

# INTERFACES

Gratuit

le journal de l'art contemporain, janvier - avril 2015  
dijon > bourgogne > france > europe ...

n° 34

[www.interface-art.com](http://www.interface-art.com)

PAYSAGES  
& GRANDS ESPACES

# Du problème de l'art dans l'espace public

Dans l'avant-propos du célèbre ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets* de Nathalie Heinich, Yves Michaud rappelle cette étonnante chronologie des derniers scandales liés à l'art contemporain : l'emballage du Pont-Neuf par Christo et Jeanne-Claude en 1985, l'édification des colonnes de Buren en 1986, la sculpture de Jean-Pierre Raynaud devant le CNRS<sup>1</sup>. On constate d'emblée qu'une part non-négligeable de ces réactions épidermiques contre l'art contemporain sont liées à l'installation d'œuvres sur l'espace public. De la pyramide de Pei devant le Louvre, à, plus près de nous, « l'arbre tournant » de Didier Marcel rue de la Liberté à Dijon, l'art dans l'espace public cristallise nombre de rejets et d'a priori sur l'art contemporain.

L'art, quand il se trouve dans l'espace public, se situe « en espace profane », et donc ne profite pas de l'aura muséale, de la protection de ces quatre murs qui n'ont rien de neutre, et donc s'expose nu, sans défense, au regard et au jugement. C'est aussi ici qu'on s'aperçoit à quel point le musée et par extension la galerie faussent le jeu, puisque ce qui est montré est déjà de l'art. Lorsque l'art s'avance sur l'espace public, c'est comme si le spectateur retrouvait un pouvoir total de jugement sur l'œuvre, puisqu'aucune coercition culturelle n'est en place, sauf un piédestal et un cartel. Le grand public, qui décidément n'est toujours pas un habitué des espaces de l'art (en tous cas pas à ce point-là), s'arroge le droit de juger de ce qui se trouve sur son espace à lui, contrairement à d'ordinaire, où c'est lui qui se sent corps étranger dans l'espace muséal.

On rejoint ici le rejet philosophique de Duchamp à propos du musée. Si ce dernier sélectionne, protège et expose les chefs d'œuvre, il apparaît que le mode d'élection de ces chefs d'œuvre est le travail de personnes données, et donc le reflet de leur goût et de leurs préférences. Dans l'espace muséal, il y a quelque chose de l'ordre du subi, et ce, doublement : le spectateur ne choisit pas ce qu'il voit, et il n'a pas non plus de réelle latitude quant à l'appose du label artistique sur les artefacts exposés.

Lorsque l'art est transposé dans l'espace public, l'agression est donc vécue de façon multiple. Premièrement, l'art est perçu comme l'invasion d'un territoire neutre : le grand public, qui se sent déjà mal à l'aise, non-invité dans l'espace muséal, ne peut même plus profiter sans arrière-pensée d'un lieu plus ouvert. Il est à nouveau mis face à son propre désarroi, sa propre inconséquence et sa propre inculture. Il a laissé tomber l'idée que le musée ou la galerie étaient faits pour lui et ne veut pas que la rue lui échappe à son tour. C'est la première étape d'un sentiment inadmissible de perte de contrôle. Deuxièmement, apparaît la sensation, à nouveau, de la soumission : on lui impose quelque chose. La rue est censée, dans l'imaginaire commun, appartenir à tous, et pourtant, ni l'artiste ni l'œuvre n'ont été choisis par le spectateur et a fortiori par les spectateurs, mais par d'obscurs comités responsables, ceux-là mêmes qui agissent dans les musées, centres, galeries dans lesquels le sentiment de rejet opère déjà. Troisièmement, surviennent les sentiments de « l'arnaque » et « du gâchis » : on imagine le prix, et immédiatement on compare l'usage de cette somme avec celui, hypothétique, que l'on en ferait dans un autre domaine, forcément plus utile : santé, éducation, voirie, affaires sociales etc, l'art n'étant que la queue de la culture, qui

n'est elle-même qu'une activité floue que l'on pratique entre le travail, la télévision et le sommeil, si jamais un sas ennui profond – ou une pluie torrentielle<sup>2</sup> – vient se glisser dans ce programme bien établi.

La culture apparaît comme une émanation du privé, et aucun ne souhaite se voir imposer une vision prémâchée.

Il ne s'agit pas ici de juger de la qualité des œuvres produites dans l'espace ouvert – la plupart sont l'œuvre d'artistes accomplis dont la valeur n'est pas à démontrer –, mais plutôt de réfléchir à une façon, pour les prochaines tentatives, d'éviter certains écueils. Le fond du problème vient précisément du manque d'interaction entre l'œuvre et le public. Toute la clé se situe ici : parvenir à faire ressentir au marcheur que l'œuvre fait écho à son existence<sup>3</sup>. Au-delà des belles chimères du numérique et de l'interactif – qui, quand elles sont mal utilisées, commencent déjà à sentir le rance, et permettent surtout une non-moins déprimante masturbation sur la haute-technologie et « la ville du futur », pour lesquelles on fera davantage appel à des ingénieurs qu'à des artistes- l'œuvre en espace public a un nécessaire devoir de connectivité. L'œuvre doit réagir au monde, sans lui imposer quelque chose. Il ne s'agit pas là de dire que l'œuvre doit se « rabaisser » à un consensus social, ni même qu'elle ne doit refléter l'attente préalable du grand public (une grande et belle sculpture par exemple), mais plutôt qu'elle s'insère adroitement dans cet espace de vie où les modes d'existence sont multiples, fluctuants, et jusqu'à preuve du contraire, égaux. En se dotant d'une capacité d'adaptation, voire de la possibilité prévue d'une manipulation par tous, l'œuvre évite maints soucis : esthétique datée, dégradation, sentiment de soumission. Il est entendu que l'art n'a pas vocation à faire consensus. Une œuvre doit chercher avant tout à provoquer, à faire réfléchir, à donner une autre perspective quant au déjà-là, à agrandir notre perception du monde. Cependant, un art qui ne chercherait à aucun moment à se connecter avec un public quel qu'il soit et qui ne ferait qu'acter et amplifier les distinctions sociales là où son rôle est précisément d'opérer des passerelles d'accélération inattendues au sein du genre humain, sera toujours inopérant. Les acteurs de l'art contemporain disent faire la part belle à la transversalité. Il serait alors intéressant qu'ils se penchent, par exemple, sur le travail des paysagistes, qui savent utiliser un déjà-là (le lieu, sa perception, ses usages) pour en changer insidieusement mais véritablement la portée.

L'idée de l'art dans l'espace public est trop belle et trop cruciale pour qu'on la laisse mourir sur l'autel du consensus social, de la politique à la petite semaine, des arrangements entre amis et du manque d'ambition et de hauteur de vue. Il est grand temps, et d'autant plus en raison du climat malsain qui rôde dans le pays concernant sa culture et son identité, de mener une réflexion de fond sur la façon de transmettre le culturel.

**Nicolas-Xavier FERRAND**

1. *L'art contemporain exposé aux rejets*, p.5.
2. Il doit sûrement exister une sociologie de la pratique muséale par temps de pluie.
3. On touche de fait ici à un élément clé du débat sur le fossé entre « l'art » et « les vrais gens » : l'impossible rencontre.

## J'aime les grandes et les grands espaces !

Michel ROSE

### *Livres-paysages*

« Un livre est une succession d'espaces. <sup>1</sup> » Dans cet espace, la notion de travelling, de continuité a pu être traitée sous la forme du livre-rouleau. Grâce à un long format et au déroulement panoramique, le paysage dans un livre peut évoquer l'expérience de la nature.

Pour bien en ressentir l'espace sur le papier, il faut avoir un véritable échange avec notre corps, autrement dit par le geste de lire. Le livre-rouleau, vertical ou horizontal, est une présentation traditionnelle en Asie, particulièrement dans la peinture classique.

À l'horizontale, il permet de construire et de développer une scène qui tient une direction vers la gauche ou vers la droite, et qui combine des scènes se passant à des moments différents ; à la verticale, il mélange souvent de multiples perspectives. Avec ces deux orientations narratives, les points de vue sont multipliés dans une même image.

#### **Le Jour de Qingming au bord de la rivière<sup>2</sup>**

Zhang Zeduan a créé un rouleau horizontal en couleurs sur soie, *Le Jour de Qingming au bord de la rivière*, qui est devenu l'un des rouleaux les plus légendaires de l'imagerie chinoise à l'époque de la dynastie Song. Sous ce même

titre, beaucoup de versions ont été réalisées par des peintres ou des artisans. La scène se passe au XII<sup>ème</sup> siècle dans la capitale de la Chine, autour de la rivière du Bin. Dans ce tableau à dérouler, l'image va de la périphérie au centre ville et puis s'arrête au beau milieu du boulevard principal. La vie sur les rives et sur l'eau est décrite minutieusement et le lecteur peut suivre les changements qui interviennent au fil du temps et des événements, comme par exemple la façon de se nourrir et le rythme de la vie qui change. Ce rouleau plus ou moins documentaire, en un sens, décrit le paysage d'une société, d'une manière télescopique, vaste mais prudente, révélant ses traits essentiels aussi bien que des détails.



# Olafur Eliasson

## Un long fleuve tranquille ?



*Riverbed*, l'une des dernières productions de l'artiste danois-islandais Olafur Eliasson, réalisée au Louisiana Museum of Modern Art (Danemark)<sup>1</sup> nous emmène physiquement et mentalement à la source de quelque chose. Vers un espace-temps où les repères habituels, les codes du musée notamment, font place à un écoulement, à un cheminement de votre pensée sur le lieu, sur le monde et sur soi-même.

Comme préambule à ce voyage, l'artiste nous convie dans l'aile sud du bâtiment, à parcourir un long corridor blanc aux allures des chemins qui parcourent les dunes avant d'arriver en principe devant le spectacle grandiose de la nature, l'océan. Composé simplement de lattes de bois brut, ce sol prédispose chacun à la méditation, en tout cas à une concentration et à l'observation du détail. Mais dans ce passage, le regard est focalisé sur ce point de fuite blanc qui ne semble aller nulle part.

Un virage à droite à 90° et nous voici face à ce qui ne ressemble à aucune autre exposition : une enfilade de salles dans lesquelles le sol a été totalement traité pour donner place à un paysage minéral, à la fois lunaire mais pas totalement étranger à une forme de perception primaire. Le regard hésite entre un focus sur des détails (gravillons, cailloux, rochers) et une mise au point plus panoramique pour balayer d'un seul regard cette reconstitution. On arpente les salles, des « white cube » parfaits à l'éclairage zénithal, pièce après pièce où une inclinaison légère mais constante nous fait progresser régulièrement. La matière, un conglomérat épais de graviers nécessite un effort physique pour déambuler, traverser, sillonner les espaces.

Cette nature improbable et si réelle, qui vient lécher les murs d'exposition restés blancs, se complète d'un son perceptible dès l'arrivée : un bruit de ruissellement, d'écoulement. Le « lit de la rivière » se dévoile dans un premier temps par sa perception auditive.

Après quelques pas, le lit est là qui traverse ce paysage, un filet d'eau que rien n'arrête et qui ne présente aucun

défaut; aucun dispositif de sa mise en œuvre n'est visible. Le visiteur est sur l'œuvre et inclus dans son postulat de départ. Plusieurs ascensions et voies s'ouvrent à lui, des ramifications apparaissent telle une artère qui deviendrait veines. Remonter le courant, détourner le lit initial par un barrage, construit par des enfants par exemple, signaler une pause ou un croisement par un cairn dressé au fil du temps par des visiteurs-randonneurs, autant de signes qui font de cette installation une œuvre vivante et qui fonctionne par l'appropriation que chacun en fait.

Aller à la source, c'est aller retrouver ses fondamentaux, ses racines, ses origines. Mais l'ascension à contre courant, c'est aussi avancer en prenant conscience d'où l'on vient, de ce qui fait que l'on est là pour mieux construire son propre devenir. Il faudra bien quatre salles, quatre étapes pour ressentir physiquement et psychologiquement les effets de ce parcours initiatique avant d'arriver à la source qui surgit des roches dans sa plus simple expression de filet d'eau. Entre temps, le visiteur se sera élevé découvrant autant de points de vue nouveaux sur l'architecture du musée mais aussi sur les autres et sur soi.

Un aménagement est prévu pour gravir l'amas de rochers en cascade : un escalier en lattes de bois se prolongeant en un plancher brut jusqu'à une salle silencieuse. Une œuvre, espace documentaire dédié aux livres monographiques d'Olafur Eliasson, dont *Contact is Content* présentant un ensemble de photographies prises en Islande entre 1986 et 2013. Une banquette, une table, un éclairage sont à disposition du public, un mobilier à la fois simple, épuré et très soigné d'un style tout « scandinave », face à une grande baie vitrée à angle droit ouvrant sur la Baltique, sa lumière et son ciel si pénétrants.

Faut-il se plonger dans les ouvrages proposés ? Faut-il contempler le paysage extérieur et le mettre en résonance avec celui que l'on a traversé ? Faut-il se reposer et méditer sur soi ? Dans

tous les cas, Olafur Eliasson propose une halte et non une conclusion unique dans ce « cul-de-sac ». Le visiteur sera convié ensuite à revenir sur ses pas, non vraiment les mêmes, car nul chemin n'est tracé par avance ou par obligation dans cette installation.

Cette œuvre est d'une lecture complexe car elle superpose différentes strates de signification touchant à la physicalité de l'œuvre, au bouleversement de l'institution du Musée, ou encore à l'expérience sensorielle que chacun peut vivre. Les transitions subtiles entre intérieur et extérieur ou culture et nature sont mises en scène avec justesse. Le lit de la rivière devient métaphorique si chaque gravillon est ressenti comme une particule élémentaire et si l'écoulement de l'eau continu ou accidentel peut

s'avérer propice à la contemplation ou au recueillement. On ne ressort pas intact de ce voyage, l'interrogation y est plus grande qu'en y entrant. La question est de savoir où l'on met les pieds : du Musée à la Terre ou peut-être de la Terre à... Que prononcerait Neil Armstrong à cet instant en compagnie de Richard Long ?! C'est certain, une empreinte de pas reste gravée profondément et sereinement en chacun de celui qui aura eu la chance de traverser *Riverbed* à Humlebaek - Danemark - Latitude N 55°58' / Longitude E 12°32'.

**Frédéric BUISSON**  
Impressions du 21 août 2014

1. Exposition *Riverbed* du 20/08/2014 au 04/01/2015

Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014  
Louisiana Museum of Modern Art, Danemark  
© Photos : Frédéric Buisson, Dijon



### Sur la Route de Jack Kerouac

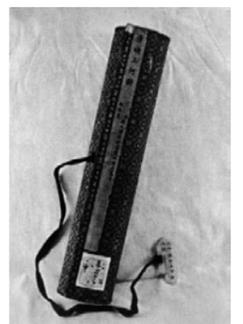
*Sur la Route* a été écrit en 1951. « Le rouleau, à l'écriture rythmée et foisonnante, est exposé tel une longue route américaine autour de laquelle défilent des paysages : paysage de la vie de Kerouac, paysage de son amour pour la littérature, paysage de ses rencontres, paysage de la réalisation du film... », explique Estelle Gaudry, commissaire de l'exposition<sup>3</sup>.

Avant d'être le livre de poche que l'on connaît sous le titre *On the road*, *Sur la Route* de Jack Kerouac se présentait sous la forme d'un rouleau tapuscrit, mesurant 120 pieds de long, soit 36 mètres. Un rouleau continu de mots permet d'obtenir

la fluidité de l'écrit et de garantir la continuité de la pensée. Dès que Jack Kerouac avait une idée, il fallait que rien ne l'arrête, pas même la fin de la page qui pouvait couper son inspiration. C'est la raison pour laquelle il a collé des feuilles de papier calque les unes aux autres, pour les insérer dans sa machine à écrire, sans être interrompu par le changement de page. Il a tapé ce manuscrit en trois semaines, après un long voyage traversant les Etats-Unis, d'Est en Ouest. Le lecteur ressent la poursuite de la pensée qui progresse durant ce voyage-écriture.

**Shin-Yu LIAO**

1. Ulises Carrion, *Quant aux livres*, Genève, édition Héros-Limite, 2008, p.31.
2. Exposition de Jack Kerouac, *Le manuscrit de Sur la route*, Musée des Lettres et Manuscrits, Paris 2012.
3. Zhang Zeduan (1085-1145), artiste sous la dynastie des Song. *Le Jour de Qingming au bord de la rivière* : 24,8 x 528 cm.



Zhang Zeduan, *Le Jour de Qingming au bord de la rivière*, musée du Palais, Pékin





& Elyse

# Ulrike Heydenreich : Prélèvements pour l'intime

Ce n'est pas l'étreinte de Salgado. Ni celle d'Ansel Adams. La montagne de Ulrike Heydenreich n'est pas démesurée, elle est vaste. Elle vous embrasse d'une légèreté débordante. C'est dans la solitude intime des dispositifs mise en place qu'elle vous prend pour exercer son étreinte. Une douceur qui fascine.

*Sur ces monts où le vent efface tout vestige,  
Ces glaciers pailletés qu'allume le soleil,  
Sur ces rochers altiers où guette le vertige,  
Dans ce lac où le soir mire son teint vermeil,*

*Sous mes pieds, sur ma tête et partout, le silence,  
Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver,  
Le silence éternel et la montagne immense,  
Car l'air est immobile et tout semble rêver.*<sup>1</sup>

Dans ses dessins, la nature n'est pas outragée par une perfection froide. Si la précision peut être clinique, Ulrike Heydenreich préfère la subtilité d'une assurance ; une maîtrise qui fait glisser le regard sur les sommets enneigés et rend possible la délectation des contrastes alpins ou des roches qui percent le ciel. Bref, paysage.

Puisées dans des archives historiques des premières expéditions alpines, les images au charme désuet sont des scènes de haute montagne parfois habitées de randonneurs<sup>2</sup>. Avec le crayon et le collage, Ulrike Heydenreich introduit ces images dans le présent tout en préservant leur ancien aura. Dans ces images blanches, délavées, où les motifs apparaissent comme insolés, le temps semble s'être arrêté. Les paysages dessinés s'extraient de l'écoulement du temps, à l'instar de la montagne, lieu intemporel, qui n'a pas subi la mainmise de l'homme, espace propice au voyageur en quête de sublime célébré par Caspar David Friedrich dans *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1817). La blancheur de porcelaine, l'immensité des sites, l'intensité des ombres et la nuance des gris exsudent un romantisme sans qu'on n'y décèle aucun sentimentalisme.

À la fois ce que l'on a devant soi et son image, le terme paysage possède l'ambivalence d'être à la fois le sujet et sa représentation. Une donnée qui ne nous trouble pas, une homonymie avec laquelle on compose sans cesse et sans problème, à ceci près que l'image, en opérant un choix, complexifie une réalité objective. Les images qui servent de base au travail sont combinées entre elles, puis le manque est imaginé. À première vue, le paysage semble réel. L'absence de geste, l'exactitude des ombres font penser à de la photographie mais quelques éléments répétés font planer le doute. Ulrike Heydenreich ne dessine pas une montagne mais sa forme archétypale. Ainsi, une émouvante sensation naît chez celui qui a l'habitude de parcourir les reliefs. Ulrike s'appuie sur la puissance évocatrice des paysages



Ulrike Heydenreich, *Neuland 04*, 2013, collage, 85 x 65 cm © Photo : Markus J. Feger

viernes et transforme ainsi l'épaisse géographie en objet d'art. C'est bien plus une reconstruction d'un paysage réel qu'une reconstitution. Devant, dedans, autour : Ulrike Heydenreich dessine, c'est une évidence, mais elle construit aussi. Ses bagues paysagères utilisent le principe du panorama : une chaîne de montagnes se déroule sur un plan incliné circulaire d'un mètre de diamètre<sup>3</sup>. Pour réaliser ses *Panoramaring*, elle se place au centre d'une table à dessin mobile qu'elle a conçue, constituée d'une structure qui supporte un plan incliné circulaire sur lequel elle dispose son papier à dessin. Elle se positionne ainsi au centre du paysage et le dessine toujours « en face », en tournant sur elle-même, se retrouvant au centre de son dessin. De fait, son rapport à l'image et au paysage est bouleversé. Le nôtre aussi. Il n'y a plus de point de fuite fixe. Le paysage est infini. Nous embrassons le paysage d'un seul coup d'œil avec la sensation ubiquiste d'être à la fois au-dessus, devant et dedans. Dans le paysage et hors de lui.

La série *Ausblick*<sup>4</sup>, rétablit un rapport à l'image plus classique, frontal. Les dessins installés à l'intérieur de petits caissons possèdent la précision des veduta italiennes et sont constitués littéralement de petits pans de murs qui s'ouvrent sur une fenêtre donnant

sur la montagne. Ces pans en relief introduisent une fausse perspective qui prolonge l'espace du dessin et le transforme. Plutôt qu'une vue, c'est un fragment prélevé, découpé. Ailleurs, le paysage se déplie. À l'image des cartes géographiques, ses dessins émergent entre deux plis de la feuille<sup>5</sup> quand ce n'est pas l'image qui est comme éclatée en facettes cristallines après l'action du pliage<sup>6</sup>. La surface laissée blanche gagne ainsi des gris nuancés. Elle devient volume et acquiert une fragilité, une légèreté, qui lui donne une force nouvelle. Entre ombre propre et ombre portée, le dessin adopte des caractéristiques sculpturales. D'images, les dessins passent littéralement à une autre dimension. Ils ne sont plus fixés au mur mais s'en détachent. Ils prennent corps.

« On a souvent dit de l'esthétique romantique qu'elle constituait une synthèse entre l'art et la nature, là où l'esthétique néo-classique installait ou maintenait un écart. [...] Le paysage cristallise dans le romantisme l'union du sujet et de l'objet, de la sensibilité et de la réalité vivante. Pour être réel et ressemblant, le paysage n'en est pas moins rêvé et imaginaire. »<sup>7</sup>. Si une filiation existe avec le romantisme, ne préexiste pas à l'œuvre de Ulrike Heydenreich l'aveu d'impuissance face aux « forces de la nature ». Point de mélancolie, ni de sentiment de solitude. Sa façon de tordre le plan du dessin vient créer le point nodal d'une conversation intime, silencieuse et minimale entre un paysage et celui qui le contemple.

## Bertrand CHARLES

1. Baudelaire, *Incompatibilité*, Poèmes divers, 1837
2. *Neuland 04*, 2013, crayon sur papier, collage, 85 x 65 cm
3. *Panoramaring*, 2010, crayon sur papier, bois, métal, 15,5 x 97 cm
4. *Ausblick #17*, 2011, crayon sur papier, bois, verre, 27,3 x 90,7 x 6 cm, *Ausblick 03*, 2013, crayon sur papier, bois, verre, 68 x 51 x 7 cm
5. *Faltung 01*, 2013, crayon sur papier plié, 56 x 84 x 5cm
6. *Gebirgsstück 01*, 2013, sérigraphie sur papier plié, 64 x 50 x 5 cm
7. Olivier Schefer, « Peindre la nature sans rien céder à l'art », C. D. Friedrich », *Acta fabula*, vol. 12, n° 8, Editions, rééditions, traductions, Octobre 2011

Ulrike Heydenreich, *Ausblick 03*, 2013, crayon sur papier, bois, verre, 68 x 51 x 7 cm © Photo : Markus J. Feger



## Alexandre Maubert

### *Vers un réel photographique*

À l'occasion de l'exposition *Au-delà de l'image* à la galerie SEE Studio, Alexandre Maubert propose plusieurs photos d'un genre particulier. Si les sujets (palmier, route, caillou), sont anecdotiques, le traitement interpelle : les images apparaissent délavées, présentent des dégradés de bleus, comme des clichés vieillis par le temps, ou pourvus de filtres adéquats.

Pas d'Instagram ici, plutôt un accident de voyage : l'artiste, spécialiste du moyen format, s'est vu un jour confisquer ses pellicules, peu habituelles, par des douaniers zélés. Un coup de rayons X plus tard, le danger est écarté, mais le film, irrémédiablement altéré. Maubert, finalement séduit par le résultat, va désormais de son plein gré demander aux gardes-frontières de « vérifier » ses bandes.

Cette exposition provoque une de ces vertigineuses réflexions sur l'ontologie de l'image. À l'heure de

la saturation de filtres « rétro » et, par ricochet, de la quête chimérique d'une authenticité de la photographie (Platon lol), nous faisons face ici à des images apparemment altérées, à ce qui ressemble à un résidu d'images, à la photocopie d'une photographie... et pourtant il s'agit bien de « l'original », puisque c'est d'après le « vrai négatif » (on commence à comprendre dans quels sables mouvants philosophiques on se trouve lorsqu'il s'agit de parler du réel photographique, #sadplaton) qu'ont été tirées ces images.

On est mis devant la célébration de l'artificialité, de la fragilité de la possibilité de « la source », de l'évidence de l'art comme réalité augmentée, et par là, émerge l'idée que l'art, et a fortiori celui qui touche aux images, évolue dans une réalité qui lui est propre – un réel « diégétique » dirait Souriau, où un monde se

crée dans le monde, avec ses propres règles, et où ce qui paraît impossible dans le monde plus large est possible dans le plus petit.

Il y a ici comme un problème de transmission des images : elles semblent venir d'un autre temps, comme une vieille pellicule retrouvée, et développée seulement aujourd'hui (amenant l'idée que quelque chose n'aurait pas été vu) ; ou alors comme si elles étaient actuelles, mais pourvues de filtres rendant une fausse impression d'ancienneté, avec les défauts des vieux polaroids... Les photos montrent quelque chose d'inatteignable : cela ressemble à essayer d'attraper quelque chose dans un rêve. Il n'a rien qu'une espèce d'immatérialité, un fantôme d'image. On parle souvent, à tort, de la photographie comme d'un médium adhérent au réel. Ici, nette est la volonté de brouiller cette transmission et de prendre une voie autonome.

# Guillaume Barborini : Entretien



Beautiful Landscapes # 3 : And what about the ocean ? Musée du pays de Saarebourg, Guillaume Barborini, Je suis une réalité mécanique, enregistrements III-2 et IV © Photo : Guillaume Barborini

Guillaume Barborini est issu des Beaux-Arts d'Epinal et de Metz dont il a été diplômé en 2011. La problématique de l'exploration de soi par rapport au monde se retrouve dans son premier medium, le dessin, qu'il a très vite transposé à la vidéo et au texte. La notion de paysage est inhérente à ses travaux, d'où sa participation à *Beautiful Landscapes #1*<sup>1</sup> et *Géographies Mouvantes*<sup>2</sup>.

**Maire-Pierre BAUDIER : Dans *Géographies Mouvantes* il y a « géographies » et je constate qu'il y a également l'idée de « géométrie » dans ton travail : deux notions attachées à la science et à l'expérience. Est-ce que tu inscrirais ton travail dans une démarche empirique ?**

**Guillaume BARBORINI :** Elle est certainement plus empirique que théorique même si les deux se mélangent en général. Mes dessins et mes vidéos ne me suffisent pas forcément... enfin, il leur manque un socle, c'est pour cela que le texte que l'on peut emporter intervient à un moment donné. Il vient pour réinterpréter cet espace et ce que donne telle série de dessins confrontée à telle autre série ou à telle vidéo. L'idée est aussi que de manière assez tautologique une série de dessins qui enregistre l'usure d'un feutre par exemple, n'est rien d'autre que l'usure d'un feutre. Et si les choses ne renvoient qu'à elles-mêmes, un espace de liberté s'imisce dans la manière dont on va choisir de les relier. L'idée de processus m'intéresse beaucoup depuis quelque temps dans cet aspect empirique.

**M-PB : Dans une précédente interview concernant l'exposition *Géographies Mouvantes*, en plus d'un intérêt pour l'archive, tu évoquais des « choses que j'ai envie de donner à voir ». Peux-tu nous préciser ce besoin de toujours aller chercher la chose à révéler ?**

**GB :** Il y a, au départ, une recherche un peu obscure. Marguerite Duras expliquait qu'elle ne partait pas d'un scénario pour faire ses films. Si elle possédait la fin de son histoire, elle n'avait plus besoin de faire de film et partait finalement d'un lieu. Partir d'un point et aller vers quelque chose que tu ignores entraîne d'autant plus la surprise et donc d'intérêt. En général, j'essaie de fonctionner à partir d'une envie obscure que je ne comprends pas et c'est pour cette raison que je vais vouloir l'assouvir. À partir de ce moment, tu peux en retirer un potentiel, quelque chose à comprendre ou à conclure et en conséquence mieux te comprendre toi.

Maubert amplifie le fait que la photo est une *déperdition* de la somme d'informations reçues quant à *l'environnement vécu*, et, une fois admis cet état de fait, va précisément jouer sur ces différences pour augmenter les valeurs fictionnelles et purement iconiques de la photo, sa capacité de *réactivation du réel* non plus comme un prisme d'informations, mais comme un vecteur de mystère, de dissonance, d'invérifiabilité et, pour tout dire, d'enchantement. Son palmier, sa route, son caillou, prennent grâce au traitement particulier, non-maîtrisé par le photographe lui-même, une aura particulière que seul le tirage photographique permet. L'environnement contemporain, si banal et désuet, a alors retrouvé une part d'énigme et de magie.

Nicolas-Xavier FERRAND

**M-PB : Justement, il n'est pas rare de voir dans une autre partie de ton travail des « hommes-formes » perdus dans un paysage de lignes où le retour sur soi me semble prépondérant. Quel est son rôle, selon toi, dans le façonnage d'un paysage ou d'un monde ?**

**GB :** À chaque fois, c'est un indicateur pour savoir d'où partir. Je peux avoir un avis sur un sujet mais si je ne me comprends pas moi-même, si je ne sais pas à quel niveau cet avis est préconçu ou orienté par d'autres paramètres, il n'a donc pas tant de valeur que cela. Lorsque tu joues au tennis seul contre un mur, tu tapes et tu vois comment la balle rebondit. Donc oui, ce sont des sortes de définitions de moi qui passent par des espèces de définitions du monde ou le contraire, je ne sais pas trop. C'est un peu comme un ping-pong avec le monde.

**M-PB : À Meisenthal, tu as effectué une marche où tu trempais régulièrement tes pieds dans du blanc de Meudon qui produisaient des traces par allers-retours sur plusieurs dizaines de mètres. L'idée était que la marche dessine et que le dessin dirige la marche suivant la ligne droite que tu avais pu tracer et donc marcher. La marche suivait le dessin et en même temps le créait. Les marches seraient peut-être une solution pour trouver des repères dans un environnement ?**

**GB :** La marche revient beaucoup dans mon travail. En l'occurrence, celle présente à Forbach à travers la vidéo n'était pas préméditée. Il y a une dimension assez existentielle dans la marche. Quelquefois, j'ai l'impression que mes dessins sont mes marches d'hiver : il y a le même rapport à la répétition, à la lenteur. Le texte qui accompagne la vidéo commence par « Je n'arrive pas à dormir quand il neige ». L'histoire est simplement que j'étais sorti marcher et il y avait cet endroit entre deux escaliers et je me suis dit « tiens essaye de faire ça ». Formellement, la démarche est assez proche de celle de Richard Long. L'idée, en particulier dans les vidéos, est de trouver, en fonction d'un état d'esprit, d'un contexte, une manière ludique d'interagir avec l'environnement. Évoquant le dandisme, Nicolas Bourriaud parle d'« exister en dehors des rouages de la société ». J'aime cette idée de faire abstraction de ton histoire, d'un cadre pour exploiter la manière dont toi, en tant que toi, tu vas agir avec le monde, pour faire émerger un mode d'utilisation qui serait peut-être plus poétique, plus ludique ou sensible que productif.

**M-PB : Dans ta précédente interview tu évoquais une certaine forme d'utilisation du monde. Cela me rappelle l'usage du monde de Nicolas Bouvier « Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait » Est-ce pour toi le geste qui te construit et te déconstruit ?**

**GB :** J'ai l'impression que le geste s'assimile à une affirmation d'existence. Mes dessins sont nés de rapports à des phénomènes. J'utilise les termes « réalités mécaniques » telles que l'usure, l'absorption, pour qualifier ces phénomènes qui nous dépassent. Le rapport au monde est ce que j'essaie de construire à travers les séries de dessins et les vidéos mais je n'ai pas « un » rapport au monde, mais davantage un but à atteindre. Dans les vidéos, c'est au contact d'un espace qu'un geste lié à la vidéo se met en place, que ce soit tourner autour d'un arbre ou sur soi-même sur le point culminant d'une montagne. En fonction des cas de figure que tu rencontres dans le monde, il y a un geste presque chorégraphique qui peut se mettre en place, peut-être destiné à révéler quelque chose du monde et au-delà quelque chose du medium utilisé.

**M-PB : Dans tes séries de dessins focalisées sur l'ombre, des paysages prennent forme. Comment t'inscris-tu dans la dynamique de *Géographies Mouvantes* ?**

**GB :** Je dirais que je m'y inscris par bribes, notamment autour de la notion de geste et de paysage qui ne sont pas mes sujets mais qui s'infiltrent d'eux-mêmes dans mes recherches. Un des dessins présent dans l'exposition consistait par exemple à être le plus doux possible avec un stylo-bille sur une feuille de papier et remplir la feuille en procédant par lignes. Les lignes s'accumulant et se déformant amenaient d'elles-mêmes l'idée de strates géologiques qui créeraient et déferaient des montagnes, ce n'était pas une intention. J'avais l'impression de créer un monde. Le dessin qui l'accompagne se plaçait dans le rapport inverse : être dans une violence par rapport à la feuille, la remplir au crayon en appuyant au maximum, en écrasant les fibres. La matière papier forme des reliefs qui deviennent des montagnes ou des mers. Cela a fait émerger des textes qui évoquent à la fois le paysage et le geste au travers du mythe de Sisyphe ou de personnages d'Albert Camus ou de Jean Giono. L'idéal est que l'exposition permette de se connecter à d'autres choses. En somme, mon travail pour *Géographies Mouvantes* est un sommaire.

1. *Beautiful Landscapes #1* est la première étape d'une exposition collective décomposée en trois thèmes liés au paysage. Elle est proposée en 2014 à de jeunes plasticiens exposés successivement à la Halle Verrière de Meisenthal pour *Beautiful Landscapes #1*, au Hbk Saar, Saarbrücken pour *Landscape as an attitude, beautiful Landscapes #2* et au Musée du Pays de Saarebourg ainsi qu'à la K4 galerie de Saarbrücken pour *And what about the ocean ? Beautiful Landscapes #3*.

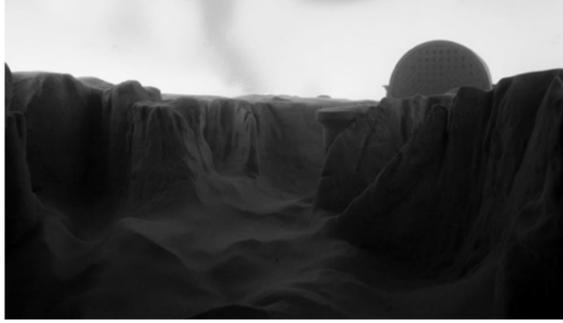
2. *Géographies Mouvantes* est une exposition Hors les murs du Centre d'art Faux Mouvement de Metz présentée à la Médiathèque de Forbach du 21 octobre au 20 décembre 2014. Elle réunit les propositions *Drone* de Léa Le Bricomte, *Deux visions* de Caroline Delieutraz et *Approche d'une situation* de Guillaume Barborini.

Guillaume Barborini, *Approche d'une situation* 2014, Médiathèque de Forbach © Photo : Guillaume Barborini



# Trajet : Entretien avec Armand Morin

L'entretien qui suit a été réalisé lors d'un aller-retour en voiture entre Nevers et le lac de Pannecière, artificiellement créé en plein cœur du Morvan pour limiter les crues de la Seine. Cette volonté de collecter la parole d'un artiste dans le contexte particulier d'un trajet était alors essentiellement motivée par l'idée de laisser intervenir dans la discussion, comme s'il s'agissait d'une production in situ, le paysage défilant derrière les vitres du véhicule. Armand Morin, diplômé des beaux-arts de Nantes en 2007, s'intéresse aux espaces de représentation qui, des zoos aux dioramas, usent d'artifices pour transporter le regardeur vers un ailleurs fantasmé ; son travail se prêtait donc parfaitement à cette mise en scène. En traversant le paysage, nous avons pu parler des paysages qui composent ses vidéos, sculptures et installations, ainsi que d'autres paysages, encore, auxquels sa production se réfère. Pour permettre au lecteur de se figurer les lieux traversés ou évoqués pendant l'entretien, il pourra reporter les coordonnées GPS accompagnant le texte dans un logiciel ad hoc.



Armand Morin, Panorama 14, 2012, production le Fresnoy © Armand Morin

**FB :** Dans ce film, tu as également collecté la parole de certains habitants de la ville, comme celle du rappeur Brisco.

**AM :** Je voulais rencontrer quelqu'un qui puisse me faire voir l'environnement un peu différemment. Brisco, je l'imaginai comme un personnage de fiction à l'intérieur du conte que j'essaie de raconter dans mon film. Je ne suis pas un disciple de Depardon, je ne m'intéresse pas à la parole en tant que témoignage, sauf lorsqu'elle est mise au service d'un système de représentation. C'est très intéressant de manipuler des voix, ça me permet de continuer à faire mentir les lieux. Toi-même, quand tu retranscriras l'entretien, tu seras obligé de tricher.

DÉPART, NEVERS : 47.002800, 3.166672

**Franck BALLAND :** Lorsque je t'ai proposé de faire cet entretien, et que j'ai évoqué l'idée qu'il soit enregistré lors d'un trajet en voiture qui restait encore à déterminer, tu m'as presque immédiatement parlé du lac de Pannecière. Pourquoi ?

**Armand MORIN :** Enfant, je suis allé me promener près de ce lac après un lâcher d'eau au niveau du barrage. Je me souviens d'un paysage qui avait donc été inondé et qui, lors de mon passage, était mort et marron. Cette vision assez désolée, associée à la monumentalité du barrage, m'a marqué, et depuis longtemps je souhaitais y retourner.

**FB :** Dans ton travail, nous aurons l'occasion d'y revenir, tu portes une attention particulière à la dimension artificielle de certains lieux souvent liés au monde des loisirs ou du tourisme. Est-ce que le caractère artificiel du lac t'intéresse aussi, dans le cadre de ce trajet ?

**AM :** Oui bien sûr. Ce que je retiens de ces lieux n'est pas tant leur dimension artificielle, construite par l'homme, mais leur aspect matériel particulier. Ces lieux ressemblent plus ou moins à d'autres espaces, mais ils sont finalement très singuliers. Si l'on met de côté le référent et qu'on ne retient plus que les moyens mis en œuvre, on navigue dans un monde parallèle, une sorte de croquis praticable.

NEVERS, TONKIN : 46.992702, 3.171340

**FB :** J'aimerais profiter du fait que nous soyons encore à Nevers pour évoquer ton parcours, et notamment le fait que tu te sois formé, si l'on peut dire, avec Claude Lévêque.

**AM :** Je connais Claude depuis que je suis enfant, et je l'ai effectivement beaucoup accompagné lors de mes premières années aux beaux-arts quand j'ai commencé à faire de la vidéo. Un jour, alors qu'il exposait au Mamco à Genève, il m'a proposé de faire des images de son exposition. J'ai accepté, et ça a été très formateur. Il aime qu'il y ait un certain côté artisanal mais il est aussi très exigeant et précis dans ce qu'il cherche à obtenir.

**FB :** Aujourd'hui, reste-t-il quelque chose de l'influence de Claude Lévêque dans ton travail ?

**AM :** Sans doute beaucoup de choses, oui. Ce qui m'a le plus marqué, et que je cherche toujours à entretenir, c'est cette capacité d'émerveillement qui lui est propre. On le suivait beaucoup avec mon frère, il savait capter notre attention avec des choses très simples : nous allions en forêt, à la fête foraine, ou en haut des immeubles de banlieue pour regarder la ville. Il savait nous rendre actifs dans ces observations.

CHATILLON-EN-BAZOIS : 47.054155, 3.658665

**FB :** On pourrait également voir son influence dans ta manière de réagir à des lieux. Ton travail semble en effet toujours très en lien avec un contexte particulier. Même dans ce que tu produis en atelier, il semble qu'il y ait toujours une référence à un site, ou à un type de site.

**AM :** Effectivement, quand je produis de la sculpture, je le fais souvent à partir d'images d'archive. Par exemple, la grotte (visite en barque), une sculpture en polystyrène extrudé posée sur du papier argenté que j'ai montrée à Bourges en 2012, fait référence à une image assez ancienne. Je me suis inspiré d'une carte postale d'une grotte où l'on voit une rivière souterraine et des gens sur des barques qui fixent l'objectif. À cette époque, les grottes étaient déjà des lieux touristiques.

**FB :** Quel lien fais-tu entre tes sculptures, qui font référence au paysage, et ton travail vidéo ?

**AM :** Ce sont deux expressions différentes d'une même idée sans doute : la grotte, par exemple, m'intéresse dans sa forme parce que c'est un phénomène géologique ; mais elle m'intéresse aussi pour l'usage qu'on en fait, parce qu'elle se visite comme n'importe quel autre lieu. Les vidéos sont des témoignages plus directs des visites, tandis que les sculptures seraient un moyen d'en rejouer les souvenirs. Ce qui me plaît dans les parcs ou les zoos, c'est que le rythme de la marche se heurte au rythme propre au lieu, qui abolit les distances. Dans un zoo, entre les otaries et les tigres, il peut y avoir une dizaine de mètres, ce qui va créer une sensation d'accélération fulgurante dans la traversée du monde. Dans mes films ou sculptures, j'essaie de rejouer ces télescopages. C'est ce qui me permet de construire des histoires.

OPA-LOCKA : 25.901540, -80.251174

**FB :** Dans ton film Opa-Locka will be beautiful (2011) par exemple, on peut voir en fil rouge une maquette représentant la ville d'Opa-Locka, en banlieue de Miami, qui vient entrecouper les scènes filmées en extérieur. Cette manière de montrer un objet, puis de le mettre en relation avec d'autres images, me rappelle certains dispositifs de monstration qu'on trouve dans les musées d'histoire, par exemple.

**AM :** Je voulais parler de l'histoire de la ville, donc la question de l'archive s'est très vite posée. La ville n'a que 85 ans mais son histoire est extrêmement riche : socialement, économiquement, politiquement. Il fallait donc que je trouve un moyen d'exposer les archives, sans qu'elles s'affichent juste à l'écran ; je voulais qu'elles se déploient dans l'espace filmé. Elles sont donc devenues des maquettes présentées comme des photos sur une table.

**FB :** Dans tes vidéos, on s'éloigne aussi du documentaire par des effets de mise en scène, qui donnent parfois l'impression que le récit bascule dans la science-fiction.

**AM :** Oui, j'utilise des trucages qui ajoutent des choses à l'image, mais je ne sais pas trop ce que je cherche sinon la fascination naïve qui peut découler de l'observation. À partir d'éléments tangibles, je m'intéresse à la manière dont on peut exciter l'imagination. Concernant la science-fiction, j'en lis peu, mais j'aime beaucoup Ballard pour la qualité de ses descriptions de lieux, qui m'évoquent le théâtre classique. Il décrit des univers clos dans lesquels tout peut arriver. Ballard passe beaucoup de temps à délimiter l'espace où sont présentées les choses, puis il pousse ses personnages à dérégler ces environnements.

**FB :** Ces univers clos dont tu parles me font inévitablement penser à Panorama 14 (2012), peux-tu en parler ?

**AM :** C'est un diorama que j'ai réalisé au Fresnoy, que l'on voit derrière une vitre à peine plus grande que ton pare-brise. J'ai installé dans cet espace des formes sculptées dans du polystyrène qui rappellent le Canyon de Chelly, en Arizona, où des ruines indiennes sont encore visibles. En plus du canyon, plusieurs références sont associées : un bâtiment de Ricardo Bofill, le Grande Cretto (1985-1989) d'Alberto Burri en Sicile, et un morceau de bois pétrifié de Pompéi. J'avais envie que cette maquette composite soit plongée dans de la sciure de MDF orange, et qu'elle soit couverte et découverte en fonction d'une tempête de sable recrée avec une soufflerie. C'est une pièce qui évolue selon son propre rythme, sans interaction avec le visiteur, et qui rejoue le temps géologique. C'est aussi une sorte de fin du monde, de catastrophe.

CANYON DE CHELLY : 36.133807, -109.469791

**FB :** Cet ensevelissement, c'est très ballardien encore une fois. Le projet dont tu parles rappelle lui aussi certains dispositifs muséographiques, comme on pourrait par exemple en trouver au musée archéologique de Bibracte, pas très loin d'où nous sommes, permettant de représenter des sites disparus.

**AM :** Tout à fait. Mon projet initial était d'ailleurs de créer un faux chantier de fouilles. Quand j'ai élaboré cette pièce, je suis parti de ce morceau de bois pétrifié, qui renvoyait à Pompéi, qui m'évoquait le Grande Cretto de Burri, qui lui me rappelait les bâtiments postmodernes de Bofill à Noisy-le-Grand... Je fonctionne de cette manière pour mettre les choses en place, selon un principe d'association, de « trois petits chats, chapeau de paille, paillason... ».

LAC DE PANNECIÈRE : 47.154355, 3.877627 ; Retour vers Nevers

**FB :** As-tu retrouvé, lors de cette visite, les images que tu avais en tête ?

**AM :** D'une certaine manière, oui. Mes souvenirs d'enfant étaient forcément vagues, sans idée précise de la topographie du site. J'ai été ravi de me promener avec toi dans une partie qui avait été immergée peu avant et qui a généré une sorte de désert boueux. Ce paysage « niverno-lunaire » correspondait assez à ce que ce que j'avais en mémoire.

CHÂTEAU-CHINON : 47.064603, 3.932984

**FB :** Peut-on faire un parallèle entre ce que tu cherches dans le paysage, et ce que tu cherches à créer ou observer dans une exposition ?

**AM :** Absolument. Au lac de Pannecière, ce qui m'a plu, c'est d'arpenter 5 m2 de pseudo-désert, et juste derrière ça, d'apercevoir le pays d'Heidi. Cette sensation crée une forme d'incertitude par rapport à l'endroit où tu es. C'est un rapport de gosse à la fiction, qui consiste à se mentir pour obtenir une source de plaisir immédiat. À mes yeux, le Mouse Museum (1977) de Claes Oldenburg exprime très bien cette idée. Dans un espace qui, vu de dessus, rappelle la tête de Mickey, sont installées des vitrines remplies d'objets de nature très différente. J'apprécie cette pièce parce qu'il s'agit d'un dispositif qui met en relation plein d'objets bizarres, comme dans Uncanny, de Mike Kelley. Même si c'est aujourd'hui un principe éculé, il y a là une forme d'inquiétante étrangeté. Octroyer à des choses banales une certaine instabilité à partir de simples décalages, c'est ce que je cherche à créer.

SAUVIGNY-LES-BOIS : 46.986991, 3.252414 (très bon coin pour les cèpes, au début de l'automne)

**FB :** Lors de La dérive des documents que tu as présentés l'hiver dernier dans le cadre du festival Hors Pistes au Centre Pompidou, tu t'es aventuré vers la performance. Quelle en est la raison ?

**AM :** Géraldine Gomez, la directrice du festival, souhaitait que les artistes et cinéastes invités sortent de leur champ d'action habituel et présentent au public une proposition originale. J'en ai profité pour revenir sur des projets antérieurs par une sorte de conférence-spectacle, comme une visite guidée virtuelle parmi les sources documentaires qui traversent mon travail. Le temps de la présentation étant limité, j'ai imaginé des dispositifs de diffusion et de mise en scène, à la fois fragiles et imposantes, qui se déploient dans l'instant – très vite montés et démontés.

**FB :** Dans tes productions récentes, tu sembles également moins porter ton attention à des sites en particulier qu'à certains lieux communs de la culture populaire.

**AM :** Je cherche en effet moins à dénicher et analyser des situations précises qu'à récupérer des sources de connaissances superficielles du monde. Cela vient en partie de mon intérêt pour les livres de vulgarisation scientifique et pour les guides touristiques, très largement diffusés dans la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Ces documents me permettent de me pencher sur de grands archétypes, des schémas finalement assez grossiers qui sont une porte d'entrée vers des problématiques liées à l'histoire, la politique et la transformation par l'homme de notre environnement. Je cherche à jongler avec ces représentations génériques naïves (la ville, le cosmos, l'enfance...), pour une fois de plus créer des espaces de poésie.

ARRIVÉE, NEVERS, BANLAY : 47.002988, 3.156206

# Myriorama ou le paysage sans fin

24 cartes illustrées, réunies dans le jeu *The Endless Landscape*, offrent, quel que soit l'ordre dans lequel elles sont posées côte à côte, des paysages crédibles et parfaitement harmonieux.

La version la plus ancienne, vendue en 1820, s'intitule *Endless Landscape Scenery of the Isle of Wight*. Maisons, champs, attelages, paysans, pêcheurs et soldats animent de leur présence, un bord de mer soigneusement construit, où le vent propulse bateaux, montgolfière et cerf-volant. Chaque distribution d'images développe une composition linéaire pour une narration à plusieurs sens suivant la succession des figures, et dans la profondeur suivant l'échelonnement des plans. La ligne d'horizon et un chemin traversant toutes les cartes, associés à une frontalité marquée, garantissent la position interchangeable des scènes et font de leur parcours visuel une promenade sans fin.

Jean-Pierre Brès, l'un des dessinateurs de ce jeu, l'a décrit comme un *Tableau polyoptique*, avant que John Clark à Londres n'en reprenne l'idée sous le nom de *Myriorama*. Plusieurs séries, pouvant comprendre de 16 à 36 cartes et un traité élémentaire du paysage, sont éditées par Samuel Leigh, dont un « paysage italien » en 1824. Cette année-là, le professeur de dessin T.T. Dales fait une proposition similaire de 18 cartes et la nomme *Panoramacopia*.

Le jeu est ainsi la version miniature et manipulable des panoramas, qui connaissent un grand succès jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et dont le peintre irlandais Robert Barker est l'inventeur en 1787. Pour restituer dans un théâtre ses impressions d'Edimbourg, il met au point des vues contiguës de la ville, actionnées par un mécanisme à cylindres caché derrière le cadre de scène, se déroulant comme un voyage sous les yeux du public.

Les toiles peintes des panoramas, représentant des vues topographiques ou des événements historiques, sont bientôt montées sur un mur circulaire, entourant une plateforme centrale où se tiennent les spectateurs. Entre eux et la toile, un faux terrain est chargé d'assurer la transition visuelle avec les éléments représentés et plus particulièrement les personnages. Un velum tendu au-dessus de la plateforme cache l'éclairage naturel indirect et renforce l'illusion d'être plongé dans un nouvel environnement. Ce principe, introduit en France en 1799 par l'ingénieur américain Robert Fulton, est immédiatement mis à profit par son compatriote James Thayer, qui lui en rachète le brevet. On lui doit le passage des Panoramas à Paris en 1800, avec deux tours s'élevant sur le boulevard Montmartre. Les deux peintures de l'inauguration, de 20 mètres de haut sur plus de 100 mètres de circonférence, que réalise Pierre Prévost, représentent une vue générale de la capitale depuis les Tuileries et le retrait en 1793 des troupes anglaises de Toulon. Parmi les 18 panoramas qui font sa célébrité, les villes de Naples, Rome ou Amsterdam, les voyages à Athènes et à Jérusalem, l'Entrevue de Tilsit sont traités avec brio et une grande richesse de détails.

Walter Benjamin écrit à leur propos dans son *Livre des Passages* : « De même que l'architecture commence à échapper à l'art grâce à la construction en fer, la peinture, de son côté, s'émancipe grâce aux panoramas. Le moment où la diffusion des panoramas est la plus grande coïncide avec l'apparition des passages. On s'évertuait



inlassablement à transformer les panoramas, par des artifices techniques, en théâtres d'une parfaite imitation de la nature.<sup>1</sup> »

Cette vogue du paysage changeant est concomitante de l'intérêt grandissant pour les cosmorama<sup>2</sup>, diorama<sup>3</sup>, diaphanorama<sup>4</sup>, géorama, navalaroma et autre cyclorama<sup>5</sup>. Là où le panorama embrasse l'horizon sur 360°, le jeu de cartes de myriorama égraine les points de vue et les permute pour donner du paysage une vision continue. Là où les panoramas sont des machines à voir monumentales dans des architectures en rotonde, le myriorama s'étale sur une table et se recompose au bout des doigts. Et s'il ne bénéficie pas des effets d'éclairages et de sons qui accentuent l'impression de réalité des sites peints sur les toiles gigantesques, il nourrit comme eux l'illusion d'une étrange mobilité ponctuée d'événements. Dans ce genre d'aventure, l'expérience avec le jeu de cartes paraît bien modeste. Mais le joueur ne s'en raconte pas moins mille histoires à mesure que progressent les images, de même qu'un narrateur est invité dans les panoramas à faire le récit de ce qui arrive dans les scènes représentées, associant défilement et intensité dramatique.

Au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, les panoramas se comptaient par centaines et parmi les divertissements les plus populaires en Europe et aux Etats-Unis. Il n'en existe plus qu'une trentaine aujourd'hui, dont la plupart ont des batailles mémorables pour sujets. Le jeu de 24 cartes, quant à lui, n'est pas au bout de sa vie et connaît plusieurs interprétations. Celle, imprimée en Chine et diffusée par Tobar à Norfolk, est très proche de la version publiée à Leipzig dans les années 1830. Sur le couvercle de la boîte, il est précisé qu'il existe 1.686.553.615.927.922.354.187.720 combinaisons, incluant les permutations qui utilisent de moins en moins de cartes. Ce nombre fini et imprononçable confirme la dynamique d'un paysage en perpétuel déplacement. Une autre variante, réalisée en Allemagne en 1977 par F-J Holler, indique que si tous les hommes de la terre (5 milliards) posaient une combinaison par seconde, il faudrait 10.969.000 années pour les accomplir toutes.

En ajoutant que les cartes, selon l'édition, possèdent dans leur partie inférieure l'inscription des nombres de 1 à 24 et les lettres correspondantes de l'alphabet, Q et Z exceptées, voilà peut-être les indices d'un texte à déchiffrer, stratifié dans l'espace infini.

## Martine LE GAC

1. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* [1935], in *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, trad. franç. Jean Lacoste, éd. Le Cerf, Paris, 1989, p. 37.
2. « Spectacle de curiosité établi à Paris en 1808 sous l'ancienne galerie vitrée du Palais-Royal par un abbé piémontais, Gazzera, dont le but était de former une collection de tableaux à la gouache et à l'aquarelle représentant les sites et les monuments remarquables du monde entier. » Jusqu'à 800 tableaux. Cf. [www.cosmovision.com/art-cosmorama](http://www.cosmovision.com/art-cosmorama).
3. Spectacle de type théâtral conçu en 1822 par Louis Daguerre (peintre décorateur et futur inventeur de la photographie) et Charles Marie Bouton. De subtiles jeux de perspectives et de lumières donnaient vie et profondeur à une scène reconstruite en volume.
4. Spectacle proposé à partir de lanternes de projection et de plaques fixes mécanisées. Cf. le Diaphanorama d'Eugène Danguy, entré dans les collections de la Cinémathèque Française en 2012.
5. Le concept désigne tant le bâtiment circulaire que la peinture de grande taille qu'il abrite et sa mise en mouvement.



Arno Gisinger, *Faux Terrain*, 1997, photo noir & blanc



Arno Gisinger & Georges Didi-Huberman, *Nouvelles Histoires de fantômes*, 2014  
Palais de Tokyo, Paris © Arno Gisinger

## Le Panorama selon Arno Gisinger

*Le Panorama de la bataille de Bergisel*, peint par le Munichois Michael Zeno Diemer avec une équipe de jeunes peintres en 1895, déplacé en 1905, puis installé sur le lieu même du combat où les armées tyroliennes l'ont emporté en 1809 sur celles de Napoléon 1<sup>er</sup>, est toujours visible à Innsbruck.

L'historien et artiste photographe Arno Gisinger s'y est intéressé pour faire un travail de mise à distance critique, sachant que l'invention du Panorama est contemporaine de celle du Panoptique de Jeremy Bentham – architecture carcérale dans laquelle les prisonniers sont observés par un seul gardien logé dans une tour centrale. Afin d'interroger les notions d'enfermement et de toute puissance de l'œil, Gisinger a donc réalisé en 1997 des photographies en noir et blanc des détails du faux terrain<sup>1</sup> se mêlant visuellement aux motifs de la toile peinte et, en 1998, des photos en couleurs des spectateurs<sup>2</sup>. Ces deux séries combinées mettent en tension le dispositif optique du Panorama et, avec lui, celui du Panoptique qui déclenche un regard omniscient mais pour autant dirigé et enfermé. Car la réceptivité intègre comme vrai ce qui est perçu et débouche sur de l'endocrinement. Le Panorama de Bergisel, véritable machine à remonter le temps, installait la bataille comme signe de l'indépendance du Tyrol, elle-même fondatrice d'une pensée nationaliste de l'Autriche à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. En optant pour une perception éclatée du Panorama, grâce à la photographie par nature fragmentaire, Gisinger permet à l'œuvre d'échapper à une approche totalisante et directive de la mémoire.

L'exposition *Nouvelles Histoires de fantômes*, que l'artiste a par ailleurs mise en place au Palais de Tokyo avec Georges Didi-Huberman de février à septembre 2014, posait elle

aussi « la question des montages d'images en tant que formes spécifiques d'un savoir sur le monde<sup>3</sup> », selon le principe de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg<sup>4</sup>. Une grande salle avec escaliers et rampe d'observation mettait le spectateur au contact d'extraits de films se référant au thème de la douleur et des lamentations, projetés au sol comme un tapis mouvant, et de photographies disposées en ruban au mur, se référant à des versions antérieures de l'exposition alors intitulée *Atlas*. Parce que les éléments iconographiques, appartenant à des époques et des styles différents, étaient disparates tout en révélant des motifs récurrents et fondamentaux, leur juxtaposition aidait à repérer ce qui fait structure dans un désordre. Un tel dispositif montre que des rapprochements visuels et la mise en abîme de leur diffusion, loin d'entraîner une lecture unique de l'histoire et de la culture, favorisent au contraire un faisceau de réminiscences que la pensée organise librement. « Ainsi chacun, avec le "jeu de cartes" des images, pourra, sur son propre mur, sa table ou son tapis psychiques, inventer de nouvelles configurations, c'est-à-dire de nouvelles significations, libérant par là cet "inconscient visuel" auquel Walter Benjamin voyait un accès privilégié à travers tout remontage qui se respecte. »<sup>5</sup>

## Martine LE GAC

1. *Faux Terrain*, 1997, série de 7 photos noir & blanc, 129 x 156 cm chaque.
2. *Betrachterbilder*, 1998, série de 12 photos couleurs, 124 x 151 cm chaque.
3. Georges Didi-Huberman, « Une exposition à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Palais 19*, Magazine du Palais de Tokyo, Paris, 2014, p.188.
4. Aby Warburg (1866-1929), historien de l'art allemand, a rassemblé un important corpus d'images qu'il a nommé *Mnémosyne*, du nom de la déesse de la mémoire. C'est la planche n°42 de l'*Atlas* qui a été la base de l'exposition.
5. Georges Didi-Huberman, « Une exposition à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p.192.

## annemasse

### Villa du parc

12 rue de Genève  
74100 Annemasse  
tél. 04 50 38 84 61  
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h30  
Saison Iconographe 14/15 - 1  
► « Appropriation » exposition collective  
► Joe Scanlan  
► « La Promesse de l'écran, franchise à la carte » Pierre Leguillon : 17/01 - 14/03/15  
Saison Iconographe 14/15 - 2  
► « Archives » exposition collective  
► « La Promesse de l'écran, franchise à la carte » Pierre Leguillon : 28/03 - 30/05/15

## belfort

### Le Granit

faubourg de Montbéliard  
90000 Belfort  
tél. 03 84 58 67 50  
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h le mer. de 10h à 18h  
► « Le soleil se fatigua de sa marche et refusa pendant vingt heures sa lumière aux mortels » Virginie Yassef : 10/01 - 17/03/15  
► « Zombies, demain » Benjamin Hochart : 18/04 - 13/06/15

## besançon

### Frac Franche-Comté

cité des arts  
2 passage des arts  
25000 Besançon  
tél. 03 81 87 87 00  
ouvert du mer. au ven. de 14h à 19h et sam., dim. de 14h à 19h  
► « Promenade blanche / Weisse reise » Susanna Fritscher : jusqu'à 25/01/15  
► « Biographie » Jean-Christophe Norman : jusqu'à 25/01/15  
► « Soap Sculptures » Jeanne Gillard et Nicolas Rivet : jusqu'à 25/01/2015  
► « La Répétition » M. Abramovic, F. Alÿs, C. Closky, E. Ferrer, A. Lesage, S. McQueen, R. Opalka, R. Perray, M. Sanheira, A. Séchas, P. Sorin, J. Sterbak, ... : 14/02 - 17/05/15  
► Bernard Piffaretti : 14/02 - 17/05/15

## bourges

### La Box

9 rue Édouard Branly - BP 297  
18006 Bourges cedex  
tél. 02 48 24 78 70  
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h, fermé les jours fériés  
► « L'heure du loup » commissariat de Sleep Disorders  
► « 1<sup>ère</sup> phase : Somnolence » Performance et lancement du magazine L'Heure du Loup - Somnolence : 16/12/14  
► « 2<sup>e</sup> phase : Sommeil Léger » : 16/01 - 07/02/15  
► « Lancement du magazine L'Heure du Loup - Sommeil Léger » : 05/02/15  
► « 3<sup>e</sup> phase : Sommeil Profond » : 20/02 - 14/03/15  
► « Lancement du magazine L'Heure du Loup - Sommeil Profond » : 12/03/15  
► « 4<sup>e</sup> phase : Sommeil Paradoxal » : 03/04 - 13/05/15  
► « Lancement du magazine L'Heure du Loup - Sommeil Paradoxal » : 13/05/15  
► Appels à candidatures Résidences et projet curatorial : Toutes les infos sur [www.ensa-bourges.fr](http://www.ensa-bourges.fr)



© sleep disorders

HORSD'ŒUVRE n°34  
édité par l'association  
INTERFACE  
12 rue Chancelier de l'Hospital  
F - 21000 Dijon  
t. : +33 (0)3 80 67 13 86  
contact@interface-art.com  
[www.interface-art.com](http://www.interface-art.com)

Conception graphique & responsable de la rédaction :  
Frédéric Buisson

Coordination, contacts agenda :  
Nadège Marreau

ont participé à ce numéro :  
Franck Balland, Marie-Pierre Baudier, Frédéric Buisson, Bertrand Charles, Nicolas-Xavier Ferrand, Martine Le Gac, Michel Rose, Shinyu Liao

Relecture : Stéphanie Jager,  
Michel Rose

Couverture :  
MARION LEMAÎTRE, *Sas (détail)*,  
2014, encre, 80 x 88 cm

Double page intérieure :  
DIDIER TRENET  
*Saône & Loire*, 2014

Impression : ICO  
17 rue des Corroyeurs - Dijon  
Tirage 5000 exemplaires

ISSN : 1289-9518 - semestriel  
Dépôt légal : décembre 2014

Publié avec le soutien de  
l'ensemble des structures  
annoncées dans l'agenda et du :



## billère

### bel ordinaire

Les abattoirs - allée Montesquieu  
64140 Billère  
tél. 05 59 72 25 85  
ouvert du mer. au sam. de 15h à 19h  
► « Travelling natures » collectif Ding : 21/01 - 28/03/15  
► « Les voleuses » Caty Olive : 18/03 - 18/04/15  
► « Écoutez voir I, 5<sup>e</sup> édition d'Ouvrez l'œil » avec la Maison des éditions Pyrénées : 15/04 - 27/06/15

## brest

### La Passerelle

41 Rue Charles Berthelot  
29200 Brest  
tél. 02 98 43 34 95  
ouvert le mar. de 14h à 20h et du mer. au sam. de 14h à 18h30, fermé dim., lun. et jours fériés  
► « Querelle of Brest » Fredrik Værsløv  
► « Bruno Pelassy » Bruno Pelassy  
► « L'influence de Neptune » Laëtitia Badaut Haussmann  
► « Samson et Dalila » Corentin Canesson : 07/02 - 02/05/15

## chateau-gontier

### Chapelle du Genêteil

rue du Général Lemonnier  
53200 Château-Gontier  
tél. 02 43 07 88 96  
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h  
► « It si very hard to choose a greeting card for a man » œuvres de la collection du FRAC Pays de la Loire : 31/01 - 26/04/15  
► « Circonférences, biennale de conférences » - 1<sup>ère</sup> édition : G. Désanges, G. Clément, A. Périgot, J. Boucault et J. Rasse, L. Touzé, N. Quintane, A. Poncet, A. Labelle-Rojoux, J.-Y. Jouannais : 5-7/03/15

## dijon

### Entrepôt 9 - Galerie Barnoud

9 Bd de l'Europe  
21800 Quétigny  
tél. 03 80 66 23 26  
ouvert les mer., ven. et sam. de 15h à 19h et sur rdv  
► « les compacités & autres pièces détachées » Philippe Cazal : 06/02 - 04/04/15  
► Alan Vega : 17/04/15  
► Isabelle Levenez

## appartement/galerie Interface

12 rue Chancelier de l'Hospital  
21000 Dijon  
tél. 03 80 67 13 86  
ouvert de 14h à 19h du mer. au sam. et sur rdv. Fermé les jours fériés  
► « monuments pour la société cauchemardesque » Antoine Nessi, Paul Paillet : 31/01 - 07/03/15  
► H. Capron, M. Capuano, M. Cortet, P. Larive, Liao S., C. Rousseau : 26/03 - 09/04/15  
► Pierre Belouin et Nicolas Ledoux : 18/04 - 30/05/15

## landerneau

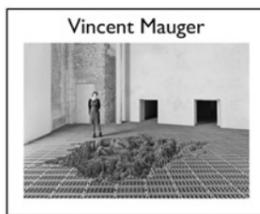
### Fonds Hélène et Edouard Leclerc

aux Capucins  
29800 Landerneau  
tél. 02 29 62 47 78  
ouvert ts les jours sauf le 25/12, 01/01 et 01/05 de 10h à 18h  
► Jacques Monory : jusqu'à 17/05/15

## le havre

### Le Portique

3 rue d'Après Manneville  
76600 Le Havre  
tél. 02 35 45 53 64  
ouvert du mer. au sam. de 15h à 18h30. Fermé du 24/12/14 au 01/01/15  
► Farah Atassi : 28/11/14 - 24/01/15  
► Inauguration du nouvel espace du Portique (30 rue Gabriel Péri) : 13/03/15  
► Vincent Mauger : 13/03 - 25/04/15



## limoges

### Frac Limousin

impasses des Charentes  
87100 Limoges  
tél. 05 55 77 08 98  
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h, fermé les jours fériés  
► « Mécaniques du dessin » F. Bouillon, L. Bru, P. Caulfield, S. Cherpin, J. Clareboudt, F. Cotinat, A. Doret, G. Etl, P. Gilardi, M. Godinho, O. Gourvil, J. Harris, H. Hentgen, H. Jacobs, J.-P. Lemée / G. Mahé, S. LeWitt, C. Mason, B. Moninot, R. Monnier, O. Nottelet, G. Pinard, L. Proux, A. Raffray, L. Raguénès, H. Reip, B. Rousselot, D. Scher, A. Séchas, V. Skoda, L. Terras, E. Trenkwaldner, A. Vasseux : jusqu'à 07/02/15  
► « Tableaux », conversations sur la peinture » M. Bataillard, Y. Bélorgey, S. Bergala, G. Brown, W. Büttner, N. Childress, J. Currin, G. Di Matteo, A. Dobler, F. Eon, Ernest T., A. Raffray, L. Proux, ... : 19/02 - 30/05/15

## lyon

### L'attrape-couleurs

place Henri Barbusse  
69009 Lyon  
tél. 04 72 19 73 86  
ouvert du mer. au sam. de 14h à 18h et dim. de 14h à 17h  
► « Essentials Structures » Noémie Huard et Daniela Zuniga : 17/01 - 15/03/15  
► « Unlimited » carte blanche au GRAME - James Giroudon : 28/03 - 17/05/15

## mulhouse

### La Kunsthalle Mulhouse

La Fonderie  
16 rue de la Fonderie  
68100 Mulhouse  
tél. 03 69 77 66 47  
ouvert du mer. au ven. de 12h à 18h, sam. & dim. de 14h à 18h  
Fermé les 24, 25, 26, 31/12/14 et le 01, 02/01/15  
► « Flumen / Régionale 15 » exposition collective : jusqu'à 18/01/15  
► « Presque la même chose » exposition collective : 12/02 - 10/05/15

## pougues les eaux

### Centre d'art contemporain Parc Saint-Léger

Avenue Conti  
58320 Pougues-les-Eaux  
tél. 03 86 90 96 60  
ouvert du mar. au dim. de 15h à 19h et sur rdv  
► « Deep screen » A. Angell, J.-M. Appriou, C. Arcangel, B. Aubry & D. Broquard, D. Dewar & G. Gicquel, P. Gilardi, R. Jerez, R. de Joode, B. Martin & C. Youle, M. Mul, O. Piper, T. Si-Qin, P. Thek, H. Tompkins, B. Troemel, A. de Vries, ... commissariat : It's our playground : 14/03 - 31/05/15

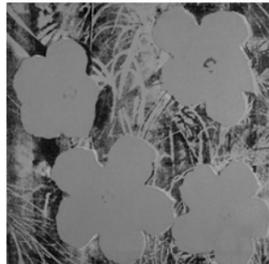
## Tiön

30 rue Saint Etienne  
58000 Nevers  
ouvert du mer. au sam. de 14h à 19h  
► « la terre vue du ciel » Armand Morin : jusqu'à 10/01/15  
► Jean-Alain Corre

## rennes

### Frac Bretagne

19 avenue André Mussat  
35011 Rennes  
tél. 02 99 37 37 93  
ouvert du mar. au dim. de 12h à 19h, fermé les jours fériés  
► « Collection. Un rêve d'éternité » V. Burgin, J. Cottencin, B. Di Rosa, T. Doll, & IL TOPO, R. Filliou, H. Friðfinnsson, R. Horn, J. Knifer, B. Lavier, L. L'Hermitte, H. Mirra, G. Orozco, M. Parmentier, A. et P. Poirier, É. Pressager, A. Raffray, Sarkis, E. Sturtevant, R. Zaugg : jusqu'à 26/04/15



Elaine Sturtevant, Warhol Flower, 1964-1965  
Collection Frac Bretagne © Droits réservés, Crédit photo : Frac Bretagne

## selestat

### Frac Alsace

Agence culturelle d'Alsace  
1 espace Gilbert Estève  
Route de Marckolsheim  
67600 Sélestat Cedex  
tél. 03 88 58 87 55  
ouvert du mer. au dim. de 14h à 18h  
► « Cinéma » Marc Bauer : jusqu'à 22/02/15

## thiers

### Le Creux de l'enfer

85 Avenue Joseph Clausat  
63300 Thiers  
tél. 04 73 80 26 56  
ouvert tous les jours sauf le mardi de 13h à 18h - fermeture annuelle du 22/12/2014 au 05/01/2015  
► « Western avec le diable » Thierry Costesèque : jusqu'à 01/02/15  
► « Les enfants du sabbat 16 » M. Guillon, K. Krasouli, Lagrange-J. T. Hernandez, T. Malenfant, E. Marion, C. Massaux, A. Pouzet, R. Tadiou, A. Vanel, Z. Zavareh : 18/03 - 17/05/15



# J'ESSUIE MES LARMES

Michel Rose

## éditions d'artistes

### INTERFACE - HORS D'ŒUVRE 12 RUE CHANCELIER DE L'HOSPITAL 21000 DIJON

tél. : 03 80 67 13 86  
contact@interface-art.com

Format : 420 x 594 mm (impression offset)

ETIENNE BOSSUT [hors d'oeuvre n°16 - 2005]  
Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

THOMAS HIRSCHHORN [hors d'oeuvre n°17 - 2005]  
Tirage : 200 exemplaires  
Prix unitaire : 20 € + 8 € de frais d'envoi

JORDI COLOMER [hors d'oeuvre n°18 - 2006]  
Tirage : 140 exemplaires numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 40 € + 8 € de frais d'envoi

GUILLAUME MILLET [hors d'oeuvre n°20 - 2007]

OLIVIER MOSSET

JOËL HUBAUT

NIEK VAN DE STEEG

Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste  
Prix : 150 € (ne peut être vendu séparément) + 10 € de frais d'envoi

CLAUDE LEVEQUE [hors d'oeuvre n°21 - 2007]  
Tirage : 200 exemplaires numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 30 € + 8 € de frais d'envoi

VERA FRENKEL [hors d'oeuvre n°22 - 2008]  
Tirage : 200 exemplaires numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 60 € + 8 € de frais d'envoi

RAPHAËL BOCCANFUSO [hors d'oeuvre n°24 - 2009]  
Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 40 € + 8 € de frais d'envoi

CLAUDE CLOSKY [hors d'oeuvre n°25 - 2010]  
Tirage : 100 exemplaires signés et numérotés par l'artiste  
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

BAPTISTE DEBOMBOURG [hors d'oeuvre n°26 - 2010]  
Tirage : 100 exemplaires signés et numérotés par l'artiste  
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

CHRISTIAN MARCLAY [hors d'oeuvre n°27 - 2011]  
Tirage : 100 ex. numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 100 € + 8 € de frais d'envoi

CÉCILE BART [hors d'oeuvre n°28 - 2011]  
Tirage : 50 ex. numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

LISE DUCLAUX [hors d'oeuvre n°29 - 2012]  
Tirage : 200 exemplaires signés et numérotés par l'artiste  
Prix unitaire : 35 € + 8 € de frais d'envoi

PEDRO CABRITA REIS [hors d'oeuvre n°30 - 2012]  
Tirage : 100 ex. numérotés et signés par l'artiste  
Prix unitaire : 100 € + 8 € de frais d'envoi

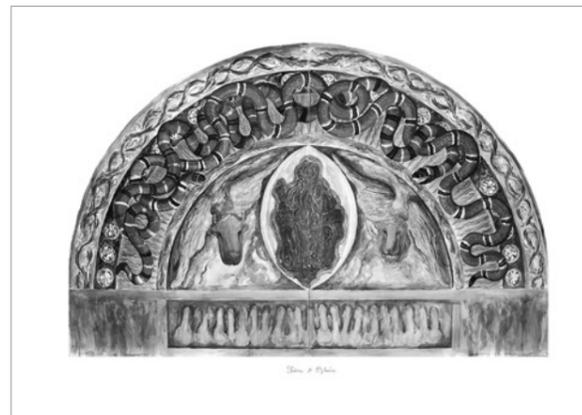
MATHIEU MERCIER [hors d'oeuvre n°31 - 2013]  
Tirage : 200 ex. signés à froisser par l'acquéreur  
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

ROBERT BARRY [hors d'oeuvre n°33 - 2014]  
Tirage : 50 ex. signés par l'artiste  
Prix unitaire : 100 € + 8 € de frais d'envoi

## nouveauté

Didier TRENET [hors d'oeuvre n°34 - 2014]  
Tirage : 100 ex. signés par l'artiste  
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

Diffusion R-Diffusion : <http://www.r-diffusion.org/>



Si vous souhaitez que vos manifestations soient annoncées dans l'agenda du prochain numéro, une participation de 30 Euros minimum est demandée.