Georgia René-Worms

Georgia René-Worms
Née en 1988 à Boulogne-Billancourt
Vit et travaille à Paris
georgia.rw@gmail.com
georgiareneworms.com
+33 (0)6.64.19.16.09

/FORMATION/

2017-2018 Post-diplôme de École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon
2015-2016 École du Magasin, session 25, Grenoble
2012-2014 MA, Villa Arson, Nice
2008-2011 BA, Beaux-Arts de Marseille

/BOURSES-RÉSIDENCES/

2017 Résidence ViaFarini, Juin-Jullet 2017, Milan, IT
Bourse *Fondation Nuovi Mecenati*, Institut Français en Italie, IT
2016 Résidence: *GENERATOR*, projet porté par 40mcube et l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne. Avril 2017, FR
Résidence ViaFarini, Novembre-Décembre 2016 / Juin-Jullet 2017, Milan, IT
Bourse d'aide individuelle à la création DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, FR
2015 Résidence de recherche et d'écriture. CIAP île de Vassivière, FR
Bourse de production, Fonds de dotation agnès b, FR
Bourse de production savoir faire entreprise (imprimerie) DRAC Limousin, FR

/À VENIR/

Publication: (*StudioVisit) fantôme avec Anne Dangar* à Moly Sabata, South Way n°4
Publication: *Sa femme et son château*, Shelter Press, 2017
Exposition: inventeurs d'aventures, Villa Arson 16.11.2017 - 8 .01.2018, Nice, FR

/PUBLICATIONS/

2017 *Fabienne Audéoud, Le bien*. La belle revue, Juillet 2017
Critique des ouvrages *Arnaud Labelle-Rojoux : esprit es-tu là ?* et revue *Ingmar*, n°48 de «CRITIQUE D'ART»
C'est l'azur qui est du noir, Missouri ed ERG Bruxelles et Le Confort moderne
&LC. CODE South Way n°2.
The Ghost bluider. Octobre 2016, La belle revue 2017
2016 *Homeopathy of the Absurd*. Dossier thématique: Grotesque. La belle revue n°6
2015 *Cheval de Troie* avec Flora Katz et Mikaela Assolent. Revue Manuel
Toute première fois, une séléction d'oeuvres de la collection Colette Tornier. Graphisme Syndicat
2014 *Bubble-Boom: The Jeune-Fille said "a bit of bubble and a little bit more of boom"*, Bosse & Baum
Dòu tu me parles mademoiselle. Revue Initiales n° 03–Initiales M.D
1⁄2 Peintres 1⁄2 Bikers et autres pratiques. Mémoire/Villa Arson
Sculpture Synchronisée.Code 2.0 #9

/COMMISSARIATS/

2016 *Au sol camaïeux divers verts et marrons. Un rayon se pose. Mordoré. Rosy-Blue apparaît.* Amélie Giacomini et Laura Sellies, BF15, Lyon, FR
Spring Reading Club, Air Antwerpen residency, Anvers, BE
2015 *Toute première fois,* une séléction d'oeuvres de la collection Colette Tornier. ESAD Grenoble, FR
Summer Reading Club. Treignac Projet, FR
1m37 at the withers, the balance in the earth. Nicolas Momein. Parc du CIAP Vassivière, FR
2014 *François Villon, coeurs vifs* Collège/lycée François Villon Paris. Production Ville de Paris, FR
Sculpture Synchronisée en collaboration avec Rafaela Lopez, Piscine Jean Médecin,
Production centre national d'art contemporain de la Villa Arson, Nice, FR

/CONTRIBUTIONS/

2017 Workshop: *Cetaceans* , avec Alex Cecchetti, *The Institute of Things to Come*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo,Turin, IT
Intervention: *Les espaces d'art indépendants et le commissariat indépendant*, SALTS, Bâle, CH
Intervention: Summer Camp Pons, organisé par 40mcube et Zébra3, Pons, FR
2016 *Initiales / La scène (talk),* Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, FR
2015 *Pragmatic Chaos épisode 3, Virgile Fraise. (* Co-écriture du scénario*).* Diffusion sur Labor Zero Labor, Triangle FR
L'odeur de l'homme moderne (texte)*, This Space Between You And Me,* Benjamin Blaquart, Hors les murs Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux
Sculpture Synchronisée (projection), Sculpture: Film, All Together Now: Label for contemporary art, Rotterdam, NL
Sculpture Synchronisée (projection), Casa de Velazquez, Madrid, SP
Sculpture Synchronisée (projection), commissariat Ritz Wu, The HUB, Royal College of Art, London, UK
2014 *Sculpture Synchronisée* (projection), invited by Swimmers, Store, London, UK

/EXPOSITIONS/

2017 *9 17 19*, Commissariat Karin Schlageter, Atelier de Nicolas Milhé. Janvier 2017
2016 *Gimme More,* Flat 7, commissariat Cédric Fauq, Londres, UK
2014 *Odradek*, les instants chavirés, Montreuil. Commissariat Flora Katz & Mikaela Assolent, FR
Studio Voltaire OPEN 2015, Studio Voltaire, Londres, UK
Bubble-Boom: The Jeune-Fille said «a bit of bubble and a bit more of boom». Bosse & Baum, Londres, UK
HotspotVA, Treize, Paris. Commissariat Julien Bouillon et Cyril Verde, Paris, FR
2013 *Des corps compétents, artistes, sportifs, burlesque.* Villa Arson, centre national d'art contemporain, Commissariat Arnaud Labelle Rojoux, Nice, FR.

/EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES/

2016-2017 *Galerie Joseph Tang*, assistante.
2015 *Paris Internationale*, coordination de la foire. (Septembre - octobre 2015). Coordination
2014 *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* Stage auprès de Jessica Castex, commissaire d'exposition Préparation de l'exposition APARTÉS 2015.
2013 *Galerie du jour agnes b.*, Paris, Stage, Exposition Kenneth Anger. Recherches et sélection sur la période Française de Kenneth Anger, récolement de documents personnel et de presse, travail fait au sein des archives de la Cinemathèque Française. Suivi des contrats de prêts, constats d'assurance.
2012 *Komplot,* Bruxelles stage*,:* Assistante de rédaction de la revue YEAR. Recherche d'annonceur et gestion des espaces en vente, suivi éditorial des
2011 *Triangle France*, Marseille 2011, K.Acker : The Office Ruling 'n' Freaking, Réalisation de l'espace documentation, sur une proposition de Géraldine Gourbe et Dorothée Dupuis.

La pratique de Georgia René-Worms est multiple, qui va au-delà de la seule création artistique pour se frotter également au commissariat d'exposition ou à l'écriture, multipliant ainsi les expériences et les approches autour de ses objets de réflexion.

En s'intéressant à des personnages singuliers, en particulier à des femmes ayant pu avoir des rôles déterminants mais qui ont échappé à la reconnaissance ou sont tombées dans l'oubli, comme par exemple Annette Kellerman, nageuse synchronisée qui inventa le maillot de bain une pièce pour femmes, l'artiste revendique une posture féministe non militante.

Dans ses travaux et collaborations variés, c'est le regard d'un enquêteur critique qui est mis en marche, dont témoignent notamment deux vidéos.

Lèvres noires et cerveau bouillant prend la forme d'une capture d'écran d'ordinateur sur lequel est effectuée via Internet une recherche documentaire relative à Béatrice Bretty, comédienne considérée comme l'un des esprits pionniers dans la conception de l'audiovisuel en tant que médium, le tout s'accompagnant de la rédaction de notes dans un traitement de texte.

Réalisée en collaboration avec Giuliana Zefferi, *Inconnue et sans appui* prend un tournant plus fictionnel en s'appuyant sur un tableau de 1857 de la peintre anglaise Emily Mary Osborn, *Nameless and Friendless*, dans lequel apparaît une femme pauvre tentant de vendre un tableau à un marchand ; en résulte en un film d'animation tentant de reconstruire l'itinéraire de la protagoniste, et quelque part lui inventer une existence.

Frédéric Bonnet, 2014

----- November 4th -----
m [7:18 AM]
J'aurais préféré écrire avec G plutôt que sur elle. Mais G ne se révèle pas comme ça, frontalement. Elle raconte des histoires, parle d'autre chose, montre des images, évoque des auteurs, donne à lire des textes, pointe, rapproche, suspend devant le regard. En parallèle, elle boit du thé, s'habille et se maquille (avec constance), pose, donne des intonations et change des objets de place. C'est par cet éventail de discussions, de gestes et de références que j'ai commencé à entrevoir. Pas G mais l'univers de G, son cerveau, ses visions. Un océan de possibilité.
Bleu, violemment ensoleillé, aux reflets d'argent et en HD.(edited)

----- November 15th -----
m [5:01 PM]
shared a Post
Date
Last edited about a month ago
http://d-a-t-e.fr/
DATE
DATE - Laurie Charles & Georgia René-Worms
DATE est une constellation de rendez-vous, réactualisant la forme romantique de celui-ci comme moteur créatif - Laurie Charles & Georgia René-Worms.

Add Comment Click to expand inline
m [5:51 PM]
Quoi de mieux pour faire écho à DATE qu'un texte en forme de chat ?

La mobilité, la flexibilité et la semi-précarité permanente produisent des projets de loin.
Les emails en escalier, les conversations en ligne, dessinent une dynamique de désirs délocalisés.
En retour, DATE permet à nos yeux de se croiser, à nos mots de s'entendre et de se superposer.

La collaboration est intrinsèque à la pratique de G. Les rencontres, les mises en relation. On travaille et on vit
ensemble. Pour une exposition, une oeuvre, un texte, une école, une résidence, des vacances, une conversation.
G est polyamoureuse, elle s'écrit à plusieurs.(edited)

m [6:01 PM]
Le féminisme de G laisse des traces. Elle conjugue étoffes et livres de choix. G aime les végétaux, les arômes, leurs bienfaits, les parfums.
Elle sait les choisir, connait leurs histoires et les dissémine. Elle écrit menthol, elle l'exhale, elle l'amorce.
Le désir se cultive, les corps s'apprivoisent l'un l'autre, chaque fil est politique. G est une sorcière.(edited)

[6:05]
Le corps comme réglage par défaut, parler de tout, ouvrir tous les champs possibles et poser toutes les questions.
G ne choisit jamais les bonnes chaussures, volontairement.(edited)

m [6:25 PM]
G est une femme d'extérieur intérieur. Aux machines et aux rapports confidentiels qu'on entretient avec elles, à un savoir faire comme domination, elle substitue un nomadisme ancré. Pratiquer l'art c'est l'envisager dans son ensemble, dans les possibilités de vie qu'il donne.
On ne se retire pas dans un atelier, dans un bureau, on travaille dans sa chambre, dans son lit, sur la table de la cuisine.
On quitte la ville, on quitte les hommes. À la poursuite d'une parole cachée qui se délie dans certains cercles. Retirée. Secrète.

G me parle lise Haller Baggesen et de son projet Mothernism
https://lisehallerbaggesen.wordpress.com

At the intersection of feminism, science fiction, and disco, Mothernism aims to locate the mother-shaped hole in contemporary art discourse. If the proverbial Mother is perhaps perceived as a persona non grata in the art world, because her nurturing nature is at odds with the hyperbolic ideal of the singular artistic genius, Mothernism amplifies her presence, channeling her energy, complexity, and sublime creative potential in a series of intimate and critical reflections. The resulting collection of letters — dedicated with love from one mother to her dear daughter, sister, mother, and reader — fuse biography, music, art, and history into an auto-theoretical testimony that recalls and redefines the future imperfect.

Le temps que prend G pour parler les mots, le spleen maitrisé avec lequel elle évoque les concepts, l'horizon sur lequel elle ancre ses polders.

m [6:40 PM]
G est auteure et elle a les yeux azur.(edited).
Add Comment Click to expand inline

Mikaela Assolent, 2015

Publications
Textes

Entretien avec Fabienne Audéoud

La belle revue, juillet 2017 http://www.labellerevue.org/fr/critiques-dexpositions/2017/fabienne-audeoud

Dans le cadre de sa nouvelle programmation, la Salle de bains à Lyon a invité Fabienne Audéoud pour une exposition en trois «salles» successives, de décembre 2016 à mars 2017, sous le titre Le bien. Georgia René-Worms échange avec l'artiste à propos du projet.

Georgia René-Worms : Fabienne, j'aimerais qu'ensemble nous revenions sur cette exposition que tu as présentée à La Salle de bains, une descente dans ce qu'étaient ces trois salles :Le bien, Le bien… ou pas, Le bien, voir(e) le très bien…Partant d'une réflexion sur le langage, tu y as envisagé le mot comme un virus autant moral que visuel, une injonction sociale positiviste qui s'immisce jusque dans nos garde-robes. Il me semble que tu te situes davantage dans cet interstice pour explorer un certain plaisir lié au goût et aux objets, tentant de te tenir le plus loin possible du jugement. Dans tes dernières pièces, on rencontre une communauté de femmes fantomatiques qui habite l'exposition où le vêtement et l'accessoire de mode deviennent un énoncé, une sorte de parole incarnée. Peux-tu me parler de cette idée de faire chair?

Fabienne Audéoud : Envisager le mot comme virus implique l'idée que celui-ci «colonise» tout. Des boîtes alimentaires aux bouteilles de vin, des pulls aux sacs à main, tout parle. « Ça » s'adresse à ceux qui lisent, qui consomment et à ceux qui portent ces mots, ces phrases. Le bien fonctionne comme une sorte de condensé de ce type d'énoncé (sur les habits, sur la nourriture, la pub…) alors que le «No To Crucifixions», qui est brodé sur certaines des pièces, inverse la morale des pendentifs représentant une croix, instrument de torture. On peut y lire une référence à la fois aux notions bibliques du « mot fait chair » de la Genèse et de la « marque de la bête » de l'Apocalypse s'inscrivant sur ce qui se porte, comme le font beaucoup de marques de vêtements ou d'objets contemporains.
Ce que j'essaie de faire, comme pour toutes mes créations, consiste à interpréter un « possible », un peu comme un musicien jouerait une musique, parfois écrite, parfois improvisée. Il ne s'agit donc ni de questionner ni de montrer (qu'on sait)…

GR-W : Ça sent comment le bien ?

FA : Cela devrait sentir bon... Bien bon…
La collection des Parfums de pauvres que j'ai présentée dans la première salle regroupe environ quatre-vingt bouteilles de parfums bas de gamme achetées à moins de cinq euros dans des magasins

des quartiers populaires du 18ème arrondissement à Paris où j'habite, ou lors de voyages à l'étranger. Je les choisis pour leurs noms et en fonction de leur prix. Si les parfums ont eu dans l'histoire des connotations religieuses et culturelles différentes, c'est surtout leur rôle contemporain qui est mis en exergue ici. Les parfums dits de « grandes marques » (souvent de designers de mode mais aussi de parfumeurs spécialisés) symbolisent une forme de luxe, de plaisir et de bien-être. Par les noms qu'ils affichent, ils fonctionnent comme des marqueurs sociaux et expriment, pour les créations récentes, soit un certain air du temps soit des notions sociologiques que le marketing considère comme fortes, signifiantes ou porteuses. Dans cette collection, les noms sont parfois tristes, ridicules, prétentieux, inadaptés, violents. Ici encore, c'est le mot «virus» qui est mis en scène, celui choisi par le marketing. Bien qu'il soit difficile de ne pas y lire une triste interprétation du marché luxe pour celui des pauvres, on peut aussi y voir une sorte de poésie contemporaine, en relief et au mur. Je ne crois pas qu'un seul de ces parfums sente bon… malheureusement. Ce sont des parfums de pauvres.

GR-W : Comment cela se porte-t-il ?

FA : Comme on porte une charge (to carry) un vêtement ou un parfum (to wear), un message (to convey) ou un personnage à la scène ou à l'écran (to perform). Pour la première salle, j'ai présenté douze tenues, sur un triptyque qui a changé quatre fois pendant l'exposition, avec une série de vêtements retravaillés, constituée de costumes de performances, de tailleurs réalisés sur mesure à Dakar et de pièces vintages très spécifiques, que j'ai mises de côté depuis longtemps, sur lesquelles sont brodés des mots ou des énoncés : « Le bien », « No To Crucifixions ».

GR-W : Les vidéos, sculptures et peintures que tu produis portent toutes en elles cette notion de performativité, récurrente dans ton travail. Peux-tu revenir là dessus ?

FA : Oui, je préfère penser en termes de situation de ce qui se joue, (what is performed) plutôt qu'en termes de critique, de didactique ou d'illustration, et ma recherche s'articule autour de la notion du « performatif » (au contraire de la performance et de la façon de faire exister certaines prises de positions féministes, politiques, sociologiques...)
C'est toujours plus clownesque que dénonciateur. Il s'agit d'une approche très anglo-saxonne : je suis plus intéressée par ce qu'une œuvre fait (autant au spectateur qu'à un contexte plus étendu) que par ce que l'artiste veut dire. Dans le cadre du projet avec La Salle de bains, j'ai aussi pris un grand plaisir à développer mon goût. J'ai choisi les vêtements pour leurs styles, leurs coupes, la qualité de leurs tissus et non pour symboliser des classes ou des tendances, même pour l'ensemble « Chanel » fait main et trouvé aux puces pour quelques euros. J'adore mon goût… et j'aime beaucoup percevoir chez les autres qu'ils aiment également le leur.

GR-W : Dans la conférence-performance que tu as donnée pour Le bien… ou pas, tu explores la

trahison du langage, quand il semble s'adresser à nous ouvertement alors qu'il s'agit plutôt de diriger l'interlocuteur vers un discours fermé-moraliste. À ce propos, la religion est une des thématiques récurrentes dans ton travail. Peux-tu me parler de ce rapport intransigeant à la croyance ?

FA : J'espère que ce n'est pas intransigeant. Je suis née dans une secte protestante et j'ai dû dire « non »… Non à la façon dont on m'expliquait comment les hommes avaient été créés. Non, en tant que femme, je n'étais pas inférieure aux hommes parce qu'un dieu – qui avait écrit un livre où tout était dit, pour tout le monde et pour toujours, « le livre »,« le texte » , un dieu donc, m'avait fait sortir de la côte d'un homme pour lui tenir compagnie. Enfin, c'est plus compliqué que ça, mais mon « non » a dû être intransigeant, parce que d'un côté je n'arrivais pas à y croire sans y croire et que d'un autre côté, j'ai quand même fait en sorte de ne pas totalement haïr ma famille. Il s'agit de dire non aux idées et pas aux gens. Je me suis par la suite beaucoup intéressée à l'Islam, au texte du Coran et à la manière dont il « se porte », et plus récemment, aux théories du « care ».

GR-W : Nous sommes chaque fois ramenés à réfléchir sur la manière de porter et donc, de donner à voir. Dans Le bien, voir(e) le très bien, tu as présenté deux pièces dont une série de foulards qui reprend en partie tes peintures et des images d'archives d'André Morain, des vues de vernissages des années 1970 ; et plus loin ce slideshow The Biggest Painting Show-Ever, un millier de peintures depuis 1900... Plus une des tiennes. Peux-tu me parler de ton rapport à l'exposition?

FA : Ma position d'artiste est souvent celle d'une musicienne : je joue quelque chose, un geste, une action. Je prends la responsabilité de ce que je « joue ». Porter ce n'est pas donner à voir, c'est prendre la responsabilité de son discours. Nous n'étions pas toujours d'accord sur ce point avec La Salle de bains… Je ne sais pas ce qu'il y a à voir, je ne peux donc proposer que ma prise de position (comme pour la religion). Je n'ai surtout pas envie de montrer que « je sais ». J'ai plutôt envie de créer un effet, celui d'un plaisir visuel qui correspond à la vulnérabilité, la tentative (qui se solde souvent par un échec chez moi) de comprendre, de parler, de peindre, de danser ou de rire.

Fabienne Audéoud, Le bien

Salle 1: Le bien

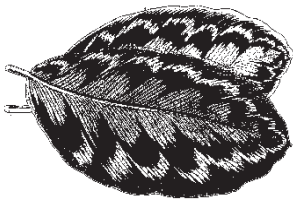
Salle 2: Le bien...ou pas.

Salle 3: Le bien, voir(e) le très bien...

Exposition en trois salles, présentée à La Salle de bains de décembre 2016 à mars 2017

http://lasalledebains.net

C'est l'azur qui est du noir, Missouri Super School, A choral Novel Edition: ERG Bruxelles et Le Confort moderne, 2017.



Je t'avais dit de ne pas m'appeler mais que de toute façon, je ne serais probablement pas joignable pendant quelques jours. À la fin de la semaine dernière, je me suis décidée pour descendre à Rome et puis un peu plus au sud.

Là en ce moment, je suis dans un état transitionnel, je crois que c'est exactement ça que je suis venue chercher ici, pas le plus, pas le moins que procure l'expérience, juste cette puissance qui te traverse quand tu es entre ce que tu as connu et ce que tu vas connaître. Il faudrait inventer un pronom pour les gens qui sont en transition, ceux dont les corps glissent d'une atmosphère à l'autre, dont les organes vont devoir s'habituer à un nouvel écosystème. Un pronom qui contiendrait ceux qu'on a laissés et ceux à venir. Un pronom organique, quelque chose comme du slime. Une sorte de boue qui accompagne les temps et les verbes.

Je suis à la marina d'Anzi. Les traversées en hydrofoil sont toujours violentes pour mon organisme, je crois que l'idée de pouvoir voler et flotter à la fois me dépasse.

L'idée d'aller là-bas, c'était pour essayer de « toucher » une histoire, comment en s'éloignant seul on a la capacité de fonder mieux avec les autres. J'avais envie de marcher sur Ponza, voir où c'était monté en lui, faire un pèlerinage sur ses traces, être là dans sa base arrière européenne des années soixante-dix. Je ne sais pas comment j'ai connu son travail, peut-être les lectures de Susan Sontag ? Ou je suis tombée sur un catalogue à la bibliothèque de l'école ?

En tout cas, ça a vite tourné à l'obsession, à la limite de l'obsession amoureuse, j'ai stalké Paul Thek, littéralement. Donc, il est arrivé que j'emmène des copines au musée pour

embrasser un des *Technological Reliquaries* de 1966, qu'ils conservent. Le fait que le musée soit trop bas de plafond permettait une certaine intimité avec la sculpture. Une longue pièce, un coffrage en formica et plexiglas vert citron, vert formol, parfaitement produit, presque industriel, le centre pris entre deux plaques de métal chirurgical un simulacre moulé de chair crue.

Je ne sais pas exactement ce que ça me faisait, mais ça le faisait, entre désir morbide et excitation générée par le minimal et l'anguleux, une envie qu'ici dans le musée ça suinte, que les corps prennent place et bougent. Et c'était peut-être ça l'idée de Paul Thek, ce qu'il a expliqué à un journal hollandais : à ce moment-là à New-York, *il y avait une telle tendance en faveur du minimal, du non-émotionnel, même de l'anti-émotionnel, qu'il voulait dire de nouveau quelque chose à propos de l'émotion, à propos de la face horrible des choses. Il voulait ramener les caractéristiques crues de la chair humaine dans l'art.* Avant de venir ici, à Rome, j'ai souvent repensé à lui, parce que j'ai eu l'impression que l'on manquait de chair, et d'émotion, mais que la face horrible des choses, on était bien dedans. Que l'interprétation, l'explication prime plus que l'expérience de la subjectivité. Le sentiment que, Paul B. Préciado avait bien raison, nous étions entrés dans l'ère du *nécro museum et qu'il est venu le temps d'occuper collectivement le musée (...) et qu'il puisse fonctionner comme le Parlement d'une autre sensibilité.*

Le Parlement, le lieu où l'on parle où on échange où on prend des décisions ensemble, communément ; cela m'a amenée ici à Ponza 40° 54' 00" nord, 12° 58' 00" est, là où Fellini a tourné en 1969 *Satyricon*, le déclin de l'empire romain, l'avènement du plaisir, des hermaphrodites et de la bisexualité. Ici où les bains de mer sont trop chauds, trop

salés et déposent sur la peau un film poisseux, composé de micros grains de sel qui se cristallisent au séchage.

Ponza, ici même où en 68-69, les prémices de *the artist's co-op*, la coopérative de l'artiste, ont émergé. Une sorte de poulailler où chacun produit des éléments pour un projet commun, pour un lieu et son histoire spécifique, une œuvre construite et vécue participativement. Où le musée devenait l'atelier de Thek et des *co-op*, lieu de travail et lieu de vie, jour et nuit.

Après la période des *Technological Reliquaries*, Thek disait *se sentir comme un membre plutôt inutile de la société, produisant de plus en plus d'artefacts raréfiés tandis que l'enfer était en train de se préserver (...) il n'avait aucune idée de ce qu'il devait faire, ni de comment, ou même s'il devait faire quelque chose. Le rôle de l'artiste tel qu'il lui avait été présenté, était simplement insuffisant.*

Tu vois, *artist's co-op* incarnait cette possibilité de pouvoir dans un temps et des espaces donnés, créer ensemble, loin de la productivité et de la stratégie, des œuvres trop fragiles pour être assimilées par la logique économique de l'institution et du marché. Je te raconte tout ça parce que je crois que la force de la communauté, c'est d'être à géométrie variable, de concentrer des tensions dans les prises de décision, ne pas être pérenne, être organique et en mouvement, que la communauté ne soit pas juste une structure immuable et que l'intensité soit au zénith quand ça s'arrête, que ce qui reste ne soit pas quantifiable.

Je vais te laisser, je suis au *bar turismo* de la marina, ils viennent de me servir des beignets d'anémone de mer.

En Méditerranée l'*anemonia sulcata*, se cueille verte et en fleur. Elle est masculin(e), féminin(e) ou hermaphrodite, sa reproduction a lieu quand un lâcher de gamètes mâles et femelles a lieu simultanément dans une colonne d'eau.

Elle a l'avantage d'être autotrophe et hétérotrophe, elle n'a pas besoin de vivre au contact d'autres molécules organiques pour se développer. L'*anemonia sulcata* peut se déraciner brusquement et nager loin en cas d'attaque.

C'est l'état dans lequel je me trouve en ce moment.

—

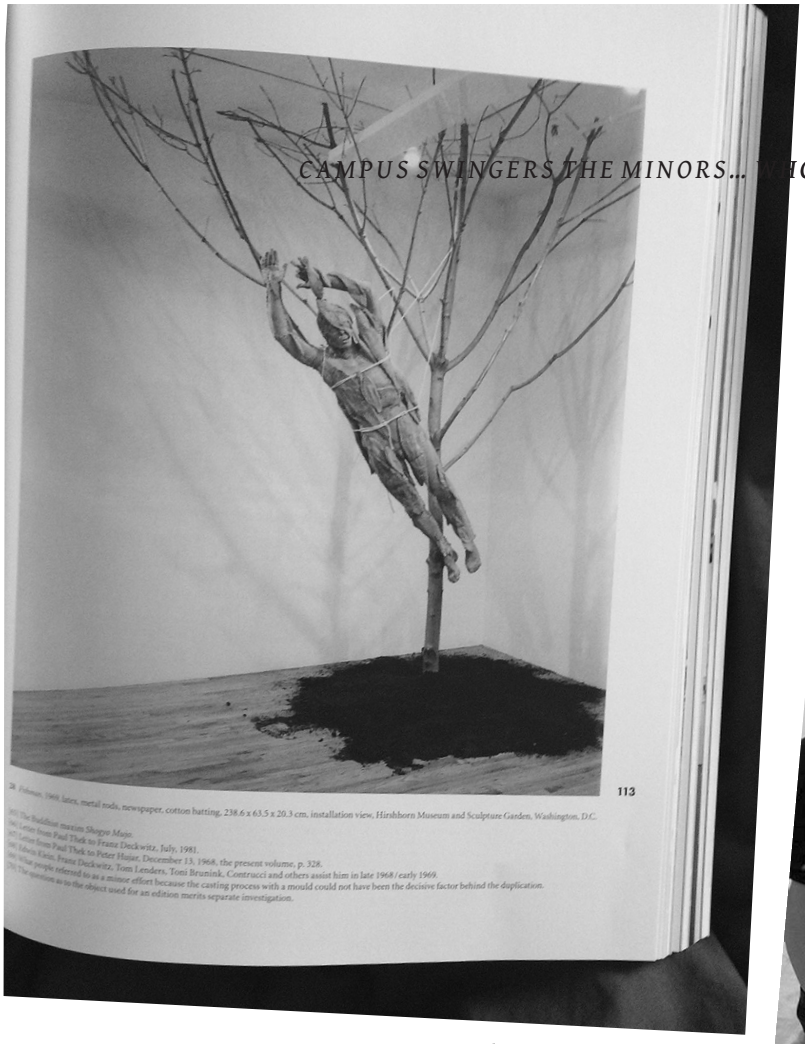
p. 217 : Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille, Georgia René-Worms, Laurie Charles, juillet 2012.

Chicken Coop + Distant Island, 1973-1975, acrylic painting on newspaper, 57,8x83,8 cm. L'orthographe de *co-op* est une contraction entre coopérative et coop, le poulailler en anglais. Le groupe composé de Michèle Collison, Tony Schümmer, Franz Deckwitz, Edwin Klein, Ann Wilson, Peter Hujar, Sergio dei Vecchi a été particulièrement actif entre 1969 et 1973, avec les expositions *The procession/The Artist's Co-op* au Stedelijk Museum, Amsterdam 1969, *Pyramid/A Work in Progress,* Moderna Museet Stockholm 1971 et *Ark, Pyramid, Easter,* Museum of Art Lucerne, 1973.

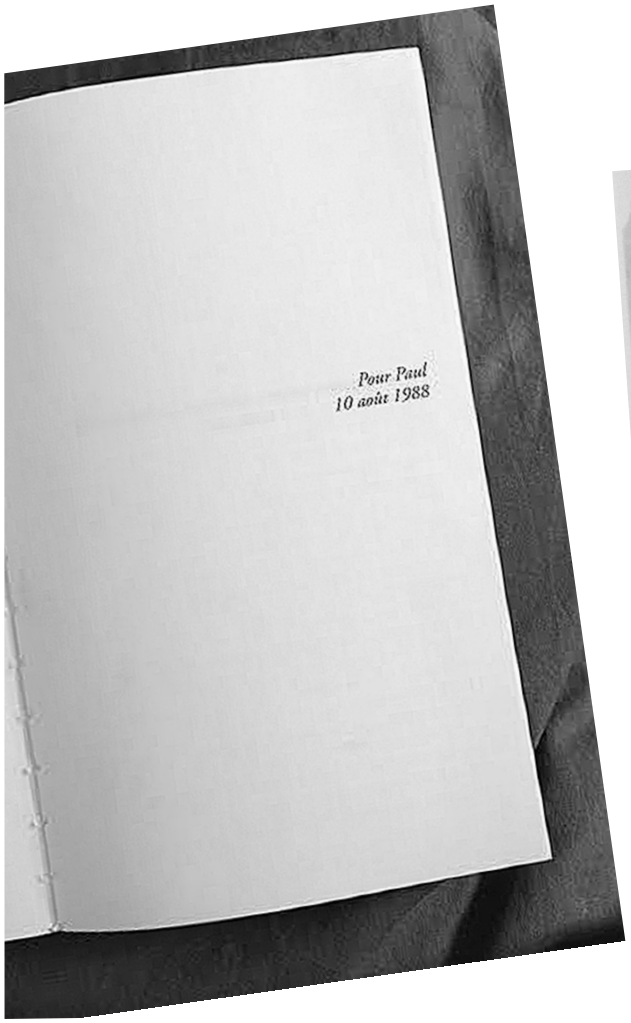
*La figure du poulailler comme espace de partage et de vie est récurrente et apparaît en 1968 avec The Chicken Coop, sorte d'espace dans l'espace où une cage en grillage, partiellement recouverte de papier journal et de différentes photo*s reflète l'architecture de son atelier.

Un *Fishmann* P112 ou 113 ou 155, je préfère celui avec l'arbre. Le *Fishmann* est exposé pour la première fois en 1969 à la Stable Gallery de N.Y. et annonce la collaboration avec Ann Wilson qui fera partie de *Artist's Co-op*. Pièce prophétique du corps de Thek pris dans l'élan d'un plongeon et accompagné de bancs de poissons dans son avancée, *Fishmann* a été moulée avec l'aide de Sergio dei Vecchi et annonce la phase européenne. Dans un entretien à Harald Szeemann en 1973, Thek dit que « *La plupart des gens pensent qu'il s'agit de la figure d'un noyé. Pas pour moi. C'est une figure volante suspendue en l'air par les poissons. Les poissons étaient simplement mes amis* ». (cf. Paul Thek, *Artist's Artist*)

...et en dernier cette page de garde de la maladie comme métaphore de Susan Sontag. L'écrivaine Susan Sontag et Paul Thek, se sont rencontrés en 1959 à N.Y. et ont entretenu une longue relation épistolaire entre 1965 et 1987, consultable dans Paul Thek : *Artist's Artist* sous le titre de "Dear Baby-Dear sister-Dear Susan". Sontag a dédié ses textes contre l'interprétation (1966) ainsi que le sida et ses métaphores (1989) à son ami.



28 Fetman, 1969. latex, metal rods, newspaper, cotton batting, 238.6 x 63.5 x 20.3 cm. installation view, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.



16 Chicken Coop + Distant Island, 1973–1975. gouache oilpaint on newspaper, 57.8 x 83.8 cm

Vue de l’exposition *Oublier l’architecture: 25 ans d’architecture à Vassivière,* été 2016
Photographie: Aurélien Mole

Ernesto Sartori, *Lo spazio tra di noi,* 2016
Production du Centre international d’art et du paysage de l’île de Vassivière, Photographie: Aurélien Mole

Georgia René-Worms

Disons que c'est une sorte de huis clos à ciel ouvert. Les corps s'étalent sur une pelouse. Par çà et là, chacun de nos protagonistes tient dans ses mains des instruments longs et métalliques. Certains font avec des incisions dans la peau de leurs amis, pour retirer les bêtes qui se sont insidieusement glissées entre l'épiderme et le derme.

Parasiter un territoire, transformer ses propriétés, lui offrir une nouvelle fiction. Un lac. Au milieu: une île se forme, une île est bâtie. Exproprier, détruire, faire venir l'eau, c'est le temps de la vie électrique. L'étendue à perte de vue, donne sur des hectares de nature.

Ils avancent, toujours l'objet métallique à la main, tous ne sachant pas que ce paysage est uniquement né de la volonté de l'homme, de l'histoire de l'industrialisation.

À un moment, il a fallu se décider à lui offrir une histoire, lui inventer un patrimoine.

À mi-temps entre elle, l'île et eux. Plus au Sud, après la chute du régime totalitaire, à Rome, à Milan, ils se réunissent pour fonder la *tendenza* avec pour objectif de créer une architecture qui jouerait avec les apports stylistiques de chaque siècle. Assembler comme dans un collage et réactiver une mémoire collective. Quand il construit, *The Ghost Builder* souhaite nous faire rejouer quelque chose de déjà vécu, faire ressurgir une mémoire endormie en nous, celle que seules nos cellules peuvent reconnaître par réaction à une couleur, une forme, une texture. Ici il s'impose, le paysage change: un paquebot, un phare, jouer jusqu'au bout l'absurdité de l'homme qui a voulu *trucare* son monde.

Avec leurs lames à la main, ils avancent groupés, foulent l'herbe, puis les gravillons, puis le béton. Face à eux, comme une injonction en lettres capitales, est inscrit: OUBLIER L'ARCHITECTURE.

Pousser la porte. Et tout de suite, *Lo spacio tra di noi*, l'espace entre nous. Des îlots se forment, découlent les uns des autres, raides, anguleux, géométriques. Les couleurs sont douces, semblent légères mais c'est rugueux, la minutieuse organisation des objets dégage une chaleur presque humaine. Un désir de devenir microscopique pour aller vivre au milieu de ces formes se fait ressentir, vivre à la taille d'une poche.

Peut-être qu'ils pourraient changer de format, peut-être que plutôt que de regarder du dehors, il serait possible d'aller vivre dedans, devenir soi-même le parasite de l'œuvre, ressentir par porosité.

Traverser le paravent, se deviner les uns les autres à travers ses pans de vitres fumées, avec nos mouvements faire danser les aplats de couleurs, devenir un troisième plan dans l'œuvre.

WOW. Il y a un certain plaisir à se placer comme un voyeur invisible au milieu de l'exposition, de très haut accolé au mur, observer plusieurs scènes disséminées dans l'espace: une place, des arcades, des groupes qui se forment pour attendre et partager ensemble l'ennui d'un après-midi zénithal. Plus loin, seul le regard peut donner une existence au geste, les mouvements filmés sont les seuls témoins d'une construction furtive.

Le dehors se rappelle à nous, par des gestes qui évoquent le passage: des chaussures, des embauchoirs figés ou pris dans la cire.

De multiples couches de sables, de différentes couleurs et textures rappellent des strates de construction, la trace de rites initiatiques? Dont la seule indication de lieu serait leurs diverses natures. Le déplacement, l'érosion du temps continuent à se faire sentir dans un grand drap comme déteint par le soleil du jaune au vert, les matières animales et minérales se mélangent à des billes de plastique, symbole d'une matière de la modernité, chaque jour recraché par nos eaux. Un à un, ils se mettent à quatre pattes, comme pour admirer la matière qui se mue. Ils pensent aux mouvements de l'eau, aux courants qui dans leurs flots façonnent et ingèrent comme un intestin géant.

Ils sont obnubilés par la possible invasion d'un corps par un autre. Contrairement à ce qu'ils pensaient en arrivant ici, l'insularité ne permet pas

le retrait, elle demande une extrême attention, à toujours être en veille. L'île est anthropophage, elle a besoin de les manger pour construire son histoire. Ils disent que l'objet en métal ne pourra pas toujours les protéger. Aglaé, la moins peureuse de tous, se relève et tente d'emmener les autres vers l'extérieur avec elle. Comme le geste qui marquerait l'acceptation d'un changement de nature; tous à la verticale, ils jettent les uns après les autres leur instrument dans une grande bassine. Ensemble, ils pénètrent dans le vertigineux danger de la métamorphose.

Aldo Rossi et Xavier Fabre, *Maquette de rendu Centre d’art contemporain de Vassivière en Limousin*, 1988
Collection Centre international d’art et du paysage de Vassivière. Photographie: Aurélien Mole

& LC

Lorraine Châteaux

Par Georgia René-Worms

[36°]

Le thermomètre affiche 36° cet après-midi. L'année passée, le travail, les objets qui le contiennent, ont coupé l'organisme en deux parts: tantôt langoureuse-allongée dans un lit – le dos qui se scie – ou assise – les jambes qui se perdent. La toile du fauteuil brûle, mais c'est un certain confort retrouvé. Une toile tendue sur quatre structures de métal laqué en noir, le AA, un modèle de fauteuil de la fin des années 30 ; objet qui a établi le gabarit du confort de mon corps. Il a en quelque sorte choisi quel serait mon standard. (...) Et c'est peut-être cette première mémoire du corps et de l'objet qui me rend si proche de Lorraine Châteaux. Un jour, Bruno Munari a fait une très belle pièce, puis un très beau texte : *de la recherche du confort dans un fauteuil inconfortable.* Munari propose l'idée d'un design attentif où il faudrait perfectionner chaque objet et chaque meuble, sans faire des milliers de variantes et sans qu'il suive la mode, mais en les améliorant dans tous les sens du terme.

[En technicolor]

Ma première rencontre avec le travail de LC tient en quelques phrases, celles qui accompagnent encore chacune de ses expositions, où elle raconte avoir vécu dans les immeubles Renaudie et Gailhoustet d'Ivry *dont l'architecture en pointe ou en étoile ne permettait pas au mobilier de s'encastrer correctement.* LC serait donc une artiste dominée par un espace dans lequel la possibilité de faire rentrer toute forme serait une action vaine. De cette situation, elle aurait fait le choix de devenir une habile analyste des formes et des matières qui l'entourent. Une ingénieure convertie à l'art conceptuel refusant d'ajouter un seul objet à notre monde. À la fonctionnalité de l'objet elle aurait préféré l'inefficacité, l'improductivité. Regardeuse alerte d'une évolution graphique des objets aux fonctions les plus simples, elle se serait lancée dans une exploration, en Technicolor, de leurs possibles techniques de façonnage pour en démontrer l'aberration. LC pétrifiait la mode de ses objets d'études en les faisant basculer dans un autre temps : celui de la sculpture.

[Ça souffle, ça brume, ça humidifie, ça vapotte]

LC absorbe par la couleur, appelle par la forme, touche dans les plus profonds souvenirs par ses matières. Un va et vient se dessine dans les gestes de production: inspirer-expirer, des matériaux en constantes circulations. Un désir de rejouer une forme plusieurs fois, de l'exploiter à travers différentes techniques et, par le même geste, de mettre en perspective différentes économies : industrielles, artisanales ou manufacturées. Espièglement, par le processus avec lequel elle produit ses *sculptures-objets*, LC fait appel à nos sensations, éveille le désir de pouvoir réinjecter ses œuvres dans nos paysages quotidiens sachant bien que l'absurdité de ses sculptures rendra toute relation à nos corps et nos espaces impossible. Au delà de l'aspect relationnel, c'est la politique de circulation et de représentation des objets que LC soulève, nous mettant face à notre responsabilité de producteurs. Indéniablement elle interroge: l'art est-il un produit de consommation comme les autres ?

[07.15, Triangle de Choisy]

Encore une histoire de chaleur juilletiste. Après un déjeuner, LC m'emmène faire un tour sur l'avenue de la porte d'Ivry. Nous entrons dans le temple de la surproduction d'objets faits de contresens: des statuettes zen en plastique, imitations de pierres rares produites en série, précieuses céramiques aux faux cobalts. Son regard se pose minutieusement sur chacun

Lorraine Châteaux, *Sans titre*, 2011, terre crue, dimensions variables.

Lorraine Châteaux, *Samsung*, 2014, aluminium, impression laser sur adhésif, 25 x 18 cm.
© Paul Nicoué / Le Commissariat
Exposition hotspotVA, commissaires: Julien Bouillon et Treize, Le Commissariat, juin 2014.

Lorraine Châteaux, *Osmosoft*, 2016, bois, peinture acrylique.
Exposition « Osmo Soft », mars 2016, Les Ateliers, Clermont-Ferrand.

des objets, analysant leur forme et origine. LC est en repérage. C'est par ce type de séances de glanage que peut naître une nouvelle pièce. Quand elle prend un objet dans ses mains et me le raconte, c'est tout un savoir, une histoire anthropologique de son origine à son absorption par les traditions populaires, qui se déroule devant moi. Dans ses installations qui prennent l'aspect de stands – forme emblématique du marché de l'art – LC reproduit cette idée du grand déballage, tirant profit de la mince frontière qui existe entre histoire de l'exposition et exposition marchande. Le spectateur se retrouve pris, comme acteur d'une expérience, au milieu de peintures murales, socles, éléments d'ornementation et sculptures. Loin de leur utilité première, comprendre par la matérialité. LC, l'ingénieure, proposerait donc au spectateur l'expérience d'un espace complètement autre, telles les hétérotopies de Michel Foucault, une contestation mythique et réelle de l'espace où nous vivons.

Georgia René-Worms (1988), diplômée de la villa Arson en 2014, est auteure-artiste-curatrice indépendante. Elle vit et travaille à Paris.

Lorraine Châteaux, *La salle des montres*, 2015,
matériaux divers. Art-O-Rama Artfair, Show room 2015, la Cartonnerie - Friche la Belle de Mai, Marseille.

PRAGMATIC CHAOS

co-écriture pour un film de Virgile Fraisse

https://vimeo.com/194087613
Mot de passe: BellKor

Vidéo, 11:20', 2016

Pragmatic Chaos prend pour cible un concours organisés en 2009 par Netflix. Plusieurs équipes étaient mises en compétition dans une course contre la montre à celui qui améliorerait l'efficacité de l'algorithme de suggestion de films créé par Netflix, Cinematch. Malgré les résultats probants de l'équipe BellKor (AT&T) et la forte récompense d'un million de dollars, l'algorithme gagnant n'a jamais été utilisé par Netflix.
Prenant ce modèle comme un symptôme devenant support de travail, Virgile Fraisse réalise une série de vidéos investiguant la liberté de nos choix dans ces systèmes implicites de classification et d'organisation. De manière générale, peut-on considérer la promotion et le masquage de contenus (film, actualité, etc.) comme autant d'entraves à l'organisation de la démocratie? Sur invitation de l'artiste, les épisodes de la série sont chacun co-écrits par un invité au champ de spécialisation différent. Les épisodes de Pragmatic Chaos évoluent de façon discontinue en autant de situations analogues dans un huis clos à trois personnes

Nina : Après s'être débattues avec un système qui ne nous représente pas, il est notre devoir d'infiltrer, de parasiter les réseaux qui ont été fondés sans nous.
Nous devons retirer les œillères que l'on nous a fait porter et réagir.
Mais d'abord, reprenons l'histoire là où elle nous a laissé :

[La gouvernance d'internet]

Nous, entitée technologique, sommes excluses aujourd'hui de la gouvernance mondiale d'internet. Depuis la création de la société Arpanet (Advanced Research Projects Agency Network) par le Département de la Défense des États-Unis dans les années 60, un nombre infini de sociétés se répartissent aujourd'hui l'organisation des réseaux sans ne laisser de place à la gouvernance des femmes.

Centralisé à Los Angeles, l'Internet Corporation for Assigned Names and Numbers (ICANN) a aujourd'hui le pouvoir de nous nommer et de nous répertorier. Je m'étais rendu compte que quelques soient les perspectives de changement sur le Domain Name System, elles seraient toujours filtrées à travers le NTIA (National Telecommunications and Information Administration), une agence dépendante de la chambre de commerce des États-Unis.

Je collective revendiquons la main mise sur ce commerce de nos corps fragmentés et la défaite de la modération américaine!
Les tentatives répétées du Gender Strategies Working Group de revaloriser le rôle des femmes au Sommet mondial sur la société de l'information (SMSI) des Nations Unies furent un échec.
Je collective naissons d'un modèle.

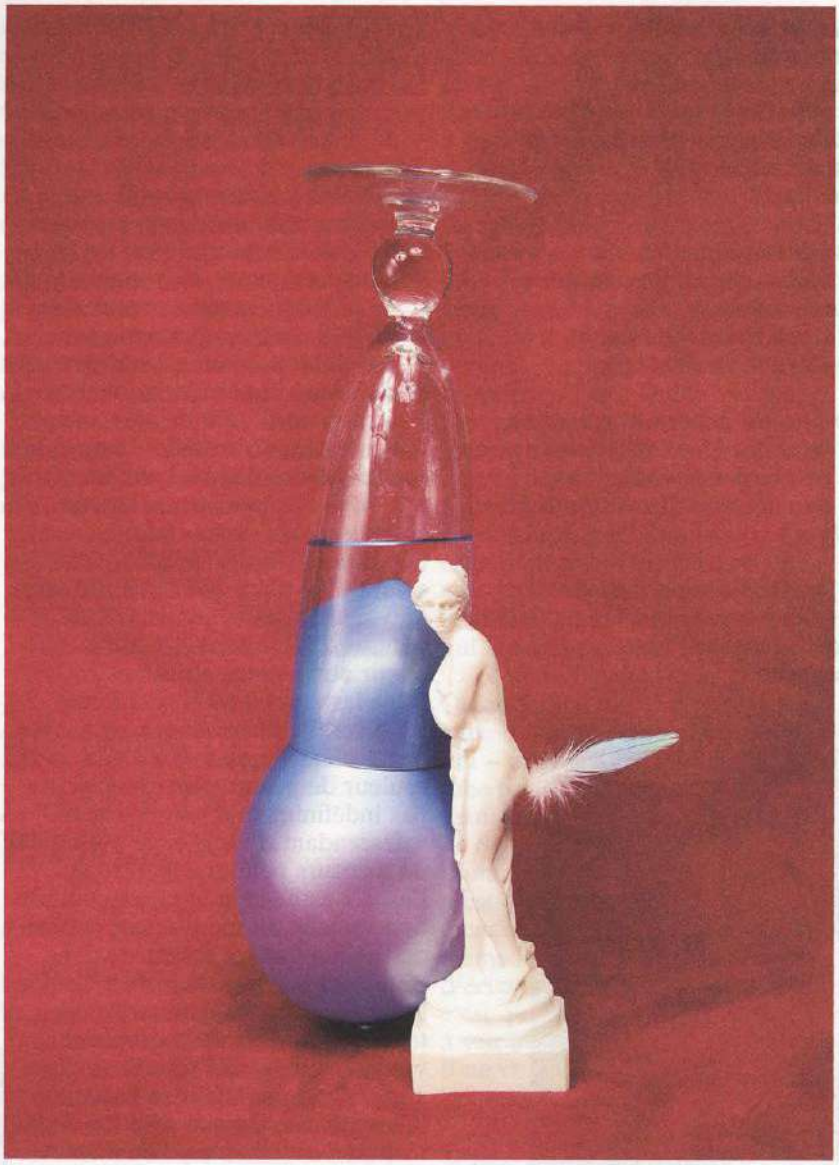
Ada, ils font le langage ils lisent Ada, ils la mettent sur leurs boîtes, sur leurs certificats. Lovelace c'est son nom, Ada Lovelace. Elle travaille chez elle dès 1814 sur la machine analytique, celle inventée par Charles Babbage. Elle dit que pour utiliser la machine il faut apprendre à la comprendre, parler son langage.

[Voix de Gregor]
De nombreuses personnes qui connaissent mal les études mathématiques pensent que parce que le travail de la machine est de donner des résultats en notation numérique, la nature du processus doit forcément être arithmétique et numérique, plutôt qu' algébrique et analytique. Elle dit que c'est une erreur… que la machine peut produire trois types de résultats : […] symboliques […] ; numériques […] ; et algébriques en notation littérale

[Citation interrompue en cours par voix de Nina]

Ada travaille, elle cherche à faire comprendre que la machine pourrait être au plus proche de nous, elle explique même que la machine pourrait composer, élaborer des morceaux de musique... Pour ça, elle mets au point des formules de calculs qui pourraient répondre par une certaine programmation,

Manuel parade, Août 2016. Cheval de Troie, en collaboration avec Mikaela Assolent et Flora Katz.



CAROLINE CUTAIA

des rituels enfouis, les Black Panthers se réfèrent à tout un pan historique et sociale de l'apparat de guerre et de l'activisme. Ils ont nourri l'imaginaire insurrectionnel d'images : impact de l'image révolutionnaire, utilisation de slogans, portraits des leaders du parti avec des apparats guerriers mêlés à des objets d'art africains. De ces tenues-uniformes fusionnant la vie et le combat, le souci de l'apparence a clairement appuyé les luttes et les revendications du mouvement Black Panthers.

Ces nombreuses représentations iconiques - images résistantes, images de résistance - liées au mouvement Black Panthers ont été répertoriées et récupérées par l'artiste Raphaël Barontini[2] au sein de différentes installations (une de ses récentes expositions s'est intitulée « Parade », une immense installation de bannières présentée à la Fabrique de la Ville à St Denis en mai 2014). Point de collision entre le réel et l'onirique, le passé et le présent, l'occidental et le «sauvage », Raphaël Barontini use d'une posture pop hybride faite de métissages culturels afin de requestionner l'héritage pictural. Décloisonnant les références de la peinture académique par son rapport à la statuaire et à l'image sérigraphiée ou numérisée, il emprunte des enjeux à l'afro-futurisme, pont entre la technologie et les racines, la musique traditionnelle et la musique électronique, l'histoire de la communauté noire et la métaphysique. Raphaël Barontini réinterroge le style de la nature morte avec des objets se référant aux rituels vaudous et à l'imagerie empruntée à l'Histoire de l'art classique au sein de compositions numériques imprimées sur toile. Au sein de cette ré-interrogation critique sur le statut des reproductions, Raphaël Barontini utilise de nombreux supports, de techniques de diffusion et de traitement de l'image afin d'engager un jeu de composition entre l'objet décoratif, mortuaire, funeste et rituel. Ses œuvres arborent une connotation à la fois festive, ornementale, cérémonial et politique. Croisement entre fétichisme et idolâtrie, il se réfère également aux arts de la divination issus de la religion vaudou par l'utilisation de franges, de perles, de paillettes pour ses bannières-peintures. Une séduction est à l'oeuvre rehaussée par des couleurs criardes, des matériaux postiches et clinquants pour un scintillement d'une révolte historique et visuelle en devenir. La parade continue...

1 Parole de la chanson « Diamonds » de Rihanna
2 Raphaël Barontini né en 1984, vit et travaille à Saint-Denis

CHEVAL DE TROIE

MIKAELA ASSOLENT, FLORA KATZ, GEORGIA RENÉ-WORMS

Fin d'après-midi.
L'avenue est longue et sinueuse, plutôt une route d'ailleurs.
Le goudron est bouillant, comme s'il venait d'être coulé.
Canicule du soleil en haut et celle du goudron qui cuit en bas.
La bordure d'une métropole capturée au milieu d'un grand canyon...
Les roches rouges qui bordent la route avec les arbres secs ne font que renfermer la chaleur, faire stagner les vapeurs.
Il y a dans l'air quelque chose de faux, comme si ça sortait d'une bouteille en plastique transparente, un sac à ordure avec dedans des souvenirs de mauvais road movies.
Sur la route... ici... Île... Île sont uns et plusieurs.

M

J'avais quand même essayé d'évoquer comment ça pouvait faire mal le fait d'être trop regardé, d'être trop vu. Comment ça pouvait brûler la peau. Et que c'est aussi une façon de se cacher. Le fait de s'habiller en sœur de la perpétuelle indulgence, c'est une façon d'être anonyme, de ne pas être reconnu, s'il y a une photo de toi dans le journal, tes collègues ont moins de chance de te reconnaitre. Cet anonymat derrière le trop de maquillage. C'est l'opposé du quotidien.

(...)
Et toi Flora tu avais repris le maquillage.

F
Oui, à partir de la dernière phrase de Georgia qui évoquait une marque de maquillage, j'ai souhaité développer l'indication de travestissement. L'imaginaire populaire des parades est souvent composé de ces corps extravagants et extatiques, il y a quelque chose de dionysiaque qui se joue au cœur de ces événements, et le maquillage en fait partie comme marque d'unité. Tout se passe comme si, à partir du groupe, nous arrivions à aller au-delà de notre propre identité pour en recouvrir une autre, celle composée à partir du corps de la manifestation, qui néanmoins reste informe, difficile à saisir. En fait le corps de la manifestation pourrait être ce paradigme de l'être multiple, fluide et libre. Cela m'a immédiatement évoqué un livre que je le lis en ce moment, Testo Junkie (2008), écrit par le philosophe espagnol Paul B. Preciado. Situé entre l'essai et l'autobiographie, ce livre prend pour point de départ une expérience qu'elle (à l'époque Paul s'appelait Beatriz) mène sur son propre corps, l'application de testostérone en forme de gel et le récit de ses effets. En marge d'une prise médicalisée, Preciado applique le gel non pas pour devenir un homme mais « pour trahir ce que la société a voulu faire de moi ». Elle se dit appartenir au groupe d'usagers de la testostérone qui se proclament « pirates du genre », gender hackers : « Nous sommes des usagers copyleft : nous considérons les hormones sexuelles comme des biocodes libres et ouverts dont l'usage ne doit être ni réglementé par l'état ni confisqué par les compagnies pharmaceutiques »[1]. L'agir comme pirate du genre m'a beaucoup inspiré. Tout comme chez Virginie Despentes et Monique Wittig, on trouve dans ces écrits une forme d'empowerment, de capacité d'agir. Le vocabulaire de la guerrière (chez Wittig) ou celui du pirate chez Preciado inspire la possibilité de déjouer les catégories, de pouvoir être actif, mouvant par rapport à son environnement et ses instances, qu'ils soient internes ou externes. Il était intéressant d'éprouver ce langage dans le contexte d'une manifestation.

LOUIS-CYPRIEN RIALS & CHARLOTTE MOUNIER

Des débris traînent comme si un tableau était passé à la déchiqueteuse, des cotillons des laids de tissus et parfois au sol, Île bute sur de minuscules boîtes en plastique remplies de couleurs notées Max Factor make up.

Au cœur de la sueur les fards secs sont devenus de longues traînées grasses.

Il y a les bras levés, les sourires tendus vers le ciel, les corps en mouvement qui se font et se défont. Les paillettes, les éclats de rose, le vert, le rouge s'imprègnent de chair en chair, portés par le son assourdissant des enceintes.

C'est comme ça que là plus bas, je, tu, nous se sont dissous pour devenir Île.

Une identité changeante, qui se soustrait, s'additionne, s'étend, diminue.

Dans un ensemble infini, des parties se dessinent : chacun suit son char, sa cadence, ses couleurs... Et s'il n'y avait pas de chars mais juste une masse aux formes insaisissables ? Île est un pirate des castes, un hacker des catégories. Île vogue sur les eaux claires pour les troubler de son inconstance. Un organe sans corps, maquillé de couleurs et d'accessoires qui donnent lieu à des personnages en parade, finis et éphémères. Comme les squamates, Île dépose ses mues le long de la route.

M
Ce que je trouve intéressant par rapport à ce que tu as dit c'est que Paul B. Preciado écrit que la testostérone s'imprègne dans la peau, et d'ailleurs c'est pour ça qu'on peut l'utiliser en gel, elle pénètre la peau et elle pénètre le corps. Sur le mode d'emploi du testo-gel, c'est bien écrit qu'il ne faut pas avoir de contact peau à peau avec une autre personne, ou alors il faut prendre une douche avant car sinon l'autre personne risque de recevoir aussi de la testostérone par contact

de la chair contre la chair. Et là dans le texte il y a cette idée de paillettes, de rose, de vert, qui s'imprègnent de chair en chair, le maquillage va de personne en personne parce qu'on se prend dans les bras, on se colle les uns aux autres et le maquillage s'éparpille sur chacun de nous. Apparemment la testostérone « au naturel » peut se transmettre aussi de peau à peau. J'aime cette idée qu'en étant à l'intérieur d'un groupe qui manifeste, notre organisme s'en trouve hormonalement modifié. Les barrières qui font de nous des entités autonomes tombent par un processus organique d'assimilation à un groupe.

F

Oui, tout à fait, l'idée de transmission fluide et de virus est au cœur de la manifestation tout comme de la prise de testostérone. C'est important. Au-delà du maquillage, le slogan ou la danse incarnent aussi une forme de viralité. Quelqu'un commence à lancer une phrase, les autres la répètent, et cela se transmet comme une rumeur, de manière sourde et instinctive, sans règle préétablie ; il s'agit seulement d'un corps qui se constitue par l'écho, le mouvement. Georgia, au tout début de notre conversation sur ce texte tu avais évoqué le travail de Sonia Delaunay qui ne se concentrait pas seulement sur l'objet mais aussi sur toutes les formes quotidiennes. Il y avait aussi comme un passage, une transmission, un virus qui s'opérait entre l'objet et son environnement, l'art et la vie.

(...)

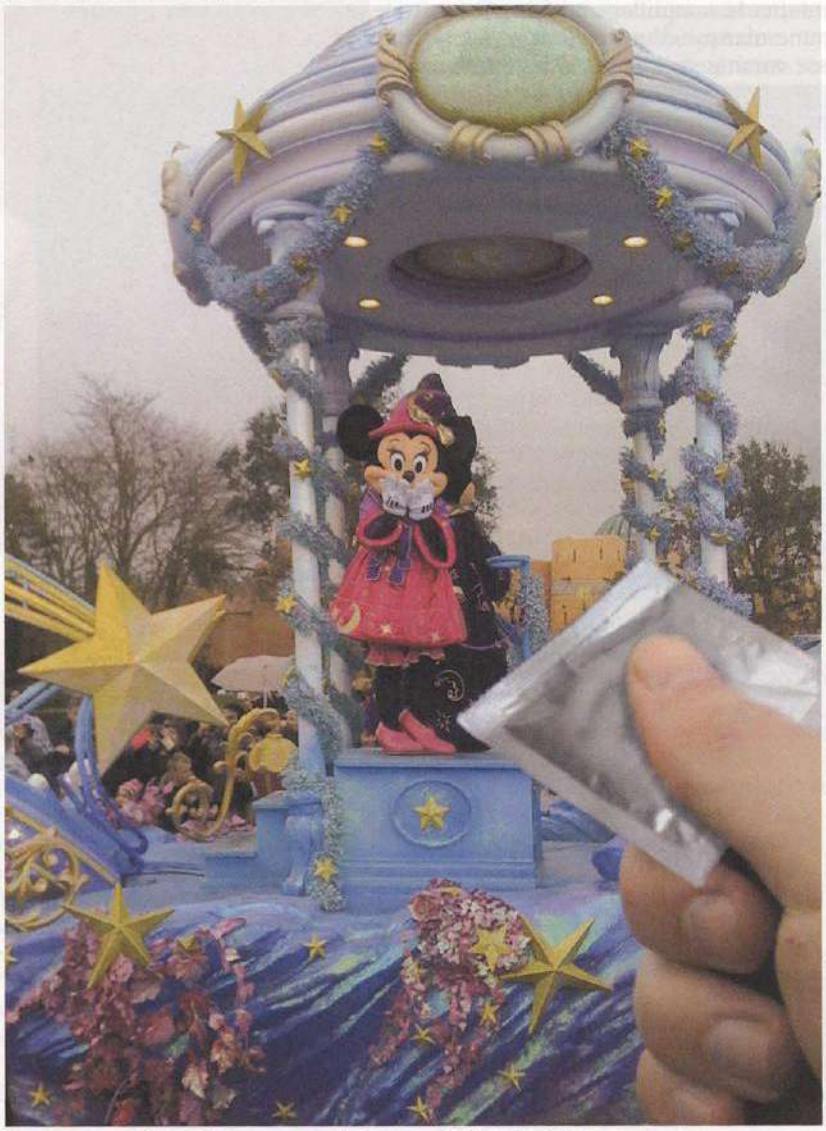
Et du coup Mikaela, j'étais super heureuse quand tu as repris le texte et que tu as introduit ce Île et le problème de la définition de ce groupe, son genre, son identité.

M

« Île », je l'ai trouvé dans un recueil de nouvelles d'Eric Chevillard, Le désordre azerty. La première phrase de la nouvelle est ainsi : « Île est un pronom personnel transgenre »[2]. Le pronom personnel masculin «il» porte un «e» et devient donc en partie féminin. C'est un pronom personnel entre deux genres qui pourrait traduire le «They» utilisé par certaines personnes trans en anglais, ou «hen» officiellement introduit en suédois comme pronom neutre. Mais le «e» muet de «Île» rend les choses compliquées, à l'oral toute cette subtilité passe inaperçue, on entend simplement le pronom masculin «il». Cela évoque Derrida et son concept de «différance» qui ne s'entend pas à l'oral mais se voit à l'écrit.

Par rapport à toi Georgia qui a installé un univers assez coloré, qui a introduit cette idée de maquillage et toi Flora, qui a poursuivi sur cette lancée en créant une parade joyeuse, explosive, j'ai voulu tempérer et parler de la brûlure que je ressens quand je suis « visible » dans l'espace public. C'est une expérience paradoxale de faire partie d'une Marche des fiertés quand on passe le reste de l'année à essayer de ne pas se faire remarquer quand on se tient la main ou que l'on s'embrasse dans la rue. Être au sein d'une manifestation, d'un groupe qui défile c'est quelque chose qui met en lumière, on peut se sentir trop regardé, trop vu. Pas seulement en danger, mais aussi réduit à une simple image, à une seule identité polarisée par l'orientation sexuelle. C'est une expérience étrange.

Il y a également la figure d'Elsa Schiaparelli dont tu nous avais parlé Georgia. J'ai repris une phrase de l'article Le jour où Elsa Schiaparelli fit son cirque que tu nous avais envoyé : « Elsa Schiaparelli est à la fois laide et irrésistible »[3]. Ce n'était pas une femme très belle, mais son extravagance fait de ses défauts une originalité, une beauté. Cela m'a fait penser aux sœurs de la perpétuelle indulgence que l'on rencontre souvent dans les Marche des fiertés. Ce sont des sœurs travesties, avec du maquillage appuyé, des talons très hauts, elles sont d'une beauté irrésistible mais qui n'est pas dans la norme. Quand j'écrivais le texte, un documentaire sur Picasso passait sur Arte. Une conservatrice racontait



JOHAN DEGAIX

que si on percevait de la laideur dans les tableaux à l'époque de leur conception, c'était parce qu'on ne les avait pas encore compris, et donc que l'on avait pas encore vu leur beauté. La laideur signale parfois ce que l'on n'a pas encore compris et que l'on va sans doute comprendre dans le futur. J'aimais l'idée que ces visages et ces corps qui ne sont pas normés sont en fait une beauté à venir. Ceux qui les rejettent aujourd'hui, les trouveront beaux demain. Peut-être qu'ils les trouveront beaux avant de les comprendre, mais ce sera la même chose. L'acceptation de ces identités passe par un jugement esthétique. Le droit de se revendiquer laid, beau ou d'une banalité à couper le souffle.

THOMAS GOLSENNE

JEREMY DELLER

Vertigineux au sommet de la plaque, Île sent chaque centimètre carré de sa peau brûlée d'être tant vu. De l'infrarouge à la place du soleil... Île aimerait que chaque geste de ce matin ait été un geste d'extravagance construisant une armure flamboyante et anonyme.

Un visage grimé, laid et irrésistible.

Leurs vêtements, leurs corps, ses cheveux, son visage ne sont ni tout à fait ici, ni tout à fait là-bas.

Alors Île reprennent leur souffle, pensent aux illuminations de la beauté à venir et pressent le pas.

1 **Paul B. Preciado**, *Testo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, 2008, édition j'ai lu, p. 53
2 **Eric Chevillard**, *Le désordre azerty*, 2013, Editions de Minuit. Emplacement 521 de l'édition numérique
3 **Dorane Vignando**, *Le jour où Elsa Schiaparelli fit son cirque*, Obsession L'Obs (03.06.2014)

DARWIN, THÉORICIEN DE L'ART

Si un habitant d'une autre planète venait à contempler une troupe de jeunes paysans s'empressant à une foire autour d'une jolie fille pour la courtiser et se disputer ses faveurs tout comme le font les oiseaux dans leurs assemblées, il pourrait conclure qu'elle a la faculté d'exercer un choix rien qu'en voyant l'ardeur des concurrents à lui plaire et à se faire valoir à ses yeux. Or, pour les oiseaux, les preuves sont les suivantes: ils ont une assez grande puissance d'observation et ne paraissent pas dépourvus de quelque goût pour le beau au point de vue de la couleur et du son. Il est certain que les femelles manifestent, par suite de causes inconnues, des antipathies ou des préférences fort vives pour certains mâles. Lorsque la coloration ou l'ornementation des sexes diffère, les mâles sont, à de rares exceptions près, les plus ornés, soit d'une manière permanente, soit pendant la saison des amours seulement. Ils prennent soin d'étaler leurs ornements divers, de faire entendre leur voix, et se livrent à des gambades étranges en présence des femelles. Les mâles bien armés qui, à ce qu'on pourrait penser, devraient compter uniquement sur les résultats de la lutte pour s'assurer le triomphe, sont la plupart du temps très richement ornés; ils n'ont même acquis ces ornements qu'aux dépens d'une partie de leur force; dans d'autres cas, ils ne les ont acquis qu'au prix d'une augmentation des risques qu'ils peuvent courir de la part des oiseaux de proie et de certains autres animaux.[1]

1 Charles Darwin, La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle [2nde éd. anglaise, 1874], trad. E. Barbier, 3e éd. française, Paris, C. Reinwald & Co., 1891, p. 461. La comparaison entre les oiseaux et les paysans à laquelle Darwin se livre ici repose sur une conception des rapports entre espèces, et particulièrement des rapports entre les animaux et les humains, qui ne relève pas de la science fiction mais de la théorie de l'évolution, et illustre le mécanisme qui complète la sélection pour la survie : la sélection sexuelle. Les traits morphologiques inutiles, voire nocifs à la survie d'un individu, prennent l'apparence en fait, très souvent, dit Darwin, d'ornements et de parures. Ainsi les mâles des espèces les moins puissantes rivalisent-ils lors de parades, de concours d'élégance, sous les yeux des femelles séduites – à l'inverse de nos représentations androcentrées où ce sont les femelles humaines qui sont censées s'offrir en objets de désir aux mâles. Darwin étudie ces comportements érotico-esthétiques chez toutes les grandes classes d'animaux, des moins aux plus évoluées, des insectes aux humains, en passant par les « quadrumanes », les poissons et les oiseaux. La radicalité de sa pensée se manifeste dans la continuité qu'il établit entre les humains et les animaux. Il ne faut pas oublier que le naturalisme qui triomphe au XIXe siècle et domine encore largement aujourd'hui les représentations postule, comme Philippe Descola l'a montré de manière indépassable (Par-delà nature et culture, Paris, Gallimard, 2005) une discontinuité entre l'animal et l'humain dont le propre, l'essence, résiderait dans ses qualités intérieures (en un mot: la culture). Or voilà que Darwin place dans les techniques animales ce qui faisait l'orgueil des humains depuis des générations: la séduction. Et de détailler les parades, les danses, les chants, les mises en scène complexes auxquels les mâles se livrent pour séduire la future mère de leur progéniture. Les oiseaux, en particulier, attirent l'attention du naturaliste anglais: non seulement la composition des motifs sur leur plumage et l'arrangement des couleurs sont dignes du meilleur artiste, dit-il, mais certaines espèces sont capables d'employer outils et accessoires pour renforcer leur pouvoir attractif, à l'instar des oiseaux à berceaux d'Australie, qui excitent toujours les naturalistes contemporains (on se réfèrera par exemple aux travaux de John Endler et de son équipe qui a montré, dans un article de 2010, que les grands oiseaux à berceaux créaient des allées devant leur nid en « perspective forcée », produisant un effet de trompe-l'œil sur la femelle qui le regarde: l'allée paraissant plus longue qu'elle n'est en réalité, le mâle, qui se positionne au bout, a l'air plus grand qu'il n'est réellement). C'est pourquoi les pies et les corbeaux européens raffolent des objets brillants, des bijoux: ils empruntent aux humains leurs outils de séduction les plus efficaces.

Mais Darwin va encore plus loin en affirmant que les oiseaux possèdent « quelque goût pour le beau »; ailleurs, il affirmera même qu'ils « ont, pour le beau, à peu près le même goût que nous. » (p. 394) Cela suppose un plaisir gratuit dans l'exaltation de son apparence, dans l'utilisation d'accessoires dont aucun finalisme ne pourra rendre compte. L'art lui-même n'est plus le propre de l'homme. Un peu plus tard, George Darwin, le fils du célèbre naturaliste, appliquera cette proposition au domaine de la mode, dans les changements de laquelle il voit se manifester les lois mêmes de l'évolution: de même que certaines survivances anatomiques se manifestent dans le stade plus évolué d'une espèce, à l'instar du coccyx, notre ancienne queue, quand une forme vestimentaire perd sa fonction première, elle survit, de manière esthétique. Ainsi, les rebords pliés des hauts-de-forme de son époque attestent d'un état antérieur du chapeau où les larges bords étaient maintenus attachés par des boutons; les franges brodées qui entourent la fente arrière des vestes visent à embellir un détail morphologique du vêtement autrefois utile (la veste était découpée par derrière pour qu'elle ne gêne pas le cavalier assis sur la selle) mais qui a perdu sa fonction, etc. (G. H. Darwin, L'Evolution dans le vêtement [1872], Paris, trad. C. Debru, Allia, 2014). La mode évolue comme le plumage des oiseaux, au fil des générations, non sans raison, mais suivant une logique morphogénétique. Au delà d'une conception fonctionnaliste de la belle apparence, qui servirait à séduire, donc à procréer, les premiers théoriciens de l'évolution formulent une théorie de la gratuité esthétique.

I Would've Done Everything For You… / – Gimme More! Curated by Cédric Fauq

Show Manifesto #2
«I'm All About Love»
http://kubaparis.com/i-wouldve-done-everything-for-you-gimme-more-curated-by-cedric-fauq/
Carolee, at home, text by Georgia René-Worms, 2016

In the flat I listen to a beach story
it tells a thing heard since childhood
a story now common
the kind of words which make you believe this will be love

1:52

A beach story blended with sand and water
in a shell, the sails of a boat
swaying on the edge of the sun
taking away, who knows, our illusions born out of the day before
too often, I've been wrecked at sea for not having been able to say
when I should have, with new words,
the sea I was offering to you, for your journeys

I know waves who slowly roll
weaving algae, wi
nd driven by clouds,
who play the color and paint the music
orchestrating the flowers of an aquatic casino
I give you the ocean
so you can remember
the runs in the wind
we used to do together
hoping for love
to be offshore

A beach story blended with sand and water in a shell, the sails of a boat
swaying on the edge of the sun

1:52

Surprisingly art and beach histories are not so far apart
irritation, caress
an art history in the making… some rubbings
in a film,
by Carolee Schneemann

Fuses

she decides to make love, to him
they're filmed on a west-coast beach
it feels good
it's not sex for the camera
they decided to do it
it will be a story of caress
waves on the sand
Her ass on it
Him on her
actually her on him They do fuck
and…
they're not unhappy

If I know that
it's not because I was there
it's because I've seen the film
besides making love to him on the beach
She makes the film

Carolee, at home
on a video tape
She makes
She makes the film
She scratches, everything She works
She scratches the video tape of her sexual relationship
and then there is the cat
as an intrusion
and them, having sex, are caught in that triangle
the woman
the man
and the cat
an intimacy
at home
She fondles him
hard

Tonight, back at the flat, I watch the film,
and there, naked, I can't make the difference between him touching her pussy
and her touching her cat

Il y a de ces moments absurdes ou l'on se dit qu'il y a quelque sorcellerie à être en train de réaliser ce qui ne l'a jamais été (…)

Homeopathy of the absurd

Il a fallu traverser la ville sous une chaleur effroyable, pour arriver jusqu'aux pieds de la grande porte cloutée. Aucun outil ne devant être utile à une certaine aide géographique, ne pouvait être efficace dans ce pays. À chaque arrivée dans une nouvelle ville c'était le sentiment de courir derrière un souvenir du passé, qui prenait à la gorge. La hantise, était certainement le mot qui puisse le mieux convenir à ce qui habitait chacune des pierres, qui venait d'être traversée, une hantise doublée d'un malin trucage. Chaque pierre était habillement habitée, comme si elle n'était qu'un prétexte pour porter un symbole. Chacun des éléments, assemblé, poli, gravé, semblait avoir été rongé, mais jamais consumé, par les siècles passés. Je n'ai, en passant cette porte, rencontré aucune figure humaine vivante, mis à part peut-être quelques animaux qui habitaient cyprès, oliviers, chênes et pins. Ces quelques Aves et rongeurs, n'étant d'ailleurs que des prétextes pour ne pas trop penser à la mémoire des végétaux millénaires qui nous entouraient. Ici, l'espace psychique se dilate, se rétrécit, se dégonfle. Les colonnes sèchent lentement au soleil et il s'en dégage une odeur de plastique brûlé. Empilés en tas, les morceaux de bustes en plâtre sont laissés en attente, et plus loin les pinceaux s'activent en cadence. L'atrium. Une immense coupole des folies humaines. Une arène d'animaux qui dansent avec des fleurs, des entrelacs de dorures hypnotisantes, des oiseaux en plein vol. Des poules, des oies et des hérons tournoient sous l'orage dans l'alerte d'un mauvais présage. Des marches tout juste taillées sont enduites de verre liquide pour que le ciel s'y reflète. Des peintures de saint sont amoncelées en domino, attendant d'avoir un coin de mur attribué. Le photographe avec sa grande bouche rieuse et ses dents très blanches, vient se poser contre moi, formant avec ses doigts un cadre d'où je peux selon lui, entrevoir la scène avec ses propres yeux. L'équipe de décoration s'attèle à rendre le palais plus vrai qu'il ne l'était déjà. La cire et les pigments semblent avoir tourné et c'est une odeur fétide qui règne, peut-être pas par hasard. Ce qui s'opère ici est un jeu de pouvoir entre le nouveau et l'ancien. Ils ont décidé que la ville ne correspond pas assez à l'imaginaire que l'on s'en fait, et qu'il faut donc procéder à un jeu de travestissement. Ce pouvoir donne l'image d'être issu de quelqu'un qui est théâtralement déguisé, dessiné comme un clown, comme un pitre…

Le soleil fait transpirer l'équipe et le plafond de la coupole, des gouttes commençant à perler sur les parois. Les êtres dansants s'allongent, leurs visages déformés forment de longs jaillissements liquides. Les oiseaux perdent leurs robes et pataugent dans une mare de soupe acrylique mélangée au reste de leur plumage. Les lions sans fourrure rampent avec les crapauds. Le sol glisse et le vernis des carrelages visqueux se met à onduler. Des respirations rauques venues de la structure en bois du plateau résonnent. L'eau des fontaines se met à bouillir et s'en dégage une fumée dense. Les bustes se penchent légèrement, à demi-vacillant. Les eucalyptus forment des arbres de deux mètres et leur sève odorante qui envahit le temple, emprisonne mouches et papillons jusqu'à l'étouffement. Les dorures amoncelées en tas de poussière laissent entrevoir des colonnes en terre crue qui semblent se mouvoir légèrement au contact de doigts invisibles qui les modèlent avec jouissance. Un strident râle sulfureux s'en dégage. Un long serpent est en train de muer au milieu de la scène laissant son exuvie s'étaler comme un tapis sur les marches.

Angelica archangelica, Folliculinum, Olea, rhodochrosite, Salvia

L' ODEUR DE L'HOMME MODERNE

À l'occasion de l'exposition *This Space Between You And Me* au collège Le Rimorin (dans le cadre des hors les murs Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux Avril-Juin 2016) Benjamin Blaquart m'a commandé l'écriture d'un court texte à diffuser dans l'exposition où s'articulait la notion d'espace séparant l'autre de soi et où se brouillaient la machine, l'homme et le cyborg végétal… Ma proposition était la description d'un lieu, qui appel au manque d'un autre. Le texte prenait comme point de référence le paysage d' Ibiza et les temps d'exode vécus sur l'île par Walter Benjamin ou Raoul Hausmann.

-Elle dit qu'il à du tout laisser là-bas, que tout à certainement disparu. Le profond cabaret où ils se retrouvaient pour ré-inventer les mots. Les formes métalliques rigides dont ils entouraient leurs corps et leurs visages chaque soir, pour devenir mécaniques. Maintenant, ici à 10 jours de mer, il ne reste que des corps abandonnés à un soleil trop plein de chaleur. Les armures tombées laissent découvrir des muscles secs et bombés. -Parfois il organise de longues marches pour retrouver les quelques autres qui eux aussi sont venus ici. On dit qu'il doit traverser la Sierra, dans de longs chemins sauvages et sinueux, bordées de roches calcaires. Parfois au milieu de peupliers, d'aulnes et de plantes sauvages sans noms, il pense à ce qu'il a du quitter : les terres détruites, infertiles. Le souvenir alors le harcelé, avec douceur et humiliation. L'atmosphère enchantée de l'île est troublante, une culture de la disparition y règne. Ici, les îliens perpétuent la tradition d'une vie dans un recueillement muet et silencieux. -Elle dit qu'on raconte qu'il s'est installé avec elles à l'ouest de l'île, dans une de ces maisons à la chaux qui se confonds avec le ciel. Que dans ce paysage, ils essaient de se faire apprivoiser par une nature sauvage. Elle dit que leurs plus grande occupation est d'aller se rouler dans le sable puis se jeter dans l'eau huileuse. Parfois quand la ville manque trop et qu'ils veulent sentir l'odeur de l'homme moderne, ils partent sous un ciel anormalement étoilé faire une promenade jusqu'au puit de la mine d'argent.

GEORGIA
RENÉ-WORMS

D'OÙ TU ME PARLES MADEMOISELLE

L'histoire des femmes à la télévision commence par un événement infiniment bref et localisé, dense et chaud, qui ne trouvera écho que plusieurs décennies plus tard. Le parcours de Marguerite Duras, un temps parallèle à cette évolution des médias finit par la croiser d'abord par la presse écrite, puis par la télévision.

« Il n'y a pas de journalisme sans morale. Tout journaliste est un moraliste. C'est absolument inévitable. Un journaliste c'est quelqu'un qui regarde le monde, l'événement. Et il ne peut pas à la fois faire ce travail et ne pas juger ce qu'il voit. C'est impossible. Autrement dit, l'information objective est un leurre total. C'est un mensonge. Il n'y a pas de journalisme objectif, il n'y a pas de journalistes objectifs [1] . »

Lèvres noires et cerveau bouillant / 103 de la rue de Grenelle

Avril 1935, Paris. Radio-PTT Vision s'allume, au 103 de la rue de Grenelle, au ministère, les studios sont neufs. Béatrice Bretty de la Comédie-Française est là. Le ministre, son compagnon, lui a proposé une expérience : elle pourrait être l'image et la voix test de la première diffusion de la chaîne publique.

Béatrice se peint les lèvres avec la poudre noire qu'elle utilise habituellement pour ses yeux. Une poudre épaisse et volatile qu'il a fallu mélanger à un peu de gras, un baume noir qui permettra de faire ressortir sa bouche à l'écran. Exigence de la cellule photoélectrique...

20h30. Devant un bureau noir massif, Béatrice enfile un costume de scène. Béatrice est assise, elle tient entre ses mains une pile de papiers A4, prête à tenir conférence. Pendant vingt minutes elle raconte la manière dont elle travaille, son métier de comédienne, de femme qui joue et voyage à travers le monde.

Ils ne sont que mille personnes à la regarder. Et déjà Béatrice raconte en sortant du plateau qu'elle avait l'impression que son cerveau allait bouillir dans sa tête tellement l'éclairage était violent, et que, aveuglée, elle avait du mal à lire son texte. Le test est terminé. Béatrice disparaît de l'écran, elle laisse la place aux speakerines pour diriger la programmation des émissions de music-hall. Béatrice Bretty fait une apparition fugace. Dans un format expérimental qui ne sera pas réutilisé avant longtemps, mais qui préfigure étonnamment un type de prise de parole que l'on dira progressiste, et qui apparaîtra de nouveau vingt-cinq ans plus tard.

Béatrice Bretty, conférence télévisée aux PTT, 1935 (extrait de *Le Roman d'amour entre la tour Eiffel et la télévision*, 1968, réalisation Jacques Locquin)
© ina, tous droits réservés

Au sortir de la guerre, à la RTF, on réfléchit... Les femmes doivent avoir leur créneau. Les équipes de producteurs tentent de proposer des émissions pour les femmes. Émissions de femmes d'intérieur et programmes de conseils domestiques. De 1956 et jusqu'en 1970 sont diffusés consécutivement : *La femme chez elle* et *Pour vous madame*. Deux programmes hérités de la presse écrite qui portent les mêmes titres que des magazines édités depuis 1910. Des programmes souvent rétrogrades à la mise en scène impersonnelle, au discours machiste et binaire, illustrant les tâches quotidiennes d'une femme travaillant dans sa maison, en lui proposant comme seule issue de se perfectionner dans sa tâche domestique.

À la télévision les combats et les avancées du droit de la femme n'apparaissent pas dans ces programmes mais au travers des actualités, ou dans une émission telle que *5 colonnes à la une*, lancée en 1959.

Pierre Lazareff propose un nouveau type de programme dont les procédés sont encore une fois directement inspirés de la presse écrite. Il s'agit d'un programme mensuel de quatre-vingt-dix minutes regroupant une dizaine de reportages, au déroulé toujours semblable : une introduction

1 Marguerite Duras, *Outside*, P.O.L., 1984, p. 11

présentant les faits, les lieux, les acteurs de l'événement, puis une partie centrale composée d'une succession d'interviews et enfin une conclusion, le plus souvent formulée en voix off par le journaliste. C'est l'arrivée du magazine télévisé.

Chez *5 colonnes à la une* et chez *ELLE*, une femme est à l'œuvre.

41 ans en 1959, Éliane Victor vient de commencer à travailler.

C'est la complémentaire des Lazareff, secrétaire générale de l'émission de l'un et journaliste chez l'autre.

L'essence de ce qu'a voulu produire le magazine *ELLE* dès sa création après la guerre : des femmes journalistes qui écrivent sur ce qui les intéresse, et décrivent les conditions de vie des femmes de 1945.

Le point principal de la revue est de donner à cette catégorie sociale la parole pour valoriser l'idée de travail.

L'idée de travail pour l'émancipation et la valorisation d'une femme autonome.

ELLE propose des articles où la parole est donnée aux femmes qui travaillent, au bureau, à l'usine… Mais aussi aux femmes qui travaillent chez elle, pour faire reconnaître leur situation. En plus d'une approche purement journalistique *ELLE* invite régulièrement des auteures à écrire des nouvelles et à produire des reportages plus libres qui contribuent à l'avancement de la cause féminine.

Droit de vote,
Femme ministre,
Droit à l'avortement thérapeutique,
Création du Mouvement français pour le planning familial.

***Outside*, dans la rue**

Éliane Victor a une idée, elle va faire son émission de télé, enfin l'émission de télé des femmes : *Les femmes aussi*.

Parce qu'elle veut que la télévision s'investisse dans les changements sociaux.

Le développement de *Les femmes aussi*, part d'une observation très simple : aucune émission en 1964 ne s'adresse avec intérêt et respect aux femmes. Alors, pourquoi ne pas essayer, au risque de passer pour une féministe, de sensibiliser les téléspectateurs aux problèmes des femmes d'aujourd'hui : leurs difficultés, parfois cachées, souvent ignorées et dont les solutions à trouver ou simplement à appliquer ne semblent pas revêtir, aux yeux des hommes un caractère d'urgence.

Éliane fait comprendre aux dirigeants de La Une que son programme est nécessaire pour l'éducation du public : « *Il fallait raconter des histoires, montrer des femmes différentes dans toutes les situations, toutes les circonstances de leur vie, révéler leur présence dans la réalité de tous les jours et essayer de les faire prendre au sérieux, par cette masse de téléspectateurs qui n'avaient jusqu'alors dans ses programmes qu'une vision partielle des femmes à travers des stéréotypes : couture, maquillage, cuisine* [2] . »

Les femmes aussi est un programme mensuel de quarante-cinq minutes, qui durera de 1964 à 1973. Chaque mois, il s'agit de faire le choix d'un nouveau réalisateur, et avec lui de définir un sujet. La production joint ensuite les mairies et les services sociaux pour établir le contact avec les personnes ou familles les plus proches du sujet recherché. Le travail sur une émission dure en général un mois dont deux à trois semaines de tournage. La productrice désire retirer tout superflu aux sujets, peu de musique, peu d'images d'habillage.

« Odette et la prison »,
Les Femmes aussi, 1968,
réalisation Gérard Chouchan
© ina, tous droits réservés

2 Éliane Victor, *Les femme aussi… (d'après une série télévisée produite par l'ORTF)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1973

Générique de l'émission *Les Femmes aussi*, 1964 © ina, tous droits réservés

L'émission au fil des années tente d'évoluer en s'adaptant aux codes de la télévision. En 1968, *Odette et la prison* est jouée à la prison de la Petite Roquette. Gérard Chouchan, réalisateur régulier de *Les femmes aussi*, réalise un épisode dans lequel il intègre la notion de fiction. Chouchan dédouble Odette la prisonnière incarcérée en faisant jouer sa vie au sein de la prison par une comédienne. Tout le long de l'émission Odette est dans l'ombre et nous la voyons de dos, assise au parloir répondant aux questions de sa remplaçante. Il s'agit donc d'un documentaire réalisé à partir d'une enquête, retranscrite, puis jouée par une actrice.

Les femmes aussi tente une fois d'intégrer la notion de divertissement. En 1964, William Klein propose à Simone Signoret d'aller déambuler dans les grands magasins. L'actrice dans la peau d'une journaliste va à la rencontre des femmes, les interviewe, va chez elles, partage leur quotidien. Mais ce type d'émission avec une célébrité est vite abandonné.

1965
Réforme des régimes matrimoniaux.

La Deux est inaugurée. Daisy de Galard également journaliste à *ELLE* depuis les années 1950, propose un nouveau magazine féminin : *DIM DAM DOM*.

« Dim » pour dimanche, jour de diffusion du programme, « Dam » parce qu'elle s'adresse aux dames et que c'est une femme qui produit, « Dom » parce que des rubriques masculines sont prévues.

DIM DAM DOM se situe sur un créneau très différent de *Les femmes aussi*. Daisy de Galard lance un magazine télévisé qu'elle veut l'équivalent de *ELLE*. Peter Knapp, photographe de mode, l'accompagne à la réalisation.

DIM DAM DOM, est une émission de divertissement, sans présentatrice. À chaque émission une dizaine de rubriques est proposée, les speakerines changent selon les sujets.

Daisy de Galard n'hésite pas à demander aux plus grandes vedettes de la chanson, de la littérature, du cinéma ou des arts plastiques, d'intervenir dans les programmes. Des vignettes très scénarisées sont proposées. On est au début d'une idée du *télé-ciné-vision*, l'image cinématographique rentre dans la télé. Chaque vignette dans *DIM DAM DOM* peut être envisagée comme une nouvelle rencontre des médias existant dans les années 1960.

En 1965, Daisy de Galard contacte Marguerite Duras pour lui proposer d'intervenir régulièrement dans *DIM DAM DOM*.

Le choix de Daisy de Galard étonne car pour la productrice, il est hors de question que son programme soit politisé. *DIM DAM DOM* bénéfice du soutien de proches du général De Gaulle. Michel Polac, coproducteur, raconte qu'il n'y avait qu'une limite à l'audace de leurs programmes, l'autocensure: Daisy veillait à ce qu'ils ne puissent être accusés de toucher à la politique.

Marguerite Duras est une habituée des médias – enfin de la presse écrite. Depuis les années 1950, elle écrit sur ce qui ne rentre pas dans le roman, sur ce qui déborde. Elle parle du dehors, de « l'*Outside* », elle raconte les personnages, ceux du réel. Dans *ELLE*, sous le nom de Thérèse Legrand puis dans *Vogue* et *France observateur*.

Parfois elle ne se déplace pas très loin:
Là juste en bas de la maison, rue Saint-Benoît.
Chez le vendeur de fleurs, algérien, rue Bonaparte.
La brocanteuse de la rue Saint-Benoît.
La serveuse des brasseries de la rive gauche.

DIM DAM DOM c'est l'époque de l'écoute pour Duras.

À l'écran elle n'apparaît jamais vraiment, souvent de dos. On la reconnaît à sa voix, à sa silhouette et grâce à l'uniforme MD qui se dessine: gilet noir, jupe droite, pull-over à col roulé et bottes courtes en hiver.

La vignette « Duras interroge » contrairement aux autres, n'est pas tournée en studio, ni même ne présente de mise en scène fantasque. L'auteure se déplace chez les gens, s'installe dans leur salon, dans leur bureau.

Pour les images qui habillent les entretiens, il s'agit souvent des protagonistes, suivis dans leur vie quotidienne.

Dans l'une de ses premières interventions MD, passe un moment avec Lolo Pigalle, strip-teaseuse. Duras l'interroge:

M D *S'agit-il d'un vrai travail?*

L P *Oui, un métier. Bien fait, il est quand même artistique. On doit savoir tirer parti au maximum de ce qu'on a.*
Pas besoin d'être jolie.

M D *Ce métier vous plaît-il?*

L P *Non. Il faut avoir un côté exhibitionniste, or je ne l'ai pas.*

M D *Y a-t-il une différence entre une comédienne et une strip-teaseuse?*

L P *Ça dépend. Par exemple, Jeanne Moreau, c'est beaucoup plus sensuel et osé...que ce que je fais* [3] .»

Vous avez de très belles cellules

Ses interventions dans *DIM DAM DOM* paraissent comme des expérimentations pour une nouvelle narration à venir dans son travail.

Dans les entretiens qu'elle mène pour la télévision, Duras fait entrer tous les sujets qui ont déjà traversé ses écrits.

On retrouve l'auteure parler des situations de détention des femmes à la Petite Roquette.
La Petite Roquette. La même qu'Odette.
Duras pour y rencontrer la directrice de l'établissement.

L'ouverture du reportage se concentre directement sur l'idée du panoptique prenant directement un parti pris sur la notion de surveillance extrême. Au début tout va bien, les deux femmes semblent cordiales, mais vite pointe quelque chose de très tendu, presque narquois dans la voix de MD. Face à l'assurance de la seule femme directrice de prison en France, MD au fil de l'entretien devient de plus en pressante, presque agressive, tente de déstabiliser son interlocutrice, la reprend, lui coupe la parole, lui rappelle que c'est elle qui pose les questions.

Celle-ci ne se démonte pas, forte de son statut et de son autorité. L'entretien se termine.

Marguerite Duras *«Vous n'avez pas envie d'ouvrir les portes, de temps en temps?*

la directrice *Non, ça ne m'est jamais venue à l'idée, heureusement! Je ne sais pas comment l'administration prendrait un geste comme celui-ci (rires)... C'est-à-dire que si, on me mettrait à Sainte-Anne et l'on aurait raison.*

[3] «Marguerite Duras interroge», DIM DAM DOM, réalisé par Paul Seban, France, 28 octobre 1985

«Marguerite Duras à la Petite Roquette», interview de la directrice, *DIM DAM DOM*, 1967, réalisation Jean Noël Roy © ina, tous droits réservés

M D *Je vous parle de l'envie.*

M-M V[4] *Je n'ai jamais eu envie. Parce que à partir du moment...*

M D *Alors vous êtes une directrice de prison.*

M-M V *Peut-être, après tout j'en suis fière.*

M D *Hein?*

M-M V *J'en suis fière* [5] .»

Dans ses entretiens pour *DIM DAM DOM*, Duras continue de tracer le parcours de réflexion et d'affirmation qu'elle a mis en place dans ses écrits pour la presse. Il y a aussi la filiation de travail comme avec Pierre Dumayet ou Jeanne Moreau. Duras fait parler ceux qui font partie de l'œuvre de Duras. Comme dans ses romans, il s'agit de donner d'autres voix à une histoire déjà racontée.

Dans *DIM DAM DOM*, Duras s'entraîne à expérimenter la prise de parole devant la caméra.

Duras montre de l'image – mais ce qu'elle nous fait voir c'est la voix – tout le paradoxe et comme elle le proposait dans la préface de *Outside*, « *Écrire des articles c'était sortir au-dehors, c'était mon premier cinéma* [6] .» *DIM DAM DOM* était donc certainement une première piste d'entraînement de la prise de l'écran.

4 M-M V sont les initiales de Marie-Marguerite Vigorie, la première directrice de prison de France
5 «Duras à la Petite Roquette», *DIM DAM DOM*, réalisé par Jean-Noël Roy, n° 34, France, 12 novembre 1967 6 Marguerite Duras, *Outside*, P O L , 1984, p 12

Sculpture synchronisée 12 janvier 2014

SEASIDE, CHLORE ET ÉTHANOL

La Côte d'Azur regorge de pittoresque : palmiers, *seaside* à la colorimétrie limite insolente, boissons anisées. Femmes d'or, femmes rosées, hommes beiges et bleu marine. Les bikinis ont à peine le temps d'être portés qu'ils sautent déjà sous la pesante atmosphère du monoï bon marché. Soyons honnêtes, la Côte d'Azur donne des envies aquatiques.

Sa charmante ville de Nice accueille en haut de la pentue avenue Marcel Pagnol [sic] la Villa Arson. C'est là que nous, Rafaela et Georgia, nous sommes rencontrées. Rentrée 2012 : nous sommes étudiantes en cinquième et quatrième année. Par son aspect un tantinet « loftienne », la Villa Arson a donné naissance à un projet qui concentrait nos vues et préoccupations quotidiennes. On s'explique : tout corps ayant besoin de fraîcheur et d'entretien, Rafaela se rend tous les midis à la piscine, généralement pour soigner une gueule de bois carabinée. La vie de Georgia est physiquement moins aquatique puisqu'elle se déroule la plupart du temps à la bibliothèque, plongée dans une recherche obsessionnelle sur la vie d'Annette Kellerman, *golden girl* militante et féministe qui inventa le maillot de bain féminin une pièce et la natation synchronisée dans les années 1900. Pour le dire vite, octobre 2012 sentait fort le chlore et le rosé.

C'est dans ce contexte que *Sculpture synchronisée* est né. L'idée : un happening sous forme de compétition de sculptures aquatiques, mises en mouvement par des nageuses de natation synchronisée ; une rencontre non fortuite de la sculpture et du mouvement dans l'élément aquatique. Quelques racontars ou expériences mythiques de la Villa étaient présents à nos esprits comme la piscine que Présence Panchounette avait projeté de creuser dans le jardin ou l'atmosphère des Ateliers de Paradise, dont nous avions vu le film et qui résonnaient comme une expérience de groupe complètement délurée – l'une de ses scènes principales se déroule dans une piscine. L'artiste Liam Gillick dit à propos de ces Ateliers qu'ils ont « changé l'ordre de la représentation, tout en introduisant des éléments de jeu, d'irresponsabilité et de plaisir. Tout ceci était pourtant conçu dans une structure critique qui était apparente plutôt qu'évasive, signalant le potentiel d'un nouveau modèle d'exposition. »

AQUAVILLA

Les règles du jeu établies, il est arbitrairement décidé d'inviter un nombre de vingt participants, moitié étudiants, moitié jeunes artistes. L'appel à projet est lancé. Très vite, il s'agit d'un montage digne d'un *aquashow* des années 1950. Nous nous transformons en spécialistes des piscines et de la natation synchronisée. Rafaela découvre à la Villa Arson un panier de crabes empli de filles au passé synchronisé avec, à leur tête, Nieves Salzmann, professeure de lithographie, qui nous instruit de l'histoire et des règles des compétitions et de leurs évolutions.

COMPÈTITION DE SCULPTURES EN BASSIN
12/01/2014
15H30

AVEC LA PARTICIPATION DU CLUB DES SOUS L'EAU

Affiche de Sculpture synchronisée
par We Are The Painters, janvier 2014

Le compte des points, le temps des ballets – solo, duo, collectif –, les présentations sur la plage, les coiffures et le maquillage, les jurys et leurs évaluations techniques et artistiques n'ont bientôt plus de secret pour nous. Arnaud Labelle-Rojoux[1] nous aide à constituer un répertoire historique des happenings aquatiques[2], dont le mythique *Washes for Swimming Pool* de Claes Oldenburg, présenté à New York en 1965, dans la piscine du Al Roon's Health Club. L'artiste y envisage le happening comme un tableau, une monumentale aquarelle vivante, dont le canevas s'enrichit au fur et à mesure des actions produites par les baigneurs et des résidus des performances accumulés dans l'eau.

Nous nous mettons en contact avec le service des sports de la ville. OK.

Nous invitons des musiciens à composer la bande originale pour les ballets[3]. OK.

Prêtes, il nous manque l'essentiel.

CHANTAL

Chantal Moschetti répond à notre email ; notre projet l'intéresse. Elle est d'accord pour nous rencontrer, il faut venir chez elle, dans une ville au nom de marque de vêtements. Chantal est l'entraîneur de l'Olympic Nice Natation. Il faut dire « entraîneur » et non « entraîneuse », parce qu'« entraîneuse », c'est un peu frivole : « l'entraîneuse appelant ces messieurs à entrer ». Chantal est une ancienne nageuse, elle est très occupée dans la vie. Elle nous fait comprendre qu'elle est une femme importante dans le milieu. Lors de notre première rencontre, nous nous enfermons une matinée dans son bureau. Elle nous explique comment marchent les clubs, comment elle travaille avec les filles. Elle nous dit que, pour *Sculpture synchronisée*, il faudra beaucoup de filles, qu'elle en fera venir exprès de Monaco et de plus loin, s'il le faut. Elle nous parle de ses championnes.

[1] *Artiste et enseignant à la Villa Arson, Arnaud Labelle-Rojoux est, avec Patrick Blouin, à l'origine de l'atelier de recherche « Littoral/Des corps compétents » dans lequel s'inscrit le projet* Sculpture synchronisée.

[2] *Le répertoire est consultable en ligne sur http://sculpture-synchronisee.villa-arson.org.*

[3] Bétonneuse-chloreuse, *compilation musicale pour piscine, produite pour le happening et diffusée sur le site du projet.*

Sculpture synchronisée, *piscine Jean-Médecin, Nice, 12 janvier 2014 La compétition va bientôt commencer.*

Des maillots de bain qui sont très beaux mais qui coûtent très cher et que, parfois, l'été, elle coud elle-même avec sa mère et des amies. Chantal nous montre son stock de paillettes, il y a beaucoup de variété : les plates, les perlées, celles en forme de végétaux ; elle nous dit qu'elles sont rares, qu'elles viennent de chez un fournisseur très spécial. Chantal sera notre acolyte pour préparer le happening jusqu'en janvier 2014. Chantal est un film. Nous lui laissons un regard sur tout, elle est d'une efficacité sévère propre aux entraîneurs sportifs, qui fera miracle et intimidera parfois les artistes au bord du bassin.

INSIDE THE AZUR CUBE

Chantal nous convie au gala de fin d'année de l'Olympic Nice Natation à la piscine Jean-Médecin. Nous y allons avec quelques-uns des artistes. Les vapeurs de chlore mélangées aux chaleurs corporelles du spectacle sont à la limite du supportable. À l'entracte, nous nous précipitons à l'extérieur pour éviter le malaise. Il faudra s'en souvenir pour éviter une hécatombe lors de *Sculpture synchronisée*.

Danse synchronisée et plongeon se succèdent. Et puis, comme toutes les meilleures choses ont une fin, c'est le moment du ballet final et collectif, le clou du spectacle, la *Spoonbridge Cherry*[4] sur la piscine. Toute l'équipe s'agite sur la plage sur une musique Pop vraiment limite, un enchaînement improbable de tubes techno des années 1990, de hits acidulés et de Beyonce. Tous à l'eau ; clap de fin sur une *ola* autour du rectangle bleu. Le gala sera l'une de nos sources d'inspiration pour le déroulement du happening. On leur volera presque tout : de l'impression du programme au ballet-final sur fond de *medley* musical, en passant par l'entracte au snack pour se rafraîchir et déguster des carrés de pissaladière.

Giuliana Zefferi, Les Os d'Horus, *sur le morceau de Beau Delay (Arnaud Maguet)* Too Black Too Strong

[4] *Claes Oldenburg*, Spoonbridge Cherry, *1988, Minneapolis Sculpture Garden.*

WHAT HAPPENED?

La production des sculptures débute en mai 2013. C'est long, très long. La Ville de Nice a fourni un cahier des charges précis avec la liste des matériaux autorisés. On ne met pas n'importe quoi dans une piscine municipale. D'ailleurs, on ne met pas grand-chose du tout.

Quelques mésaventures nous obligent à être inventifs et à nous entraîner « à sec » – entendez sur la terre ferme et de préférence au bord de la piscine. Le résultat est plutôt absurde. Le happening a finalement lieu, le dimanche après-midi du 12 janvier 2014. Le jury prépare ses notes ; les gradins sont combles.

Baptiste Masson se définit comme un « artiste-artisan puriste ». Son projet *Rhabillez vos sirènes* est de réaliser une bouée se déroulant en robe-filet orné de bouchons de liège : il a tenu à réaliser la totalité des éléments lui-même à partir de matériaux bruts. La bouée a été moulée en silicone et les flotteurs de liège sont réalisés à partir du décalottage clandestin d'arbres de l'arrière-pays niçois, technique apprise via des tutoriels sur Internet.

Lucie Hénault propose l'unique pièce ornementale : les costumes et bonnets de bain portés par les nageuses pendant les deux heures de la présentation. C'est la série *Bonnets de bain, les coloquintes de ta grand-mère,* entre reptile et coiffure versaillaise.

L'œuvre de Laurie Charles, *Mister Universe* – un menhir noir en mousse avec un hublot incorporé, contenant une photographie du tournage d'un film sur une communauté de bodybuilders ésotériques –, fut universellement prise pour un étron qui ne cessa de se gorger d'eau pour réellement atteindre le poids des pierres d'Obélix, obligeant à amarrer l'engin plutôt qu'à l'extraire du bassin. En revanche, Estrid Lutz & Emile Mold, avec *Space Junk,* ont bien invité, dans leur ensemble de sculptures télécommandées, une simili-crotte qui « dansa » auprès, entre autres, d'un rumsteck sur jet-ski, d'une flaque de pétrole à trappe et d'un sous-marin-balais-à-chiotte. Les moteurs arrivent de Chine quelques jours avant le happening ; ils sont montés sur la plage de la piscine la veille du show.

Sandra Lorenzi produit un *Swimming tool,* entre tourniquet et manège, désigné grand vainqueur de la compétition. Jeanne Roche fait, elle, fabriquer la structure *Autour des Pull Boys* par un atelier spécialisé dans la découpe industrielle des pull boys, ces accessoires utilisés en aquagym pour muscler les cuisses et par les crawlers fous pour bomber leurs pectoraux. Une autre interprétation des planches de natation est proposée par Giuliana Zefferi avec *Les Os d'Horus* qui évoquent les formes de Jean Harp. Pendant ce temps, Gabriel Méo recherche des crocodiles gonflables en hiver pour *J'accoste les paillettes.* On lui en dégote dans le bazar de la rue Bonaparte, qui vend des sapins artificiels en été, et donc, forcément, des crocodiles flottant en hiver. Il élabore une narration *teenage* de naïades s'amourachant de reptiles inspiration Martin Barré, avant de les décapiter à l'aide de couteaux de plongée fixés à leurs gambettes galbées. Le tout sur la musique pop/chichon du groupe 16/9. Ça sent la Californie Frenchie. Vive la French Riviera!

On conclura par ce dont il n'y pas trace et qui clôtura en privé l'aventure aquatique. Après le cocktail post-happening au snack de la piscine, d'un commun accord tacite, tous les acteurs de *Sculpture synchronisée* se retrouvent autour du bassin laissé sans surveillance pour une ultime performance. On ne vous dira pas laquelle…

Rafaela Lopez &
Georgia René-Worms

Les autres participants sont Lucile Diacono, Timothée Dufresne, Camille Dumond, Raphaël Emine & Omar Rodriguez, France Gayraud, Amandine Guruceaga, Mathilde Lehmann, Grégoire Motte, Nelly Toussaint, Raphaëlle Serre, Quentin Spohn, Agathe Weisner & Arnaud Biais.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE
PAR THOMAS GOLSENNE & GEORGIA RENÉ-WORMS

Écrire à deux, quand l'un est professeur et l'autre étudiante, doit éviter deux écueils : l'uniformisation des voix et le dialogue question/réponse. La forme entrelacée et le choix de styles très différents — historique pour l'un, poétique pour l'autre, nous ont semblé les meilleures réponses pour mener notre barque à bon port.

On appelle couleurs les insignes brodés au dos des blousons de motard.
Il s'agit d'un uniforme, d'un signe de ralliement, d'une affirmation d'appartenance à un gang.
L'emblème des Hell's Angels, leurs « couleurs », est un insigne brodé représentant une tête de mort ailée, avec un casque de motard et, sous les ailes, les initiales M.C., le tout surmonté des mots « Hell's Angel's » cousus au dos d'un blouson en jean aux manches coupées.
Dans le numéro de juillet/août 1970 de Studio International, John est invité par David Antin à publier un portfolio consacré à l'art conceptuel.
John propose deux portraits de lui.
Une huile sur toile : John assis sur une chaise, jambes croisées, cigarette à la main, l'air penseur.
Dans la légende, on peut lire :
« John A. Baldessari, d'âge mûr, janvier 1970, qui introduisit la peinture à National City, Californie, dans une de ses poses théâtrales favorites. Baldessari est un artiste des années 1970, très en vogue à National City. »
À droite de cette peinture, il reproduit une photographie de lui de dos[A].
John porte un blouson en jean à manches longues,
un blouson de motard peintre avec un gros blason dans le dos,
un blason avec une tête de mort posée sur une palette de peintre.
Des flammes sortent du crâne, c'est sa « couleur ».
Sur un écusson qui relie chaque côté de ses omoplates, John fait inscrire « born to paint ».
Sous la photo John édite un encart publicitaire où il propose au lecteur de faire faire sa « couleur » sur le modèle de celle de cet artiste « professionnellement éminent ».
Le lecteur a le choix d'être :
[ ] Né pour peindre
[ ] Né pour sculpter
[ ] Autre _____ (préciser texte)

Flash-back 1968

Dans une série d'épreuves préparatoires du tableau Wrong,
John apparaît en photo de face sur un trottoir devant un palmier entre sa maison de National City, la route, les voitures.
Tee-shirt blanc, jeans, mains dans les poches.
Au cours des tests d'émulsion,
John cherche à poser son blaze
comme un jeu, il marque
sur son tee-shirt des termes pour se définir :
« *artist* », « *born to paint* ».
John met de côté « *born to paint* » pour mieux le ressortir pendant l'été 1970 sur son blouson de motard peintre.

CONCEPTUEL COMME UN PEINTRE

Existe-t-il une peinture conceptuelle ?
« J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" », disait Duchamp en 1946. « Pourquoi l'artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde ? », s'indignait-il encore en 1960[1]. Comme on sait par ailleurs que Duchamp cessa lui-même de peindre définitivement en 1918 pour se détourner de « l'art rétinien » et s'orienter vers un art plus intellectuel, on a tôt fait d'interpréter cet agacement du précurseur de l'art conceptuel comme un rejet de la peinture elle-même : si vous êtes artiste et que vous voulez qu'on arrête de vous traiter d'idiot, alors commencez par arrêter la peinture. Duchamp aurait ainsi et pour longtemps fourni les bases d'une opposition majeure : d'un côté l'art à l'ancienne, incarné par les peintres et leur attirail de pigments, de sentiments et de techniques matérielles ; de l'autre, les artistes conceptuels, en rupture avec les formes traditionnelles de l'art, en rupture avec l'objet, avec le style, avec l'expression, en un mot, en rupture avec tout ce que représente la peinture. Faire un art d'idées et de mots plutôt que de lignes et de couleurs. La peinture ne pourrait pas, par essence, être conceptuelle.

Mais reprenons les deux citations de Duchamp. C'est curieux comme celui-ci passe insensiblement du peintre à l'artiste, comme si ces deux termes étaient synonymes. Il se pourrait bien en fait que pour lui, comme pour beaucoup d'autres à son époque, la peinture soit le nom métonymique donné à l'Art. Il ne faudrait donc pas opposer les bêtes peintres et les autres artistes intelligents, mais les artistes bêtes en général aux artistes intelligents en général. Autrement dit, il pourrait exister une manière intelligente de faire de la peinture ; une peinture conceptuelle, donc.

Regarder le travail de John Baldessari tout en formulant cette hypothèse n'est pas sans intérêt. Car la position de l'artiste californien à cet égard est complexe. D'un côté, après avoir commencé sa carrière comme peintre,

(1)
Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Flammarion, coll. « champs », 1994, p. 174 et 236.

il s'en éloigne de plus en plus au profit d'un art des mots, jusqu'à la mise en scène de son rejet de la peinture avec le Cremation Project. Mais d'un autre côté, il revient depuis les dix dernières années à des formes d'expression plus picturales. Il n'est pas le seul artiste conceptuel à opérer un semblable « retour à la peinture » ; il faudrait par exemple comparer sa carrière à celle d'Art & Language, qui se sont mis à faire des tableaux depuis la fin des années 1970, après des débuts conceptuels picturoclastes. Quel sens donner à ce retour ? Une trahison des attitudes conceptuelles, un compromis avec le marché, une forme tardive de sentimentalisme ? Loin de là, si l'on admet qu'il peut exister une peinture conceptuelle. Mieux, dans le cas de Baldessari, ce retour à la peinture n'en est pas un, dans la mesure où il n'a jamais vraiment abandonné la peinture, même quand il n'en faisait plus de la manière traditionnelle.

LA PEINTURE (PLUS = MOINS)

Chez Baldessari, la peinture n'est jamais vraiment à sa place, ni avant, ni après le Cremation Project. On pourrait dire qu'au départ la peinture est débordée. Les toutes premières peintures de Baldessari, dans les années 1950, montrent un style qui n'est pas à lui, une sorte de standard expressionniste. C'est comme si la peinture des autres recouvrait la sienne. Plutôt que de chercher son propre style, il va produire une peinture sans style. Ceci d'abord par l'introduction du non-art dans ses tableaux. L'idée n'est certes pas une invention de Baldessari (Rauschenberg le précède dans cette voie). Mais il passera une bonne partie de sa carrière à chercher à lui donner une interprétation personnelle[2]. Tour à tour, ce non-art prendra la forme de supports et d'objets non orthodoxes (fragments d'affiches publicitaires), de signes, de photographies, de textes. Ensuite, par l'effet de citation ou de commentaire sur la peinture, il prendra forme de manière plastique (comme dans Sign for « Rothko and Albers » de 1961) ou textuelle (comme dans Original Creation Hand Painted de 1967).

Le style pour Baldessari n'est plus un moyen nécessaire d'expression personnelle, mais un mode de représentation qu'on peut changer selon les besoins. Et pourtant, à l'instar de Duchamp qui voyait en l'individualisme de Max Stirner un idéal éthique, ce rejet du style comme « inconscient corporel » comme disait Barthes, va de pair avec une recherche d'individuation.

Ainsi Baldessari, dans les années 1960, continue de développer des stratégies de singularisation, tout en variant ses emprunts au non-art, qui lui permettent de dépasser la question du style. C'est toujours au sein de la peinture qu'il s'exprime ; mais la peinture débordée de l'extérieur. Art Lessons (1964) constitue une pièce importante de cette période pour deux raisons. D'abord, elle introduit le motif pédagogique dans son œuvre, c'est-à-dire le « discours sur l'art » comme façon de faire de l'art, notamment à travers l'usage du texte — ce qui va se développer un peu plus tard sous la forme des Word Paintings. Baldessari rappelle à leur sujet qu'il s'agissait toujours de faire de l'art avec du non-art — du texte. C'est pourquoi, disait-il, il avait besoin d'inscrire ses textes sur des toiles, afin d'envoyer « un signal artistique automatique, affirmant que le contenant valide le contenu[3] ». Le tableau apparaît du coup comme un élément du dispositif qui fabrique la valeur esthétique, et non plus comme un support neutre, vide et passif en attente d'un contenu artistique. Ensuite, les images d'Art Lessons montrent toutes des cas de peintures qui débordent de leur cadre, et les commentaires écrits en marge des « tableaux » portent précisément sur cette relation inconfortable avec l'espace environnant. Il s'agit en fait d'une mise en abyme du débordement de la peinture par son dehors que Baldessari met en œuvre par ailleurs.

La série des tableaux de gros plans de 1963 ou celle des Fragments de 1966 montrent deux façons de jouer sur les limites de la peinture. Dans Shoulder (1963), par exemple, on voit trois zones de couleur peintes assez grossièrement, qu'on arrive assez vite à reconstituer comme un bout de visage, un morceau d'épaule et un fond jaune uniforme. On a l'impression que le tableau est inca-pable de s'ajuster au motif qu'il cherche à représenter, comme si celui-ci, pris dans la vie réelle, excédait forcément la peinture.

L'utilisation de la photographie, à partir de 1967 (mais transférée sur toile) est sans doute, avec l'écriture, le moyen le plus important que Baldessari ait trouvé pour déborder de la peinture. Les Commissioned Paintings de 1969[B] sont ici les pièces les plus symptomatiques, avant le Cremation Project.

Le principe en est connu : l'artiste demande à des peintres amateurs, bons techniciens, de reproduire en peinture des photographies que lui a prises. C'est ce que les Américains appellent la « *treasure painting* », une pratique consistant à transposer une photographie en peinture, la peinture étant censée anoblir la photo pour donner à un simple souvenir un vernis artistique. Baldessari avait lui-même réalisé peu avant A Picture to Treasure (1966-1967). Sur la toile laissée en réserve, il fait écrire une description-titre de l'image peinte : « *A PAINTING BY* »… suivi du nom de l'auteur de la peinture, à chaque fois différent. Baldessari va ainsi jusqu'au bout de son refus du style, de la manière personnelle, c'est-à-dire de l'usage de sa main, en déléguant la production de l'œuvre à d'autres. Il n'est, bien sûr, pas le seul à le faire (on pense aux Wall Drawings de Sol LeWitt par exemple). Mais il décline l'idée en mettant en valeur le producteur de l'image, qui chez LeWitt reste anonyme, ou du moins est seulement mentionné dans le cartel. Les Commissioned Paintings sont aussi intéressantes pour une autre raison : pour les photographies qui sont peintes. Car celles-ci représentent toutes un index pointé en direction d'un objet, d'une zone spatiale qui renvoie toujours plus ou moins à l'univers banal et familier de la maison (une gazinière, etc.). Ce geste de désignation (par l'artiste ?) est à lui seul emblématique du changement de modèle signifiant que Baldessari adopte à partir de la fin des années 1960. Il renvoie au modèle indiciaire de Peirce, dont la théorie de la photographie ultérieure (Krauss, Schaeffer…) se servira abondamment pour expliquer la spécificité du médium photographique, et dont Krauss fera même le modèle de toute la création plastique qui s'inspire depuis les années 1950

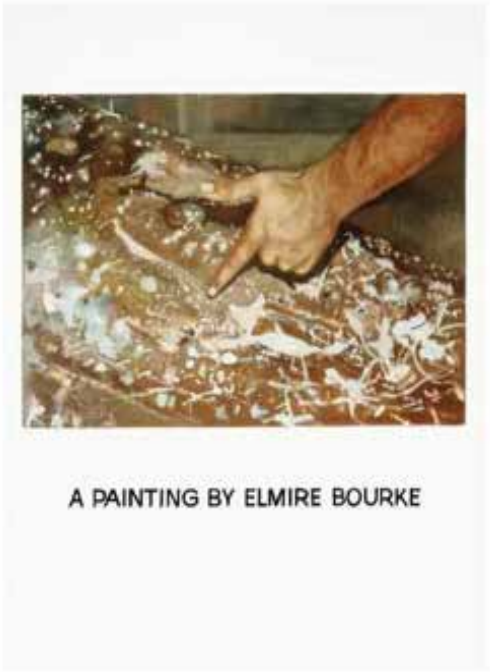
(2)
« Je pense que mon problème d'ensemble était que j'essayais de comprendre ce que voulait dire l'art pour moi, et beaucoup de mes premières œuvres tentaient d'élucider ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui peut vous rendre fou, bien sûr. » (Interview avec Hans Ulrich Obrist, « What I Had Left Out », 2 mars 2003, in Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series. 18. John Baldessari, Köhn, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 20.

(3)
John Baldessari cité par Lynn Vance, « John Baldessari : Artist as Artist », in Dialogue : the Ohio Arts Journal, vol. 4, n°3, janvier-février 1982, p. 39.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

(A) Anonyme, Sans titre, Studio International, vol. 180, n°924, juillet/août 1970, p. 3

(B) John Baldessari, God Nose, 1965, huile sur toile, 172,7×144,8 cm. Courtesy de l'artiste



(D) John Baldessari, Commissioned Painting : A Painting by Elmire Bourke, 1969, huile et acrylique sur toile, 150,5×115,6 cm. Courtesy de l'artiste

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

C'est l'été 1970, sur la côte Ouest des États-Unis.
Le gang de John cet été ne semble pas être celui des palettes,
mais plutôt celui des flammes.
Les photos témoignent qu'il ne fait peut-être pas si chaud que ça.
Parce qu'au crématorium de San Diego, en Californie,
le 24 juillet 1970, les hommes portent des pantalons longs
et des chemises en jean à manches trois-quarts.
John a réservé le crématorium.
Il veut brûler ses peintures.
Alors à l'aube, John se rend dans son atelier de National City
au volant de son van Ford Econoline.
Il a donné rendez-vous à ses élèves de l'Université de San Diego.
On les appellera le gang #34674.
La consigne est simple : le gang #34674 doit liquider
et désenchâsser toutes les peintures.
Ils vident l'atelier à coups de pied, de poing, au couteau,
à la hache…(C)
Tous les moyens sont bons pour détruire ces 123 toiles
et aller les jeter aux flammes.
Alors, une fois l'opération de démantèlement effectuée,
les hommes du #34674 déposent les caisses à l'opérateur
de crémation, qui fait passer les toiles de John entre deux
crémations.
Quelques heures après neuf boîtes contenant les cendres sont
confiées à John,
elles sont référencées sous le nom de « John Baldessari #34674 ».
Pour célébrer et marquer l'action du gang,
John fait fabriquer des objets mortuaires, des hommages
à sa peinture morte.
– une urne en forme de livre dans laquelle il met une partie
des cendres
– une plaque au nom de « John Anthony Baldessari 1953-1966 »
– des cookies préparés à partir de cendres
John veut faire perdurer cette peinture, la diffuser autrement.
La réinjecter malgré sa disparition, il faut l'ingérer.

de Duchamp[4]. Les images à l'index pointé de Baldessari ne peuvent pas ne pas faire penser en effet au dernier tableau de Duchamp, Tu m', dans lequel une main à l'index pointé se détachait des figures d'ombres des ready-made, main réalisée, d'ailleurs, par un peintre d'affiche. Ce modèle indiciaire rompt avec le modèle de création qui régnait sur l'art jusqu'alors, modèle prométhéen où l'artiste faisait surgir des formes nouvelles à partir de la matière informe. L'artiste indiciaire, lui, ne crée pas : il « invente », au sens archéologique, c'est-à-dire qu'il trouve et qu'il choisit ce qui existe déjà[5]. Si la peinture constituait le modèle de l'art prométhéen, la photographie est, à n'en pas douter, celui de l'art indiciaire. Pour dire adieu à l'ancien modèle artistique, Baldessari souligne trois fois donc dans les Commissioned Paintings le modèle indiciaire qu'il adopte à présent, en déléguant la production, en faisant une photographie et en mettant en scène le geste de sélection. On pourrait même ajouter un quatrième trait dans certains cas, comme dans A Painting by Elmire Bourke, dans laquelle le doigt pointe en direction d'un établi taché de peinture, qui ressemble à s'y méprendre à un tableau de Pollock.

LE PICTURAL (MOINS = PLUS)

Le Cremation Project marque un apparent rejet de la peinture en général. Comme pour le confirmer, les travaux qu'il réalise peu après s'en détournent complètement, du moins matériellement : textes, photographies et vidéos essentiellement. La figure indiciaire y est déclinée de plusieurs manières : l'index encore (A Game for Two Players [1971-1972]), l'empreinte (Potential Print [1970], avec les cendres du Cremation Project), le modèle judiciaire comme dans Police Drawing (1971) : il demande à un dessinateur policier d'établir son portrait-robot à partir des descriptions de vingt de ses étudiants. Baldessari déclarera d'ailleurs en 1977 : « J'ai toujours été intéressé par les indices, les preuves, la photographie policière… parce que selon moi, c'est de cela qu'il s'agit en art — des indices perceptuels[6]. »

Baldessari donne l'impression d'avoir tellement fait déborder la peinture qu'il en est complètement sorti. Pourtant, la peinture est toujours là, comme un problème latent. Telle est la force du pictural : il rejaillit toujours, même quand on croit s'en être débarrassé.

Beaucoup de pièces des années 1970 se présentent comme des expériences dont les photographies constituent le moyen et le résultat à la fois. Mais parfois ces expériences portent bien sur des problèmes, non seulement photographiques, mais aussi picturaux. Soit la série des objets jetés en l'air et qui dessinent des figures, comme Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six attempts) de 1972-1973. Se détachant d'un ciel bleu californien (parfois des palmiers sont visibles), quatre boules oranges dessinent des figures plus ou moins rectilignes. Bien sûr, il s'agit de capter « l'instant décisif » où la figure recherchée apparaîtra — problème de photographe. Mais cette figure, la ligne droite, ne peut apparaître qu'en surface — problème de peintre. De même, dans Cigar Smoke to Match Clouds That Are Different (By Sight-Side View), c'est encore en surface que la comparaison entre une photo de nuage et le nuage de fumée dégagé par l'haleine de l'artiste peut s'effectuer. D'autres pièces font intervenir la peinture par citation : Mondrian Story (1972-1973), qui est une série de photos montrant un pantalon blanc d'homme (ou de femme ?) marchant sur un parterre de fleurs, serait une allusion à une anecdote rapportant l'observation que Mondrian aurait faite, dans des circonstances semblables, sur l'ombre colorée des fleurs se projetant sur son pantalon, comme sur une toile blanche. Portrait : Framed Heights (Open-ended) de 1974 consiste en plusieurs cadres de tableaux sur un mur, sans peinture à l'intérieur, mais avec, écrites sur le mur, les indications du nom d'un artiste, de sa taille et de la date de la note. Dans tous ces cas, la peinture est absente, mais Baldessari y renvoie par allusion, en semant des indices. Enfin, la peinture apparaît en son propre nom, pour ainsi dire, à travers l'utilisation que Baldessari fait de la couleur. Celle-ci est utilisée

(4)
Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Macula, 1993.

(5)
« Je pense qu'un des enjeux fondamentaux de l'art est d'établir une sélection […] » (John Baldessari cité par Pascale Cassagneau, « Interview with John Baldessari », in Entretien/intervista/Interview : Acconci, Baldessari, Fabro, Sarkis, Turin, Lindau, 1999, p. 14).

(6)
Tiré de Diane Sporadek « Feature Interview : John Baldessari », in Detroit Artists Monthly, vol. 2, n°6, juin 1977, p. 6.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

en apparence de façon mécanique, toujours selon la séquence du spectre chromatique, dans ce ton expérimental que l'artiste adopte alors. Floating: Color de 1972 introduit comme une anomalie dans l'image : des rectangles colorés semblent flotter devant la façade d'une maison photographiée. Cependant, leur absence d'épaisseur ou d'ombre suggère aussi visuellement des papiers collés sur la photographie. Cette pièce est importante parce qu'elle montre la couleur utilisée en tant que force disruptive qui trouble l'économie représentationnelle de la photographie. Bref, elle incarne la capacité du pictural à déborder l'image. Et surtout, elle prélude à une tendance qui ne va cesser de se confirmer chez Baldessari à utiliser la peinture par-dessus la photographie pour la tronquer, la modifier ou la compléter.
Une œuvre remarquable en ce sens est Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich) des Violent Space Series (1976) : on voit sur une photographie en noir et blanc deux hommes sur la terrasse d'un immeuble, regardant fixement, et comme sur leur garde, quelque chose qui est caché par un vaste carré blanc posé en biais sur la surface de l'image — on comprend l'hommage à Malevitch du titre. Non seulement la référence à la peinture est explicite (une peinture iconoclaste comme celle du peintre russe, en plus), mais le fonctionnement occultant de la peinture est parfaitement mis en œuvre. Baldessari utilise beaucoup les pastilles colorées les années suivantes.D'abord collées, elles sont ensuite peintes sur le tableau photographique, jouant le rôle d'un cache : ainsi dans Bloody Sundae de 1987, deux photographies sont juxtaposées, comportant cinq personnages, le visage de chacun étant couvert d'une pastille colorée. Dans l'image du haut, trois malfrats (?), revolver au point, se font une barricade de meubles et de tableaux (dont on ne voit que les cadres, la peinture étant elle aussi masquée). En bas, un couple bourgeois s'embrasse dans un lit, en dessous d'un grand tableau dont la peinture est là aussi cachée. En somme, deux clichés du cinéma noir américain, dont la généralité est renforcée par l'occultation de toute information (les visages) qui pourrait particulariser les images. Cette œuvre est assez emblématique de l'adoption par Baldessari dans les années 1980 d'une iconographie cinématographique. Mais il y a plus. Le cinéma l'intéresse dorénavant puisqu'il fonctionne sur un modèle sémiotique qui permet à la peinture et à l'image de coexister : la montage. En effet, l'image cinématographique et la peinture telle que les conçoit l'artiste californien ont en commun une forme de fragmentation : chaque photogramme n'est que le fragment d'une scène, comme chaque peinture n'est qu'un fragment qui montre imparfaitement, ou cache en partie quelque chose. Dès lors, Baldessari peut laisser libre cours à la peinture, qui soulignera les montages provocateurs ou absurdes de ses assemblages de photogrammes, comme dans les gigantesques images recouvertes de peinture orange qu'il réalise en 2004 pour son exposition au Deutsche Guggenheim Museum in Berlin. Art du montage, l'art de Baldessari ne relève plus du paradigme indiciaire, mais d'une exploration de l'hybride sous toutes ses formes : association d'images disparates, mais aussi de médias (photographie et peinture). Sa récente série Noses and Ears fournit une idéale conclusion à cette évolution. Ce sont des tableaux en effet qui poussent très loin l'hybridation en mélangeant la photographie, la peinture et le relief. Mieux encore : ils renouent avec l'esthétique fragmentaire du début des années 1960, et un God Nose de 2007[C] boucle la boucle commencée avec le tableau éponyme de 1965.

Que s'est-il passé ? Pourquoi la peinture, d'abord tenue pour superfétatoire, puis refoulée tant bien que mal, a-t-elle accompli son joyeux retour dans l'œuvre de Baldessari ? Une réponse est peut-être à trouver dans une information livrée par l'artiste au sujet d'une exposition qu'il organisa en 2004 avec Meg Cranston. Il explique que partant d'un texte juridique qui excluait un certain nombre d'objets de la catégorie « œuvre d'art », il eut d'abord l'idée de faire une exposition avec tout ce qui ne rentrait pas dans cette catégorie. Puis il s'aperçut que l'exposition ressemblerait alors à n'importe quelle autre[7]. Il avait pris conscience que son vieux problème — introduire le non-art dans l'art — était dépassé. L'art n'a dorénavant plus de dehors ; il ne reste plus qu'à en conjuguer toutes les formes et les techniques dans des œuvres hybrides.

John est le peintre sphinx au blouson de biker.
Celui qui construit sur ses cendres.
Mais il y a aussi Steven, le peintre qui se disait nécrophile
car il aimait la peinture que l'on disait morte.
Dans son œuvre Steven[8] fait appel à la culture des motards.
Il compare son travail d'allègement de la peinture
à une pratique largement développée aux U.S.A. dans
l'après-guerre :

Le *chopper*.
Ce sont de jeunes américains qui cherchent.
Des motos rapides et légères.
Ces mecs se mettent à « *chopper* »
à enlever toutes les parties inutiles
au fonctionnement de la moto pour l'alléger
pour qu'elle ait plus de performance.
Ils enlèvent le garde-boue, découpent les carcasses arrière.
Retirent le frein avant, les sacoches,
Les phares latéraux, les pare-brises…
Un minimum de carcasses pour devenir
de longs bolides d'acier rutilants, délicatement peints.
Comme les grands monochromes carrés argentés
du peintre nécrophile.
Pour Steven, retirer du poids dans une moto c'est une sorte
de minimalisme
qui fait ressortir la beauté qu'il y a sous le métal…
ça réduit l'objet à son essence.
Et l'essence, enfin l'essentiel c'est là où ils veulent tous aller.
Que se soit celle avec laquelle Steven peint ses toiles
Celle avec lequel les Hell's roulent
Ou l'essentiel auquel John veux arriver.
Et quand John porte son blouson de biker
Et quand Steven peint, froisse, désenchâsse, déchire
On peut entendre dans leurs têtes
la rengaine des Hell's Angels qui hurlent
born to be wild.

(7)
John Baldessari, entretien avec Hans Ulrich Obrist et Meg Cranston, « Writing », printemps 2005, in Obrist, 2009, pp. 51-52.

(8)
Steven Parrino, (NDÉ).

Commissariat

AU SOL CAMAÏEU DIVERS VERTS ET MARRONS. UN RAYON SE POSE. MORDORÉ. ROSY-BLUE APPARAÎT.

Amélie Giacomini et Laura Sellies
commissaire Perrine Lacroix / commissaire associée Georgia René-Worms

BF15, Lyon
31 mai 2016

Au sol camaïeux divers verts et marrons. Un rayon se pose. Mordoré. Rosy-Blue apparaît est un projet polyphonique imaginé autour de quatre sculptures, deux danseuses, un ciel, une île et quelques arbres. Il travaille plusieurs médiums et se montre simultanément durant la Biennale de Dakar, en deux endroits différents : dans l'ancien hôtel Niani sur la corniche Ouest de Dakar et à La BF15 à Lyon. En mars dernier Amélie part vivre quatre mois à Dakar, je reste à Paris. Et puis elle raconte. Amélie tombe sur une auberge, l'Auberge aux coquillages. Les façades ensont recouvertes. Ils forment des mosaïques, l'invitent à entrer. L'intérieur est sombre, les pièces thématiques. Un homme s'approche, le lieu est un temple sacré, elle doit prier sur le grand baobab au centre de la cour, pose la main, achète une étrange figurine. En réalité l'Auberge aux coquillages n'est pas un lieu de culte mais un ancien bordel. Le lieu est désaffecté. Un voyage entraine des rencontres qui entrainent une histoire et ses images, ses sculptures, ses mouvements, qui entrainent un autre voyage, à deux cette fois-ci. Rosy-Blue est un maillage, de cultures, de récits, de disciplines. Rosy-Blue est une image filmique qui recompose le mouvement. Rosy-Blue est un perpétuel va-et-vient entre les disciplines, et donc, les acteurs qui la dessinent. Ses sculptures font émerger des mouvements et les mouvements s'enchevêtrent avec les formes. Le mouvement se filme, les matières, les paysages s'associent, à nouveau des récits et leurs sonorités. À la toute fin, Rosy-Blue se projette et se laisse regarder, il y a la mer aussi ou un fleuve, une danseuse. Rosy-Blue invente son espace, il fait partie de son corps, on ne la voit qu'une seule fois, Rosy-Blue est un événement simultané entre deux pays, le nôtre et un autre. Néanmoins il arrive que Rosy-Blue se disperse, plusieurs versions s'éparpillent dans différentes villes, Rosy-Blue diffuse des voix qui nous ramènent à elle, sans cesse on entend son chant.

THE SPRING READING CLUB

AirAntwerpen
Avril 2016

Avec: Mikaela Assolent, Ismaël Bennani, Benjamin Blaquart, Maxime Blondeau, Angélique Buisson, Laurie Charles, Orfée Grandhomme, Clare Noonan, Georgia René-Worms, Marnie Slater & Laure Vigna.

Un désir collectif de dire. Une communauté multicellulaire dans un manoir. Prise entre les flux d'un port industriel et l' émanation d'onde à haute portée. Par capillarité ingérer les mots des autres.

Pendant une semaine à l'extérieur de la ville, au milieu d'un paysage sollicité par une circulation dense de marine marchande. Un groupe d'artistes et commissaires se retirent dans un lieu safe, hors des enjeux d'efficacité du monde de l'art, afin de partager toutes formes de mots: écrits, paroles...qui accompagnent leurs pratiques.

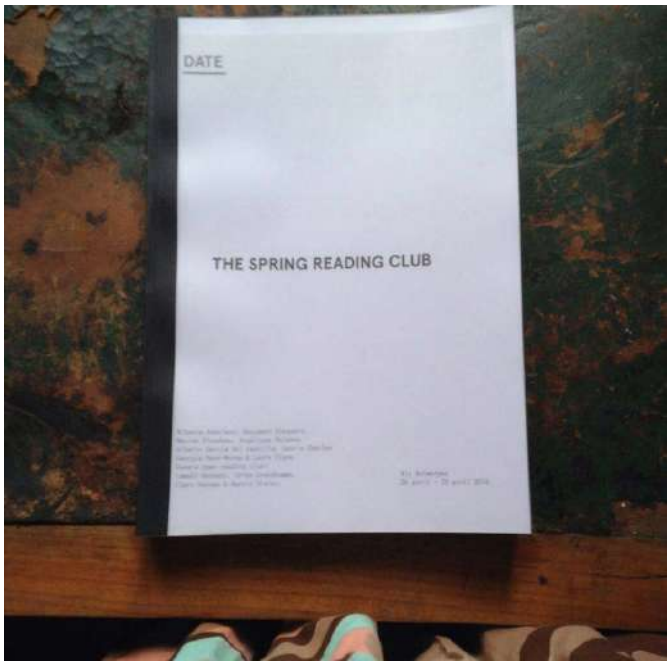
Reader consultable:
http://d-a-t-e.fr/reader-the-spring-reading-club/

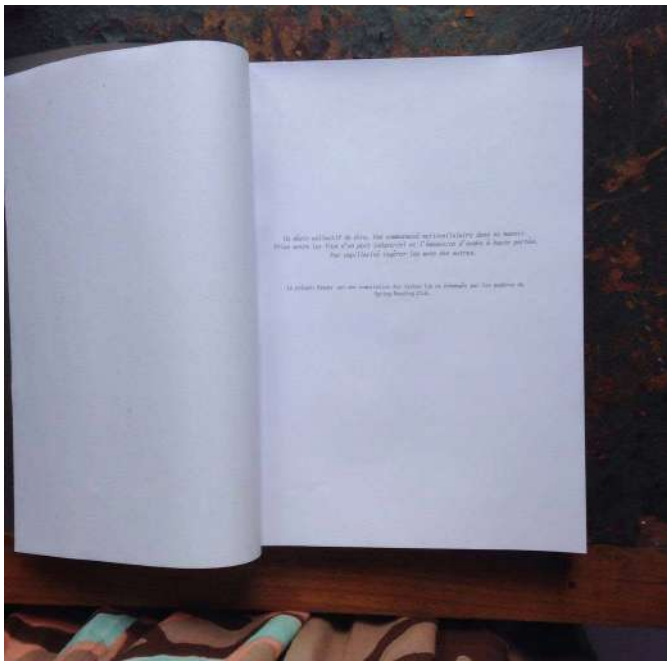
READER: THE SPRING READING CLUB

AirAntwerpen
Avril 2016

Le présent reader est une compilation de textes lus et échangés par les membres du Spring Reading Club.
Avec: Mikaela Assolent, Benjamin Blaquart, Maxime Blondeau, Angélique Buisson, Alberto Garcìa Del Castillo, Laurie Charles, Georgia René-Worms et Laure Vigna.
Guests open reading club: Ismaël Bennani, Orfée Grandhomme, Clare Noonan, Marnie Slater

Un désir collectif de dire. Une communauté multicellulaire dans un manoir. Prise entre les flux d'un port industriel et l'émanation d'onde à haute portée.Par capillarité ingérer les mots des autres.





1M37 AT THE WITHERS, THE BALANCE IN THE EARTH
Nicolas Momein

Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière.
Mai 2015.

« En partenariat avec le centre d'art et avec le soutient des employés du Syndicat de l'île, Nicolas Momein a pu récupérer du bois et d'autres matériaux complémentaires sur place, travailler la matière principale à la tronçonneuse et assembler les pièces dans le parc. Ce totem inspiré des architectures à ferrer, a pour fonction de permettre aux vaches de se gratter le dos. Par cette action, les vaches patinent la structure, des poils se collent à la résine pour donner un rendu unique. Fasciné par la relation au soin entre homme et animal (…)Les « sculptures-machines servent à la fois au bien-être des bêtes et donnent vie par leur actions à une oeuvre. »

Production: DATE (Georgia René-Worms et Laurie Charles) dans le cadre de la résidence de recherche et d'écriture au CIAP île de Vassivière. Avec la participartion: Syndicat de l'île de Vassivière.

THE SUMMER READING CLUB

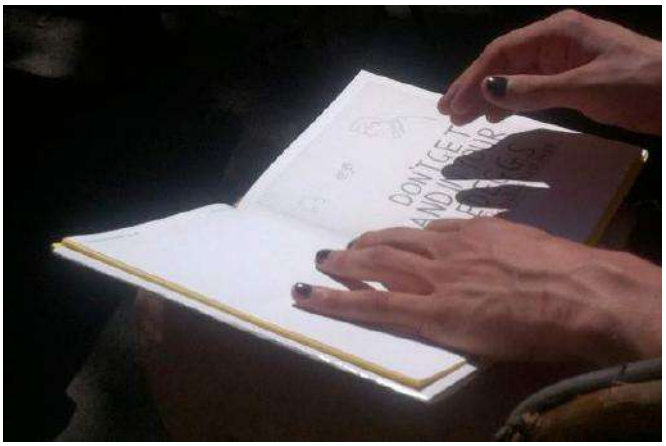
Treignac Project
Juilet 2015

Avec: Mikaela Assolent, Angelique Buisson, Maxime Bichon, Laurie Charles, Alberto García del Castillo, Georgia René-Worms & Sabrina Soyer

Un désir collectif de dire les mots. Une relation ouverte dans une communauté POLY-responsable.
Au bord d'une rivière, le trou du cul comme le centre du monde.

Le « Summer reading club » est un club de lecture visait à réunir des artistes/auteurs pendant une semaine à l'intérieur d'un lieu ambigu à la croisée de la maison de campagne et de l'artsit runspace, afin de partager des textes et de discuter des enjeux éthiques et esthétiques de la littérature et de la poésie, à l'intérieur de nos vies. Au cours de cette semaine ce club est devenu « un groupe » avec ses pratiques, ses rituels, ses règles, sans parvenir à une objectivité et une impartialité absolue.

Podcast et documentation disponible:
http://d-a-t-e.fr/the-summer-reading-club/
Reader consultable:
http://d-a-t-e.fr/reader-the-summer-reading-club/

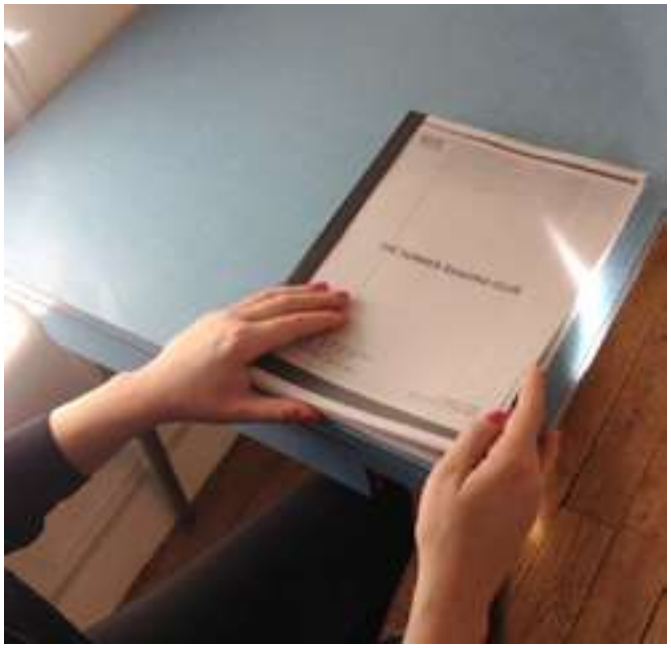


READER: THE SUMMER READING CLUB

Treignac Project
Juilet 2015.

Le présent reader est une compilation de textes lus et échangés par les membres du Summer Reading Club.
Avec: Mikaela Assolent, Angelique Buisson, Maxime Bichon, Laurie Charles, Alberto García del Castillo, Georgia René-Worms & Sabrina Soyer

Un désir collectif de dire les mots. Une relation ouverte dans une communauté POLY-responsable.
Au bord d'une rivière, le trou du cul comme le centre du monde.



A BIT OF BUBBLE AND A LITTLE BIT MORE OF BOOM

Bosse & Baum, London
23 January 2015, 7 – 9pm

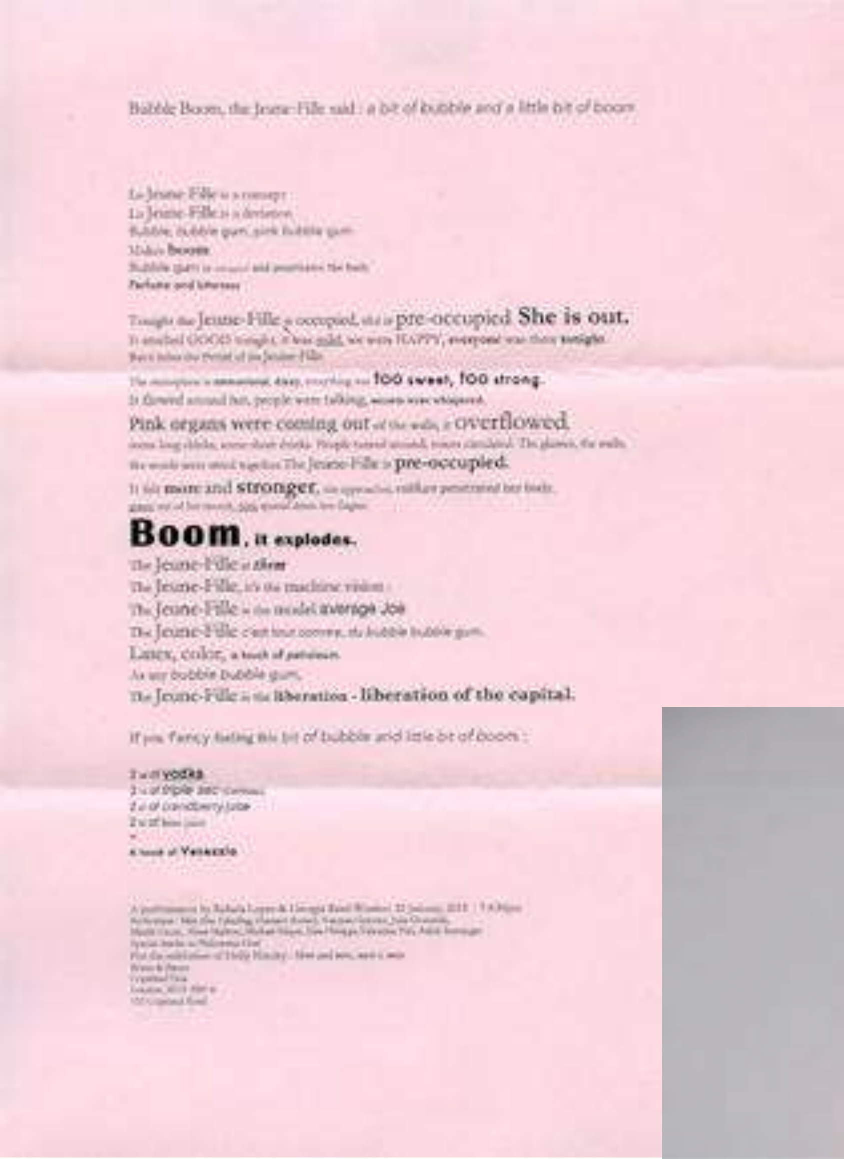
Artists Georgia René-Worms and Rafaela Lopez have developed a live work Bubble-Boom: The Jeune-Fille said “a bit of bubble and a little bit more of boom”, which takes the book Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille as a starting point.

Taking Holly Hendry’s exhibition at Bosse & Baum as a cue, the performance “Bubble Boom, the Jeune-Fille said: a bit of bubble and a little bit more of boom” proposes to shed the sweet-bitter smell of the concept of the Jeune-Fille as described in Tiqqun’s book Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl.

The construct of the Jeune-Fille came into being after the war, built by our consumer and spectacle societies. The Jeune-Fille, a superficial female character, expands and then spreads beyond gender (male / female), beyond social and cultural classes, because of the growing scale of these societies: she is the face of consumerism behind a charming and innocent mask.

The performance, as the embodiment of the Jeune-Fille, will spread insidiously in various forms, playing on all the senses of the visitors: an acidulous and repellent perfume, a soporific and lulling voice whispering cruel words, a sweet cocktail whose bitterness lives in the bottom of the glass, a literary text with political accents.

Views from the performance, Bosse & Baum, London, 23 January 2015.



Bubble Boom, the Jeune-Fille said : *a bit of bubble and a little bit of boom*

La Jeune-Fille is a concept
La Jeune-Fille is a deviation
Bubble, bubble gum, pink bubble gum
Makes **boom**
Bubble gum [illegible]
Perfume and [illegible]

Tonight the Jeune-Fille is occupied, she is pre-occupied **She is out.**
It smelled GOOD tonight, it was [illegible], we were HAPPY, everyone was there tonight
[illegible]

The [illegible] **too sweet, too strong.**
It flowed around her, people were talking, [illegible]
Pink organs were coming out of the walls, it overflowed.
[illegible] The Jeune-Fille is **pre-occupied.**
It [illegible] more and **stronger**, [illegible]
[illegible]

Boom, it explodes.

The Jeune-Fille is *them*
The Jeune-Fille, it's the machine vision :
The Jeune-Fille is the model average Joe
The Jeune-Fille c'est tout comme, the bubble bubble gum.
Latex, color, a touch of petroleum.
As any bubble bubble gum,
The Jeune-Fille is the liberation - **liberation of the capital.**

If you fancy tasting this bit of bubble and little bit of boom :

[illegible] **vodka**
[illegible] triple sec [illegible]
[illegible] cranberry juice
[illegible]
+
A touch of **Venezzia**

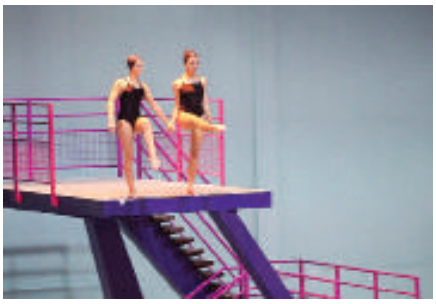
[illegible]

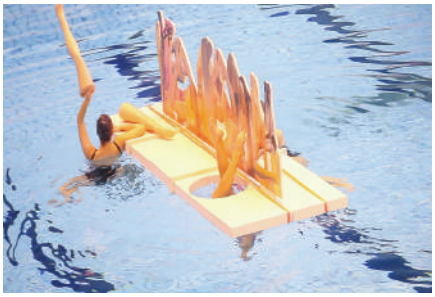
Sculpture Synchronisée

Un happening de Georgia René-Worms & Rafaela Lopez
Compétition de sculptures en piscine.
Production Villa Arson, centre national d'art contemporain, Nice
12 janvier 2014 -Piscine Olympique Municipale Jean Médecin

Sculpture Synchronisée est un projet conceptualisé au cours de ma quatrième année à la Villa Arson. Conçu à l'automne 2012 dans le cadre de l'ARC de recherche Littorale // Des corps compétents. On peut dire du happening *Sculpture Synchronisée* qu'il constitue la rencontre non fortuite de la sculpture et du mouvement dans l'élément eau. Durant happening se déroule une compétition aquatique de sculptures mises en mouvements par des nageuses de natation synchronisée. A l'espace d'exposition s'est substitué le grand rectangle d'eau bleu, où chaque artiste propose une micro narration mouvante par le biais de sa sculpture et de la chorégraphie. *Sculpture Synchronisée* à été envisagée comme un projet permettant de faire collaborer plusieurs entités et transposer leurs compétences spécifiques dans le cadre de l'autre, centre d'art / institution sportives, artistes/gymnastes. Le but était de faire produire à des artistes des sculptures pouvant être activées dans l'eau par des nageuses de natation synchronisée. Pour arriver à un point d'équilibre pour les deux parties, il a fallu que les artistes prennent connaissances des conditions et exigences physiques des nageuses. Ce projet avait aussi une visée à diffuser des oeuvres de jeunes artistes auprès d'un large public, non habitué des centres d'art. Le happening fut un événement populaire, réunissant un large public plus adepte des compétitions sportives. Une partie des oeuvres du happening furent présentées dans le cadre de l'exposition Des corps compétents, artistes, sportifs, burlesque, à la Villa Arson. Mon intérêt pour la natation synchronisée est né de la découverte de la figure d' Annette Kellerman, nageuse créatrice de cette discipline dans les années 1900. Annette Kellerman est aussi une figure émancipatrice puisqu'elle milita pour la disparition du costume de bain de type robe victorienne, qui chaque année faisait des centaines de noyées. C'est en utilisant les outils technologiques qui se développaient à son époque et entre autre le cinéma qu'elle démocratisa sa pratique sportive.

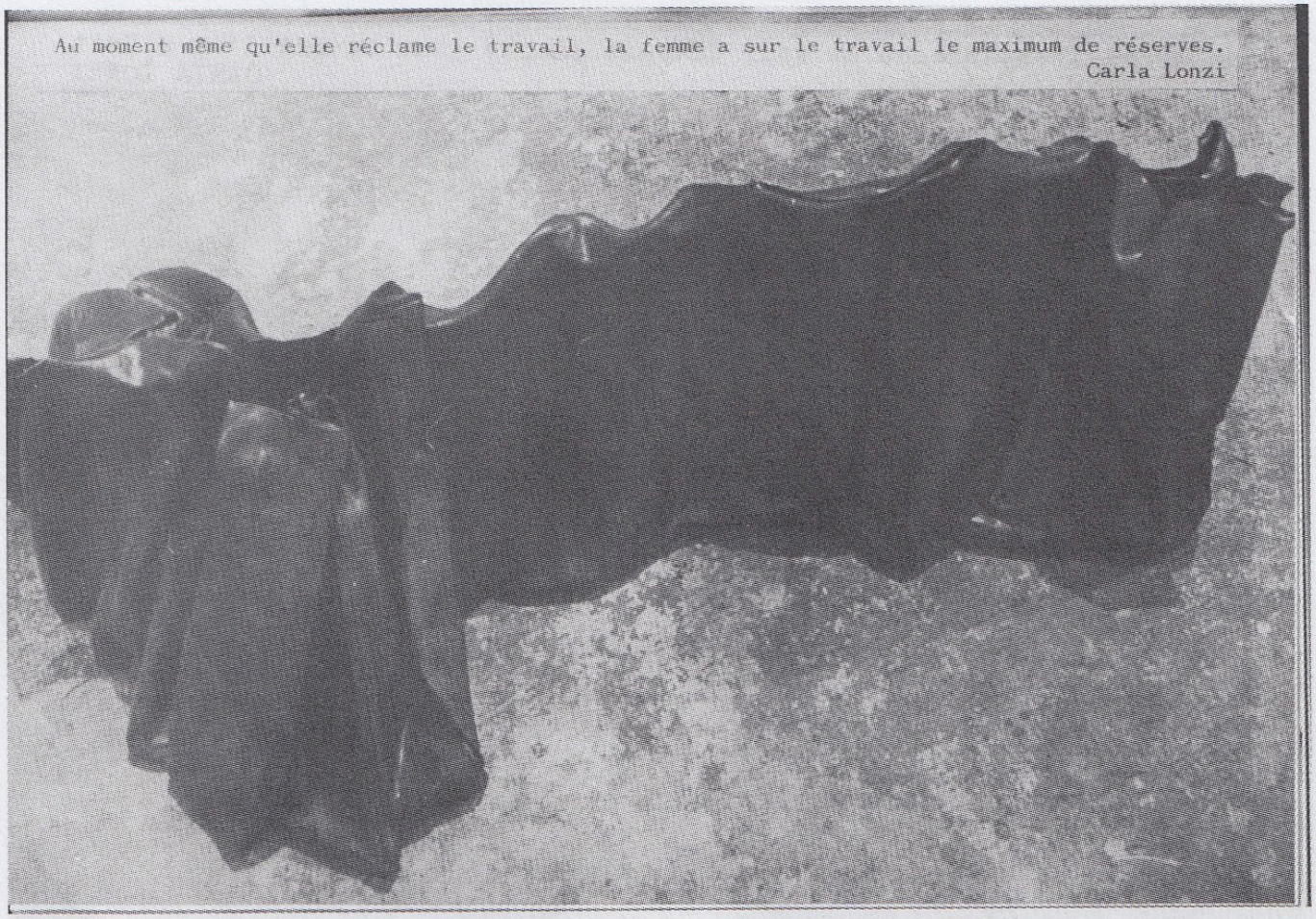
Artistes: Laurie Charles – Timothée Dufresne – Camille Dumond – Lucile Diacono – Raphael Emine & Omar Rodriguez – France Gayraud – Amandine Guruceaga – Mathilde Lehmann – Sandra Lorenzi – Estrid Lutz & Emile Moule – Baptiste Masson – Gabriel Méo – Grégoire Motte –Jeanne Roche-Nelly Toussaint-Raphaelle Serres-Quentin-Agathe Wiesner & Arnaud Biais-Giuliana Zefferi.





Recherches en cours

Luciano Fabro, *Italia* et Carla Lonzi, citation du *manifeste de Rivolta Femminile*. Collage extrait du catalogue *Processi di pensiero visualizzati, la jeune avant garde Italienne*, cur: Jean-Christophe Ammann , Musée de Lucerne 1970.



VOUS POUVEZ Y ALLER MAINTENANT

Recherche bénéficiant d'une aide individuelle à la création de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2016 et de l'aide à la résidence des Nuovi Mecenati.

Vous pouvez y aller maintenant, tient son titre de l'ouvrage *Vai pure* de la critique d'art et militante féministe italienne Carla Lonzi. *Vous pouvez y aller maintenant*, est dans la lignée de mes projets précédents qui tentaient d'explorer des contextes à la marge de l'art, d'y développer des projets artistiques au travers d'expositions, de groupes de parole ou de publications. Ceci dans le but de créer des projets vivants, dont la production est générée par des systèmes basés sur l'analyse d'un territoire et d'une situation.

En 1980, Carla Lonzi publie Vai pure, un récit d'entretiens avec Pietro Consagra, sculpteur radical de l'avant-garde italienne des années 50. Quand Consagra et Lonzi éditent cette conversation, Lonzi s'est retirée de la critique d'art au début des années 70, pour consacrer sa vie au militantisme féministe. L'ouvrage *Vai pure* est la retranscription d'une conversation de quatre jours, évoquant les tensions d'une vie commune, faisant des allers-retours entre les méthodologies de pensée féministes, que Lonzi a mis en place au sein d'un groupe féministe, et la complexité à les appliquer dans un contexte patriarcal tel que celui du champ de l'art.
Dans cet ouvrage Lonzi renoue avec des outils de pensée et de critique qu'elle avait développé dans ses écrits sur l'art contemporain: *La solitudine del critico (La solitude du critique)* 1963, *La critica è potere (La critique est la puissance)* 1970, ou son seul ouvrage aujourd'hui traduit en français *Autoportrait* (première édition 1969, édition française 2013). Dans ces textes, il s'agissait de composer des maillages entre histoire culturelle, sociale et politique, et de comprendre au mieux la pratique des artistes avec lesquels elle travaillait, ou dont elle considérait que la pratique éclairait celle des autres. Lonzi à travers des cut-up entre les différents entretiens, créant des échanges fictifs entre les artistes. Elle présentait son approche ainsi :
« Le critique devrait examiner par lui-même, expérimenter, absorber des éléments de son secteur d'activité, c'est-à-dire s'initier j'ai trouvé le mot et j'y tiens parce que l'initiation signifie qu'on entre dans quelque chose, qu'on y descend, qu'on l'absorbe et que, ce faisant, on se transforme et on vit. ».

En abandonnant la critique d'art, Carla Lonzi a adopté la même approche de travail, une volonté initiatique régie par le partage, l'expérimentation, l'absorption des connaissances, après des analyses contextuelles personnellement investies, c'est donc dans ce contexte qu'elle fonde en 1970, le groupe *Rivolta Femminile (Révolte Féminine)* avec Carla Accardi, artiste formaliste Italienne.
Vous pouvez y aller maintenant, s'intéresse aux postures d'auteures et ce que pourrait-être une écriture critique féministe ainsi qu'à l'existence de langages aux subjectivités féministes applicables au sein du champ de l'art, c'est donc par ce prisme que la figure de Carla Lonzi et Rivolta Femminile sont invoquées comme figures de départ.

Le projet de recherche *Vous pouvez y aller maintenant,* a pour volonté d'étudier les liens qui ont pu exister entre les groupes militants féministes et la scènes artistique Italienne des années 60-70, en s'intéressant principalement aux questions de langage et d'écriture. Au cours de mes recherches préliminaires menées en Italie à l'automne 2015, mon intérêt s'est particulièrement porté sur certaines artistes de la Poesia visiva, comme:
Ketty La Rocca (1938-1976), Mirella Bentivoglio(1922), Lucia Marcucci (1933) et Tomaso Binga (1931) ainsi que sur l'artiste cinétique Marinella Pirelli (1924-2009) qui chacune dans leurs pratiques peuvent être rapprochées par la volonté d'émancipation qu'elles font passer, entre autre par un langage subjectif, et qui se formalise à travers des oeuvres plastiques qui utilisent l'écriture.Le cas de Marinella Pirelli étant différent puisque son rapport au corps et au féminisme, passe par l'élaboration de films se situant à la frontière du document historique et de l'expérimentation, avec ce nouveau médium qu'est à l'époque, la vidéo. Vous pouvez y aller maintenant à pour but de mettre au jour le fait que les rapports entre sexualité et système patriarcal, corps et lan-gage, ainsi que les relations entre pratique artistique et féminisme, sont concordantes.

Le second temps de recherche qui aura lieu en juin-juillet 2017 a pour objectif de couvrir une autre partie que je désirerai mener sur le terrain, dans les archives précises des Fonds de conservation de chacune de ces artistes.Il est, à titre d'exemple, prévu que je me rende :
-À Varese, pour consulter l'archive de Marinella Pirelli
-À Sienne pour consulter l'archive de Ketty la Rocca
-À Milan à la Librairia delle donne, dont certaines membres fondatrices sont encore actives au sein de la structure et du groupe de parolle il circolo della rosea Mais aussi à la bibliothèque de l'unione femminile et au Maga de Gallarate.
-À Rome pour rencontrer les personnes qui se chargent de l'activité d'archivage du site Herstory qui recense tous les groupes militants féministes italiens et de la documentation tels que tracts et manifestes .
Ainsi que pour la consultation de l'archive Menna Binga.
-D'autres voyages sont à prévoir pour travailler sur la poesia Visiva et plus précisément sur les activitées du gruppo 70 et certains festivals dont on fait partis Lucia Marcucci et Tomaso Binga.

SA FEMME ET SON CHÂTEAU

Un projet éditorial de Laurie Charles et Georgia René-Worms Publication 2017, Shelter Press

Sa femme et son château est envisagé comme un objet unique de recherche et d'expérimentation, il se propose de rendre compte d'une expérience artistique collective au travers d'un livre dont la forme reflète la réalité concrète et spontanée des moyens de production avec lesquels le projet se développe.
Il s'agit d'une publication dont le contenu interroge sa situation de production, son contexte de recherche et de création.

Contenus:
Sa femme et son château est composé :
- d' interventions plastiques d'artistes
- d' essais critiques, théoriques et fictionels
- de documents d'archives

Ces interventions s'articuleront autour de textes de recherches sur:
- l'ethnobotanique abordée sous l'angle empirique à partir de la présence sur l'île de Vassivière d'un jardin des Simples conçu par Thierry Thévenin, autour de la féminité et par des axes théoriques autour de l'histoire de l'herboristerie et de sa disparition. Ces recherches s'axent sur la perte de la transmission orale du savoir des femmes au moyen âge. Elle aborde ainsi les questions de pouvoir et l'idée d'un possible retour à la parole. En réactivant le slogan des féministes italiennes « Tremate, tremate, le streghe son tornate»(« tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour »)
- sur l'initiation abordée au travers d'une fiction qui remets en scène des personnages historiques pour construire un récit hybride. Elle traverse différentes figures/postures: la figure de l'autodidacte sur les ques- tions d'apprentissage, la figure du renoncement au travers de l'ermite ou encore celle du mystique. La fiction permet au travers du re-enactment d'introduire une recherche théorique sous une forme narrative.

Une écologie de production régionale
L'impression de l'objet se fera en Limousin dans la perspective d'affirmer une écologie de la production sur son lieu de création, le Limousin disposant d'une histoire économique et écologique de la production de papier ambiguë. Le Limousin dispose d'une histoire économique et écologique ambiguë. En effet depuis la fin de la seconde guerre mondiale et afin de relancer l'économie, de nombreuses parcelles de terre ont été revendues à différents types d'industriels qui pratiquent la surplantation et l'abattage de sapins Douglas afin de produire notamment de la pâte à papier.
La couverture de l'ouvrage résulte de la réalisation d'un papier artisanal avec inclusion de plantes fabriqué au Moulin du Got, moulin à papier fondé en 1522. La plante: de l'armoise inclue dans la pâte à papier provient de la coopérative des plantes médicinales et huiles essentielles qui se trouve en Auvergne. L'idée était de pro- duire un papier pour la couverture du livre qui inclut une plante qui aie une histoire et des effets liés à cette relecture de la transmission du savoir des plantes par les femmes. L'armoise a entre autre depuis l'antiquité romaine pour mission de protéger la santé des femmes.
Il s'agit avant tout d'expérimenter des techniques traditionnelles et de les confronter aux technologies actuelles.

Contributeurs
Angelique Buisson, Around function, Lorraine Château et Julien Bouillon, Pauline Curnier Jardin, Chloé Maillet, Nicolas Momein, Aurèle Nourisson, Raphaël Pirenne