
OPUSCULE

4^{/4}

CQV_{DN}

«««« CE QUI VIENT DE NOUS »»»»

Les Ateliers de Rennes
Biennale d'art contemporain
Ce qui vient

4.1
ONTOLOGIE DU FILTRE
ET DU FRAYAGE
Yves Citton
PAGE 114

4.2
COMMENT NOUS VOULONS
CRÉER UNE CULTURE
Bureau d'études
PAGE 122

4.3
SUR LA GRÈVE
Catherine Contour
PAGE 126

4.4
ENTRETIEN
*Thomas Hirschhorn
& Jacques Rancière*
PAGE 128

4.5
MÎTIN, UN PROJET
POUR LE BLOSNE
Colectivo Tercerunquinto
PAGE 136

4.6
« J'AI TOUT DONNÉ »
DIT ALAIN MICHARD
Alain Michard
PAGE 138

ONTOLOGIE DU FILTRE ET DU FRAYAGE

Nous sommes filtres, chacun de nous et tous ensemble. Ce qui vient à *nous*, depuis l'avenir, est donc en grande partie ce qui vient *de nous*, dans ce que nous charrions de notre tradition : ce que nous avons laissé passer *à travers nous*. Au sein d'un monde qui a été si profondément (re)structuré par les impératifs de «laisser faire» et de «laisser passer», formalisés par Gournay et Turgot au milieu du XVIII^e siècle, notre essence se définit aussi bien par ce que nous *bloquons* que par ce que nous *véhiculons*. Il en ressort au moins trois modèles imaginaires pour concevoir notre puissance d'agir dans le monde contemporain, modèles qui tous trois érodent d'ailleurs fortement la notion même d'*action* (politique). Le premier modèle est celui du *filet à poissons* (ou plus généralement de l'appareil de capture). Dans ce qui vient à lui, chaque être s'efforce de capter ce qui peut nourrir son devenir. On a depuis longtemps défini avec raison le capitalisme comme un tel appareil de capture, qui ne génère des flux d'échange qu'afin d'écumer la mousse de profit qui s'accumule à leur surface. Ce modèle est celui du pêcheur,

mais aussi celui du pirate ainsi que, non sans paradoxe, celui du passager clandestin. Qu'on voyage sans payer son billet (à plein tarif), qu'on pille le fond des mers ou les bateaux qu'on croise, l'opération est finalement la même : dans les trois cas, on surfe sur des richesses produites par autrui, dont on se nourrit en captant des profits qu'on ne contribue pas soi-même à générer.

Un geste politique est typique du cadre fourni par ce premier modèle : revendiquer une plus grande part du butin. C'est ce qu'a fait, non sans succès, la classe ouvrière après avoir lu la description de l'appareil de capture capitaliste proposée par Marx : l'agitation du travail humain produit une écume de profit (la plus-value) dont les différentes classes se disputent *l'appropriation*. Ce qui vient à nous apparaît comme le résultat de ce qu'on a *fait* (de notre temps de travail disponible). Le niveau de vie de chacun se définit par ce qu'il parvient à capter au sein de ce que fait advenir notre travail commun. « Travailler plus » permet effectivement, dans certains cas, de « gagner plus », ce qui est posé comme l'objectif de chacun : les conflits naissent de ce que ceux qui travaillent (le plus) ne sont pas forcément ceux qui gagnent (le plus).

Le deuxième modèle est celui de *la station d'épuration*. Ici aussi, il s'agit de filtrer des flux. L'enjeu n'est toutefois plus de s'approprier ce qu'ils ont de plus précieux pour alimenter notre existence, mais d'en éliminer les scories potentiellement nuisibles. Dans ce qui vient à lui dans le présent, chaque être s'efforce de *bloquer* la circulation et la reproduction de ce qui lui paraît menacer son avenir.

Ce que les civilisations ont depuis toujours inscrit au registre de « la morale » n'a pas d'autre fin : ne pas laisser passer ce qui est perçu, à tort ou à raison, comme empoisonnant le corps social. L'essentiel de l'écologie (« superficielle ») partage cette même finalité : bloquer la circulation reproductrice de ce qui endommage notre milieu vital. Depuis la rectification des mots dans l'Empire du Milieu jusqu'au « politiquement correct » des campus américains, en passant par l'épuration de la langue française au XVII^e siècle, c'est le même souci d'écologie linguistique qui travaille les sociétés humaines : ne pas laisser passer par notre bouche ce qui risque de polluer l'atmosphère relationnelle.

On sent bien en quoi ce deuxième modèle se distingue du premier. Si une station d'épuration « produit » quelque chose, c'est à proprement parler de la merde :

on s'efforce ici de capturer non plus ce qui se trouve de plus précieux dans les flux qu'on filtre, mais ce qu'il y a de pire et dont on ne veut pas. Ce travail visant à rendre propre est tout le contraire d'une appropriation : je ne collecte la mousse qui flotte à la surface des eaux polluées que pour mieux la rejeter. L'enjeu n'est pas, dans ce cas, de produire (ou de gagner) plus, mais de moins (s')intoxiquer.

Il est symptomatique à cet égard que la récente crise financière ait été traitée en termes de toxicité : les *subprimes* et autres produits dérivés de la titrisation constituaient des « avoirs toxiques » parce que les filtres censés opérer au niveau des banques de prêts avaient été suspendus ou relâchés par la déréglementation. C'est bel et bien un mixte inséparable d'hygiénisme, d'ascétisme éthique et d'écologie politique qui définit l'idéal de *vigilance* émanant de ce deuxième modèle. Chacun de nous est appelé à *veiller* à ce qui vient et qui le traverse aujourd'hui, afin de *veiller* sur la préservation de ce qui viendra demain alimenter le bain commun dans lequel nous sommes immergés. L'effort constant d'attention requis par cette vigilance contribue peut-être à une certaine tristesse de notre époque – tristesse qui tient sans doute aussi à ce que nous envisageons notre être sur le modèle peu flatteur du filtre à merde. Notre mode d'« action » paraît n'être que *négatif* : ne pas laisser passer à travers soi les saloperies qui circulent partout. Il ne faut pas s'étonner que le boycott soit la forme reine de cet activisme en négatif : *ne pas acheter* (tel produit ou telle marque recourant à des modes d'exploitation néo-esclavagistes, polluant indécemment telle contrée, pactisant avec tel gouvernement oppressif, pratiquant telle forme de discrimination dans ses procédures d'embauche). Bien entendu, une telle négativité pourra facilement se retourner : tout un consumérisme vert travaille à transmuter le refus d'achat en désirs d'un autre monde de dépenses possibles (acheter vert, acheter solidaire, acheter soutenable, acheter local).

Depuis ceux qui se laissent le plus facilement reconvertir en consommateurs reverdis, jusqu'à ceux qui s'enfoncent le plus profondément dans un nouvel ascétisme, un même geste est pourtant à l'œuvre, quoique modulé sur des intensités inégales : un geste de *refus des données* (dont un dessin animé comme le *Voyage*

de *Chihiro* a su capter la dimension mythique). Cela prend en apparence une forme extérieure : ce qui vient à moi (à travers les supermarchés, la télévision, la publicité), j'en veux pas, j'en peux plus. Ces données, je les refuse. Au mieux, j'en veux d'autres. Au pire, j'arrête de bouffer, je me mets au régime. À l'extrême, je vomis, je me fais vomir, je me consume dans le martyre d'un amaigrissement mortel. Comme le révèlent ses formes les plus dramatiques, ce refus des données est d'abord *une lutte avec et contre soi-même*.

Car on ne *naît* que très partiellement filtre : on est surtout appelé à le *devenir*. C'est-à-dire à affiner sans cesse nos critères de filtrage. Nul n'est jamais assez purifiant ni purifié. Ce qui, depuis l'extérieur, apparaît comme un refus des données présuppose à l'intérieur une *autorécusation* des principes de filtrage préexistants. L'ennemi est dans la place : c'est ma réceptivité (qui me fait gober ce dont on me gave), c'est ma sensibilité (qui me fait désirer ce qui nous nuit), mais c'est aussi, par effet de symétrie, mon insensibilité envers ce qui devrait m'attirer spontanément. Bref, l'ennemi, c'est le filtre que je suis, dans son inadaptation et son retard envers ce qu'il aurait fallu bloquer depuis longtemps. Toutes les stations d'épuration, toutes les mesures antiterroristes, tous les antivirus et antispams ont fatalement une guerre de retard, en ce qu'ils sont des dispositifs *réactifs* : ils sont voués à pallier après coup un problème qui doit *survenir* avant de pouvoir être *prévenu*. Ce que je fais (pour nous protéger) commence par rater les nouvelles toxicités présentes dans ce qui vient. On a beau torturer des millions d'animaux de laboratoire (sans aucune nécessité réelle, dans l'immense majorité des cas), on ne peut anticiper qu'une infime partie des « risques » générés aléatoirement par les recombinaisons de plus en plus inédites de modes de vie de plus en plus complexes. Ce retard constitutif du dispositif de filtrage sur les besoins du filtrage caractérise au même titre les deux premiers modèles envisagés jusqu'ici : de même que nos stations d'épuration sont totalement inadaptées à éliminer des saloperies ayant la taille de nanotubes, de même bon nombre de nos filets à poissons sont-ils voués à laisser passer ce qu'ils auraient dû retenir de plus précieux. C'est le paradoxe bien connu de l'évaluation de la recherche ou des pratiques artistiques : le « nouveau » qu'on s'efforce de repérer (afin d'en garder la crème

la plus profitable, en la distinguant du petit lait des pratiques déjà communes) échappe par définition à tout filtre, puisque sa vertu essentielle sera d'instaurer de *nouveaux* critères de filtrage, insoupçonnés (un nouveau « paradigme », une nouvelle sensibilité). Et le modèle de la station d'épuration et celui du filet de pêche sont donc animés par le besoin d'une constante (et potentiellement épuisante) *autorévolution des filtres*.

Les luttes politiques ont ici pour objet des questions de *temporalité* (trop tôt, trop tard, trop vite, trop lentement). Il n'est d'institution (à commencer par la personne humaine) qu'en tant qu'elle résiste par son inertie propre, lourde et massive, à la révolution permanente de notre chaos moléculaire. Et pourtant toute institution doit savoir s'adapter aux inévitables transformations de ses conditions extérieures et de ses parties composantes. C'est la persistance des filtres dans le temps qui assure l'identité des êtres ; c'est leur capacité d'automodulation qui assure leur survie et leur prospérité. La banalité de ces vérités générales n'en pointe que mieux la nature du vrai problème : dans le flux constamment changeant de ce qui vient, la question vitale est de déterminer *à quel moment* et *à quel rythme* faire évoluer nos filtres, pour éviter à la fois (a) de dissoudre toute identité stable, (b) de nous déconnecter de ce qui nous nourrit et (c) de nous exposer à ce qui nous menace. Face à certains dangers (climatiques, nucléaires, nanotiques), nous ne pouvons plus attendre qu'il soit trop tard, nous ne pouvons plus prendre des mesures correctives *après coup*, comme ça a toujours été le cas dans l'histoire humaine : car nous faisons face à des coups qui n'auront aucun *après*.

Parallèlement, toutefois, nous sentons tous que certains rythmes d'autorévolution des filtres sont proprement effrénés, au point d'écraser sous leur avancée déstructurante le minimum d'inertie nécessaire aux identités humaines (sociales, psychiques). Comme en témoignent certaines évolutions artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle, une révolution constante des sensibilités tend vers l'insensibilisation.

En tant qu'elle présuppose l'émergence de nouveauté (nouvelles inventions scientifiques ou artistiques, nouvelles toxicités), l'autorévolution des filtres nous conduit à envisager un troisième modèle à l'horizon d'une ontologie du filtre : celui du *frayage*. Ce qui vient et qui me traverse poursuit son chemin au-delà de moi : tandis qu'il me traverse, son parcours peut être (plus ou moins fortement) défléchi, atténué, relancé, accentué. Le filtre n'opère plus ici en ce qu'il *bloque* (pour capturer ou pour éliminer), mais en ce qu'il *dévie la trajectoire* de ce qu'il laisse pourtant passer. Ce qui vient d'hier sculpte aujourd'hui ce qui viendra demain, de par la façon dont j'*infléchis* les flux qui me traversent. J'illustrerai ce phénomène de frayage par deux citations. La première vient d'un cours de Gilles Deleuze, au moment où, en 1980, il revient sur le « tout petit quelque chose » de nouveau qu'apportait l'*Anti-Œdipe* rédigé dix ans plus tôt avec Félix Guattari. Cette nouveauté venait de ce qu'avaient été écartées des approches en termes de « personne » ou de « structure », pour faire place à une approche en termes de « processus » : « On passe notre temps à être traversé par des flux. Et le processus, c'est le cheminement d'un flux, c'est l'image toute simple d'un ruisseau qui creuse son lit, [...] c'est un mouvement de voyage en tant que le trajet ne préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet¹. »

Entre la « liberté » de la personne et la « nécessité » de la structure – toutes deux illusoires – il y a le mouvement du processus qui trace son propre trajet.

Ni le frayant (l'eau du ruisseau), ni le frayé (le lit de la rivière) ne sont « libres » ; et pourtant *entre* l'un et l'autre, *quelque chose se passe*, dans la façon *active* dont nous nous *laissons traverser* par ce qui vient à nous. L'autre nom du filtre, c'est le *cheminement* : l'orientation des chemins. Blocage, captation, purification : tout cela n'envisageait que quelques moments arbitrairement isolés dans ce qui, en réalité, se constitue de cheminements. Les profits capturés repartent

bientôt dans la circulation des investissements, des biens et des services ; les poisons soustraits par les usines d'épuration sont retraités ou redirigés au loin de l'usine elle-même (ou enterrés quelque part, d'où ils suinteront d'ici quelques centaines d'années). L'essence du filtre – qui est lui-même l'essence de notre être – est donc d'opérer non tant un blocage ou une capture qu'un *infléchissement de cheminement*. Autrement dit : un *frayage*.

1. Gilles Deleuze, *Cours du 27 mai 1980*, disponible sur <http://www.univ-paris8.fr/deleuze>.

Ma seconde citation est fournie par le bref article que Diderot rédige pour l'*Encyclopédie* afin de définir cette notion : « * FRAYER, v. act. (Gramm.) : il se dit au simple d'une route ; celui qui fait les premiers pas ouvre la route ; ceux qui le suivent la frayent. Une route frayée ou qui a été déjà fréquentée, c'est la même chose. Frayer à quelqu'un la route du vice, c'est lever les scrupules, & lui aplanir toutes les difficultés. Se frayer à soi-même une route, c'est par efforts de génie atteindre un but par des moyens qui sont inconnus aux autres, & qu'on s'est rendus propres & familiers². » Je relève au moins quatre points suggestifs dans cette définition.

D'abord, *frayer* se définit formellement comme un « verbe actif » : le passant agit sur un territoire en y frayant un chemin. Derrière la forme verbale apparemment active, on reconnaît pourtant aussitôt une conception très particulière de l'action : ce qui agit vraiment, c'est plutôt « ce qui vient », le flux qui chemine *à travers* moi, le ruisseau qui creuse son lit en m'emportant dans le trajet qu'il trace par mon entremise. C'est bien entendu entre les deux pôles de cette oscillation qu'il faut situer l'activité propre au fraying. On peut dès lors prendre appui sur cette dernière pour se doter d'une définition plus réaliste de ce qu'est véritablement une « action » humaine : un certain infléchissement opéré sur ce qui vient, de façon à altérer son cheminement à venir. Le défi, tel que le formulait Gilles Deleuze, est de savoir « être digne de ce qui nous arrive ».

Deuxième suggestion à tirer de la définition de Diderot : il n'y a pas que le premier explorateur (le découvreur, l'inventeur) qui compte puisque, selon Diderot, le premier ouvre, mais ne fraye pas : « Celui qui fait les premiers pas ouvre la route », « ceux qui le suivent la frayent ». Frayer, dans ce sens restreint, c'est suivre un chemin

déjà ouvert, c'est se contenter modestement de le *creuser* – sans prêter trop d'attention au fantasme de l'originalité. Ce qui fraie, c'est *ce qui vient après*. Ceux qui passent en deuxième, en dixième ou en dix millième peuvent tout autant contribuer à creuser le chemin que celui qui l'aura ouvert : le poids, les instruments (machette, tronçonneuse, Caterpillar) comptent souvent davantage que l'ordre de passage.

2. Denis Diderot, *Encyclopédie*, vol. VII, p. 292, disponible en ligne sur <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>.

Troisième suggestion, liée à la précédente : *le frayage est affaire de multitudes*. Diderot met au singulier « celui qui fait les premiers pas » et qui « ouvre la route », mais il met au pluriel « ceux qui le suivent » et qui « la frayent ». Le frayage est affaire de fréquentation et de fréquence de passage : « *frayer* » ou « *fréquenter* », « *c'est la même chose* ». En fait, le véritable opérateur de frayage, ce n'est ni le poids, ni les instruments, mais la *multiplicité* de ceux qui passent, de ceux qui « viennent après » le premier « in-venteur » de ce cheminement (*in-venire*).

Enfin, la seconde moitié de l'article de Diderot met la voix active du frayage (« *frayer à quelqu'un* une certaine route ») dans la perspective de ce que quelques langues distinguent formellement comme la voix « moyenne » (« se frayer à soi-même une route ») : on retrouve ici la figure de l'inventeur qui, « par efforts de génie », ouvre une voie « inconnue aux autres ». C'est toutefois d'abord une action *sur soi-même et pour soi-même* (selon la définition grammaticale de la voix moyenne) qui est évoquée au cœur de ce frayage original : il ne s'agit pas tant de « créer » que de « se rendre propres et familiers des moyens qui sont inconnus aux autres », mais qui n'en viennent pas moins de l'extérieur.

Tel est bien l'enjeu commun du filtrage et du frayage : au sein du tout-venant de « ce qui vient », il s'agit de s'approprier des moyens d'infléchir le cheminement de ce qui nous traverse, afin de rendre ces nouveaux cheminements familiers aux autres. Au vocabulaire de l'*acte* (action politique ou activisme artistique), une ontologie du filtre et du frayage nous invite à substituer un vocabulaire de la *poussée*. Sortir du fantasme (paralysant) du Grand Soir ou du Grand'Œuvre, pour concevoir le monde comme tissé de multitudes de poussées, plus ou moins fortes, plus ou moins déviantes, vers la gauche, la droite, le haut, le bas. La question est moins de savoir *Que faire ?* que de déterminer *Vers où ça pousse ?*, *Comment défléchir les poussées nuisibles ?*, *Comment creuser les sillons prometteurs ?* – chacun à son niveau, à son échelle, au sein d'une multitude de passants dont chaque pas compte.

Un tel monde n'ouvre guère de perspective d'héroïsme. Chacun n'y est qu'une infime partie de ce qui vient. Tout le monde y est emporté par ce qui le traverse. Mais chacun y contribue à orienter ce qui arrivera demain.

COMMENT NOUS VOULONS CRÉER UNE CULTURE

« Notre avenir sera avant tout affaire de 'design'. »

Vilém Flusser

De la cartographie au territoire

La cartographie prend sens quand elle se met au service d'un territoire et de ceux qui l'utilisent pour s'y orienter. Deux formes de design se rencontrent alors : le design de la représentation idéelle, régime de signes détachés, arbitraires, régime nominaliste de la cartographie, et le design du territoire, celui de l'habitant, de l'agriculteur avec son régime concret, vécu, phénoménologique du territoire.

Ce passage de la cartographie au territoire, nous avons décidé de l'éprouver en commençant un projet en milieu rural après plusieurs années de pratique cartographique.

Nous sortons ainsi de l'espace atopique des cartes – qui est aussi celui des villes mondiales – pour nous reterritorialiser et trouver une manière de répondre à la question « où suis-je ? » et de cette façon tenter de sortir du néant.



Bureau d'études + constructlab
Générateur animique, 2010
Projet pour Ce qui vient

Nous sommes déjà morts

La sentence « nous sommes déjà morts » exprime le design commun aux objets et aux sujets à l'époque industrielle. L'affirmation répétée *ad nauseam* que l'humanité, en tant que nature, ne fait plus le poids, qu'elle est obsolète face à la perfection des produits qu'elle a façonnés, ne fait que répéter ce credo du design industriel. L'autre credo est nommé par Günther Anders « axiome de l'ontologie de l'économie » : « Ce qui n'a lieu qu'une fois n'est pas ¹. » La photographie, et plus généralement les techniques d'enregistrement qui sous-tendent nos sociétés industrielles, réalise cet axiome. L'être passé, l'être qui n'est plus est ici enregistré et répétable indéfiniment, cette répétition confirmant à tous qu'il *a été*, qu'il peut continuer à être sous le mode du jamais plus.

Le standard et la mort de l'objet

Il existe un lien secret qui relie la mort et le principe de répétition. Ce lien secret est l'égalité devant la mort, l'équivalence, la substituabilité infinie des objets et des sujets les uns aux autres face à leur fin assurée. La répétition, la reproduction industrielle est une technique de persistance dans l'être par amplification statistique de l'identique qui trouve sa racine dans l'équivalence devant la mort. Le principe de répétition à l'identique utilisé dans la reproduction des objets est un moyen par lequel la mort s'incorpore aux objets et aux sujets. Il transforme êtres et choses en petites monnaies substituables les unes aux autres, indéfiniment.

Une autre relation entre les vivants et les morts

À ce genre d'objets avortons, nous voulons opposer un autre genre d'objet, un autre genre de monnaie, de processus de production, d'enregistrement, bref une autre approche du design, une autre relation entre les vivants et les morts.

1. Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme sur l'âme, à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), Encyclopédie des nuisances, 2002, p. 245.

Le *modern style*, selon Walter Benjamin, a été la tentative ultime visant à établir une relation directe entre le contenu artistique de notre environnement, notre sens individuel de la responsabilité sociale et notre jugement moral. La révocation de ce lien a amorcé cette désintégration de l'âme – âme de l'objet, âme du sujet – caractérisant la culture assiégée par la technique dans les sociétés industrielles avancées. De fait, ce qui s'est effacé en même temps que la production organique des objets et la culture de l'intériorité est le lien entre la forme et l'âme de celui qui la façonne. Il s'est produit un « décalage béant entre le pouvoir gigantesque de la technologie et la minuscule illumination morale qu'elle permet ² ».

Surmonter ce décalage invite à penser un lieu commun entre l'objet technique, l'objet esthétique et l'illumination morale. Ce lieu commun, nous l'appellerons ici *design animique*, genre de design ouvrant la possibilité d'une illumination morale et d'un développement des forces de l'âme par la fabrication et par l'utilisation de l'objet produit.

Design animique

On ne peut imaginer aujourd'hui un artisanat tel que la plomberie ou même la serrurerie, la maçonnerie ou la charpente sans faire fond sur les vastes dispositifs de production des sociétés industrielles. Il n'est pas de clou qui ne tire sa matière de quelque mine de fer à l'autre bout du monde, et son façonnage même s'effectue en des lieux que nous, simples usagers, ne voyons plus, car sortis de notre champ de perception.

La volonté de se ressaisir socialement, environnementalement, spirituellement d'un dispositif technologique en se passant de grands organismes de régulation, peut conduire par exemple à développer des technologies réalisables au niveau local et indépendantes de l'organisation internationale de la production pour leurs composants matériels.

L'incapacité définitive de s'extraire des flux mondialisés matériels (matières premières) ou immatériels (recherche, invention) impose d'envisager l'objet animique comme machine mondialisée. Quand bien même celle-ci est mise en œuvre par de petites communautés d'hommes qui partagent de mêmes exigences, elle suppose, dans sa fabrication, la communauté de tous les hommes.

La technologie productrice d'un objet animique est donc d'abord cela : une technologie dont l'utilisateur, le fabricant, le diffuseur sont conscients des forces en présence dans l'objet en question et de ses implications sociales, environnementales, cosmologiques, spirituelles, et ce dans toutes les dimensions de sa mise en œuvre. L'objet est animique parce qu'il est constitutif d'un

monde où s'accroît notre qualité d'âme.

Est immoral l'objet qui amplifie l'aliénation, la perte d'âme, la destruction de ce par quoi l'activité technique peut être un *modèle de la relation collective* parce qu'elle est constitutive d'une relation transindividuelle. Ainsi du verre Duralex dont la performance formelle apporte avec elle le monde sans âme de la cantine et de l'industrie alimentaire.

2. Walter Benjamin, *Theorien des deutschen Faschismus*, Gesammelte Schriften III, p. 238-243, 248-250.

Le critère déterminant l'objet animique est sa faculté de n'exister de façon adéquate qu'en tant que transindividuel. Hugo Ball déclarait qu'un jour «on se servira des battements de cœurs et on exploitera les forces de l'âme pour faire tourner des turbines³». L'objet animique, l'objet moral, est celui qui fait tourner les turbines à la chaleur du cœur. Il répond à Bernanos qui regrettait que «la vie [de l'homme] ne se mesure plus au rythme de son propre cœur mais à la rotation vertigineuse des turbines⁴».

Un agencement social des forces d'âme

Le communisme est association des âmes. L'archétype du communisme est l'organisme comme ensemble de membres qui ne forment pas une unité : «Il n'existe pas de centralisation absolue de l'organisme, chacun de ces systèmes établit sa propre relation avec le milieu extérieur, sur un mode qui lui est particulier : le système de la tête au moyen des sens, le système rythmique ou circulatoire par la respiration, et le système métabolique au moyen des organes de la nutrition et de ceux du mouvement⁵. »

Cette autonomie des systèmes que l'on trouve dans l'organisation corporelle (neurosensorielle, respiratoire-circulatoire, métabolique), dans la vie de l'âme (pensée, sentiment, volonté), dans la vie sociale (économique, juridique, culturelle) est la mesure permettant de jauger le niveau de développement, le niveau de liberté, de fraternité et d'égalité d'un organisme social. De la même manière que l'organisme humain agence différentes temporalités – certains organes du nouveau-né ont été achevés *in utero* (le cerveau, les organes des sens) alors que d'autres trouvent leur plein développement à la naissance (les poumons se déplient et les parois du cœur se soudent avec la première inspiration) et d'autres encore se forment sur plusieurs années (le métabolisme, la maîtrise de l'usage des mains, la forme et l'usage des jambes) –, on pourrait dire par analogie qu'une société agence différentes générations.

Il en va de même pour la production d'un objet non mutilé. Toute production d'un objet *complet* est le chevauchement, la rencontre de temporalités, d'organes et de forces différents. C'est la conjonction d'êtres humains et non humains (animaux, végétaux, machiniques, spirituels) associés.

Le théâtre comme procédé d'activation des forces d'âme

Pour produire un objet *complet* dont la réalisation requiert la mise en place d'une chaîne de production distribuée dans l'espace et dans le temps, une organisation des différents organes sociaux et des différentes forces d'âmes qui le réalisent doit être pensée et effectuée.

Comment faire du processus de production de l'objet le lieu d'une organisation sociale de forces et organes différents ? Quel objet est organique, c'est-à-dire capable d'agencer des fonctions métaboliques, rythmiques, neurosensorielles, ou encore de faire jouer ensemble des organes économiques, juridiques, culturels, des forces d'âme ?

Nous avons tenté de proposer une situation de production d'un objet *complet*, à la manière d'un *théâtre*. Les étapes de production d'un théâtre agencant objets et sujets sont aussi les moments de formation d'un organisme social, autrement dit un procédé d'activation et d'association des forces d'âme.

3. Hugo, Ball, *La Fuite hors du temps, Journal 1913-1921*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993.

4. Georges Bernanos, *La France contre les robots* (1944), Paris, Laffont, 1947, p. 153.

5. Rudolf Steiner, *Aspects fondamentaux de la question sociale*, traduction française révisée par Sylvain Coiplet, 1999-2001, www.triarticulation.org.

CQV_{DN}

Catherine
Contour

Artiste-plagiste

Février 2010

SUR LA GRÈVE

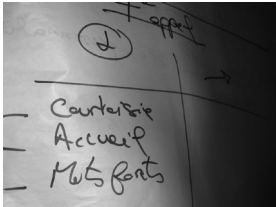
« Cet 'être au sol', induit par un certain état de tonicité, est un posé plutôt qu'un déposé [...]. Nous y verrons une redistribution des tensions plutôt qu'un apaisement¹. »

**un sol / un temps / des corps / des présences / des hypothèses / des lignes
de fuite / des intensités / des variations / ...**

L'art du repos se décline en Plages – expériences esthétiques : séquences de siestes courtes, sessions d'apprentissage de l'autohypnose, films, créations sonores, mode d'occupation temporaire d'un lieu sur une journée ou une nuit. Le visiteur / spectateur / auditeur / promeneur acquiert le statut de baigneur, accompagné par l'artiste-plagiste avec la complicité de nageurs – artistes et chercheurs.

Ils se glissent dans un « milieu » pour y goûter un certain rapport à l'espace et au temps.

1. Isabelle Ginot et Christine Roquet, « Une structure opaque : les Accumulations de Trisha Brown », in *Être ensemble - Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, collection Recherches, éditions Centre National de la Danse, 2003, p. 253.



avec le temps

Les Plages se déploient dans une des dimensions du temps, le *Kairos* ; notion qui englobe à la fois la dilatation, la suspension, le ralentissement extrême et la fulgurance, le saisissement, le jaillissement. Elles génèrent des expériences de distorsion temporelle en prenant le temps de prendre le temps, dans l'instant.



avec les mots

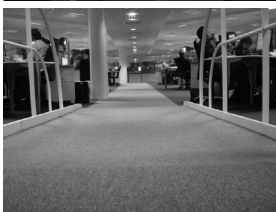
Sur la plate-forme téléphonique de Canal+, la parole est instrument du travail. Les mots circulent à travers trois vastes plateaux où, par six, les opérateurs cohabitent à l'intérieur de *marguerites*. Cette matière sonore est recueillie dans ses formes variées et convoquée à travers des dispositifs de rencontre. S'opère ensuite un déplacement par le réagencement de ces matériaux en une composition qui tente de « restituer à l'imagination le pouvoir de modifier partiellement cet imaginaire rigidifié, réifié que nous tenons pour réel² ». Ce travail de composition fait appel à l'outil hypnotique.



avec l'outil hypnotique

Les neurosciences, en donnant une visualisation du cerveau par les techniques d'imagerie, ont permis de démontrer que le *processus hypnotique développé*, différent du sommeil et de l'état de veille, était un état de conscience particulier, dans lequel certaines zones du cerveau travaillent de manière synchrone rendant possibles de nouvelles connexions, des réagencements.

L'hypnose, fondée sur un processus naturel et des ressources propres à chacun, active de manière très précise des mécanismes inconscients qui nous permettent d'agir en adéquation avec nous-mêmes, de nous (re) positionner et nous conduisent à la configuration d'hypothèses. La pratique de l'autohypnose favorise une prise de conscience qui nous offre la possibilité d'être pleinement sujet de ce qui vient.



Sans titre, 2010
Photographies réalisées au Centre de relations clients du groupe Canal+ à Rennes, entre décembre 2009 et février 2010

2. Thierry Melchior, *Créer le réel - Hypnose et thérapie*, Paris, La couleur des idées, Seuil, 1998, 4^e de couverture.

3. Isabelle Stengers, préface à *Créer le réel - Hypnose et thérapie*, op. cit., p. 10.

« Centrée sur le langage, la technique [hypnose ericksonienne] décrite par Thierry Melchior prend pleinement acte de sa dimension productive, défiant l'opposition entre 'fait et fiction' [...] Il (le langage) interfère avec ce dont il parle. On pourrait dire qu'une de ses fonctions majeures est de proférer, au sens que l'étymologie donne à ce terme : mettre au-dehors, faire surgir, causer, créer, produire³. »

ENTRETIEN

PRÉSUPPOSITION DE L'ÉGALITÉ DES INTELLIGENCES
ET AMOUR DE L'INFINITUDE DE LA PENSÉE

Thomas
Hirschhorn

Artiste

Jacques
Rancière

Philosophe

Échange électronique
réalisé entre décembre
2009 et février 2010

Cher Jacques Rancière,

Je suis heureux de pouvoir vous écrire. Je voudrais vous proposer, pour commencer notre échange, de vous faire partager certaines de mes expériences faites pendant *The Bijlmer Spinoza-Festival*, mon dernier travail dans l'espace public, conçu pour et avec des habitants d'un quartier périphérique d'Amsterdam en 2009. J'ai pensé que partager une expérience, une expérience que j'ai eue grâce à mon travail, est un bon point de départ. *The Bijlmer Spinoza-Festival* est une œuvre d'art pensée selon la ligne de conduite « Présence et Production » : ma présence et ma production en tant qu'artiste mais aussi celles de Vittoria Martini, en tant qu'ambadrice, celles de Marcus Steinweg, en tant que philosophe et celles d'Alexandre Costanzo, en tant qu'éditeur. « Présence et Production » est un terme à moi, une ligne de conduite que j'ai créée pour définir, parmi mes travaux, ceux qui impliquent ma présence et ma production sur place pendant la durée complète d'une exposition. Avec le terme « Présence et Production », je veux proposer des notions venant de moi parce que je pense pouvoir mesurer ce que cela implique et ce qu'il faut pour tenir la « Présence » et la « Production ». Je peux concevoir ce que cela me coûte, mais par contre, je ne sais pas ce que « community art », « participative art », « educational art » ou « aesthetic relational art » veulent dire. Par la ligne de conduite « Présence et Production », mon ambition est de répondre au questionnement : un travail – à travers sa notion de « Présence », par ma propre présence – peut-il créer pour d'autres les conditions d'être présents ? Et mon travail – à travers sa notion de « Production » – peut-il créer les conditions pour que d'autres productions s'établissent ?

Au cours des trois mois de la réalisation de *The Bijlmer Spinoza-Festival*, j'ai constaté quelque chose de nouveau, d'inattendu et de surprenant pour moi : les premiers habitants du quartier à venir étaient des habitants à la marge – à la marge du quartier et, certainement aussi, de la société. Dès le début,

ces habitants-là commencèrent à visiter *The Bijlmer Spinoza-Festival* régulièrement, et bientôt le fréquentèrent quotidiennement. Parmi les visiteurs, ce sont eux qui restaient le plus longtemps. Ils s'impliquèrent réellement en tant que premiers du quartier et pourtant tous étaient des personnes à la marge. Ils constituèrent, au fil du temps, une sorte de noyau dur de *The Bijlmer Spinoza-Festival*.

Ces personnes étaient pour la plupart isolées, ne se connaissaient pas auparavant – ou très peu –, vivaient souvent seules, avec des soucis de famille, étaient au chômage ou en difficulté avec le monde du travail. Certaines personnes étaient handicapées ou avaient une multitude de problèmes.

Je fus tout de suite heureux de leur présence, vivante et souvent drôle ; simplement heureux parce qu'il y avait de la « Présence ». Ces habitants qui se confrontaient les premiers à mon travail n'étaient pas les pères ou mères de famille, les employés, les travailleurs, les membres d'associations, les habituellement « actifs » ; au contraire, c'était plutôt les habituellement « inactifs ». Que quelques personnes du quartier Bijlmer partagent leur temps avec moi, je l'avais espéré et j'y avais travaillé, mais que ce soient ces habitants-là, cela, je ne l'avais pas prévu !

Avec le temps, j'ai compris pourquoi c'étaient eux les premiers – les pionniers – à s'impliquer dans mon travail. Tous possédaient une chose : du temps disponible, du « trop de temps », du temps à passer. J'étais touché par ce constat – car je pris conscience que ma ligne de conduite « Présence et Production » avait provoqué quelque chose et que dorénavant nous partagions cette chose : le temps qui s'écoulait. Ces premiers habitants avaient du temps, beaucoup de temps disponible pour entrer en contact avec mon travail. Et moi, présent toute la journée pendant toute la durée de l'exposition, j'avais du temps pour entrer en contact avec eux. Je me suis posé la question : ne serait-ce pas parce que, moi aussi, je suis à la marge ? Ne dois-je pas l'être, en tant qu'artiste ?

Ne devrai(s)-je pas ne jamais cesser de l'être ?

Être à la marge est ce qu'on avait en commun, ce qu'on pouvait partager et aussi comprendre – comprendre grâce à l'art. J'ai ressenti comme une égalité entre ces habitants avec leur trop de temps et moi avec mon projet précaire. Le fait d'être présent sur place était la chose à partager, c'était notre « bien commun ».

The Bijlmer Spinoza-Festival avec sa ligne de conduite « Présence et Production » a proposé un point de fixation. Que ce soit ceux qui, dans leur quotidien, ne jouissent pas de moments et d'espaces qui s'en saisissent les premiers a été pour moi une expérience forte. Est-ce que, par la présence de l'œuvre elle-même mais aussi par la présence de tous les intervenants sur place – comme moi – *The Bijlmer Spinoza-Festival* a pu créer un espace, un temps ou un moment d'espace public ? Un espace nouveau dans lequel le « trop de temps » pouvait se cristalliser et prendre une forme ?

La ligne de conduite « Présence et Production » m'a permis de comprendre la relation à la marge comme un bien commun constitutif d'un échange.

Et si ce lien avec la marge – et l'ouverture précaire qui en résulte – était la clef pour entrer en contact avec l'autre ? Cette relation précaire est-elle suffisamment dense pour créer un réel événement ?

La notion de « Présence et Production » que j'avais voulue comme un défi, une affirmation « guerrière » mais aussi comme un don – un don offensif et même agressif – a pris un autre sens pour moi. Elle a pris la dimension d'un pouvoir différent et spécifique. Aussi, j'ai pensé avoir fait une expérience qui compte pour moi – est-ce que ce n'est pas ça, l'expérience de l'art ?

Thomas Hirschhorn

Cher Thomas Hirschhorn,

Je n'ai malheureusement pas pu participer à l'expérience du *Bijlmer Spinoza-Festival*. Je le regrette. J'essaierai donc de vous répondre à partir de ce que vous me dites, de ce que je connais de votre travail antérieur et de mes propres préoccupations. Dans « Présence et Production », ce que j'entends d'abord, c'est le signe d'égalité marqué par le « et ». Égalité d'abord entre deux modes de présence qu'il est courant d'opposer : la présence de l'œuvre comme résultat du travail de l'artiste, proposée à des spectateurs, et la présence de l'artiste comme porteur ou initiateur d'une action. L'art relationnel a prétendu substituer la création de rapports impliquant une interaction à la présence de l'œuvre en face d'un spectateur. L'art activiste a prétendu démystifier le mythe de l'artiste en prônant un art devenu action. J'ai toujours objecté pour ma part que, sous couvert de démystification, ces stratégies ne faisaient que radicaliser la figure traditionnelle de l'artiste en lui évitant de se dessaisir d'un produit de son travail, de le séparer de son rapport à soi, pour le livrer à l'examen mais aussi à la temporalité des autres. Il n'y a pas d'art sans une production qu'on laisse au spectateur les moyens d'aborder et de s'approprier au sein d'une temporalité autre que celle de l'artiste. « Présence et Production » voudrait dire alors deux choses en même temps : que l'artiste s'expose à être objectivé comme un producteur dont chacun juge les productions, mais aussi que l'artiste est là, non pas comme étant lui-même œuvre d'art, mais comme répondant de ce qu'il a fait et répondant à ceux qui réagissent à son dispositif en épousant leur temps.

Cela veut dire, je pense, que la présence de l'artiste n'est pas celle d'un animateur. C'est sans doute un point à préciser. Si je comprends bien, ce festival avait en commun avec des manifestations que vous avez organisées dans le passé sous d'autres noms (monument, musée précaire, 24 heures...) de conjointre à un travail plastique un ensemble d'activités qui vont des conférences philosophiques ou de l'espace de lecture ouvert aux activités théâtrales et créatives à l'intention des enfants du quartier. Comment définiriez-vous exactement la différence entre ce dispositif et les dispositifs de débats, publications, ateliers et animations diverses mis en place par les biennales et manifestations du même genre ou même simplement par les musées autour des expositions ?

Est-ce le fait que chez vous précisément il n'y a pas la séparation habituelle entre une production artistique et une série d'actions destinées à faire résonner sa signification ou à la médiatiser auprès du public ? Est-ce cela aussi que la « présence » veut dire, étant entendu que ce que vous faites est autre chose que créer un lieu d'accueil ou organiser des interactions ?

Le premier élément de réponse quant à cette présence se rapporte au temps : l'égalité « Présence et Production », ce serait aussi un signe d'égalité mis entre des temps hétérogènes. Cela n'a pas de rapport direct mais je pense à ce que Pedro Costa dit de son travail de cinéaste filmant pendant deux ans dans la « chambre de Vanda », allant donc tous les jours, comme on va au bureau, chez ces « marginaux » dont le temps est justement plus que flottant.

Nombre d'artistes et d'activistes divers veulent rendre les gens « actifs » en identifiant activité avec mobilité. Ils veulent les faire bouger du siège où ils sont assis, les obliger à parler quand ils ont envie de regarder, d'écouter ou de se taire. C'est là une vision trop simpliste de ce qu'activité veut dire. Ne l'oublions pas : c'étaient jadis les mêmes gens qu'on appelait « citoyens actifs » et « hommes de loisir », tandis que les citoyens « passifs » étaient ceux dont le temps était occupé par l'activité des mains. Le privilège peut se dire par les propriétés opposées – activité ou oisiveté – mais son cœur, c'est la disposition du temps. La démarche d'égalité pour l'artiste, alors, c'est de pouvoir adapter son temps au temps de ceux qui n'ont pas la « possession » du temps, ceux dont le sort est d'avoir toujours ou trop ou pas assez de temps.

Le « pas assez » ou le « trop » de temps déterminent des politiques de l'art. En s'occupant naguère de rapprocher l'art du peuple, on voulait le rapprocher de ceux auxquels le travail ne donnait pas de temps : pas le temps de vivre au sein de l'art, pas le temps d'aller trop loin pour en prendre connaissance. Cela voulait dire une certaine économie pour concentrer l'effet-art. Ce que vous marquez dans l'expérience de Bijlmer, c'est un phénomène inverse : ceux qui se sont impliqués dans l'expérience, ce sont ceux qui ont trop de temps, ceux dont le temps n'est pas occupé par le travail. Faut-il les appeler marginaux et penser une communauté entre l'artiste et eux comme une commune position à la marge ? Je n'aime pas trop cette notion, et parce qu'elle risque de renvoyer à certains stéréotypes de l'artiste, et parce qu'elle risque de simplifier le rapport du travail à son absence, du temps occupé au temps désœuvré. Le phénomène général que de telles expériences révèlent, c'est la présence d'investissements forts pour la connaissance, la pensée, l'art et toutes expériences de ce type dans des lieux où on ne les attend pas, chez des individus dont ce n'est pas censé être l'affaire. On a souvent constaté que la présence d'un temps disponible par contrainte y aidait : la prison donne plus que l'usine ou le bureau le temps de penser et d'apprendre ; la présence dans des institutions psychiatriques a donné à un certain nombre de personnes celui d'explorer leurs possibilités dramatiques, etc. Mais, plus globalement, c'est la porosité de la ligne de partage, le fait de circuler entre le temps occupé et le temps désœuvré qui définit un type d'expérience qui était largement présent dans l'univers prolétaire d'hier mais que toutes les formes actuelles de précarité

et d'intermittence rendent plus sensible. La «Présence» de l'artiste, accompagnant sa «Production» ce serait alors une manière d'épouser cette temporalité oscillante en confrontant à la fois son travail à d'autres expériences du travail et son temps disponible à d'autres temps disponibles. Que différents temps s'égalisent, c'est, de fait, la condition pour qu'un espace public – c'est-à-dire un espace d'affirmation de la capacité de n'importe qui à voir, produire et penser – se crée. La puissance politique de l'art, plutôt qu'au fait d'enseigner, démontrer, provoquer ou mobiliser, tient à sa capacité de participer à la création d'espaces publics ainsi conçus.

Jacques Rancière

Cher Jacques Rancière,

Merci beaucoup pour votre réponse qui me pousse à poursuivre sur quatre points que vous avez évoqués : la question de l'artiste en tant qu'animateur, la différence entre mon travail et une manifestation culturelle, la question de «l'art participatif» en général et enfin la question concernant la position de la marge et les stéréotypes de l'artiste.

Oui, la présence de l'artiste ne peut pas être celle d'un animateur.

L'artiste n'est pas présent parce qu'il est l'artiste (l'auteur de l'œuvre),

l'artiste est présent parce que le plus important, c'est d'être présent.

Et il est présent parce qu'il est responsable de tout, il est le concierge et l'ouvreur, le nettoyeur, le garant de son travail : il est là pour tout régler, pour tout résoudre.

L'artiste est responsable de tout et même de ce qu'il ne peut pas contrôler

ou prévoir : c'est pour cela qu'il doit être présent. Je dois être responsable

de ce dont je ne suis pas responsable. C'est cela la tâche noble de mon travail

et la signification de ma présence. L'artiste est présent pour donner de son temps,

l'artiste partage son temps, l'artiste est présent parce qu'il n'y a rien de plus

important à faire, ailleurs. J'ai été pendant plus de trois mois présent jour et nuit

sans exception dans le quartier Bijlmer près de mon travail, car c'est là où se passait la chose importante pour moi, il n'y avait rien à faire de plus important, nulle part.

C'est cela l'engagement et le sens de ma présence. La présence est aussi un acte

de solitude car je dois être capable d'être seul, à cause de la complexité

de mon projet, de son irréductibilité, de son emplacement, de son exagération

et de son devenir possible. C'est seulement en étant seul que je peux vraiment

être présent et ne pas faire «un projet de plus» : moi-même, je ne pense pas

en ces termes – je ne le pourrais pas – car un projet comme *The Bijlmer*

Spinoza-Festival requiert une telle quantité de mobilisation, de liberté d'esprit,

de force et d'énergie qu'il n'aurait eu absolument aucune chance d'aboutir

si je l'avais considéré seulement comme «un projet de plus».

La différence entre une manifestation culturelle et *The Bijlmer Spinoza-Festival* ne se situe pas dans la production, la chose produite, qu'il s'agisse d'une lecture, d'un séminaire ou d'un atelier. La différence fondamentale est l'autonomie du travail qui s'affirme et le public auquel il s'adresse. C'est cette exactitude qui m'intéresse : l'affirmation, en même temps, de l'autonomie et de l'universalité du travail et le public « non exclusif » auquel est destinée la production de ce travail. Ce n'est pas une production spécifiquement adaptée à un public différent, c'est une production pour un « public non exclusif ». Ceci veut dire que, selon moi, la production doit pouvoir s'adresser à un public non intéressé. Que la production n'est pas faite pour satisfaire une demande, qu'elle ne cherche pas à trouver « son » public, et qu'elle ne cherche pas à être un succès en ce qui concerne la quantité de public ou sa spécificité. La production – sans aucune concession – reste une affirmation et quelque chose d'autonome. C'est l'insistance là-dessus qui fait la différence. Plus j'insiste dessus, plus c'est exact. Car cette production doit aussi pouvoir se faire sans aucun public, ce qui était le cas certains jours avec *The Bijlmer Spinoza-Festival* : il n'y avait personne ! Cela est possible car la production est basée sur l'amour. Le travail est fait avec les habitants, dans un geste d'amour. Il n'est donc pas nécessaire qu'il y ait de réponse à ce geste – puisqu'il vient de moi –, c'est à la fois utopique et concret. C'est une nouvelle forme que je veux créer, basée sur l'amour pour un « public non exclusif ». Et cette forme même est la différence et l'acte qui la distingue d'une manifestation culturelle. Mon amour pour Spinoza est l'amour de la philosophie, de choses que je ne comprends pas, l'amour de l'infinitude de la pensée. Il s'agit de partager ceci, de l'affirmer, de le défendre et d'en faire une forme.

Je suis d'accord avec vous pour dire qu'il ne peut pas s'agir de « faire bouger » les gens. Je n'ai jamais utilisé – concernant mon travail – le terme d'« art participatif » – c'est un non-sens, car celui qui regarde un tableau d'Ingres, par exemple, participe ; il peut participer sans que personne ne s'en rende compte. De même, je n'ai jamais utilisé les termes d'« art éducatif » ou de « community art ».

Et je n'ai jamais fait un travail relevant de l'« esthétique relationnelle », ni lu le livre qui en parle. Si je suis classé par certains critiques superficiels dans la catégorie « esthétique relationnelle », c'est tout simplement inexact au regard de ce que je fais. Pas un seul de mes travaux dans l'espace public n'a été un projet d'« esthétique relationnelle » pour la simple raison que je veux créer une relation à l'Autre uniquement si cet Autre n'a pas de relation spécifique à l'esthétique. C'est ce qui est – et a toujours été – ma ligne de conduite : créer une forme qui implique l'autre, l'inattendu, le non intéressé, celui qui n'y voit pas d'intérêt, qui implique un voisin, qui implique un inconnu, qui implique un étranger. J'ai toujours voulu travailler pour ce public « non exclusif », c'est un de mes objectifs les plus importants. S'adresser à un public « non exclusif » veut dire se confronter au réel, à l'échec, à l'insuccès, à la cruauté du désintérêt, à l'incommensurabilité d'une situation complexe. Mais c'est aussi inclure ceux qui aiment l'art, les spécialistes, et ceux pour lesquels l'art est important. Mon travail les inclut comme faisant partie de ce public « non exclusif », sans pour autant les cibler particulièrement.

Je sais qu'en tant qu'artiste on me suspecte toujours (de faire, par exemple, de l'«esthétique relationnelle»). Cela me va – je ne me plains pas – car je dois être le «suspect habituel», mais c'est précisément pour cela qu'il faut clarifier ce qui est vraiment «suspect». Ce qui est «suspect», c'est d'être souverain dans mon rôle d'être le «suspect habituel». C'est pour cela que je veux essayer de définir mon travail avec mes propres notions, comme «Présence et Production» ou «public non exclusif». Ces notions ne sont pas – j'en suis conscient – des notions parfaites, idéales ou même justes, mais comment définir en un seul mot un travail d'art, de façon juste ? Ces notions ne sont pas des concepts, ce sont des outils de travail que je me suis inventés et que j'ai fabriqués moi-même.

La notion «marginal» n'est pas non plus juste ni exacte, j'en conviens, et son utilisation peut être stéréotypée et stérile. Aussi je ne veux pas l'instrumentaliser, la manipuler ou en faire de la politique. Je veux être plus précis et plus clair. Je n'avais pas trouvé un terme approprié pour vous expliquer ce qu'était mon expérience avec *The Bijlmer Spinoza-Festival* et c'est vrai qu'il faut approfondir cette question et cette position par rapport à la marge. Touché par l'expérience que j'étais en train de faire, j'avais cherché à donner un nom à une chose que je pensais et que je saisisais, et avec laquelle j'étais en accord. Mais la difficulté pour moi est de donner un nom à une expérience – si c'est une expérience, quelque chose de nouveau –, de la comprendre et de parler de cette chose qui est nouvelle. Cette chose était la coexistence. Je veux être plus rigoureux en décrivant mon expérience. Aussi rigoureux que l'est – je l'espère – mon travail. La difficulté est qu'en tant qu'artiste, je dois refuser d'analyser mon travail avant de le réaliser et de l'expérimenter. C'est là que se situe le problème – et je ne cherche pas à l'éviter – mais vous devez comprendre que l'artiste doit d'abord faire le travail, avant de l'analyser. Ceci a toujours été ma ligne de conduite : faire d'abord, analyser après. J'appelle cela agir «sans tête» («headless»). Je suis conscient qu'avec *The Bijlmer Spinoza-Festival* ou d'autres projets, agir «sans tête» peut être interprété comme un manque de rigueur, mais je pense que c'est le prix à payer – en tant qu'artiste – pour faire le travail «sans tête». C'est aussi pourquoi je pense que mon travail mérite d'être discuté de façon critique, à un niveau qui engloberait – pour une fois – ces questions dans leurs dimensions paradoxales et problématiques. Car moi, qui ne suis ni théoricien ni «praticien», je dois aller au-delà de l'argumentation afin de pouvoir donner forme, une forme qui vient de moi et de moi seul. Je veux faire mon travail en «low control». Agir en «low control» veut dire refuser de contrôler, me mettre à un niveau de «low control» comme quelqu'un à terre, à bout, dépassé, complètement submergé mais néanmoins non résigné, non réconcilié et non cynique.

Thomas Hirschhorn

Cher Thomas Hirschhorn,

Comme l'espace nous est compté, je ne vous poserai pas de nouvelles questions qui resteraient sans réponse. Je veux juste, pour ouvrir la perspective sur d'autres réflexions, ponctuer ce qui me frappe dans votre réponse. C'est d'abord le terme de « responsabilité ». Ce terme, il me semble, était déjà au cœur de l'expérience du *Musée Précaire Albinet*. Celui-ci était mis, jour et nuit aussi, sous la responsabilité matérielle des jeunes du quartier, qui devaient jouer tous les rôles, matériels et intellectuels, qu'un musée implique. Cela équivalait à brouiller le rapport normal entre activité et passivité qui est toujours conçu en termes de renversement de positions symétriques. Et peut-être tient-on là une interprétation du « tout le monde est artiste » plus intéressante que celle qui met un pinceau entre les mains du spectateur ou veut faire monter les spectateurs sur la scène.

Partager, c'est-à-dire repartager, toucher à la distribution normale des temps et des espaces, est autre chose qu'inverser. Et bien sûr l'artiste n'est pas une bonne âme, c'est d'abord quelqu'un qui produit, et cette production ne se laisse pas dissoudre dans la simple création d'une relation avec d'autres. Il me frappe que vous insistiez aussi fortement en même temps sur l'autonomie de la production et sur la prise en compte d'un Autre qui excède tout dispositif préparé pour l'accueillir. Cela me frappe et cela m'amène à réfléchir sur mes propres présupposés. J'ai toujours adhéré à l'exigence flaubertienne que l'artiste se retire de son œuvre. Là où l'on avait coutume de dénoncer une position de surplomb et une négation aristocratique de l'autre, j'ai toujours vu à l'inverse la condition d'une émancipation du lecteur ou du spectateur, à qui l'auteur abandonne son œuvre, en lui laissant la liberté et la responsabilité de s'approprier à sa manière un travail qui n'appartient plus à celui qui l'a fait. « Absence » semblait alors le complément adéquat de « production ». Votre mot d'ordre remet en cause ce schéma. Il lie la production au risque de la présence qui vérifie les effets alors même que ceux-ci n'ont fait l'objet d'aucun calcul. Il les lie au-delà des figures habituelles de la générosité qui s'exile des lieux de l'art pour toucher le « non-public » ou d'une exposition sacrificielle à la cruauté de celui vers lequel on vient démuni. Créer une forme qui implique un Autre tout en affirmant sa propre production, sans concession, sans nécessité de réponse, la chose peut paraître contradictoire. La réponse serait peut-être que les deux termes impliquent la présence d'un tiers qui les enveloppe et les entraîne au-delà d'eux-mêmes. Un Festival Spinoza, un Monument Deleuze, Vingt-quatre heures pour Foucault, cela veut dire faire passer en un temps et un lieu circonscrits une puissance de pensée, une puissance de communauté en quoi peuvent s'inscrire ensemble la proposition absolument déterminée, absolument autonome, de l'artiste et l'imprévisible participation d'un public « non exclusif », un public sans spécificité. L'autonomie et le non exclusif figurent alors comme deux formes d'universalité qui se lient non dans le rapport duel de la rencontre mais parce que la proposition elle-même est déjà traversée par cette puissance d'universalité et d'altérité que je nomme « présupposition de l'égalité des intelligences » et que vous nommez « amour de l'infinitude de la pensée ».

Jacques Rancière

MÍTIN, UN PROJET POUR LE BLOSNE

Le développement urbain est une expression du pouvoir politique. L'architecture propose des modèles qui déterminent des manières d'habiter, des formes de vie commune, et influencent les dynamiques sociales. Ces problématiques sont discutées dans le monde entier.

Comme pour une manifestation, nous invitons un groupe significatif d'habitants du Blosne à nous rejoindre pour produire une série de courts métrages en vidéo.

Il s'agit de construire une histoire simple autour du pouvoir de l'architecture sur les individus ; les habitants sont conviés à occuper l'espace lors d'un rassemblement (« Mítin »), tout en restant cachés derrière les formes de l'architecture qui constitue leur environnement quotidien.

En silence, dissimulés par des murs, des colonnes et d'autres formes physiques, les individus sont comme effacés par la présence de l'architecture, par cela même que les politiques publiques ont construit en leur nom, instaurant un certain ordre social.

À travers cette œuvre réalisée avec les habitants, notre intention est de produire une manifestation politique de basse densité, de faire une démonstration symbolique de la relation ambivalente des individus avec leur contexte social et politique.



Colectivo Tercerunquinto
Repérages pour
le projet *Mitin*, 2010
Le Blossne, Rennes

CQV_{DN}

« J'AI TOUT DONNÉ »

Alain
Michard

Artiste et chorégraphe

DIT ALAIN MICHARD

Au commencement

J'ai tout donné, j'ai tout donné.

Je suis vidé.

J'aurais pu dire : je viens, je viens.

J'aurais aussi été vidé.

Partons du vide.

Revenons au vide.

Que ce qui vient vienne, mais est-ce que le pire ne reste pas toujours à venir ?

Tout d'abord, il est urgent de ne rien faire, d'attendre. C'est dans cette attente que nous aurons la révélation.

.....(attente).....(longue attente).....(éternité)

Bon, il ne se passe rien.

Mais c'est un bon début pour créer les bonnes conditions d'un bon événement, et peut-être que le seul événement à attendre est de découvrir ce qu'on ne sait pas.

Même si certains trouveront toujours à redire de se voir enseigner ce qu'ils ne savent pas (voir le grand-petit Ernesto dans *La Pluie d'été* de Marguerite D.).

Je suis un archaïque (c'est le titre caché de *J'ai tout donné*).

Parlons de moi

***J'ai tout donné* a une histoire.**

***J'ai tout donné* est tombé de *La Coalition*. Ou plutôt des poubelles de *La Coalition*.**

Des poubelles débordantes.



Alain Michard,
Kyoto, 2001
Photographie argentique

C'est en quelque sorte une réponse aux impossibilités de *La Coalition*, une canalisation du trop-plein.

La pièce a été créée en 2004 aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Le Centre de documentation y a été présenté en parallèle, sous la forme d'une exposition/spectacle, une boucle, en fait, où étaient présentés tous les documents sources du projet. Documents textuels, visuels, sonores, et surtout : documents vivants, nos propres corps considérés comme documents et porte-documents.

L'origine de ce projet, c'est la question de l'origine des projets, précisément.

Mes premiers projets étaient caractérisés par l'ignorance partielle du monde de l'art et l'ignorance totale du monde du spectacle.

Je me suis nourri des pièces des autres, j'ai regardé.

J'ai regardé pour apprendre, bien avant de faire passer par mon propre corps la danse des autres et bien avant que j'aie eu conscience d'avoir une danse, d'avoir « ma » danse.

C'est donc par les yeux que m'est entrée la danse, et c'est par les œuvres des autres que j'ai appris à former les miennes. Après avoir porté les regards, j'ai tenté de porter les gestes, de reproduire les formes, de réciter mes leçons. Et très vite, j'ai compris que c'était là que se situait mon propre langage, dans cette aptitude au dialogue avec les autres corps, les autres objets artistiques, les autres artistes.

Ce ne sont d'ailleurs pas les œuvres en elles-mêmes, dans leur entier, mais un ensemble parfois confus de scories, de résidus déposés à chaque frottement, qui fondent ma motivation à composer moi-même.

Une réaction. Disons que je suis un artiste réactionnaire, et les œuvres et les artistes sont un environnement.

La toute première de mes pièces, celle du moins que je considère comme « originale et originelle », s'intitule *Le Panorama*, réalisée avec Claudia Triozzi. Elle était entièrement composée de citations, références, remakes, reconstitutions des œuvres des artistes dont j'étais le spectateur assidu.

Des artistes contemporains, de ma génération ou plus âgés.
Et aussi la ronde obstinée des artistes du passé.

J'ai tout donné, et donc : ils m'ont tout appris.
Les autres en moi, c'est tout un monde grouillant d'où je tire ma nourriture,
qu'il me faut mâcher, broyer, digérer.
À ce constat d'anthropophagie se mêle le sentiment de ne pas appartenir
à la famille, d'être un cousin, ou un enfant adopté. Un étranger qui a toujours
une dette à payer.
Sentiment d'étrange familiarité qui est le levier du désir de créer.
Les autres m'apparaissent dans leur netteté. Ils me renvoient à mon propre flou.
Parce que je suis mal placé pour dessiner mes contours,
les contours de mon « être artiste ».
Ce sentiment se confirme lorsqu'en tant qu'interprète, sur un plateau,
je sens la nécessité vitale de m'agiter, de plonger dans le mouvement au risque
de m'y noyer, et j'en ressors toujours insatisfait, frustré de n'être jamais
allé assez loin, d'avoir encore laissé ma forme flottante. Artiste flottant,
comme l'acteur flottant de Yoshi Oida.

C'est peut-être ce flottement qui me permet de parcourir une œuvre
par ses abords.

Communauté

L'être humain s'envisage lui-même comme fragmentaire,
comme une multitude, avec ses unions et ses conflits. Une communauté
indivisible.

Vers la communauté, il y a aussi bien les liens que nous formons
(et qui procèdent d'une décision, d'une volonté), que les liens qui nous forment.
La communauté *est* de fait, mais la communauté est toujours aussi à *venir*.
Reste à savoir ce qui nous *communie*.

On peut dessiner une ligne de partage du commun, avec d'un côté le commun
positif, au sens de partagé par tous, et de l'autre côté le commun dépréciatif,
au sens de banal, ordinaire. C'est finalement souvent dans l'ordinaire
que nous nous retrouvons, dans le plus petit dénominateur commun.

Possédé / Dépossédé

La conscience que nous avons d'appartenir à un groupe, à une communauté,
à une société, procède d'un désir. Désir sans cesse stimulé par notre besoin
existentiel de reconnaissance et d'amour : reconnaître l'autre,
c'est se reconnaître, soi. Désir aiguisé par les médias, qui jouent sans vergogne
sur les phénomènes d'identification.



Alain Michard,
Kyoto, 2001
Photographie argentique

Ce désir, comme tous les désirs, est autant produit par une suite de plaisirs et de frustrations, qu'il en produit de nouveaux. Il faut toujours, dans ce mouvement, que soit assurée la succession.

Notre existence même tient à l'écho constant avec notre environnement. Il nous faut donc, telles des chauves-souris semi-aveugles, continuellement émettre des signaux pour en recevoir. L'existence de l'individu au sein de la communauté est conditionnée par – et condamnée à – ce double mouvement. En prenant ainsi en compte les autres, nous existons et les faisons exister. Cette interdépendance conduit à un fort sentiment de puissance, puissance de soi, mais aussi / autant des autres sur soi.

Interdépendance et équilibre des échanges. Qui dit *échanges* dit *zones d'échanges*, espaces de contact et de langage. Qui dit *langage* dit *représentation*. Et ainsi nous en venons, enfin, à notre sujet : la représentation comme monnaie d'échange.

J'ai tout donné

Ce n'est pas parce que je le dis que c'est vrai.

On peut faire du spectacle avec n'importe quoi.

Même avec sa vie.

Ce qui ne veut pas dire que l'on joue sa vie en faisant du spectacle.

Comme dit l'autre : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus... que... » Je ne sais plus ce que disait l'autre.

J'ai tout donné : un lieu d'échange de documents.

J'ai tout donné : un atelier de création permanente.

Création permanente, en deux temps. Et une articulation.

Temps I : l'École ouverte

Un artiste rencontre un autre artiste. Ils définissent un protocole pour cette rencontre, ainsi qu'un champ d'exploration.

Chaque rencontre est une confrontation. Chacun est invité à pénétrer sur le terrain de l'autre. La méthode est intrusive. Il ne s'agit pas de ménager

l'autre, au contraire, il faut le bousculer, le rouler, le surprendre.

On n'attendra pas gentiment d'être convié à entrer, on ouvrira les portes, on volera les clefs.

Partant du postulat que nous autres, artistes, sommes faits des œuvres qui nous ont traversés et nourris, qui se sont accumulées en couches successives, nous irons chercher l'un dans l'autre les traces de ces œuvres.

Ce ne sont donc pas les œuvres elles-mêmes, mais les témoignages de leur passage dans le vaste centre de documentation vivant que constitue chacun d'entre nous. Que nous soyons artiste ou non, l'accumulation historique, involontaire d'œuvres-documents nous transforme en réceptacles de bribes, de fragments d'œuvres dont nous ne reconstituons jamais l'intégrité, mais que nous reformulons, réinventons au contact d'autres fragments d'œuvres captés ailleurs. Nous leur donnons une autre forme, une interprétation, et ce faisant, nous construisons un récit qui est transmission, comme dans les cultures orales. La transmission de notre histoire de l'art personnelle. Chacun porte en lui une histoire de l'art personnelle : une histoire « avec » l'art, une histoire qui porte en elle sa propre critique. Même celui qui n'a jamais visité une exposition, ni vu un film, ni lu un livre, ni assisté à un concert, aura au moins vu une reproduction de *La Joconde*. Un document sur une œuvre. Partons de là. *La Joconde*, c'est largement suffisant comme base de connaissance. Même reproduite sur l'étiquette d'une orange.

L'École ouverte crée les conditions de la rencontre de différentes histoires, pour en construire l'« en-commun ».

Les artistes rencontreront les artistes, les artistes rencontreront le public, le public rencontrera le public, dans une espèce de vaste chaîne de transmission sans fin, qui partira d'un document choisi et commun, pour en produire de nouveaux, tous réunis ensuite dans un centre de documentation.

Cette chaîne de transmission est une mécanique, un mouvement, un monstre, puisqu'elle ne sera jamais figée dans une forme stable, mais toujours en devenir, toujours recomposée, inachevée et à venir.

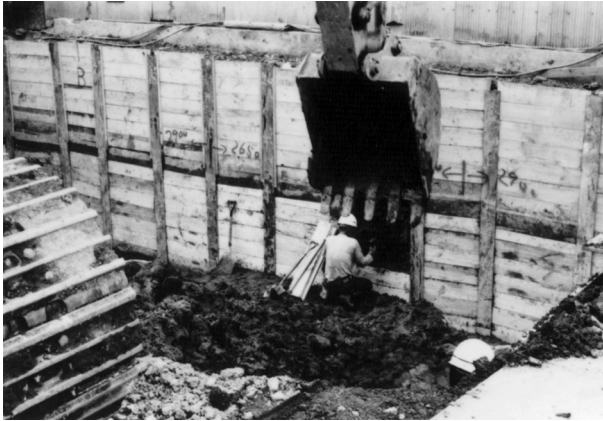
Temps 2 : le Centre de documentation

L'École ouverte produira le Centre de documentation, un espace de production et de transmission de documents réalisé en collaboration avec Jocelyn Cottencin, qui accueillera les visiteurs comme autant de centres de production de documents et d'agents de diffusion plus ou moins conscients des documents accumulés. De quoi avoir le vertige !

L'École ouverte est la matrice du Centre de documentation. Elle propose un programme d'étude en quatre sessions qui combinent séminaires, ateliers de pratique, conférences et compléments de programme.

Conçu comme un cursus, le programme peut être suivi partiellement mais ne prend son sens que s'il est suivi avec assiduité.

Les sessions font intervenir chaque fois un artiste : successivement Laurent Pichaud, Mickaël Phelippeau, Jocelyn Cottencin et Judith Cahen.



Alain Michard,
Kyoto, 2001
Photographie argentique

Elles se déroulent toutes selon le même schéma.

L'artiste arrive à la gare de Rennes et se rend au Colombier où l'accueille Alain Michard. Ensemble, ils s'enferment, ouvrent chacun le centre de documentation de l'autre pour en extraire un ou plusieurs documents, dont ils font un centre de documentation commun. Cet « en-commun » est ensuite présenté à un public, sous forme de performance / conférence. Premier acte de transmission.

L'« en-commun » sert de base à un temps de recherche, sous la forme d'un atelier ouvert aux volontaires – « amateurs » ou « élèves » – invités à fabriquer un nouveau document, à documenter le document.

Leurs productions seront ensuite inscrites dans le Centre de documentation. Le Centre de documentation est un processus à la fois individuel et collectif. Chacun produit et dépose, se dessaisit du matériel, dans un acte de confiance et de partage.

Le Centre de documentation est un bien commun, une vaste « opération » de recyclage et de réappropriation des biens artistiques publics, trop souvent accaparés par les experts, les spécialistes, les propriétaires.

Le Centre de documentation est installé au Centre culturel Colombier. Il est en révolution permanente.

Dans sa forme initiale, il est vide et plein de bonnes intentions, plein des « forces en présence ». Créature insatiable, il est toujours en mouvement, en cours de métamorphose, il envahit. Voyageur, il dévore l'espace de la Galerie, puis du Centre culturel, pour aller en toucher le dehors du bout de ses rhizomes. C'est un végétal. Il crève les murs et les plafonds, comme le *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Le Centre de documentation est une grande tête malade, une tête collective, d'où déborde un cerveau hypertrophié dont les cellules se développent sans contrôle, une tête qui se répand, et qui, se répandant, forme sans cesse de nouvelles couches autour de cette tête grossissante, comme des bandelettes de momie.

C'est un monstre. Un monstre en décomposition et en recomposition permanente.

« Qu'on ait une minute ou un siècle à sa disposition, et quelle que soit la vitesse acquise, quel que soit le temps gagné par la formalisation du savoir ou du pouvoir qui ne s'en dissocie pas, eh bien, le moment de la décision reste irruptif et structurellement indépendant du moment de la délibération, de l'analyse prospective et du pronostic théorique. Même si elles en dépendent, et doivent en dépendre, la décision et la responsabilité, la réponse au 'que faire?' rompent avec le voir et le savoir, comme avec ce qui allie le pouvoir au voir et au savoir : toute décision est, elle doit être, à cet égard absolument et essentiellement précipitée, précipitative, *dans la précipitation*. Toute décision, s'il y en a, je dis bien s'il y en a et s'il doit y en avoir, est révolutionnaire en ce sens. »

4/4 **Ce qui vient** de nous

Opuscule, format téléchargeable

Édité dans le cadre de *Ce qui vient*,
deuxième édition des Ateliers de Rennes -
Biennale d'art contemporain

Direction éditoriale

Raphaële Jeune

assistée de Thomas Tudoux

Design graphique

Pascal Béjean & Nicolas Ledoux

avec Geoffroy Tobé

Cet ouvrage est composé avec les caractères
Akkurat, dessiné par Laurenz Brunner en 2005 pour Lineto,
et **Hoefer Text**, dessiné par Jonathan Hoefer en 1991
pour Hoefer Type Foundry

Coordination éditoriale

Elsa Carnielli

Relecture

Estelle Beauseigneur

Distribution France, Belgique,

Luxembourg, Suisse

Les presses du réel

35 rue Colson

21000 Dijon - France

T +33 (0)3 80 30 75 23 | F +33 (0)3 80 30 59 74

www.lespressesdureel.com

info@lespressesdureel.com

Distribution internationale

Idea Books

Nieuwe Herengracht 11

1011 RK Amsterdam - The Netherlands

T +31 20 6226154 | F +31 20 6209299

www.ideabooks.nl

idea@ideabooks.nl

Coproduit par

Les Ateliers de Rennes -

Biennale d'art contemporain

www.lesateliersderennes.fr

**LES ATELIERS
DE RENNES**

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN

Publié par

Les presses du réel

www.lespressesdureel.com

info@lespressesdureel.com

les presses du réel