérience s'effectue les yeux indifféremment ouverts et/ou fermés, le résultat en vaut tellement la chandelle qu'il décide de breveter sa machine en l'intitulant : *Procedure and apparatus for the production of artistic visual sensation*. C'était le 18 juillet 1961. Sous le n° P.V. 868.281, la description officielle de la *Dreamachine* mentionne entre autre : « Cette invention, qui est susceptible d'applications artistiques et médicales, est remarquable par les résultats sensibles qu'on obtient lorsqu'on approche des yeux, qu'ils soient ouverts ou fermés, le cylindre extérieur percé d'ouvertures régulièrement espacées et tournant à une vitesse déterminée. Ces sensations peuvent se changer par une modification de la vitesse ou par un changement dans la disposition des fentes, ou en changeant les couleurs et les motifs à l'intérieur du cylindre... »

1.4 On comprend alors mieux pourquoi la *Dreamachine* est un événement aussi considérable (que modeste) : *primo* : la limite du rêve n'est plus dès lors, ni le jour ni la réalité et encore moins la machine ; pas plus l'informatique (Sommerville) que la cybernétique (Walter). Quand en 1975, Warhol dit par exemple – *People are working every minute. The machinery is always going. Even when you sleep* – il ne fait *nolens volens* que ressasser Gysin. Douglas Huebler, pareil : *I like the idea that even as I eat, sleep or play, the work is moving towards its completion*. Pas de Pop Art ou d'art conceptuel, etc., sans d'abord Bryon Gysin et consorts. D'où *secundo* : non seulement la limite de l'art n'est plus ici la vie mais l'art n'oppose plus l'artiste individuel à la création collective. Pas plus par ailleurs que l'art à la maladie, puisque le brevet de la *Dreamachine* lui attribue explicitement des vertus thérapeutiques. *Tertio* : la



"Le cutter de Brion Gysin" collection P.A.G., Paris, Photo Paul Armand Gette

contemporanéité de l'art, contrairement à la définition institutionnelle de l'art dit contemporain, est désormais coextensive à l'art de toutes les époques, préhistoire y compris (Walter). *Quarto*, un « cinéma autonome » devient dès lors possible car, étant expressément conçue pour être fabriquée par n'importe qui, la *Dreamachine* donne de facto lieu à la déterritorialisation du cinéma.

1.4.1 *Illimiter* les êtres et les choses, le nocturne et le diurne, le geste et l'objet, l'art et son contraire, etc. : tel est assurément le programme. Et il y a aussi, l'autonomie artistique de tout un chacun et de chacun pour tous. Et sans doute est-ce là que le bât blesse au plus haut point. Notamment tous nos chers *onirophobes* contemporains, tous plus ou moins désormais *avantgardosceptiques* assumés voire *avantgardophobes* décomplexés, tels que le prétendu postmodernisme les a multipliés un peu partout sur la planète depuis les années 80, à l'intérieur comme à l'extérieur des foires exponentielles d'art contemporain qui par exemple, accueillent sans plus de vergogne et au nom de l'art, « tout le flot de purin de la mélodie mondiale » (Ponge).

2.0 *Qu'est-ce l'art ? Qu'est-ce la couleur ? Qu'est-ce que la vision ?* Vieilles questions écrit Gyson, qui en appellent de nouvelles à la lueur de la *Dreamachine*. Ne rend-t-elle pas désormais tout l'art abstrait, ancien et moderne, accessible aux yeux fermés ? Une fois de plus, comme d'autres avant et après lui, il entend signer la fin de l'œuvre d'art unique. Il songe alors aux visions extatiques des mystiques d'Orient et d'Extrême-Orient qui eux, discernent le monde tangible du monde visible. Conclusion : la *Dreamachine* devrait repousser les limites du monde visible en

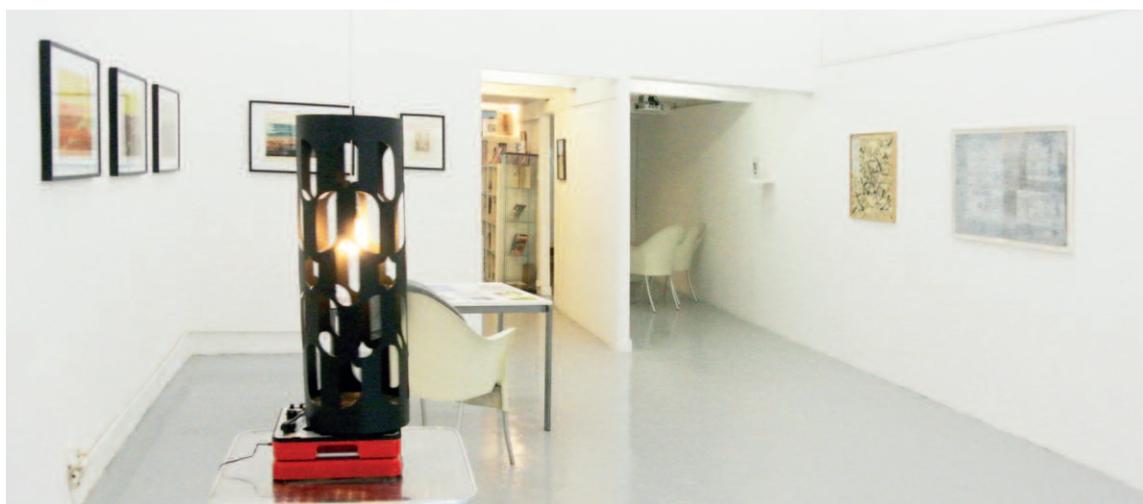


photo JJLB, courtesy Galerie Porte Avion.

apportant la preuve « qu'il n'y a pas de limites. » Revenant sur l'hypothèse de William Grey Walter à propos de nos cousins arboricoles, Gysin clôt sa méditation sur la naissance de la *Dreamachine* en conjecturant ceci : si, en induisant chez le singe une perception plus vive et plus intense des couleurs, un *flicker naturel* est à l'origine de son hominisation, alors il doit nous être possible de « devenir quelque chose de plus qu'un homme. »

3.0 *Humains trop humains* donc, tous ceux-là grâce à qui, une fois de plus, on aura manqué l'occasion d'organiser une exposition historique digne du nom de Brion Gysin. Artiste dont l'œuvre multidimensionnel et par excellence confraternel³, comporte à lui seul, tout une série d'expositions potentielles susceptibles d'occuper, à bon escient, à moindre frais et pendant bien plus d'un an, autant de médiathèques, de friches, de villas, de musées et/ou de centres d'art – méditerranéens ou non – que compte une ville. L'exposition de la Galerie du Porte Avion du moins laisse-t-elle entrevoir que Gyson aura réalisé la synthèse de toutes les avant-gardes historiques : abstraction(s), dadaïsme, surréalisme, Beat Generation, readymade, performance, poésie sonore, musique postcagienne, rock, etc.

3.1 *Marseillais, encore un effort !* est-on tenté de ressasser ici, fût-ce en pure perte. Car si la municipalité qui a vu le départ des Marseillais par exemple, n'a su commémorer cet événement mondial qu'avec cette chose innommable et vaguement tricolore qu'on voit traîner quelque part dans la rue François

Mireur près du cours Belsunce, et si le lieu même où fut entonnée pour la toute première fois la Marseillaise, a été cédé à des mercantis de droit privé, on est bien alors forcé de conjecturer que le bus qui, par cette fameuse avenue arborée, conduisait Gysin à Marseille, n'est jamais parvenu à destination ; serait-ce qu'il aura été détourné vers *Marseilles* (tel qu'on l'écrit en anglais) ; laquelle reste sans doute autant à inventer qu'elle ne figure évidemment sur aucune carte francophonocentrique.

3.1.1 En 1986, Burroughs déclarait ceci de considérable : « Brion Gysin est le seul homme que j'aie jamais respecté ; j'en ai admiré beaucoup, estimé et évalué encore d'autres, mais je n'ai respecté que lui. » Les *onirophobes* et autres *philamnésiques* contemporains, dont certains se piquent paradoxalement de *devoir de mémoire*, n'ont de cesse désormais que d'admirer, d'estimer et/ou d'évaluer. De sorte qu'en effet, là où l'œuvre de Brion Gyson force le respect, le simple respect est inversement devenu la chose du monde la moins partagée.

3.2 Quarante ou cinquante ans après, disait Paul-Armand Gette. Gyson serait donc loin du compte : seulement 27 ans qu'il a disparu.

JCAJ

Galerie Porte Avion
96, bld de la Liberation
Marseille 4^e

3 - William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Steve Lacy, John Giorno, Terry Wilson, etc., sont autant de *coproducteurs* de Gysin.