L'ŒIL DE L'HISTOIRE

LA CONCIERGERIE

CRÉATIONS & PATRIMOINES

L'ŒIL DE L'HISTOIRE

EXPOSITION «DEMEURE(S) HISTOIRE ET MÉMOIRE» DU 15 AU 29 MAI 2013

LA CONCIERGERIE

HERVÉ BACQUET
SABINE BOUCKAERT
AGNÈS FOIRET
PIERRE-MARC FOUCAULT
BÉATRICE MARTIN
SANDRINE MORSILLO
PATRICK LIPSKI
JOËL PAUBEL
MARTINE ROYER VALENTIN
DIANE WATTEAU

En couverture: Hervé Bacquet,
Dessin panoramique,
dessin sur papier calque, 260 x 1200 cm, fixé sur une structure bois 300 x 400 cm, 2013.

L'œil de L'histoire

Collection « Créations & Patrimoines »

L'objectif de cette collection est de présenter des expositions qui «ont lieu», c'est-à-dire qui se déploient dans des sites particuliers. Des œuvres qui sont installées dans des espaces *a priori* non destinés à les présenter ou des œuvres créées par rapport aux caractéristiques de ces lieux : architecture, environnement ou collection. Plusieurs aspects sont alors développés, il peut s'agir de mêler des œuvres contemporaines à des collections de musées d'art ancien, de positionner des œuvres éphémères ou de faire émerger des propositions plastiques dans des monuments historiques, ce qui réactive l'histoire et montre autrement les œuvres. En effet, si le lieu de l'œuvre est l'œuvre elle-même, « elle n'en occulte pas moins toujours quelque chose : précisément son inscription dans un site, et donc dans une histoire et une économie »[1].

La confrontation des œuvres contemporaines avec des éléments du patrimoine n'est pas nouvelle. Cette idée remonte aux années 1980, les artistes et commissaires d'exposition recherchaient des lieux éloignés du traditionnel *white cube*. Rappelons aussi que privilégier l'œuvre dans le site, renvoie, bien sûr, à Daniel Buren, à la notion d'*in situ* développée dans les années 1970, notion qui consiste à montrer les conditions qui rendent l'œuvre possible. « Quelle est [en effet] cette réalité de la peinture, écrit Buren, qui serait totalement étrangère à cette autre réalité qui la permet »[2] ? C'est ainsi qu'en 1983, Sarkis avec Buren réunissaient plusieurs artistes et leur proposaient de faire œuvre dans une chapelle désaffectée, à Paris, pour une exposition intitulée *À Pierre et Marie, une exposition en travaux*. En 1984, à Cadillac, l'exposition *Histoires de sculptures* conçue par Bernard Marcadé permettait aux artistes de questionner leur rapport traditionnel à la sculpture dans le château des Ducs d'Épernon.

Depuis, les interventions d'artistes dans les lieux historiques, des sites désaffectés ou des musées d'art ancien, se sont multipliées. *Contrepoint*, au Louvre, présente depuis 2004 des œuvres contemporaines en regard d'œuvres anciennes. Les artistes instaurent des dialogues avec les collections, expérimentent des architectures, apportant ainsi leur contribution à celles des historiens et des scientifiques.

Ici, le lieu devient site de création et l'œuvre ouvre à un regard contemporain sur des monuments ou objets du passé. Dans tous les cas, que l'œuvre soit conçue ou non sur place, il s'agit bien de mettre en lumière des œuvres et de questionner le patrimoine, entre création et conservation.

1- Bernard Marcadé, «L'*in situ* comme lieu commun», *Art Press*, no 137, juin 1989, p 37.
2- Daniel Buren, *Rebondissements*, Bruxelles, Dalet & Gevaert, 1977, p. 14.

Manière de décrire, manière de voir

Suite à l'exposition *Demeure(s), histoire et mémoire* à la Conciergerie en mai 2013, nous nous proposons de faire retour sur les créations en partant des écrits des artistes participants. Ces écrits relatifs à l'élaboration de leurs œuvres, de la conception jusqu'à la présentation dans ce lieu historique constituent un outil d'analyse des postures artistiques adoptées et sont une incitation à habiter les œuvres. Ils explicitent comment l'œuvre entre en rapport, en contact, avec les « fantômes du passé ».
Au-delà de la création sur place ou de l'adaptation des œuvres au lieu, si cette exposition ne renouvelle pas le genre de l'exposition d'œuvres *in situ*, elle est une lecture de l'histoire du lieu. Il s'agit alors de voir comment un monument historique reçoit la création contemporaine et, en retour, comment la création regarde l'histoire et laisse transparaître les traces laissées par celle-ci. Comment l'œuvre engage-t-elle alors notre regard dans ce lieu ? Qu'apporte l'œuvre aux événements passés ? Et comment l'œuvre se constitue-t-elle « contre » ce patrimoine historique, c'est-à-dire en étant à la fois si différente et si proche ?

L'œil de l'artiste n'est pas seulement un œil qui imagine à partir de ce qu'il fixe, il est aussi un œil qui se souvient. Entre imagination et mémoire, l'activité optique étend le domaine du visible au-delà de la vue, perce les apparences et saisit une profondeur cachée. De l'œil qui approfondit le sens de la vue à travers l'élaboration de l'œuvre dans ce lieu, à l'œil du spectateur qui découvre le sens du projet, l'œil du créateur et l'œil de l'observateur se suppléent l'un l'autre pour tenter de comprendre l'Histoire et inventer des histoires.

Sandrine Morsillo,
Directrice de la collection *Créations & Patrimoines* .

Exposition «Demeure(s), histoire et mémoire», un commissariat à l'épreuve du lieu

L'exposition *Demeure (s), histoire et mémoire* ouverte du 15 au 29 mai 2013 s'inscrit dans les orientations du service éducatif des trois monuments de l'Île de la Cité : la Conciergerie, la Sainte Chapelle et les tours de la cathédrale Notre-Dame. En effet, en lien étroit avec les programmes de l'Éducation nationale et au-delà de la transmission des connaissances, ce service souhaite aussi agir en résonance avec le présent.

Demeure(s), placée sous la direction d'Isabelle de Gourcuff, administratrice, et dont j'ai assuré le commissariat, a été conçue à la fois comme exposition collective et comme adresse aux enseignants, nos interlocuteurs privilégiés. L'idée était de favoriser la poursuite de l'enseignement « hors les murs » et par d'autres moyens, car nos publics sont en grande partie les mêmes alors que nous disposons d'un médium imposant : le monument. Deux journées d'études réunissant universitaires et artistes venus de multiples disciplines ont été proposées pour mieux appréhender les motivations d'une telle exposition dans son cadre éducatif. La première intitulée *Des lieux de l'histoire à l'intervention de la mémoire : construire l'art contemporain* annonçait la deuxième, *Pierres en mémoire et royaume des sens.* Dès juin 2012, un protocole a été remis à quelques enseignants artistes chercheurs de Paris 1, Paris 8 et Cergy-Pontoise qui, à leur tour, ont invité des collègues. Quelques enseignants animateurs des ateliers du patrimoine exerçant dans les monuments de l'Île de la Cité ont été également sollicités. Des réunions ont été tenues chaque mois. Deux consignes avaient été lancées afin d'interroger la complexité du propos dans un tel site : la première sous forme de question, « Mais que fais-tu à la Conciergerie ? », la deuxième impliquant la notion de collectif. La question du temps et de l'architecture n'était pas une des moindres préoccupations dans cet ensemble, ancien palais royal, Palais de Justice et espace reconstitué des parties carcérales. Ainsi, cette exposition s'est-elle orientée sur la question de l'installation et de la cohabitation artistique avec l'histoire, celle de la demeure et des figures qui y sont attachées, mais aussi avec la mémoire, les mémoires collectives et individuelles. Nombre de questions sont nées de la confrontation à la pierre, à l'espace et au temps : que montrer du passé, pour dire quoi et à qui ? Où commence un possible détournement ? Quelles mémoires sont en jeu ? Chaque artiste a pu donner libre cours à son

inscription fugitive dans le monument tout en tenant compte du groupe, en autant d'échanges cruciaux, particulièrement au moment de l'attribution de l'espace de chacun en relation avec le tout.
Cette expérience *in situ* pourrait suggérer qu'une forme ouverte de conception d'exposition serait parfois bien adaptée à des lieux à la vocation apparemment immuable.

Martine Royer Valentin
chargée des actions éducatives, Conciergerie, Sainte Chapelle,
tours de la cathédrale Notre-Dame de Paris, commissaire de l'exposition.

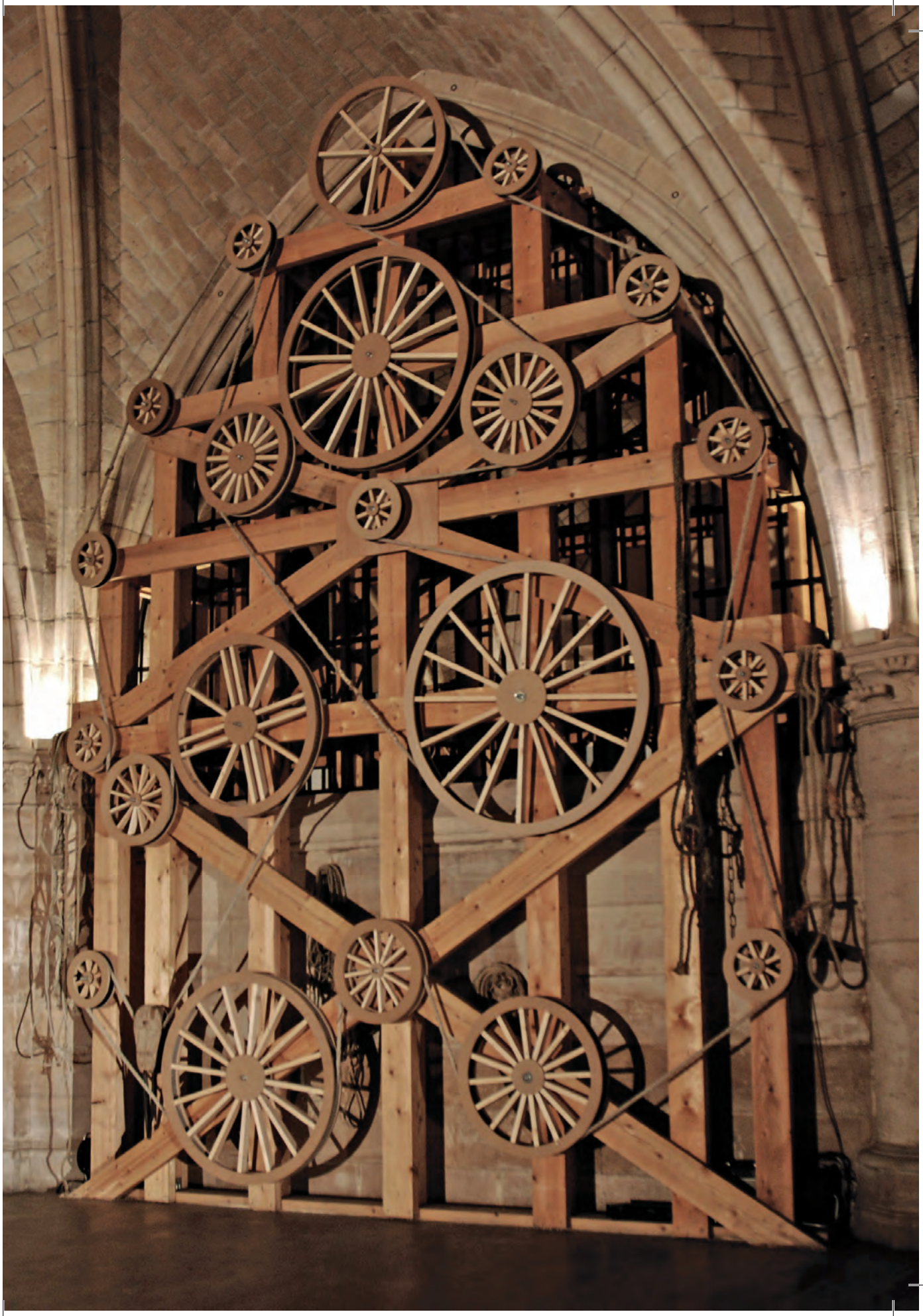
HERVÉ BACQUET

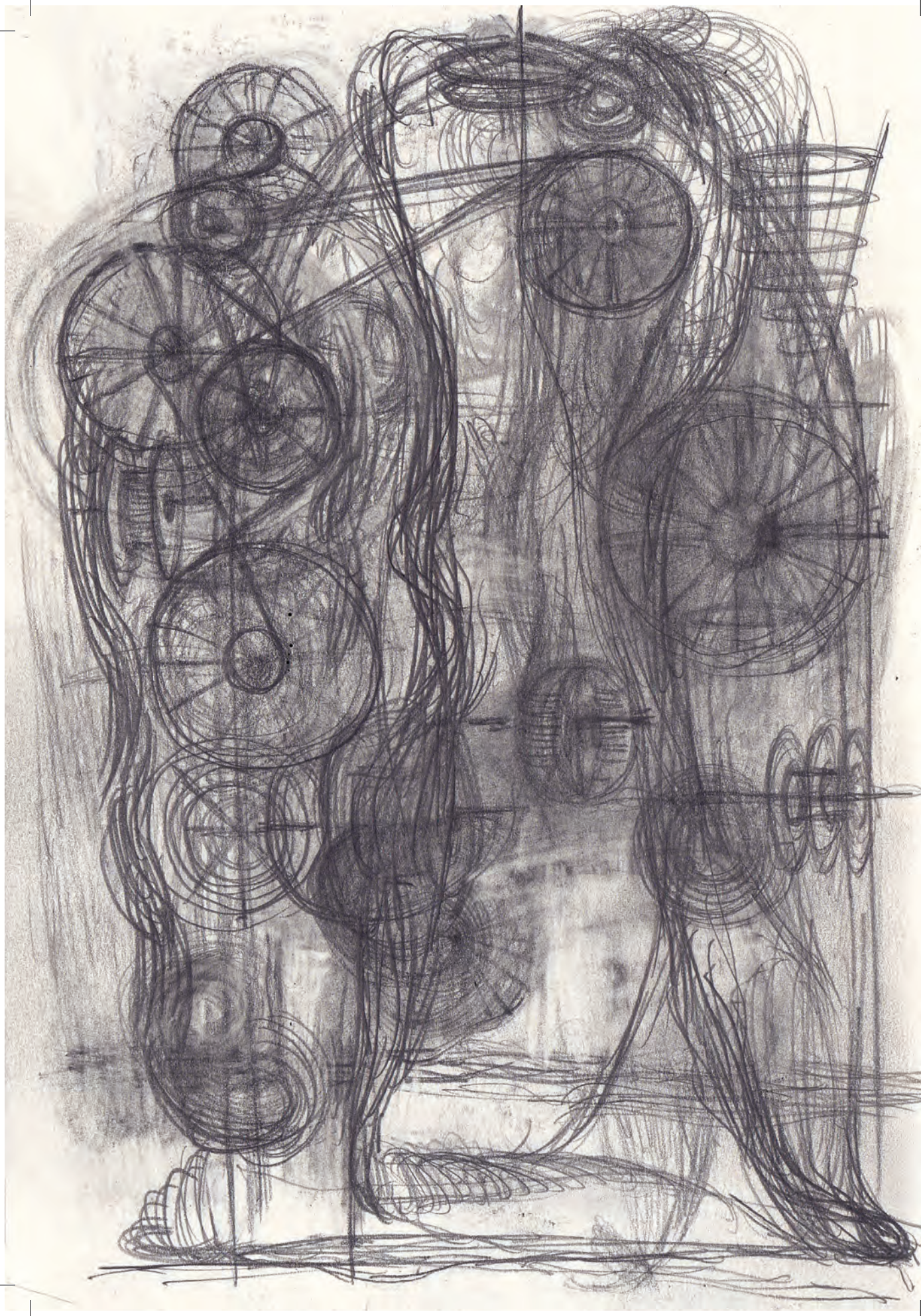
L'élévateur gothique (Fiction)

A proximité de la façade sud de la conciergerie de Paris, dans une petite salle voûtée située sous la salle des gens d'armes des archéologues ont découvert en1970 près de trois mille documents concernant les techniques d'édification et en particulier des plans de machines inédites utilisées entre 1303 et 1313 : un recueil de dessins et de notes manuscrites permettant de reconstituer un élévateur destiné à hisser mécaniquement les pierres grâce à un système de traction démultipliée. Constitué de vingt-trois poulies reliées par une corde de chanvre de plus de cinquante mètres, cet engin était capable d'acheminer les pierres dans une nacelle le long d'une rampe de bois avec la précision d'une horloge. Les archéologues ont exhumé également des maquettes de compas de sept mètres de long pour les tailleurs de pierre principalement pour contrôler la courbure des voûtes et l'aplomb des piliers au fur et mesure de leur édification ainsi que des viseurs pour vérifier les alignements. Monsieur Hébert, instituteur à Poissy depuis 1957 et grand amateur d'archéologie s'est beaucoup intéressé à cette découverte dès que la presse l'a rendue publique et il a entrepris de reconstituer ces instruments grandeur nature dans la salle des gens d'armes puis de les mettre en action avec ses élèves.

Dans un premier temps, l'élévateur (fictif) de Monsieur Hébert feint de répondre aux attentes de certains visiteurs qui vivent l'architecture gothique avant tout comme une prouesse technique, un savoir-faire un peu magique qui se serait perdu. Cette machine grandeur nature constituée d'une structure en bois de six mètres de hauteur et de vingt-trois poulies en bois semble faire partie des murs et a pu être perçue comme une attestation qui permettrait de remonter l'histoire jusqu'aux origines de la construction.

Cette pseudo reconstitution a été conçue un peu comme une curiosité touristique voire comme un lieu commun rassurant au premier regard, mais par sa dimension concrète et physique, la manipulation de l'élévateur a été, de loin, plus signifiante et plus marquante au niveau de





notre
relation à
l'histoire de ce
lieu car nous avons
été en lien avec le passé
d'un point de vue cognitif.
La rotation des poulies et le simple
fait d'exercer une tension de la corde
de chanvre produit différents types de
grincements et de vibrations amplifiés par
la configuration architecturale car la voûte
en croisées d'ogives constitue une sorte de
réflecteur et de chambre d'écho en renvoyant
les sons vers le sol et les murs de pierre. Les
poulies qui ont un diamètre compris entre
quarante centimètres et un mètre soixante-
cinq exercent des forces spécifiques sur les
axes qui chantent chacun à leur manière
une mélodie évolutive et répétitive qui n'est
pas étrangère à certaines musiques actuelles,
notamment celle de François Bayle[1]. Chaque
visiteur a rapidement perçu qu'il pouvait
moduler un chant par la manière d'actionner
la corde et par son écoute. Nous n'entendons
peut-être pas les sons de la construction tels
qu'ils étaient en 1303 mais une forme musi-
cale autre, à la fois ancienne et actuelle..

La question posée ici pourrait être : « […] quand le spectateur vient-il au monde ? »[2] Quand le visiteur rencontre t-il l'histoire de ce lieu ? A la force du poignet, les sons de l'élévateur gothique nous plongent dans une dimension patrimoniale imaginaire mais incarnée.

1- *La forme du temps est un cercle*, François Bayle, 1999-2001.
2- Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 22.

(page 11) *Élevateur gothique,*
bois et cordes, 600 x 500 x 100 cm,
2013.

Croquis (élévateur gothique) n°27,
graphite sur papier, 22 x 14 cm,
2013.

SABINE BOUCKAERT

Vos aveux réchauffés en cuisine !

Parler de ce qui a eu lieu – l'exposition *Demeure (s), histoire et mémoire*, à la Conciergerie –, c'est après coup en ressaisir le sens et passer aux aveux. L'artiste n'est pas historien, son récit n'est pas scientifique. Son point de vue oscille entre distance critique et poésie.
À quelle histoire le monument se rapporte-t-il aujourd'hui ? Comment distinguer le passé comme expérience imaginaire et l'histoire comme récit objectif ? L'appel au travail de la mémoire, à la demeure, provoque alors un retour sur soi, appelle à faire retour sur la petite histoire, le récit singulier. A s'interroger sur « *l'historicité* à l'horizon de toute question d'*intimité* et de toute question d'*actualité* »[1].

Elle, l'artiste, est assise immobile et demande, prisonnière de son attente, à voir au-dedans où demeure une sorte de secret du temps, de l'histoire. L'attente se retourne en inattendu.
Adviennent des *Tables d'attente* : des écus en retard d'armoiries. Les mots s'inscrivent à la surface comme des récits en attente, en l'état, énigmes, trajectoires… L'objet se joue de la simple tautologie. À partir du descriptif se produit un déplacement. Une tension s'érige entre structure et image poétique. La métaphore subsiste, le blason manifeste la présence d'un corps absent, d'une mémoire effacée, une forme idiote. La table, bureau/bourreau troué, un siège et, en creux, le lien avec l'habiter… L'objet étrange autant qu'absurde réactive le souvenir d'une machine, *L'appareil à mettre les points sur les I*[2], et l'articule à la question de la Raison des Lumières. Il engage à mettre les choses au point. Faire ou se faire violence ? Une missive s'amorce, trouée « lumineuse » – *Monsieur, la raison*… La table bourreau, n'est pas mise en cause frontale de la Raison, elle en pointe les limites.

1- Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 20.
2- L'une des machines introuvables de Jaques Carelman, figurant dans le catalogue éponyme, Paris, Baland, 1967.

Liberté,
Vidéo, boucle, 2013.

(pages suivantes) *Table d'attente,* « Grains de remèdes »,
mine de plomb sur papier Magnani, 70 x 100 cm, (sur planche de bois 1,20 x 1,80 cm), 2013.

(pages suivantes) *Bureau / Bourreau (Table, machine à mettre les points sur les I),*
bureau 114 x 63 x 73 cm, perceuse à colonne 34 x 54 x 15 cm, siège bois et cuir, 60 x 60 x 86 cm, 2013.

La question est, pourquoi la Raison à vocation émancipatrice s'est-elle inversée et s'inverse-t-elle encore en une logique extrême de domination, s'abîmant dans la barbarie là où elle devrait s'articuler à l'humain. L'objet ne va rien éclairer de la vie de bourreau, des « criminels de bureau »[3], car « l'œuvre d'art est une mise en ordre (selon la logique du nécessaire ou du vraisemblable) de ce qui se présente dans la réalité vécue sur le mode de la dissémination, de la juxtaposition, du hasard et de contingence. Aussi acquiert-elle la dimension philosophique que ne possède pas le récit historique »[4].

Autre inversion encore. Une fourche à foin[5] qui se retourne en arme improvisée, brandie par le peuple. Dressée, ses dents mordent un coussin, mouvement virtuel du dessin qui mord. L'association visuelle est l'indice d'une blessure étouffée.

Reste le mouvement de la flamme sur la table du solitaire. Soixante et une bougies allumées écrivent le mot *Liberté*[6]. La vidéo montre des flammes vacillant continuellement sous l'effet d'un souffle qui aura raison de la lisibilité du mot. Des plans de rupture – d'une nuque renversée – viennent briser la durée. L'instantanéité est celle de la guillotine qui tranche la tête à une vitesse telle qu'elle procure tout au plus « une impression de souffle d'air frais ».

Quel est le geste qui rapproche ces objets, quel est le point d'articulation ? On peut avancer qu'ils entretiennent tous une relation matérielle avec le lieu. Puis, il y a le trou, certes la blessure de l'histoire, l'histoire d'une blessure, mais aussi le trou de mémoire, le trou de la pensée, dans l'écriture, le point, c'est-à-dire aussi le dessin. Du trou vers la lumière ? C'est le débat qui permet d'éclairer les esprits.

3- Selon la formule de Robert Badinter.
4- Cf. *«* Ce que vous voyez est ce que vous voyez *». Tautologie et littéralité dans l'art contemporain,* dir. Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.13.
5- Conversation, fourche à foin et coussin boudoir blanc.
6- Liberté, vidéo, boucle, 2013.


GRAINS DE
REMÈDE

AGNÈS FOIRET

Corps colonnes

Dans un périmètre aux limites balisées par quatre grands piliers de la salle des gens d'armes, un labyrinthe de rouleaux de papier huilés se dresse. Colonnes fictives et piliers porteurs perturbent la libre déambulation, créant un dédale. Les vivants piliers qu'évoque Baudelaire dans les *Correspondances*, sont ceux d'un paysage intérieur de francs dénivelés, le contraire d'un cachot dont on ne pourrait s'échapper. Chercher la sortie, demeurer plutôt que fuir dans un parcours des victimes, transformer leurs corps tranchés – à hauteur de billots – en colonnes martyres sur lesquels on peut se pencher ; voilà l'issue.

Enroulées sur elles-mêmes, les colonnes tronquées dont il ne reste que les bases emprisonnent des effluves d'huile de lin à l'ombre des grands fûts de pierre. La légèreté des papiers gorgés d'huile s'oppose à la construction pérenne, à la grandeur de l'ouvrage. Mobiles et en équilibre fragile, les peintures dialoguent avec les pierres en adoptant leurs tons de blonds et de blancs.

Le lien entre l'art de bâtir et l'art de peindre se prolonge dans l'évocation des ordres de grandeur issus des mesures humaines utilisées par les bâtisseurs du moyen âge. Elles sont reprises dans une centaine de mètres de papier et de lignes d'huile de lin tracées, enroulées autour du vide, telles la pellicule du film de Michael Snow *To Lavoisier Who Died in the Reign of Terror,* en 1991. Ces ondes au sol sont soumises à une combustion sans flammes et gardent une

chaleur interne selon les lois léguées par Lavoisier – père de la chimie moderne –, qui a baptisé l'oxygène, puis démontré son rôle dans la respiration. Il fut emprisonné un temps à la Conciergerie avant d'être guillotiné en 1794. La réflexion sur le destin des corps n'est pas non plus étrangère à celle qui concerne la vie des couleurs, car celles-ci apparaissent et se dispersent dans les éléments de la matière.

Les grands anneaux parlent du déclin de la peinture, mais également de leur potentiel à rendre visible les circulations énergétiques entre l'huile de lin – liant historique de la peinture – et le papier. En mettant en œuvre une matière grasse au centre d'un projet pictural, je soumets la production de la surface à l'incertitude de la programmation physico-chimique, car le processus d'oxydation de l'huile de lin est inexorable. Le papier imbibé ne résiste pas à la destruction, rongé par le temps. L'olfaction – liée à la dimension de l'intime, de ce qui demeure et s'évanouit – mobilise la remémoration d'odeurs domestiques. Elle vient ranimer le souvenir d'arômes ancestraux sous les faisceaux des voûtes de cet ancien réfectoire. L'exercice de réduction de la matérialité du labyrinthe apparaît alors comme une mise au travail de la vulnérabilité de la peinture mais également de la mémoire du monument. Celle-ci, comme un chœur physique qui orchestre des odeurs, des formes et des teintes, puiserait en profondeur à une poïétique de l'altérité qui traverse les âges.

Labyrinthe,
25 séquences d'huile de lin sur papier,
120 x 500 cm, 120 x 500 cm, 120 x 500 cm, 120 x 500 cm, 120 x 500 cm, 120 x 500 cm, 80 x 1000 cm, 80 x 1000 cm, 80 x 1000 cm, 80 x 1000 cm, 80 x 1000 cm, 70 x 1000 cm, 70 x 1000 cm, 70 x 1000 cm, 70 x 1000 cm, 70 x 1000 cm, 70 x 1000 cm, 50 cm x 1000 cm, 50 cm x 1000 cm, 50 cm x 1000 cm, 50 cm x 1000 cm, 50 cm x 1000 cm, 50 cm x 1000 cm, 40 cm x 1000 cm, 40 cm x 1000 cm, 40 cm x 1000 cm, 40 cm x 1000 cm, 40 cm x 1000 cm,
2013.

PIERRE-MARC FOUCAULT

Une Construction Historique

La Conciergerie, incendiée, transformée, détruite puis restaurée, fait partie de ces fac-similés historiques présents sur tout le territoire national, dont le but fut de soutenir un deuxième monument : le mythe républicain de la genèse de la France, dont les incohérences furent tour à tour gommées ou romancées au cœur même de nos manuels scolaires.
L'exposition *Demeure(s), Histoire et Mémoire* a permis, par son seul intitulé, de questionner ce qui subsiste dans la mémoire collective, ce qui est mis en scène au niveau patrimonial et ce qui se transmet aux nouvelles générations. Elle pose également la question de l'authentique, de la reconstitution et de l'invention. Installer des créations artistiques dans un site culturel si riche et si emblématique pose la question des formes que peut prendre la mémoire historique, de son contenu réel ou fantasmé et de son existence même. La création artistique contemporaine, entremêlant fictions personnelles et collectives, histoire et actualité, fantasmes et mythologies est la mieux placée pour investir poétiquement ces lieux figés et souvent jugés intouchables… alors, pas touche ?

Confessionnal électrique

Posé sur l'autel de la Chapelle des Girondins, ce meuble-machine réagit à son environnement sonore. D'une forme de guillotine, il est muni à son sommet d'une ampoule qui s'allume lorsque le spectateur actionne l'interrupteur latéral. La lumière éclaire une petite pièce tapissée de velours bleu. Dès lors, la machine écoute le spectateur et la croix de plumes blanches qui l'orne s'animera à ses paroles. Le confessionnal électrique symbolise ici les violences religieuses et un système autoritaire sourd au changement. Le verre en biseau et la croix animée évoquent quant à eux les violences révolutionnaires terrifiantes et l'affirmation moderniste mais teintée d'ironie des partisans de la guillotine qui « ne laissera au condamné que l'impression d'un souffle frais sur la nuque ».Les lumières révolutionnaires vacillent aux sons et la croix tourne simultanément. Le conflit révolutionnaire prend ici une forme visuelle lumineuse, animée et symbolique en relation avec le spectateur, qui pourra choisir de modifier par ses mots, ses chants ou ses cris, l'apparence de la machine.

Confessionnal Electrique,
autel de la Chapelle des Girondins,
chêne, étain, verre, plumes, velours, moteur, micro, ampoule, circuit électronique, interrupteur,
94 x 13 x 31cm, 2013.

Cri-cris

Trente chambrettes de soie suspendues à un trépied et abritant chacune un grillon vivant et sa pitance sont disposées au pied de chaque œuvre. Le chant de l'insecte rythme le parcours des visiteurs et attire leur attention sur les pièces exposées.

Les demeures des grillons évoquent ici la demeure royale, soie moirée et suspension mimant le baldaquin. Le trépied, reprenant l'idée de l'abbé Laugier sur la cabane rustique, origine et idéal de l'architecture, fait écho aux voûtes gothiques omniprésentes. Les grillons sont placés sur une dalle de calcaire ornée d'un fossile de poisson, évoquant le premier étage du palais et les pierres calcaires avec lesquelles il fut bâti. Un effet de traversée du temps se matérialise dès que l'on s'éloigne des murs : les fossiles d'abord, puis le gothique, la reconstruction du XIXe siècle, le présent enfin face aux visiteurs.

La deuxième période évoquée ici est ténébreuse. La révolution incarcère les condamnés à mort dans la bâtisse. Avec ses grillons, la Conciergerie redevient lieu de détention. Le grillon fut d'ailleurs le compagnon d'infortune des condamnés qui leur fabriquaient de petites boîtes perforées dans lesquelles ils pouvaient les entendre chanter ; vibrante mise en abîme de leur propre condition.

Cri-cris ,
30 Chambrettes à grillons suspendues à leur trépied,
soie, bois, fil de fer, fossiles de poissons, grillons, coquilles de noix,
50 x 40 x 40 cm, 2013.

BÉATRICE MARTIN

Zone d'Activité Cellulaire dans un monument

Qu'est-ce là ? demanda-t-il au peintre.
– De quoi êtes-vous étonné ? questionna l'autre aussi surpris. Ce sont les bureaux de la justice. Ne savez-vous qu'il y en avait ici ? Il y en a dans presque tous les greniers, pourquoi n'y en aurait-il pas ici ? Mon atelier lui-même fait partie de ces locaux, mais la justice l'a mis à ma disposition[1].

Le(s) Procès, de Kafka et de Welles, une fois terminée l'exposition *Demeure(s)*, viennent, comme en surimpression, mettre en perspective le travail inauguré dans la *ZAC (Zone d'Activité cellulaire)*. Pour évoquer une mise au travail de l'histoire « où l'événement fondamental est toujours en cours »[2] dans des espaces et temps labyrinthiques. Parce que K. rencontre le peintre Titorelli dans un atelier où ils sont sans cesse regardés. Dans la *ZAC*, pendant les quinze jours de l'exposition, six artistes[3] ont travaillé sous le regard des visiteurs de la Conciergerie de Paris.

La cellule est l'élément central de la *ZAC*. Pendant l'élaboration de ce projet, plusieurs possibilités d'extensions de cette cellule (220 x 220 cm) ont été envisagées afin de permettre à plusieurs artistes d'y travailler. Pour l'exposition à la Conciergerie de Paris, l'espace de la cellule est prolongé vers l'avant avec un banc palissade et, suivant les besoins, des tables ou étendoirs. À l'arrière une vitrine et un « placard » permettent les présentations temporaires des réalisations.
La cellule ZAC n'est pas la copie d'une cellule reconstituée du monument actuel, elle est plus sommaire, sans porte, et les claires-voies sont trop larges. Elle renvoie ainsi à d'autres cellules qui avaient été construites à la Conciergerie dans une période de surpopulation carcérale, mais dont aucun document visuel ne semble subsister : sur un plancher construit à mi-hauteur, les cellules étaient accessibles par des échelles. D'autres cellules provisoires s'alignaient dans la rue de Paris (du nom de Monsieur Paris, bourreau de l'époque révolutionnaire).

1- Franz Kafka, *Le Procès*, trad. A.Vialatte, Paris, Gallimard, 1957, p. 274.
2- Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'origine et expérience de l'histoire*, trad. Y. Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, p. 181.
3- Isabelle Chantemerle, Agnès Foiret,P.K. Gérard, Béatrice Martin, Marie-Luce Martin et Martine Royer Valentin.


ROWNEY

(page 27) : Isabelle Chantemerle, Béatrice Martin et Marie-Luce Martin, *Demi-manteau,*
toile élaborée sur mannequin, 1 ex. taille 38.
Plastron,
toile cousue avec texte manuscrit et impression sérigraphique, 1 ex, mai 2013.

(Ci - contre) : *ZAC, Zone d'Activité Cellulaire,*
en fonctionnement du 19 au 25 mai 2013,
dessins, objets, prototypes, impressions (sur mouchoirs, vêtements, tissus) et installations.
Cellule, vitrine, «placard» à paroi ajourée, banc-palissade en matériaux recyclés (réalisation, équipe technique de la Conciergerie), 20 m^2 environ l'ensemble.

(page suivante) : ***Tablier ZAC-à-porter,***
texte imprimé sur vêtement de travail usé (ayant appartenu à un bourrelier), 1 ex.,
mai 2013.


XYZ
ZAC
zone d'activité pour
apprêteuse de bas
bourrelier copiste
dessinateur pour la
broderie échappé
des galères fabricant
d'huile de noix fille
couturière garçon
sabotier journalière
limonadier maîtresse
d'école marchand
d'indiennes novice
racheveur en boucles

ENCEINTE CELLULAIRE.
Le visiteur contemporain peut voir cette inscription gravée dans la pierre au-dessus d'une porte aujourd'hui obturée de la salle des gardes. De l'autre côté, à l'emplacement de l'ancienne prison des hommes, se trouve actuellement un lieu de détention provisoire rattaché au Tribunal de grande instance de Paris.

En poursuivant la visite, on ne sait plus très bien de *quand* relève ce qui est visible. Dans une ancienne salle médiévale restaurée du rez-de-chaussée, la salle des gens d'armes où la *ZAC* est installée, on servait quotidiennement des centaines de repas. Une multitude d'occupants émerge, passée et actuelle, pour qui s'attarde dans ce monument, demeure dans la ville et ses faubourgs, la zone[4].

Les six artistes de la *Zone d'Activité Cellulaire* ont tenté d'actualiser un espace de travail pour habiter un monument qui paraissait vidé et tronqué. Y faire surgir un temps constitué d'« à-présent » dans « la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure »[5].

On peine à définir les productions de la *ZAC*. Cela se comprend pour ce qui n'est qu'esquissé dans les échanges entre six protagonistes qui n'avaient jamais travaillé ensemble[6]. Le spectateur a entrevu, durant ces deux semaines des réalisations en dialogues, projets sur papier ou objets (tabliers, *Tours de coup*, T-shirts, mouchoirs, tasses *Plan d'évasion*, etc.). Ils peuvent être portés par les artistes, suspendus, mis sous vitrine, déplacés. Pas assez « hauts en couleurs », comparés à certains objets souvenirs en vente à la boutique de la Conciergerie (coussins, objets à l'effigie de Marie-Antoinette, etc.), ils s'apparentent à des prototypes. Parmi les dernières réalisations, un *Demi-manteau* avec *Plastron* (taille 38) rappelle le travail de l'atelier de couture. Le *Demi-manteau*, sorte de *demeure* tronquée à fenêtres ou hublots, fendue de passepoils, est inséparable de son dessous : un maxi-*Plastron* sur lequel des silhouettes, noms et dates sont sérigraphiés et calligraphiés. Sous le manteau émerge ainsi ce que le monument peine à commémorer, le cortège (incomplet) des « invisibles »[7]

4- « Zone » renvoie à l'extérieur de la Conciergerie, à d'autres lieux nécessaires pour comprendre l'histoire (le jardin de Picpus ou le musée Carnavalet, par exemple), à l'idée de tissu urbain et au *théâtre de la guillotine* (Cf. Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur,* Paris, Flammarion, 1987).
5- Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire» (1940), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, in *Œuvres,* t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 443.
6- Le protocole transmis aux artistes indiquait l'importance de la notion de collectif.
7- Plusieurs projets de la ZAC interrogent la salle des noms de la Conciergerie, dans laquelle est affichée une liste de noms des guillotinés qui se révèle inexacte. Nous avons donc travaillé avec l'ouvrage de Monique Rabourdin, *Condamnés à mort par le Tribunal révolutionnaire : 1793-1795*, Paris, Éditions Saint-Alban, 1998.

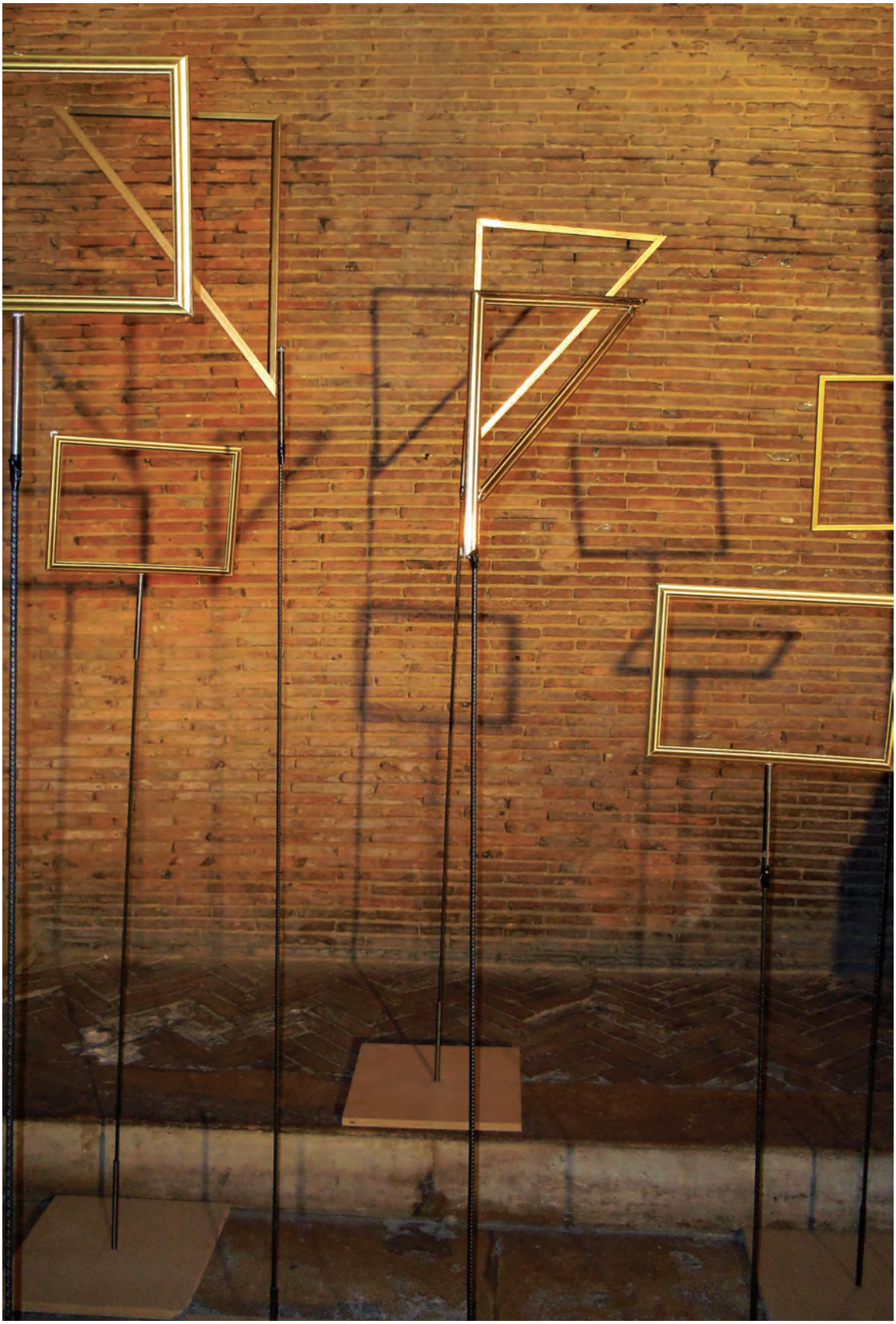
SANDRINE MORSILLO

Tête-à-tête

Ce texte[1] *cherche à donner du lien à trois installations dispersées dans la Conciergerie en même temps qu'il s'adresse au spectateur en l'interpellant pour l'intégrer au lieu. C'est aussi un clin d'œil à la parole du guide dans ce site touristique.*
Une vidéo a été réalisée. J'ai été filmée lisant ce texte, de face, en plan serré, cependant que ma tête se trouve à l'envers pour un rappel historique de la décapitation.

Vous êtes en face d'une cheminée monumentale dans la salle des gens d'armes. Vous vous demandez pourquoi cette série de fragiles cadres dorés posés sur des fers à béton. C'est que je m'intéresse à la question de l'exposition, et le cadre est un accessoire de présentation.
En outre, nous sommes ici dans un lieu historique. Au temps de la Terreur, après la chute de la Monarchie, la Conciergerie était une prison. Et le cadre n'enferme-t-il pas la représentation autant qu'il emprisonne le regard qui la fixe ? Le cadre ne présuppose-t-il pas l'immobilisation du spectateur rendu captif du dispositif pictural dans un face-à-face ?
Vous pourrez répliquer qu'ici les cadres sont vides, qu'ils ne sont accrochés sur aucun mur et que par ailleurs ils n'enferment rien. Que ces cadres conduisent plus à un « décadrage » avec des angles de vue insolites désignant différents points de vue. Des points de vue qui essaient donc d'échapper au regard fixe et à la captivité du corps. Vous vous demandez

1- Texte extrait de « Demeurer artistiquement par association d'idées et analogie de formes dans un lieu d'histoire » revue *ALLERETOUR* n°1, Paris, Éditions Gérarld Guétat, 2013.



alors
ce que
je cherche à
montrer.
Le cadre a pour fonction de focaliser l'intérieur du tableau. Mais ici que donne-t-il à voir d'autre que des murs vides ? Ouvre-t-il sur un autre espace que celui fermé des murs d'une prison ? Il s'agit en fait d'établir une correspondance entre l'idée et la réalité. Bref, d'ouvrir à un espace imaginaire par analogie de formes, car toute forme rappelle une autre forme. Regardez bien, certains cadres dessinent une forme en triangle qui rappelle le couperet trapézoïdal de la guillotine. Ainsi planerait, en cette demeure historique, l'idée de décapitation. Oui, la Conciergerie était l'antichambre de la mort. Les prisonniers enfermés ici étaient condamnés à avoir la tête tranchée.
Déplacez-vous dans le couloir à l'étage. En face des geôles révolutionnaires, les trois fenêtres sur cour ont été en partie occultées par des écrans translucides de couleurs. L'échappée vers la couleur comme évasion, n'est-ce pas là une drôle d'idée ? Idée vite « recadrée » par les compositions disposées devant les fenêtres. Regardez bien, se profile là encore la ligne oblique de la lame, ce couperet tranchant de la guillotine qui glisse entre deux montants verticaux.

Si la fenêtre peut ouvrir, comme le cadre, sur l'espace pictural dans la tradition du tableau-fenêtre, elle peut aussi être une fenêtre à « guillotine » dont le châssis glisse entre deux rainures. De la fenêtre, comme composition picturale, nous passons là au châssis comme instrument de mort. Ainsi vont les retournements de situation.
Terminons dans la chapelle des Girondins. Vous retrouvez ici des cadres dorés. Cette fois les cadres ne sont pas vides, ils enserrent des miroirs. Passez le seuil de l'observation pour rejoindre l'espace imaginaire du tableau. Vous avez franchi la limite du cadre. Et vous êtes dans le tableau-miroir. Le miroir ne constitue-t-il pas un dispositif immersif des plus efficaces ? Dans ce miroir encadré de doré, votre tête transparaît et elle semble alors cou/pée du reste de votre corps. Des têtes apparaissent et disparaissent dans douze miroirs alignés. Une façon de se rappeler les douze condamnés journaliers à la peine capitale de l'époque révolutionnaire.
D'associations d'idées en analogies de formes, ainsi s'instaure la création *in situ* et s'accordent points de vue plastiques et histoire du lieu.

(ci-dessus) : *Fenêtre sur cou(r),*
3 fenêtres recouvertes de bâche plastique avec formes-couleurs encollées,
dans le couloir des prisonniers, 2013.

Tête-à-tête,
12 miroirs encadrés, fichés dans des fers à bétons,
dans la chapelle des Girondins,
2013.

(page 33) : *Cadrer / décadrer,*
cadres dorés découpés fichés dans des fers à béton,
devant une des cheminées de la salle des Gens d'Armes, 2013.

JOËL PAUBEL

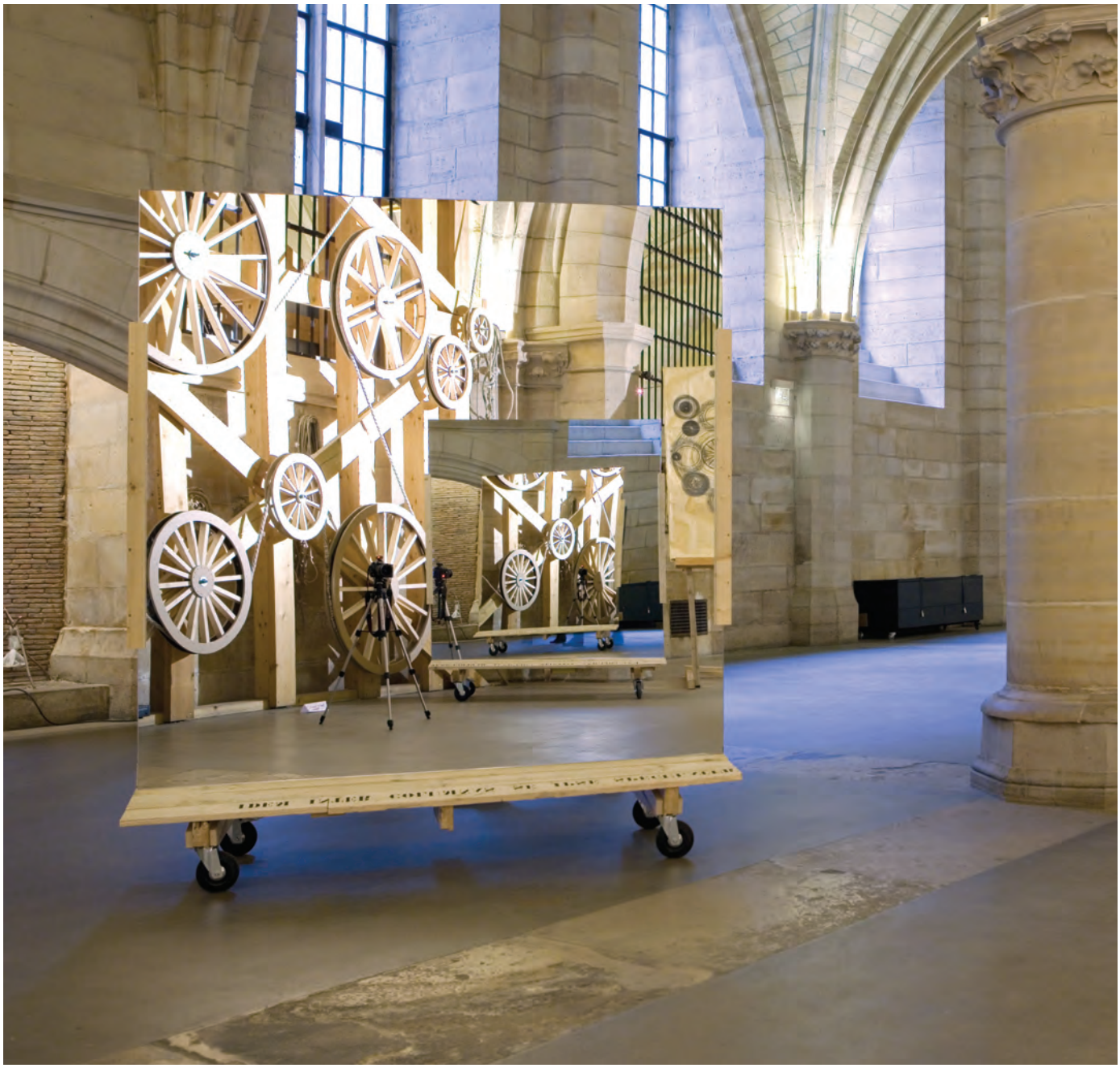
Salle des Gens d'armes, mai 2013

La salle des colonnes :
Des miroirs mobiles attendent leur destination dans la salle des gens d'armes.
Les surfaces réfléchissantes sont posées sur des chariots roulants. Ces objets peuvent être perçus comme les éléments d'un chantier en cours.
C'est en se déplaçant dans la salle des colonnes que le public percevra le jeu des miroirs.
Bien orientés les miroirs reflètent les colonnes et le corps du visiteur à l'infini. « *Una columna, infinite columnae repercussae*[1]. »
Ce dispositif de réflexion laisse le champ libre à la médi(t)ation.
« […] le miroir apparaît souvent au seuil des récits, et en association avec des seuils[2]. »

« *Unius columnae infinita specula*[3] » :
« […] la chose oncques ou miroer ne se moustre en son lieu, ne le lieu de l'ymage n'est ou lieu de la chose. […] et ainsy voit on aucunement la chose, maiz ce n'est pas en son droit propre lieu, et a la verité aussi, ne voit on pas a parler proprement la chose principal, maiz on en voit l'ymage et la semblance[4]. »

Soit trois miroirs plans, verticaux et mobiles, pour inciter à la réflexion :
« Dans le reflet, le miroir conjoint l'identité et la différence, selon le principe de l'analogie, fondamental au moyen âge, pour penser l'homme, le monde et l'art[5]. »
La mesure des miroirs doit être ajustée aux dimensions du corps et de l'architecture.

1- « une seule colonne, à l'infini des colonnes réflétées », Luc Willocq, mars 2013.
2- Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Presse Universitaires de Rennes, 2003.
3- « D'une seule colonne les images à l'infini », Luc Willocq, mars 2013.
4- « […] la chose dans le miroir ne se montre jamais en l'état et le lieu de l'image n'est pas dans le lieu de la chose […] et ainsi on voit (parfois) la chose mais ce n'est pas dans son état propre exact et à la vérité aussi on ne voit pas à proprement parler la chose réelle mais on en voit l'image et la physionomie », Evrard de Conty, *Livre des échecs amoureux moralisés*, vers 1400, traduction de Mélanie Bachour-Pator et Roger Bellon.
5- Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, op. cit.



Unius columnae infinita specula,
3 miroirs installés sur 3 chariots mobiles - 3 x 250 x 200 x 100 cm,
2013.

Unius columnae infinita specula,
3 miroirs installés sur 3 chariots mobiles - 3 x 250 x 200 x 100 cm,
2013.

Nous pouvons à cet endroit convoquer Vitruve et Le Corbusier pour décider de la taille de trois miroirs carrés avec le *Modulo*r augmenté comme côté.
Vitruve nous rappelle ses considérations sur le corps des colonnes dans son quatrième des *Dix livres d'architecture*.
Face au miroir seul :
« *Speculum imaginat, (speculum) imaginem exprimit, (speculum imaginem) reddit*[6]. »

Deux miroirs face à face :
« *Unius columnae infinita specula*[7] »
« Si les deux miroirs des cristaux au fond de la fontaine ne reflètent que la moitié du verger chacun, ils appellent à une reconstruction unitaire par le spectateur invité à se déplacer[8]. »
Deux ou trois miroirs (r)assemblés :
Selon les angles entre les miroirs, on peut obtenir plusieurs images d'une partie de l'architecture avec ou sans le visiteur à l'intérieur.
Les miroirs mobiles visent, cadrent, extraient, translatent et déplacent le lieu tout en y impliquant le regardeur.
Outre l'image visée dans chacun des miroirs, on peut aussi voir dans l'un d'eux l'image de l'image visée dans l'autre miroir.
En diminuant l'angle entre deux miroirs, on peut voir de nouvelles images d'images.
Face à face, ils permettent de voir une infinité d'images du même lieu cadré. Si ce sont les colonnes qui sont particulièrement visées, la salle des gens d'armes n'en finit plus.
Si on place deux miroirs orientés comme un périscope, on superpose deux éléments spatialement éloignés l'un de l'autre et ce peut être une belle leçon d'architecture.
À partir de trois miroirs vous pouvez fabriquer un kaléidoscope. Les combinaisons sont infinies.
« […] la spécularité entraîne le regard dans un parcours indirect, qui procède par renvois et par analogies, et qui semble attester au sein du visible un ailleurs de l'invisible[9]. »
« *Idem inter columnas se ipse speculatur*[10] »

Montage de l'installation : Nils Paubel et Charlotte Demonque

Expressions latines : Luc Willocq

6- Soit trois traductions de « Le miroir rend la semblance d'une personne », Nicot, Thresor de la langue française,1606. Il s'agit ici de distinguer la « semblance » en tant que forme extérieure visible de la « senefiance » et son sens profond et sa signification cachée (Nicot traduit « semblance » par « imago », alors que le latin en général distingue « imago » et « similitudo » – déjà dans la tradition classique, ensuite dans la tradition théologique), Luc Willocq, mars 2013.
7- Le mot *speculum* désigne à la fois le miroir et l'image renvoyée par un miroir : « d'une seule colonne les images à l'infini », Luc Willocq, mars 2013.
8- Fabienne Pomel, *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, op. cit.
9- Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette, coll. « Imago », Hachette Littératures, 1994.
10-« Le même au milieu des colonnes médite sur lui-même » (en jouant sur le double sens du verbe *speculari,* regarder fixement et – sens tardif et médiéval – contempler / méditer sur. *Speculari* est de la même racine que *speculum*, miroir) Luc Willocq, mars 2013.

MARTINE ROYER VALENTIN

Exposer l'histoire

Série des «Mnémosynes»,
Acrylique sur toile, 195 X 97 cm, et panneaux de bois sur roulettes, salle des Gardes, 2013.

Le dictionnaire Littré définit le verbe « exposer » en ces termes : « disposer de manière à faire voir ». L'exposition *Demeure(s), histoire et mémoire*, installée en mai 2013 à la Conciergerie aurait pu aussi s'intituler *Présenter l'histoire*, comme présenter l'art ou présenter l'œuvre dans une histoire des représentations.

Dans la salle des Gens d'armes, le dispositif consiste en une installation de panneaux de bois rectangulaires (200 x 100 cm) de couleur rappelant ou se confondant avec celle des murs, percés d'un regard carré et montés sur roulettes. Le visiteur peut les déplacer et ainsi « changer de point de vue ». En arrière-plan – entre ombres crues et lumières drues –, une série de *Mnémosyne*, représentations de robe vue de face (190 x 100 cm), est déposée verticalement contre les parois. Les gens en armes sont devenus des femmes en robes qui évoquent les strates du temps. La peau, l'étoffe représentée, la toile, le mur et sa charge mémorielle se répondent. Un va-et-vient s'établit dans le silence de la peinture. Ces robes ne sont pas sans rappeler certaines œuvres de l'artiste italien Pizzi Cannella, mais celles-ci ont été peintes par une femme et vécues de l'intérieur. Il s'agit d'une posture artistique.
Pourtant, il « n'y a pas une femme, une vérité en soi de la femme en soi, cela du moins, il l'a dit, et la typologie si variée, la foule des mères, filles, sœurs, [...] prostituées, vierges, grands-mères, petites et grandes filles de son œuvre. Pour cette raison même, il n'y a pas une vérité de Nietzsche ou du texte de Nietzsche[1] ». Comment ne pas penser à la foule de toutes celles qui sont passées par ces salles ?

La salle des noms expose la liste des guillotinés sur de grands panneaux qui resteront invisibles pendant l'exposition, masqués par une série de *Portraits absents* (130 x 100 cm et 190 x 100 cm). Les noms n'apparaissent plus, mais les ovales représentés rappellent la forme des médaillons qui protégeaient l'image des êtres chers, êtres de chair. Le processus est, cette fois, inverse de celui employé dans la salle des gens d'armes.
La peinture est surexposée car l'éclairage direct et frontal a été conservé.
Ces tableaux vierges nous ramènent au souvenir laissé par les disparus de la Conciergerie ou d'ailleurs. Ils ne sont pas tombés dans l'oubli. On se les remémore et les commémore.

Exposer de la peinture en élaborant des dispositifs spécifiques, c'est évoquer l'avers et le revers que l'histoire des lieux recèle finement entre mémoire collective et

1- Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche,* Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1978, p. 83.


LES GUILLOTINÉES
LISTE GÉNÉRALE
DES 2700 CONDAMNÉS


LA RÉVOLUTION
TRÈS EXACTE
A MORT A PARIS

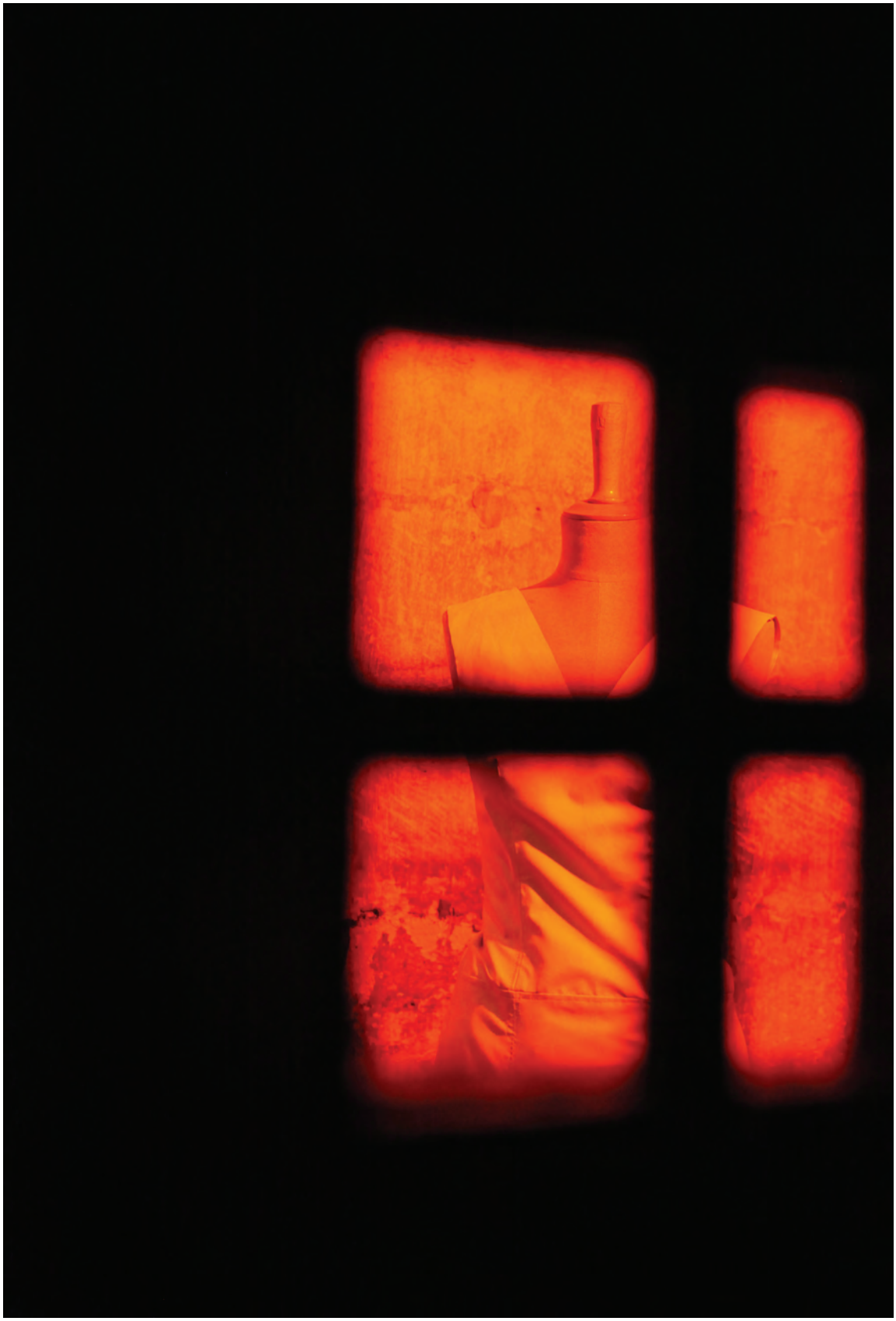
individuelle. C'est aborder la permissivité et la réflexivité du sensible de l'histoire, aussi. « La toile n'est un "champ lisse préparé" que dans la boutique de matériel pour Beaux-Arts. Dès lors qu'elle est livrée au *travail* réel du peintre, elle entre en relation physique et singulière […]. »[2]

La peinture présentée à la Conciergerie s'expose comme on expose l'histoire, violente et en silence.

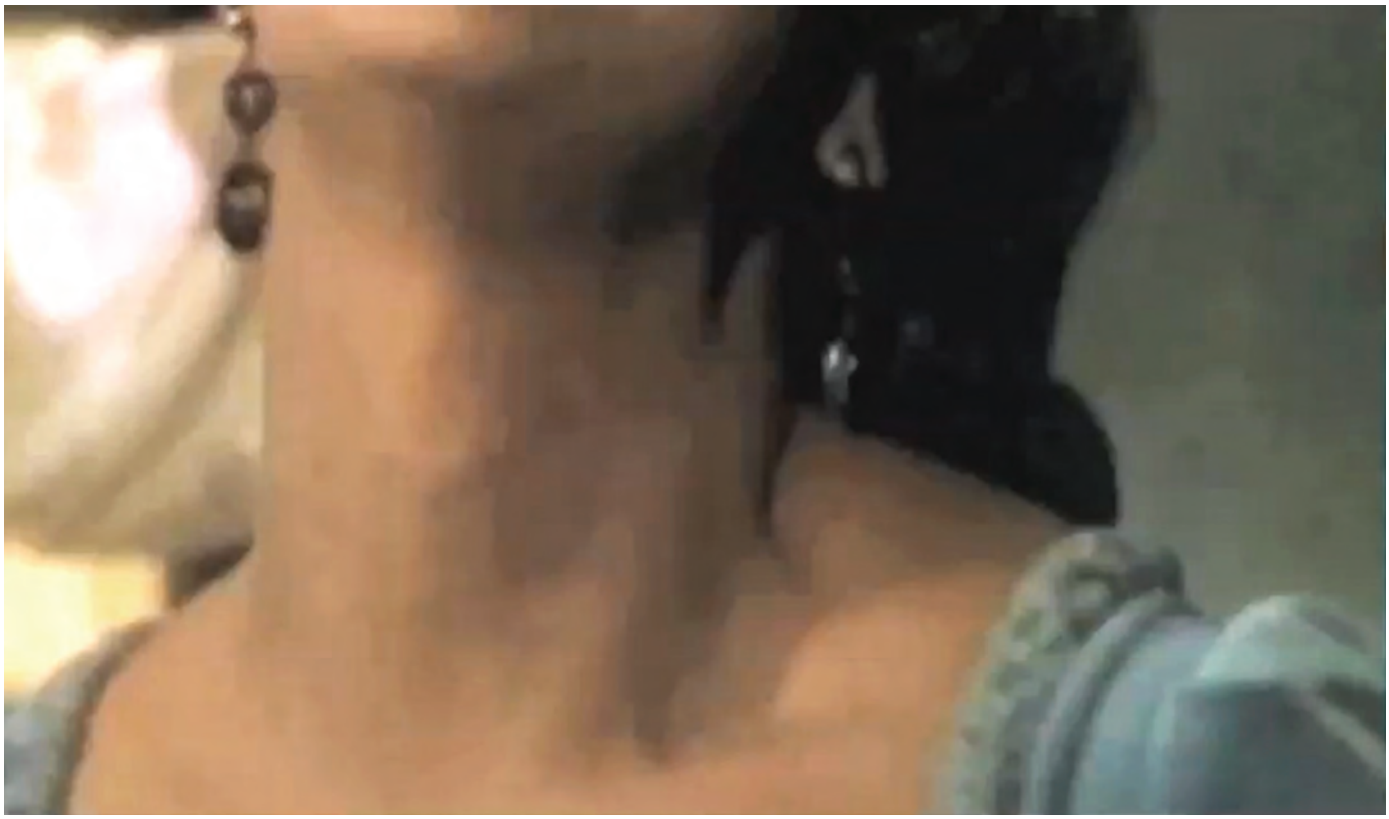
2- Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 56.

(Double page précédente) *Série des «Portraits absents»,*
acrylique sur toile 195 x 97cm et 130 x 97cm, salle des noms des guillotinés de la Révolution, 2013.

Orange des prisonniers,
robe, tissus, lumière orange, cellule des pailleux,
2013.



DIANE WATTEAU



Peut-être une histoire
Une affaire d' « expérience inéprouvée »

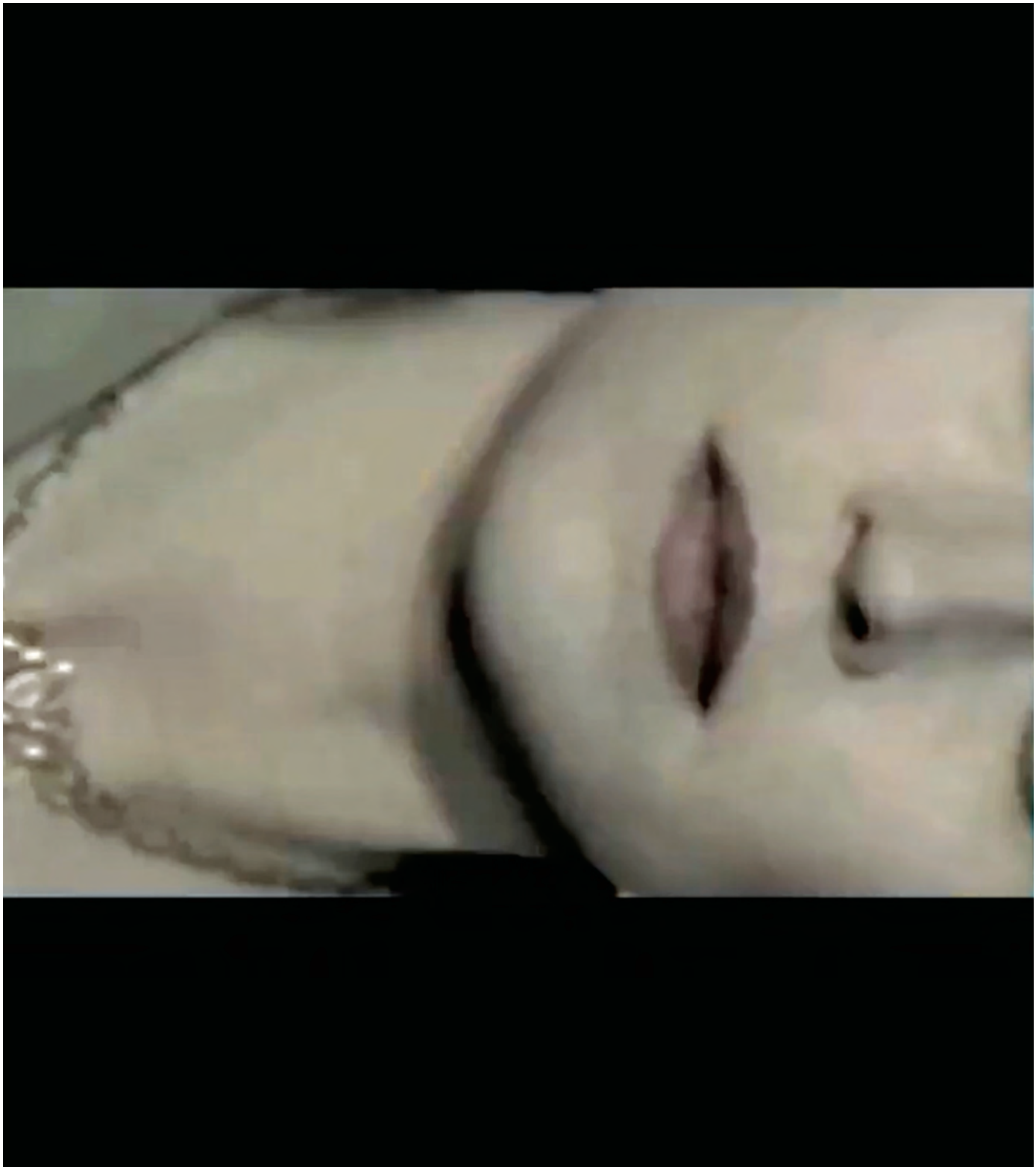
Il y a des maîtres qui nous noient, qui mettent littéralement en crise notre identité dans l'art. Il y a des lieux qui nous aspirent, qui mettent littéralement en crise notre identité dans l'art.

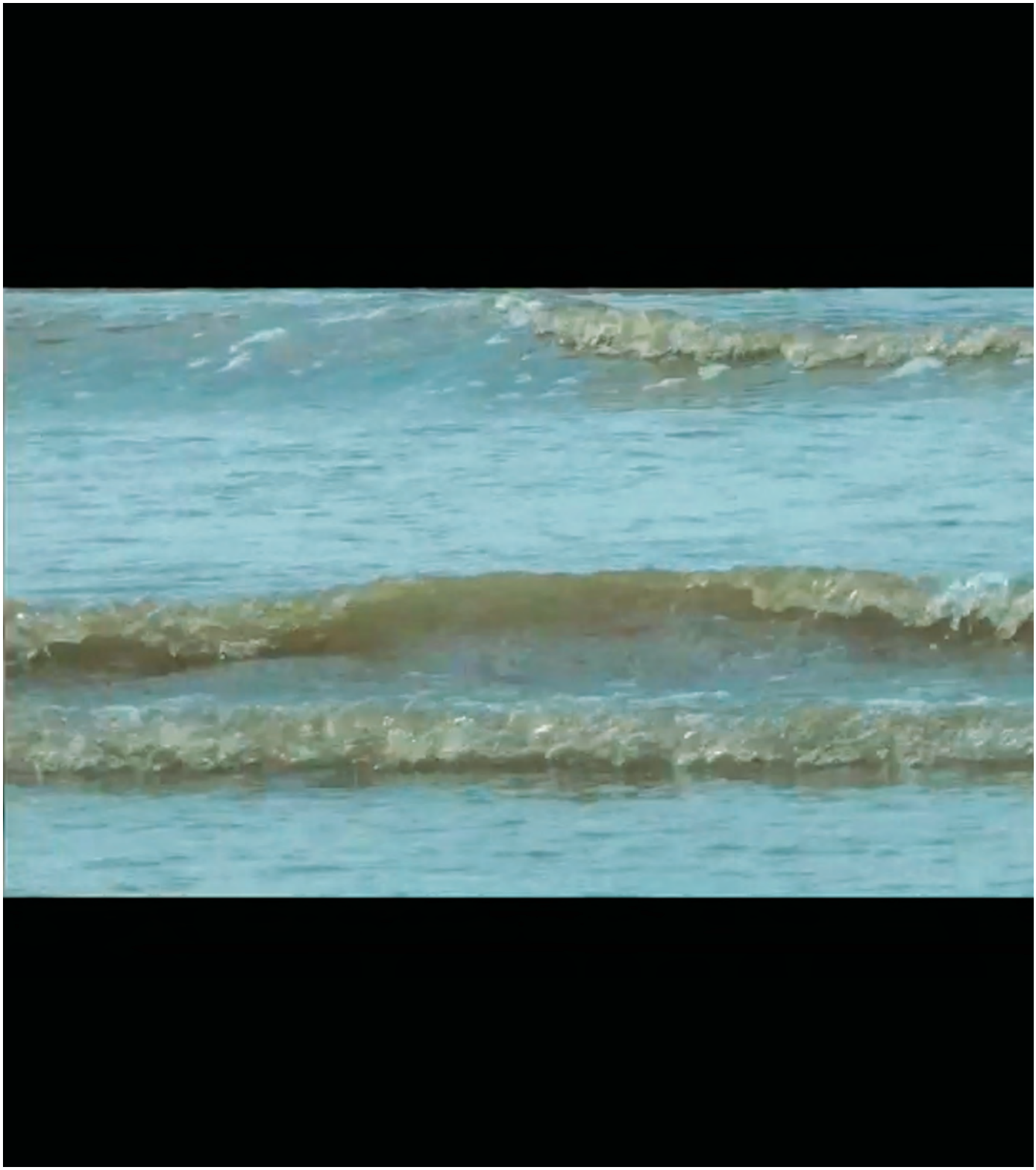
La demeure est vide. Si l'architecture se rapproche de l'architecture sacrée, la demeure reste une véritable « hantologie ». Fantômes, spectres, murmures hantent historiquement la Salle des Gardes de la Conciergerie, une prison trop célèbre. Les images errantes des souvenirs reconstruits de personnages historiques et d'inconnus sont les symptômes du lieu. La confrontation entre histoire, témoignage, récits, font des secrets du lieu le personnage indéterminable.

Comment sortir du trou ? Comment sortir de l'invasion des images fantomatiques, de

l'immersion du monde par les mots, des restes d'une mémoire trop bruyante ? Dans la salle des gens d'armes, Diane Watteau installe un diptyque vidéographique, témoignant de la violence carcérale, de la terreur des trahisons, de l'oppression haineuse, de la rage, de la folie de l'imagination, de la folie qui court dans ce lieu mythique pendant la Révolution française.

Dans le chuchotement, il y en a un qui se manifeste : le corps. Le corps n'aime plus. Le corps étouffe. Coincé. Maltraité. Enfermé. Dans la Conciergerie, on entend des cris. On dit que la salle des gens d'armes était recouverte de monticules de terre noire. Sur eux, des cages. Des corps dedans. Marie-Antoinette renonce. La Reine est épuisée. Le corps n'est plus debout. Il rampe, se recroqueville, reste assis dans une cellule.





Pour y rester bloqué. Plus la force pour quoi que ce soit. L'immobilité est quasi totale. Des mots à peine audibles, parfois des cris d'abandon à soi-même, parfois encore des plans d'évasion fomentés entre corps valides et malins. Panne de jus. C'est la panne. Les corps se laissent en plan. À côté de la plaque. Les corps sont là pour se souvenir. Pour voir le vide en face. Pour imaginer dehors.

Montage d'alternances, les deux projections vidéographiques installées en diptyque, instaurent un dialogue entre la fidélité mémorielle et la vérité historique qui travaillent de manière active avec l'imagination dans ce monument. Le dispositif pense dans la reprise d'images déjà existantes, la place de l'art comme recréation : fabriquer des images nouvelles avec des images anciennes comme dans le travail du rêve, pensé par Freud : rien à dire sauf les images des autres, pensé par Beckett. Les visages d'artistes majeurs qui fondent son désir artistique (Watteau, Beckett, Godard), de personnages historiques de célèbres films (Fellini, Scola, Sokourov), tous ces visages sont recadrés, serrés au cou, et remontés ensemble. Résonances de la machine à guillotine. Pas de regard. Pas de regard sur la mort. La violence n'emploie jamais sa propre langue : des phrases de *Fin de Partie* pensées comme des sous-titres sur cartons noirs convoquent les images. À côté de ce collage d'images fixes, elle filme le ressac de la mer d'une plage du Nord. Aux frontières du récit et de l'image, plusieurs voix off racontent l'histoire du monde carcéral, de la place du crime dans la société. Des fragments d'entretiens enregistrés de Beckett, Bourgeois, Deleuze, Foucault, Genet, Godard, montés par Jean-Claude Loiseau, font penser les images autrement.

Ce qui advient dans ces productions de sens à retardement, comme événement possible entre les mots écrits, les images et les voix reste imprévisible. Comme une évasion, comme une possibilité de sortie de soi et du silence de l'enfermement.

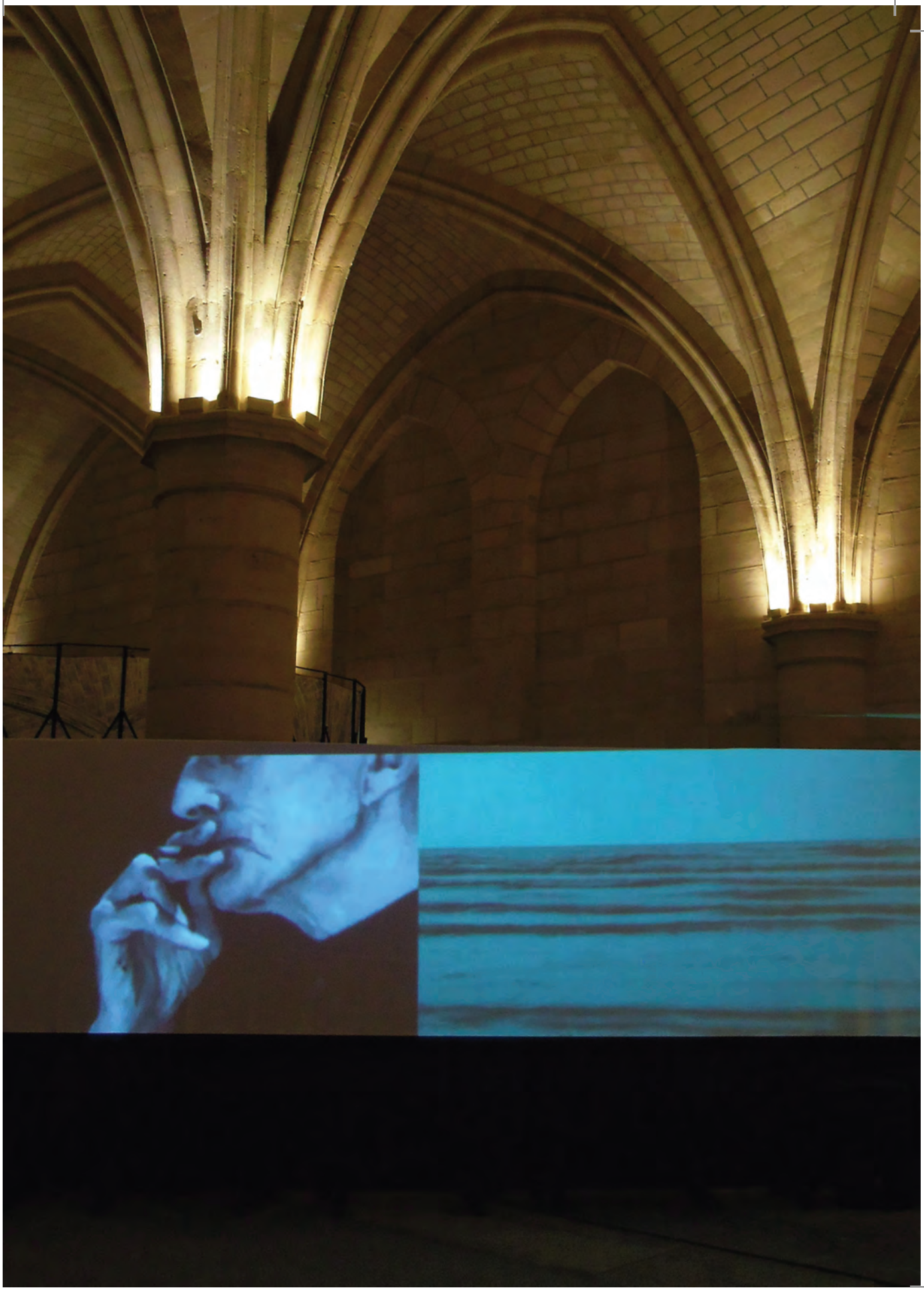
Alors Clov monte sur l'escabeau et regarde la mer par la fenêtre *(*dans *Fin de partie* de Beckett*).*

L'histoire remonte à la surface.

« Regarde la mer » sera l'injonction et la solution beckettienne à cette immobilité obéissante, fatale, des corps comme produits des tragédies d'hier. L'impasse, la mort font face à l'inattendu du va-et-vient des vagues. La mer est devenue l'origine. La mer est devenue le lieu.

La mer engloutira tout… LE BRUIT DE LA MER ENGLOUTIRA TOUT.

Regarde la mer,
diptyque vidéo, 3 min, en boucle, réalisé avec Jean-Claude Loiseau (matière sonore), Sylvia Grincourt et Thomas Péan (montage), 2013.



LA CONCIERGERIE

L'art en demeure et cavale…

Il s'agissait pour les artistes d'investir quelques espaces de la Conciergerie à Paris, d'une part, certaines des salles de ce monument historique et patrimonial témoignant du palais royal capétien, chef-d'œuvre de l'architecture gothique civile, construit au XIVe siècle à la demande du Roi Philippe IV Le Bel à savoir : « La salle des gens d'armes », « La salle des gardes », et, d'autre part, certaines pièces et cellules du premier étage évoquant la Révolution et notamment la Terreur, à savoir : « Le couloir des prisonniers », « La chapelle des Girondins », « La salle des condamnés ».

Le 15 mai 2013, lors d'une table ronde, proposant le titre « L'art en demeure et cavale », ne m'étais-je point attaché à considérer la demeure – impliquant bien sûr le fait de demeurer, de rester « à » ou « en » demeure… – comme le lieu d'un séjour habituel et consenti, certes, mais aussi, et tout aussi bien, comme le lieu d'un séjour obligé voire forcé, relevant alors d'une assignation à résidence, d'une garde à vue, d'un emprisonnement, bref d'une incarcération ? Ne m'étais-je point attaché conséquemment à considérer toutes ces fonctions quelque peu similaires visant à limiter sinon interdire la liberté de circulation des individus, comme pouvant particulièrement entrer en résonance avec la fonction, historique et de notoriété publique depuis des siècles, de la Conciergerie, demeure royale devenue en partie, mais expressément, prison d'État à partir de 1370 et prison de triste mémoire sous la *Révolution* de 1789, et notamment sous la *Terreur*, soit depuis la chute des Girondins en juin 1793 jusqu'à celle de Robespierre le 27 juillet 1794 ?

En demeure, l'art ne l'est-il pas depuis qu'il s'est autonomisé comme pratique sociale, depuis que, d'une certaine façon, il s'est séparé de la réalité du monde pour en donner une représentation ? Ne s'est-il point, notamment en Occident, confiné en sa demeure, c'est-à-dire dans la représentation et les cadres qui la délimitent, cadrage permettant au représenté de renvoyer, ne serait-ce que partiellement, à la réalité par la fiction ?

N'allais-je point jusqu'à estimer que l'assignation à résidence de l'art dans sa demeure, dans sa prison et ses cellules – salons, galeries, musées… –, impliquait la fonction sinon la présence d'un concierge virtuel ou non, culturel ou financier capable d'enclore, d'enfermer les artistes dans le cadre représentationnel, ces derniers se faisant eux-mêmes concierges en veillant à ce que rien du monde ne puisse échapper à sa mise en scène, sa représentation et son intégration fictionnelle dans les cadres, les limites, bref entre les murs de l'œuvre, dans sa demeure résidentielle le plus souvent sacralisée, c'est-à-dire précisément coupée de la réalité du monde ?
Représentation et enfermement, ainsi que l'aurait peut-être dit Michel Foucault, définissant l'âge (« *l'épistémê* ») classique comme celui de l'enfermement des marginaux et des fous, pour ne point parler des poètes et artistes confinés dans les ateliers puis les académies c'est-à-dire, d'une certaine façon, hors de la polis, de la cité et de la politique, à l'instar de ce que préconisait déjà Platon ?
Je n'ignorais pas, interprétant ainsi la notion de demeure, que le concierge de la Conciergerie dont la charge fut officialisée par Philippe Auguste et étendue à des fonctions de Basse et Moyenne Justice, détenait avant tout une charge de surveillant, de gardien veillant à ce que rien de désastreux ne puisse survenir en la demeure royale, à ce que toute chose demeure en place et à sa place, à ce que tous ceux qui devaient y demeurer y restent effectivement et, tout particulièrement bien sûr, les prisonniers en leur cellule collective ou individuelle.

Ainsi donc, pour concevoir l'intitulé de la table ronde dont j'avais la charge, je m'étais efforcé de penser, sans briguer une originalité quelconque, que l'art et les artistes faisaient partie d'un enclos, d'un domaine privé relativement déterminé et identifiable où ils séjournaient, et que la pratique artistique singulière dont chacun faisait preuve pouvait alors être analysée, découpée, disséquée en un nombre indéfini d'éléments, d'entités discrètes que j'avais donc nommé « traits ». Opération pour le moins chirurgicale impliquant en effet qu'à un moment « T » du temps, cette pratique pouvait être identifiée, c'est-à-dire, en un sens, mise à mort par « arrêt sur image », fixée, objectivée, thématisée à la lumière

de la raison instrumentale soumise elle-même à la logique de l'identité. Pratique analytique d'ordre réflexif et théorique pouvant s'appliquer à tout objet et le constituant comme tel, y compris, bien sûr et en l'occurrence, à l'objet Conciergerie que les « enseignants et étudiants-artistes-chercheurs » se devaient d'investir. Objet architectural qu'il fallait – selon des processus comparables à ceux décrits précédemment concernant l'œuvre de chacun – considérer à l'instant « T », afin de repérer les traits d'ordre historique, sociologique, esthétique, etc. contribuant à caractériser son identité.

Dans les deux cas, ne s'agissait-il pas pour les créateurs intervenant dans le cadre de l'exposition, de la manifestation, de cadrer, d'identifier conjointement deux objets culturels, l'un ayant déjà été inscrit dans l'enclos patrimonial (la Conciergerie) et l'autre cherchant d'une certaine manière à s'y inscrire (l'œuvre à produire résultant de l'activation de la pratique artistique personnelle) ? En vérité, l'instant « T » de l'opération d'identification consciente ou subliminale effectuée par chacun des auteurs pouvait avoir eu lieu soit avant de commencer la création, soit au cours de celle-ci, soit, très certainement, avant d'intervenir à la table ronde !

Il est clair que mon intention était de demander aux auteurs de décrire eux-mêmes les opérations d'identification qu'ils avaient effectuées et les résultats, en termes de traits, auxquels ils étaient parvenus pour réaliser leur œuvre actuellement présentée, opérations qui, de toute évidence, dépendaient naturellement de leur lucidité d'auteur, de la singularité de leur pratique artistique et des approches synchroniques et diachroniques, structurales et historiques qu'ils pouvaient faire de cette pratique personnelle et surtout du contexte architectural dans lequel leur œuvre avait à se situer.

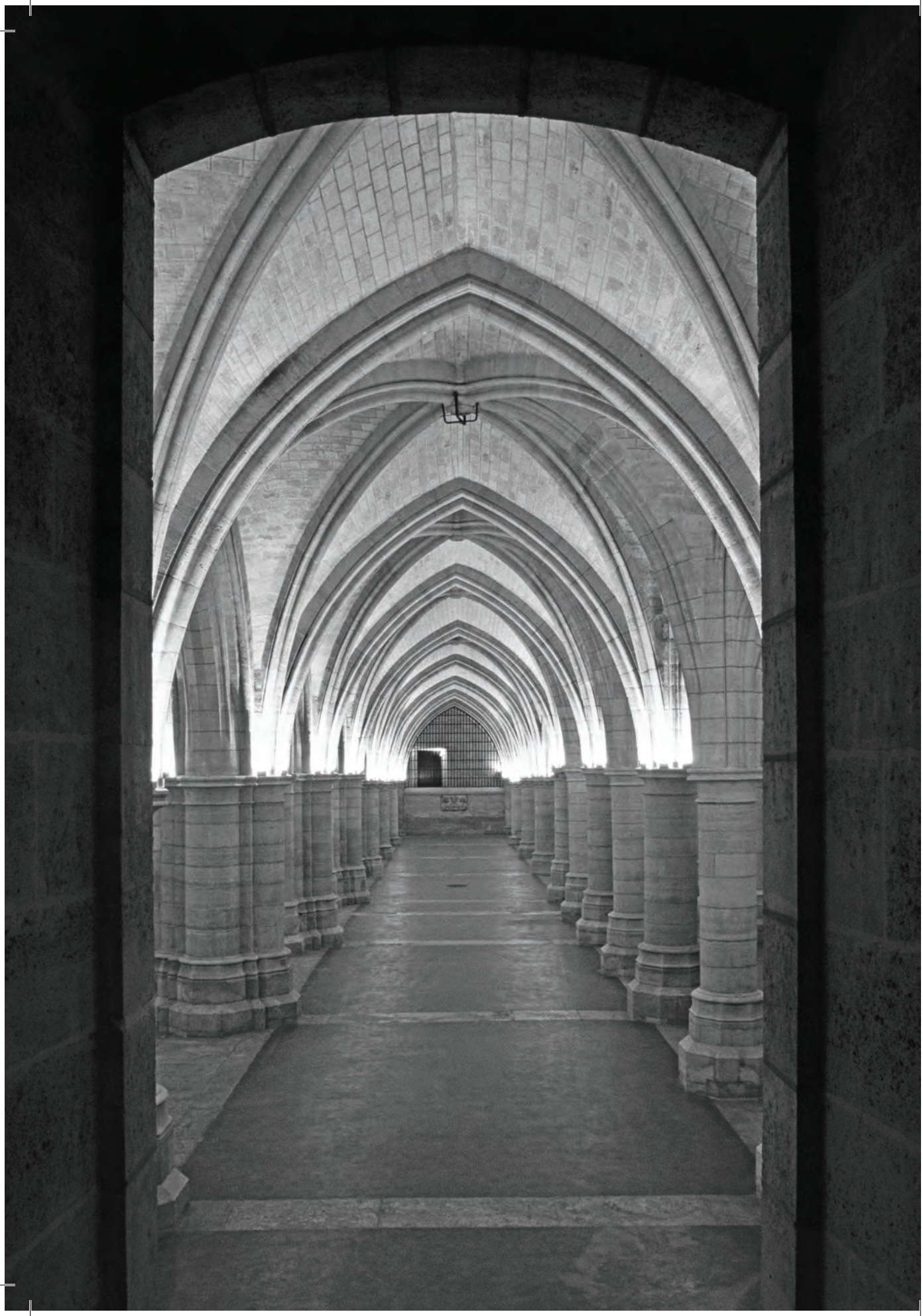
Il était évident que les approches historiques ne pouvaient pas ne pas retenir tout particulièrement leur attention dans la mesure où ils avaient à installer ou à exposer leurs créations dans le cadre d'un haut lieu de l'histoire de France, lieu ayant traversé plus de dix-huit siècles. Il s'agissait donc pour eux de penser leurs créations en rapport avec l'art et l'histoire tout autant sinon davantage qu'avec l'histoire de l'art traditionnel ou contemporain.

L'on aura compris pour quelles raisons je me suis efforcé, comme tout bon visiteur assistant à la table ronde, de rester un peu en retrait malgré mon rôle de modérateur animateur des débats et à ne donner que très succinctement mon point de vue au cours de ces prises de parole identificatrices effectuées par chacun des auteurs qui, seuls, du moins en un premier temps, pouvaient procéder à de telles investigations analytiques susceptibles de faire mieux découvrir les œuvres qu'ils avaient instaurées eu égard à la dimension monumentale et patrimoniale du lieu qu'elles devaient investir.

Ces recherches identificatoires étant faites et qu'en d'autres situations que celle d'une table ronde se déroulant oralement, l'on aurait pu présenter sous forme d'inventaire, de listing ou de tableaux de traits, d'identifiants détectés et sélectionnés, ne répondaient-elles pas à la question de la demeure ou de ce qui pouvait demeurer dans un objet et en déterminer l'identité, l'identité étant ce qui demeure ?

N'étaient-ce point ces traits « extraits » que je pensais, en outre, pouvoir être rassemblés et désignés sous le terme de « cavale » ? Ces traits en cavale, ces traits indisciplinés issus des deux objets référentiels, ces traits ayant quitté leur gîte, leur geôle, leur maison d'arrêt initiale pour se retrouver en partie et selon des combinaisons variables dans une nouvelle demeure ? Ces traits ne pouvaient-ils point se donner comme des traits en délit de fuite ? Des transfuges honorant finalement une pratique de l'inter- ou de la trans-disciplinarité, mêlant celle de la greffe et celle de la procréation pour féconder une création nouvelle, création métissant les identités ? Pour engendrer des identités autres ?

Il était évident que la sélection, que les traits effectivement extraits et mis en cavale relevaient d'une même posture calculante, d'une pensée d'ordre analytique et technique que je pensais pouvoir, avec Kant, définir comme pensée déterminante fondée sur le pouvoir de l'entendement… ou comme raison instrumentale selon Adorno…
Une telle posture autorisant la maîtrise et la conscience objectivante,

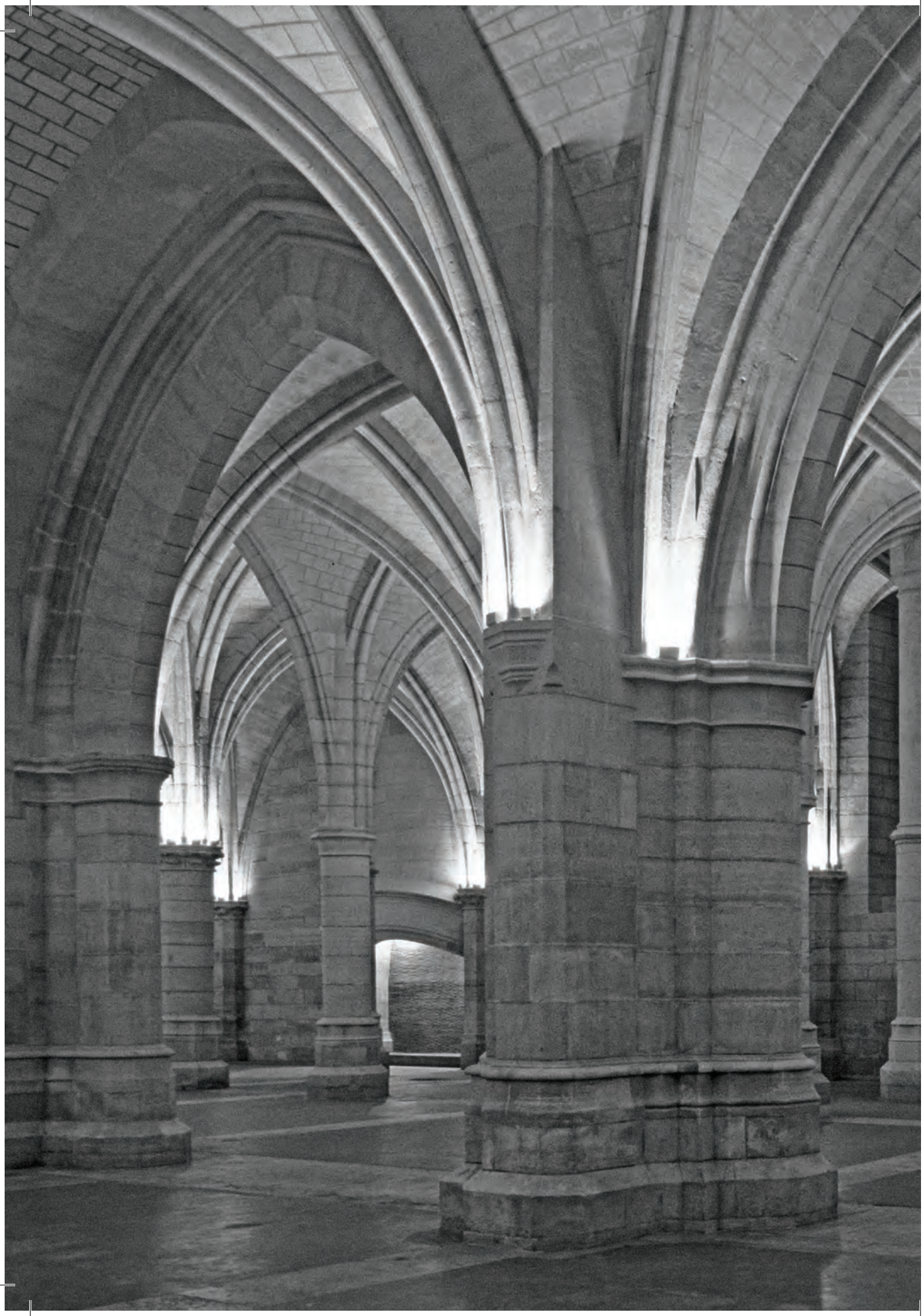


thématisante et spécifiante ne serait-elle pas particulièrement adaptée aux visées d'ordre analytique, théorique, pédagogique ou heuristique ? Ainsi, lors de la table ronde, chaque auteur se devait de tenter l'explication de ses choix, l'élucidation de la sélection et de la hiérarchisation des traits qu'il avait arrachés à leur demeure initiale, mis en cavale, et qui devaient se retrouver assignés à résidence certes, mais assemblés en des configurations autres dans leur nouvelle demeure, dans l'œuvre nouvelle qu'ils auraient contribué à engendrer.

Des écarts pouvant apparaître entre les traits qu'ils avaient pu déceler eux-mêmes dans l'œuvre proposée – traits ayant trait, redisons-le, d'une part, à la pratique artistique personnelle de l'auteur et d'autre part, au monument patrimonial de la Conciergerie – et les traits que l'auteur avait affirmé, avait assuré être ceux de sa pratique artistique personnelle et ceux de la Conciergerie qu'il avait expressément sélectionnés, impliqués et combinés dans l'œuvre nouvelle qu'il présentait.

Bref, une telle découverte marquant un écart, une différence entre la conception de l'art et la vision conjointe du monument proposées par chaque auteur et celle de chaque visiteur n'était-elle pas déjà l'indication d'une pluralité « démocratique » de conceptions et de visions au niveau même des lectures des uns et des autres, c'est-à-dire du repérage des traits engagés dans chacune des œuvres ?

En effet, si par procédures et opérations identitaires, par détection, énumération et hiérarchisation des traits inhérents aux deux objets traités, la table ronde fut l'occasion d'une modeste mise à plat orale et comptable des significations propres aux œuvres pour ainsi dire « transitionnelles » créées par chacun des auteurs, ne fut-elle pas de ce point de vue, l'écho de ce qui a particulièrement intrigué l'une des artistes – Sabine Bouckaert, pour ne point la nommer ! –, à savoir le fait de « mettre un point sur les "i" », à tel point que cette intrigue l'aura amenée à créer une œuvre nommée *Bureau/Bourreau*, l'ayant conduite à installer, sur une sorte de table de dissection digne de Lautréamont, un ersatz de machine à coudre, non seulement apte à effectuer cette opération de mise



au point, mais aussi de critiquer une telle opération et l'accuser de violence. Violence de la raison, de la Raison, imposant totalitairement sa lumière universelle… Violence notoire issue paradoxalement du Siècle des Lumières puis se prolongeant d'une certaine manière par les mises à mort massives et rationnellement administrées dans les camps à venir.

Poursuivant mes méditations d'antan – du temps où j'étais encore en exercice ! – sur cette opération de pointage correspondant en fait à ce que l'on aurait pu penser du dispositif ayant étayé mon intervention de modérateur animateur lors de cette table ronde, à savoir faire ou faire faire le point sur les traits constitutifs de chaque œuvre…
… méditant en outre sur le trait mis constamment en exergue dans la plupart de ces œuvres à savoir, la décapitation, la peine capitale, faisant directement référence à la Terreur et plus généralement à l'une des fonctions principales de la Conciergerie en tant que prison, demeure d'incarcération, maison d'arrêt fomentant réactivement tout désir de fuite et donc de cavale…
… méditant donc sur l'opération de pointage des traits et sur la décapitation, j'en suis venu à considérer que le dispositif que j'avais conçu pour engager les artistes à parler librement de leur(s) œuvre(s) tout en les analysant trait par trait, relevait en effet, d'une part de l'opération de pointage et, d'autre part de l'exécution capitale… à ceci près, d'une part, que l'expression « mettre le point sur les "i" » laissait entendre que si ce point n'y était plus, c'est qu'il aurait été séparé du corps de la lettre, que l'« i » aurait été auparavant décapité, aurait perdu son point donc sa tête, que sa tête ne serait plus sur ses épaules… à ceci près, d'autre part, que, inversement, analyser point par point, trait par trait une œuvre et son processus de création reviendrait à la décapiter, à la séparer de ses points, ses traits et têtes, à l'exécuter de façon capitale, bref, à lui faire perdre la tête pour l'abandonner, la livrer à son corps seul… décapité.
… poursuivant encore ma méditation, je considérais alors, d'un côté, que le fait de « mettre un point sur les "i" » équivaudrait à mettre une tête sur un corps qui l'aurait perdue et, par là même, à clarifier un énoncé abscons d'avoir perdu la tête, et d'un autre côté, que le fait de pointer des traits et de les extraire avait pour visée et but final de clarifier sinon

d'élucider l'œuvre, d'en mettre à nu l'intelligence, d'en déployer les raisons pour ne pas la laisser se perdre dans l'obscur de son corps.

Quoi qu'il en soit, d'un côté comme de l'autre « mettre un point sur les "i" » ou extraire les traits de l'œuvre, remettre une tête sur le corps de la lettre ou extraire les traits du corps de l'œuvre, toutes ces opérations inversement symétriques de « re-capitation » ou de « dé-capitation » n'auraient donc pas eu d'autres buts que de dégager une intelligibilité, de permettre au corps de la lettre ou de l'œuvre de se mettre au clair, au plus clair de la pensée en tant que logos.

Ainsi, point(s) ou trait(s) se seraient donnés comme demeures de l'intelligibilité dont la demeure capitale, le siège était « traditionnellement » la tête… C'est ainsi que ma méditation au sujet du dispositif proposé aux auteurs et artistes en ce jour du 15 mai 2013, ne pouvait que mettre en évidence la dépendance intime de ce dispositif à une conception identitaire, elle-même fondée sur l'autonomie de la Raison et de ses pouvoirs universalisants, voire totalitaires d'être par trop totalisants, de la Raison, du Logos en tant que demeure de la pensée assujettie à la logique triomphante de l'identité fonctionnant à l'unité et au calcul, à la Raison en tant que demeure et séjour de la pensée identifiante et donc maîtrisante et clarifiante.

Qui n'aurait vu à quel point mon dispositif d'approche des œuvres présentées à la Conciergerie était en effet lié à une conception identitaire autorisant un découpage en unités discrètes, permettant un repérage, un pointage de traits, c'est-à-dire d'identifiants prélevés sur et dans le corps de l'œuvre, d'identifiants repérés à l'arrêt – celui de l'instant « T » –, d'identifiants caractérisant l'œuvre et, à travers elle, non seulement la pratique artistique l'ayant engendrée, mais aussi le lieu de son accueil et de son déploiement, à savoir la Conciergerie en tant que demeure historique pour le moins exemplaire, en tant qu'architecture d'histoires avant que d'être produite par l'Histoire ?

Était-ce à dire que de telles procédures dépendantes d'une posture éminemment liée à la raison, à la logique de l'identité, étaient censées rendre compte, de part en part et sans reste, de chacune des œuvres créées, des pratiques artistiques et plastiques personnelles qui les avaient enfantées et du lieu prestigieux qui les avait nourries…

Certainement pas et, parfois, je crois avoir laissé entendre que cette approche était partielle, nécessaire, absolument nécessaire certes, d'un point de vue théorique voire « pseudo-scientifique », heuristique ou pédagogique, mais, selon moi, insuffisante, absolument insuffisante, dans la mesure où, ni le point, ni le trait ou, en l'occurrence, leur équivalent la « tête » ne pouvaient, ne devaient – en fait ou en droit – se détacher du corps de la lettre, du corps de l'œuvre ou du corps de l'être humain, dans la mesure où ni le point, ni le trait, ni la tête, ni la pensée donc ne pouvaient ignorer que toute décapitation réelle ou métaphorique, impliquant l'autonomie du point, du trait, de la tête et de la pensée, impliquait de facto un reste corporel, un continent irréductible à la pensée se voulant présomptueusement identification et capitalisation du sens, transformé alors en signification(s) et voulant même, au cours de ce processus d'identification/capitalisation, s'approprier cela même dont elle se serait séparée, ce continent corporel qui hors d'elle-même et, tout aussi bien, en elle-même constitue cet infini d'altérité non réductible aux définitions identitaires et identifiantes, cet inconnu non réductible finalement à tout point par point, trait par trait, à tout découpage analytique en entités contrôlables, calculables et opérationnelles.
Ne fallait-il pas, ici, écouter Gilles Deleuze invitant à ne jamais faire le point (ou le trait), mais la ligne comprise comme ligne de fuite ?

N'était-ce point, *in fine*, en butant contre cet ouvert irréductible et fuyant à l'infini, en célébrant ce reste non assimilable, non identifiable, en allant à la rencontre de cet autre, de ce réel, en exaltant ce corps non appropriable en termes de points, de traits, d'extraits dont nous avons dit à quel point ces derniers renvoyaient à la notion de demeure, de prison et donc à celle de cavale, son envers symétrique, que la table ronde s'est refermée pour s'ouvrir sur l'étrangeté, l'altérité des œuvres et du

lieu de leur manifestation, la Conciergerie, sur ce qui, en elles, demeurera insaisissable par la pensée en tant qu'identifiante et calculante, mais seulement accueilli par une pensée autre, non prédatrice, non réflexive à savoir le penser comme « véritable » pensée du corps vivant et mouvant, comme pensée toujours à venir et en devenir, comme penser artistique ?

N'était-ce point finalement, pour nous permettre de vivre l'incommensurable altérité du réel et donc des œuvres ou interventions artistiques, pour nous inviter étrangement à quitter un moment la pensée identifiante et consentir à un penser ouvert à l'altérité, c'est-à-dire accepter de délaisser le voir, l'entendre, le prendre, le comprendre, le calcul et le discourir pour nous abandonner au regard, à l'écoute, à la caresse, à l'incalculable et au sentir que le dispositif que je m'étais permis d'établir pour assurer le bon déroulement de la table ronde, aura trouvé sa raison d'être en sa limite même, à savoir sa capacité paradoxale de révéler la déraison qui le hantait, de faire trembler le sens et sa signifiance en deçà et au-delà des significations que pourtant et nécessairement il permettait d'identifier et d'énumérer sous formes de traits extraits des œuvres et du lieu ?

Jacques Cohen,
professeur émérite des universités à l'Université Paris I,
Arts Plastiques et Sciences de l'Art.

Biographies

Hervé Bacquet, plasticien, maître de conférences en sciences de l'art à l'Université Paris 1. Il travaille depuis quinze ans à partir d'environnements, dessins et films d'animation qui mettent en scène un personnage fictif : Monsieur Hérbert, instituteur dans les années 60. Ces fictions artistiques se déroulent au sein de l'école et questionnent les notions de *transmission* et d'*apprentissage* : rejouer la posture du maître d'école pour questionner des problématiques artistiques actuelles. Ces questions sont souvent en lien avec l'approche psychophysiologique de la perception des couleurs et des formes, à la fois d'un point de vue expérimental, théorique et didactique. Il expose : *-Demeure(s) : histoire et mémoire*, exposition collective, Conciergerie de Paris, commissariat : Martine Valentin, mai 2013.- « *nuit des musées* » Soieries Bonnet, Jujurieux (Ain) 2012.- *La dynamo électrostatique du professeur Hérbert*, Fondation Bullukian, Lyon, 2011.-« *Silkmeback* » Musée des tissus, Lyon, 2011. Il publie également : *L'école dans l'art* , Paris, L'Harmattan, 2011. *Entre démembrement et assemblage* (sur Arman) Colloque l'assemblage, Université de Lille 3, 8 avril 2011.

Sabine Bouckaert est agrégée, maître de conférences en arts plastiques à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, et artiste. Sa recherche artistique et théorique porte sur le dessin contemporain, ses nouvelles procédures, celles qui l'articulent aux autres médias, qui en élargissent le champ. Penser le dessin dans son rapport à la mémoire, à son transport, voir entre autres comment il se désolidarise de la question de la *mimesis* sont quelques exemples des sujets d'interrogations actuels. Elle s'intéresse aussi aux enjeux de l'articulation de la mobilité et de l'immobilité dans l'image fixe et dans l'image mobile, dans les dispositifs vidéographiques, cinématographiques et photographiques. Elle l'auteur de : « Bruce Nauman, hors champ, ou comment faire quand on a plus d'idée », in *Euréka ! Le moment de l'invention*, L'Harmattan, 2008 ; *Pour une critique du temps, à partir des œuvres de Chris Marker et David Claerbout,* conférence donnée aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie, Avril 2009 ; *Jean Luc Verna, reports et transports*, catalogue de l'exposition *Vous n'êtes pas un peu beaucoup maquillé ? – Non*, Faux mouvement, Centre d'art contemporain, Metz (à paraître fin 2013 aux éditions Faux mouvement).

Jacques Cohen est agrégé et docteur d'état en arts plastiques, professeur émérite des universités à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en Arts Plastiques et Sciences de l'art. Sa thèse de doctorat d'état intitulée *Art et Autre : enseignements*, constitue par elle-même un engagement d'enseignant-artiste. Il a dirigé de 1995 à 2004 au CERAP (Centre d'études et de recherches en arts plastique), Equipe d'accueil de l'université Paris1, la ligne de recherche *Arts plastiques : praxis et altérités* conclue par la publication de *Colloque-disloque : l'art et le politique interloqués* chez L'Harmattan en 2006.

Agnès Foiret est docteure et agrégée d'arts plastiques, elle enseigne les arts plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. À partir de la répétition d'un unique trait de pinceau et de l'emploi exclusif de l'huile de lin sur du papier, sa pratique se déploie dans le peu visible, le silence et la simplicité. Le refus du pigment et la réduction des moyens de la peinture concentrent ses recherches sur sa matérialité et les modalités de son exposition dans les conditions élémentaires. L'exploitation du liant historique de la peinture associé au pouvoir de l'olfaction dans la création s'inscrit dans la ligne ouverte par les courants de l'*antipeinture*. Toutefois son approche du médium unique, comme couche et écran de la peinture tend à en renouveler les points de vue. Expositions récentes : *L'Entre-deux*, avec Catherine Viollet, carte blanche à Bernard Point, 25 septembre-27 novembre 2010, H du Siège, Valenciennes ; F*igures du sommeil,* 24 mars-6 mai 2012, galerie municipale Jean Collet, Vitry-sur-Seine ; *Retenir le jour – Fiat Lux, Deux lieux – un site*, 20 juin-24 juin 2012 et 20 juin-31 juillet 2012, Site abbatial de Saint-Maurice, Conservatoire du littoral du Finistère, Clohars-Carnoët.

Pierre-Marc Foucault est agrégé en arts plastiques, professeur-formateur, conférencier et animateur d'ateliers d'arts plastiques au Centre des Monuments Nationaux. Il peint, dessine, fabrique des machines et réalise des installations. Il a exposé à la galerie Brun Léglise, 2003-2007, Paris 7e, à la galerie Thuillier, 2003 Paris 3e, à la Conciergerie, chapelle des Girondins, à L'Atelier, 2005-2011 Paris 4e, à l'Atelier, 2012, Bois-Colombes (92) ; au 67, Paris 17e et salle Michel Journiac, Centre Saint-Charles, Paris 15e.
Il a écrit : « Les Nouveaux musées » in *Références/Référenciations, pour quoi faire ?* acte du colloque, Académie de Créteil, printemps 2002 ; *Attentes*, livret de présentation de l'exposition éponyme à L'Atelier, rue Lacuée, Paris 12, 2005 ; « L'art régénéré » in revue *AlleRetour*, n°1, Paris, Éditons Gérald Guétat, octobre 2013 et il a donné des conférences : *La Conciergerie dans le Collimateur* 2011, dans le cadre de la journée d'information inter-académique du Centre des Monuments Nationaux, juin 2011 ; *Transmission et retransmission*, conférence dans le cadre de la journée d'information inter-académique du Centre des Monuments Nationaux, juin 2011.

Patrick Lipski est un peintre du *corps fragmenté*. Il peint des silhouettes féminines qui se mêlent aux décors. Il les déplace dans différents lieux pour les photographier. Il les expose : *Cabaret* à la Arc-Gallery à Chicago en 2011. Il représente également sa silhouette et l'installe en résidence à l'Auberge Ganne - Musée des peintres de Barbizon en 2012. En 2013, il a exposé *Valses* à l'Institut français de Vienne (Autriche) et a exposé en octobre 2013 à la galerie Mémoire de l'Avenir à Paris.

Béatrice Martin, artiste, enseigne les arts plastiques à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. La *Zone d'Activité Cellulaire* inaugurée en 2013, atelier de travail activé avec 5 artistes pendant la durée de l'exposition *Demeure(s), histoire et mémoire* à la Conciergerie de Paris, prolonge une pratique conçue depuis longtemps en duo. L'architecture cellulaire, modulable, repensée pour chaque installation, est un lieu de promiscuité qui conditionne la mise au travail avec et entre plusieurs artistes. Le travail temporaire donne lieu, sur place, à des activités sous tension : réflexions et réalisations croisées entre les artistes concernés, à partir du site et de ceux qui l'ont habité. La *ZAC*, dispositif artistique abordé comme expérience, permet de s'attarder dans un lieu porteur d'histoire(s). Performances : « Zone d'Activité Cellulaire » pour 6 artistes pendant l'exposition *Demeure(s) : histoire et mémoire, Les Dames de cœur et de compagnie : Leçon dialoguée,* avec Martine Royer Valentin, musée de l'Éducation du Val d'Oise (95), sept. 2007 ; *1(00)% dess(e)in*, avec Sabine Bouckaert, INRP de Lyon, 2005-2006 ; *Jardin mode d'emploi*, avec Sabine Bouckaert et Elizabeth Erkel Deleris, Varengenville sur Mer (76), juin 2004.

Sandrine Morsillo est maître de conférences en arts plastiques à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, artiste et commissaire d'exposition. Sa recherche porte sur les liens entre peinture, exposition et fiction. Elle installe de la peinture dans des musées d'art ou de société : *Faire école* avec Jean Le Gac en 2001 au musée de l'Éducation, *Fables artistiques et écologiques* au musée d'histoire de Brunoy, *Format/paysage : marcher dans la couleur* au musée des Peintres de Barbizon en 2012. Elle analyse l'acte d'exposer comme peindre et l'acte de peindre comme exposer dans *Habiter la peinture,* Paris, L'Harmattan, 2004. Par ailleurs, elle cherche dans l'art ce qu'il en est de la transmission : *L'École dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2011.
Elle organise des expositions : *L'Art contemporain au risque du clonage* et *Qu'est-ce que l'art domestique ?* avec Richard Conte en 2001-2002-2003, Paris et Ile-de-France, 2001, 2002, 2003 ; *Va y avoir du sport*, Paris, Galerie Les filles du Calvaire, 2001 ; *L'Art, un cas d'école*, au musée de l'Education,St-Ouen-L'Aumône, 2005 et *Ça déménage !* Domaine du Saulchoir à Étiolles, 2013.

Joël Paubel est artiste et enseignant à l'université de Cergy-Pontoise. Professeur certifié en arts appliqués et agrégé en arts plastiques, il enseigne la culture design en master design et arts appliqués. Membre du groupe de recherche ECARTS (École, culture(s), arts : patrimonialisation, médiation et autres transmissions) du laboratoire EMA (École, Mutations, Apprentissages), il est responsable d'un master médiation culturelle. Plasticien et designer d'espace, il travaille principalement in situ en soulevant des questions propres à l'architecture ou au paysage investi. L'installation proposée peut être empruntée comme un outil de médiation. Invité aux manifestations

du CERAP (Centre d'études et de recherches en arts plastiques) de l'Université de Paris 1 (*L'Art un cas d'école, Qu'est-ce que l'art domestique ?*), il expose à la galerie Jean-Pierre Gros (*Effet de serre*) et au musée de la Toile de Jouy (*Effet de cerf*). Il réalise le 1 % commande publique de l'Institut National de Recherche Pédagogique à Lyon (*100 % dess(e)in*).

Martine Royer Valentin a étudié les arts plastiques à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle n'a cessé d'enseigner (lycée, université et grandes écoles) et de créer des programmes innovateurs d'action éducative, cherchant constamment à faire entrer l'art contemporain dans les lieux historiques tout en poursuivant son travail d'artiste. En 2001, elle a créé le service éducatif de la Villa Savoye à Poissy, qu'elle a dirigé jusqu'en 2009 avec des actions marquantes dont un colloque national sur la couleur et des expositions interdisciplinaires. Chargée également des actions éducatives au musée Zadkine (Ville de Paris) entre 2008 et 2011, elle occupe ce poste au C.M.N. (Conciergerie, Sainte-Chapelle et tours de Notre-Dame) depuis 2009. Elle y a réuni la première « journée inter-académique » *Transversalités* et favorisé les échanges entre rectorats, responsables de musées, intellectuels et artistes. Commissaire de l'exposition *Demeure(s), histoire et mémoire* en 2013, elle a invité dix artistes, enseignants-chercheurs de Paris 1 et Paris 8 à produire spécialement pour l'occasion.Sa pratique artistique est passée par divers modes d'expression dont l'installation, la performance et la peinture. Elle s'intéresse à la couleur et aux mots qui la nomment, plus particulièrement aux homophonies qui font se croiser fleurs, fruits, objets et couleurs.
Depuis sa première exposition personnelle en 1981, elle a été invitée plus d'une trentaine de fois à montrer son travail, y compris lors d'expositions collectives dans des lieux comme le château de Vincennes, le Musée de la Poste ou la Conciergerie.

Diane Watteau, artiste, maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne critique d'art, commissaire d'exposition indépendante.
Les représentations autobiographiques et de l'intime dans l'art constituent son champ d'investigations artistiques et théoriques. Aujourd'hui, elle rend compte dans ses montages vidéographiques d'un épuisement du langage dans la traversée de la réalité. Elle pense le sujet en transit, comme flux, dans un espace intime et politique, en utilisant les mots et les images des autres avec Beckett. Elle expose : *Les Arts ForeZtiers, Orient-Occident*, festival de Création contemporaine, Chavaniac-Lafayette, août 2013 ; *Atmosphère de transformation*, exposition collective, Espace JFP, Paris, 2013. Et publie : « La pluie des ombres – des enfants qui disent NON ? », in *Seasons in the Abyss*, catalogue Claude Lévêque, Manuella, 2013 ; *Cadavre exquis, suite méditerranéenne*, musée Granet, Aix-en-Provence, Binsztok, 2012 ; *Contre nature*, catalogue d'exposition, musée Beauvais, Binsztok, 2012 ; *Vivre l'intime dans l'art contemporain*, Paris, Thalia, 2010 ; *Conversation avec Watteau*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Création graphique et maquette : Vincent Bullat.
Photographies des œuvres : les artistes, Gérald Guétat, François Mercier et Claire Poisson.
Photographies de la Conciergerie :
(pages 61, 62, 64-65, 69) : © Philippe Berthé / Centre des monuments nationaux, Paris.
(pages 54-55) : © Caroline Rose / Centre des monuments nationaux, Paris.
Correction : Myriam Bloedé.
Commissariat de l'exposition *Demeure(s) Histoire et mémoire* :
Martine Royer Valentin.
Directrice de la collection *Créations & Patrimoines* : Sandrine Morsillo.
Directeur de L'Institut ACTE, UMR - CNRS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne :
Richard Conte.
Remerciements :
Isabelle de Gourcuff, administratrice de la Conciergerie, Sainte-Chapelle et tours de la cathédrale Notre-Dame.
Jenny Lebart, Directrice des publics, Centre des Monuments Nationaux.
Philippe Belaval, président du Centre des Monuments Nationaux.
Natacha Garrissant et Claire Poisson : médiatrices, Université Cergy-Pontoise.

HERVÉ BACQUET
SABINE BOUCKAERT
AGNÈS FOIRET
PIERRE-MARC FOUCAULT
BÉATRICE MARTIN
SANDRINE MORSILLO
AVEC PATRICK LIPSKI
JOËL PAUBEL
MARTINE ROYER VALENTIN
DIANE WATTEAU

Suite à l'exposition *Demeure(s), histoire et mémoire* à la Conciergerie, en mai 2013, nous nous proposons de faire retour sur les créations en partant des écrits des artistes. Ils explicitent comment leur œuvre a été élaborée par rapport aux « fantômes du passé ». Au-delà de la création sur place ou de l'adaptation des œuvres au lieu, si cette exposition ne renouvelle pas le genre de l'exposition *in situ*, elle propose une lecture de l'histoire (événements, architecture). Il s'agit alors de voir comment un monument historique reçoit la création contemporaine et, en retour, comment la création regarde l'histoire et laisse transparaître les traces laissées par l'histoire. Comment l'œuvre engage-t-elle alors notre regard dans ce lieu ? Qu'apporte l'œuvre aux événements passés ? Et comment l'œuvre se constitue-t-elle « contre » ce patrimoine historique, c'est-à-dire en étant à la fois différente et pourtant si proche ?

9 782954 748108

institut acte UMR 8218

cnrs

PANTHÉON - SORBONNE - UNIVERSITÉ PARIS 1