



Tyrannosaurus Rex  
devant

VS

ténaurodon  
arrière

VS

Idglosaure

19103

Patte

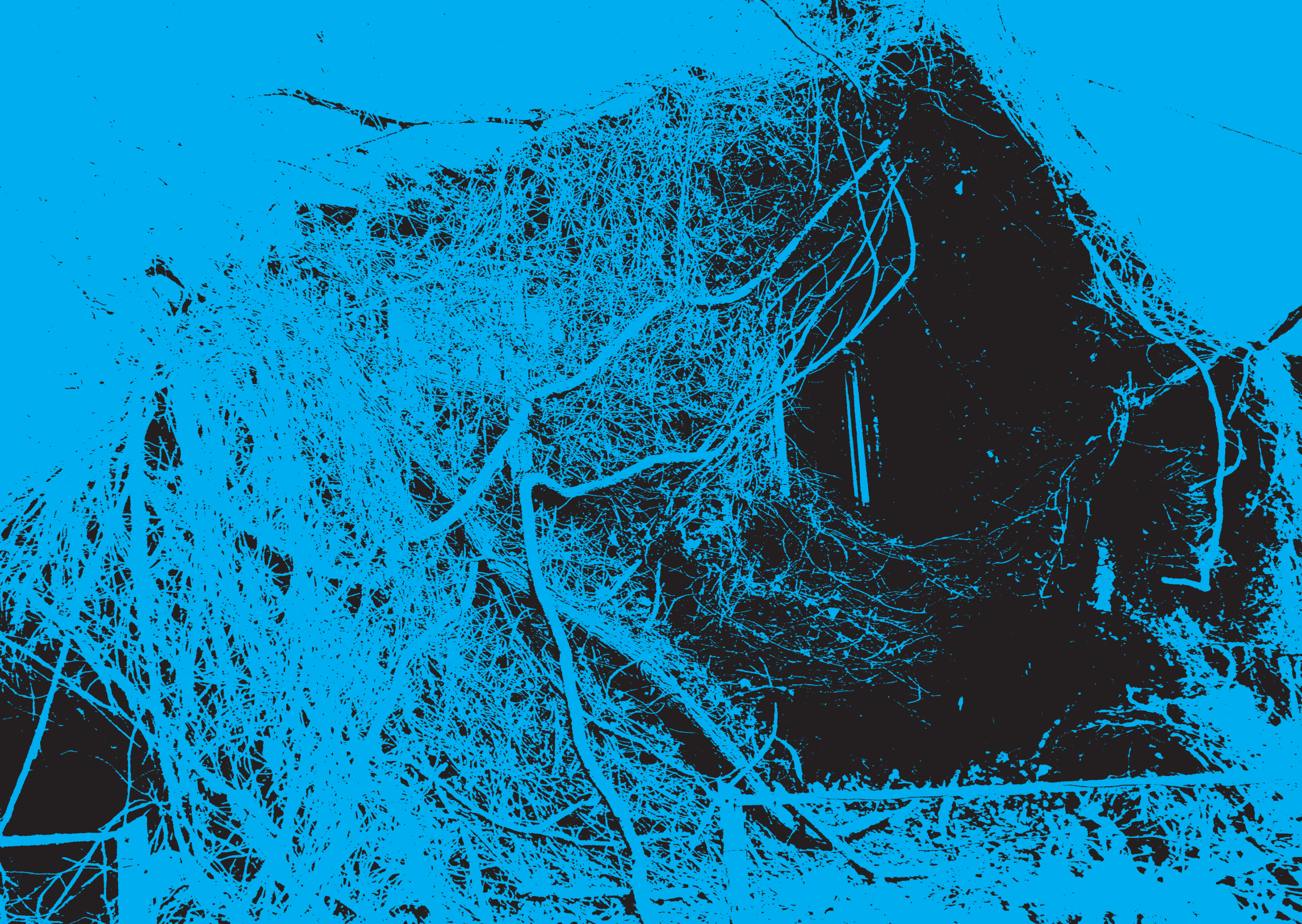
Il vit dans  
la terre.  
omnivore

1747  
Il est apparu  
ent sous  
terre.



(DISPARU)

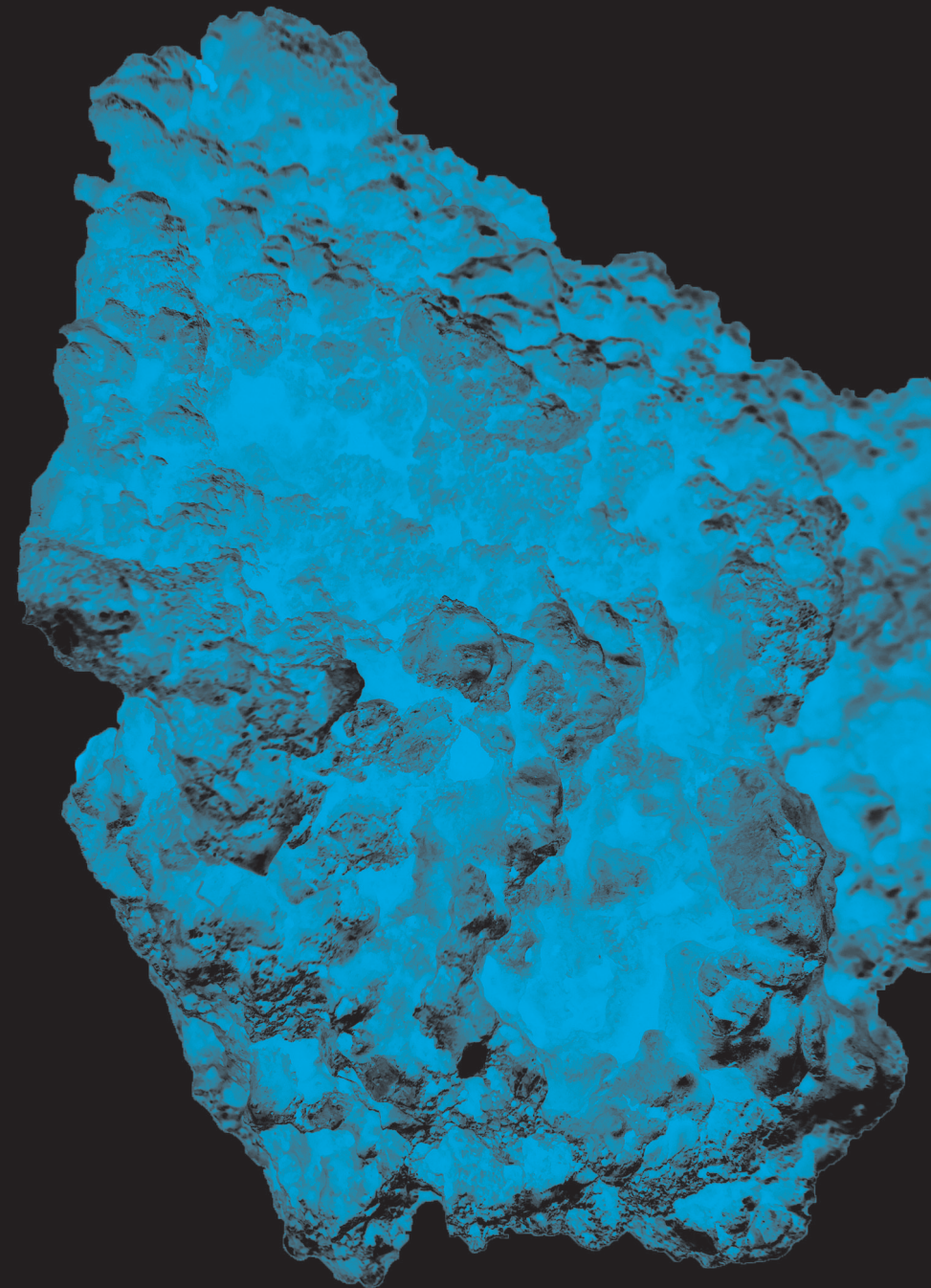




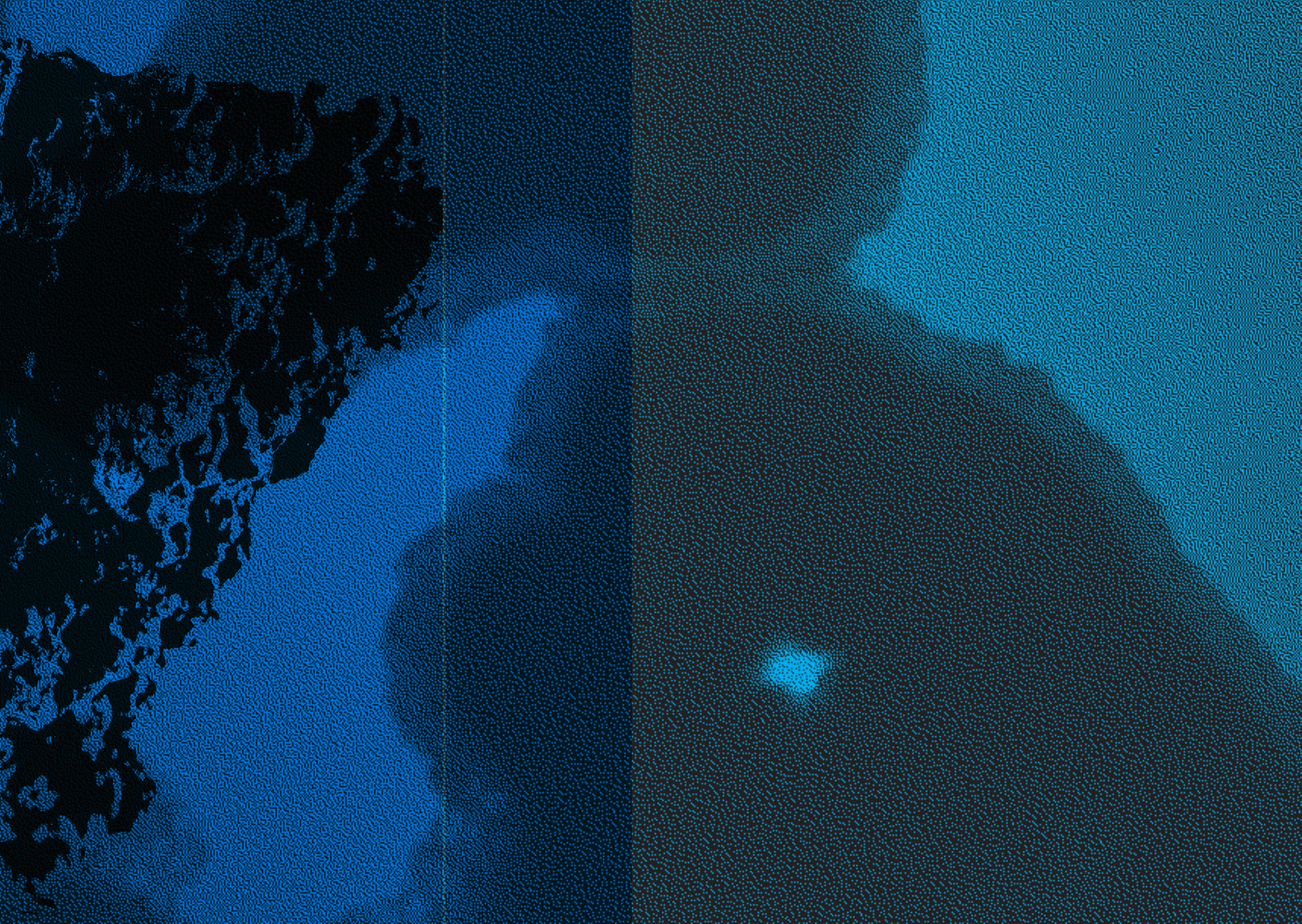




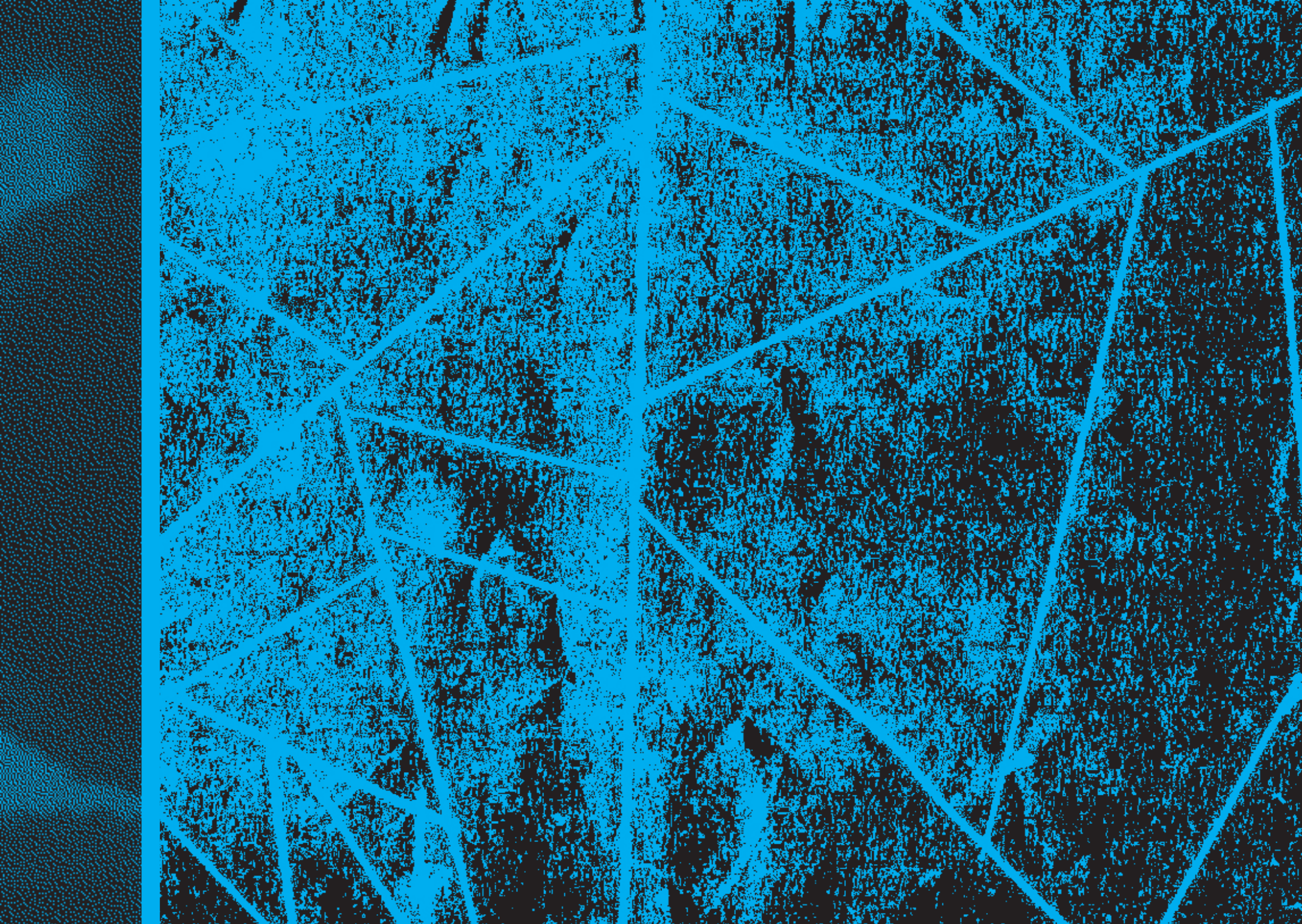
g. 6. Wall-painting from Sibbo church, Finland, 15th century (A.W. Rancken, Kalkmålningarna i Sibbo gamla kyrka, *Finskt Museum*, Vol. 42, 1935, p. 29, Helsingfors 1936).



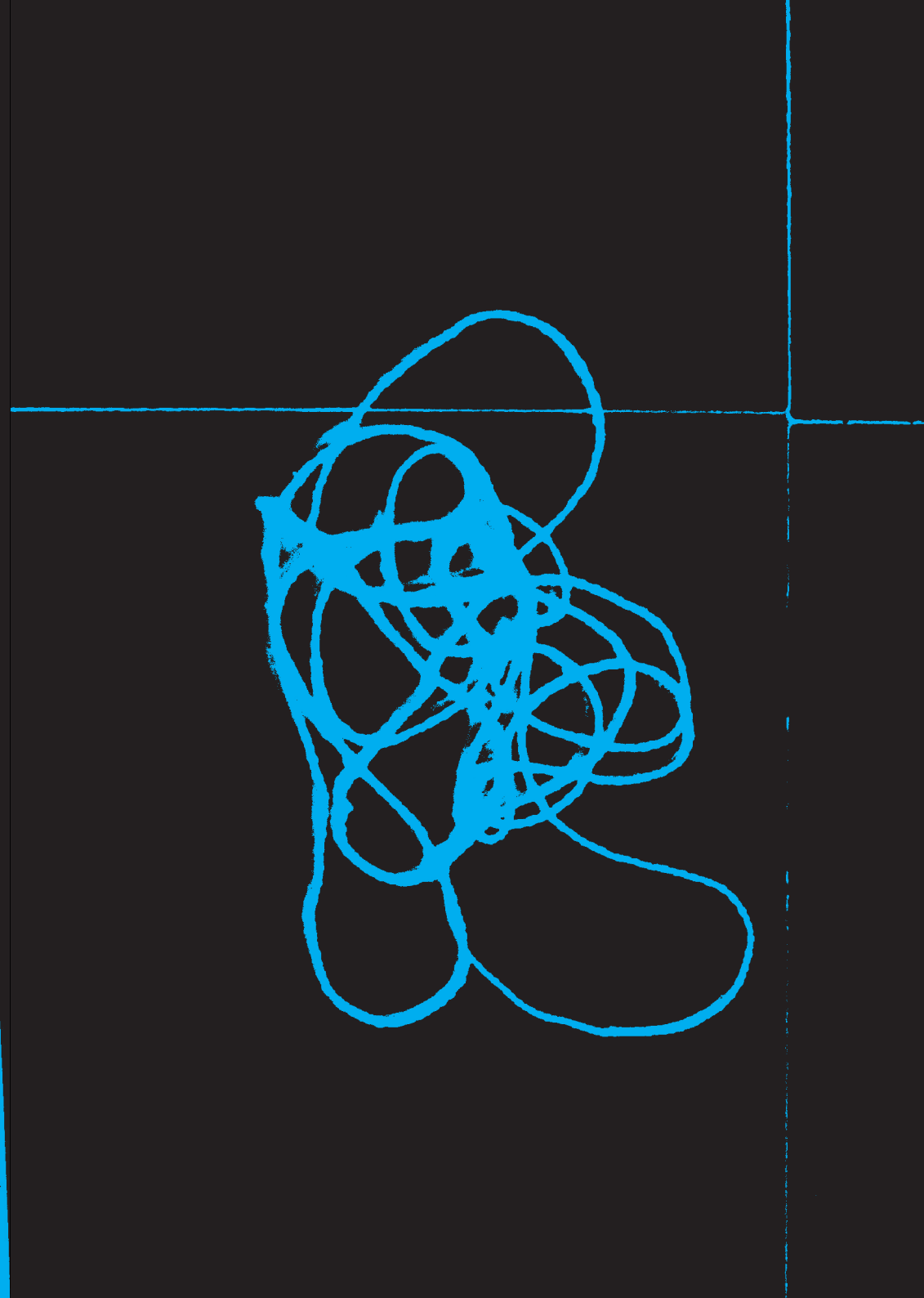


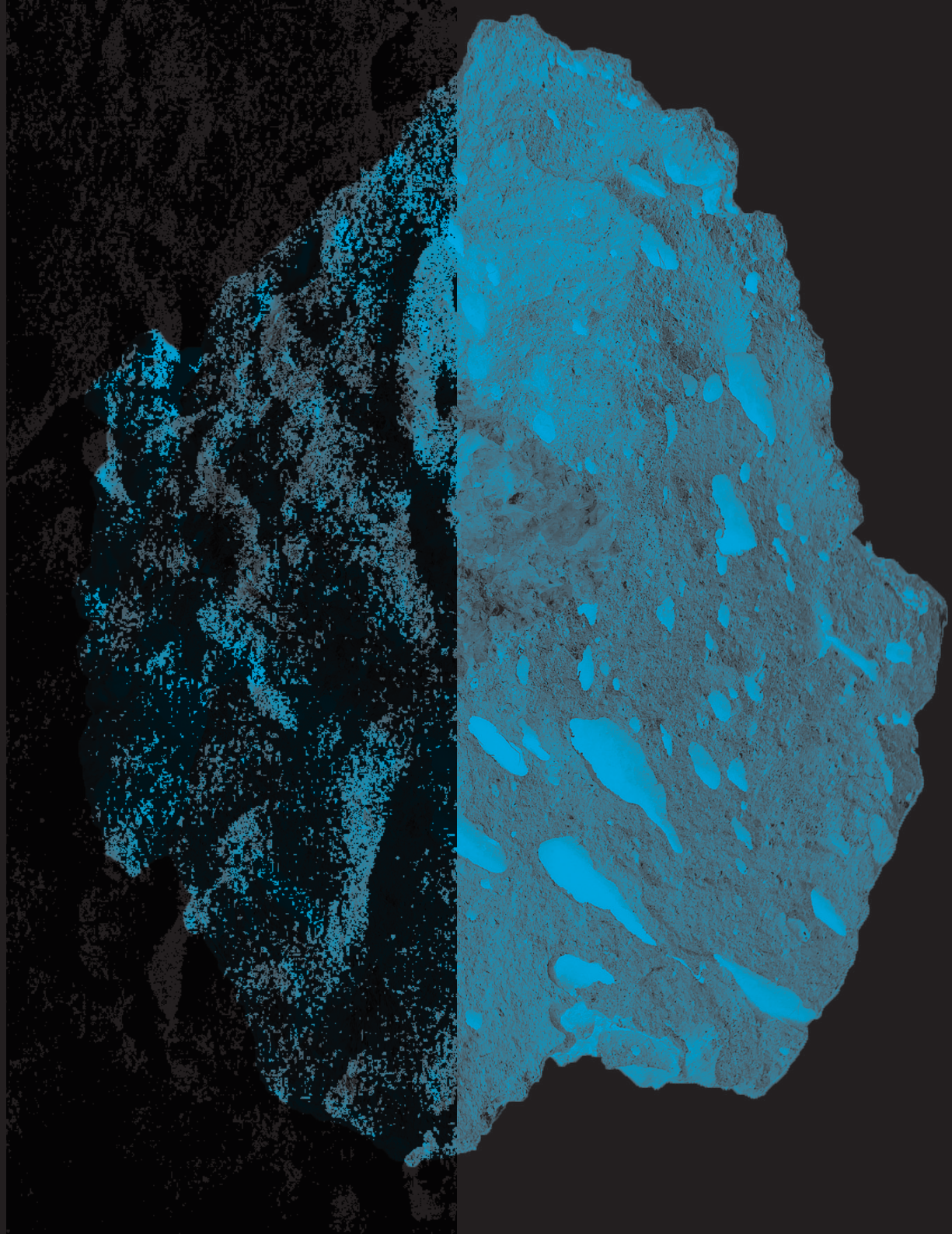






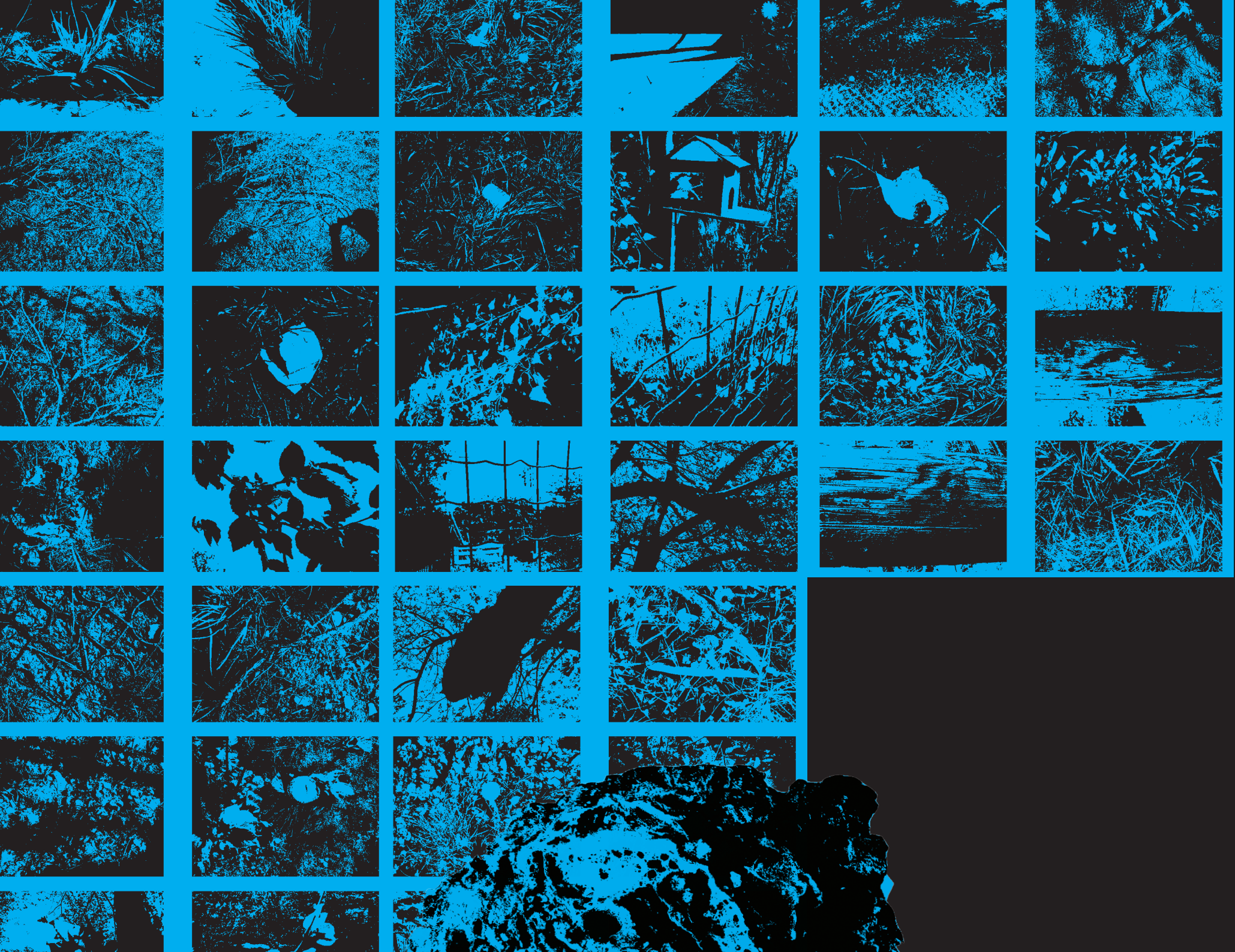




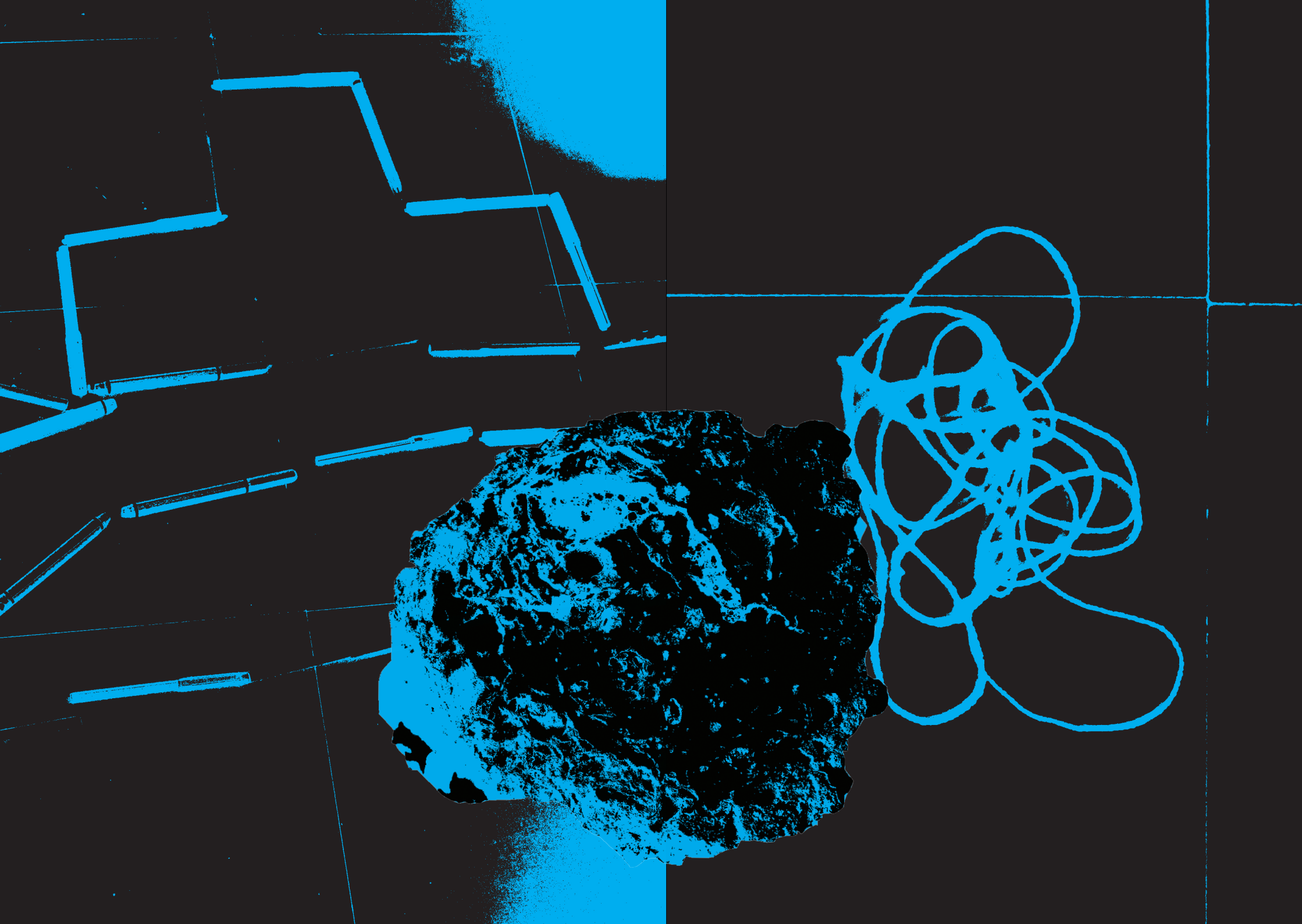


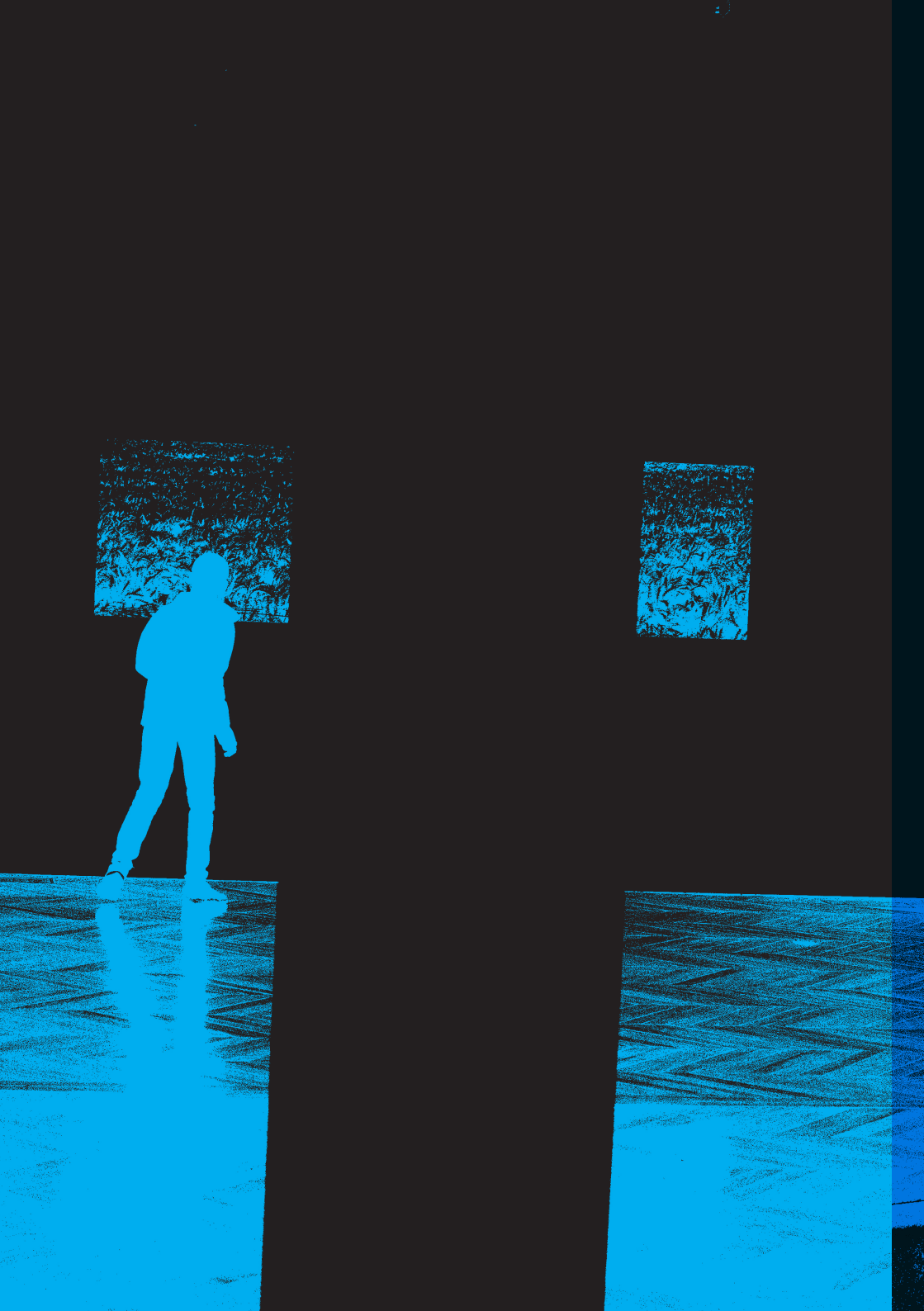




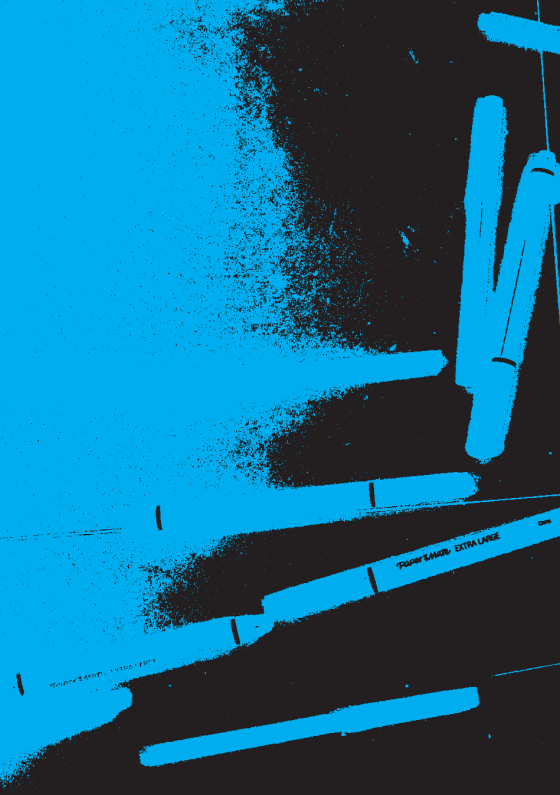
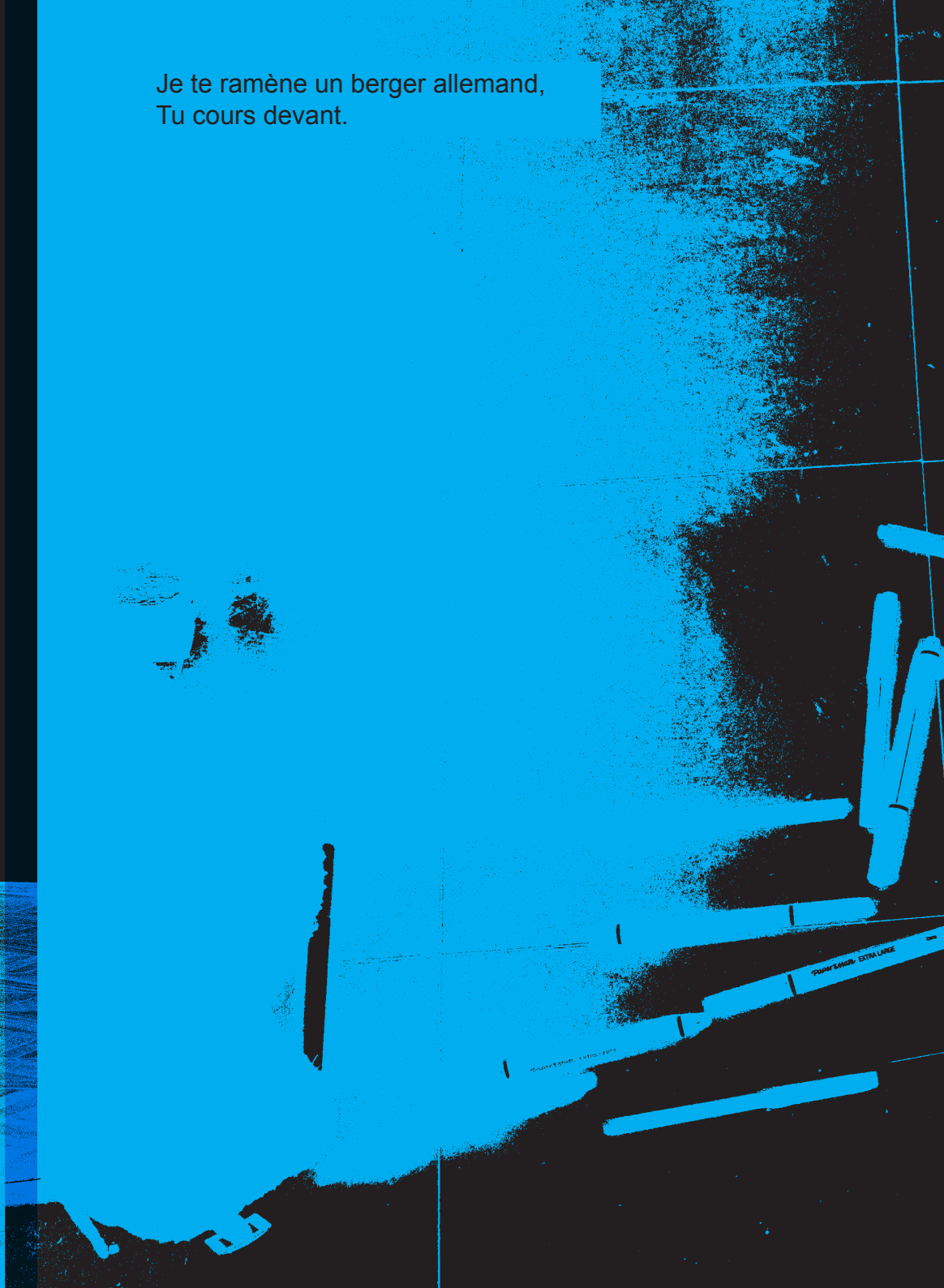


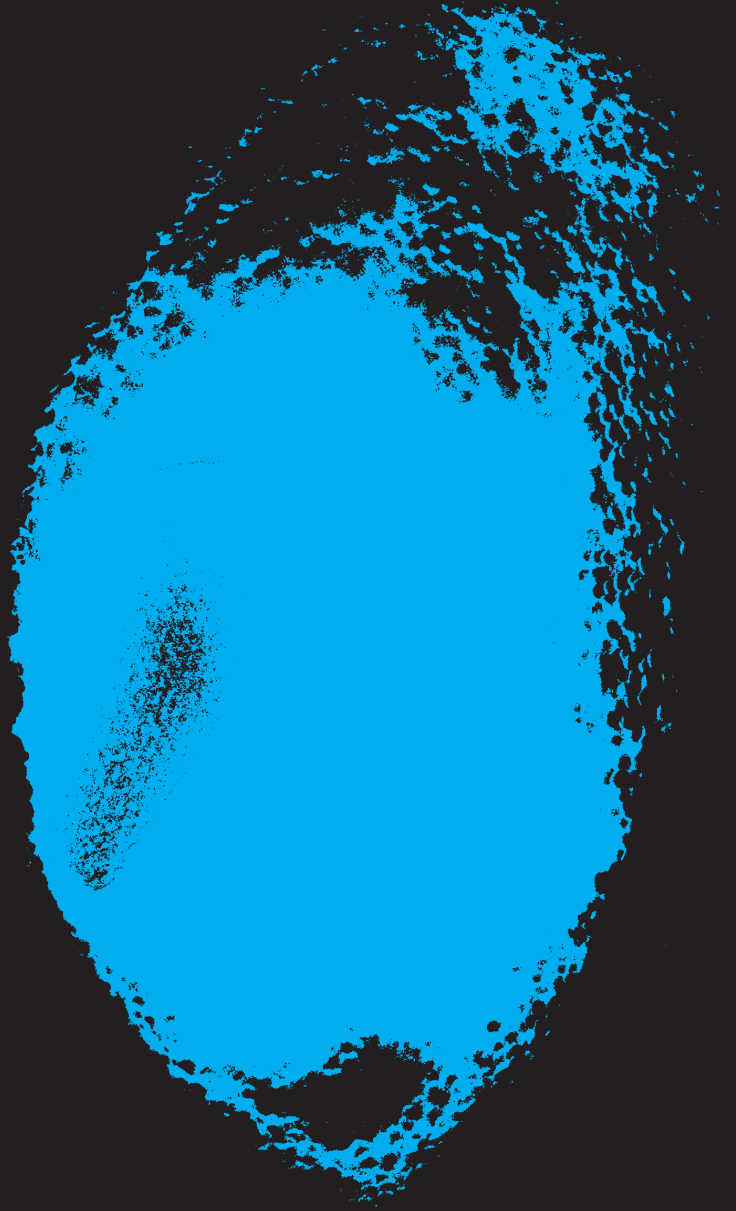




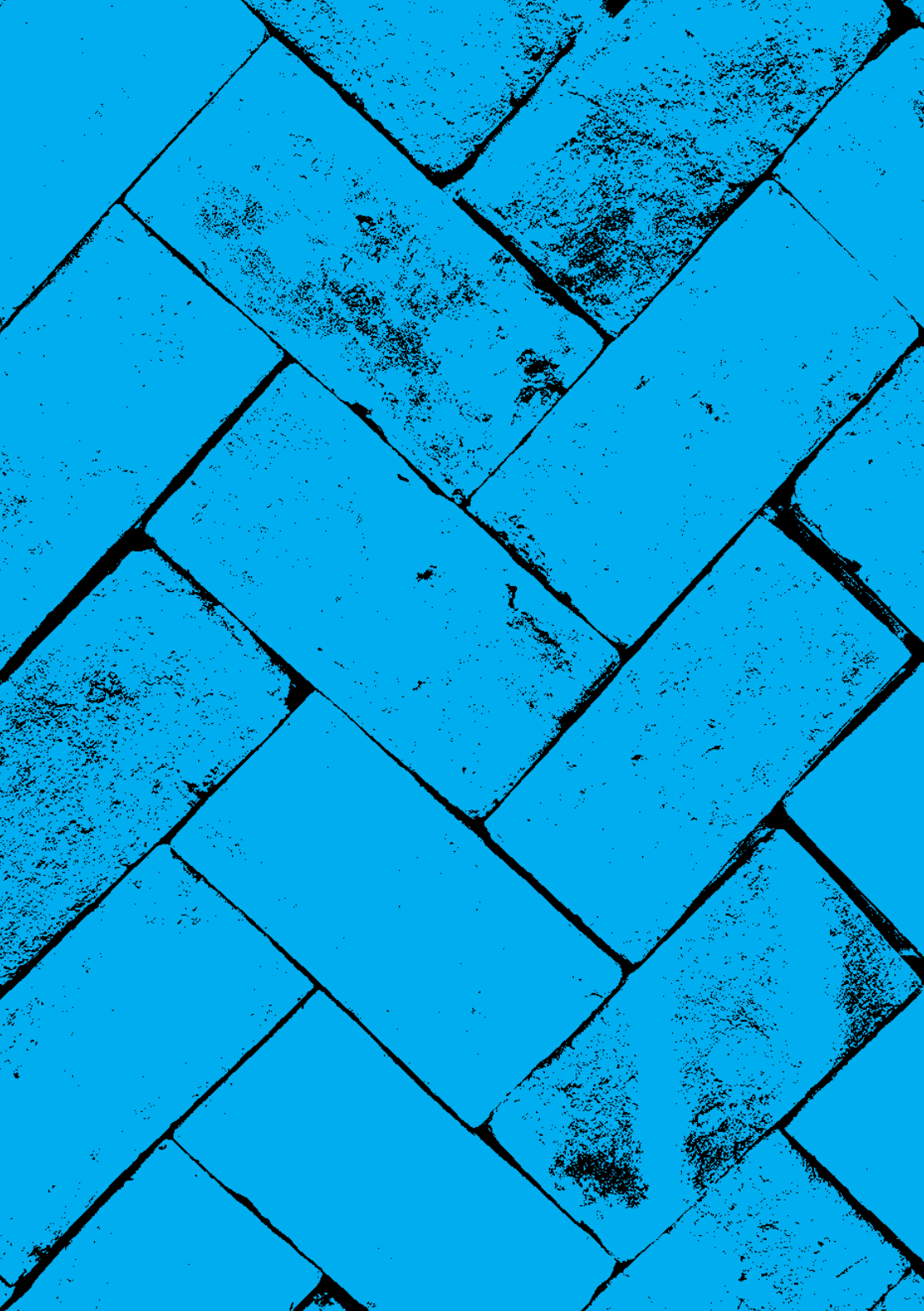


Je te ramène un berger allemand,  
Tu cours devant.













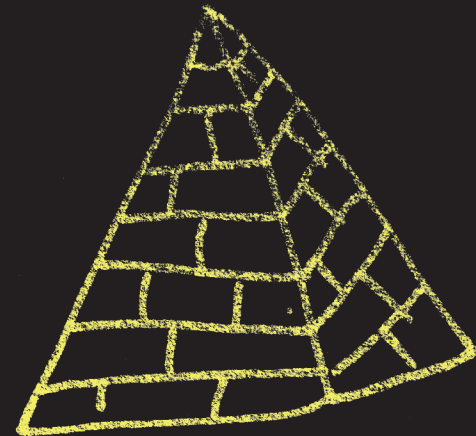




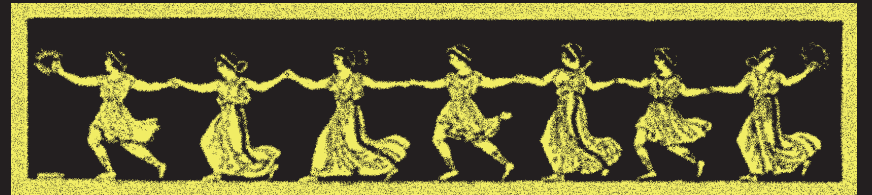
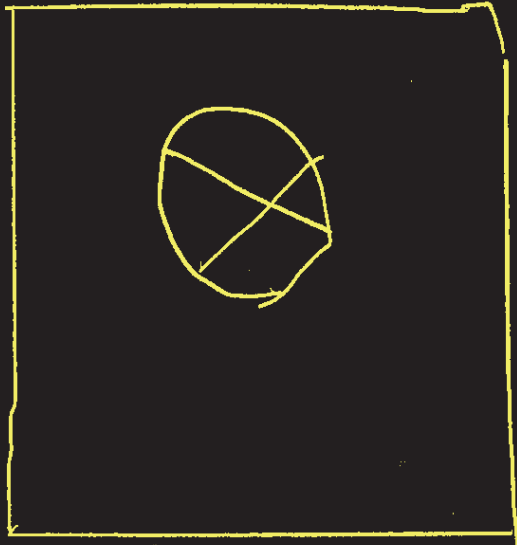


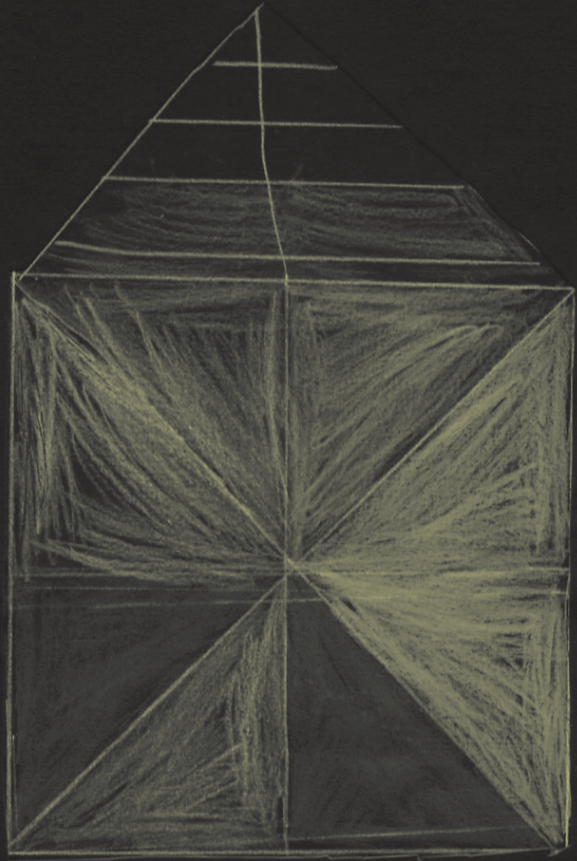
Marcher.  
Suivre une ligne.  
S'arrêter devant un mur.  
Mettre des coups de pied dans ce mur.  
Arracher un morceau de sa surface.  
Marcher à nouveau.  
Avec ce morceau,  
Tracer des croix sur votre chemin.  
Au sol, sur les murs.  
Trouver différents supports dans la rue.  
Courir.













LES  
MUSSES  
ET  
LES  
GORGONES

jeune fille descendant du  
descente de l'âme dans  
le corps.

**Les Gorgones**  
l'âme pendant le sommeil  
des choses d'en haut  
ignorance

**Le Banquet**  
Neptune  
l'eau élément simple

**Le Banquet**  
Protes - matière  
principale, chose

**Diane**  
Makhiut

**Mercur**  
Lesed

**Le Banquet**  
Vénus  
Had Mikiel

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

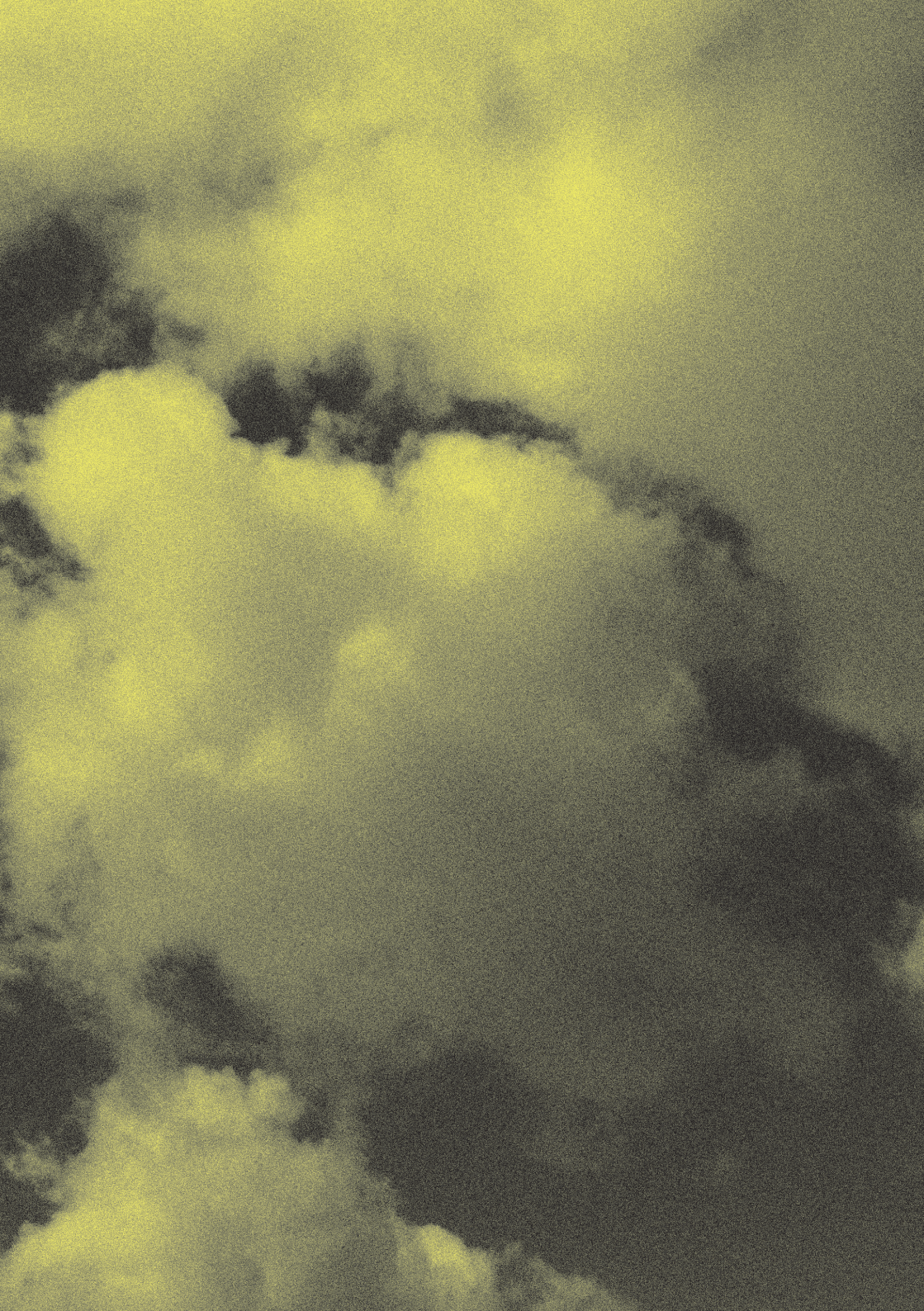
**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent

**Le Banquet**  
Sphinxes avec le serpent  
Sphinxes avec le serpent







L'image pensée : correspondances (pour mémoire)  
par Anne-Lou Vicente

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vastes comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Baudelaire, « Correspondances », Les Fleurs du mal (1857)

Sa plus ancienne représentation daterait de l'ère paléolithique, gravée sur un ivoire de mammoth : un labyrinthe à sept circonvolutions, entouré de quatre doubles spirales. Symboliques, ces traces du sacré constituent un langage en soi en même temps qu'elles forment la trame de nombreux récits, notamment mythologiques, au fil desquels s'est — aussi — écrite l'Histoire.

Au-delà des notions d'enfermement et d'égarément associées spontanément au labyrinthe, ce dernier recèle une dimension rituelle, **initiatique**, et la nécessité d'en sortir,

parfois non sans difficulté, incite à la réflexion, à la méditation, voire au (dé)tour de génie — on pense notamment au geranos ou danse de la grue, une danse collective en chaîne mise au point par Thésée à Délos se substituant au fil d'Ariane et consistant en une combinaison de mouvements alternatifs et circulaires de sorte à relier l'entrée et la sortie du labyrinthe et éviter de s'y perdre.

Emprunté lors de pèlerinages sacrés et associé aux énergies telluriques et planétaires, le parcours circumambulatoire du labyrinthe offrait ainsi, selon une voie unique, comme enroulée sur elle-même, la possibilité d'une quête de sens, d'une découverte (de soi, d'une vérité, d'un secret, etc.)



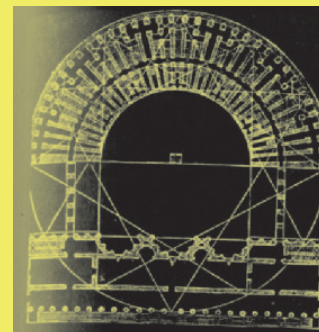
Aussi le cœur du labyrinthe,  
qui marque le début du chemin retour vers la sortie  
apparaît-il comme le lieu d'une possible révélation,  
d'une forme de libération spirituelle et d'éveil de la conscience.  
L'avancée s'opère au fil de la pensée, qui se déroule elle-même  
au gré de la marche. Si le dédale,  
qui tire d'ailleurs son nom de l'architecte qui l'a conçu pour y enfermer  
le Minotaure, peut constituer une architecture à proprement  
parler, il peut aussi être pure cosa mentale:  
marcher dans la tête au sein d'une infinité de lieux  
(loci) comme autant de constructions invisibles,  
réelles et/ou rêvées.

Pensées, lieux et images,  
dont la mise en relation est  
activée par la déambulation,  
constituent la triade  
des Arts de la mémoire  
datant de l'Antiquité.

A une époque où n'existait aucun moyen technique de  
reproduction de l'écrit, il était indispensable d'avoir recours à des  
moyens mnémotechniques efficaces, à l'instar de la méthode des  
loci qui consiste à parcourir mentalement un vaste « palais de  
mémoire »: une architecture construite de toutes pièces par  
l'imagination de l'orateur, dans laquelle chacune des  
salles abrite personnages,  
objets  
et scènes prompts à frapper l'esprit afin  
que ce dernier se rappelle des pensées  
auxquelles ces différents éléments sont  
respectivement associés, et puisse ainsi  
restituer son discours ou sa plaidoirie en  
bonne et due forme.

Véritable support d'un art de la rhétorique,  
le tracé de cette déambulation virtuelle apparaît comme  
une pré-écriture, enfouie dans l'espace mental de chaque  
individu telle une réserve secrète et inaccessible,  
la boîte noire de son énoncé.

Ou ce que parler — ou écrire — peut vouloir dire  
(et ne pas montrer),  
selon une tradition volontiers hermé(neu)tique.



On ne saurait occulter ici l'existence du Théâtre de la mémoire,  
véritable imago mundi conçu à la Renaissance par l'humaniste italien Giulio  
Camillo (1480-1544) qui en offrit le modèle en bois à François 1er. Cet édifice,  
que Camillo comparait à « une âme construite, car on peut y voir physiquement  
ce que l'esprit conçoit, mais que l'œil ne perçoit point »,  
prend la forme d'un amphithéâtre à sept gradins réparti en sept sections,  
soit quarante-neuf « lieux » reliés respectivement à une figure empruntée à  
la mythologie, à la cabbale ou à l'hermétisme, et constitue le support d'une  
pratique d'interprétation symbolique et philosophique du monde basée sur  
une logique combinatoire.

Dans une sorte d'inversion du dispositif  
scénique classique, l'orateur, situé au centre de l'arène,  
devient « spectateur » de ce théâtre encyclopédique  
d'images qu'il est invité à arpenter (ne serait-ce que men-  
talement) en même temps qu'il se voit en quelque sorte  
observé par les figures de ces savoirs et  
leur histoire / mémoire.

« Le projet de ce théâtre est plus  
magique que pragmatique, mais  
il est construit à la manière d'un  
théâtre, sur des images qui con-  
duisent et soutiennent la réflexion,  
et mènent non à la maîtrise du dis-  
cours de l'orateur mais à la sagesse.  
» [1]

Bien qu'à demi (du fait de sa structure semi-circulaire),  
l'édifice n'est d'ailleurs pas sans faire écho au labyrinthe  
à sept circonvolutions évoqué plus haut, tant en raison  
de sa structure et de son système de correspondances  
entre éléments (animaux, végétaux, minéraux)  
et planètes, que de sa dimension spirituelle.



Sous l'Égypte antique, le principe de tombe aérienne (type mastaba puis pyramides) laisse place à l'hypogée: le lieu de sépulture est creusé à même la roche n'en laissant deviner que les entrées.

Une tentative de camouflage jouant la carte d'une relative discrétion en regard de l'ostensible gigantisme des pyramides, qui n'empêchera toutefois pas les nombreux pillages perpétrés dès l'Antiquité.

Qu'elles soient aériennes ou souterraines, ces tombes sont toutes pourvues d'un puits creusé dans le sol dont la profondeur augmente en fonction de l'importance du dignitaire défunt, et qui mène à la chambre funéraire où se trouve le précieux sarcophage.

« J'ai aménagé mon terrier, et le résultat semble être une réussite. De l'extérieur, on voit seulement un grand trou, mais en réalité il ne mène nulle part, il suffit de faire quelques pas et on se heurte à de la bonne roche bien dure.

Je ne veux pas me vanter d'avoir élaboré sciemment ce stratagème, c'est simplement le vestige d'un de mes nombreux essais de construction avortés, mais il m'a paru finalement avantageux de ne pas combler ce trou. Certes, il y a des ruses si subtiles qu'elles se détruisent elles-mêmes, je le sais mieux que quiconque, et il est certainement téméraire de laisser supposer par l'existence de ce trou qu'il puisse y avoir là quelque chose méritant une investigation. »

Franz Kafka, Le Terrier (1931, posthume)

Dans son journal, l'architecte britannique Charles Robert Cockerell rapporte que c'est en voyant un renard sortir de son terrier creusé parmi les pierres qu'il fit la découverte, lors de son Grand Tour en 1811, d'un fragment de la frise du temple d'Apollon Epicourios à Bassae, perdu dans les montagnes du Péloponnèse en Grèce, alors qu'il en explorait les ruines, fortuitement découvertes en 1765 par l'architecte français

Joachim Bocher. Depuis sa restauration dans les années 1990, le temple est intégralement recouvert d'un vélum blanc qui le dissimule et lui confère une aura

fantomatique.



En 1964, dans son film Bassae,

le cinéaste Jean-Daniel Pollet donne à voir le temple, encore à découvert à l'époque, de l'intérieur et de l'extérieur. [2]

Au fil de plans fixes et de lents travellings, la voix de Jean Negroni égrène un texte d'Alexandre Astruc évoquant avec poésie les pierres, les dieux et le temps, alors que la bande-son, ponctuée d'une musique grave, fait sourdre la rumeur ambiante de la faune évoluant au sein de cet écrin naturel.

« Ces arbres pétrifiés, comment ne pas voir qu'ils n'ont mimé la forme classique d'un temple que l'espace d'un bâillement. Ceux qui l'ont construit ne lui ont donné cet aspect que par une sorte d'acquis de conscience, bien convaincus au fond d'eux-mêmes

qu'à peine entassés les uns sur les autres,

à peine plantés en allées rectilignes le long du cordeau, ces morceaux de matière informe arrachés à la matière iraient reprendre tout doucement comme les mâts d'un grand vaisseau fantôme leur lente dérivation à travers le règne minéral qui pas un instant, n'avait cessé d'être le leur. Tout retournera donc à la boue, à la cendre, rien ne peut défier le temps. Comment oserait-on ? » [3]

Deux ans plus tôt, la voix de Jean Negroni se fait entendre — toujours (déjà) en off — dans La Jetée, film de science-fiction de Chris Marker qui raconte « l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance », courant après le souvenir de cette scène qui se déroule sur la grande jetée de l'aéroport d'Orly et ouvre le film, et qui se révélera être celle de sa propre mort, comme vécue par anticipation.

Quelques années plus tard, la Troisième guerre mondiale éclate. Paris est détruite, et sa surface, devenue radioactive, inhabitable. Les survivants se terrent dans le réseau des souterrains de Chaillot. Certains d'entre eux, autoproclamés vainqueurs, mènent sur les prisonniers servant de cobayes des expériences dont le but consiste à « appeler le passé et l'avenir au secours du présent », créer « un trou dans le temps » afin d'y faire passer des moyens de subsister, sous peine d'une extinction imminente.



Aussi le « héros » de *La Jetée*, choisi pour sa fixation sur une image du passé qui le préserve de s'égarer dans les limbes du temps et sombrer dans la folie, est-il projeté dans le passé, puis dans l'avenir.



« [...] Au début, rien d'autre que l'arrachement au temps présent, et ses chevalets. On recommence. [...] »

Au dixième jour d'expérience, des images commencent à sourdre, comme des aveux. [...] Le seizième jour, il est sur la jetée. Vide. Quelquefois, il retrouve un jour de bonheur, mais différent, un visage de bonheur, mais différent.

Des ruines. Une fille qui pourrait être celle qu'il cherche. Il la croise sur la jetée. [...] D'autres images se présentent, se mêlent, dans un musée qui est peut-être celui de sa mémoire. Le trentième jour, la rencontre a lieu. [...] Ceux qui mènent l'expérience resserrent leur contrôle, le relancent sur la piste. Le temps s'enroule à nouveau, l'instant repasse. » [4]

A la fin de sa vie, « entièrement dévouée à la littérature et au silence qui lui est propre », Maurice Blanchot publie *L'instant de ma mort*, roman dans lequel l'écrivain relate sa propre arrestation par l'occupant nazi cinquante ans plus tôt, le 20 juillet 1944.

Sur le point d'être fusillé, il échappe in extremis à la mort du fait d'un concours de circonstances :

une bataille fait rage non loin de là, obligeant le lieutenant à partir et interrompre l'exécution en cours. Le témoignage tient bel et bien lieu ici de récit littéraire qui, bien que différé, se base sur des faits réels, la vérité se voyant ainsi déplacée du côté de la fiction.

« Littéralement "à bout de souffle" ou plutôt "au bout du souffle" dans *L'instant de ma mort*, la littérature est cette "apostrophe suspensive" qui fascine Derrida, permettant de méditer cette "rencontre de la mort comme anticipation avec la mort même", analyse Frédérique Toutdoire-Surlapierre [5].

Derrida choisit les fictions de Blanchot parce qu'elles lui font écrire et conserver le secret "d'un énigmatique 'ne pas vouloir dire'" [Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999]. La littérature, par sa forme, possède "une structure telle que son secret est d'autant mieux scellé et indécidable qu'il ne consiste pas, finalement, en un contenu caché, mais en une structure bifide qui peut garder en réserve indécidable cela même qu'elle avoue, montre, manifeste, exhibe, expose à n'en plus finir" [Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003]. »

\*

Vous êtes ici.

Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, Etats-Unis.

Avril 1970 : l'artiste américain Robert Smithson construit sa *Spiral Jetty* (jetée en spirale) faite de boue, de roche de basalte, de bois, d'eau et de cristaux de sel dont la formation circulaire inspire le motif de l'œuvre évoquant par ailleurs un tourbillon situé au centre du Grand Lac qui, selon la légende, le reliait à l'océan.

Susceptible d'être immergée, l'œuvre peut ne pas être visible pendant de longues périodes et tend du même coup à disparaître, attaquée par les éléments – ses couleurs d'origine (roche noire sur eau rougeâtre) s'étant d'ores et déjà estompées sous l'effet de l'invasion des cristaux de sel – opérant ainsi à travers le temps un retour en arrière tout entropique.

« Les grandes spirales sont en train de se disloquer, et elles disent adieu. »

J.G. Ballard, *Les Voix du temps* (1960)



Si **Smithson** était un lecteur avéré de l'écrivain de science-fiction **J. G. Ballard**, nul ne saura jamais s'il s'est réellement inspiré du gigantesque mandala en béton que le scientifique **Powers**, atteint comme ses congénères d'une maladie du sommeil d'origine génétique qui constitue les prémices de l'extinction de l'humanité, entreprend de construire juste avant sa mort et au cœur duquel son corps est englouti et transcendé par les eaux dans **Les Voix du temps**.

Alors qu'elle se trouve à **Park City** en **Utah** à l'occasion du festival de cinéma **Sundance** en **1997**, l'artiste britannique **Tacita Dean** entend dire que la **Spiral Jetty** de **Smithson** aurait refait surface.

Fascinée par cette œuvre qui résonne avec sa quête des formes du temps, elle entreprend alors un voyage pour tenter (en vain) de retrouver la **Spiral Jetty** d'après les instructions communiquées par l'**Utah Arts Council**, ce qui donnera lieu à la pièce sonore **Trying to find the Spiral Jetty**.

A l'issue de cet épisode, **J.G. Ballard** prend alors contact avec **Tacita Dean** et lui transmet un court texte écrit par ses soins sur **Smithson**. Une correspondance entre eux deux s'ensuit et, peu de temps avant sa mort en **2009**, **Ballard** lance une sorte de défi à l'artiste en lui demandant, à propos de la **Spiral Jetty** :

« Traitez-là comme un mystère que votre film résoudra ».

Intitulé **JG (2013)**, le film anamorphique en **35 mm** de **Tacita Dean** cristallise cette correspondance secrète (et tacite) entre les deux hommes en même temps qu'il met en lumière l'analogie formelle et conceptuelle reposant sur le motif de la spirale qu'emprunte à la fois l'œuvre de **Smithson** et la pellicule du film qui en convoque le souvenir sur un mode expérimental et poétique, entre apparition et disparition latente, émergence et submersion, perception et hallucination.



« Tout ce que nous pouvons quantifier physiquement est analogue ; les aiguilles d'une montre qui tournent avec la rotation de la terre

sont analogues ; écrire est analogue, dessiner est analogue. Même raturer est analogue. Penser aussi devient analogue lorsque cela est matérialisé dans une forme concrète ; quand cela est transformé en lignes sur du papier ou des traces sur un tableau. L'analogie implique un signal continu — un continuum et une ligne, tandis que le numérique représente ce qui est fragmenté en millions de nombres. » [6]

**Le développement des technologies numériques et d'Internet a considérablement accru la prolifération et la transmission des hypomnemata,**

ces « objets engendrés par l'hypomnésis, c'est à dire par l'artificialisation et l'extériorisation technique de la mémoire » [7] —

l'écriture, en tant que trace du discours et du savoir, en étant l'un des premiers outils, institué dans l'Antiquité grecque par **Platon**.

Comme nous le rappelle **Bernard Stiegler**,

« la mémoire suppose toujours les techniques de mémorisation...

Ni la mémoire sociale, ni la mémoire individuelle ne sont simplement dans les cerveaux des gens :

elles sont dans les artefacts, et dans les relations que les corps et les esprits nouent entre ces artefacts, et à travers ceux-ci, entre eux-mêmes. »

« L'écriture des hypomnemata s'oppose à [l']éparpillement en fixant des éléments acquis et en constituant en quelque sorte "du passé", vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite. »

**Michel Foucault, L'écriture de soi (1983)**

« Les hupomnêmata, au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire. [...] On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit. Ils constituaient une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées ; ils les offraient ainsi comme un trésor accumulé à la relecture et à la méditation ultérieures, écrit Michel Foucault [8]. [...]

Aussi personnels qu'ils soient, ces hupomnêmata ne doivent pas cependant être compris comme des journaux intimes, ou comme ces récits d'expérience spirituelle [...]

Il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, non de dire le non-dit, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi ».

**Homme de lettres et compagnon du mouvement surréaliste, Roger Caillois se met à collectionner les minéraux du monde entier dans les années 1950, fasciné par ces**

**« pierres curieuses, qui attirent l'attention par quelque anomalie de leur forme ou par quelque bizarrerie significative de dessin ou de couleur ». Il y consacre plusieurs écrits**

**– Pierres, L'Écriture des pierres ou encore Agates paradoxales – dans lesquels il explore notamment les apparentes analogies et autres correspondances qui semblent exister entre les formes complexes du monde minéral et les figures de l'imaginaire humain.**

« J'essayais de calculer combien de milliards de côtés et d'angles de dièdres devait avoir ce cristal labyrinthe, cet hyper-cristal qui contenait en lui-même les cristaux et les non-cristaux. »

**Italo Calvino, Temps zéro (1967)**



**Abritée dans l'une des vitrines de la Galerie de Minéralogie et de Géologie du Muséum national d'Histoire naturelle suite à sa rénovation,**

**une smithsonite d'un somptueux vert émeraude attire mon attention.**

**Outre son nom, qu'elle emprunte non pas à l'artiste Robert Smithson – par ailleurs épris de cristallographie – mais au minéralogiste anglais James Smithson,**

**son anthropomorphisme m'intrigue.**

**J'y vois un couple de personnages dont les « masses mamelonnées » rappellent curieusement les rondeurs de ce mammifère marin appelé lamantin, une espèce protégée, en voie de disparition dans certaines parties du monde.**

« Cette fois, il est près d'elle, il lui parle.

Elle l'accueille sans étonnement.

Ils sont sans souvenirs, sans projets.

Leur temps se construit simplement autour d'eux, avec pour seuls repères le goût du moment qu'ils vivent, et les signes sur les murs.

Plus tard, ils sont dans un jardin. Il se souvient qu'il existait des jardins. [...]

Ils s'arrêtent devant une coupe de séquoia couverte de dates historiques. [...] Puis une autre vague du Temps le soulève. [...]

Est-ce le même jour ? Il ne sait plus.

Ils vont faire comme cela une infinité de promenades semblables, où se creusera entre eux une confiance muette, une confiance à l'état pur.

Sans souvenirs, sans projets. Jusqu'au moment où il sent, devant eux, une barrière. [...]

Vers le cinquantième jour, ils se rencontrent dans un musée plein de bêtes éternelles. [...] » [9]





Les voici désormais, marchant l'un à côté de l'autre,  
dans un immense palais de cristal où prolifèrent toutes sortes  
d'espèces végétales au milieu desquelles

évoluent,

immortalisées à jamais,

les répliques de créatures des temps anciens.

Dans ce dédale verdoyant,

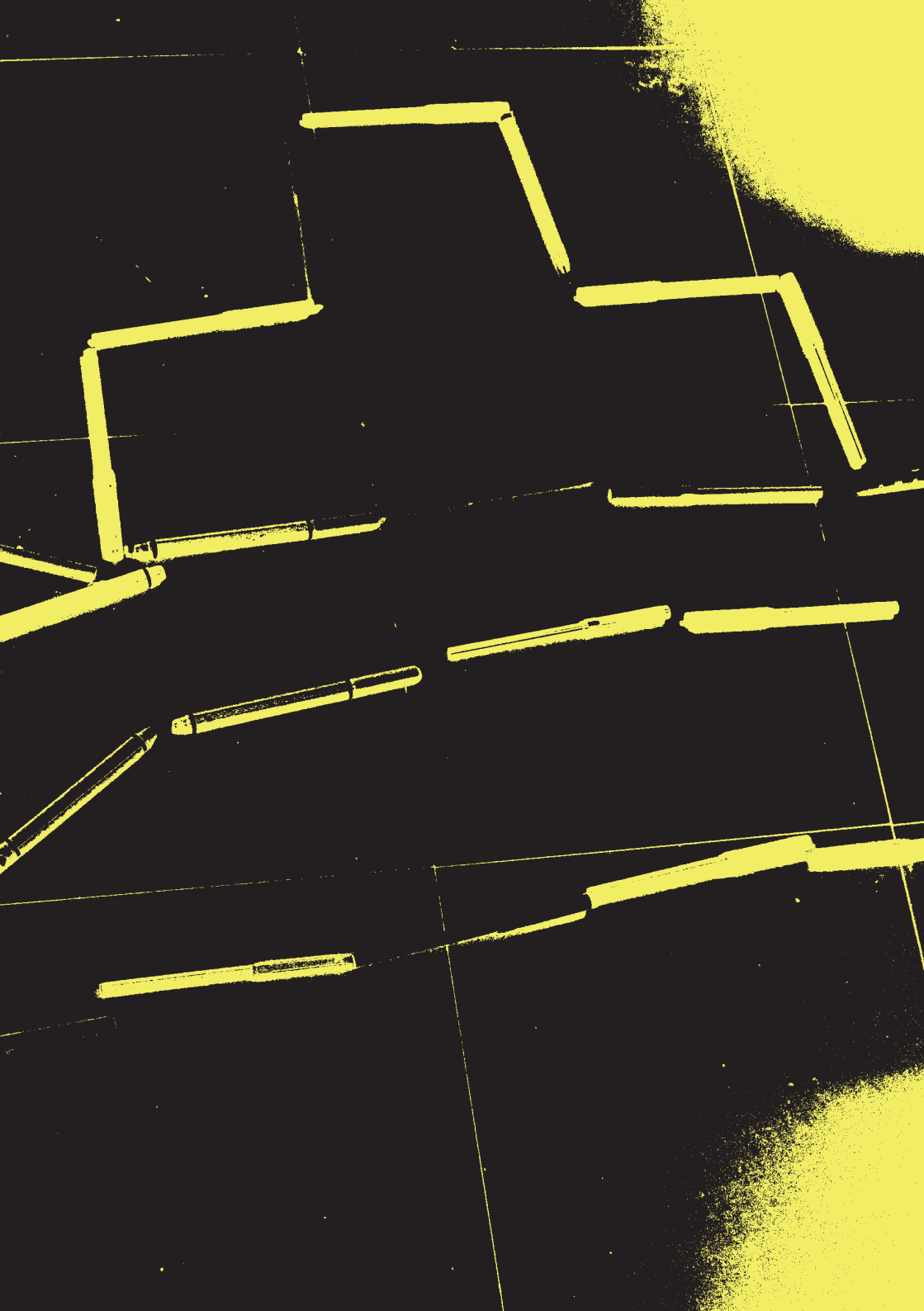
ils sont en quête d'une image souvenir affleurant  
à la surface de leur mémoire,

l'étincelle d'un passé et d'un futur communs.

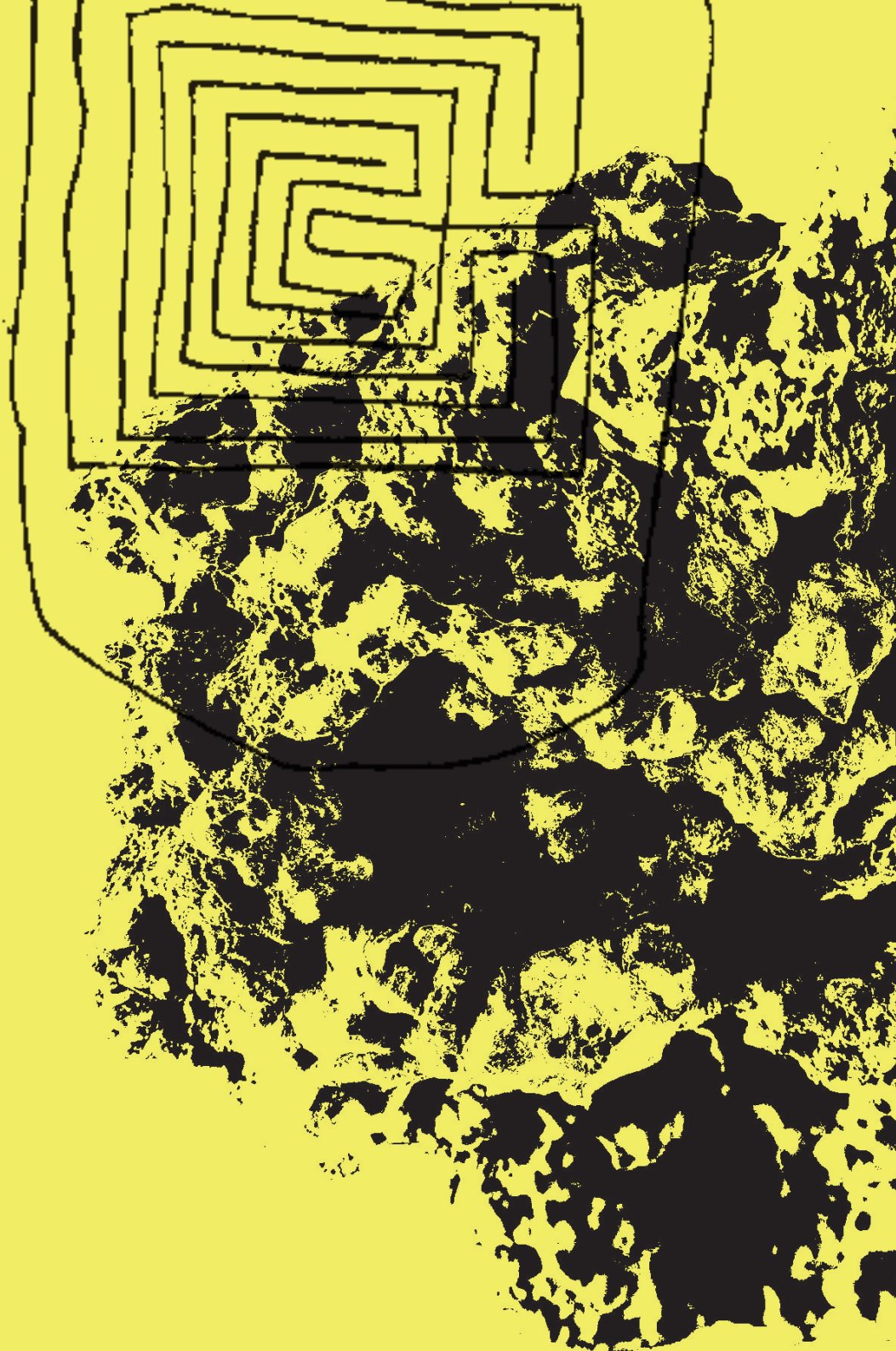
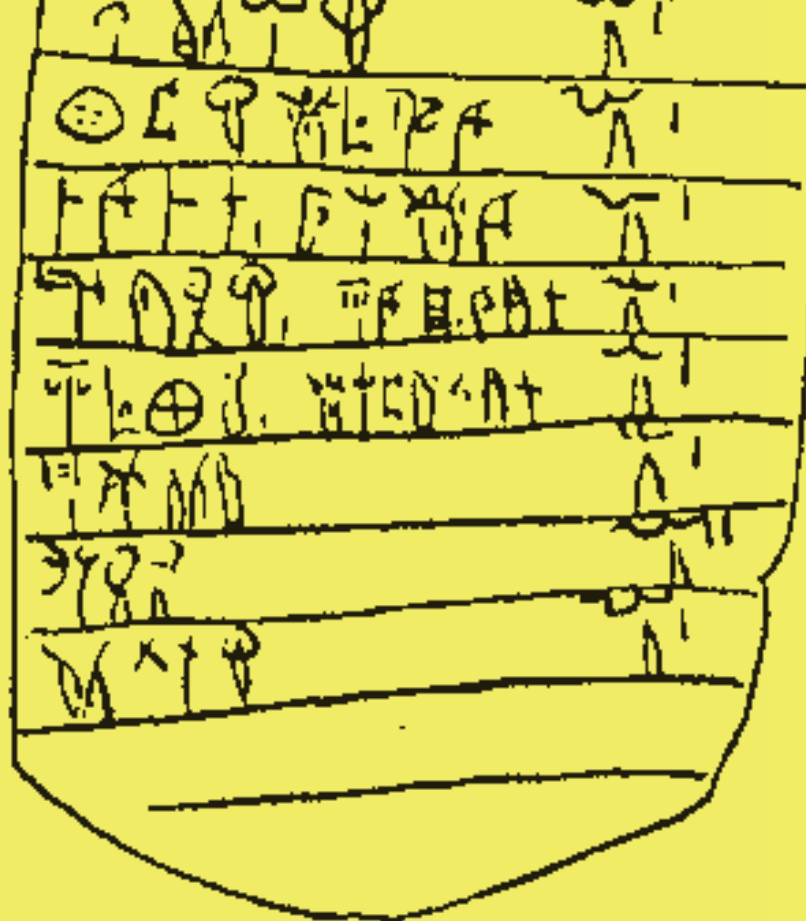
Une image forte, qui pourrait remonter jusqu'à  
l'enfance,

jusqu'à la fin des temps.

on all that strand  
at end of day  
steps sole sound  
long sole sound  
until unbidden stay  
then no sound  
on all that strand  
long no sound  
until unbidden go  
steps sole sound  
long sole sound  
on all that strand  
at end of day











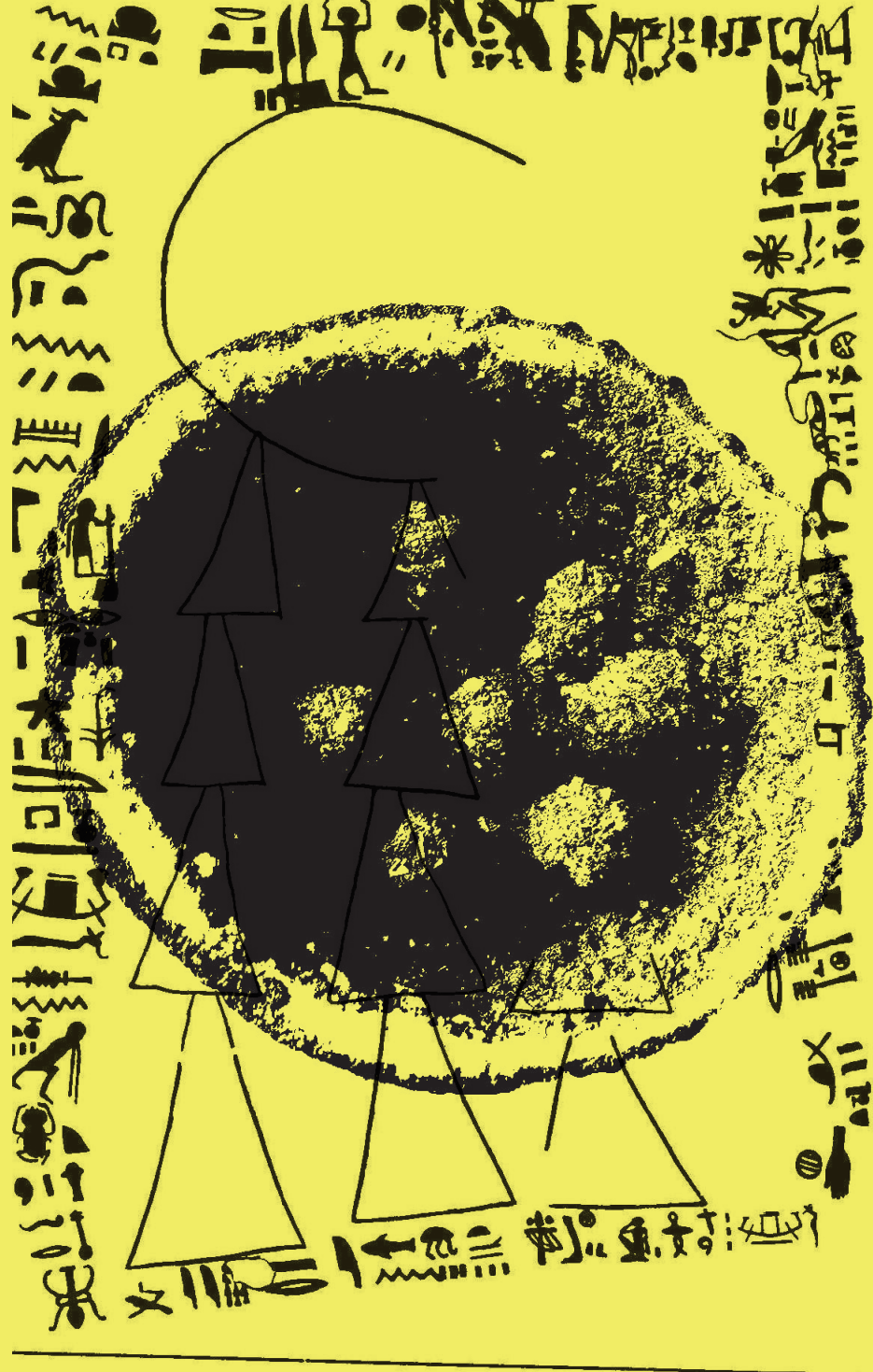
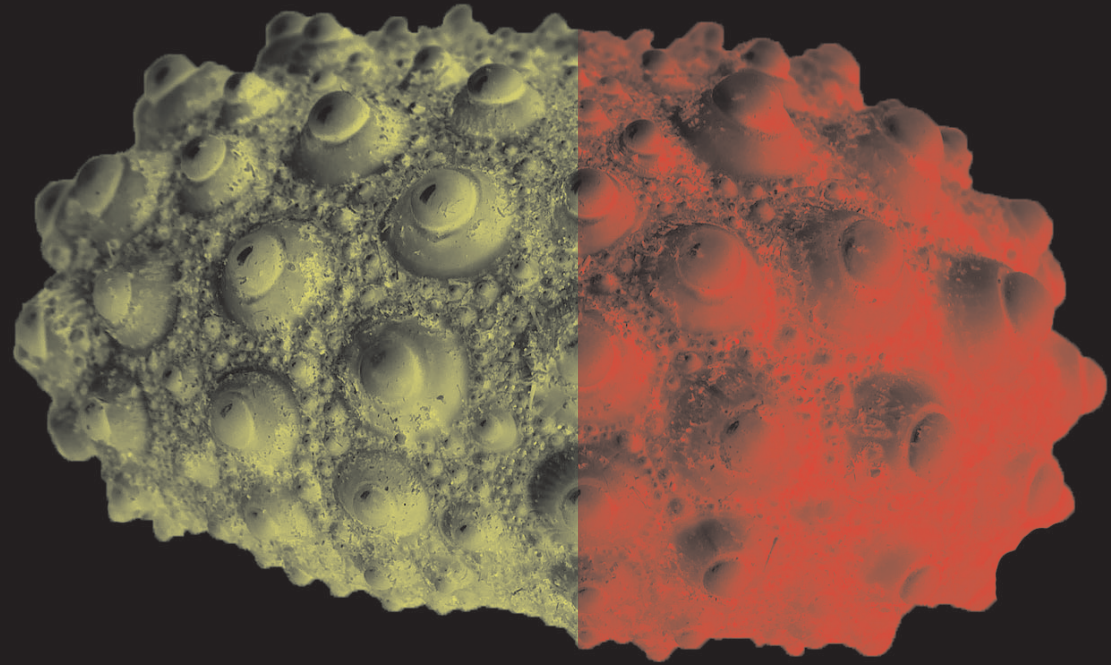


Abb. 3 Text aus dem »Zodiac Tomb«, ehem. Atrahis



Wünsche seines Herzens, (oh) Osiris der Freude (?)<sup>486</sup>. Deine Gestalt wurde

<sup>486</sup> m. E. ist damit gemeint, daß der Ba vom Felsgrab wieder hinab ins Fruchland steigen möge, also in die Welt der Lebenden





An aerial photograph of a river delta, showing a network of channels and distributaries. The water is a deep blue, while the surrounding land is a mix of green and brown. A white text box with a black border is positioned in the upper right quadrant of the image.

Marcher.

Suivre une ligne dans l'espace.

Longer un fleuve.

Lancer des cailloux.

Produire des points.



Marcher.

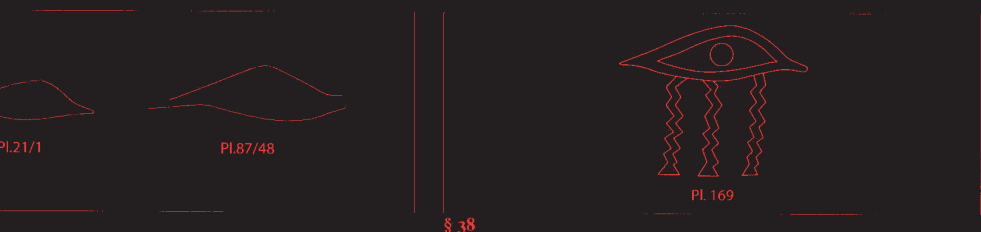
Trouver une matière brûlée sur un banc.

Étaler cette matière sur le coup de votre voisin.

Continuer la marche.

















**Oeuvre à avaler. Oeuvre Thibaut.**

Attraper une enveloppe.

La peindre de la couleur du tee-shirt de votre voisin.

Oter un morceau du papier.

Avaler ce morceau de papier.

Celui-ci devra se positionner instinctivement dans votre gorge.

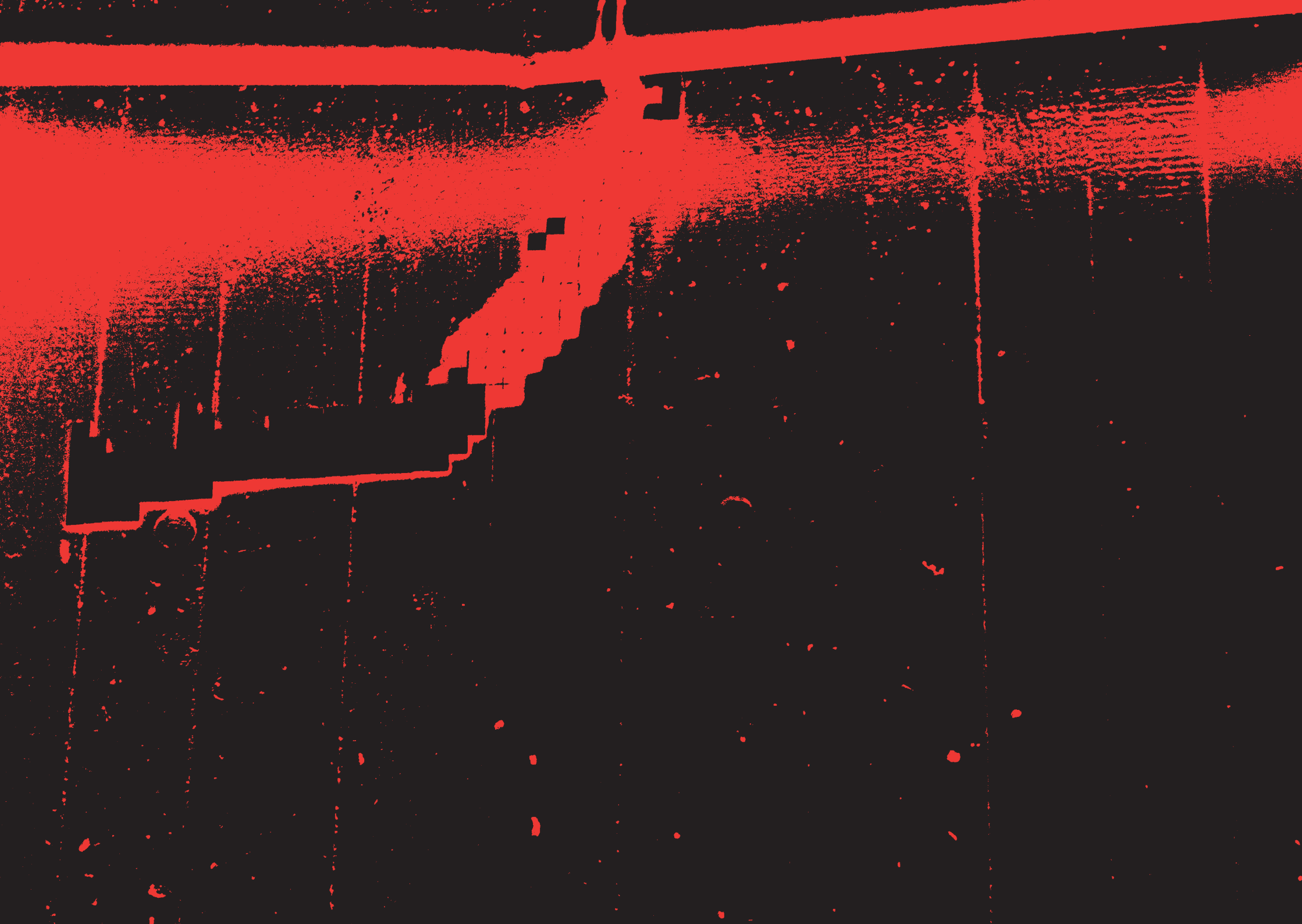
Produire un son qui modifie votre voix.

Parler à ce même voisin.

Durée 10 minutes.



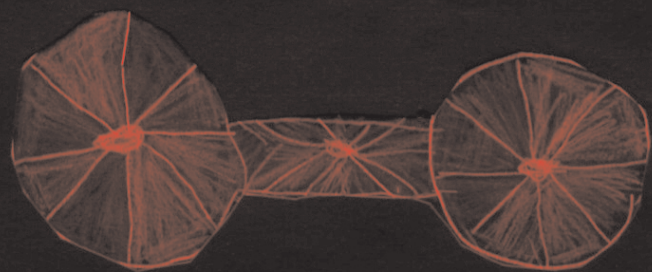
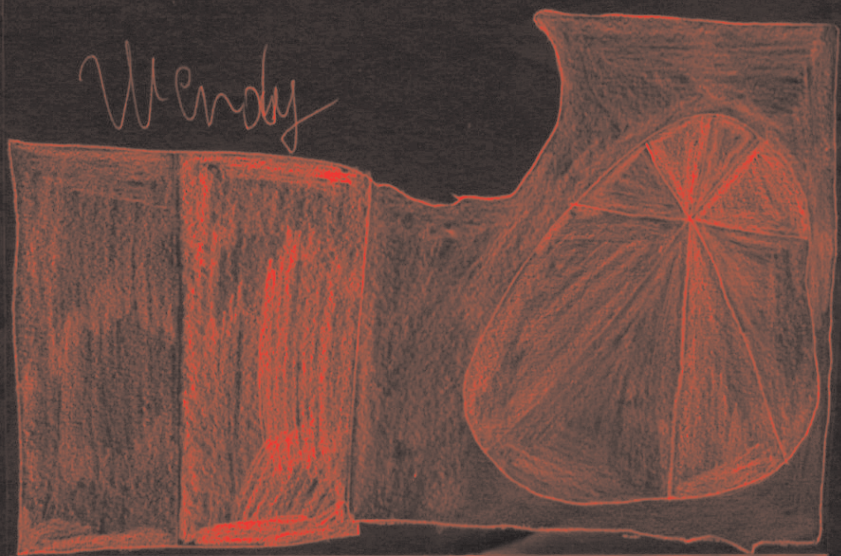




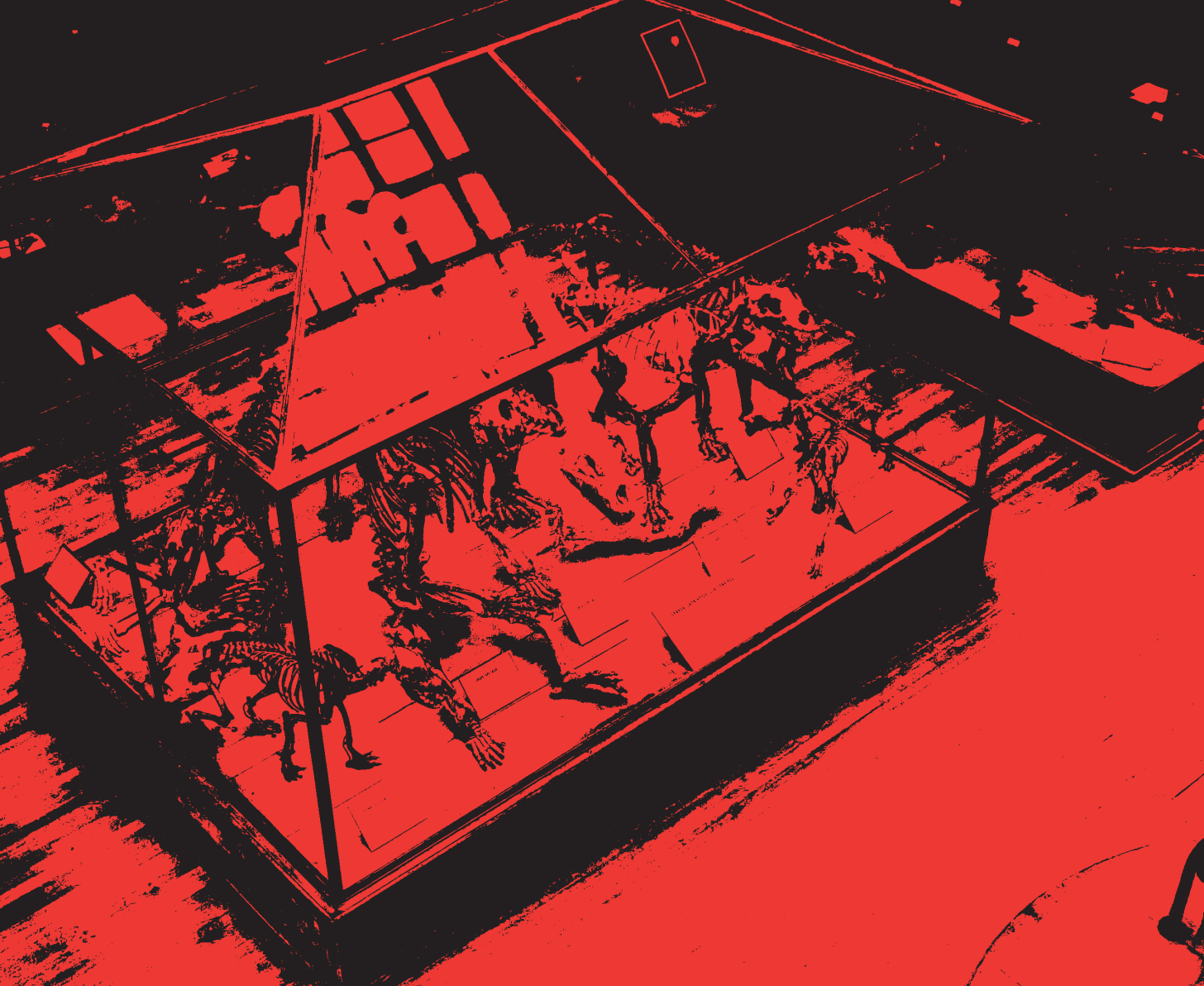
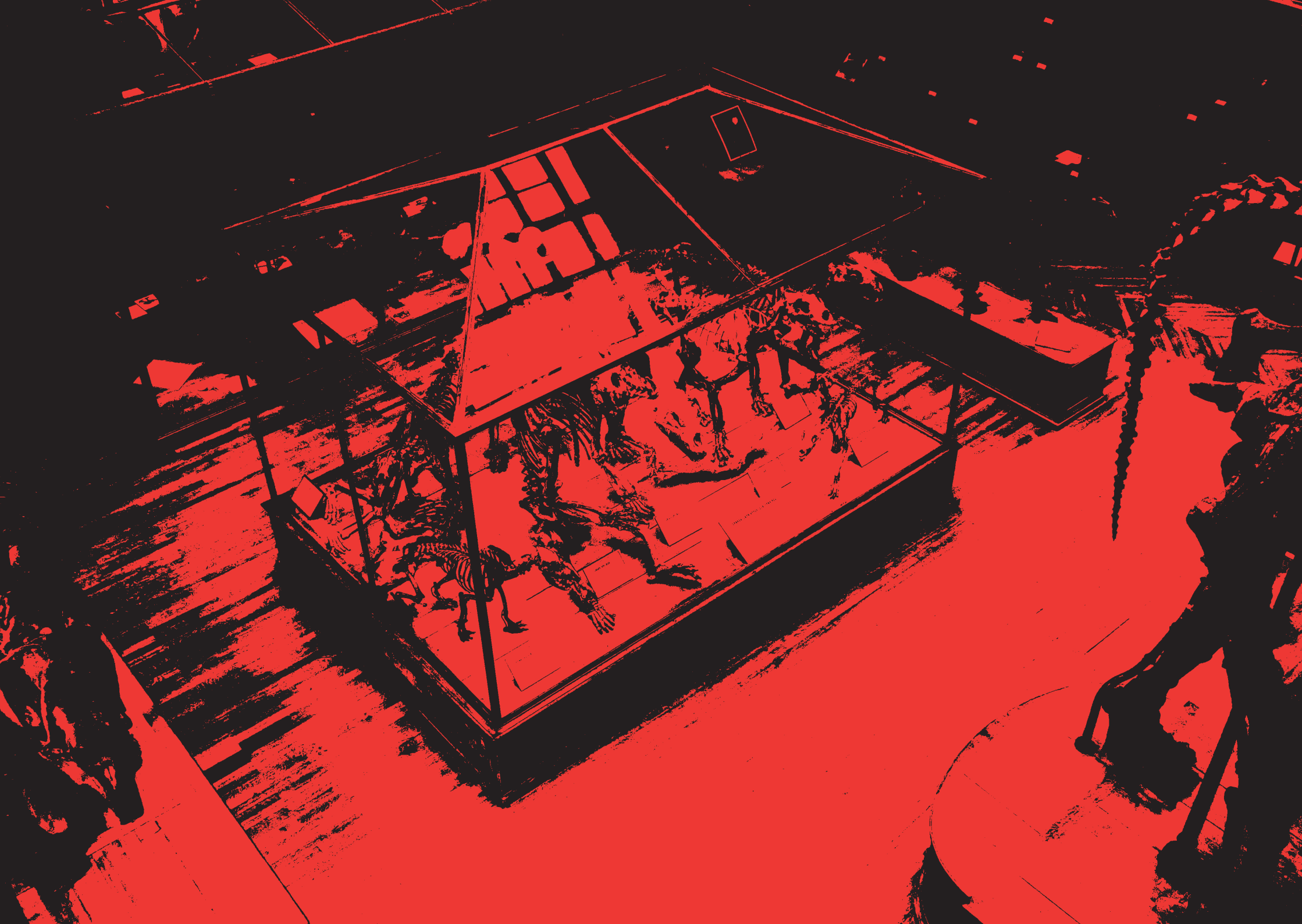




Wendy













Orange Rouge  
SAVOIR FAIRE SAVOIR

Exposition du 18 juin au 23 juillet  
Vernissage le vendredi 17 juin de 18h à 21h  
Galerie Ensapc Ygrec  
Les Grands Voisins  
82 Avenue Denfert-Rochereau  
Paris XIVe

Commissaire permanente: Corinne Digard  
Commissaire invitée: Anne-Lou Vicente

Artistes: Laëtitia Badaut-Hausmann, Mélanie Blaison, Roxane Borujerdi,  
Jagna Ciuchta, Rodolphe Delaunay, Louise Hervé & Chloé Maillet,  
Emmanuel Lagarrigue, Elodie Lecat, Guillaume Linard-Osorio,  
Chloé Quenum

Design graphique: SA\*M\*AEL & Claire Barrow



*Si l'art éduque, il le fait en tant qu'art et non pas en tant qu'art éducatif car, s'il est éducatif, il cesse d'être art, et un art qui se nie lui-même ne peut éduquer personne.*

**Antonio Gramsci, L'organisation de l'école et de la culture, 1955**

*Quel est le rapport de l'oeuvre d'art avec la communication ?*

*Aucun. L'oeuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'oeuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'oeuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'oeuvre d'art et l'acte de résistance.*

**Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence à la Fémis, 17 mai 1987**

L'on pourrait dire, en demi-teinte, que l'expérience que propose Orange Rouge serait cette zone d'intersection entre un cadre pédagogique singulier\* et le champ de l'art contemporain, une zone autonome temporaire où, durablement peut-être, l'un déteindrait sur l'autre.

La négociation au sein de l'intervalle entre art et éducation qu'induit cette rencontre s'accompagne par ailleurs d'une inévitable relation dialogique entre faire et savoir, savoir-faire et faire savoir.

Pris dans l'écho des savoirs, le faire se situe ici au coeur d'un processus de production (puis de diffusion) artistique, constituant en quelque sorte dans ce cheminement le lieu possible de la révélation, en un sens quasi photographique: des oeuvres apparaissent, émergent et sont données à voir, venant incarner, informer (mettre en forme) cette expérience hors du commun partagée à travers mots, gestes, images, formes, lieux etc., sans pour autant en (dé)livrer le secret, en dévoiler tout à fait le mystère et la part nécessairement immatérielle, invisible, indicible de son existence.

Située tant à l'échelle de l'oeuvre que de l'exposition et de son lieu d'ancrage\*\*, cette mise en oeuvre collective dessine aujourd'hui les contours d'une communauté multiple qui, ne serait-ce qu'en pensée ou en rêve, s'invente et résiste au quotidien.

\* Les Unités localisées pour l'inclusion scolaire (ULIS), dispositifs pour la scolarisation des élèves en situation de handicap dans le premier et le second degrés.

\*\* Ygrec est la galerie rattachée à l'Ecole nationale supérieure d'art de Paris-Cergy et inaugurée avec cette exposition son nouvel espace implanté sur le site et dans le projet des Grands Voisins.

Envisagée à la fois comme l'antichambre et la boîte noire de l'exposition « *Savoir faire Savoir* », la publication réunit — et rend publique, visible — une sélection de documents et références transmis par les artistes en cours de production ainsi que de photographies réalisées par Nicolas Giraud lors des ateliers avec les adolescents.

Ce dédale d'images qui documente le processus de création et donne à voir la (pré)histoire et la mémoire de l'oeuvre en même temps qu'il en projette les lignes de fuite fictionnelles est assorti d'un texte d'Anne-Lou Vicente, commissaire invitée, intitulé « L'image pensée: correspondances (pour mémoire) ».

Reposant sur un ensemble de correspondances et d'analogies apparues d'après les « données » communiquées par les artistes, ce texte évolue en toute subjectivité entre images souvenirs, visions et autres (rétro)projections, déroulant le fil d'une écriture nourrie de lectures et jalonnée de citations qui opèrent comme autant de (re)directions dans cet espace-temps labyrinthique, à la fois tangible et mental, qu'il met en forme et en abîme.

Reprenant le principe et le processus de collecte et d'édition effectué au niveau d'un certain nombre d'oeuvres comme de la publication, il fait écho à l'écriture des hypomnemata — ces supports de mémoire externalisée démultipliés au gré des développements technologiques et en particulier numériques —, laquelle « s'oppose à cet éparpillement en fixant des éléments acquis et en constituant en quelque sorte "du passé", vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite » (Michel Foucault).

Convoquant le caractère rhizomatique et hypertextuel d'une déambulation quasi infinie dans le (sa)voir rendue possible par les voies d'Internet, la publication incarne une forme de tension entre analogique et numérique et soulève la question de ce qui fait — encore — image et trace.

