

PALAIS

**IMAGINEZ
L'IMAGINAIRE**

**28 SEPTEMBRE 12
- 11 FÉVRIER 13**

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

**FLÂNERIE
CARTOGRAPHIE EN ACTES
TRAVAIL & TEMPS LIBRE
LA FABRIQUE DE L'ŒUVRE**

**+
GLOSSAIRE / ANNEXE / BIBLIOGRAPHIE**

#2

DE

TOKYO

Introduction

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants et des professionnels de l'éducation, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger la visite des espaces et des expositions.

Ce dossier, consacré à la saison 2 de la programmation du Palais de Tokyo et, plus particulièrement, à l'exposition *Les Dérives de l'Imaginaire* s'articule autour de quatre grandes parties et d'un ensemble d'outils complémentaires (renvois, glossaire, chronologie) permettant au visiteur une approche diversifiée du sujet.

Une première section traite de la figure du flâneur, qui sert de fil blanc à l'exposition, bien qu'elle n'apparaisse à proprement parler qu'en filigrane dans la sélection d'œuvres. Cette partie nous permettra toutefois d'aborder des notions philosophiques, politiques et sociales qui seront ensuite éclairées par l'étude de l'exposition.

Une seconde partie sera consacrée à la notion de déplacement - spécifiquement dans l'espace urbain - et à la possibilité d'introduire du hasard dans une architecture parfois autoritaire, de lutter contre celle-ci, c'est-à-dire de tenter de regagner une part de liberté dans la grille urbaine.

Dans un troisième temps, nous étudierons plus avant la notion de liberté, mais cette fois-ci dans un cadre temporel. Le temps régulier et répétitif du travail industriel ayant supplanté le rythme des saisons dans la vie de l'homme moderne, comment celui-ci obtient-il en contrepartie du « temps libre » ? Et que signifie cette notion de liberté, si le temps libre est utilisé pour consommer les produits de l'industrie, fut-elle culturelle ?

Enfin, nous nous pencherons sur la place de l'artiste comme créateur, comme producteur, dans ce système économique. Quel type de travailleur est-il ? Quelle est sa liberté ? Comment peut-il subvertir l'ordre spatial et temporel qui est celui des grandes métropoles contemporaines ?

Ce texte principal sera éclairé par des outils de références, permettant, par des apostilles, de compléter les connaissances sur certaines notions propres au sujet abordé tandis qu'une flèche du temps déroule, en bas de page, un choix de dates clés, prétexte à élargir le propos par une lecture comparée (événements sociaux, politiques, monde des idées et grands courants de pensée, histoire des musées et grandes expositions, monde de l'art et de la culture). En fin d'ouvrage, une annexe rassemble :

- un glossaire comprenant des notions afférant aux courants de pensée et aux arts visuels.
- un recueil de quelques extraits de textes pour favoriser une mise en perspective de points de vue différents ou complémentaires à travers les époques et poursuivre le débat.
- une bibliographie/filmographie contextuelle.

INTRODUCTION

I. Le flâneur : l'oisif producteur

- | | |
|---|-----|
| 1. Une figure romantique du XIX ^e siècle | p.2 |
| 2. De l'utilisation du hasard | p.4 |
| 3. Errance numérique du XXI ^e siècle | p.6 |

II. Cartographie en actes

- | | |
|----------------------------------|------|
| 1. Le déplacement est un langage | p.7 |
| 2. La dérive urbaine théorisée | p.9 |
| 3. La carte alternative | p.10 |

III. Travail et temps libre

- | | |
|---|------|
| 1. Temps libre vs. loisirs | p.13 |
| 2. Divertissement populaire, culture de masse | p.14 |
| 3. La posture du spectateur | p.16 |

IV. La fabrique de l'oeuvre

- | | |
|--|------|
| 1. Opérer une sélection | p.17 |
| 2. Déterminisme culturel et référentialité de l'art contemporain | p.20 |
| 3. La reproductibilité de l'œuvre | p.21 |

Glossaire p.23

Annexe p.25

Bibliographie / filmographie p.28

Zoom Médiation p.29

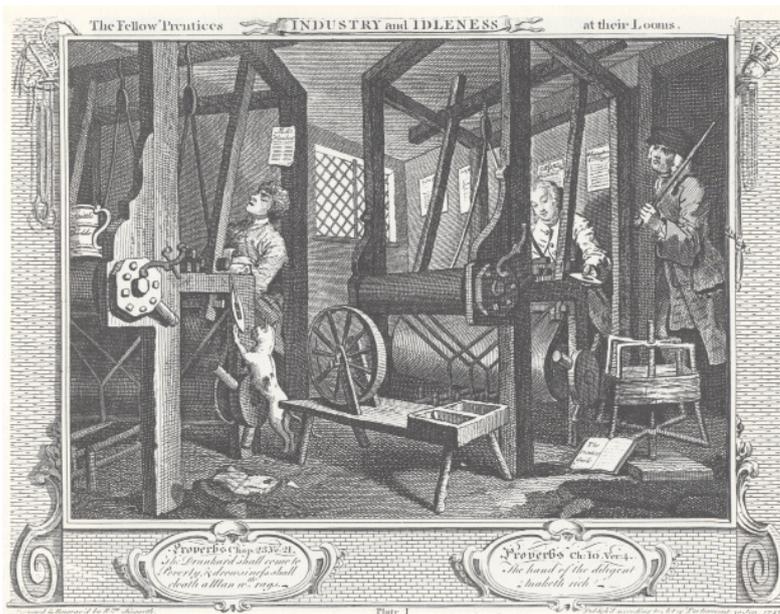
Contributeurs : Anna Bednarik, Marion Buchloh-Kollerbohm, Pierre Caron, Theano Ntova, Tanguy Pelletier, Mathieu Pitkevicht, Maud Royneau, Fanny Serain.

I- LE FLÂNEUR, UN OISIF PRODUCTEUR À L'ÈRE MODERNE

L'exposition *Les Dérives de l'imaginaire* semble hantée par une figure humaine, historique, politique et artistique : celle du **flâneur***. Cette figure, que Charles Baudelaire (1821-1867), Walter Benjamin (1892-1940) ou Guy Debord (1931-1994) ont contribué à définir et à enrichir, traverse divers genres littéraires et plastiques des XIX^e et XX^e siècles. S'imposant à la fois comme un homme de la **Modernité*** et se plaçant en contrepoint de celle-ci, il trace un parcours dissident et, par là, met en doute la notion de liberté individuelle et les limites de celle-ci aux temps de l'urbanité et de l'industrie.

L'assimilation du labeur et de l'oisiveté à des fondements moraux est plus ancienne que l'industrie et se confond avec la valorisation des individus au sein d'une société hiérarchisée. Les *pièces morales* de **William Hogarth** (1697-1764), père de la caricature satirique, bousculent la société britannique dans le contexte des prémices de la modernité. *Industry and Idleness* (*Le Zèle et la Paresse*, 1747), exposé au sein des *Dérives de l'imaginaire*, est constitué de douze chapitres d'une fable truculente où s'opposent les carrières de deux apprentis passant par divers métiers et connaissant des destins opposés. Les vertus de l'un, très affable, l'amènent à devenir *lord-maire* de Londres, les vices de l'autre, beaucoup moins sympathique, sont sanctionnés par l'échafaud. Modernité urbaine, désœuvrement et bouleversements sociaux y sont ainsi dépeints et mille détails amusants égaient cette critique de l'enrichissement rapide. Cette série illustre bien l'activité intense de la capitale anglaise du bas en haut de l'échelle sociale, alors que la Grande-Bretagne connaît au début du XVIII^e siècle une expansion économique sans précédent, alimentée par le commerce maritime et les prémices de la révolution industrielle.

Au travers de cette œuvre, Hogarth se place en rupture avec le style baroque anglais témoignant exclusivement de l'opulence dans laquelle vivait la classe aristocrate au XVIII^e siècle, ignorant complètement la grande pauvreté dont souffrait une majeure partie de la population, sans espoir d'une quelconque évolution de leur situation. Baudelaire, pour qui le caricaturiste est un des avant-courriers du *Peintre de la vie moderne* (1863), fut séduit par le regard de Hogarth. Sexe, prostitution, alcool, crime : le vice comme le rire circulent sans frein ni limite dans l'œuvre du britannique. Un siècle plus tard, le poète des *Fleurs du mal* ne pouvait que s'incliner devant cet amant précoce des beautés infernales.



Première planche de la série *Industry and Idleness* (1747) de William Hogarth.

Une figure romantique du XIX^e siècle

Le flâneur, l'oisif, le désœuvré : les révolutions industrielles du XIX^e siècle et la systématisation mécanique du travail donnent paradoxalement lieu à la théorisation d'un homme s'opposant de toute la légèreté de son être à l'ordre établi. Il est une figure à la fois révolutionnaire et rêveuse.

Il s'agit d'abord selon le moraliste et philosophe britannique Bertrand Russell (1872-1970), tel qu'il l'écrit dans son *Éloge de l'oisiveté* (1932) d'une prise de position politique qui vise à tirer le meilleur parti social du système de production industriel.

Ainsi, pour Russell, la valeur du travail est un préjugé moral des classes privilégiées qui estiment que l'absence d'activité conduirait la plupart des hommes, surtout ceux des classes les plus pauvres, au désœuvrement et à la dépravation.

Toujours selon Russell, si le travail est partagé par toute la population, un individu n'a pas besoin de travailler beaucoup pour produire les ressources indispensables à la vie, et même le superflu. Les loisirs seraient alors consacrés à toutes les formes de cultures - des plus populaires aux plus intellectuelles - dont la pratique serait encouragée par une éducation libérée. La notion de *congés* n'est alors plus une simple récupération du corps, mais l'opportunité de découvrir de nouvelles expériences de vie. Trente ans plus tard, on parlera de *Société des loisirs*.

1600

Découverte fortuite de Pompeï lors des travaux de creusement d'un canal

Une soixantaine d'années avant l'Éloge de l'oisiveté de Russel, le flâneur tel que le théorisait Charles Baudelaire, dans son essai *Le peintre de la vie moderne*, était un homme urbain, libre et rêveur, et sûrement philosophe dans sa tentative de dépasser le relatif pour viser l'essentiel. Voici deux extraits de l'essai de Baudelaire, choisis pour ce qu'ils révèlent de l'état d'esprit du flâneur :

« Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi : voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde ».

« Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ».

> Louis Aragon (1897-1982), *Paysan de Paris*

Entre 1924 et 1925, Louis Aragon compose son roman, *Paysan de Paris*, conçu comme une vaste flânerie que nous raconte un narrateur qui, « au hasard des vitrines et des pancartes », des monuments et des paysages, nous livre ses réflexions sur la ville qu'il traverse et sur le temps qui passe. Dans les années 1920, Louis Aragon, comme ses contemporains pris dans l'aventure surréaliste, recherche une réalité occultée au cours de ses promenades dans les profondeurs de la ville labyrinthique. *Paysan de Paris*, témoin de cette recherche à travers la description des lieux urbains tels que le passage de l'Opéra bientôt victime des travaux du percement du boulevard Haussmann dans les années 1924-25 et les Buttes Chaumont qui, en tant que jardin, représente une sorte d'asile et d'enclave des hommes. La ville est le lieu de toutes les rencontres, des passions et des correspondances inattendues entre les différents éléments du réel. La valorisation de l'éphémère, de l'insolite dans la flânerie se fait à partir de l'expérience d'un individu, celle du flâneur. La ville devient pour lui le lieu du poétique, du temps décousu, de la rêverie gratuite et irrationnelle. Refusant de ne traiter que la certitude de la réalité, Louis Aragon cherche à découvrir le « sentiment du merveilleux quotidien ».

Pour les surréalistes, la déambulation dans les rues est le cadre privilégié d'une expérience toujours renouvelée. En quête de mystère à travers le spectacle renouvelé de la ville, ils préfèrent les endroits de passage, alimentés par un mouvement humain qui est nécessaire à leur recherche, comme les gares ou les places. Le Paris mythique de Baudelaire mais aussi le Paris des itinéraires quotidiens devient un lieu d'errance et de suprême disponibilité à l'insolite sous toutes ses formes : affiches publicitaires, statues commémoratives, stations de métro, fenêtres fermées sur leur mystère. Rien n'exprime mieux la démarche surréaliste que cet investissement par l'imaginaire d'un lieu réel comme la ville où la diversité des spectacles offerts au promeneur déconcerte sa raison. Mais le promeneur qui traverse la ville doit être aussi attentif aux signes qu'il peut rencontrer au cours de ses promenades. Il doit être attentif au « hasard objectif », pour reprendre la terminologie des surréalistes.



Nicolas Toussaint Charlet, *Le flâneur*, in *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, 1842.

La lecture du > *Paysan de Paris* d'Aragon et l'intérêt que Walter Benjamin (1892-1940), historien de l'art et critique littéraire, portait au surréalisme lui ont fait découvrir les passages parisiens dès 1927. Il commence à examiner cette réalité étrange, ces rues-tunnels où se préfigurent les centres commerciaux de demain. En 1929, il leur consacre un court essai intitulé *Passages parisiens*. Une féerie dialectique : à travers un symbole architectural, il représente un fait concret de l'époque moderne, un certain style de vie marqué par le progrès et la consommation.

En 1935, Benjamin écrit *Paris, la capitale du XIX^e siècle* où le passage devient un élément de la ville moderne. Les textes sur la ville de Paris ne sont pas des textes descriptifs, mais davantage l'occasion de susciter une réflexion critique sur la ville et la modernité*. Selon Benjamin, le flâneur historique naît au début du XIX^e siècle, à une époque où la ville est suffisamment agrandie et complexifiée pour surprendre ses habitants sur un mode jusqu'alors inédit. « La ville est le terrain véritablement sacré de la flânerie ». De plus, il faut se représenter que la foule, cette masse d'inconnus irrémédiablement étrangers, apparaissait alors comme un phénomène nouveau au regard de l'expérience humaine, et le flâneur, d'apparition récente, était celui qui, sur un mode inédit, se sentait chez lui dans cette étrangeté. Pour Benjamin la rue est le territoire du flâneur et c'est la qu'on retrouve l'édifice important de la flânerie qui est déjà présente chez les surréalistes. Puisque les surréalistes ont donné une importance à cette errance sans but, non pas dans la campagne mais dans le paysage urbain. Le rapport du flâneur à la ville était un rapport en tension : des rêveries du promeneur solitaire chez les surréalistes à son réveil chez Baudelaire et Benjamin -- le moment où il perçoit l'illusion de la vie moderne, la marchandise et sa ruse.

Benjamin ne s'arrête pas au côté visible de la ville, il met en lumière sa partie invisible. Les photographies des égouts ou des catacombes de Nadar révèlent le Paris que les Parisiens ne voient pas. La plongée dans les profondeurs matérielles de la ville devient pour Benjamin une analogie de l'exploration de l'inconscient et la ville elle-même s'assimile à une structure mentale. Les rapports qui unissaient les habitants à l'architecture de la ville construisent alors une carte mentale.

1720

Début de « l'épidémie de Gin » en Angleterre

Walter Benjamin voyait dans la flânerie une lutte inégale de l'individu moderne pour restaurer un rapport créatif à la ville et ne pas laisser la marchandisation et le commerce dicter les logiques de déplacement et de pratiques urbaines. C'est cette association entre déplacement et résistance qui est au centre de la **dérive psychogéographique*** qui sera mise en avant par Guy Debord dès 1955. « *La psychogéographie, écrit Debord dans la revue belge Les Lèvres nues, se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu, consciemment organisés ou non, sur les émotions et les comportements des individus.* »

De plus, s'il est seul, le flâneur entretient un rapport intense avec le collectif, auquel il se sent appartenir en étant en exil. Il observe la population et les bâtiments, il entre dans un rapport dialectique avec ses contemporains, tantôt s'en distanciant pour prendre du recul, tantôt y fusionnant pour apprécier les changements d' « *atmosphères psychiques* » (Debord). Ainsi, s'il flâne dans une ville, le déplacement du flâneur n'est pas une promenade de pure détente, mais plutôt un art de la marche qui cherche à subvertir les modalités utilitaristes des flux humains planifiés par l'urbanisme officiel. Le situationnisme, d'où procède la psychogéographie, est généralement considéré, sous l'angle de la pratique des villes, comme un mouvement successeur du surréalisme, et un moment important de la théorie de la flânerie.

De l'utilisation du hasard

Le hasart (sic), hazard, al-zahr, selon les langues et les traditions est un jeu de dés. Il évoque l'idée d'un monde régi non pas par les seules règles de la physique mais aussi par les rencontres contingentes, inattendues et imprévisibles, menant à la notion de **>sérendipité**, largement présente au sein des *Dérives de l'imaginaire*. Au travers des statistiques, des calculs de probabilités, la possibilité de contrôler ce hasard, d'amoindrir la surprise, se fait jour à l'homme, au contraire de la dérive qui propose plutôt d'ouvrir son esprit à l'inattendu et de se laisser guider par les remous du réel.

L'abandon des théories physico-mathématiques du **>déterminisme** au XX^e siècle ne signifie cependant pas l'acceptation du chaos, mais au contraire l'invention et le renforcement des multiples procédures de contrôle du hasard et de l'imprévisible, qui s'appliquent autant dans le domaine des sciences de la nature que dans la gestion bureaucratique et les stratégies statistiques des populations. **>La théorie du chaos** peut ainsi être comprise comme faisant plus globalement partie du processus de « *domestication du hasard* », terme emprunté au titre du livre *The Taming of Chance* (1990) de l'épistémologue canadien Ian Hacking. Selon l'auteur, ce mouvement, dont il se propose d'écrire l'histoire, commence au XVII^e siècle. Les thèmes centraux de son ouvrage sont l'érosion du déterminisme, la domestication du hasard et l'autonomisation des lois statistiques, c'est-à-dire l'évolution des usages de la statistique et l'émergence d'un « *style de raisonnement statistique* » autonome. Selon Ian Hacking, cette « *domestication du hasard* », résultant de l'application de la statistique, permet à partir des années 1820-1830 de penser le monde en termes non-déterministes. Sa réflexion sur le rôle du hasard se développe autour du pragmatisme du sémiologue et philosophe américain C.S. Peirce (1839-1914). Hacking écrit à propos de ce dernier : « Sa conception pragmatique de la réalité fait de la vérité une affaire de fréquence à long terme. Il croit en un hasard absolu, et en un univers où les lois de la nature sont, au mieux, approximées, et évoluent selon des processus aléatoires. Le hasard n'est plus le signe d'une absence de lois de la nature et de toute inférence inductive rationnelle. Peirce conclut que dire que nous vivons dans un univers de hasard n'est pas un argument sur notre ignorance, mais est lié au fait que les probabilités et les statistiques en sont venues à envahir tous les aspects de notre vie ».

> Sérendipité : Terme inventé en 1754 par le philosophe anglais Sir Horatio Walpole, pour désigner des : « *découvertes inattendues, faites grâce au hasard et à l'intelligence* ». Le hasard intervient dans le sens où l'on se retrouve dans une situation imprévue. L'intelligence caractérise la faculté qu'ont certains de profiter de l'inattendu et qui ont l'attention assez éveillée pour reconnaître la découverte. La sérendipité est le fait de trouver autre chose que ce que l'on cherchait, elle est ainsi l'œuvre de l'action humaine qui agit parce qu'il a un but, même si celui-ci se modifie en cours de route. Les sérendipitistes sont souvent vus dans la littérature comme des observateurs, curieux, ouverts à l'expérience, à la nouveauté, aux idées. On les nomme souvent inventeurs, aventuriers ou encore créateurs. Dans la science, la sérendipité expérimentale ou procédure d'essais et erreurs, désigne une méthode de recherche et d'invention basée sur la dérive et le hasard.

> Déterminisme : Notion philosophique selon laquelle chaque événement est déterminé par un principe de causalité. Elle peut se résumer par le syllogisme suivant : dans les mêmes conditions, les mêmes causes produisent les mêmes effets. Par conséquent, chaque événement peut être prévisible de part une loi physique ou mathématique.

> La théorie du chaos : Jusque dans les années 1970, on parlait de chaos pour tout un tas de phénomènes complexes non maîtrisables. Puis des scientifiques français et américains se sont intéressés à la chose de plus près et sont parvenus, à la surprise générale, à révéler, grâce à l'étude des fractales, un ordre dynamique qui a permis d'expliquer de nombreux systèmes instables naturels ou culturels (!) jusqu'ici totalement incompréhensibles comme l'évolution d'une population animale, l'écoulement d'un fluide, un orage atmosphérique ou encore une économie nationale.



Exemple de fractale.

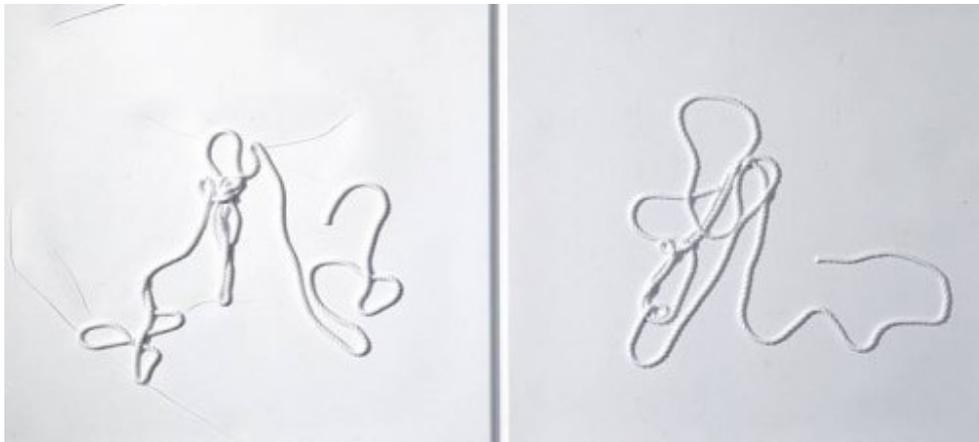
1777

En Angleterre, les premières fabriques de coton lancent la révolution industrielle.

De même que la poésie et le politique se confondent dans l'image du flâneur, les notions de passion, de rêve, de liberté pure de l'esprit pourraient former la base d'une contestation sociale. Celle-ci ne serait alors plus bureaucratique, fomentée par des partis hiérarchisés, mais quotidienne et individuelle, dans une tentative de détourner – voire de déjouer – les méthodologies scientifiques et raisonnées. On peut ainsi lire dans le n° 4 de la revue de l'>Internationale Lettriste Potlatch (juillet 1954) :

« Il ne faut pas parler des ententes possibles, mais des réalités inacceptables : demandez aux ouvriers algériens de la Régie Renault où sont leurs loisirs, et leur pays, et leur dignité, et leurs femmes ? Demandez-leur quel peut être leur espoir ? La lutte sociale ne doit pas être bureaucratique, elle doit être passionnée. »

L'artiste **Seth Price** (né en 1973, vit et travaille à New York) expose dans *Les Dérives de l'imaginaire* une partie d'une importante série de « moulages sous vide » où, tel un pied-de-nez, le hasard du jeté d'une corde se confronte au procédé industriel du thermoformage employé pour l'emballage et la bonne circulation des marchandises.



Seth Price, *New Way of Life*, 2011.

Les rencontres hasardeuses, inexplicables, celles qui concentrent toute l'absurdité de l'existence, furent le ferment de nombreux mouvements créatifs au cours du XX^e siècle. Le hasard fut étudié, convoqué, recréé en milieu artificiel. On se réclama de lui. Les dadaïstes, les surréalistes, l'Oulipo y trouvèrent matière à une création tour à tour rêveuse, drôle et sardonique. Parmi eux, la 'pataphysique, une discipline intellectuelle inventée en 1911 par le *Docteur Faustroll* sous la plume d'Alfred Jarry (1873-1907) - précurseur du surréalisme et du théâtre de l'>absurde - est « la science des exceptions » ou « des solutions imaginaires », « dont le besoin se faisait généralement sentir ». Elle offre une parodie de la théorie et des méthodes de la science moderne et était issue de la réflexion suivante : « la science actuelle se fonde sur le principe de l'induction : la plupart des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluent qu'il en sera toujours ainsi. D'abord ceci n'est exact que le plus souvent, dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité, et encore ! » Ses propos sont souvent proches du non-sens ou sont démontrés par l'absurde. Elle opère par inversion du point de vue commun : « Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive eau ? » (Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, 'pataphysicien*). Elle pose en absolu l'équivalence des contraires : « La vitesse maximale est le repos » (Samuel Beckett). Cette discipline est en même temps profondément sérieuse et totalement dérisoire, absolument absurde et philosophiquement essentielle, condensé d'humour et d'onirisme. Il existe un calendrier 'pataphysique et un Collège de Pataphysique, fondé en 1948.

> Lettrisme :

Lancé à Paris le 8 janvier 1946 par Gabriel Pomerand et Isidore Isou, le lettrisme utilise la lettre comme son, puis image. La poésie fusionne avec la musique en *lettrie*, l'écriture avec la peinture en *métagraphie*. Cette mise en question des relations s'étend au cinéma, à la culture et au social. En 1952, Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord et Gil J. Wolman, en fondant *L'internationale Lettriste*, rompent pour le « dépassement de l'art », l'expérimentation de dérives, détournements... moyens de changer ses relations à la société.

> L'absurde en littérature

L'absurde est ce qui est contraire et échappe à toute logique ou qui ne respecte pas les règles de la logique. C'est la difficulté de l'Homme à comprendre le monde dans lequel il vit. Elle se définit par l'impossibilité de trouver un sens à un certain nombre de faits quand on procède à le chercher, alors qu'il existe en réalité. Cette notion, qui produit un effet de non-sens, est souvent utilisée pour désigner un certain type de littérature. Parmi les romans les plus connus traitant de l'absurde figure *L'Étranger* d'Albert Camus. C'est un genre traitant fréquemment de l'absurdité de la vie en général, celle-ci menant toujours à la mort. L'origine de cette pensée étant sans conteste le traumatisme, la chute de l'humanisme à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. Le théâtre de l'absurde (1930-1960), inauguré par Eugène Ionesco dans sa pièce *La Cantatrice Chauve*, met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd par l'absurdité des situations et la déstructuration du langage. Le héros devient un personnage tout à fait banal, créant un nouveau concept : l'antihéros. Héritiers spirituels d'Alfred Jarry, des dadaïstes et des surréalistes, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, les dramaturges de l'absurde voyaient, selon le mot d'Eugène Ionesco : « l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles ».

1799

Percement à Paris du Passage des Panoramas, décrit par Zola dans *Nana*

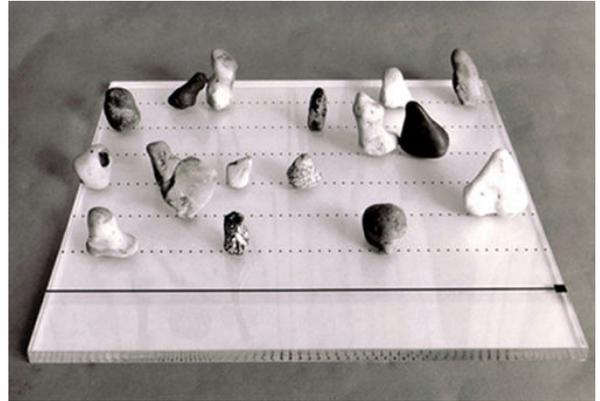
On trouve au sein de l'exposition des *Dérives de l'imaginaire* un jeu imaginé par **Jean-Michel Sanejouand** (né en 1934, vit et travaille à Vaulandry) idéal pour qui souhaiterait exercer sa gestion de l'arbitraire. Il s'agit du *Jeu de Topo* (1963) dont les règles figurent ci-dessous. Le dispositif permet à chaque joueur de laisser évoluer sa part d'irrationnel et de prendre le temps de l'observer sans nécessairement la soumettre à une analyse

Règles du Jeu de Topo :

Deux joueurs, A et B, situés de part et d'autre d'une surface carrée sur laquelle sont tracées des lignes parallèles : 6 lignes en pointillés découpent en 7 bandes égales le terrain de jeu. Une ligne continue derrière laquelle sont rangées les 8 pièces du joueur B. Les pièces du jeu sont constituées de 2 ensembles de 8 cailloux.

Le joueur A répartit sur le terrain du jeu ses 8 cailloux de la façon qu'il estime, de son point de vue, la plus satisfaisante, sans tenir compte des lignes pointillées qui ne sont là que comme repères : c'est le 1er coup de la partie.

Le joueur B juge cette répartition de son point de vue – diamétralement opposé. Si elle lui convient, la partie est terminée. Sinon, il place une de ses pièces où il le désire sur le terrain. C'est le 2ème coup.



Plateau du *Jeu de Topo* de Sanejouand.

L'errance numérique du XXI^e siècle

« Avant l'apparition des télécommunication, si vous vouliez être confronté à une façon de penser radicalement différente de la vôtre - par exemple celle d'un clochard agitateur qui dort dans une benne - votre plus grande chance était de déménager en ville. Les villes sont des machines pour le commerce, l'apprentissage, la religion, mais ce sont aussi de puissantes machines de communication. La ville et internet sont deux moteurs de sérendipité. Même à l'âge de la communication numérique instantanée, les villes gardent leur fonction en tant que technologie de la communication qui permet des contacts permanents avec l'étrange et le différent. » in « Recherche sérendipité désespérément » de Ethan Zuckerman, activiste sur internet et directeur du Center for Civic Media au Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Au tournant du millénaire, l'extraordinaire développement des techniques de traitement de l'information paraît réactiver les espérances utopiques : des possibilités d'expression et d'échange sont massivement offertes aux internautes dans des conditions de très grande liberté, et certains pensent qu'une nouvelle forme « d'intelligence collective » aux dimensions planétaires est en train d'émerger. D'autres utopies, portant sur les manières d'habiter, de travailler, de vivre ensemble, surgissent de manière récurrente, pour aller au-delà des modèles dominants.

Dans le travail de John Rafman (né en 1981, vit et travaille à Montréal), **net-artiste*** invité à inaugurer les Online Projects du Palais de Tokyo, les produits d'un hasard numérique et humain sont révélés à nos yeux. En effet, Rafman navigue de longues heures durant sur le site Google Street View à la recherche de clichés poétiques, surréalistes, ratés, provocateurs. Clichés dissidents passés au travers des mailles du filet, que la vision du monde, anonyme et contrôlé, de Google n'autorise habituellement pas. La dérive spatiale prend ici une nouvelle forme : elle s'adapte à ce nouveau voyage, virtuel et (presque) sans limites, tout en contrevenant à ses règles et en dévoilant son voyeurisme inconscient.



Image extraite du projet de John Rafman intitulé *9-eyes.com*.

1811

En Angleterre, le luddisme oppose les artisans « manuels » aux manufacturiers qui favorisaient l'emploi de machines

II- CARTOGRAPHIE EN ACTES

Le déplacement est un langage

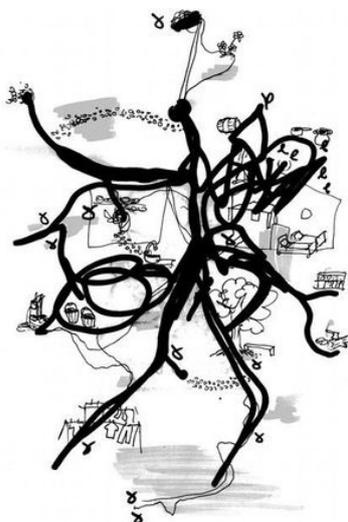
Le déplacement - physique mais aussi dans un espace virtuel comme nous venons de le voir - peut être compris comme un processus de mise en forme, de prise de forme, et même producteur de formes de vie : le marcheur est celui qui donne profil à son chemin, ouvre ou trace une voie. Il le construit en fonction des accidents, des contraintes du parcours.

On s'aperçoit qu'il y a ici un jeu subtil entre une passivité et une activité intrinsèquement liées. Si penser c'est se déplacer, de la promenade à la flânerie, le corps déploie des ressources différentes et la subjectivité change.

Chez **Fernand Deligny** (1913-1996) le déplacement est une cristallisation de ce que l'homme a d'individuel et de social, une mise en forme de ses habitudes et de ses différences. Deligny était un chercheur, ayant consacré sa pratique à s'écarter des sentiers du langage et de la raison. Son travail se tient au croisement de la poésie et de l'engagement social.

Affilié à l'anti-psychiatrie des années 1970, Deligny invente un accompagnement des enfants autistes dans un contexte de plein air. *En pleine nature*, les enfants sont simplement observés dans leurs déplacements, au cours desquels ils effectuent différents gestes. Les éducateurs non spécialisés qui encadrent les enfants sont souvent issus de milieux socio-culturels modestes (ouvriers, marginaux...). Deligny les invite à réaliser des cartes quotidiennes de ces déplacements : ce sont elles que le visiteur peut découvrir dans l'exposition des *Dérives de l'imaginaire*. Ces *lignes d'erre* sont comme des langages, hors du verbal, inspirés des agissements et de l'immuabilité autistiques.

L'engagement pédagogique de Deligny était caractérisé davantage par le pragmatisme que par la rigueur théorique : il se fondait en partie sur la pratique éthologique, soit l'étude du comportement animal dans le milieu naturel. Il s'agissait donc, pour lui, de se concentrer principalement sur l'étude d'un noyau de signes, gestes, traces. Ces *lignes d'erre* inspireront la théorie des rhizomes de Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992).



Deux exemples de relevés effectués par les éducateurs de l'entourage de Deligny.



Trisha Donnelly, *Untitled*, 2005

Ce n'est plus l'humain qui est au centre du travail de **Trisha Donnelly** (née en 1974, vit et travaille à New York) mais le déplacement et sa trace y est toujours à l'œuvre. Cette artiste se situe dans la lignée de l'art conceptuel. Elle présente ici, avec *Untitled* (2005), des frottages de mine de plomb sur papier, effectués sur des troncs d'arbres sectionnés. Les traces des insectes xylophages qui ont traversé et colonisé le bois apparaissent, telles des routes sur une carte, traces d'un mouvement passé, qui ne sont pas sans rappeler le geste du dessinateur ou du peintre sur la toile. La perception des canaux creusés entre en collusion avec une source sonore dont on pressent la dimension cinématographique et la distance historique. Cette mise en scène d'un phénomène naturel hanté par un récit met en relation des catégories *a priori* aussi distinctes que la narration et la science.

1831

La 1^{ère} révolte ouvrière française est menée par les Canus à Lyon

Les déplacements des individus ne sont certes pas les seuls à pouvoir se comprendre comme une cartographie en acte du terrain. En effet, les mutations et déplacements du terrain lui-même, et la nécessité pour le cartographe d'actualiser son travail, nous permettent de repenser notre rapport au monde. **Évariste Richer** (né en 1969, vit et travaille à Paris) s'inspire lui aussi de la nature et fait une allusion à la dérive de l'axe de notre planète par l'emploi de cartographies du ciel devenues désuètes : une leçon de relativisme qui se prolonge dans le choix de l'artiste d'inverser la perspective des cartes car on les regarde comme si on était situé à plusieurs années lumières de la Terre, et non plus sur Terre.

L'intérêt de l'artiste pour les grilles d'interprétation du ciel et des phénomènes météorologiques, qu'il considère à la fois comme des méta-textes et des palimpsestes, lui permet d'assembler deux de ses lignes de travail préférées : le lapsus scientifique et la sédimentation du sens. Notons au passage la réappropriation des *ex-libris* du modernisme comme la grille, le texte, le monochrome.

Atlas Ellipticalis - Partie 1 (2012) de Richer est une réinterprétation d'un des trois atlas d'Antonín Běčvár, l'*Atlas Eclipticalis* (1950). Les atlas astronomiques de Běčvár sont les plus connus et les plus amplement utilisés depuis les années 1950. Toutefois, une certaine dérive des coordonnées les voue à une désuétude progressive, assujettissant cette charte au temps, à l'espace, et au point de vue déterminé qui en découle. Ainsi, la déformation que l'artiste apporte au titre de la première d'une série des trois atlas de Běčvár (*Ellipticalis*, *Borealis* et *Australis*), joue sur la notion d'ellipse, terme mathématique désignant la trajectoire des astres et une figure de style signifiant la lacune dans le discours. L'œuvre en elle-même, enrichie par son titre, est constituée par trente-quatre scans inversés des trente-quatre pages de l'*Atlas Ellipticalis*. Le regardeur se retrouve de l'autre côté du miroir, à l'exact opposé de son point de vue sur l'univers. Cette inversion induit empiriquement un vertige conceptuel dû à l'éloignement soudain à plusieurs milliers d'années lumière de la terre. Cette œuvre est réminiscente de l'Atlas de Gerard Richter, qui avait particulièrement impressionné Richer lors de sa présentation à la Documenta 10 (1997), et des symphonies de John Cage, composées à partir des constellations de Beethoven. Se plaisant à immiscer ses propres références atmosphériques dans l'histoire de l'art, Richer contribue ici à entériner le caractère spectral de la voûte céleste. Mesurant le monde, Richer en révèle aux yeux du spectateur la beauté étrange et violente, à travers des phénomènes naturels énigmatiques.



Évariste Richer, *Atlas ellipticalis - Partie 1*, 2012



Vue de l'exposition de Fabrice Hyber au Palais de Tokyo, *Matières Premières*.

Chez **Fabrice Hyber** (né en 1961, vit et travaille à Paris), l'énergie créatrice procède directement du mouvement, du déplacement, du décalage et de la dérive. Le déplacement du visiteur au fil des deux parcours imaginés par l'artiste pour son exposition au Palais de Tokyo, *Matières Premières*, induit un décalage du point de vue comme une métaphore du décalage des catégories professionnelles et des modes de production propres au fonctionnement de «l'entreprise artistique Hyber». C'est dans ces interstices que Hyber intervient et permet d'envisager l'art autrement, notamment dans sa relation aux autres disciplines du monde.

Le mouvement est ici engendré par le spectateur, plus spécifiquement encore avec son *Escalier sans fin*, dans la tradition de ses P.O.F. Ce décalage est ce qui invite le spectateur à un déplacement physique ici, et à repenser l'art dans la société et avec la société.

1860

Dans *Paris souterrain*, Nadar révèle ses prises de vue photographiques des égouts et catacombes

La dérive urbaine théorisée

La notion de dérive urbaine signifie donc l'acceptation de ce hasard, de cette part d'imprévu qui semble s'insinuer toujours et en toute chose. Elle est, dans sa pratique, la proclamation de sa prévalence dans un milieu pourtant contrôlé par la pensée urbanistique, comme peut l'être le tissu >haussmannien parisien. Nous pouvons donc la penser comme une lutte pour l'appropriation de chemins physiques et intellectuels non préconçus.



Guy Debord, *Dépassement de l'art*, Directive n°1, 17 juin 1963.

Le situationnisme s'appuie sur la volonté de créer de nouvelles situations quotidiennes propres à donner à la vie une texture poétique. On a l'habitude de distinguer deux phases dans le mouvement. La première, artistique, est consacrée, de 1952 à 1962, au dépassement de l'art. Pour les situationnistes, l'art des années 1950 est en voie de stérilisation car, en procédant à une critique radicale du matériau et des formes, il a épuisé toutes ses possibilités. Les situationnistes considèrent donc que, si l'on veut aller plus loin, il faut déplacer les activités créatrices sur un autre terrain que celui de l'art proprement dit. Au départ, ce nouveau terrain est celui de la vie quotidienne, mais très vite, et jusqu'à sa dissolution en 1972, le mouvement situationniste opère aussi sur le terrain politique, c'est la deuxième phase du mouvement.

Il y a un caractère quasi scientifique aux recherches urbaines des situationnistes. Ils produisent des rapports de leurs traversées dans la ville, ils font des cartographies où ils notent les zones d'influences, les courants, les tourbillons qui surgissent au gré des dérives. Il s'agit de multiplier les chances de rencontre, d'aventure. Dans *Théorie de la dérive* (1958) **Guy Debord** (1931-1994) invente, par exemple, le « jeu du rendez-vous impossible », qui consiste à se faire fixer un rendez-vous avec un inconnu dans un lieu public : on se voit alors contraint d'adresser la parole à n'importe qui.

La dérive est une pratique de l'errance urbaine, basée sur l'acceptation du hasard, de la rencontre et de la trouvaille. Il s'agit, littéralement, de sortir d'un itinéraire déjà prévu. « Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » écrit Debord.



Caricature du Baron Haussmann par Paul Hadol, parue dans sa *Ménagerie impériale* en 1870.

> Le système haussmannien :

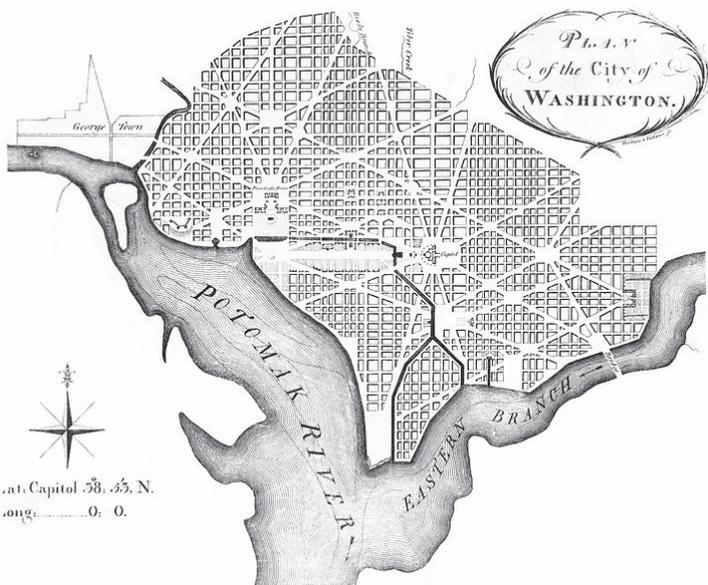
Au milieu du XIX^e siècle, la ville de Paris connaît de profondes mutations : industrialisation et urbanisation rapide, développement des nouvelles technologies. L'aménagement de la capitale française menée de 1852 à 1870 sous le Second Empire est directement pris en charge par Napoléon III, assisté du préfet de la Seine, le Baron Haussmann (1809-1891). La métropole, désormais industrielle, est conçue comme un espace ouvert et dynamique qui devait avant tout être pratique, utile et sécuritaire. L'urbanisme moderne se pense en effet en termes de réseaux (circulation et transports, égouts, adduction d'eau, éclairage). La plus grande originalité du projet haussmannien tient sans doute à l'aménagement et à l'organisation du sous-sol, avec la constitution d'un vaste réseau d'égouts (560 km s'ajoutent aux 100 existants auparavant) et de canalisations. Pour faciliter la circulation et les transports, le Baron Haussmann efface les vieux quartiers parisiens afin de créer les Grands Boulevards. Ce nouvel aménagement conférerait certes à la ville l'aspect d'un lieu de promenade, et à ses habitants, une allure de promeneurs, mais l'activité du marcheur avait été pensée comme cadrée, balisée dans des circuits prévus à cet effet : pas de place à la surprise ou à la flânerie dans l'esprit de Haussmann...

Résumant son opinion sur Haussmann et Napoléon III et sur le pouvoir des classes dominantes en général, Walter Benjamin nous dit : « *Les puissants veulent maintenir leur position par le sang (la police), par la ruse (la mode), par la magie (le faste)* ». Dans un poème intitulé *Le Cygne* (1861), où il évoque un chantier haussmannien, Baudelaire, de son côté et quelques dizaines d'années avant Benjamin s'exclame : « Paris Change ! mais rien dans ma mélancolie N'a bougé ! palais neuf, échafaudages, blocs, Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, Et mes chers souvenirs sont plus lourds que les rocs.

1864

Le droit de grève est autorisé en France

Plus spontané que la dérive urbaine, qui découle d'une expérience arbitraire, le phénomène des *chemins du désir* fut théorisé par Gaston Bachelard (1884-1962), philosophe des sciences et de la poésie, dans un de ses derniers ouvrages, *La poétique de l'espace* (1958). Ces chemins constituent un exemple marquant d'une présence humaine façonnant un espace prédéfini. Les *chemins du désir* sont, en langage d'architecte des espaces, un itinéraire emprunté par les piétons et qui n'est pas le fruit de l'urbaniste. Il s'agit en fait d'un tracé naturel créé par les usagers, comme le chemin le plus court entre deux points – à travers une pelouse dans un parc par exemple – et qui outrepassa la vision initiale de l'urbaniste. Ces chemins constituent la cristallisation d'un élément psychologique difficilement palpable : le désir. Un homme construit un chemin sur lequel il veut faire marcher ses semblables, mais ceux qui marchent décident de prendre un autre chemin : symbole d'une liberté inaliénable qui s'exprime naturellement dans un simple détail de parcours.



Plan de la ville de Washington : un étonnant compromis entre l'urbanisme moderne et les chemins du désir, gravure de 1792.

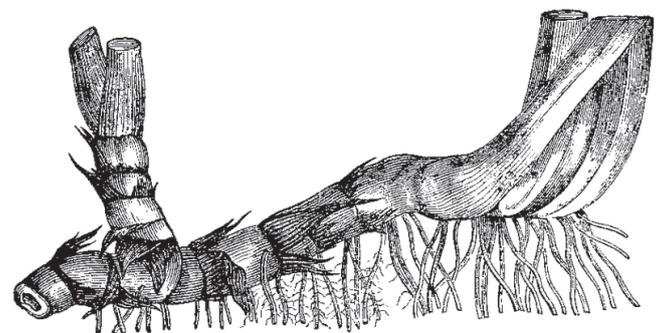


Les chemins du désir tracés par les habitants de Brasilia au coeur de la ville à urbanisme structuré par l'architecte Oscar Niemeyer.

La carte alternative

Les phénomènes et expériences décrits précédemment offrent la possibilité d'investir différemment le territoire urbain. De telles initiatives naît donc la possibilité de redessiner le réel : une cartographie alternative constitue un point de vue divergeant sur une réalité déjà étudié. Elle déjoue nos certitudes et nous permet de nous interroger sur la façon, plus ou moins prédéterminée, dont nous envisageons le monde dans lequel nous évoluons.

Comment penser le territoire, hors des normes cartographiques culturellement acceptées, sans pour autant recourir à la pure imagination ? C'est-à-dire, également, comment penser et comprendre autrement ? La pensée rhizomorphe, telle que théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari emprunte à la botanique le modèle du *rhizome*, plante multicentre, anarchique et souterraine. Penser en réseau, c'est penser la multiplicité des échanges, multitude de flux déterritorialisants et prolifères. Ce n'est pas penser le territoire comme centralisé, mais comme réticulaire, la communication comme fluide et liquide, les limites solubles.



Forme typique d'un rhizome botanique, ici chez l'*iris pseudacorus*.

1897

Eugène Atget photographie systématiquement les anciens quartiers de Paris ainsi que les petits métiers appelés à disparaître.



Dove Allouche, *Déversoirs d'orage* (9), 2009

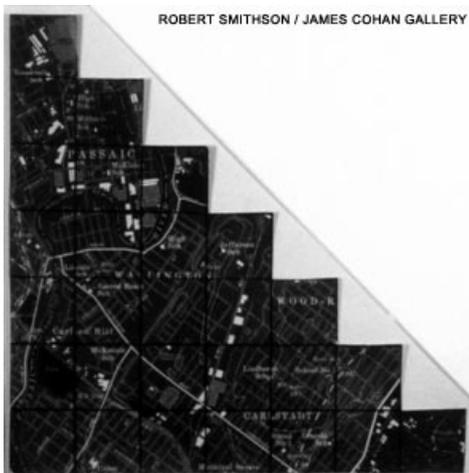
Un exemple intéressant s'offre à nous dans *Les Dérives de l'imaginaire* : avec *Les déversoirs d'orage*, Dove Allouche propose de cartographier Paris en arpentant les égouts aux côtés d'un égoutier. Les égouts de Paris ont la particularité de suivre fidèlement les rues de la capitale et donc de former une seconde ville souterraine, négatif de la première. L'artiste vise, à travers cette série, à éclairer les lignes creuses de la ville, au seuil du visible. Il procède donc à la réalisation d'une série de photographies puis, à partir de celle-ci, d'héliogravures. L'héliogravure est un procédé ancien - il date de 1825 - et de très haute qualité. Il s'agit d'une d'impression en creux, par laquelle l'encre est transférée directement depuis un cylindre en cuivre gravé mécaniquement, vers le support. La taille et la profondeur des creux détermine une trame plus ou moins dense et donc une intensité de couleur plus ou moins importante. La forme répond dialectiquement au fond, le spectateur est invité à contempler le négatif imprimé de l'image originelle, elle-même représentation d'une cartographie négative de la ville de Paris.

Penser l'espace autrement nous autorise aussi à penser le temps autrement. On divise, traditionnellement dans la pensée occidentale, le temps comme la succession du passé, du présent et du futur, c'est-à-dire comme des points sur une droite. Ne peut-on toutefois pas déjà admettre que le passé puisse être très présent chez certains individus ?

À travers sa série de dyptiques intitulée *Histories* (2003-2005), Joachim Koester (né en 1962, vit et travaille à Copenhague et New York) nous relate deux types d'histoires : celle de la photographie conceptuelle par le biais de rappels des travaux majeurs de grands noms de ce courant des années 1960 et 1970 (les époux Becher, Ed Rusha, Hans Haacke, etc.); et celle des endroits et événements auxquels il est effectivement fait allusion, à travers, notamment, des prises de vue actuelles de ces mêmes endroits. Comme son titre l'indique, cette série met l'accent sur des lieux qui sont rentrés dans l'Histoire, du moins celle de l'art, sous la forme d'images de type documentaire. Les clichés du Danois révèlent les effets du temps sur ces sites anonymes, seulement connus à travers leurs images. C'est à nouveau l'implicite qui est suggéré, les événements potentiels qui ont pu advenir au cours des années et qui font directement appel à l'imagination du spectateur.

Dans *Les Dérives de l'imaginaire*, Koester s'inspire plus spécifiquement de Robert Smithson et de sa critique du progrès formulée lors de la documentation photographique de Passaic (New Jersey). Le 30 septembre 1967, Smithson, traversant Passaic à pied, fait une pause pour déjeuner au Golden Coach Diner et recharger son appareil photo *Instamatic*. Il avait de la fenêtre une vue du centre ville, qu'il a décrit comme un « *non centre* », « *un abysse typique ou un vide ordinaire* ». « *Quel emplacement génial pour une galerie !* », se serait-il exclamé. Passaic lui apparaissait pleine de trous, vide de tout monument et de mémoire, remontant le fil du temps vers une ère primaire. Connu comme le théoricien du **Land Art***, Robert Smithson s'intéresse aux formes industrielles ou vernaculaires de l'architecture et travaille sur des territoires suburbains. La photographie est pour lui une manière de se concentrer sur le site, d'élaborer sa mise en forme artistique, qu'il désigne par cette notion de *non site*, caractéristique de la modernité industrielle et de la dimension périssable des bâtiments. Cette ville banale de Passaic va ainsi devenir, sous le regard de Smithson, l'emblème de la condition des espaces contemporains et de leur délabrement urbanistique.

Le travail de Joachim Koester rejoint cette assertion de Smithson et souligne le vide ordinaire de l'espace photographié, le côté éphémère de ses constructions. Koester a choisi de contextualiser cette citation à l'aide de journaux quotidiens de 1967, présentés dans l'exposition des *Dérives de l'imaginaire*.



Documents extraits du travail d'investigation de Robert Smithson.

1924

Le poète et écrivain André Breton écrit le premier Manifeste Surréaliste.

III- TRAVAIL ET TEMPS LIBRE

Notre vocabulaire fait un usage peu économe du mot travail. Celui-ci semble désigner toute activité, dès l'instant qu'elle est socialement rentable. *Travaillent*, ainsi pêle-mêle, non seulement l'ouvrier, l'employé ou le cadre, mais aussi l'enfant qui apprend à l'école, l'artiste qui peint son œuvre, le sportif professionnel qui *joue* au football, etc. Cette inflation du terme pose un problème : s'il peut signifier toutes sortes d'activités sociales, le travail signifie-t-il encore quelque chose de précis ?

Le point commun de tous les travaux n'est pas la rémunération. Il existe des formes historiques du travail, comme l'esclavage ou le servage médiéval, qui ne sont pas rémunérées, on peut aussi citer les notions de bénévolat ou de volontariat. Inversement, il existe des activités rémunérées qu'il est difficile d'appeler travail : la rente ou les jeux d'argent, par exemple.

Le travail serait-il alors la transformation de la nature dans un sens utile à l'homme, c'est-à-dire en vue de la satisfaction de ses besoins ? Cette définition du travail permet de ne pas le confondre avec le jeu ou les loisirs, c'est-à-dire des activités désintéressées dont la motivation principale est le plaisir qu'on y trouve. Il est possible, de la sorte, de discriminer les activités socialement utiles et de n'appeler *travail* que celles qui sont liées à la production de biens nécessaires à la vie. Ainsi, pour un Grec de l'Antiquité, le travail est le fait des esclaves ou de la seule catégorie des producteurs. Le politicien, le philosophe, eux, ne *travaillent* pas et leur activité est perçue comme d'autant plus éminente qu'elle est délivrée de cette nécessité, et suppose au contraire, un certain loisir.

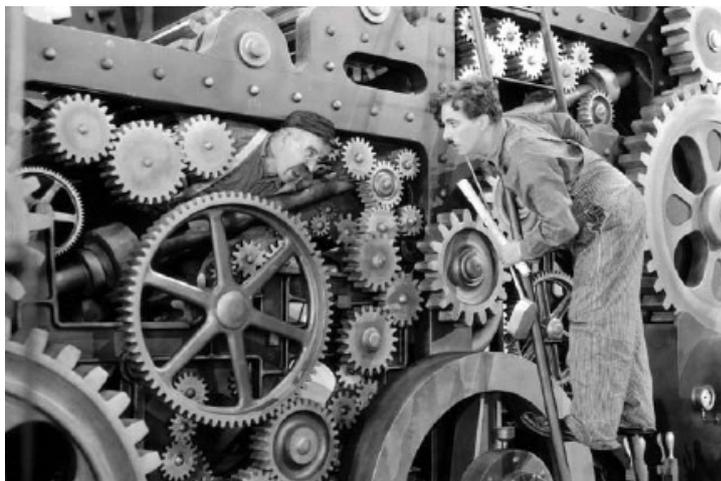
On pourrait reprendre la distinction d'Aristote (-384 - -322) entre la *theôria* (spéculation), la *praxis* (action) et la *poiësis* (fabrication, travail) : dans cette perspective, le travail serait l'activité humaine la plus proche de l'animalité, de la nécessité biologique, en vertu de sa finalité qui est de satisfaire nos besoins. Le produit du travail est en effet destiné à être consommé ; la loi du travail est donc la reproduction indéfinie de ses objets et des actes accomplis pour les produire, la répétition monotone du cycle producteur-consommation.

Toutefois, le caractère souvent pénible du travail renforce l'idée négative que l'on peut s'en faire. Activité de transformation de la nature, n'est-il pas le résultat d'une lutte entre l'homme et le monde ? S'il faut travailler la nature pour en extraire des produits utiles, c'est que, spontanément, elle ne les offre pas : il faut défricher, extraire, labourer, construire ; il faut aménager un environnement primitif hostile et, à cette fin, se fatiguer, voire s'éternuer. « *Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front* » est-il dit dans la Genèse, impératif lié au châtement du péché originel et auquel fait écho la nostalgie d'un paradis perdu où Adam n'aurait qu'à entretenir le jardin d'Éden – ou bien, comme chez Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), la nostalgie d'un état de nature où il suffirait de cueillir le fruit de l'arbre et boire l'eau de la source.

Le travail n'apparaît-il pas alors comme la part maudite de la condition humaine, comme une torture d'autant plus insupportable qu'elle est nécessaire à la reproduction de la vie ? On notera à cet égard que l'étymologie du mot porte la trace de cette vision du travail : *tripalium* désignait un instrument de contrainte au moyen duquel on attachait le bétail.

Le machinisme libère-t-il l'homme de cette souffrance ? La réponse semble négative. La division sociale des métiers est utile et permet l'acquisition d'une habileté intéressante : mais la division technique des tâches est problématique. Leur extrême parcellarisation ôte toute signification à leur exécution. Le travailleur, tel Charlot dans *Les Temps Modernes*, ne se représente plus ni le but de son activité, ni même la liaison des différents moments qui la constituent. Et le caractère répétitif, mécanique, des gestes fait alors du travail une des pratiques humaines les moins intelligentes... et les moins humaines : plus le travail est rationalisé (taylorisme, fordisme...), plus il devient bête !

De là la critique, faite par Karl Marx (1818-1883), de l'aliénation du travail : celle-ci ne dénonce pas seulement une exploitation économique, le travail produisant plus de valeur que le travailleur n'en retire en échange (ce que Marx appelait le *surtravail*), mais, plus profondément, une situation où l'homme ne se reconnaît pas dans son travail. Or, cette critique suppose que le travail permette la réalisation de l'homme ; elle suppose donc la référence philosophique à une essence de l'humanité que le travail serait censé accomplir.



Charlie Chaplin (1889-1977) dans *Les temps modernes* (1936)

1936

Le Front Populaire
instaure les congés
payés

Pour Georg W.F. Hegel (1770-1831), le travail modifie profondément notre rapport au temps. D'après lui, il arrache l'homme à son existence immédiate, à ses sentiments primitifs, en lui imposant la médiation du temps (il faut différer la satisfaction de ses besoins, attendre que la récolte pousse), et aussi celle de l'outil. Le travail est alors non seulement le moyen d'une maîtrise de la nature, qu'il adapte aux besoins humains, mais il est aussi celui d'une extériorisation, ou d'une objectivation, de soi : dans la nature maîtrisée par le travail, l'homme se reconnaît et s'affirme.

Certes on pourra dire que c'est là une vision rêvée, idyllique, du travail humain. Toutefois, la réalité moderne du chômage et de l'exclusion sociale ne contraint-elle pas à repenser le statut du travail dans nos sociétés ? Est-il raisonnable d'identifier, comme cela semble être le cas, le travail à l'emploi (*avoir un emploi*), de sorte qu'on finirait par travailler uniquement pour ne pas être au chômage ?

« Ne travaillez jamais ! » : l'injonction de Guy Debord nous amène à nous demander si le labeur créatif de l'artiste est, à proprement parler, un travail. Quand l'artiste travaille-t-il *vraiment* ? D'après Hegel, l'art se réalise par sa disparition, sa diffusion, sa dissolution dans le réel. En miroir à cette réflexion, on peut poser la question du « travail » du visiteur qui programme généralement une visite d'exposition sur son temps libre... libre mais organisé !

Temps libre vs. loisirs

La question du temps rationalisé naît de l'organisation de la journée de travail, de la nature même du labeur et des conditions dans lesquelles il est effectué. La rationalisation du temps vise généralement à accroître l'efficacité du travail et la productivité du travailleur. Toutefois, en négatif, elle « libère » également une partie de la journée du travailleur : d'où la notion très bureaucratique de loisir.

Le latin *licere* dit ce qui est permis, et le loisir, dans sa première acception, signifie la liberté qu'on a d'agir à son gré. Le temps de loisir, *libéré* des obligations du travail, existe alors comme un négatif du temps de labeur. Mais que faire d'un temps de loisir ? Que signifie - voire implique - cette liberté ?

La question du temps rationalisé et de la possibilité d'un temps véritablement *libre* s'exprime dans l'œuvre de Richard Baqué (1952-1996) *Sans titre* (1985) est exposée au sein des *Dérives de l'imaginaire*. La sculpture est constituée de plaques d'imprimerie offset reliées entre elles par une structure métallique et prenant ainsi la forme d'une expression populaire : *le temps de rien*. Ainsi, elle nous apparaît comme le produit d'une sagesse folklorique, récapitulant une vérité de base.

À la croisée du temps quotidien et de la capacité qu'a l'art de révéler les forces du nihilisme, l'œuvre de Baqué confronte l'expression quotidienne désignant le manque de temps et celle de l'urgence qui caractérise la pratique de l'art.



Richard Baqué, *Sans titre*, 1985.

Nous pouvons d'ailleurs nous référer à ce sujet à l'Association des Temps Libérés fondé en 1995 par le plasticien français Pierre Huyghe. Son but officiel était le développement des temps improductifs à travers une réflexion sur les temps libres et l'élaboration d'une société sans travail.

Pour formaliser la question du temps régularisé et rationalisé de la journée du travailleur contemporain, l'artiste **John Miller** (né en 1954) applique à son travail photographique un processus lui-même strictement rationalisé. Pour la série commencée en 1994 et toujours en cours intitulée *The Middle of the Day* [Le milieu du jour], Miller prend une photographie où qu'il se trouve, entre 12 et 14 heures. Cet horaire correspond très prosaïquement à la pause déjeuner, mais les images traversent toute la gamme des genres photographiques : elles montrent des passants anonymes qui déambulent dans les centres villes, entre les restaurants et les centres commerciaux, mais aussi des paysages, des scènes d'intérieur ou des détails. Symboliquement, il s'agit d'un moment de suspens du temps du travail : le milieu du jour est un temps à la fois disponible à investir, et cette vacance est signifiée, et même renforcée par l'impression de flottement qui se dégage de cette série de plusieurs milliers d'images.

Le milieu du jour est aussi réputé chez les photographes professionnels comme étant le pire moment pour une prise de vue, car c'est alors que la lumière est la plus verticale, brillante et brutale. *The Middle of the Day* est donc par nature un moment non professionnel, qu'il s'agisse de la nature de l'activité des gens photographiés, ou de la posture de Miller lui-même, en tant que photographe, un moment qui lui permet de cristalliser une série de questions à propos du temps et de son occupation : la pensée du temps est en fait chez lui le préambule à une critique du travail moderne et ultra-rationalisé, le «travail abstrait», coupé du temps de vie, dont parlait Marx. «La mécanisation du temps précède nécessairement la mécanisation du travail», explique Miller dans *Day by Day*. Elle l'amène aussi à réfléchir à la notion de temps libre. Quelle est la fonction de la séparation stricte qui existe entre temps libre et loisir ? Ces deux catégories sont-elles étanches ? Le temps libre, supposé être le moment par excellence de la dérive, de la flânerie, de la promenade, du rêve, ne nous est-il pas confisqué ? N'est-il pas l'objet programmé d'un immense *merchandising* (par la consommation, l'industrie du tourisme, du divertissement) ? En somme jusqu'à quel point le temps libre est-il libre ?



John Miller, *The Middle of the Day*, 1994-2012.

Divertissement populaire, culture de masse

«La culture concerne les objets et est un phénomène du monde ; le loisir concerne les gens et est un phénomène de la vie.» Hannah Arendt (1906-1975)

Dans l'entretien intitulé *Oser l'exode de la société de travail, vers la production de soi* (1998), le philosophe André Gorz (1923-2007) souligne que l'occupation du temps libre est un enjeu politique majeur : « les détenteurs du pouvoir économique et politique, écrit-il, craignent par-dessus tout une chose : que le temps hors travail salarié puisse devenir le temps dominant du point de vue social et culturel ; que les gens puissent s'avisier de s'emparer de ce temps pour s'employer à y faire eux-mêmes ce qu'eux-mêmes jugent bon et utile de faire. Avec le recul du poids du travail salarié dans la vie de tous et de chacun, le capital risque de perdre le pouvoir sur les orientations culturelles de la société». Nous sommes donc en proie, nous dit Gorz, à de multiples stratégies de captation et d'exploitation de notre temps libre, visant à nous rendre productifs même lorsque nous ne travaillons pas. Et même la séparation des temps de travail et de loisirs est factice. Il est donc impératif d'apprendre à nous réapproprier le temps passé hors du travail. »

Cette captation, cette exploitation commerciale des cerveaux est à la base de l'œuvre ironique - et légèrement cauchemardesque - de **Stephen Prina** (né en 1954), *The Top Thirteen Singles from Billboard's Hot 100 Singles Chart for the Week Ending September 11, 1993* (1993). Une horloge joue, toutes les heures, un titre du classement des treize plus grands succès radiophoniques de l'année 1993. Alors que les radio commerciales passent régulièrement les même *singles* à la mode, Prina pousse la notion de ritournelle à son comble, et ce jusqu'à l'absurde. Son horloge rempli sa fonction et nous permet de connaître l'heure, mais sa programmation n'est pas sans évoquer une manière de propagande commerciale. Le temps de chacun est rythmé par une culture populaire commerciale commune, consommable à heure fixe.



Stephen Prina, *The Top Thirteen Singles from Billboard's Hot 100 Singles Chart for the Week Ending September 11, 1993* (1993)

1981

Pierre Mauroy crée le Ministère du Temps Libre qui durera trois ans.

Si l'industrie musicale populaire - création, production et diffusion - formate une pensée commune de ce que le divertissement musicale doit être, l'industrie du cinéma hollywoodien est, quant à elle, à l'origine d'un répertoire d'images, de figures et de genres profondément ancrés dans les esprits contemporains.

One Side of Broadway (2005), une œuvre de **Matthew Buckingham** (né en 1963), prends la forme d'une projection diaporama (81 images 35 mm en N/B) avec bande sonore, tel un film décomposé jusqu'à l'arrêt. On y voit le côté Est de la rue Broadway en hiver, à la lumière du matin. Une voix décrit des photographies tirées d'un ouvrage de 1910 intitulé *Both Sides of Broadway*, présentant des clichés de tous les bâtiments le long de cette rue, côté Ouest. Pour l'anecdote, les clichés furent alors réalisés à partir de plaques photosensibles fabriquées par les frères Lumière.

Le diaporama de Buckingham montre les façades des premiers cinémas new yorkais, où les films narratifs ont très vite remplacé le format documentaire cher aux frères Lumière.

Le dispositif technique léger des frères Lumière avait permis de transformer le quotidien en un spectacle (entrée en gare du train, sortie d'usine, etc.) et avait déclenché un nouvel appétit pour une connaissance encyclopédique : l'envie de tout voir et de tout montrer, partout dans le monde.

Tous les projets de Buckingham, bien qu'ils ne soient pas strictement historiques, narratifs ou fictionnels pose la question de l'expérience du spectateur, au sens « benjaminien » du terme : soit l'expérience comme combinaison de la perception, de l'interprétation et de la mémoire de chacun.



Matthew Buckingham, *One Side of Broadway*, 2005

Ce formatage de la notion de divertissement au travers du commerce donne parfois lieu à des phénomènes proche de l'idolatrie : des groupes de personnes se forment autour d'une personnalité publique ou d'une forme d'expression culturelle - *fans club*, fanzines, forums Internet dédiés à l'idole. Le mot anglais *fan* est d'ailleurs l'abréviation de *fanatic*, ce qui traduit bien la part de dévotion quasi religieuse présente dans la démarche du fan. Peut-être pouvons-nous aussi voir dans ces regroupements la tentative de recréer des cellules sociales primordiales : famille, tribu.

Ainsi, l'artiste **William E. Jones** (né en 1962) découvre à Los Angeles, dans le quartier de San Bernardino, un culte voué à Morrissey, leader du groupe de Manchester The Smiths. Lui-même fan du chanteur et du groupe, l'artiste s'interroge sur ce culte nourri par les communautés hispanophones de l'**>Inland Empire**. Il présente une série de photos de concerts assurés par des musiciens de *cover bands* (groupe de reprises). Le documentaire filmé présente la rencontre de l'artiste avec ses fans. Au-delà de l'aspect sociologique de la culture populaire, l'artiste explore la façon dont le fan *produit* symboliquement, culturellement, voire sociologiquement.

Un mélange de timidité et d'exhibitionnisme de la part des fans interviewés : une ambivalence que l'on retrouve aussi dans la démarche même de leur idole, qui transforma sa solitude et son malaise social en un spectacle.

> **Inland Empire** : Nom d'usage donné à la région très étendue couvrant plusieurs comtés à l'Est de Los Angeles. Les villes de ce territoire à mi-chemin du désert sont caractérisées par leur rôle de cité dortoir où le prix du terrain permet une faible densité de population. Des revenus moyens et un fort taux d'obésité sont parmi les principales caractéristiques de celle-ci. La pauvreté s'y est aussi fortement développée ces dernières années notamment dans la ville de San Bernardino. Selon certains responsables politiques, le réseau d'aide aux démunis favorise l'arrivée de personnes pauvres dans la ville. C'est dans ce contexte que William E. Jones vient poser son objectif pour témoigner de la ferveur dont témoignent certains jeunes latinos pour Morrissey.

1995

Sortie de *Internet Explorer 1* chez Microsoft.

« Souvent, les personnes qui aime la musique pop sont en recherche d'eux mêmes, ou plus vraisemblablement d'une version idéale d'eux mêmes, dans ce qu'ils écoutent. » - William E. Jones

Les thèmes du premier album des Smiths nous plongeait dans l'univers des jeunes de la classe ouvrière de Manchester, une jeunesse passionnée qui a soif d'évasion et où chacun fantasme une vie meilleure : un matériau propice à l'identification pour les jeunes américains de San Bernardino.



William E. Jones, *Is It Really So Strange?*, 2004

La posture du spectateur

« Si, déracinant de son cœur le vice qui la domine et avilit sa nature, la classe ouvrière se levait dans sa force terrible, non pour réclamer les Droits de l'homme, qui ne sont que les droits de l'exploitation capitaliste, non pour réclamer le Droit au travail qui n'est que le droit à la misère, mais pour forger une loi d'airain, défendant à tout homme de travailler plus de trois heures par jour, la Terre, la vieille Terre, frémissant d'allégresse, sentirait bondir en elle un nouvel univers... »

Paul Lafargue, *Le droit à la paresse* (1880)

Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'art devait, pour **William Hogarth**, avoir des qualités esthétiques mais aussi et surtout des qualités morales qui élèveraient le spectateur. Sa conception d'œuvre sous forme de séries narratives avait donc pour but de dynamiser la représentation des sujets et leur perception par le spectateur.

Ainsi, la naissance d'une culture de masse au XX^e siècle, culture commerciale inscrite dans une pensée qui sépare la vie entre labeur et jeu, a donné lieu à la naissance d'un consommateur spectateur. Les pratiques culturelles individuelles disparaissent au profit d'une consommation général de grands événements culturels.

De nombreux artistes invitent, à travers leur démarche, le spectateur à s'autoriser une liberté de regard, une émancipation culturelle. Le spectateur est invité à faire des choix lui aussi, et surtout à prendre des responsabilités. Ce qui va plutôt à l'encontre de la posture habituelle du spectateur, assis, passif... consommateur.

Michel de Certeau (1925-1986) assimile les producteurs de sens à des propriétaires terriens qui imposent le sens des biens culturels aux consommateurs, grâce à la réglementation des usages et accès. Il compare alors les consommateurs à des « *braconniers* » sur ces terres, au travers des mailles du réseau imposé, mais recomposant par leur marche propre leur quotidien. De même, la lecture répond à l'acte d'évidement, de mort de l'auteur, par une sélection active du fait du lecteur.

Alors que les *happenings* supposent une invitation, un public, une trace matérielle, pour les situationnistes, dépasser l'art, c'est dépasser le rapport au spectateur. Il n'existe aucune photo de situation construite. La créativité, telle qu'ils l'entendent dans la vie quotidienne, doit abolir l'idée de spectacle. Mais paradoxalement, le mouvement a ouvert malgré lui, au fil des décennies qui suivirent, de nouveaux domaines à la création artistique.

Le dispositif imaginé par **Jean-Michel Sanejouand** et explicité précédemment dans ce document incite le spectateur à abandonner ses habitudes de lecture, son petit confort. La seule logique qui tienne alors est celle de la liberté. Mais comment se l'approprier ? Et quel cadre lui donner – si cadre il y a ? Avec Sanejouand se pose également la question de la compréhension de l'œuvre. Le spectateur de l'art contemporain axe bien souvent son appréciation d'un objet artistique sur la compréhension qu'il en a. Mais est-ce là la seule manière de le prendre en compte ? N'y a-t-il pas un autre rapport que celui de la compréhension à mettre en jeu ici entre le spectateur et l'objet ?

Fabrice Hyber imagine deux parcours pour son exposition *Matières Premières* : l'un actif, l'autre contemplatif. Un choix de postures proposé à chaque visiteur, et finalement deux entrées possibles pour deux parcours possibles. L'un, surélevé, place celui-ci dans une posture passive, contemplative : on survole littéralement l'expositon. L'autre autorise une interaction avec les œuvres et dans l'action, nos sens prennent le dessus sur notre intellectualisation de la visite.

2007

Lancement de
Google Street View

IV- LA FABRIQUE DE L'OEUVRE

Selon Camiel Van Wienkel, critique et *curator* néerlandais, l'art conceptuel de la fin des années 1960 marque le moment où la **>révolution managériale** s'est étendue au monde de l'art. Ce mouvement a obéi à une certaine rationalisation de la création. La séparation du temps de la production d'une œuvre en deux phases bien distinctes, la conception et la réalisation, relève d'une conception bureaucratique du processus créatif, une conception qui semble refuser la possibilité d'une dérive, d'un détour, d'une déviation, d'un délire. Néanmoins, quelles pratiques artistiques impliquent aujourd'hui l'acceptation du hasard, et leurs enjeux ?

Les artistes du XXI^e siècle travaillent dans des conditions inédites jusqu'alors, incluant la digitalisation de l'image et du son, le double rôle de l'internet, à la fois une source d'apparence inépuisable et réseau de distribution et un monde de l'art globalisé où l'information circule à toute vitesse.

Fabrice Hyber fait se côtoyer le monde de l'art et celui de l'entreprise ou de la recherche scientifique afin de transformer les comportements et de rapprocher des territoires apparemment opposés. Dans son exposition *Matières premières*, l'idée dominante est celle de la matière première à retrouver, à recomposer, dans le but de remettre du liant entre les éléments séparés jusque là par le processus d'industrialisation. L'artiste parle d'une séance de spa pour le visiteur qui permettrait donc de remettre les choses dans l'ordre, malgré le désordre et la décomposition apparente...



> Burnham est connu pour son ouvrage *The Managerial Revolution*, publié en 1941, qui a fortement influencé le roman de George Orwell, *1984*. Il y développait l'idée de la bureaucratisation des sociétés modernes. Selon l'auteur américain, la structure dirigeante des états totalitaires était la préfiguration d'une « révolution managériale » qui devait toucher tous les états : le développement des sciences et de la technique conduirait à l'émergence d'une nouvelle classe sociale intermédiaire (entre prolétariat et bourgeoisie), les « techniciens », qui imposeraient peu à peu leur pouvoir dans les rapports de production. Ces « organisateurs », « placés à la tête de ces grandes unités de pouvoir que sont la grande industrie, l'appareil gouvernemental, les organisations syndicales, les forces armées, constitueront la classe dirigeante », et ce indépendamment des types de régimes politiques et économiques de l'époque (capitalisme, communisme, fascisme).

Opérer une sélection

«Une personne cultivée devrait être : quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé.»

Hannah Arendt, *La crise de la culture* (1961)

«Toute passion, certes, confine au chaos, la passion du collectionneur, en ce qui la regarde, confine au chaos des souvenirs.»

Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque* (1931)

Le cerveau de l'artiste vu comme lieu d'archivage de formes et d'idées, et l'œuvre vu comme un *remix*, une relecture de ces formes et de ces idées : voilà l'un des nouveaux programmes d'exposition inauguré à l'occasion de la Saison 2 «Imaginer l'imaginaire» : Bibliothèque d'artiste.

C'est dans ce cadre que l'artiste **Ryan Gander** (né en 1976, vit et travaille à Londres) établit, avec *Esperluette*, un parallèle étroit entre l'espace de l'œuvre et le lieu de la psyché, le défilé des objets et le processus mental. Il propose ainsi une exposition dont les œuvres relèvent du puzzle, du réseau aux connexions multiples. Disséminés dans le bâtiment, les différents éléments – dont l'installation sonore, les livres et l'installation centrale *Ampersand*, sorte de diaporama d'objets du quotidien – sont les fragments d'un récit enchâssé. Derrière cette lecture à plusieurs niveaux se cache un vaste jeu de pistes à décoder qui incite le visiteur à faire ses propres connexions, à inventer son propre récit pour résoudre la charade à solutions multiples proposée par l'artiste.

« Le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini, ni assuré. »

Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, 2002

L'après-midi d'un faune (2010) est une œuvre vidéo qui a été filmée par l'artiste **David Hominal** (né en 1976, vit et travaille à Berlin) pendant quatre ans, dans son studio et dans plusieurs lieux intérieurs ou anonymes. La caméra fait un gros plan sur sa main et la suit se déplacer nerveusement sur le sol. Elle semble lire une écriture braille sur le sol, être à la recherche d'invisibles objets minuscules, exécuter une sorte de danse nihiliste. Le son de sa propre respiration se fait entendre, l'image est brouillée par des secousses : tout amène à envisagé le film comme une création d'amateur, ou comme un film expérimental des débuts de l'art vidéo. Toutefois la vidéo, de part son sujet et sa forme s'oriente surtout vers un sentiment ambivalent d'inadéquation de la vision comme outil de compréhension du monde. Dans la recherche de sens, la raison abandonne au profit d'un mouvement fiévreux et corporel.

La main, extension ultime de tout le corps, effectuée sous nos yeux un geste de transe : le chaos intérieur des idées cherche à s'exprimer, à sortir de ce corps.



David Hominal, *L'Après-midi d'un Faune*, 2010

Douglas Huebler (1924-1997) est une des figures majeures de l'art minimal et conceptuel. On lui connaît la fameuse remarque : «Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants : je ne souhaite pas en ajouter davantage. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu.» Un dimanche après-midi de mars 1973, Huebler réalise 30 photographies à 20 secondes d'intervalle d'une ombre de proue de bateau qui se projette sur l'eau. L'œuvre s'intitule *Duration Piece n°77, Brussels* et procède d'un simple constat : l'instantané photographique enregistre le temps. Douglas Huebler conçoit une œuvre simultanément textuelle et visuelle juxtaposant l'énoncé de réalisation formelle et le résultat. Le principe d'équation entre le texte et l'image est souvent instable, tant au sein des œuvres il est difficile de reconstituer les principes de cause à effet. Au-delà d'une apparente objectivité, par une œuvre remettant en jeu la logique, Douglas Huebler privilégie l'expérience du temps et du lieu.

«Les images les plus fortes qui ont été produites par l'art moderne sont des images *temporelles* et non pas *intemporelles*, et elles sont existentiellement transcendantes car chacune constitue une objectivation du temps, à travers la synthèse d'éléments conceptuels et existentiels. Parmi les exemples les plus marquants : Cézanne, les cubistes et les drippings de Pollock. Leurs tableaux sont comme des champs de blé en train de pousser. Les images restent vivantes et intactes aussi longtemps que dure le temps de perception. L'image existe en tant que réalité dans le moment présent. Le même genre de lecture peut s'appliquer aux travaux dans lesquels j'ai utilisé le temps comme composante structurelle», expliquait Huebler.



Douglas Huebler, *Duration Piece n°77, Brussels*, 1973.

La question de la construction de l'œuvre, voire de l'échec de cette construction, est au cœur d'*Aberdeen* (2000), de **Rodney Graham** (né en 1949, vit et travaille à Vancouver). *Aberdeen* prend la forme d'une projection de diapositives rendant hommage à une figure culte du Rock : Kurt Cobain, chanteur charismatique reconnu mondialement du groupe Nirvana. L'œuvre se place du point de vue du fan qui ferait une sorte de pèlerinage dans la ville natale de la star, Aberdeen, une bourgade de l'état de Washington aujourd'hui ancien site industriel. Le dispositif est accompagné d'une bande sonore rappelant la musique du groupe ou de ceux qui ont influencé Nirvana, ici interprétée par le groupe de Rodney Graham.

Héritier de l'art conceptuel, l'artiste canadien produit des œuvres critiques, souvent philosophiques qui réexaminent librement certains fondements de la culture occidentale. Il recourt fréquemment au mode de la répétition et à l'obsession de l'éternel recommencement.

À travers *Aberdeen*, il retrace son propre parcours: fan de rock à l'adolescence, fondant son propre groupe avec un succès mitigé avant trente ans, Rodney effectue un pèlerinage vers une part de soi qu'il a aujourd'hui partiellement quittée. Toutefois l'œuvre fonctionne aussi comme un récit de sa propre construction : la recherche des signes du génie de Cobain dans la ville est un échec ; la musique non originelle interprété par Graham devient donc un supplétif auquel nombres d'aspirants rock stars pourront s'identifier.



Rodney Graham, *Aberdeen*, 2000.

Déterminisme culturel et référentialité de l'art contemporain

Certains artistes, critiques ou historiens d'art parlent d'un vaste mouvement d'*auto-cannibalisation* en cours dans l'art contemporain - en référence à cette tendance à l'emprunt, à l'appropriation permanente, à l'auto-référencialité. La référentialité comme démarche artistique, comme moyen de création, voire parfois comme propos même de l'art, est un des concepts clef de ce que l'on nomme la **post-modernité***. Il marque la fin d'une croyance dans - ou d'un abandon au - progrès moderne né des révolutions industrielles. Il ne s'agit plus de penser le présent comme annonciateur d'un futur florissant, mais bien au contraire comme conséquent d'une histoire encore proche, qu'il convient de relire, de déconstruire et d'analyser.

A cette fin, les *post-modernes* s'approprient ce qui est sûrement l'invention artistique principale de la modernité : le montage. Il peut s'agir de la rencontre d'éléments iconographiques différents, comme on l'entend le plus souvent, mais aussi de la collision de formes artistiques, de genres, de *niveaux* de culture ou de champs d'action.

L'artiste **Matthew Buckingham**, par sa démarche créatrice, se rapproche fortement de l'historien. Plus précisément, il s'intéresse à l'historiographie, mais n'étant pas directement affilié à cette discipline, il s'autorise des libertés très personnelles et néglige occasionnellement les règles propre à celle-ci. Nous comprenons donc bien que sa démarche ne doit pas être considéré comme scientifique mais qu'elle constitue plutôt une corruption propice à la création.

Ainsi, nous voyons comment l'intrusion d'une démarche artistique au sein même d'une discipline dite scientifique peut subitement faire basculer la logique de cette discipline qui apparaît alors comme presque arbitraire ou absurde. « *Il est plus productif de considérer l'Histoire comme un champ d'investigation infini, comme une discipline dont on ne pourra jamais totalement faire le tour* », conseille l'artiste.

Rodney Graham se défend de pratiquer l'appropriation, mais préfère parler d'annexion, dans le sens où ses œuvres s'annexent à des travaux existants. Exemples : il a ajouté un long passage au texte d'Edgar Poe intitulé *Landor's Cottage*, produit une série de sculptures fondées sur des œuvres de Donald Judd et composé une œuvre musicale à partir de quelques mesures du *Parsifal* de Wagner, mais qu'il faudra plusieurs années pour jouer !

Dans *Continuous transformation of the form of a child's sled into that of another* [Transformation continue de la forme d'un traîneau d'un enfant en un autre], (2000), une simple luge de bois porte un carrousel à diapositives projetant l'image du traîneau d'honneur de Louis II de Bavière. L'image de ce traîneau grandiose et baroque provient du film *Ludwig, le crépuscule des dieux*, réalisé par Luchino Visconti en 1972. La luge, quant à elle, fait bien évidemment référence à *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles.



Rodney Graham, *Continuous transformation of the form of a child's sled into that of another* [Transformation continue de la forme d'un traîneau d'un enfant en un autre], 2000.

L'emprunt et la pratique artistique comme un collage prennent une dimension très directe et matérielle avec l'œuvre de **Mark Leckey** (né en 1964, vit et travaille à Londres) et son œuvre changeante *BigBoxStatueAction* (2003-2012).

En effet, celle-ci met en conversation un *soundsystem* et une sculpture empruntée à un des artistes pionniers de l'art moderne. La musique et les sons produits par l'installation répondent étrangement à la sévère monumentalité de la sculpture. L'artiste convoque ainsi l'invisible, invoque l'aura même des objets, pour tenter de les ramener à la vie à l'occasion de « séances » presque magiques.

Jusqu'à présent Leckey a employé une statue de Henry Moore, Jacob Epstein, ou plus récemment un élément industriel très sculptural d'un moulin à vapeur de Manchester de l'époque victorienne. À l'occasion de sa présentation dans *Les Dérives de l'imaginaire*, l'artiste a choisi *L'action enchaînée sans bras* (1905) d'Aristide Maillol. Tous ces objets ont pour point commun de n'être pas *compréhensibles* pour Leckey.



Mark Leckey, *BigBoxStatueAction*, 2011.

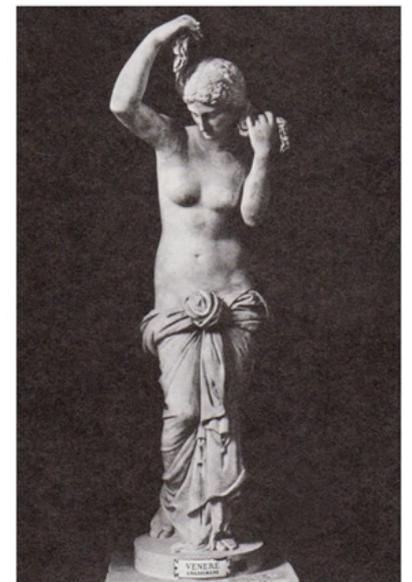
Reproductibilité de l'œuvre et réminiscence des formes

Le thème de la fabrique de l'œuvre, qui traverse « Imaginez l'imaginaire », nous permet d'aborder la notion de reproductibilité de l'œuvre d'art par les moyens de productions modernes. Ce phénomène révolutionnaire, théorisé par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), bouleverse le statut de l'objet d'art, sa fonction sociale et, par là même, le regard que nous posons sur lui.

Comme nous l'avons vu précédemment plusieurs artistes de l'exposition intègrent cette possibilité de reproduction à l'infini d'une œuvre dans leur processus créatif : c'est le cas par exemple de **Dove Allouche** ou, de façon plus indirecte, de **Rodney Graham**.

Oliver Laric (né en 1981, vit et travaille à Berlin) s'intéresse, quant à lui, à la réminiscence des formes, propre, semble-t-il à la nature même de la culture occidentale, si l'on en croit l'unicité de l'histoire de l'art. Dans le prolongement des réflexions de l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929), le jeune artiste autrichien pose la question de l'œuvre unique : a-t-elle seulement existé ?

Versions (2009-2012) est comme un *statement*, mais aussi comme une interprétation ouverte aux interprétations. Son regard sur l'histoire de l'art nie les concepts d'originalité opposée à la copie, voire de vérité et de contrefaçon. La reproductibilité de l'œuvre n'est-elle pas déjà en jeu très tôt dans l'histoire avec, par exemple, les copies de sculpture grecques faites par les romains ?



Oliver Laric, *Versions*, 2009-2012.

Le travail de **Raphaël Zarka** nous fournit un autre exemple d'une démarche de prélèvement et de reproduction de formes préexistantes. Il transforme, met en exergue, interroge les formes de ce monde, se déplace pour les observer et en rencontrer de nouvelles au hasard de ses déambulations. Il les déplace à leur tour pour en changer l'appréhension et le statut. Cette perte du contexte originel inscrit l'œuvre à la fois dans une citation, une reprise au sens musical voire un hommage.

Dans la série de *Déductions* présentées dans *Les Dérives de l'imaginaire*, l'artiste se fait à la fois philosophe et mathématicien. Philosophe d'abord si l'on prend la déduction en tant que résultat d'un argumentaire établi à partir d'hypothèses et servant de conclusion à une théorie. La théorie pouvant ici s'appuyer sur une citation du chimiste et philosophe Antoine Lavoisier (1743-1794) que l'artiste affectionne particulièrement : « *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* ». La démonstration de Zarka se faisant par la résurgence de formes et de références dans un autre lieu et une autre temporalité. Souvent, un fragment d'œuvre, un indice figurant dans une peinture ou une sculpture et extraits de celles-ci sert de support aux *Déductions*. Si la méthode arithmétique intervient dans ses *Déductions*, c'est aussi et surtout la géométrie de Zarka qui sert de vecteur de modification. En effet, les *Déductions* de Zarka procèdent également à une soustraction formelle d'un espace pour en faire un objet artistique. Si le cénotaphe est une tombe vide en guise de monument commémoratif, *Le Cénotaphe d'Archimède* (2011) est la reproduction d'une photographie des cheminées d'un palais de style Tudor réalisées par des artisans italiens en 1520. De même que les œuvres de **Rodney Graham** servent d'appendice à des œuvres préexistantes, ces translations transforment également la référence.



Raphaël Zarka, *Le Cénotaphe d'Archimède*, 2011.

GLOSSAIRE

* **Appropriation Art** : Au sens large, peut être de l'appropriation artistique tout art qui réemploie du matériel esthétique (par ex. photographie publicitaire, photographie de presse, images d'archives, films, vidéos, etc.). Il peut s'agir de copies exactes et fidèles jusque dans le détail, mais des manipulations sont aussi souvent entreprises sur la taille, la couleur, le matériel et le média de l'original. Cette appropriation peut être effectuée avec une intention critique ou comme un hommage.

* **Art conceptuel** : Lucy R. Lippard (née en 1937), critique d'art et curator américaine, fut l'une des premières à témoigner de la dématérialisation de l'œuvre d'art au tournant des années 1960 et 1970. Les artistes dits "conceptuels", largement influencés par l'art minimal, font effectivement souvent l'économie de la production de l'œuvre, se contentant d'en livrer au public un descriptif, un mode d'emploi, une intention. En cela, l'art conceptuel est essentiellement un art du langage, du document. N'y a-t-il pas suffisamment d'objets dans notre société globale de consommation ? Si l'art est devenu matière à penser, ne peut-on pas se limiter au concept, à l'essence de l'œuvre ? Telles semblent être les questions que se posent les artistes comme Joseph Kosuth (né en 1945), Robert Barry (né en 1936), Lawrence Weiner (né en 1942), Dan Graham (né en 1942) ou le collectif Art & Language (fondé en 1968).

* **Dérive psychogéographique** : Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.

Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire : la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités.

La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du mi-

lieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte.

* **Flâneur** : La figure du flâneur est une invention parisienne des physiologies du XIX^e siècle. Paresseux, oisif, improductif, le flâneur remet en question la raison bourgeoise d'une société fondée sur le travail, la productivité et l'activité sociale.

Charles Baudelaire a utilisé le mot flâneur pour caractériser l'artiste de la vie moderne dont l'esprit est indépendant, passionné, impartial, « que la langue ne peut que maladroitement définir ». Selon ses propos, le flâneur est un observateur passionné :

« Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde ». Chez Baudelaire, la figure du flâneur est l'allégorie de l'individu moderne qui n'a plus foi dans le progrès historique qui se serait traduit par une égalité entre les hommes et perçoit l'illusion de la marchandise, sa ruse et tente de s'en déprendre.

Le philosophe allemand Walter Benjamin dans son ouvrage *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, a développé le concept de *flâneur*, en le liant à la modernité, aux métropoles, à l'urbanisme et au cosmopolitisme. Et cela nous mène à établir tout de suite que *flâner* ne signifie pas seulement se promener sans hâte, errer sans but, au hasard, en s'abandonnant à l'impression et au spectacle du moment. Ou plutôt, telle est la définition que l'on rencontre communément. Cependant, le déplacement provoque et stimule la pensée. La flânerie signifie un déplacement citoyen réfléchi, qui a pour but de couvrir un certain territoire et d'expérimenter des états de perceptions variés.

* **Internationale Situationniste** : Formellement créée en juillet 1957 à la Conférence de Cosio di Arroscia en Italie, l'Internationale Situationniste est née du rapprochement d'un ensemble international de mouvements d'avant-garde, dont l'Internationale lettriste, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginaire, le Comité psychogéographique de Londres et un groupe de peintres italiens. Son document fondateur, *Rapport sur la construction de situations...*, a été rédigé par Guy Debord en 1957. Dans ce texte programmatique, Debord pose l'exigence de « changer

le monde » et envisage le dépassement de toutes les formes artistiques par « un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne ».

L'un des principaux objectifs de l'Internationale Situationniste était l'accomplissement des promesses contenues dans le développement de l'appareil de production contemporain et la libération des conditions historiques, par une réappropriation du réel, et ce dans tous les domaines de la vie. Le dépassement de l'art fut son projet originel.

* **Land Art** : Avec les artistes du Land Art, la nature est au cœur du dispositif de création et s'inscrit dans une mouvance qui lutte contre la domination du modèle de la galerie, des institutions artistiques et de leurs contraintes. L'œuvre doit être non plus une valeur marchande vouée à une élite mais une véritable expérience liée au monde réel. Les artistes, proposant souvent des œuvres monumentales, utilisent les matériaux de la nature (bois, terre, pierres, sable, rocher, etc.) et creusent, déplacent, transportent, accumulent, tracent, plantent, etc. Ils introduisent également des produits manufacturés et travaillent souvent dans des lieux éloignés des centres urbains. L'usage de la photographie leur permet de faire connaître leurs œuvres. Des croquis, reportages et vidéos sont présentés au public et participe de l'économie qui permet à l'artiste de vivre et de réaliser les projets suivants. C'est ainsi que dans les années 1970, certaines œuvres réintègrent les musées et expositions, d'abord par l'image puis par des installations dans les espaces intérieurs. Si tout un pan de la création Land Art consiste en des altérations durables du paysage, la plupart de ces œuvres relèvent plutôt de l'art éphémère, vouées à plus ou moins longue échéance à la disparition sous l'effet des éléments naturels.

* **Lettrisme** : Fondé en 1945 par Isidore Isou (1925-2007), le lettrisme s'est imposé dans un moment de l'histoire universelle comme le seul mouvement révolutionnaire après le dadaïsme et le surréalisme. Ami de Tristan Tzara, père spirituel de Guy Debord, Isidore Isou proclame la destruction de la poésie à mot au profit d'une esthétique basée sur la lettre et le signe. Au-delà de la poésie, le lettrisme développe une œuvre protéiforme et souvent méconnue, visant, grâce au concept de création généralisée, à transformer l'ensemble des branches du savoir : de la théorie de l'art au bouleversement de la société et de la vie.

Le lettrisme ne cesse pas, encore aujourd'hui, de faire débat même quand sonne l'heure de sa réévaluation historique. D'ailleurs le monde contemporain paraît de plus en plus donner raison aux prophéties lettristes soit pour les réaliser soit pour les combattre.

* **Modernité** : Le terme désigne à la fois une époque, une civilisation et une conception de l'humanité indissociable de la culture occidentale et de la philosophie européenne. La notion – aussi floue soit-elle – renvoie en tout cas à l'Europe des Temps modernes depuis la Renaissance jusqu'au monde contemporain. Ainsi, elle commencerait au XVI^e siècle en Europe avec le protestantisme, l'avènement des sciences expérimentales, et les grandes découvertes. Puis elle culmine au siècle des Lumières. Rationalisme, positivisme et optimisme (foi dans le progrès) en sont, sur le plan philosophique, les traits les plus significatifs. Quatre grandes révolutions en découlent. L'homme moderne conquiert son autonomie et affirme sa volonté de maîtrise technique du monde. L'homme moderne vide le monde de son mystère, il le désenchante (positivisme) et s'efforce de s'appropriier les qualités des dieux du passé (omniscience, puissance). L'homme moderne dissocie les différentes dimensions de l'existence individuelle et collective (laïcisation). L'homme moderne a foi dans le progrès et ne craint plus son avenir.

* **Post-modernité** : Il s'agit, pour le moment, davantage d'un état d'esprit que d'un fait de civilisation ! Le trait central en est sans doute le constat d'une crise du sens procédant d'une désillusion généralisée à l'égard des idéaux humanistes de la modernité. Dans le champ de l'art, le post-modernisme rejette (ou met simplement de côté) les aspects propres à l'art moderniste.

* **Net Art** : Depuis la seconde moitié des années 90, le Net art désigne les créations interactives conçues par, pour et avec le réseau Internet, par opposition aux formes d'art plus traditionnelles transférées sur le réseau. Des galeries virtuelles et des revues électroniques apparaissent et se consacrent à cette forme d'art naissant, relayées par de nombreux groupes de discussion et forums en ligne initiés par les artistes eux-mêmes. Pour le monde de l'art, l'originalité d'Internet tient à ce qu'il propose simultanément un support, un outil et un environnement créatif. On entend par support, sa dimension de vecteur de transmission, dans le sens où Internet est son propre diffuseur ; par outil, sa fonction d'instrument de production, qui donne lieu à des usages et génère de nouvelles œuvres artistiques ; et par environnement, enfin, le fait qu'Internet constitue un espace habitable et habité. Dans ce contexte, le travail artistique vise au moins autant la conception de dispositifs interactifs que la production de formes de vies en ligne ou d'occupation du réseau. Internet y est tout autant investi comme un atelier que comme un lieu d'exposition. Le site Internet, la homepage, le blog, le courriel et les mailings list ou forums de discussion constituent les cadres de sociabilités renouvelées. Les œuvres qui résultent de ses différentes expérimentations sont multiformes - environnements navigables, programmes exécutable, formes altérables - et vont parfois jusqu'à inclure une possibilité d'apport ou de transformation du matériau artistique initial.

ANNEXES

«Devant la petite ville est assis un petit nain,
Derrière le petit nain se dresse un petit mont,
Du petit mont s'écoule un petit ru,
Sur le petit ru flotte un petit toit,
Sous le petit toit il y a une petite chambre,
Dans la petite chambre est assis un petit garçon,
Derrière le petit garçon se dresse un petit banc,
Sur le petit banc repose une petite armoire,
Dans la petite armoire il y a une petite boîte,
Dans la petite boîte gît un petit nid,
Devant le petit nid est assis un petit chat,
Il faut que je note cette petite place-là.»

Johann P. Wich, *Steckenpferd und Puppe*, [Dada et poupée], 1843.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* (1980) :

“la consommation, organisée par ce quadrillage expansionniste [les réseaux des médias], ferait figure d'activité moutonnaire, progressivement immobilisée et “traitée” grâce à la mobilité croissante des conquérants de l'espace que sont les médias. Fixation des consommateurs et circulation des médias. Aux foules, il resterait seulement la liberté de brouter la ration de simulacres que le système distribue à chacun. Voilà précisément l'idée contre laquelle je m'élève : pareille représentation des consommateurs n'est pas recevable.

[...]

bien loin d'être des écrivains, fondateurs d'un lieu propre, héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons, les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nommades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir. L'écriture accumule, stocke, résiste au temps par l'établissement d'un lieu et multiplie sa production par l'expansionnisme de la reproduction. La lecture ne se garantit pas contre l'usure du temps (on s'oublie et l'on oublie), elle ne conserve pas ou mal son acquis, et chacun des lieux où elle passe est répétition du paradis perdu. En effet, elle n'a pas de lieu : Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal ; le téléspectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité. La téléspectatrice qui dit de l'émission vue la veille : “C'était idiot et je restais pourtant là”, par quel lieu était-elle captée, qui était et pourtant n'était pas celui de l'image vue ? Ainsi du lecteur : son lieu n'est pas ici ou là, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire. Par là, il esquive aussi la loi de chaque texte en particulier, comme celle du milieu social.”

“Cette mutation [l'appropriation du texte par le lecteur] rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué. Elle transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. Les locataires opèrent une mutation semblable dans l'appartement qu'ils meublent de leurs gestes et de leurs souvenirs ; les locuteurs, dans la langue où ils glissent les messages de leur langue natale et, par l'accent, par des “tours” propres, etc., leurs propre histoire ; les piétons, dans les rues où ils font marcher les forêts de leurs désirs et de leurs intérêts. De même les usagers des codes sociaux les tournent en métaphores et en ellipses de leurs chasses. L'ordre régnant sert de support à des productions innombrables, alors qu'il rend ses propriétaires aveugles sur cette créativité (ainsi de ses “patrons” qui ne peuvent voir ce qui s'invente de différent dans leur propre entreprise). A la limite, cet ordre serait l'équivalent de ce que les règles de mètre et de rime étaient pour les poètes d'antan : un ensemble de contraintes stimulant des trouvailles, une réglementation dont jouent les improvisations.”

Nicolas Bourriaud, « *Petit Manifeste Sémionaute* », Technikart n°47, Novembre 2000, p.34.

« Les formes artistiques et musicales de toutes les époques, et du monde entier, sont infiniment disponibles. Des nuées de produits culturels s'entrechoquent et prolifèrent dans le supermarché mondial. Les frontières entre underground et mainstream s'effacent. La culture globale représente la part visible d'un chaos culturel mouvant qui crée des langues nouvelles, des patois, des parlers créoles, à partir de la grammaire standardisée de la consommation. Le danger ? Que cette profusion de styles et ce télescopage de cultures aboutissent à une sorte d'éclectisme kitsch.

On qualifie d'éclectique un goût peu sûr ou dénué de critères, un ensemble de choix culturels que ne fonde aucune vision cohérente. Mais sa réputation honteuse était liée à une idée agonisante, celle d'un individu identifiable par ses choix culturels : je serais supposé être ce que je lis, ce que j'écoute, ce que je regarde ; je devrais être situable sur l'échelle des valeurs culturelles (haut/bas, plouc/branché). C'est précisément ça que nous devons regarder comme un préjugé du passé et qui fut, en 1985, l'intuition fondatrice de la Société Perpendiculaire.

La culture de la diffusion et de l'érudition, initiée par l'invention de l'imprimerie, s'est achevée. L'ère de l'information nous fait entrer dans une culture de la navigation, fondée sur notre capacité à inventer des trajectoires parmi les objets culturels (des programmations) et sur le brouillage des frontières entre production et consommation de culture. Les nouvelles attitudes ne se fondent plus sur la détention d'informations désormais accessibles à tous, mais sur l'utilisation de ces informations. Hier encore, on pouvait écouter tel groupe ou lire tel écrivain dans un but identitaire : c'est désormais l'usage qu'on fait de ce que l'on consomme (notre mode d'habitation de la culture) qui devient un facteur discriminant. Comment habites-tu les formes ? Comment te sers-tu des œuvres ? Comment joues-tu les objets culturels ? La vraie ligne de démarcation ne sépare pas la culture pop et la culture savante, elle oppose les tenants d'une culture de l'activité et ceux qui se soumettent passivement aux genres et aux catégories qui constituent notre héritage. Les auteurs et les artistes importants d'aujourd'hui sont des individus qui n'adhèrent pas aux catégories culturelles, mais qui y propagent des lignes de fractures. Il faut devenir des *sémionautes* : des inventeurs de parcours, des producteurs de liens entre les signes. »

Pierre Lévy, *L'Intelligence collective* (1995) :

« Le rôle de l'informatique et des techniques de communication à support numérique ne serait pas de « remplacer l'homme » ni de s'approcher d'une hypothétique « intelligence artificielle », mais de favoriser la construction de collectifs intelligents où les potentialités sociales et cognitives de chacun pourront se développer et s'amplifier mutuellement. Selon cette approche, le projet architectural majeur du XXI^e siècle sera d'imaginer, de construire et d'aménager l'espace interactif et mouvant du cyberspace. Peut-être alors sera-t-il possible de dépasser la société du spectacle pour aborder une ère post-médias, ère dans laquelle les techniques de communication serviront à filtrer les flux de connaissances, à naviguer dans le savoir et à penser ensemble plutôt qu'à charrier des masses d'informations ».

La littérature satirique sous la Restauration en Angleterre :

Quelques années avant la création par William Hoggarth de *Industry and Idleness* (1747), disparaissait le groupe de satiristes anglais le plus réputé et influent de son époque : le *Scriblerus Club*, du nom d'un personnage fictif, *Martinus Scriblerus*, instrument littéraire utilisé dans de nombreux pamphlets rédigés par le groupe, mais aussi nom de plume occasionnel de certains de ces membres. Le club, fondé en 1712, arrêté officiellement en 1714 mais continuant de publier jusqu'en 1745, était composé de Jonathan Swift, John Arbuthnot, Alexander Pope, John Gay, Henry St. John et Thomas Parnell. Leur textes, édités sous la forme de pamphlets, de sommes littéraires ou de poèmes, avaient principalement pour but la satire du système éducatif et des courants de pensée politiques et sociaux de leur époque. Leur style est complexe et subtil, et nécessite souvent d'être compris dans son contexte historique : par exemple, dans son essai le plus célèbre, *Humble proposition* (1729), Swift encourage les pauvres d'Irlande à vendre leurs enfants comme nourriture pour les classes aisées, afin d'éviter à ceux-ci « d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public ». La satire ne cherche pas seulement à critiquer une vision froide et cruelle, que porteraient les riches anglais sur les basses classes irlandaises de l'époque, elle est aussi une moquerie cinglante des solutions politiques expéditives opposées à des situations complexes et sinueuses : dans le cas présent, la surpopulation, et les problèmes sociaux et économiques multiples qui en découlent. Le *Scriblerus Club* demeure, à ce titre, comme un des symboles de la récente formation d'un paysage politique moderne et bi-partite en Angleterre, avec les *Tories* et les *Whigs*.

Extraits de *L'oisiveté* de Sénèque (62-65) :

Jouets des flots, nous embrassons les objets, en les saisissant l'un après l'autre: ce que nous avons cherché, nous l'abandonnons ; ce que nous avons abandonné, nous le cherchons de nouveau : chez nous, se succèdent alternativement les désirs et le repentir. Nous dépendons, en effet, tout entiers des jugements d'autrui, et ce qui nous semble être le meilleur, c'est ce qui est recherché, ce qui est vanté par beaucoup de personnes, non pas ce qu'il faut vanter et rechercher. A nos yeux, une route est bonne ou mauvaise, non par elle-même, mais d'après la multitude des traces, parmi lesquelles il n'en est aucune de gens qui reviennent.

[...]

Ce que j'ai à vous dire, je le diviserai en deux parties. D'abord, j'établirai que l'on peut, même dès le bas âge, se livrer tout entier à la contemplation de la vérité, chercher une manière de vivre, et la mettre en pratique, en se tenant à l'écart. Ensuite, j'établirai qu'après avoir achevé son temps de service, dans un âge avancé, on est, plus que jamais, en droit d'agir ainsi, et de reporter son âme vers d'autres œuvres : on fait alors comme les vierges de Vesta, qui, partageant leurs années entre les diverses fonctions, apprennent à célébrer les cérémonies sacrées, et quand elles l'ont appris, l'enseignent aux autres.

[...]

Cette grande république, nous pouvons la servir tout aussi bien au sein du repos, je ne sais même si ce n'est mieux, en examinant les questions que voici : Qu'est-ce que la vertu ? en est-il une seule, ou plusieurs? Est-ce la nature, ou l'art, qui fait les gens de bien ? Est-il unique, ce corps qui embrasse les mers et les terres, et les êtres accessoirement unis, soit à la mer, soit à la terre, ou bien, Dieu a-t-il semé dans l'espace beaucoup de semblables corps? Est-ce un tout continu et plein, que la matière de laquelle sont formés tous les êtres en naissant, ou bien, est-elle distribuée çà et là, et le vide a-t-il été incorporé aux solides ? Dieu, restant assis devant son ouvrage, le considère-t-il, ou bien, le met-il en action? Dieu est-il répandu au dehors et tout autour, ou bien, intimement lié à l'ensemble? Le monde est-il immortel, ou bien, est-ce parmi les choses périssables, et nées pour un temps, qu'il faut le compter?

Celui qui se livre à de telles contemplations, quel mérite a-t-il envers Dieu ? le mérite d'empêcher que ses œuvres si grandes ne restent sans témoins. Nous avons coutume de dire que le souverain bien est de vivre selon la nature : cela posé, la nature nous a engendrés pour l'un et pour l'autre objet, pour la contemplation des choses, et pour l'action.

Maintenant, prouvons ce que nous avons dit en premier lieu. Eh bien ! ne sera-ce pas prouvé, si chaque homme se consulte lui-même, pour vérifier quel vif désir il a de connaître ce qu'il ne connaît pas, quel intérêt tout récit

éveille en lui ? Il est des gens qui naviguent et qui endurent les fatigues des voyages les plus longs, pour le seul avantage de connaître quelque chose de caché et d'éloigné. Voilà ce qui attire les peuples en foule vers les spectacles ; voilà ce qui fait percer des voies dans les espaces fermés, fouiller dans les réduits secrets, dérouler les antiquités, étudier les mœurs des nations barbares. C'est un esprit curieux, que la nature nous a donné : pleine du sentiment de son industrie et de sa beauté, elle nous a engendrés pour être spectateurs de si grands spectacles; elle perdait le fruit d'elle-même, si des ouvrages si grands, si éclatants, si artistement conduits, si achevés, des ouvrages toujours divers et toujours beaux, elle ne les montrait qu'à la solitude. Pour que vous sachiez bien qu'elle veut des spectateurs, et non pas un simple coup d'oeil, voyez quel poste elle nous assigna. C'est au milieu d'elle-même, qu'elle nous a établis, et elle nous a donné de voir tous les êtres autour de nous. Elle ne s'est pas bornée à poser l'homme tout droit ; mais, comme elle le destinait encore à la contemplation, voulant qu'il eût la faculté de suivre les astres dans leur cours, depuis le lever jusqu'au coucher, et de tourner le visage à mesure que tourne l'univers, elle lui a fait une tête haute, qu'elle a placée sur un cou flexible.

[...]

Notre pensée force les remparts du ciel et ne se contente pas de savoir ce qui lui est montré. Ce que je scrute, dit-elle, c'est ce qui se trouve au delà du monde ? Est-ce une étendue infinie, ou bien, cela même est-il enfermé dans ses bornes? Quel aspect ont les choses du dehors? sont-elles informes, confuses, ou bien, occupent-elles un même espace dans toutes leurs dimensions, ou bien, sont-elles aussi disposées symétriquement pour une certaine élégance ? tiennent-elles à ce monde, ou bien, en sont-elles séparées par un long intervalle, et roulent-elles dans le vide ? est-ce par le moyen de molécules indivisibles, que s'opère la structure de tout ce qui est né, de tout ce qui sera, ou bien, la matière des corps est-elle continue, et sujette à changer dans sa totalité ? les éléments sont-ils opposés entre eux, ou bien, sans se combattre, concourent-ils aux mêmes effets par des voies différentes?

[...]

Ainsi donc, c'est selon la nature, que je vis, si je me suis donné à elle tout entier, si je suis son admirateur et son adorateur. Or, la nature a voulu que je remplisse les deux fonctions, celle d'agir, et celle de vaquer à la contemplation. Je remplis l'une, et l'autre: car, la contemplation même n'existe pas sans l'action. Mais il faut savoir, dites-vous, si l'on s'est porté vers la première à cause du plaisir, pour ne chercher en elle, qu'une assidue contemplation, sans résultat ; celle-ci, en effet, est douce, elle a ses attraits. A cela, je vous repoudrai : il faut également savoir, avec quelle intention vous menez la vie de citoyen : est-ce pour vivre toujours agité, sans jamais prendre le temps de reporter vos

regards des choses humaines vers les choses divines ? Former des désirs sans aucun amour des vertus, sans culture de l'esprit, et faire des œuvres toutes nues, ce n'est aucunement digne d'approbation ; car, de telles semences doivent être mêlées et répandues ensemble: de même, c'est un bien imparfait et languissant, qu'une vertu qui s'est jetée dans le repos, sans aucun acte, sans jamais montrer ce qu'elle a appris. Qui songe à nier qu'elle doive en pratiquant essayer ses progrès, non seulement penser à ce qu'il faut faire, mais encore mettre quelquefois la main à l'œuvre, et les projets qu'elle a médités, les réaliser par l'exécution ?

[...]

Qu'un homme dise qu'on fait très bien de naviguer, qu'ensuite il nie qu'il faille naviguer sur une mer où des naufrages aient lieu ordinairement, où il s'élève souvent des tempêtes subites et capables d'emporter le pilote dans une direction contraire, cet homme-là, je crois, me défend de mettre à la voile, bien qu'il vante la navigation.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAREZ de TOLEDO Sandra, introduction à *Fernand Deligny, Oeuvres*, L'Arachnéen, 2007.
- APOSTOLIDES Jean-Marie, *Les tombeaux de Guy Debord*, Flammarion, 2006.
- ARAGON Louis, *Le paysan de Paris*, 1926.
- ARENDT Hannah, *Between Past and Future (La crise de la culture)*, Gallimard, Paris, 1972.
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Fayard, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque*, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, Cerf, 1997.
- BOURCIER Danièle, Van Andel Pek, *La sérendipité. Le hasard heureux*, Hermann Éditeurs, Paris, 2011.
- BUCKLE Henry Thomas, *Histoire de la civilisation en Angleterre, 1857-1861*.
- BURNHAM James, *The Managerial Revolution*, 1941.
- de CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien (tome 1. Arts de faire)*, collection Folio, Gallimard, 1980.
- DEBORD Guy-Ernest, *La société du spectacle*, 1967.
- DEBORD Guy-Ernest, *Théorie de la dérive*, 1956.
- DELIGNY Fernand, *Graine de crapule (suivi de) Les vagabonds efficaces*, Dunod, 2004.
- GLEICK James, *La théorie du chaos : Vers une science nouvelle*, 1988.
- HACKING Ian, *The Taming of Chance*, Cambridge University Press, 1990.
- HALL Stuart, *Encodage, Décodage*, 1977.
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, 1970.
- LAFARGUE Paul, *Le droit à la paresse*, 1880.
- MALEVITCH Kasimir, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, 1921.
- MARCOLINI Patrick, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Éd. L'Échappée, 2012.
- MARELLI Gianfranco, *La dernière Internationale. Les situationnistes au-delà de l'art et de la politique*, Éditions Sulliver, 2000.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur*, Seuil-Gallimard, Paris, 2009.
- McDONOUGH Tom, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, An October Book, MIT Press, Cambridge, 2002.
- MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, 1962.
- RUSSEL Bertrand, *Éloge de l'oisiveté*, 1932.
- SÉNÈQUE, *L'oisiveté*, 62-65.
- SOURIAU Anne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2010.
- STEVENSON Robert Louis, *Une apologie des oisifs*, 1877.
- Van WINKEL Camiel, «Information and visualisation», in *The regime of visibility*, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.

FILMOGRAPHIE

- *La Société du Spectacle*, Guy Debord, 1973.
- *Workingman's Death*, Michael Glawogger, 2005.
- *Les temps modernes*, Charlie Chaplin, 1936
- *Ce gamin-là*, Renaud Victor, 1975.
- *Le moindre geste*, Fernand Deligny, 1971.

ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur les programmes éducatifs en vigueur, les formats d'accompagnement CLEF EN MAIN offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement ÉDUCALAB sont quant à eux conçus sur mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com/publics

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité
Gratuité pour tous : chaque 1er lundi du mois à partir de 18h

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub