

D I P

L Ô M

É S 2 0
1 0



« Le drapeau va au paysage immonde,
et notre patois étouffe le tambour.

« Aux centres nous alimenterons la plus
cynique prostitution.

Nous massacrerons les révoltes logiques.

« Aux pays poivrés et détrempés!
— au service des plus monstrueuses
exploitations industrielles ou militaires.



MARIE-JOHANNA CORNUT
Lustre
 Installation
 Mèche de pétard lente, rapide,
 colle, 4 x 3 m
 2010

Ça a débuté comme ça. Ils préparaient des expositions et moi aussi. Bouts d'échanges repris avant l'été puis après. Les étudiants avaient envie de réfléchir à une forme pour le catalogue qui rassemblerait les artistes, graphistes et designers admis au DNSEP de l'École des beaux-arts de Toulouse à la fin de l'année 2010. Pouvait-on l'inscrire dans un prolongement de ce qui fait la singularité de l'enseignement en école d'art ? Comment produire du sens par l'expérience, être prospectif, favoriser les échanges, sans formater le langage ?

Entre juin et décembre, les devenus-diplômés avaient déjà organisé de leur côté un vaste programme d'expositions¹ sous l'intitulé *Faux départ*. Un faux départ, c'est cette projection dans la course avant son début autorisé - une anticipation chez l'un des compétiteurs impatient, qui, quand il se fait prendre, annule le départ et impose le recommencement à tout le groupe.

La première fois que j'ai entendu ce titre, je l'ai trouvé franchement décevant. Plus tard, j'ai compris qu'il s'agissait plutôt pour eux de revendiquer les formes courtes, les nouveaux terrains, les risques ou les ratés... avant la dispersion.

Et cela m'a semblé un bon début pour la question qui m'occupait (celle de l'édition) : partant du commencement d'un travail (celui des diplômés), comment aborder celui d'une écriture critique ? Comment impulser, dans l'invitation faite aux auteurs, une expérience neuve, propre à leur médium ? Comment la rendre à travers ce catalogue et dans l'organisation des rencontres qui précéderaient ? Il s'agissait de placer cet enjeu des commencements dans l'écriture critique elle-même pour essayer d'aller au plus près de ces jeunes artistes, sans les figer.

Si ce livre ne chronique pas le programme d'exposition *Faux départ*, il tente d'en retenir le caractère cinétique. La proposition faite aux auteurs a d'abord été de venir de Bruxelles, Perpignan, Amsterdam ou Paris, rencontrer chaque artiste à Toulouse : déjeuner ensemble et faire une première visite d'atelier (ou un entretien puisque peu d'artistes disposent réellement d'ateliers à Toulouse). Le pari pour les critiques ensuite, était d'esquisser un portrait de l'artiste à travers un ou plusieurs début(s) de texte(s), évacuant possiblement la question de la conclusion, autorisant les changements de ton, d'adresse, les débuts d'équations, les recommencements.



MARIE-JOHANNA CORNUT
Lustrz
Installation
Mèche de pétard lente, rapide,
colle, 4 x 3 m
2010

Leurs réponses sont multiples: des tangentes avec quelques romans célèbres¹, des formes elliptiques, des diagonales épistolaires ou numériques, une équation culinaire, une musique répétitive (moitié carrée, moitié folle), une ouverture cinématographique², des fables...

Alors quel début à tout cela ? Nous avons demandé au directeur de l'école, Michel Métayer, de proposer en guise de titre, une citation texte qui soit à ses yeux, un bon point de départ, une manière de souhaiter bonne route.

1 Cinq exactement dans des lieux d'art de la région Midi-Pyrénées (le Musée Calbet à Grissoles, le BBB à Toulouse) et en dehors, dans une médiathèque (celle du musée des Abbatoirs), une cinémathèque (La Cinémathèque de Toulouse), une pépinière d'entreprises (Local Alwest,

à Colomiers), une déchetterie (Sita-Suez, également à Colomiers).
2 *Lac* de Jean Echenoz, Éditions de Minuit, 1989; et *Du côté de chez Swan* de Marcel Proust, Garnier-Flammarion, 2010.
3 *F For Fake* d'Orson Welles, 1975 (extrait de l'introduction).

« Le drapeau va au paysage immonde, et notre patois étouffe le tambour.

« Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques.

« Aux pays poivrés et détremvés ! — au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires.

« Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaison pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route ! »

— ARTHUR RIMBAUD, « Démocratie »

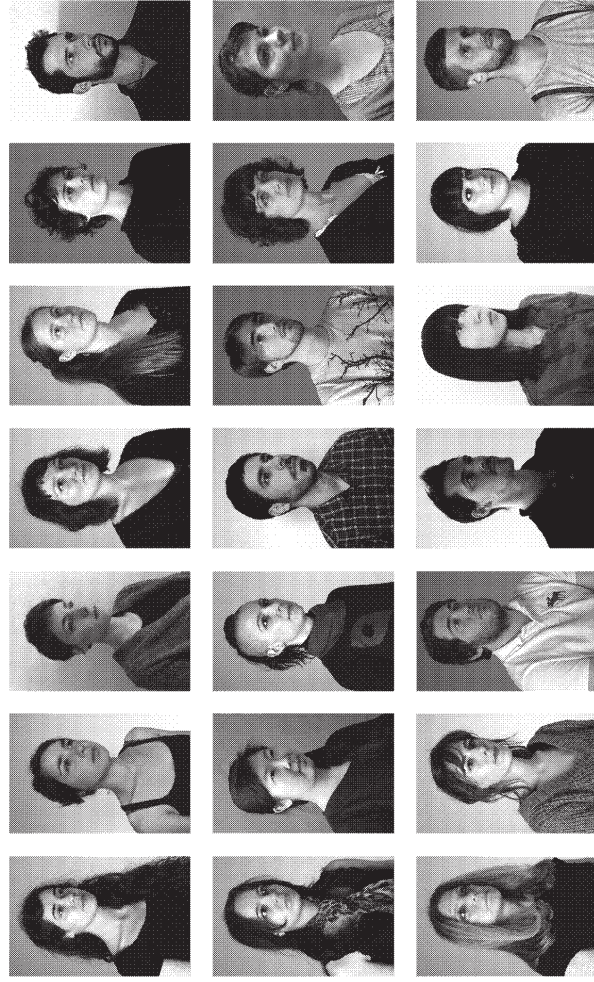
Les conscrits du bon vouloir, auxquels Rimbaud prête parole dans « Démocratie », partent en campagne. Ils se sont mis au service des exploitations industrielles ou militaires et de par le monde se font le relais du pouvoir colonial. L'enthousiasme de ces soldats, issus du peuple, forts de leur bon droit que légitime l'institution, n'a d'égal que leur férocité et leur dévotion unique au massacre. En face d'eux, des hommes, eux aussi issus du peuple, reçoivent leurs coups et se révoltent.

Inclus en sa propre contradiction, le peuple asservit le peuple. C'est ce que Rimbaud décrit dans cette image compacte et ramassée. Les guillemets, qui la contraignent, simultanément tiennent à distance les propos guerriers et emprisonnent l'image dans un vertige d'ivresse dominatrice. Rien ne distinguerait ces peuples en lutte, si ce n'était leur appartenance à des partis opposés et la force qui les meut à massacrer ou à résister. Le premier s'est assujéti à la collusion entre l'économie et l'armée, composantes essentielles du pouvoir moderne, et, ne voulant rien savoir de son aliénation, poursuit un rêve enivrant d'utopiques richesses. Pour le second, dans un raccourci soudain, un refus raisonné de l'injonction se conclut par la révolte.

L'oscillation entre l'un et l'autre fait toute l'ambiguïté du mot démocratie, surgissant là comme titre programmatique d'un poème antithétique. L'oscillation a lieu en ce mot, qui en ces années soixante-dix, contemporaines de leur auteur, recouvre déjà des réalités et des aspirations différentes. Entité double, le mot subit un écartèlement. La doctrine de la souveraineté du peuple citoyen s'est faite forme de gouvernement. Le *démos*, dans un retournement inconsideré, s'est donné à la stabilité d'un ordre.

De là, il s'arroge pouvoir et droits, du moins le croit-il, et parmi eux celui d'acheter, et pour mieux acheter, celui de mener campagne coloniale, confiant à quelques-uns de sordides besognes, étouffant chez les autres leur velléité d'émancipation. Les barrières sont indécises. Les zones conflictuelles se partagent selon des lignes mobiles. *Every-man's land* du rêve est lieu de grondements polémiques.

La révolte persiste.



14	58	16	64	18	72	20	76	22	84	24	92	26	98
15	63	17	71	19	75	21	83	23	91	25	97	27	103
MARIE CLÉMENT-MELLES / ÉLÉONORE / SAINTAGNAN	MARIORIE CALIP / ESTIEN / PLANAS	JULIE BRUSLEY / VILLENEUVE	MAOMI BURET / ÉLÉONORE / SAINTAGNAN	PAULINE FRAT / ESTIEN / PLANAS	CAMILLE GASNIER / HUBERTIN / HURET	REMI LESVIEUR / HUBERTIN / HURET	MATHILDE VEYRINES / JEAN-MAX COLARD	FANG JIN / MARTIAL DEFLACIEUX	OLIVIA CAMPAGNOILLE / CAMILLE VIDECOQ	BENJAMIN RENAUD / CÉCILE POBLON	AURELIEN VRET / PEDRO MORAIS	MARIE BAUR / MARTIAL DEFLACIEUX	CLÉMENTINE PUJOL / MARIE FRAMPIER
28	104	30	110	32	118	34	122	36	128	38	132	40	136
29	109	31	117	33	121	35	127	37	131	39	135	41	143
MARTINE BARTHOLOMI / ANA SAMARDZUA SCRIVENER	MARION BRUSLEY / MARIE FRAMPIER / ANA SAMARDZUA SCRIVENER	ARNAUD DAFFOS / MANUEL POMAR	EUGÈNE PELLETIER / FRANÇOIS AUBART	YUAN YUAN / ANA SAMARDZUA SCRIVENER	MARIE-JOHANNA CORNUT / ÉLÉONORE / SAINTAGNAN	REMI GROSSIN / JEAN-MAX COLARD							
42	144	44	150	46	156	48	162	50	168	52	174	54	178
43	149	45	155	47	161	49	167	51	173	53	177	55	181

Ce texte traite de tricherie, de fraude, de mensonges... Racontée, chez soi, dans la rue ou au cinéma, toute histoire est presque sûrement un mensonge. Mais pas celle-ci ! Tout ce que vous lirez dans la dizaine de phrases qui suivent est absolument vrai.

Quand Marie Clément-Welles parle de son travail artistique, on est frappé par la manière dont elle met sur le même plan les œuvres qu'elle a déjà réalisées, celles qu'elle a le projet de réaliser, celles qu'elle n'a pas fini de réaliser, celles qu'elle ne réalisera pas, et même aussi parfois, celles qui ont été faites par d'autres personnes. D'ailleurs elle ne parle pas d'œuvres mais plutôt d'idées, qu'elle documente généreusement et dans une grande confusion, constituant ainsi un volume prolifique d'archives. Ses interventions artistiques combinent des artefacts construits et des objets empruntés à des champs hétéroclites.

Qu'il s'agisse de fragments d'œuvres volées dans des musées donnant lieu à des correspondances avec les artistes (série *J'avoue*), de vidéos scientifiques ou de schémas recopiés à la hâte, Marie Clément-Welles crée des liens entre ces éléments épars pour former et faire vivre des récits. Ces appropriations ne sont pas des actes de fétichisme mais les points de départ de toute une série d'échanges et de questionnements sur le statut des objets ou des actions. Chez elle, l'acte de création côtoie le jeu dans son sens classique. Ainsi, le 20 octobre 2010, elle reprend à son compte une idée lancée par un groupe d'étudiants, et organise *Le grand loto des Beaux-arts*, mêlant lots artistiques et lots traditionnels. Le temps de l'événement, orchestré par un animateur de radio, les commerçants du quartier se mêlent aux artistes, et un jambon ou un vélo ont la même valeur qu'une œuvre d'art.

Pour son diplôme, elle propose une partie de bowling avec des quilles et des boules colorées fabriquées par ses soins sur le modèle des quilles de compétition, mais qui se révèlent être de fausses boules en plâtre creux, et se fracassent en un éclat de couleurs dès qu'elles touchent le sol. Invitée à participer à l'événement festif *Imaginez maintenant*, la jeune artiste a très justement choisi de réactiver cette pièce dans un couloir de l'hôpital La Grave, où les visiteurs tardifs pouvaient profiter de l'image séduisante des restes de ce moment de défolement (*Bowling 2*, 2010).

Toujours dans le registre sportif, Marie Clément-Welles est l'inventeur du *Golftor* (2010), une pratique consistant à modeler des sculptures de glace visibles uniquement depuis les fonds marins, en envoyant des balles de golf sur la surface immergée d'un iceberg grâce à une sorte de harpon.

Récemment, on a pu voir à la cinémathèque la bande annonce du film documentaire qu'elle a consacré à son grand-père, Orson Welles, sur les traces duquel elle est partie aux États-Unis, à la rencontre de Jeanne Moreau et Yves Deschamps, le monteur de ce grand cinéaste.

Il était une fois, un élégant lévrier. Taillé pour la course, il n'en restait pas moins un parfait compagnon, faisant le beau, jouant et restant fidèle. On le voyait, sur les panneaux où figuraient habituellement les coureurs d'élections à Colomiers. Cependant, quand il s'agissait de mettre le feu aux poudres, pas moyen de le battre! Fier et élané, il dépassait tout ce qui cavalait à proximité. Mais à la fin de l'histoire, on l'a pendu et il est mort.

Il était une autre fois, un superbe cheval. Coureur de père en fils, il n'avait pas son pareil. Les jockeys se prosternaient à la seule évocation de son nom. On le voyait sur les champs, au loin, entre les chapeaux haut-de-forme. Mais un beau jour, il se cassa une patte et on le tua pour le manger. Aujourd'hui encore, les jockeys rêvent, et imaginent qu'il continue de courir avec une prothèse ici ou là. On raconte même qu'un grand cavalier (dont on ne peut dire ici le nom) croit qu'il le dirige avec une télécommande!

Dans le pays imaginaire, celui des bureaux et de papiers importants, travaillait et vivait le gentil Franck. Il tamponnait des enveloppes à n'en plus finir: il était Tampographe (pour être Tampograhe, il avait dû étudier pendant douze années sans dormir, et il avait failli devenir Tampographe-en-chef du sous-bureau-aux-papiers-bleus-et-verts!). Ce travail important l'accaparait tant et si bien, qu'à la fin, sans métamorphose ni procès, non, sans rien, il disparut, enterré sous ses courriers importants. On a cherché, mais on ne l'a pas trouvé. Il fut remplacé sur-le-champ: les papiers ne pouvaient attendre, cela va de soi. On fit un papier à la famille pour la prévenir. On est Tampographe, on n'en reste pas pour le moins humain!

Tout ça c'est du cinéma, des histoires pour se faire peur, fariboles et billevesées, comme dans les films de Stanley Kubrick, comme dans la peau de John Malkovich. Ça commence comme un rêve et à bien y regarder, c'est un cauchemar. Il faudrait parfois que les images des livres de contes reflètent amèrement ce qui s'y raconte: des meurtres, des injustices, l'absurde, l'absurde, l'absurde.

Les dessins que produit Marjorie Caup, animés ou pas, sont comme la revanche du crayon sur la plume: le merveilleux vous prend par la main puis vous lâche en plein vol. Bruno Bettelheim expliquait cela, avec ses mots de psychanalyste d'un autre siècle, au temps où la fable

de Freud valait toutes les autres. Il disait: tout ça c'est pour satisfaire le monstre en nous, avide de sang et de puissance, et nous permettre de toujours garder l'âme d'un bambin.

À la fin, ils moururent tous et abandonnèrent leurs enfants, qui firent de même.

Julie,
 Nous nous sommes rencontrées autour de ta pièce *In/Out*, un banc recomposé au sol à partir du patron que tu avais ponctionné dans le bois de la cimaise d'en face. Il trônait, bringuebalant, au beau milieu de l'exposition que j'organisais alors aux Beaux-Arts de Toulouse. La découpe, qui offrait une ouverture vers l'extérieur (la seule), invitait les spectateurs à regarder en dehors du lieu d'exposition. Elle constituait sa ligne de fuite, un horizon possible. Ta dernière pièce propose un autre point de vue : un mirador fait face au mur de la déchetterie dont sont issus les matériaux qui le composent. Installé dans un local de production, il est séparé de l'espace d'exposition par un mur en béton - « la frontière », dis-tu, « là où on ne peut plus aller ». Il exacerbe les tentatives de clivage et de dissimulation. Je me dis que ces objets provoquent une expérience de dissociation entre « être dedans » et « voir dehors », une impression d'ubiquité. Tu ajoutes que si le corps est contraint par des limites spatiales, l'esprit lui, n'en a pas. Tu parles de « transfert d'expérience » et je te demande la place que tu attribues au spectateur. Tu me réponds que le mirador a été détruit et retourné au centre de tri. Ce projet, tu le conçois, avec Eugène Pelletier, comme une sorte d'« anti-œuvre » qui implique le spectateur dans le cycle de production-consommation-recyclage et fait de lui le dépositaire des matériaux de construction.

Tu malmènes les frontières. Dans *Outdoor*, du lichen parasite et recouvre un lavabo. Dans *Pop Up*, ce sont les pièces d'un puzzle qui recouvrent une table. L'ombre elle-même des objets est matérialisée, si bien qu'un nouvel objet naît, lui-même susceptible de projeter une image au sol. Il faudra que je prête plus d'attention à la circulation de la lumière dans les expositions. Tu me dis que le prolongement du volume par son ombre renforce la relation de l'objet à son image, que tu condenses en un même objet des problématiques iconologiques et sculpturales. J'aime ta phrase : « De cette représentation de paysage éclaté, formé d'un chaos de particules colorées, surgit cette forme familière et fonctionnelle qu'est la table. » Ensemble, on se dit que ces objets cachés-révélés procèdent moins de métamorphose que de coexistence d'éléments hétérogènes.

Tu inverses les espaces privés et publics. Tantôt tu retournes les parois d'une caravane vers l'extérieur, tantôt tu introduis le son de la rue à l'intérieur de la galerie. Cette effraction sonore nous place

à l'intérieur d'une brèche. La grille d'évacuation devient pour toi une bouche qui murmure des informations sur l'extérieur et nous rend à l'écoute de l'infra-mince. Comme dans *Svaltard*, quand tu reproduis en plâtre, approximativement et à échelle réduite, une montagne dans son intégralité (partie sous-marine comprise), tu donnes à voir de près l'invisible.

Au plaisir de poursuivre nos discussions.
 Je t'embrasse,
 Mathilde

Longtemps, Naomi Burlet s'est levée de bonne heure. Aucune difficulté donc, ce matin comme les autres matins, pour s'extraire du lit, préparer à la hâte un bol de Miel Pops pour le petit, sauter dans son vieux jean puis dans son Opel Corsa rouge à peine plus âgée. Le crissement familier des pneus sur le gravier marque le générique de début des 50 km de routes de campagne qui séparent son village de 800 habitants, baptisé Fiac (mais c'est à cause des figues), de l'École des beaux-arts de Toulouse. Installée au volant, confortablement harnachée à son fauteuil de toile, Naomi se laisse distraitemment porter par le défilement d'une heure du trajet quotidien, derrière l'écran de son pare-brise. Ce film, elle le connaît par cœur, elle le voit deux fois par jour, le matin dans un sens, le soir dans l'autre. Une fois, même, elle a fait l'expérience de vivre simultanément ces deux trajets en fabriquant un split-screen, grâce à un miroir de salle de bain fixé sur son rétroviseur (*Avant derrière, devant arrière*, vidéo, 2009).

À force de visionner deux heures par jour les mêmes images, on commence à développer une capacité d'attention qui permet de rester vigilant à ce qui peut advenir, tout en divaguant sur le paysage. Pour Naomi Burlet, ce dernier devient plus lisible qu'un livre d'images. Comme dans un décor de jeux vidéo, les immenses champs de l'agriculture industrielle du Tarn deviennent des aplats géométriques de couleurs qui changent au gré des saisons et se transforment selon le point de vue. Les bidons bleus agricoles et les maisons en préfabriqué sont des obstacles récurrents, qui se succèdent et se ressemblent. Leurs façades lisses et beiges émergent de surfaces brunes grumeleuses formées par les terrains de terre retournée. Les ouvertures percées dans les façades des lotissements en construction forment des cadres, dans lesquels réapparaît le même paysage comme dans un deuxième film, en second plan.

La danse régulière des poteaux électriques épouse les lignes de la route, du moins c'est ce qu'il lui semble. Ou peut-être est-ce le contraire ? Parfois, dans ces tableaux zen, un élément nous interpelle : dans la profondeur de ce jeu de silhouettes coulissantes, les maisons se déplacent, telles les surfaces planes d'un théâtre d'ombres, et ce, grâce à une mise en scène de l'entreprise *Malié*, fabricant de maisons préfabriquées transportables. Il ne reste plus qu'une chose à faire : choisir le bon point de vue, poser la caméra et enregistrer. Un cinéma sans artifice (*Hésitation*, 2010).

Puis viennent les panneaux publicitaires, de plus en plus nombreux. Encore des cadres qui se découpent sur le paysage, mais pour nous ramener à la réalité. Nous arrivons dans la ville. Mais aujourd'hui le temps est clément, le ciel est un aplat bleu, un unique nuage blanc suit Naomi comme un gros berger des Pyrénées, alors au lieu de tourner à droite comme d'habitude pour se rendre à l'école, la voilà qui décide de rester sur la route.

Le paysage est un lieu politique: on y voit toutes sortes de vecteurs de pouvoir, comme les lignes dans l'espace qui quadrillent les cartes, autres représentations du paysage identitaire. Ces combinaisons de vecteurs mentaux font du paysage un sujet pas comme les autres, pour les artistes qui en traitent.

Le paysage est aussi l'idée où l'on se promène. Comme le disent les philosophes: l'un écrit des rêveries en se promenant, isolé et paranoïaque; l'autre ne conçoit sa philosophie qu'en marchant, méthodique et définitif. Pauline Prat a gardé de ses promenades des images numériques, qu'elle filtre puis reprend, comme dans *Structure verte*, une série de huit dessins d'objets expurgés de leur contexte.

Par des touches alternatives, à coup d'images basse def de téléphone mobile, de reprises par le dessin, la vidéo ou la sculpture, ou les trois à la fois, Pauline Prat décortique et s'étonne (plutôt que déconstruit et questionne, ce qui ne veut rien dire): elle réactive le fonctionnement du paysage.

Les lieux et les choses sont dans le même bateau. Les lieux tombent à l'eau: que reste-t-il? Un portique pour enfant qui, dans la *Série Verte*, devient, détourné, un instrument de torture. Ce qui compte, c'est d'abord un contexte, qui donne son sens à ce qu'il contient. Pauline Prat crée comme un hyper-paysage, où à force de renvois tout s'efface. Elle étire et comprime le contexte, fruit de notre décision de comprendre ce que nous voulons bien.

La possibilité d'un paysage, plus encore que pour une île, tient à ce dont on l'investit. Un site internet, créant un parc virtuel pixelisé au possible, paradigme de la promenade post-google (*bienvenueauparc.com*). Où aller et quoi voir quand tout est accessible? On vient d'abord au dessus de sa maison, voir son toit. Autant visiter un parc irréel, à peine esquissé. Permettre de tout voir: la meilleure façon de rendre aveugle. On comprend alors qu'un paysage est l'effet du désir. Gilles Deleuze, aux ongles démesurés, parlait du «territoire», ce paysage que l'on s'approprie à force de promenade. La plus heureuse est la tique des arbres, démontrait-t-il savamment en toussant sur Claire Parnet. Gilles, qui n'a jamais voyagé. Pauline Prat parle plus volontiers de Faulkner ou Jacottet, autres voyageurs immobiles.

Chez Poussin, le jardin est la quintessence du paysage. La nature est brillamment évitée, reconstituée, contrariée. Pauline Prat fait de même, dans un classicisme radical. La différence tient aux outils. Ses mystérieuses origines suisses, fantasmées dans les montagnes de l'Ariège, ont donné naissance à des «paysages progressifs». Combien de temps faut-il pour faire un paysage? S'il apparaît lentement, ligne après ligne, combien de temps patienterons-nous face à lui? Nous n'en sommes qu'au début.

Cher Proche,
 Hier, Camille Gasnier est apparue sur le seuil de la porte, essoufflée, les joues roses. Elle est arrivée avec une musique dans la tête, j'en suis sûr. Elle portait un sac rempli de livres; nombreux formats, couvertures bigarrées, espaces rassasiés. Tout autour, tourbillon de ces éditions, un flot de paroles est venu les abreuver. Les protocoles sont suivants, suiveurs, entraînent au passage des résultats épatants. Camille a demandé à quelques personnes de livrer les images qu'ils avaient collectées - cartes-mémoires, au hasard de leurs promenades sur le net - dans leurs ordinateurs. J'ai senti un véritable appétit pour la, l', la: compilation, accumulation et répétition.

Là, je tenais entre les mains une édition/compilation d'images: morceaux choisis d'un thème précis. On y voit des batailles, des liens inespérés, des contrastes et surtout toutes sortes d'images en vis-à-vis, vaguement pornographiques, *drugstore*. J'ai pensé à l'expérience de l'idiotie (j'y reviens plus bas).

Après, j'ai feuilleté de petits carnets gris qui m'ont donné faim (de toute façon, je préfère t'écrire quand j'ai la faim, on dirait que je m'imagine les ingrédients, du coup, je salive, et donc j'écris mieux). Ce sont des extraits de ses notes, des fragments de pensées, se mêlant à des dessins vifs. Une activité éditoriale importante. On sent bien que les livres, c'est son truc.

Et puis aussi, les sites internet, qu'on pourrait renommer «crabes» pour l'occasion (je te recommande son crabe <http://fantasia-forestiere.net>). Camille grignote sur le web, elle déambule de côté, de nombreux liens se chevauchent. J'ai vu son fond d'écran/salle d'attente, où tu peux apercevoir de magnifiques montagnes, un calendrier, une musique répétitive. Des images du cycle de l'eau qui tournent en boucle sur une page s'enchaînent avec un paysage recomposé par des gifs. Les gifs, tu sais, cet acronyme devenu un mot courant pour désigner ces petits objets animés sur le net. Le gif se répète à l'infini, c'est une sorte de mouvement continu très rythmé, peut-être est-ce la figure principale de la répétition. On ferme son ordinateur, mais le gif continue son mouvement incessant, il s'active sur la toile et ne dort jamais. Tout comme Camille, je dirais, tant ses activités sont nombreuses: ça bricole, cueille, dessine, enregistre, dans tous les coins.

Je reviens à l'expérience de l'idiotie. Je tiens cette expression d'Emmanuel Hocquard. Dans son livre, *Ma haie*, il y a ce petit texte « Les oranges de St Michel ». Il y raconte qu'un jour, devant un commerce, il tombe en arrêt devant une pyramide d'oranges, au sommet de laquelle est posée l'étiquette « 5F ». Durant une fraction de seconde, il ne peut établir de liens logiques entre ces deux éléments juxtaposés. Il y entrevoit quelque chose d'inouï. Tu sais, nous, les artistes, les écrivains, les poètes, travaillons dur pour inventer des connexions autres que celles que l'on nous apprend. Et bien cette fois-ci, Emmanuel Hocquard fait l'expérience d'une non-relation entre les choses, une expérience « accompagnée d'une intense sensation de paix et de liberté ». C'est exactement ce que j'ai ressenti en parcourant le travail de Camille, un bon moyen de se laisser dessaisir par les choses et d'accepter leur autonomie. Tu prends ça, tu collectes ça, et tu vois ce que ça donne. C'est tout.

Au fait, j'aimerais beaucoup que tu fasses une recette avec ces ingrédients, à toi d'en faire un plat principal:

- un bouquet garni d'origan et de sarriette, feuilles de sauge, liseron d'eau, ciboulette,
- du gros sel et du poivre bien noir,
- un crustacé à tremper,
- ...

Un, deux, trois plans. Une caméra vivante pour Rémi Lesueur.
Extérieur jour / froid, la neige craque sous les pieds des chasseurs.
Extérieur jour / chaud, des crissements de doigts sur une calebasse.
Intérieur jour / sombre, on fait les comptes.

Rémi Lesueur pourchasse... le réel. Une caméra consciente de l'existence, qui s'affirme par le biais de ses vidéos. Sont-ce des vidéos ? Des documentaires ? Des films ? Un peu des trois.
Chasseurs, musiciens, éleveurs. Rémi chasse le réel, le rythme et l'élève.

Si fascinant soit-il de s'introduire dans la vie des autres par le moyen de l'image animée, la question est bien là : qu'est ce qui les anime ?
Que fabrique le reste du monde ? Rémi cherche le vivant dans l'image en vie, ce « je ne sais quoi d'irréductible qui se trouve dans le pris sur le vif », comme l'écrit Edgar Morin. Donc, on ne racontera pas des histoires : blablaba, mais bien des onomatopées, ou du bégaiement.

En revanche, on peut regarder plus près ce « je ne sais quoi d'irréductible », essayer d'en retranscrire un fragment. Le « je ne sais quoi » est par essence indéfinissable, mais on en a une petite idée, on le sent. Capter le réel est une manière de saisir une opportunité, celle d'éprouver ce je ne sais quoi d'irréductible, ce petit robuste pris sur le vif. Parce que la vidéo donne aussi la possibilité de le revoir.

Début.

Noir. Bruit de pas dans la neige. Titre blanc. *Rembucher à Sarre-Union*. Un groupe d'homme au loin. La silhouette ombrée de l'homme à la caméra.

Brouhaha. Les chiens...

- Oui, tu me l'avais dit, oui non mais...

(Le son des cloches) Des hommes parlent. Encore des pas.

On s'approche.

- T'as pas signé ?

- Salut, ça va ?

(...)

- Mais c'est sur l'autre côté, si ça sort là...

Il se mouche. Il regarde son plan.

Les chiens grognent.

- Ça, c'est pour tutu, et ça, c'est pour titi.

Les clochettes.

- Oui, oui... on pourra tirer des chevreuils alors ?

Des pas, des pas.

Bien fort pour que tout le monde puisse entendre :

- Le tir se fera uniquement sur du gibier parfaitement identifié, et ne jamais tirer au jugé. Seul le tir à balle est autorisé, avec des calibres égaux ou supérieurs à sept millimètres.

Un homme charge son fusil et regarde dans le viseur. La forêt.

Les champs. Le plan de chasse.

- Je pense, je ne sais pas.

On entend des sifflements :

- Allez, allez, oh !

Le cor de chasse. La forêt.

- Allez !

Il se rapproche.

Un chevreuil sort du buisson en courant.

Le temps de la course.

(On ne voit personne tirer.)

BOUM !

- Vendu !

En science, comme peut-être en amour, c'est souvent la deuxième fois qui est la vraie première fois. Si une expérience initiale est toujours un peu hasardeuse, rencontre inopinée de molécules à l'alchimie imprévisible, c'est à partir du moment où le phénomène se répète, se reconnaît, se confirme, que quelque chose se met indubitablement à exister.

Il y eut donc une première fois entre Mathilde et moi. Un vrai « faux départ », suite à l'exposition de Christian Bernard dans le cadre du *Printemps de Septembre* pour laquelle elle avait été retenue avec trois autres étudiants des Beaux-Arts de Toulouse. Elle y présentait un film au fond de la salle, isolé, comme en retrait de l'exposition, film hâgard tourné de nuit sur un morceau de rue, un pâte de maison, dans une suite de plans fixes. Et l'on se demandait ce qu'elle pouvait bien scruter dans ce coin de rue, ce qu'avec ses yeux de biche elle pouvait bien voir pour planter si obstinément sa caméra.

La deuxième fois, la première fois, c'était donc hier. Cette fois où elle m'a montré ces autres films, et ces photographies de rue, ces autres séquences de nuit, ou de jour, revenant inlassablement sur les mêmes lieux de je ne sais quel crime inavoué, ou enfoui. Il y avait ces corps allongés sur la route, éclairés par un réverbère de ce quartier de la banlieue toulousaine qu'elle connaît par cœur, ce coin de ville où elle a passé son enfance, où vivent encore ses parents et dont elle a fait son plateau de tournage, son décor de cinéma, sa Cinecittà à elle.

— *Je filme seule, avec une caméra et un trépied. Les lampadaires sont les éclairages de mes scènes. Ces moyens minimalistes constituent mon nécessaire à l'élaboration de micro-récits qui prennent place dans le décor du quartier. Les lampadaires qui créent de vastes et précis halos lumineux deviennent les projecteurs de mon plateau. Ici, la nuit, tout peut exister car rien n'existe. On écoute le silence. Les maisons deviennent des maquettes, on n'en voit que des façades discrètes et insignifiantes. Et c'est ce qui en fait un si bon décor : cette esthétique pauvre et dépouillée qui donne davantage d'importance à ce qui s'y déroule, aussi minime que cela puisse être.*

Ensemble, on se remémore ce début de *Lost Highway* de David Lynch, où le personnage principal retrouve chaque matin sur son palier de maison une mystérieuse cassette VHS qu'il passe sur son écran

télé, et qui lui montre sa propre maison, les couloirs, la moquette, étrangement filmée dans un lent travelling avant plongeant, filmée comme en son absence, ou à l'insu de lui et de sa famille. Ensemble on évoque la folie de Lynch qui a ici utilisé sa propre maison de Los Angeles, où il vit avec sa femme, son lieu de vie et qu'il réintroduit dans son film, exposé au public de manière si étrange, si troublante, si *weird*.

— *Le décor c'est le lieu vers lequel nous sommes attirés, à la recherche d'un récit, d'un drame qui pourrait nous rendre vivants en nous provoquant des émotions et en nous obligeant à réagir. C'est cet endroit que présente Natacha, dans une de mes vidéos qui s'appelle L'Acrobatie, avec la gracieuse nonchalance qui la caractérise : une place pour un spectacle que l'on cherche.*

Et Mathilde en retour me raconte comment elle revient sans cesse sur les lieux de son enfance, filme ou photographie sa sœur ou son frère, sa sœur surtout, comme des revenants, créatures insomniaques traînant dans ce quartier fantomatique.

— *Il y a quelques années, je revenais à la maison, commençais à photographier Natacha et notre quotidien. Nous passions beaucoup de temps ensemble dans ces petites pièces que nous connaissons par cœur. Le temps semblait s'être arrêté et nous respirions un air qui ne changeait jamais. À force de lassitude sûrement, nous ne nous regardions plus, ou juste avec les yeux. L'esprit était ailleurs. À force de répétition, les corps s'abandonnaient à des mécanismes et l'esprit était au rêve... ou au cauchemar.*

De séquence en séquence, de plan fixe en photographie de rue, on se dit que c'est sans doute un seul et même film, un troisième cinéma, un cinéma en morceaux qu'elle compose au long cours, dans ce quartier qui la hante autant qu'elle y revient.

Une des premières scènes de *Seven Days In Heaven*¹ de Wang Yu Lin et Essay Liu, montre une femme comme terrassée par la douleur en train de ramper le long d'une route. Elle porte un micro autour du cou et ses cris amplifiés retentissent violemment. Puis, avec un naturel très surprenant la femme se lève et va prendre un soda dans le véhicule placé à côté d'elle. Les instants suivants, elle est de nouveau affligée à même le sol. On suppose peu de temps après, dans un plan plus large, qu'il s'agit d'une répétition, d'un tournage. Cette scène à la fois loufoque et terrifiante ne nous apprend rien du travail de Fang Jin mais c'est son film préféré. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant par contre, étant donné les sujets abordés par le film dont la liste incomplète serait la suivante : la mort, la séparation, la filiation, le rituel, la douleur, le temps (qui passe). Autant de choses difficiles à appréhender mais dont Fang Jin utilise les contours comme autant de détails introspectifs qui tendent vers l'autoportrait.

Mais des autoportraits dont la pudeur circonscrit la lisibilité, comme sur ses photographies où apparaissent des parties de son corps, parfois identifiables, parfois non². Le travail de Fang Jin s'apparente à une étrange mélodie qui désirerait suspendre le temps³ et dont les paroles resteraient retenues, enfouies par l'incapacité de transmettre toute l'ampleur d'un sentiment.

S'exprimer sur la série *Le deuil*⁴ est à ce point douloureux pour elle que lors d'une présentation de son travail, Fang Jin décide de parler en posant progressivement des punaises dans la bouche⁵. Au fil des questions qui lui sont posées, l'émotion devient de plus en plus forte et les punaises plus nombreuses jusqu'au moment où la douleur devient intolérable. Il ne s'agit pas d'une mutilation mais d'un acte qui souhaite se rapprocher au plus près de l'insaisissable, de cette *force invisible*⁶ qui semble impressionner certaines œuvres de Fang Jin. Cette force qui, au-delà du vivant, questionne parfois avec cruauté ces esprits qui lui sont ouverts et auxquels Fang Jin répond avec autant d'acharnement.

1 Traduction du titre original du film 父后七日父後七日 de Wang Yu Lin et Essay Liu, Chine, 2010. Un extrait est visionnable à l'adresse suivante: <http://www.tudou.com/programs/view/Q0DrmwjzsJ4/>

2 *Autoportrait*, série de photographies, dimensions variables, 2010.

3 *Un temps bloqué #1*, vidéo, 28", 2010,

(une horloge dont les aiguilles sont bloquées et tressautent).

4 *Série Le deuil*, 2010.

5 *Douleur de l'expression/Douleur de ce qu'on ne peut pas raconter*, performance réalisée à Toulouse, le 12 janvier 2010.

6 *Sans titre (force invisible #02)*, vidéo performance, 06'18", 2010.

Je rentre chez moi vers cinq heures. Le dossier d'Olivia est arrivé. J'ouvre un fichier et des images apparaissent à l'écran. Spontanément, mon regard se met à circuler entre les lignes, à suivre des courbes et des segments pour s'échapper du côté du trait épuré, précis, qui me rappelle certains dessins : une série de Chourouk Hriech⁴ où une fillette de dos sur une balançoire survole un paysage urbain diffracté, différents cadrages pour une même scène. Je pense à John Wesley⁵, et au devenir-motif de ses personnages en aplats de couleurs unies cernées de noir. Me revient l'émotion silencieuse d'une silhouette de Stéphanie Nava déployant sa ligne noire sur un coin de mur blanc. Dessin au trait : un dessin sans texture ni relief, qui abstrait le contexte et joue de la réserve. Réduite à ses traits essentiels, l'image qui se révèle est une composition d'accents, vifs, souples ou tendus, qui rythment le vide, inscrivent la tonalité d'une émotion.

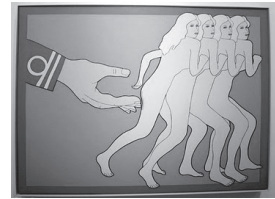
J'ai scruté ces dessins, mais l'impression demeure de n'avoir pas encore réussi à les voir. J'ai envie de sortir. Je m'installe au bureau. J'imprime. Six pages sur un papier très blanc, épais. Maintenant les dessins sont là, dans mes mains, devant mes yeux. Vectoriels. Ils pourraient être démultipliés à l'infini, à l'identique, agrandis, placardés au mur. Des lignes noires tracent sur le fond blanc les contours de corps nus ou à demi-vêtus. Des scènes surgissent au milieu du vide habité seulement par deux silhouettes : un adulte et un enfant. Les cheveux sont des aplats noirs, les visages sans identité semblent des masques. Quelques traits suffisent à poser un lit, une machine à laver, une baignoire, pour signifier le lieu clos de l'espace domestique. L'enjeu de la confrontation est évident, les postures parlent. Les dos des hommes sont massifs, quelques traits forment les plis d'un peignoir qui s'ouvre, d'un bras qui se replie sur un visage, d'un corps qui se rétracte vainement. Des scènes explicites, des actes dessinés comme s'ils étaient décrits : faits et gestes au milieu du blanc.

Le jour a décliné vite. La pièce est maintenant baignée dans une semi-pénombre, éclairée seulement par l'écran d'ordinateur. Je me lève, je prends ma veste, et je sors.

— Les dessins d'Olivia Campaignolle ont été réalisés pour une campagne de sensibilisation à la question de l'inceste, à destination

de collégiens. Les images, diffusées sous la forme d'un livret, s'associaient à des paroles de victimes. Les questions du tabou social, de la brutalité des images, et de leur capacité à susciter une identification étaient au cœur de la démarche.

— À l'exhaustivité d'une expérience émotionnelle dont la mémoire repasse en boucle les séquences, les dessins d'Olivia offrent un reflet épuré : une image en quelques traits, quelques signes, le blanc de la page et la ligne qui relance le temps d'un récit à venir.



Qui vit ici est d'ici. Ça claque comme un drapeau par grand vent. La formule m'arrête, ça s'affirme comme une évidence. Une conviction défendue par des collectifs et *Militants du quotidien*¹ toulousains investis aux côtés de sans-papiers (une vie = une vie; un habitant = un habitant). Une idée, qui se pose, là, présentement, simplement.

QUI VIT ¶ ICI ¶ EST D'ICI

Affiche, format A3, impression laser, papier blanc 80g, textes noir, rouge, quelques dessins; Benjamin Renaud, 2010.

Juin 2010.

L'affiche entre les mains, je ne sais pas ce qui m'arrête d'abord, la concision de la formule, l'impact visuel de l'objet. C'est une version photocopiée, déjà scotchée, décollée, pliée, aux bords arrachés, et pourtant, ça résiste, elle «tient», visuellement. Le graphiste joue à minima, structurant l'espace par le texte, pour le texte, «PRENDRE LES MOTS AU SÉRIEUX»². Choix précis d'une typo-titre sobre, efficace, raffinée et signalétique à mort, majuscule et sans serif³. Des illustrations, comme des ponctuations, douces, encre de Chine et pinceau, ligne claire, dure, des mains, coup de pied, menottes, bras en l'air, interpellations.

Février 2011.

Rendez-vous avec Benjamin Renaud, dans le contexte d'une possible commande graphique. Très vite, j'apprends qu'il est le descendant d'un réfugié républicain espagnol. «Le fil rouge». Figures de l'exil. D'une mémoire personnelle, à reconstituer, aux réalités des immigrés d'aujourd'hui, dans une actualité dont il y a urgence à rendre compte, Benjamin décide de mettre ses compétences au service de personnes et d'associations de terrain, comme graphiste, et citoyen (créations d'identités graphiques, supports de communication⁴). Tout en développant des projets personnels (éditions et interventions dans l'espace public⁵). C'est ICI, acronyme d'une Implication Citoyenne par l'Image, intitulé regroupant l'ensemble des travaux présentés pour le DNSEP, explicitant la posture professionnelle et personnelle de Benjamin. Posant le regard affuté d'un «technicien» - dit-il - sur un environnement saturé de messages et d'images globalement médiocres et surtout publicitaires, Benjamin Renaud ne se revendique pas d'un militantisme social ou d'un activisme

graphique, mais se propose, de sa place, dans l'action, de s'inscrire dans un ici et maintenant, au service du «spectateur», l'homme de la rue, l'usager. De sa responsabilité de designer, il pense la qualité des signes produits pour l'espace public, la pertinence des images qu'il y inscrit (D'ABORD L'ESSENTIEL⁶). Je ne sais pas s'il y a des compagnons du graphisme (non non, Benjamin n'est pas seulement dans l'amour du travail bien fait). Mais l'éthique pratique qu'il met en œuvre, la modestie de sa posture comme la conscience d'avoir à développer une ligne singulière, une autonomie de pensée au service de, tout cela m'y fait penser, quand on se retrouve une nouvelle fois.

Aujourd'hui graphiste indépendant, Benjamin Renaud investit le secteur des arts contemporains, un territoire propice aux recherches graphiques dans ses formes les plus exigeantes.

«LES EMPLOIS DU VERBE FAIRE INCLUENT MES YEUX PRESQUE TOUJOURS»⁷.

Alors je reste curieuse, Benjamin, de cette double attraction: commandes culturelles / «besoins citoyens». À bientôt.

* Qui? Résiste, Pierre di Sciuolo, publication, depuis 1983, jeux de mots, graphiques et typographiques, pour résister à la bêtise, à la monotonie, aux banalités, aux préjugés...

1 *Militants du quotidien, aux côtés des sans-papiers à Toulouse*. B. Renaud, entretiens et conception graphique d'un livre, affiches, tracts et banderoles, recherches de 5^e année, juin 2010.

2 Opinion développée par Lewis Blackwell dans *À la recherche de la lecture perdue, étapes*: 120, 2005.

3 Fonte Garaje 53 Unicase Black dessinée par T. Huot-Marchand, en téléchargement libre, inspirée «des caractères utopiques des avant-gardes européennes et des inscriptions vernaculaires espagnoles» T. H.-M.

4 Pour l'ARMEREF, Asociación para la Recuperación de la Memoria del Exilio de los Republicanos Españoles en Francia; la Ligue des Droits de l'Homme; Ouvriers

gens d'ici, et le Rassemblement du pays pour tous...

5 Notamment cette série d'affiches typographiques: une affiche, exemplaire unique, une fiction, un affichage en centre-ville sur panneaux d'expression libre, vitrine, mobilier urbain... extrait: «Ici travaillait Ibrahim, 42 ans. Comme vous, il payait un loyer et des impôts. Il a été expulsé.»

6 *First Things First*, manifeste publié en 1964 à l'initiative de Ken Garland, repris en 1999-2000, ou «... comment re-radicaliser un design graphique devenu parasite et non-critique, en affirmant que ce médium ne doit pas être un vecteur neutre ou dénué de valeurs» B. Renaud.

7 «LES EMPLOIS DU VERBE FAIRE INCLUENT MES YEUX PRESQUE TOUJOURS». Norma Cole, *Tracer des chemins*, in *49+1 nouveaux poètes américains, Un bureau sur l'Atlantique*, Éditions Royaumont, 1991.

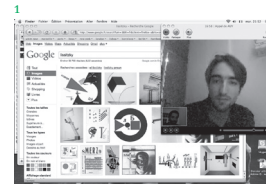
L'omniprésence de la typographie, depuis l'imprimerie industrielle jusqu'aux écrans numériques, a redéfini notre façon de dessiner les mots. Si au départ le référent utilisé par les imprimeurs était l'écriture manuscrite, désormais c'est l'invention de formes typographiques qui vient changer l'écriture manuscrite, modifiant ainsi notre rapport à la lecture et à la construction de l'espace de la page. Progressivement, les nouvelles techniques de la reproduction ont fait oublier l'origine manuscrite de la typographie. Historiquement, la création de standards typographiques obéit à des décisions politiques selon une logique normative cherchant à fixer des modèles d'écritures communément admises comme lisibles. Cette idéologie de la transparence de la typographie a écarté les formes bâtardes de l'écrit et essayé de contenir l'innovation calligraphique.

Aurélien Vret s'intéresse précisément aux formes populaires de détournement du signe typographique, tels que sur les pancartes de vente de fraises au bord des routes écrites à la craie ou sur certains murs de ville recouverts de slogans anarchistes réalisés à la bombe. Les modèles d'écriture utilisés sont ici toujours ancrés dans des contextes et des cultures spécifiques, qu'il s'approprie par des outils très pauvres et importés depuis des territoires étrangers à l'industrie du signe. Il a mis en place le projet des *Alphabets urbains* (www.alphabets-urbains.fr), qui détourne de façon contradictoire ces formes artisanales et hybrides d'écriture.

S'inspirant de ces signes trouvés dans l'espace public, il produit des fichiers PDF disponibles sur internet et imprimables, qui servent de modèle pour la reproduction mécanique de lettrages pour brosse et pochoir. Cette ambiguïté entre la modélisation d'une écriture manuelle à bas budget et le caractère reproductible des outils mis à disposition par l'artiste, permet de croiser l'héritage de la typographie et des contextes urbains spécifiques. Et par là même, d'élargir la possibilité de créer de nouveaux alphabets en renouant avec le geste. Un parallèle peut s'établir entre la pratique de ces alphabets urbains et l'éthique *copyleft* des *hackers* ou la culture DIY: contrairement aux modèles typographiques, l'écriture ne permet pas de verrouillage au vu de sa commercialisation, n'importe qui peut se l'approprier, l'imprimer et la reproduire. Ce rapport détourné à l'imprimante laser est aussi au centre d'un autre travail sur l'estampe.

Cette envie de l'artiste de métisser des techniques traditionnelles et des moyens de reproduction à bas budget, directement diffusables dans l'espace urbain, est centrale à sa démarche. Il fait ainsi un parallèle avec le motif d'un poisson en état de décomposition, qu'il affiche dans la rue, et le déchirement puis la disparition prévisibles de cet affichage sauvage.

Aurélien Vret opère dans le froissement, les contradictions, entre reproduction technique et geste artisanal, ce qui est encore repérable dans une série de peintures qu'il a placées sur Google Maps (série *Nuit synthétique*, <http://peinture-de-nuit.fr>). Pendant l'échange que nous avons eu par Skype¹, j'avais sur un même écran son image et sa parole, un bloc-notes et l'accès à des moteurs de recherche me permettant de visualiser ses œuvres ou ses références en temps réel et il m'a semblé que c'est cette hybridité qui caractérise sa démarche. Ses peintures de cadres nocturnes urbains peuvent autant évoquer l'icônographie des périphéries parcourues en voiture par Ed Ruscha que des photos de téléphone portable, ou des *street views* récupérées dans un Google Maps noctambule. Pendant la discussion avec l'artiste est survenu un événement où la fiction a été débordée par le réel: malgré la tentative désespérée de Google Maps d'éliminer toute présence humaine sur terre pour nous fournir un monde déserté, post-apocalyptique, Aurélien Vret apparaît au détour d'une rue, à l'intérieur d'une voiture, capté par des agents de la géolocalisation au milieu du monde pratiquement vide de ce programme². Le dernier des humains ne pouvant que chercher à infiltrer des systèmes clos et uniformisés.



Tout comme l'acide nitrique attaque les métaux, l'alchimie en œuvre dans la démarche de Marie Baur dissout, dans un vocabulaire hétérogène, des espaces construits. «1950, petite maison toulousaine, deux pièces, grandes, 4 m sur 4 m et 3 m de haut, un couloir au milieu et un garage sur le côté¹.» Le travail de Marie Baur peut s'envisager comme divers scénarios mais elle n'écrit pas vraiment d'histoires, plutôt quelque chose d'incomplet, pas réellement incohérent mais en quelque sorte rongé, traversé par différentes formes d'usure qui distordent, transforment et abîment le sujet principal.

«Au-dessus de la porte d'entrée, il y avait un abri, que l'on appelle marquise qui était métallique, garnie de verre.» Des fragments tombent sous nos yeux laissant autant de vide figurant de «petites catastrophes», qu'elle a préféré nommer dérangements² plutôt que cet oxymore. Les propositions de Marie Baur mûrissent lentement par de multiples projections mentales qui, en se ramifiant, prennent vie.

«Un tableau au-dessus du buffet, des fleurs, des natures mortes... je crois, il est signé mais le peintre est inconnu.» Ce que l'on voit, c'est ce qu'il reste ou disons c'est le reste d'une pensée et d'un matériau. La représentation d'une ruine devenue accidentellement une ruine elle-même³. Ce que l'on voit c'est l'exercice entropique d'un effort de reconstruction, à l'image d'une vieille dame se remémorant sa maison⁴. «On avait fait mettre des contrevents à l'italienne, en projection, ce qui fait que personne ne voyait rien chez moi, et moi je voyais tout.» Marie Baur s'attache à de l'insaisissable, du fuyant, de l'inapparent mais de celui qui reste collé aux basques à l'exemple du *Pacific trash vortex*, cette accumulation dans l'océan de débris plastiques invisibles à l'œil nu que certains qualifient de «7^e continent⁵». Ce que l'on ressent c'est une forme de poétique dont l'aspect disgracieux dresserait d'improbables contours. «Je leur ai dit: vous me voyez dehors, mais vous ne voyez pas dedans.»

Enfin ce que l'on pourrait retenir de l'actuelle pratique de Marie Baur, c'est la progressive disparition du motif⁶ architectural au profit d'un plaisir formel de plus en plus manifeste et en tous cas présent dans *Périmètre*. *Périmètre* est une œuvre simple et belle où Marie Baur trace, sans doute, les contours de nouvelles préoccupations, une sculpture pleine d'attentes et de promesses.

- 1 Extrait de *Sous-titres*, volet vidéo de *La Troisième Phase*, 2010, installation comprenant une sculpture (chemin de câbles suspendus, câbles, ampoules 5x7m) et une vidéo (*Sous-titres*, 07). Les dialogues cités dans la suite du texte sont également extraits de cette vidéo.
- 2 *Les dérangements* (série), 2009, impression numérique sur papier, 110x75 cm.
- 3 *Un no mari's land quelque part*, 2009, sculpture en sucre (maquette d'une ruine

abîmée par la suite par son stockage dans un grenier humide).

- 4 Référence au projet *La Troisième Phase*, 2010, volet vidéo dans lequel les souvenirs de la propriétaire d'une maison apparaissent sous forme de sous-titres.
- 5 *The Pacific trash vortex*, 2010, nappe en latex brodée sur guéridon.
- 6 Dans ses deux acceptions, motif: raison d'être, et forme plastique.
- 7 *Périmètre*, 2011, isorel, crépi, charnières 374x26 cm.

« Le monde ne tiendra jamais dans une assiette¹ », écrivait-elle. Au-delà du rebord, l'autre monde. Précisait-elle. L'autre, le double². Réplique, maquette, plan³ ou narration elliptique. Absence. Indices. Réalité devenue fiction, fiction devenue écran⁴. Et en deçà, le vide⁵. Ajouta-t-elle enfin. Ce vide, si vide, point aveugle du Réel. Hors-champ perpétuel.

1 Clémentine Pujol, extrait de *Pas-chassé*, série *Défilé*, 2010. Le monde hors de ladite assiette évoque le décor d'une narration potentielle, celle-ci apparaissant en filigrane dans nombre de ses œuvres, telles que *Séquences marines (histoire 01)*, 2009, *Le repli, salon de lecture*, 2009, ou *Lieu-dit*, 2010.

2 Dans le travail de Clémentine Pujol, les répliques (*Dérivé(e)*, 2010), les ombres (*Séquences marines (histoire 01)*, 2009) et des personnages sans nom et sans visage (*Persiennes*, 2010) sont posés comme un miroir alternatif à toute certitude: Projection. Illusion. Acceptation de l'illusion.

3 Bien que principalement associés aux domaines scientifiques, les maquettes

et les plans n'en sont pas moins situés à la lisière de la fiction. L'interprétation est inhérente à la représentation. « Une carte ne fait pas le territoire », écrivait Alfred Korzybski. Dans *Château (histoire 03)*, les constructions de pailles rayées dessinent un paysage géométrique précaire, qu'un large dessin mural – plan basé sur la vue aérienne d'une campagne environnante – feint de contextualiser.

4 *Plateau(x)* confronte le plan détourné d'un jardin à la française avec son environnement immédiat, un jardin à l'anglaise. Rencontre de l'ordre et du chaos. Mise en abyme dévoyée.

5 ...

Éphémère de Martine Bartholini donne lieu à un récit silencieux. Cet objet-allégorie recueille l'obstination des insectes du même nom pour atteindre le cœur incandescent d'une ampoule: la transgression fantasmagorique de la paroi de verre amène l'extinction de leur vie et de cette lumière tant désirée. La tension, que la pièce *Éphémère* résoud avec un humour mélancolique, anime toutes les recherches de Martine Bartholini. Tension entre les forces centrifuges et les forces centripètes, celles qui aspirent au changement, à rayonner vers le dehors, et celles qui cherchent la protection et la quiétude d'un être intérieur impossible. Le mouvement centrifuge, le passage vers l'extérieur et la sortie de soi, témoigne, lui aussi, d'un deuil sans gravité. Dans *Bulle*, la force tendre du souffle de l'artiste forme des bulles de verre jusqu'à l'éclatement. L'agencement de la pièce, indissociable de l'expérience de sa production, présente les éclats de verre qui dessinent au sol le périmètre de ce souffle serein dont la trajectoire les a à la fois fait exister et brisés.

« La lumière est une substance. » Martine Bartholini cite ces mots de James Turrell pour nous donner à penser non seulement la lumière mais aussi le souffle, la gravité, l'humidité, voire le temps et la valeur, comme la matière, *l'étoffe* de son travail, dont le verre, la cellophane, la colle, les tubes en plastique, le papier, les coquilles d'œuf sont les *matériaux* de construction. Pour un matérialisme de l'intangible, une mise en forme du fragile. Une reprise patiente, répétitive et parfois douloureuse des gestes utilisés dans l'artisanat, l'industrie, les travaux dits féminins et les jeux, questionne la valeur du travail. Ses objets miment la fonctionnalité quotidienne mais échappent à toute possibilité d'usage. Martine Bartholini y incorpore avant tout le temps, non comme une plus-value, mais comme une survivance irréductible, en attente de l'expérience d'un autre. Le temps passé à faire est *accueilli* par les sculptures; elles situent ainsi la question de la valeur dans le régime incertain de l'événement, là où se rencontrent deux affects, deux forces centrifuges: celle de notre attention et celle du geste qui nous donne à voir.

1



« Absurde. Du latin *absurdus*, dissonant. Du latin *surdus*, sourd. Du sanscrit *sur-dus*, qui sonne mal. L'ambiguïté et la richesse étymologiques de l'absurde sommeillent dans les néologismes faits de rapprochements de sens et de sons, ceux-ci n'ayant d'autre sens que celui de leur association. » *Petit dico de non-sens*, 2007. L'absurde se cache et se révèle dans la litote et l'emphase, la négation, la contradiction. Dans *Archi-prothèse* (2007), Marion Brusley fragilise notre perception d'ensembles bétonnés (poutre et mezzanine) par l'ajout d'un fin et haut tréteau de bois comme unique support architectural. Le manque apparaît par la matérialisation d'une potentielle absence. Le rien rassure; le peu désillusionne.

Marion Brusley détourne les objets de leurs fonctions et statuts initiaux. Dans les rues, des résidus d'objets ramassés sont photographiés (*Nomenclature 2008-2009*), reproduits, agrandis (*Prototype 68/1*, 2009) et conservés dans des écrans (*Residus boxes*, 2009). Des boîtes comme des modules et cellules d'Absalon, façon mini et orientés-objet. La présence humaine est ici dans la trace. Le déchet devient précieux par le potentiel transgressif de sa récolte et de sa réappropriation.

Expérience d'une visite guidée dans un bus aux rideaux tirés (*Transhumance*, 2010). Les moutons sont parqués, aveugles et attentifs. La voix amplifiée, le prophète caché. Performativité du langage et de l'œuvre. Les passagers écoutent une description détaillée des paysages urbains qu'ils traversent, des actions immédiates et anodines de passants qu'ils ne voient pas, et fantasment alors une réalité potentiellement teintée de fiction. L'histoire est réécrite, avant même d'avoir été écrite. Reenactment instantané, « et le cycle se poursuit... inlassablement¹ ».

/ MARIE FRAMPIER

¹ *Transhumance*, 2010, performance (visite en bus, 20'). Extrait du texte dit en direct par l'écrivain et poète Jean-Claude Solana.

Une « zone d'activité », comme il y en a tant en bordure des villes post-industrielles : un rond point, des dépôts de marchandises, des routes à tracés réguliers, des bureaux pour une activité tertiaire, des hypermarchés, une voie ferrée et des parkings à perte de vue. Quelque part, en lisière d'une chaussée, gît un objet sans nom, témoin muet des desseins, dessins et usages humains. Un petit rebut, sur lequel butte toute description. Cela ne ressemble à rien, et pourtant, cela nous est familier. Quelque chose de plastique, couleur chair. Une courbe en creuse un côté, le reste est rectangulaire, long et large comme un pouce, ou à peu près, avec deux arrêtes croissant sur une surface. Marion Brusley guette de tels objets, les ramasse, les regarde longuement, en fait des photographies frontales, précises, claires, qui leur donnent la dignité des fossiles ou des restes archéologiques. Mais les rebuts s'obstinent dans leur mutisme et Marion Brusley ne cherche pas à en tirer une connaissance. Ils s'offrent à elle comme une réserve de formes inédites, puisées dans le monde qui nous est commun, faites de main d'homme, mais dénouées de la moindre signification. Une forme ouverte, excès du signifiant sur le signifié.

Un jeu de glissements s'engage quand le rebut devient une sculpture en bois s'offrant comme une assise. Ou une sculpture en faïence qui ressemble à un impossible vase. Ou encore un morceau de chocolat. Au lait, noir ou blanc. Promenée avec humour du statut d'une pièce à usage industriel, à travers la représentation photographique et le champ de l'art vers celui de l'artisanat et du design, la forme se refuse à être domptée. Elle est pour nous une question un peu encombrante adressée silencieusement à d'autres formes qui nous entourent. Non pas la grande question métaphysique : pourquoi y a-t-il quelque chose et non pas rien ? Mais la petite question physique : pourquoi les choses sont-elles ainsi, et pas autrement ?

/ ANA SAMARDZIJA SCRIVENER

La vie est un jeu. On y devient vite flambeur, pirate, faussaire de la transparence! À la recherche du bonheur provoqué par l'art de la dissidence. Tel un Holden Caulfield¹ contemporain et provincial, commencer par fuir, s'infiltrer, soulever les grillages pour marquer la ville de son empreinte éphémère.

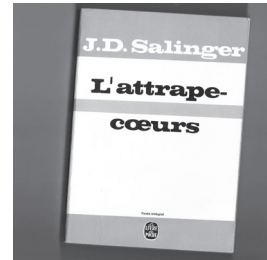
Arnaud Daffos m'a présenté mon premier train! Entretien avec l'artiste: les images du dossier défilent et au détour d'un PDF™, l'image de mauvaise qualité, le format 10/15 de chez Photo Station™, un train cadré comme dans tous les books de graphes avec sur son flanc le nom d'une ancienne ministre de la justice: Rachida Dati! Un graph, ni réussi ni bâclé, inachevé, qui hésite entre lettrage revival 80's et flop amélioré. À se demander si cette esthétique d'un vandalisme partiel ne flirte pas avec l'idée soulevée par Rodin, qui affirmait que la ruine d'une œuvre d'art était plus belle que l'œuvre... Ce geste de saccage est contrebalancé par une punition très Bart Simpsonnienne. Plusieurs centaines de lignes de: «Je ne dois pas écrire Rachida Dati sur les trains» couvrent les pages d'un carnet d'écolier. Plus que de la ruine, Arnaud Daffos, à l'instar de Cyprien Gaillard², se joue de l'esthétique de la détérioration. Mais il semble désamorcer le geste frondeur, soit en s'auto-punissant, soit, autre exemple, en taguant blanc sur blanc un mur en plein jour, invalidant immédiatement sa signature urbaine tout en jouant la référence à un des gestes fondateurs de l'art moderne. Lorsque comme moi, on est attaché à Douglas Huebler qui déclare en 1969 «Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage», il est possible de trouver dans le travail d'Arnaud Daffos matière à satisfaction.

Mais cette esthétique du peu, associée à ce désir de révolte contraste avec les souvenirs encore vivaces de l'engagement du corps de Gina Pane³, du rire corrosif de nos chers Présence Panchouette⁴ ou du sourire radieux de Bas Jan Ader⁵ au départ d'une performance qui fut aussi son dernier voyage. Je ne fais pas l'apologie d'un sacrifice qui n'en est pas un (c'est un accident), je cherche à cet endroit le lien entre deux périodes. L'ampleur de certains gestes des générations précédentes (à la mesure du gigantisme de leurs aires d'action) et des postures urbaines actuelles, noyées dans une foule de propositions qui font qu'aujourd'hui l'impact politique d'une œuvre est beaucoup plus complexe à apprécier. L'engagement manifeste des années

60 à 80 n'est maintenant qu'un point au loin sur l'horizon d'une génération qui parfois se replie dans la référence clanique.

Les pièces d'Arnaud Daffos forment un corpus disparate, du design à la vidéo en passant par la performance, dans une recherche constante des outils et des formes appropriées à ses modes d'action furtifs, peut-être les seuls propres à une confrontation avec le flux tonitruant d'un réel en perpétuel mouvement. Arnaud Daffos s'amuse à sonder les limites des lois et de certaines règles. Il teste jusqu'où étendre son territoire d'investigation, convaincu que, quelles qu'en soient les frontières, elles demeurent sur la carte immense de l'art.

1



1 Holden Caulfield, héros adolescent et fugeur qui erre dans le New-York de l'après-guerre du roman *L'attrape-cœurs* de J.D. Salinger, 1951.

2 Cyprien Gaillard, série *Belief in the Age of Disbelief*, gravures de paysages du XVII^e siècle hollandais où sont insérés des immeubles modernes, 2005.

3 Gina Pane a fait œuvre de son corps, le poussant dans les retranchements de la souffrance. Une pensée pour *Action sentimentale*, 1973.

4 Présence Panchouette, groupe bordelais qui entre 1969 et 1990, avance partiellement masqué. Aussi remarquables

5



pour leurs lettres d'insultes en direction d'un milieu de l'art enfoncé dans ses conventions que pour leurs réflexions théoriques sur le design ou le post modernisme.

5 Bas Jan Ader, un de ceux qui, de la fin des années 60 au début des années 70, a le plus exploré les rapports intimes entre l'art et la vie. Jusqu'au point de disparaître en 1975 pendant sa performance *In search of the miraculous II*, tentative de traversée de l'océan Atlantique au départ de Cape Cod à bord du bien nommé Ocean Wave, minuscule Guppy 13 d'à peine 3,80 m de long.

Depuis DSC_0143 est une série de photographies de la destruction d'une caravane. Elle perd ainsi sa vocation au déplacement et disparaît pour être utilisée comme bois de chauffage. Sa prise en main et son traitement s'achèveront dans une déchetterie. Mais ce que montrent ces images, c'est surtout une métamorphose, un espace dont les enjeux sociaux sont requalifiés.

Le capitalisme, tel que l'envisage Joseph Aloïs Schumpeter, est basé sur une économie concurrentielle qui implique que la rentabilité d'une entreprise puisse être déstabilisée par l'arrivée de nouveaux entrepreneurs dans son secteur d'activité. Il nomme ce principe économique la « destruction créatrice » car la disparition d'un produit ou d'un service y est engendrée par l'innovation. Ce sont ces termes qu'Eugène Pelletier retourne pour envisager sa pratique comme celle d'une création destructrice, consistant à détourner et à prendre en main le fonctionnement cyclique sur lequel se fonde notre société pour y introduire un déraillement, un acte créatif, synonyme d'une autre relation et d'un nouveau regard porté sur l'environnement social.

Comme c'est souvent le cas dans son travail, la pièce *Mirador* qu'Eugène Pelletier réalise en collaboration avec Julie Brusley, s'inscrit dans un contexte pris en considération pour ses particularités. Il s'agit de la déchetterie Sita-Suez de Colomiers. Plus précisément il s'agit de sa bordure, car cette installation est construite à proximité du site, quelques mètres derrière le mur de béton qui l'entoure. À cet endroit, les deux artistes construisent un mirador avec des déchets collectés dans la déchetterie. La nuit, un puissant éclairage illumine ce vers quoi il est tourné: l'autre côté du mur, la déchetterie Sita-Suez. Ainsi cette construction permet de regarder ce dont elle est faite, sa provenance. Ce mouvement de déplacement et de changement de point de vue est au cœur du travail d'Eugène Pelletier. Il est ici mis en œuvre par la transformation de rebuts en un outillage pour prendre de la distance et porter un nouveau regard sur le lieu de leur traitement. Ce déplacement de contexte - de la déchetterie à son extérieur - et de positionnement - de l'obstruction du mur à la visibilité du mirador - implique un autre rapport à la destruction. Elle devient ici un acte créatif. D'ailleurs la destruction même du mirador a donné lieu à une observation de sa prise en main et de son traitement vers sa transformation.

En effet les détritiques qui le composaient, ont été suivis par Julie Brusley et Eugène Pelletier sur plus de 400 kilomètres jusqu'au centre de recyclage où ils ont été reconditionnés en 10 000 mètres carrés de bois aggloméré. Dans le cours du cycle qui fait d'un objet un rebut lui-même destiné à être transformé en matériau apte à la production, l'expérience de ces artistes apparaît comme une interruption qui permet d'en requalifier les enjeux et le fonctionnement.

Le travail d'Eugène Pelletier s'inscrit toujours dans un contexte pris en considération comme environnement social dont il s'agit de révéler les enjeux et le fonctionnement. Préférant une forme d'action ou d'activité à la production d'objets finis, les interventions qu'il réalise entraînent un détournement et une prise en main de ces environnements. Il démontre ainsi que leur apparente neutralité est formalisée par un système normalisant dont le détournement permet de porter un nouveau regard.

La désuétude des cabines téléphoniques qui ornaient il y a encore peu de temps presque toutes les places et les trottoirs des villes a entraîné leur destruction. Cela est l'issue d'un principe économique simple: l'absence de rendement entraîne la disparition. Mais si ces cabines ne servent plus pour leur usage originel, il est possible d'en envisager une autre exploitation. C'est ce constat qui a conduit Eugène Pelletier à entamer un projet guidé par la notion de création destructrice. Il s'agit d'une suite de gestes simples allant de la dégradation à l'altération qui ainsi implique de renouveler notre approche d'espaces dont les enjeux sociaux sont requalifiés. Certaines cabines sont déformées, d'autres sont couvertes d'un papier prêt à recevoir tout type d'inscription, autre modalité de communication. Parfois l'artiste les mure. Une fois la cabine disparue, ces parpaings se livrent comme le reste négatif d'une disparition. Cette prise en main de l'environnement social implique d'y porter un nouveau regard.

La couverture du livre est rouge. Rouge carmin. Au centre, une étoile à cinq branches. Blanche. Elle rayonne de rayons blancs, fins et réguliers. Cinq caractères chinois descendent le bord supérieur droit, accompagnés de caractères latins : *Citations du président Mao. Version française*. Sous la couverture, la reliure traditionnelle, à double fil et six trous, sans colle, enserme deux feuilles blanches épaisses autour des feuilles de papier léger, imprimées sur une seule face, puis pliées en deux feuillets qui renferment une face vierge. Chaque page comporte une citation, parfois deux. Le texte en sinogrammes se lit verticalement; pour lire la traduction française il faut retourner le livre: « portrait » en chinois, « paysage » en français. Yuan Yuan, qui a conçu la présentation graphique du livre, dit qu'ainsi, le lecteur éprouve physiquement l'horizontalité d'une graphie et la verticalité de l'autre. Voyager dans les pages du regard et du geste, traverser ces phrases qui semblent parler de si loin, alors qu'elles ont été si souvent entendues. En Chine, quand Yuan Yuan était enfant, vous pouviez entendre la marchande de fleurs ou le chauffeur de bus citer *Le petit livre rouge* si vous n'aviez pas de monnaie pour votre ticket ou si vous aviez judicieusement choisi le bouquet le plus frais. Pourquoi reprendre ce livre aujourd'hui? Pourquoi ce soin, cette élégance de présentation pour l'ouvrage dont il circule dans le monde au moins six milliards d'exemplaires? Ce livre, écrit Yuan Yuan dans son introduction, n'est plus, aujourd'hui, un objet de « dévotion personnelle », mais plutôt un « document » historique. Il « est une incarnation du spectre communiste en Chine... l'image du monstre qu'a été la révolution culturelle et qui a franchi les frontières de la Chine pour diffuser un *esprit de rébellion* dans le monde entier. » Le désir de Yuan Yuan est de se saisir de l'histoire, de cette histoire-là, et de la raconter avec sobriété, en France comme en Chine.

Je cherche à savoir ce que disent aujourd'hui les autorités chinoises de la révolution culturelle. Ils disent, me répond Yuan Yuan: « Ce n'est pas une catastrophe, c'est une erreur ». L'erreur a duré de 1966 à 1976. À quand le renversement de la catastrophe?

Le téléphone a pu sonner deux fois, Vito savait qu'il ne décrocherait pas. Il finissait son flan à la vanille avant de sortir de table, comme tous les jours à 12 h 45 - rien de bon de toute façon n'arriverait plus jamais par téléphone, et puis n'importe comment c'était son flan à la vanille d'abord. D'ailleurs, la brigade savait bien qu'on ne le dérangeait pas avant 13 h pile. Qu'est-ce qu'ils pouvaient bien lui vouloir encore ? Déjà ce matin, il avait dû courir à l'École des beaux-arts, mobiliser un camion entier pour une fausse alerte. Une étudiante avait manqué d'asphyxier toute sa promo en menant des expériences avec des mèches de pétard. Quand ils sont arrivés, ils n'ont trouvé qu'un motif floral - plutôt pas mal, d'ailleurs, s'était-il dit en son for intérieur, mais il n'avait pas osé faire la remarque à haute voix - dessiné par l'explosion sur un mur blanc (*Flower Cracker*, 2008). La fumée s'était dissipée, les alarmes incendie avaient été arrêtées, le directeur embarrassé s'était confondu en excuses, la jeune incendiaire s'était pris une douche froide pour l'exemple et avait été priée de rédiger une lettre d'excuses, bref, tout était rentré dans l'ordre et on est retourné à la caserne en rigolant, Vito était juste à l'heure pour le sauté de veau de Claudie.

Deux ans plus tard jour pour jour, à 12 h 45, Marie-Johanna Cornut courait débrancher le détecteur de fumée situé derrière le majestueux - et pompeux, se disait-elle en son for intérieur, mais elle n'osait pas le dire trop fort - escalier du palais des arts. Elle passa sous le lustre géant (*Lustre*, installation, 2010), en faisant attention de ne pas heurter la mèche qui pendait jusqu'à sa portée en attendant d'être allumée. Il fallait que ça tienne jusqu'au feu d'artifice final. Elle s'était donné bien du mal pour faire tenir ce mobile fragile, manquerait plus qu'il se détache au dernier moment... Le jury de son diplôme arriverait dans un quart d'heure, repu et un peu endormi, elle leur dirait d'abord quelques mots sur sa démarche artistique dans l'amphithéâtre, dont elle avait légèrement revu l'aménagement pendant les vacances. La mairie lui avait généreusement fourni le même revêtement que celui des marches préexistantes pour ces travaux bénévoles de rafraîchissement (*Amphithéâtre*, installation, avec Kirill Ukolov, 2010). À la rentrée, les marches de l'estrade et des gradins avaient été démesurément prolongées, les usagers de l'amphi s'étaient trouvés tout perturbés par le nouvel agencement de leur lieu de délivrance du savoir, et s'étaient plaints au directeur sans se douter qu'il était de mèche (de pétard, avait pensé Marie-Johanna,

toujours silencieusement), et puis les médecins du travail convoqués, après de longues expertises, avaient fini par reconnaître que la réglementation des marches était respectée et que l'autre amphi de l'école comportait finalement plus d'absurdités architecturales que celui-ci. Cette expertise accomplie, on avait gardé l'œuvre et c'est là qu'arrivaient maintenant, au goutte à goutte, les membres du jury ainsi que le public invité. En balayant du regard cette petite assemblée, elle reconnut un visage familier.

Vrai.

Quand je le rencontre, Rémi Groussin est sur le départ. Ou plutôt il est *dans* le départ, dans ce mouvement de sortie des beaux-arts, dans ce questionnement qui consiste à savoir ce que l'on va garder et ce que l'on va lâcher des épisodes précédents. Au cours de ces dernières années, il a mené des actions, que ce soit avec des objets (telle cette série de vélos trafiqués pour pédaler en arrière), des vidéos, des acteurs (ces nageurs qui font la brasse ou le crawl dans la cuisine d'un appartement désaffecté). Le corps est sans cesse sollicité, fait de l'aérobic sur des tapis persans, de la moto suspendue au plafond, s'immobilise jusqu'à l'épuisement dans des performances - et comme il faut bien ranger tout cela, Rémi Groussin se décide à documenter chacune de ses propres performances par un dessin, entre archive et mode d'emploi.

L'idée, pour lui et moi à ce stade amorçant une relation entre un critique et un artiste, ce serait d'accompagner ce mouvement de sortie. Je demande donc à Rémi Groussin d'imaginer un dessin-performance qui illustrerait ce moment ambivalent du départ.

Faux.

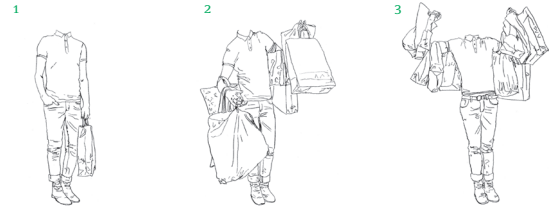
Un premier dessin montre un homme les bras chargés de sacs, de valises. « Notre discussion, m'écrit Rémi Groussin par mail quelques jours plus tard, n'a fait qu'accentuer cette question du "bagage" à transporter ou à abandonner. Il y a des bagages lourds, d'autres vides, d'autres qui ne sont que de simples sacs plastiques contenant beaucoup plus qu'une superbe valise en cuir. J'ai la sensation que je vais devoir les garder un moment, les transporter puis en disperser un peu par ci par là ».

Mais comme je lui fais remarquer que sur cette image on sent peut-être moins le départ que la charge, que la performance est ici comme immobilisée, comme empêchée de tout mouvement, alors vient un deuxième dessin, ou plutôt un ensemble de trois dessins, une série forcément plus dynamique, où le corps performant de Rémi se déplace, s'élance, d'abord immobile un shopping bag à la main¹, puis les bras chargés de sacs de courses², et enfin les bras en l'air, comme dans une position d'envol³.

Départ.

Et peut-être alors qu'à l'avenir il faudra aussi compter avec les shopping bags, avec cet ordre de la consommation, parce qu'il y avait

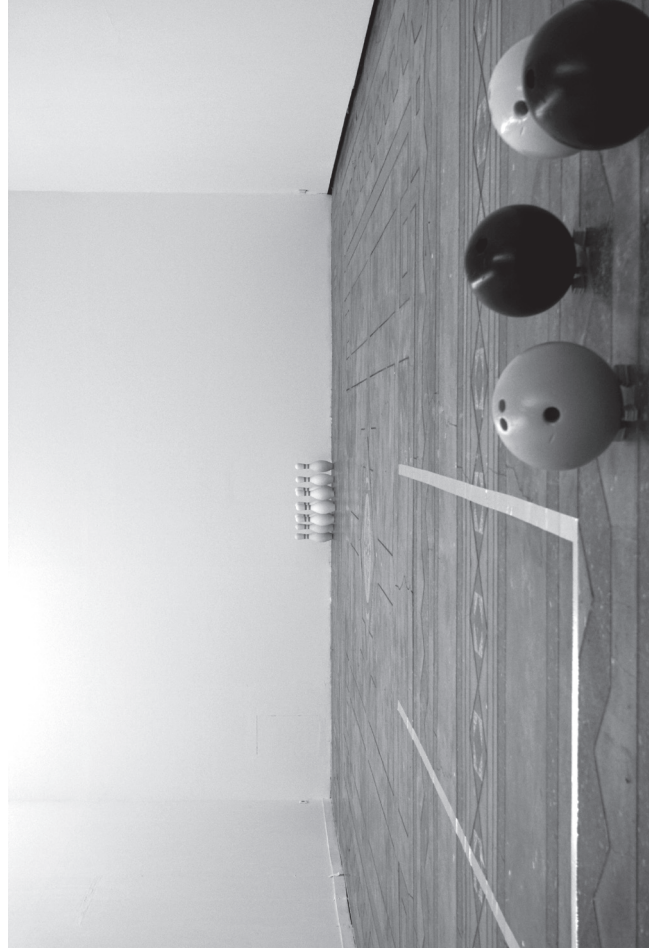
déjà dans les travaux précédents de Rémi, avec les tapis d'aérobic, avec les motos, les vélos et autres accessoires, l'évocation d'un corps shoppé, commercialisé. Un corps de grande surface. « J'ai effectué ce dessin juste après avoir fait mes courses, quasi quotidiennes, m'explique-t-il. Je me suis pris à vouloir échanger les sacs de voyages en shopping bags. Ça me semble plus en lien avec l'idée de consommer, de s'approprier des choses. Je n'arrive pas à concevoir de déplacement, mais plutôt une accumulation, une quantité de contenants comme un outils de musculation. Sculpter son corps avec ces "bagages", une idée de développement dans un premier temps, juste avant le départ. Ce n'est plus vraiment un départ, plutôt une transformation ».



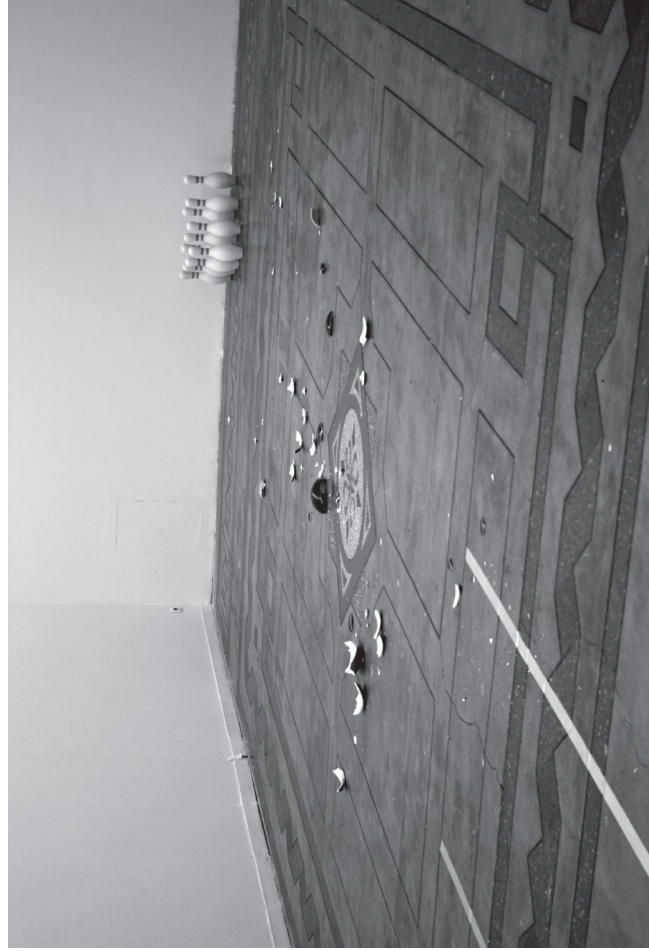
Le Bowling
Boules et quilles en plâtre,
bombes de couleur,
scotch, étagère
2010



Le Bowling
Boules et quilles en plâtre,
bombes de couleur,
scotch, étagère
2010

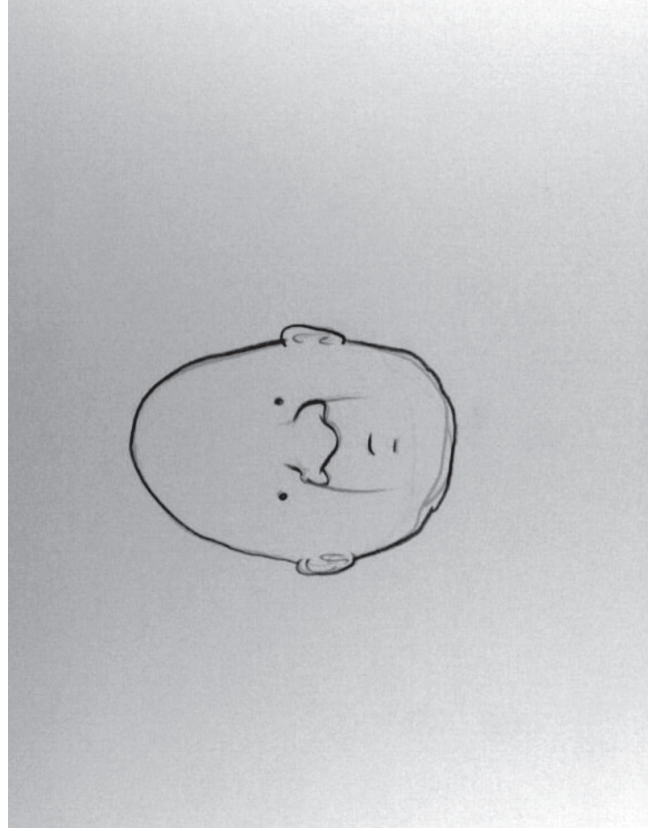


Le Bowling
Boules et quilles en plâtre,
bombes de couleur,
scotch, étagère
2010



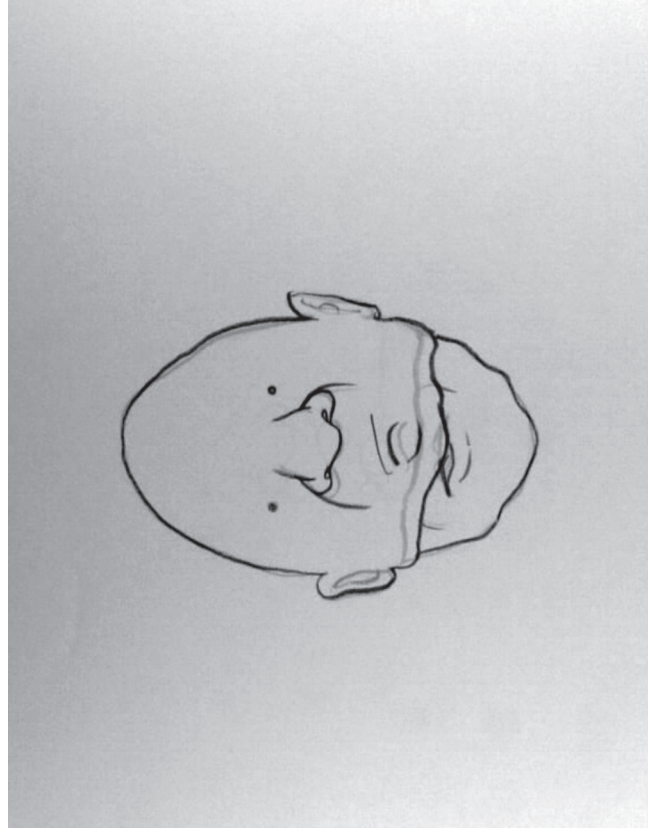
CinéMation
Animation, 03'45"
2010

Série de huit courtes animations réalisées image par image au crayon. Le souvenir du cinéma, dénaturé, incorrect et infidèle; fantasme et imaginé. Un cinéma refaçonné, reconstitué, intime et personnel.



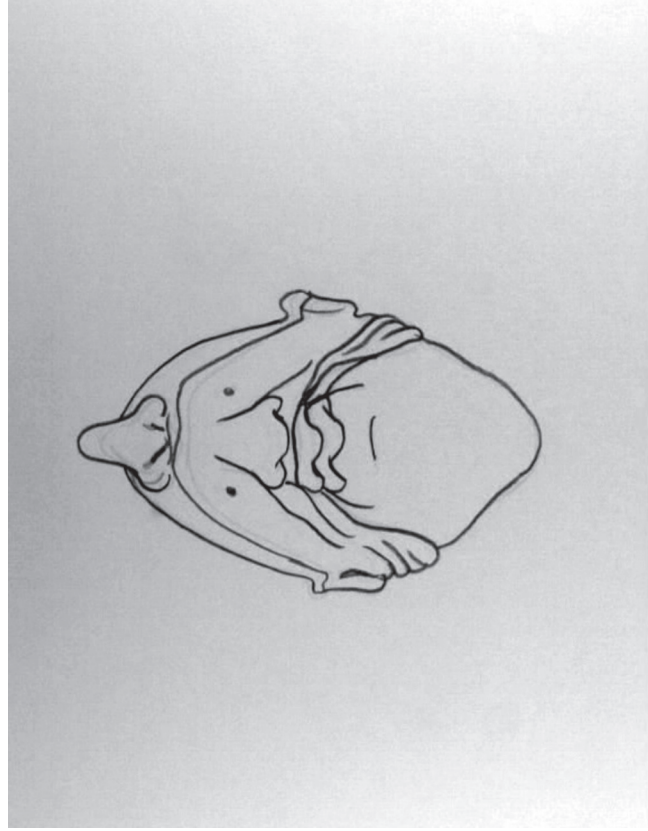
CinéMation
Animation, 03'45"
2010

Série de huit courtes animations réalisées image par image au crayon. Le souvenir du cinéma, dénaturé, incorrect et infidèle; fantasme et imaginé. Un cinéma refaçonné, reconstitué, intime et personnel.



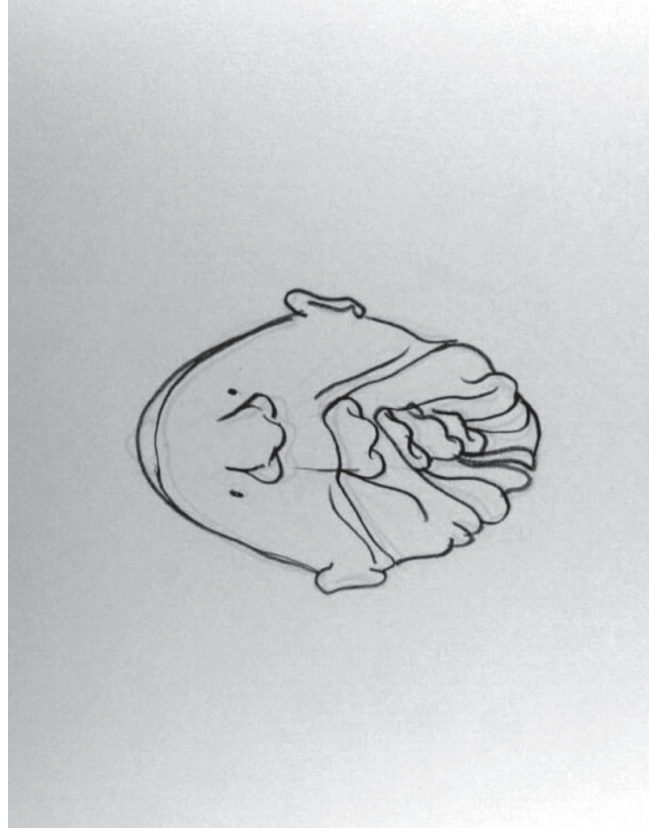
CinéMation
Animation, 03'45"
2010

Série de huit courtes animations réalisées image par image au crayon. Le souvenir du cinéma, dénaturé, incorrect et infidèle; fantasme et imaginé. Un cinéma refaçonné, reconstitué, intime et personnel.



CinéMation
Animation, 03'45"
2010

Série de huit courtes animations réalisées image par image au crayon. Le souvenir du cinéma, dénaturé, incorrect et infidèle; fantasme et imaginé. Un cinéma refaçonné, reconstitué, intime et personnel.



In / Out

Installation, bois,
130x50x90cm
2010

Banc réalisé à partir du bois
d'une cirnaise découpée
dans l'espace d'exposition.
Une fenêtre se découvre,
offrant un regard sur la rue.



In / Out

Installation, bois,
130x50x90cm
2010

Banc réalisé à partir du bois
d'une cirnaise découpée
dans l'espace d'exposition.
Une fenêtre se découvre,
offrant un regard sur la rue.



Hésitation

Vidéo, 09'53"
2010

La caméra cadre une maison en plan fixe. La maison semble pourtant bouger de gauche à droite, d'abord très légèrement, puis plus perceptiblement. Ici, pas d'effet de caméra.



Hésitation

Vidéo, 09'53"
2010

La caméra cadre une maison en plan fixe. La maison semble pourtant bouger de gauche à droite, d'abord très légèrement, puis plus perceptiblement. Ici, pas d'effet de caméra.



Hésitation

Vidéo, 09'53"
2010

La caméra cadre une maison en plan fixe. La maison semble pourtant bouger de gauche à droite, d'abord très légèrement, puis plus perceptiblement. Ici, pas d'effet de caméra.



Hésitation

Vidéo, 09'53"
2010

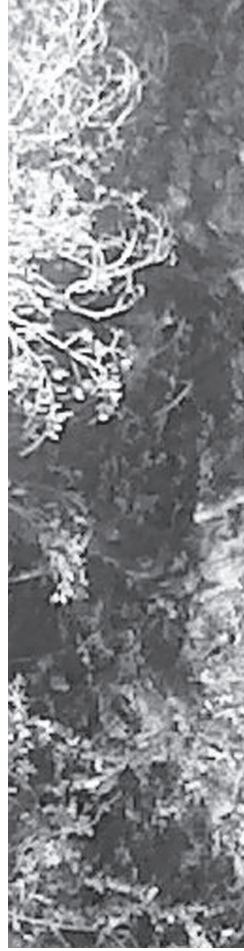
La caméra cadre une maison en plan fixe. La maison semble pourtant bouger de gauche à droite, d'abord très légèrement, puis plus perceptiblement. Ici, pas d'effet de caméra.



Paysages progressifs

Photographies au téléphone portable, vidéo-projecteur 2009

Paysages progressifs offre un écho aux premiers temps des connexions internet bas débit, quand les images peinaient à s'afficher. C'est un diaporama en boucle où les images apparaissent lentement. Ces images sont des photographies prises avec un téléphone portable. Agrandies, dilatées, elles semblent sorties de l'atelier d'un impressionniste. Elles se cachent derrière un monochrome blanc qui descend lentement.



Paysages progressifs

Photographies au téléphone portable, vidéo-projecteur 2009

Paysages progressifs offre un écho aux premiers temps des connexions internet bas débit, quand les images peinaient à s'afficher. C'est un diaporama en boucle où les images apparaissent lentement. Ces images sont des photographies prises avec un téléphone portable.

Agrandies, dilatées, elles semblent sorties de l'atelier d'un impressionniste. Elles se cachent derrière un monochrome blanc qui descend lentement.



Paysages progressifs

Photographies au téléphone portable, vidéo-projecteur 2009

Paysages progressifs offre un écho aux premiers temps des connexions internet bas débit, quand les images peinaient à s'afficher. C'est un diaporama en boucle où les images apparaissent lentement. Ces images sont des photographies prises avec un téléphone portable.

Agrandies, dilatées, elles semblent sorties de l'atelier d'un impressionniste. Elles se cachent derrière un monochrome blanc qui descend lentement.



Paysages progressifs

Photographies au téléphone portable, vidéo-projecteur 2009

Paysages progressifs offre un écho aux premiers temps des connexions internet bas débit, quand les images peinaient à s'afficher. C'est un diaporama en boucle où les images apparaissent lentement. Ces images sont des photographies prises avec un téléphone portable. Agrandies, dilatées, elles semblent sorties de l'atelier d'un impressionniste. Elles se cachent derrière un monochrome blanc qui descend lentement.



Fantasia Forestière

Gifs animés, page HTML,
site web
2010

Sur le web, circule encore une
énorme variété de gifs animés.

Ici sont rassemblés des gifs
« végétaux », dont toutes les
essences se côtoient (puisque'il
n'y a pas de climats sur Internet).

Ils s'organisent en bosquets,
en un jeu de dessus-dessous-
devant-derrrière (puisque'il n'y
a pas non plus de profondeur).

Les fleurs sont géantes,
les arbres nains, les rythmes
rapides. Touffue, changeante,
c'est une forêt phœnix.



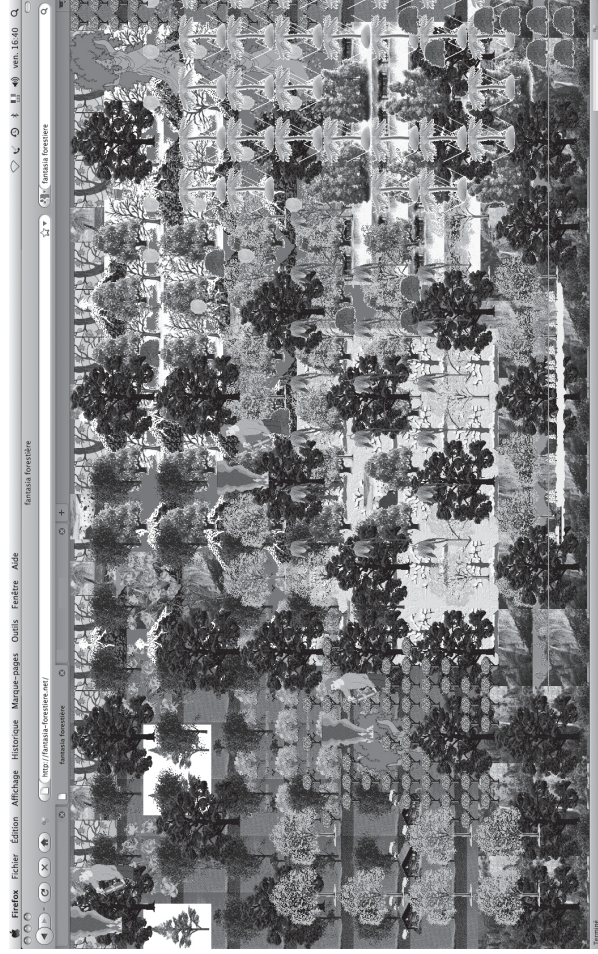
Fantasia Forestière

Gifs animés, page HTML,
site web
2010

Sur le web, circule encore une
énorme variété de gifs animés.
Ici sont rassemblés des gifs
« végétaux », dont toutes les
essences se côtoient (puisque'il
n'y a pas de climats sur Internet).

Ils s'organisent en bosquets,
en un jeu de dessus-dessous-
devant-derrrière (puisque'il n'y
a pas non plus de profondeur).

Les fleurs sont géantes,
les arbres nains, les rythmes
rapides. Touffue, changeante,
c'est une forêt phœnix.



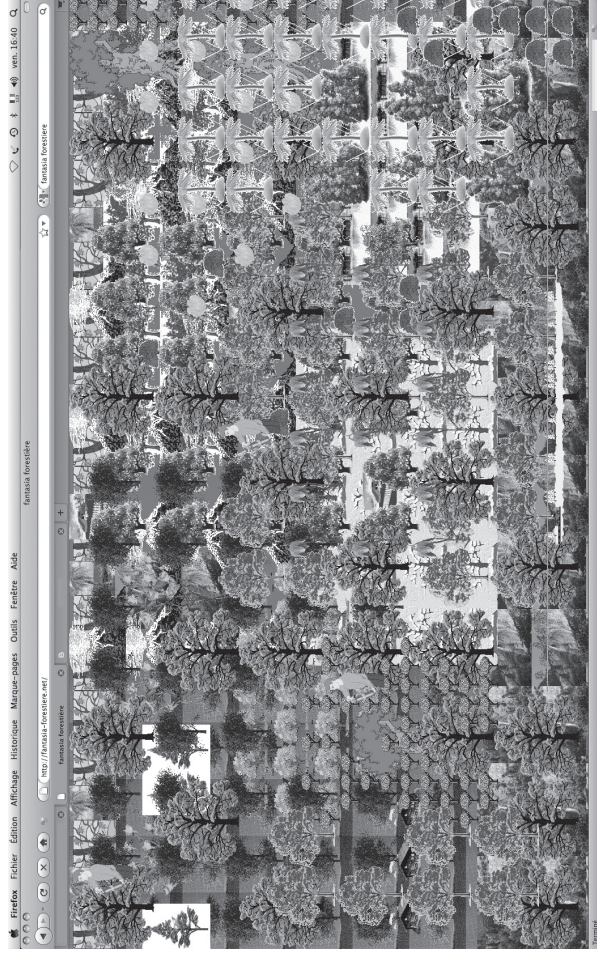
Fantasia Forestière

Gifs animés, page HTML,
site web
2010

Sur le web, circule encore une
énorme variété de gifs animés.
Ici sont rassemblés des gifs
« végétaux », dont toutes les
essences se côtoient (puisque'il
n'y a pas de climats sur Internet).

Ils s'organisent en bosquets,
en un jeu de dessus-dessous-
devant-derrrière (puisque'il n'y
a pas non plus de profondeur).

Les fleurs sont géantes,
les arbres nains, les rythmes
rapides. Touffue, changeante,
c'est une forêt phœnix.



Rembucher à Sarre-Union
Vidéo, 06'10", format 3/4
2010

Pour ces Alsaciens, la traque
du lendemain de Noël s'organise.
Pas de répit, c'est un principe
de vie, entre l'animal et l'homme,
c'est la survie. La caméra agit
comme une conscience prenant
sur le vif ce lien subtil
dans le théâtre naturel.



Rembucher à Sarre-Union
Vidéo, 06'10", format 3/4
2010

Pour ces Alsaciens, la traque
du lendemain de Noël s'organise.
Pas de répit, c'est un principe
de vie, entre l'animal et l'homme,
c'est la survie. La caméra agit
comme une conscience prenant
sur le vif ce lien subtil
dans le théâtre naturel.



Rembucher à Sarre-Union
Vidéo, 06'10", format 3/4
2010

Pour ces Alsaciens, la traque
du lendemain de Noël s'organise.
Pas de répit, c'est un principe
de vie, entre l'animal et l'homme,
c'est la survie. La caméra agit
comme une conscience prenant
sur le vif ce lien subtil
dans le théâtre naturel.



L'acrobatie
Vidéo DVD, 02'17"
2010

L'acrobatie met en scène une jeune femme, la nuit, dans un espace vert indéterminé, un champ, un terrain vague, ou peut être un jardin oublié.

Un roulement de tambour continu semble annoncer une prouesse. La jeune femme examine le terrain, puis dans un geste théâtral, tend le bras comme pour introduire quelque chose. Elle recommence. Les tambours se font plus violents, et se stoppent brutalement sur la dernière image du film : le même endroit vidé, au bord d'une route de lotissement.



L'acrobatie
Vidéo DVD, 02'17"
2010

L'acrobatie met en scène une jeune femme, la nuit, dans un espace vert indéterminé, un champ, un terrain vague, ou peut être un jardin oublié.

Un roulement de tambour continu semble annoncer une prouesse. La jeune femme examine le terrain, puis dans un geste théâtral, tend le bras comme pour introduire quelque chose. Elle recommence. Les tambours se font plus violents, et se stoppent brutalement sur la dernière image du film : le même endroit vidé, au bord d'une route de lotissement.



L'acrobatie
Vidéo DVD, 02'17"
2010

L'acrobatie met en scène une jeune femme, la nuit, dans un espace vert indéterminé, un champ, un terrain vague, ou peut être un jardin oublié.

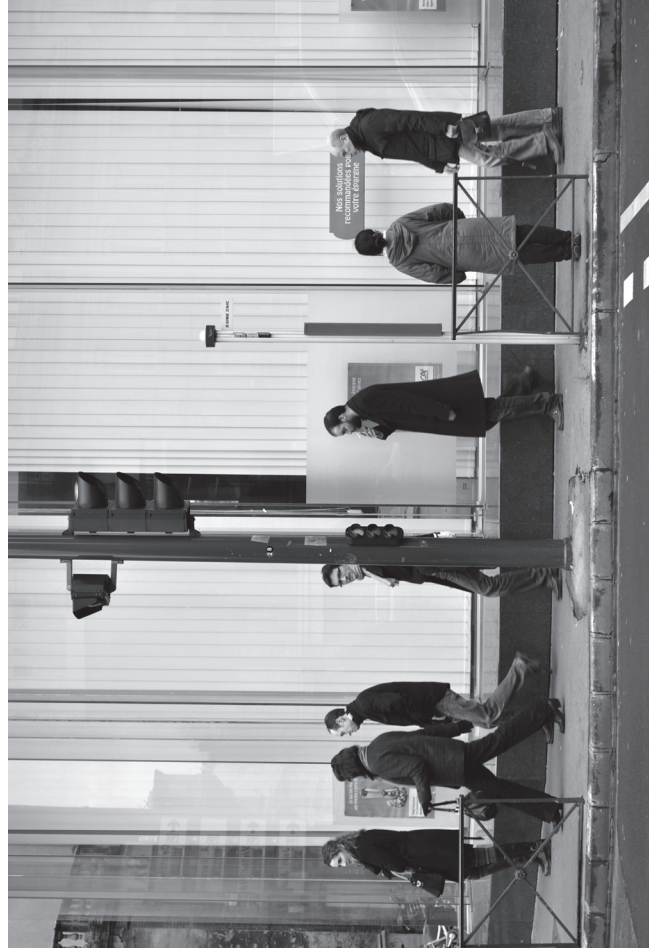
Un roulement de tambour continu semble annoncer une prouesse. La jeune femme examine le terrain, puis dans un geste théâtral, tend le bras comme pour introduire quelque chose. Elle recommence. Les tambours se font plus violents, et se stoppent brutalement sur la dernière image du film : le même endroit vidé, au bord d'une route de lotissement.



Tour de Toulouse
Diaporama en boucle, 10' 50"
2010

Série photographique présentant l'artiste au premier plan, dos à l'objectif, dans la posture romantique du voyageur de Caspar David Friedrich.

Un parcours arbitraire dans la ville, a été défini d'après une spirale dessinée à main levée sur une carte de bus: une manière automatique de découvrir la ville dont le « fournisseur d'accès » est la société de transport Tisséo.



Tour de Toulouse

Diaporama en boucle, 10' 50"
2010

Série photographique présentant l'artiste au premier plan, dos à l'objectif, dans la posture romantique du voyageur de Caspar David Friedrich.

Un parcours arbitraire dans la ville, a été défini d'après une spirale dessinée à main levée sur une carte de bus: une manière automatique de découvrir la ville dont le « fournisseur d'accès » est la société de transport Tisséo.



Tour de Toulouse

Diaporama en boucle, 10' 50"
2010

Série photographique présentant l'artiste au premier plan, dos à l'objectif, dans la posture romantique du voyageur de Caspar David Friedrich.

Un parcours arbitraire dans la ville, a été défini d'après une spirale dessinée à main levée sur une carte de bus: une manière automatique de découvrir la ville dont le « fournisseur d'accès » est la société de transport Tisséo.



Tour de Toulouse
Diaporama en boucle, 10' 50"
2010

Série photographique présentant l'artiste au premier plan, dos à l'objectif, dans la posture romantique du voyageur de Caspar David Friedrich.

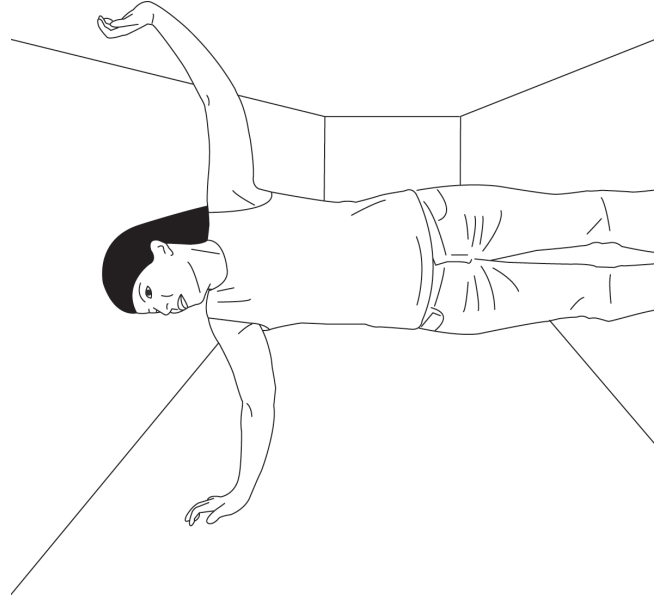
Un parcours arbitraire dans la ville, a été défini d'après une spirale dessinée à main levée sur une carte de bus: une manière automatique de découvrir la ville dont le « fournisseur d'accès » est la société de transport Tisséo.



Sans Titre

Dessin extrait de l'édition
Nathalie, issue de la collection
d'éditions *Des victimes de
l'inceste prennent la parole*
(éditions, 100 x 150 mm)

Ce projet de prévention contre
l'inceste s'adresse à un public
d'adolescents. Il a été réalisé à
partir d'extraits de témoignages
d'anciennes victimes.



Sans Titre

Dessin extrait de l'édition
Nelly, issue de la collection
d'éditions *Des victimes de
l'inceste prennent la parole*
(éditions, 100 x 150 mm)

Ce projet de prévention contre
l'inceste s'adresse à un public
d'adolescents. Il a été réalisé à
partir d'extraits de témoignages
d'anciennes victimes.



Qui vit ici est d'ici

Série d'affiches
120 x 176 cm
2010

Série d'affiches collées
dans les rues de Toulouse
(ici Place du Salin, derrière
le Palais de Justice).



Qui vit ici est d'ici

Série d'affiches
120 x 176 cm
2010

Série d'affiches collées dans
les rues de Toulouse (ici Rue
de la Bourse, en centre-ville).



Qui vit ici est d'ici

Série d'affiches
120 x 176 cm
2010

Série d'affiches collées dans
les rues de Toulouse (ici devant
le Conseil Régional).



**Clupea harengus,
specimen n°4**
14 x 2,50m, assemblage de A3
impression laser sur papier crème
2011

Réalisé pour l'exposition Pages
sur la façade de la Maison des
Arts Georges Pompidou, Calarc.



**Clupea harengus,
specimen n°4**
14 x 2,50m, assemblage de A3
impression laser sur papier crème
2011

Réalisé pour l'exposition Pages
sur la façade de la Maison des
Arts Georges Pompidou, Caillac.



La troisième phase

Chemins de câbles, câbles électriques, ampoules, 5 x 7 m 2010

Les différentes phases de ce travail constituent une série de mues, au fil desquelles les informations s'épurent jusqu'à l'abstraction. Ci-dessous, vue du volet sculptural de l'installation: la structure en chemins de câbles reprend la circulation entre les pièces d'une maison décrite d'après un souvenir. Cette installation est présentée à côté de son pendant vidéo dans lequel les souvenirs de la propriétaire de cette maison apparaissent sous forme de sous-titres.



La troisième phase

Chemins de câbles, câbles électriques, ampoules, 5 x 7 m 2010

Les différentes phases de ce travail constituent une série de mues, au fil desquelles les informations s'épurent jusqu'à l'abstraction. Ci-dessous, vue du volet sculptural de l'installation: la structure en chemins de câbles reprend la circulation entre les pièces d'une maison décrite d'après un souvenir. Cette installation est présentée à côté de son pendant vidéo dans lequel les souvenirs de la propriétaire de cette maison apparaissent sous forme de sous-titres.



Pas-chassé
Diaporama vidéoprojeté
(8 images en boucle), extrait
de la série *Défilée*
2010

Deux plages colorées se déplacent à chaque image, en dessous du texte qui se retrouve placé dans un mouvement, de l'ordre du photogramme. Se produit alors une séquence au ralenti, image par image, phrase après phrase. Chaque phrase a la valeur d'un plan. Le diaporama est en boucle, la séquence se répète, il n'y a ni début, ni fin. Au fur et à mesure, une profondeur apparaît, le texte se détache ou finit par disparaître, l'aplât coloré chassant les lettres et vice versa.

Une tâche blanche se détache du marron du tronc.

Pas-chassé
Diaporama vidéoprojeté
(8 images en boucle), extrait
de la série *Défilée*
2010

Deux plages colorées se déplacent à chaque image, en dessous du texte qui se retrouve placé dans un mouvement, de l'ordre du photogramme. Se produit alors une séquence au ralenti, image par image, phrase après phrase. Chaque phrase a la valeur d'un plan. Le diaporama est en boucle, la séquence se répète, il n'y a ni début, ni fin. Au fur et à mesure, une profondeur apparaît, le texte se détache ou finit par disparaître, l'aplât coloré chassant les lettres et vice versa.

Elle est ronde, puis longue.

Pas-chassé
Diaporama vidéoprojeté
(8 images en boucle), extrait
de la série *Défilée*
2010

Deux plages colorées se déplacent à chaque image, en dessous du texte qui se retrouve placé dans un mouvement, de l'ordre du photogramme. Se produit alors une séquence au ralenti, image par image, phrase après phrase. Chaque phrase a la valeur d'un plan. Le diaporama est en boucle, la séquence se répète, il n'y a ni début, ni fin. Au fur et à mesure, une profondeur apparaît, le texte se détache ou finit par disparaître, l'aplât coloré chassant les lettres et vice versa.

De là je vois deux jambes et du blanc, trois volants.

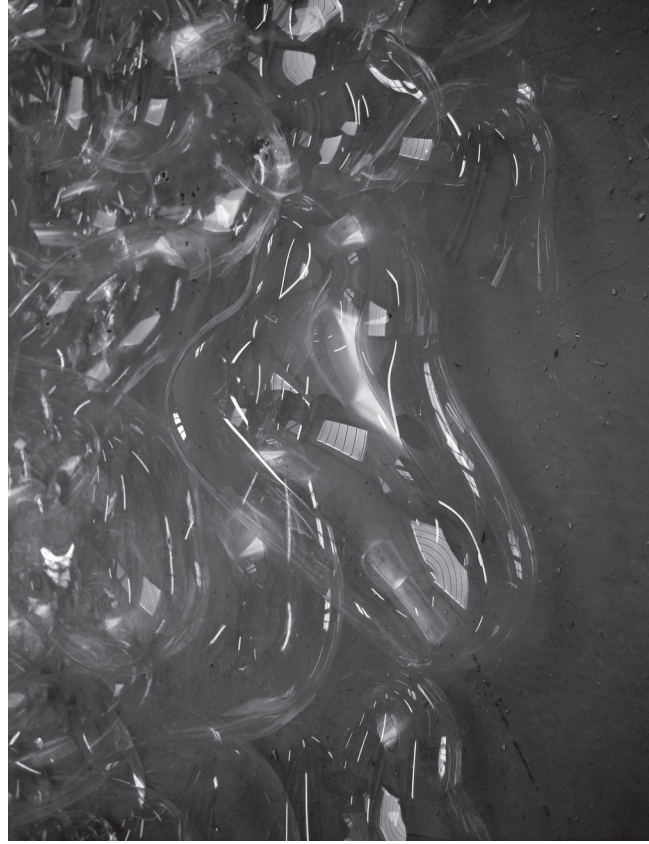
Pas-chassé
Diaporama vidéoprojeté
(8 images en boucle), extrait
de la série *Défilée*
2010

Deux plages colorées se déplacent à chaque image, en dessous du texte qui se retrouve placé dans un mouvement, de l'ordre du photogramme. Se produit alors une séquence au ralenti, image par image, phrase après phrase. Chaque phrase a la valeur d'un plan. Le diaporama est en boucle, la séquence se répète, il n'y a ni début, ni fin. Au fur et à mesure, une profondeur apparaît, le texte se détache ou finit par disparaître, l'aplât coloré chassant les lettres et vice versa.

Ce sont trois volants qui tournent quand la tâche s'arrondi.

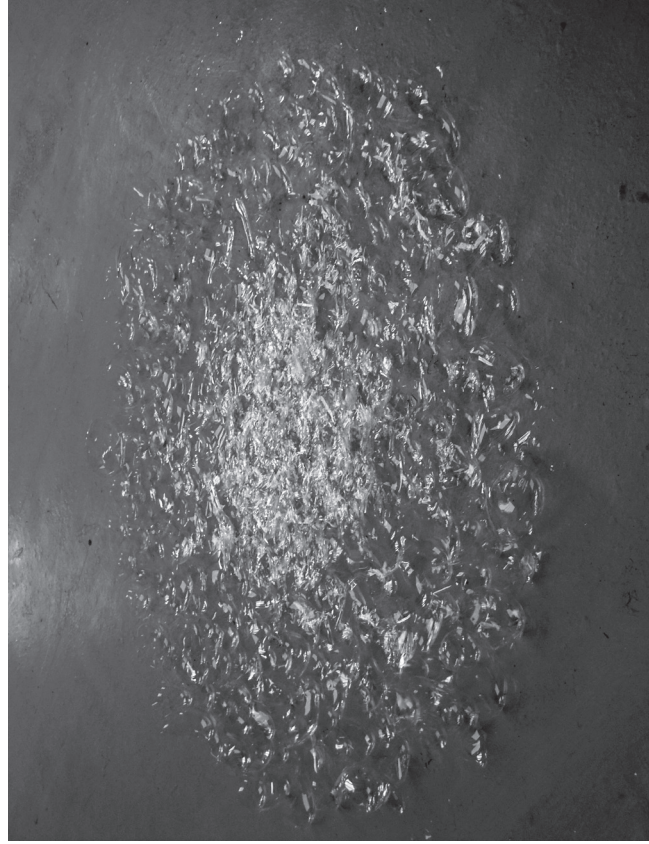
Bulle
Verre soufflé
2010

Ces bulles sont les empreintes
d'un souffle poussé à la limite
de l'éclatement, une matière
infra-mince sensible au moindre
déplacement d'air. C'est
aussi une surface de
reflexion paradoxale,
puisque transparente.



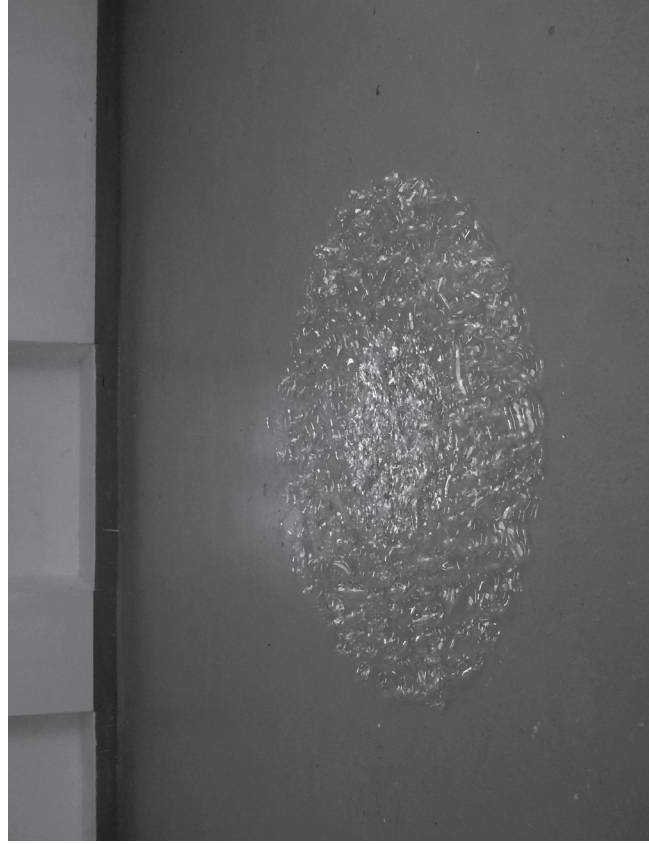
Bulle
Verre soufflé
2010

Ces bulles sont les empreintes
d'un souffle poussé à la limite
de l'éclatement, une matière
infra-mince sensible au moindre
déplacement d'air. C'est
aussi une surface de
reflexion paradoxale,
puisque transparente.



Bulle
Verre soufflé
2010

Ces bulles sont les empreintes d'un souffle poussé à la limite de l'éclatement, une matière infra-mince sensible au moindre déplacement d'air. C'est aussi une surface de réflexion paradoxale, presque transparente.



Residus boxes
Résine polie
2009

Extraits d'une série de six
étuis réalisés sur mesure
pour des résidus d'objets
glanés dans la ville.



Residus boxes
Résine polie
2009

Extraits d'une série de six
étuis réalisés sur mesure
pour des résidus d'objets
glanés dans la ville.



Residus boxes
Résine polie
2009

Extraits d'une série de six
étuis réalisés sur mesure
pour des résidus d'objets
glanés dans la ville.



Blanc sur blanc
Action, Toulouse
2009



Blanc sur blanc
Action, Toulouse
2009



Blanc sur blanc
Action, Toulouse
2009



Mirador

Work in progress
15.10.10 > 12.11.10
(installation, 800x230x230 cm)
Déchets issus du centre de tri
Sita-Suez de Colomiers
2010

Un mirador est érigé dans une zone industrielle face au mur de la déchetterie dont sont issus les matériaux qui le composent.

L'objet résiduel, le rebut, devient par transfert la matière première de l'œuvre, tandis que l'édifice à peine achevé est abattu et recyclé.



Mirador

Work in progress
15.10.10 > 12.11.10
(installation, 800x230x230 cm)
Déchets issus du centre de tri
Sita-Suez de Colomiers
2010

Un mirador est érigé dans une zone industrielle face au mur de la déchetterie dont sont issus les matériaux qui le composent. L'objet résiduel, le rebut, devient par transfert la matière première de l'œuvre, tandis que l'édifice à peine achevé est abattu et recyclé.



Mirador

Work in progress
15.10.10 > 12.11.10
(installation, 800x230x230 cm)
Déchets issus du centre de tri
Sita-Suez de Colomiers
2010

Un mirador est érigé dans une zone industrielle face au mur de la déchetterie dont sont issus les matériaux qui le composent.

L'objet résiduel, le rebut, devient par transfert la matière première de l'œuvre, tandis que l'édifice à peine achevé est abattu et recyclé.



Petit livre rouge

Edition bilingue,
155 x 126 mm, 3 volumes,
imprimés en Chine
2010

Recueil de citations extraites
d'anciens discours écrits de
Mao Zedong. Ce documentaire
historique est conçu pour deux
langues, chinois et français, avec
deux sens de lecture. Ses trois
volumes rassemblent trente-trois
chapitres de citations.

La reliure est faite à la main.



Petit livre rouge

Edition bilingue,
155 x 126 mm, 3 volumes,
imprimés en Chine
2010

Recueil de citations extraites
d'anciens discours écrits de
Mao Zedong. Ce documentaire
historique est conçu pour deux
langues, chinois et français, avec
deux sens de lecture. Ses trois
volumes rassemblent trente-trois
chapitres de citations.

La reliure est faite à la main.



这是毛主席语录，是毛泽东同志在二十年代至五十年代所写的三十二篇讲话、报告和著作的节选。毛主席语录是毛泽东同志在二十年代至五十年代所写的三十二篇讲话、报告和著作的节选。毛主席语录是毛泽东同志在二十年代至五十年代所写的三十二篇讲话、报告和著作的节选。

Les Citations du Président Mao est un recueil de citations extraites d'anciens discours écrits de Mao Zedong. Imprimé sous le Petit Livre Rouge à couverture rouge.

Amphithéâtre
Installation, bois, lino, peinture
glycéro, colle, 117x30x45cm
2010

Répétition à l'infini de marches
préexistantes permettant l'accès
à l'estrade de l'amphithéâtre
de l'École des beaux-arts de
Toulouse. La multiplication des
marches rend incommode et
absurde l'accès à cette
position d'autorité.



Amphithéâtre
Installation, bois, lino, peinture
glycéro, colle, 117x30x45cm
2010

Répétition à l'infini de marches
préexistantes permettant l'accès
à l'estrade de l'amphithéâtre
de l'École des beaux-arts de
Toulouse. La multiplication des
marches rend incommode et
absurde l'accès à cette
position d'autorité.



La batteuse

Projection vidéo HD, 15'02"
 Performance : C. Levêque
 Production : CDC Toulouse
 et Point de Fuite
 Partenariat : France Telecom
 (annuaires téléphoniques)
 2010



La batteuse

Projection vidéo HD, 15'02"
Performance : C. Levêque
Production : CDC Toulouse
et Point de Fuite
Partenariat : France Telecom
(annuaires téléphoniques)
2010



Ce catalogue a été édité sous la direction d'Ed. Spector, dans le cadre de *Faux départ*, un ensemble d'événements organisés par les étudiants diplômés de l'École des beaux-arts de Toulouse.

Le Grand Loto

École des beaux-arts de Toulouse,
22 octobre 2010

Exposition d'éditions

Médiathèque des Abattoirs de Toulouse,
du 25 octobre au 17 décembre 2010

Interstice

Alwest Création
Zone industrielle de Colomiers,
10 novembre 2010

Autour des pratiques ordinaires du web

Workshop au BBB Centre d'art, Toulouse,
25 novembre 2010

Cinématique sélection

Cinémathèque de Toulouse,
7 décembre 2010

Quant à savoir si tout sera sur papier...

Musée Calbet, Grisolles,
du 10 décembre 2010 au 9 janvier 2011

Lanterne rouge

Permis de Construire, Toulouse,
du 11 décembre au 18 décembre 2010

The Show must go off+ Bal des débutant(e)s

Lieu-Commun, Toulouse, en partenariat avec Hypertexte,
Week-end PinkPong de l'art contemporain,
du 27 au 29 mai 2011

Partenaires

Mairie de Toulouse
DRAC Midi-Pyrénées
Région Midi-Pyrénées

Remerciements

Lieu-Commun, Toulouse
École des beaux-arts de Toulouse
BBB Centre d'art, Toulouse
Association des étudiants des Beaux-Arts de Toulouse
Médiathèque des Abattoirs de Toulouse
Cinémathèque de Toulouse
Centre d'art de Colomiers
Mairie de Colomiers
Musée Calbet, Grisolles
Permis de Construire, Toulouse
Alwest Création, Colomiers
Doriane Geneste
Michel Métayer

Direction de la publication

Béatrice Méline
bm@projet-hypertexte.com

Design graphique

Benjamin Renaud
06 87 80 10 76

Impression

Parchemins du Midi, Toulouse

Caractères typographiques

Minuscule 6, dessiné par Thomas Huot-Marchand,
et Avenir LT Std, dessiné par Adrian Frutiger

Ed. Spector, 2011
www.projet-hypertexte.com
Dépôt légal: à parution
ISBN: 978-2-9533449-4-3
Prix: 8,50 €

