

# PRENDRE SOIN ?

PIERRE BAUMANN  
PHILIPPE BAZIN  
ALAIN BUFFARD  
AGNÈS FOIRET ET THIBAUT DAELMAN  
CLAUDE LÉVÊQUE  
BÉATRICE MARTIN  
MYRIAM MIHINDOU  
FRANÇOISE PARFAIT  
ERNEST PIGNON ERNEST  
JEANNE SUSPLUGAS  
YANN TOMA  
VÉRONIQUE VERSTRAETE  
DIANE WATTEAU

La Pharmacie du Centre hospitalier du Tonnerrois s'est métamorphosée en lieu d'art. Encore toute investie des médicaments et de toutes les évocations d'images qui envahissent nos mémoires et nos imaginaires, elle devient la demeure d'une exposition où le corps sera l'objet de toute notre attention. C'est le corps entre la vie et la mort, malade, réfugié, exilé ou incarcéré, tour à tour compris comme anatomique, machine, ou prophétique, que les artistes rassemblés ici interrogent : Que peut un corps ? Comment prendre soin aujourd'hui de son corps, du corps de l'autre ? Et que signifie aujourd'hui « prendre soin » ? Le corps devenu expérience, moyen de connaissance et d'action, s'ouvre aux morceaux d'espace qu'il traverse et qui le traversent. Si les artistes reprennent les questions de l'exclusion ou de la pathologisation des corps dans la représentation, c'est pour mieux affirmer encore que le corps, le sexe et le politique ont plus que jamais partie liée.

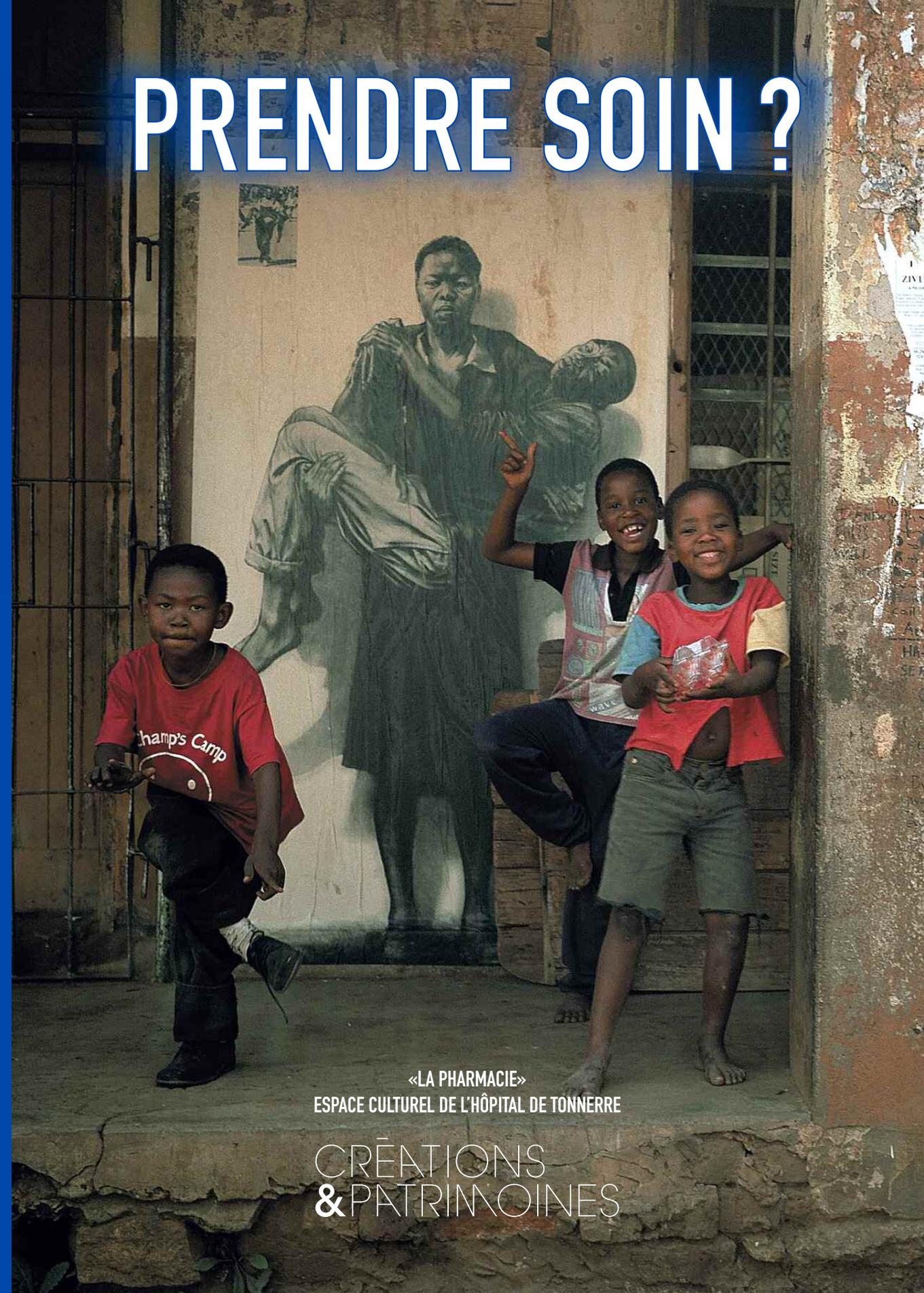
Avec Nina Simone : *My Baby just cares for me !*

10,00€

978-2-9547481-5-3



Photo de couverture Ernest Pignon Ernest, "Piéta Africaine", Soweto (Afrique du Sud), 2002, sérigraphie.  
©Ernest Pignon Ernest. Courtesy Ernest Pignon Ernest, Galerie Lelong



«LA PHARMACIE»  
ESPACE CULTUREL DE L'HÔPITAL DE TONNERRE

CRÉATIONS  
& PATRIMOINES

# PRENDRE SOIN ?

«LA PHARMACIE»

ESPACE CULTUREL DE L'HÔPITAL DE TONNERRE

EXPOSITION DU 7 JUILLET AU 7 SEPTEMBRE 2017

COMMISSARIAT : DIANE WATTEAU ET JEAN-LOUIS DÉOTTE

PIERRE BAUMANN

PHILIPPE BAZIN

ALAIN BUFFARD

AGNÈS FOIRET ET THIBAUT DAELMAN

CLAUDE LÉVÊQUE

BÉATRICE MARTIN

MYRIAM MIHINDOU

FRANÇOISE PARFAIT

ERNEST PIGNON ERNEST

JEANNE SUSPLUGAS

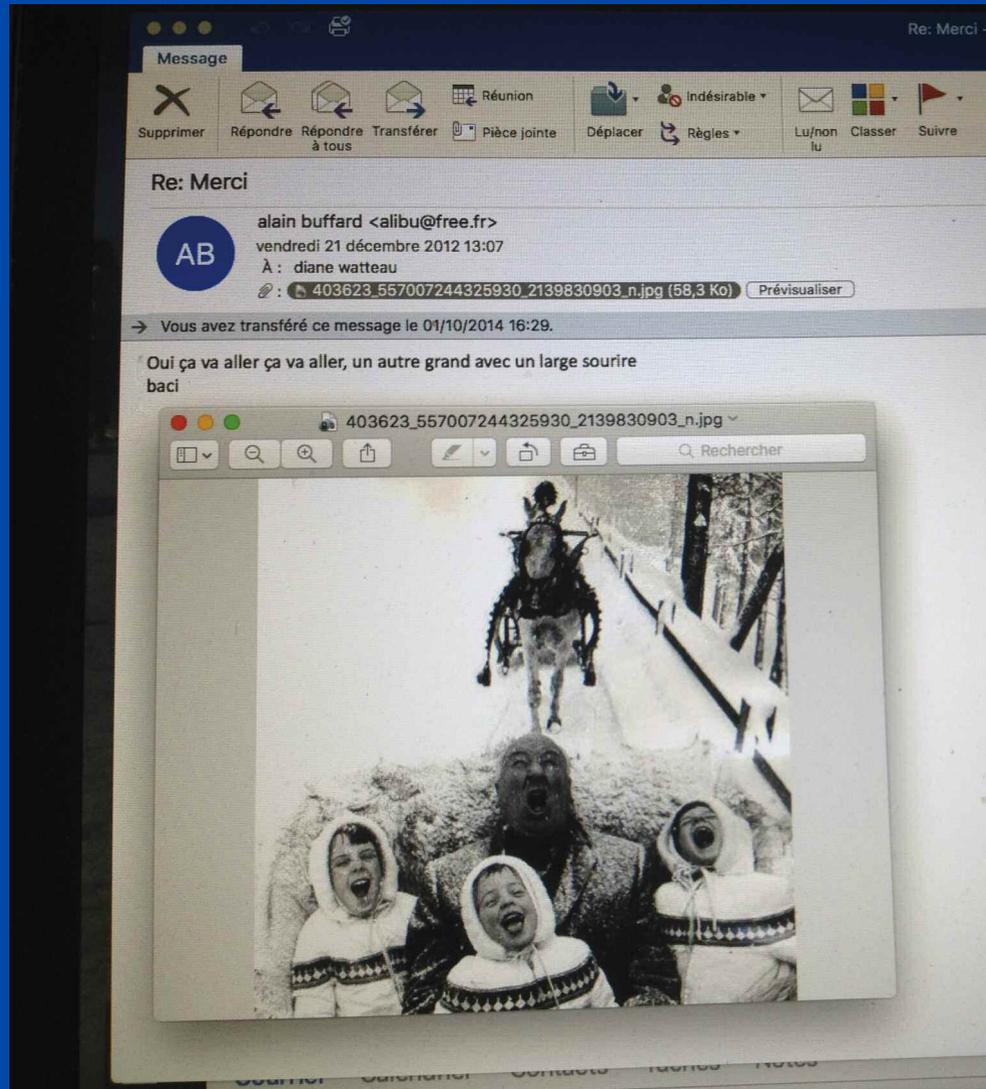
YANN TOMA

VÉRONIQUE VERSTRAETE

DIANE WATTEAU

# ALAIN BUFFARD

(1960-2013)  
HOMMAGE



« Le corps comme un réservoir de mondes, – des espaces, des modes d'existences, des flux, des mutations, des transformations.

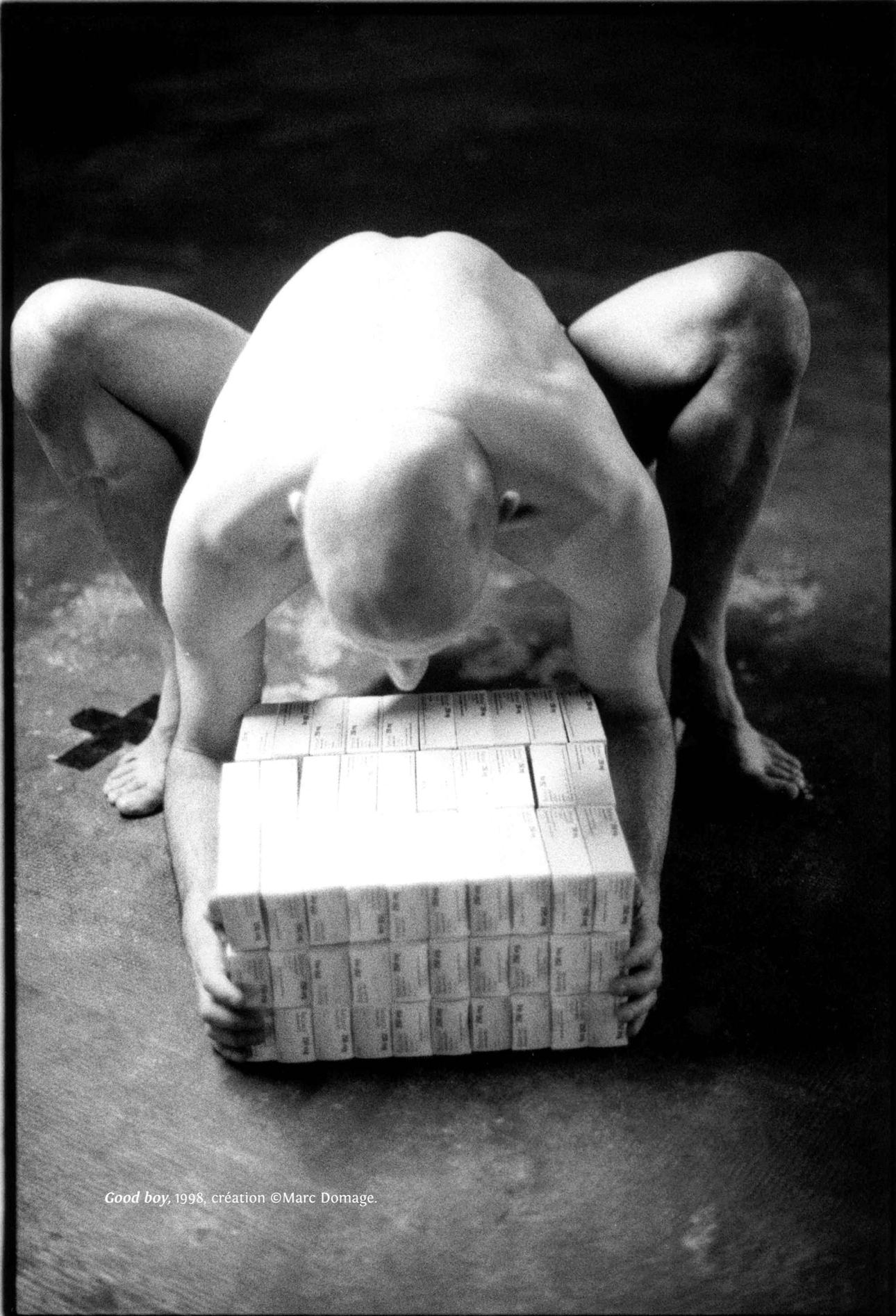
Opposé au corps-outil du danseur, *Good boy* trafique avec l'idée d'un corps-appareil, un corps instrument privilégié par lequel s'exacerbe une certaine forme de transgression ; un corps qui expose la saturation sociale et morale, un corps qui dit la vitalité et la maladie.

Nous ne savons pas de quoi le corps est capable. Alors, pourquoi pas reprendre le corps à zéro, inventer une nouvelle géographie articulaire, s'offrir une autre grammaire organique. Explorer sa surface comme un champ de segments hétérogènes et indépendants, agencer des rapports de masses, lui dessiner des prolongements, des excroissances. Déplacer ses fonctions initiales. Répéter des gestes quotidiens pour lui inventer des entraves fictives. Effacer les contours identitaires pour mieux en esquisser d'autres. Fabriquer un corps inutile, – c'est à dire lui permettre d'accéder à un statut artistique lui refusant ainsi de toute idée fonctionnelle, pour le ceindre d'un nouvel état ; embrasser une nouvelle stature ; et faire éclater l'idéal esthétique-héroïque hérité de J.J. Winkelmann. »

Alain Buffard



*Good boy*, 1998, création ©Marc Damage.



*Good boy*, 1998, création ©Marc Damage.

# SOMMAIRE

<b>Alain BUFFARD (1960-2013)</b>	6
<i>Hommage</i>	
<b>INTRODUCTION</b>	12
<b>Diane WATTEAU</b>	12
<i>Prendre soin?</i>	15
<b>Jean-Louis DÉOTTE</b>	
<i>La Ville de Tonnerre aux bons soins de son hôpital</i>	
<b>L'EXPOSITION</b>	18
<b>Pierre BAUMANN</b>	20
<i>Volume d'écoutes</i>	
<b>Philippe BAZIN</b>	21
<i>Remonter le trou</i>	
<b>Agnès FOIRET et Thibault DAELMAN</b>	26
<i>IL</i>	
<b>Claude LÉVÊQUE</b>	30
<i>« Macabre et brillant »/ Métabolique , entretien avec Diane Watteau</i>	
<b>Béatrice MARTIN</b>	34
<i>ZAC (CHT 2017) avec Marie-Luce Martin</i>	
<b>Myriam MIHINDOU</b>	38
<i>Fleurs de peau</i>	
<b>Françoise PARFAIT</b>	41
<i>Le sous-sol profond et solide des libertés : la société disciplinaire dont nous relevons toujours</i>	
<b>Ernest PIGNON ERNEST</b>	46
<i>Les "Piéta Africaine", Soweto (Afrique du Sud)</i>	
<b>Jeanne SUSPLUGAS</b>	50
<i>Guérir la vie, entretien avec Françoise Docquier</i>	
<b>Yann TOMA</b>	53
<i>Les Restitutions</i>	
<b>Véronique VERSTRAETE</b>	58
<i>SOF(A)TNESS</i>	
<b>Diane WATTEAU</b>	61
<i>La parole, c'est la cure. Quand Lou Andreas-Salomé est devenue une image</i>	
<b>LE SITE PATRIMONIAL</b>	66
<b>Jean-Louis DÉOTTE</b>	68
<i>Prise de site</i>	
<b>LES ARTISTES</b>	74
<b>LA COLLECTION Créations &amp; Patrimoines</b>	78
<b>CRÉDITS ET REMERCIEMENTS</b>	82

## PRENDRE SOIN ?

Quand j'ai visité la Pharmacie du Centre hospitalier du Tonnerrois, encore toute remplie des médicaments et de toutes les évocations annexes d'images qui envahissent ma mémoire, je n'avais pour désir que la fuite. Loin de toutes ces notions liées au *care*, grand « fourre-tout » actuel du champ des sciences sociales et de l'art contemporain, des échos de la vulnérabilité, de la conscience de la sollicitude, de la responsabilité du corps de l'autre remontent à la surface et pourquoi ce et je me demande comment évoquer la manière dont les données médicales deviennent dans l'art éléments de fiction et comment le renouvellement des formes sera possible dans l'art pour parler des corps fragiles, malades, mortels. La volonté d'art dans tout cela ? Dans cette exposition, entre admiration et malaise, le corps sera l'objet de toute notre attention en temps de crise actuelle majeure, entre la vie et la mort, malade, réfugié, exilé ou incarcéré.

Nous préférierions ne pas voir tout cela. Ni même y penser.

Vulnérabilité, sollicitude sont prises en acte dans les œuvres que nous avons choisies dans cette ancienne Pharmacie pour penser autrement le bon et le mauvais dans des rapports entre les hommes, autant que le bien et le mal.<sup>1</sup> Comment les corps sont-ils affectés ? Tour à tour compris comme corps anatomique, corps-machine, corps prophétique, les artistes continuent cette question obsédante : qu'est-ce que peut un corps ? Ils s'attaquent ici aux masques de l'aliénation actuelle pour proposer un corps « biopolitique ».

De quoi les gens sont-ils capables les uns envers les autres ? Gravité, mélancolie, violence, humour plongent le spectateur devant des œuvres qui font écho à toutes les émotions qui nous réveillent de notre confort de la représentation. Parce que la présence funèbre se découvre omniprésente, la beauté, les cadrages différents et les points de vue insolites feront du corps vivant malgré tout un témoin loin du pathétique social ou politique. Parce que l'art possède « quelque chose de barbare et d'ingénu », comme le rappelait Daniel Arasse en citant Baudelaire pour parler des transis de la *Morgue* de Serrano, laissons les artistes nous provoquer, nous impressionner, nous avertir et nous guérir aussi de nos maux que nous ne considérerions pas vraiment.

Le corps s'effondre. Les mauvais garçons (comme Kelley et Mc Carthy) élaboraient des actions défiant la loi patriarcale dans des positions infantilistes. « Être un mauvais garçon, c'était assumer le féminin aussi de manière à être Autre<sup>2</sup> ». Alain Buffard, danseur et chorégraphe, s'approprie l'infantilisme contemporain dès *Good Boy* (chorégraphie emblématique de 1998) spéculant sur les dispositifs. Le corps modifié, réifié, a pour prothèses des boîtes de comprimés Epivir scotchés comme talons, il enfle un ensemble de slips superposés qui font penser autant aux couches qu'à l'étouffement. Buffard se rebelle contre le sexe empêché et le corps entravé par la séropositivité : ce qui ne se montre pas, il va l'exhiber. Alain Buffard, chorégraphe surdoué, excellait dans l'idée d'une utopie émancipatrice, à construire des dispositifs scénographiques complexes dans le dessein d'exhiber le plus intime, le plus privé, autant que les fantasmes que nous construisons sur le genre et la jouissance. Le corps dans son œuvre est engagé comme corps qui parle, mais



Alain Buffard, *Good boy*, 1998, création ©Marc Damage.

aussi comme corps qui fait symptôme (le corps aimé, aimant, baisant, malade, en transe et transgenre), pour questionner les postures de décentrement normalisées.

**Ernest Pignon Ernest** montre des photographies et des dessins préparatoires de la série *SOWETO* (2001) qui traitent des ravages du sida en Afrique du sud. Quand il part à Johannesburg, sa découverte traumatisante de la gravité de la pandémie du sida et ses rencontres des associations diverses dans les hôpitaux le conduisent à créer une image-symptôme et symbolique de 1976 d'un homme qui porte un enfant qui agonise et fait écho à l'autre lutte contre l'apartheid. Les sérigraphies de cette photo seront collées par Ernest Pignon Ernest, accompagné des habitants, sur les murs des quartiers de Soweto (banlieue de Johannesburg) et Durban. **Philippe Bazin** pense le corps depuis les années 80 dans des images de corps d'enfants et de vieillards dans le champ photographique de l'art. Pour conserver une mémoire qui ne fixait pas les visages de ces hommes et de ces femmes souffrant ou de ces nouveaux-nés, ses images en noir et blanc rendent compte de son expérience sensible et politique, dégagée de toute séduction ou de toute ruse, un face-à-face avec le visage. **Jeanne Susplugas** sort sa trousse à pharmacie, titre le quotidien *Le Monde*, et sature les espaces d'allusions à la médecine ; un rouleau compresseur écrase un chemin de boîtes de médicaments, c'est *Mass destruction*. Elle dessine aussi des pilules, des gélules, de manière obsessionnelle, quand elle ne se baigne pas dans une baignoire remplie de médicaments, et écrit qu'elle est *Addicted* avec des lettres de néons. « Le médicament est pour moi, le miroir des maux de chaque société » dit-elle.

C'est aujourd'hui encore. **Françoise Parfait** traite une image de presse de clandestins cachés dans un camion en mimant le mouvement du scanner qui la balaie, l'image disparaît avant qu'elle n'apparaisse dans la surexposition. Une voix d'homme crie « Ralentez », la voix d'un homme qui vendait des journaux réservés à la réinsertion des SDF à la gare du Nord. Un « marqueur politique discret » ? Les corps n'ont pas déserté. **Véronique Verstraete** pense au réconfort de ces corps : elle crée des objets gonflants, gonflés, des sortes de matelas remplis d'air, ou des sculptures de fourrure recueilleront les corps. *Sof(a)tness* est un objet en mousse recouverte de fourrure jaune : il perd son statut d'objet pour se métamorphoser en sculpture dès qu'une personne y prend place. **Pierre Baumann** présente des « sculptures empathiques ». Sans l'empathie, la guérison ne peut pas se penser. Un bon geste d'empathie, un ensemble de zones de contact, s'incarnent ici dans des volumes en bois noir, des polyédriques. Quand on s'approche d'eux, on entend le bois palpiter. Un bruit de cœur. Le mystère reste complet. **Béatrice Martin** présente une œuvre qui se construit sur l'échange entre des participants et une structure qui se construira avec des objets liés à l'hôpital et au soin. Une *ZAC*. Une zone d'activités cellulaire. **Agnès Foiret et Thibault Daelman** travaillent les humeurs et rendent une autre visibilité à l'univers organique invisible. Des papiers sont tachés et déposés sur le sol tandis que des murmures nous enveloppent. Elle parle de ses papiers en les nommant « peintures soignées ». On savait que la peinture soignait, mais elle-même, la peinture, se laisse-t-elle soigner ?

**Myriam Mihindou** crée des anges pour protéger les corps et les penser en acte dans la transe chamannique. Le corps se connecte avec d'autres catégories invisibles dans des hybridations qui révèlent l'« inquiétante étrangeté » freudienne. Elle présente des *Fleurs de peau*, de

curieux objets fétiches qui rassemblent des petits restes « chargés » liés au corps. **Yann Toma** projette également le corps nomade, hyper fictif, ailleurs, voyageur dans un « tout-monde » qui le fascine. Un corps critique pour un artiste critique.

**Diane Watteau** estime le sujet poreux, labile, non fixe, d'un état à un autre du corps, elle montre la parole au travail de la guérison dans un montage vidéographique sur Lou Andreas-Salomé, psychanalyste et image de muse, qui découvre à cinquante ans la psychanalyse et Freud pour cultiver ses talents au service de ses analysants. Comment une femme-image des autres soigne-t-elle des désordres par la parole ? Le corps remplit aussi les creux de l'histoire dans toute l'œuvre de **Claude Lévêque** : s'il excède aussi les fixités spatiales et historiques, c'est pour mieux écrire partout que « ça saigne », que « c'est la peste », que « c'est foutu ». La monumentalité de ses écritures intimes crée un vacarme visuel qui fait de l'œuvre un avertisseur majeur sur nos dérapages et notre grande urgence à vivre. Il envoyait une image de sa mère pour nous dire à tous qu'elle était partie. Elle restait vivante avec des lunettes de soleil. C'est de cette « élégance » (dont parle Barthes) qui reste de ces corps des mères, des êtres évanouis que Lévêque nous révèle.

Tous ces artistes ne cessent de penser un corps qui témoigne sa volonté à ne pas se limiter, un corps devenu expérience, moyen de connaissance et d'action, qui s'ouvre aux morceaux d'espace qu'il traverse et qui le traversent<sup>3</sup>. S'ils reprennent les questions de l'exclusion ou de la pathologisation des corps dans la représentation, c'est pour mieux affirmer encore que le corps, le sexe et le politique ont plus que jamais partie liée.

Avec Nina Simone : *My Baby just cares for me !*

#### **Diane Watteau**

co-Commissaire de l'exposition

<sup>1</sup> Fabienne Brugère, *L'éthique du « care »*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 2014, p. 40.

<sup>2</sup> Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, Essais La Lettre Volée, 2005, p. 200.

<sup>3</sup> D. Zabunyan, Gilles Deleuze, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006, p.159.

# LA VILLE DE TONNERRE AUX BONS SOINS DE SON HÔPITAL

Il était dans la tradition des hôpitaux du Moyen-âge d'accueillir aussi bien les étrangers de passage que les malades. C'est cette double tradition que perpétue l'actuel directeur de l'hôpital, Frédéric Roussel. D'un côté, celle des soins au sens large, distribués gratuitement à une cité, c'est l'aspect *care*, de l'autre côté, celle de l'accueil de l'étranger. L'artiste Caroline Coppey fut la première invitée à occuper l'Hospice en 2014. D'autres « étrangers » lui ont succédé : Didier Guth avec le groupe franco-allemand Plakat, puis Germain Roesz.

On sait que l'hôpital de Tonnerre, fondé à la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle par Marguerite de Bourgogne, aidée en cela par quelques compagnes appartenant à l'aristocratie, est la plus grande halle médiévale du monde, à mettre en rapport avec les Hospices de Beaune<sup>1</sup>. Sa destination a toujours été le *care*. Le mot *care*, très courant en anglais, est à la fois un verbe qui signifie « s'occuper de », « faire attention », « prendre soin », « se soucier de » et un substantif qui pourrait selon les contextes être rendu en français par soins, attention, sollicitude, « concernement ».

Or, si la finalité de la fondation est éminemment religieuse (une femme appartenant à la lignée royale, ayant reçu une éducation la destinant à exercer le pouvoir politique, qui après son veuvage, décide de se mettre au service des pauvres, au milieu des plus démunis, en faisant vœu de pauvreté et de chasteté), il n'en va plus de même depuis la laïcisation complète de l'hôpital et la professionnalisation de son personnel. Même si la philosophie du *care* appartient à l'éthique des relations intersubjectives, avec des auteurs anglo-saxons comme Francesca Cancian, Carol Gilligan, Joan Tronto, Jean Watson, en France l'inflexion a été plus sociale-politique (Sandra Laugier<sup>2</sup>, Pascale Molinier, Serge Guérin).

On peut faire la proposition suivante : dans des sociétés comme les nôtres où la politique de l'État-providence est manifestement dans une impasse parce que la redistribution des richesses ne s'effectue plus également, même dans les sociétés scandinaves, le temps est peut-être revenu d'un certain évergétisme<sup>3</sup>, qui ne serait plus le fait de citoyens fortunés (comme les mécènes anglo-saxons sur le modèle romain), mais d'institutions qui dans des situations locales désastreuses, élargiraient le champ de leurs activités à la prise en charge de populations déshéritées, en particulier sur le plan psycho-social.

Bernard Stiegler pose<sup>4</sup> ainsi le problème de l'auto-dévaluation collective actuelle de la nouvelle « plèbe » en termes de destruction du narcissisme primaire, distingué classiquement, à la suite de Freud, du narcissisme secondaire. Quand la dépréciation de soi se généralise et s'extériorise, par exemple du fait de l'extension du chômage, de l'exclusion sociale, du rejet par le système scolaire, etc., devenant haine de soi, elle fait le lit du populisme. Sans narcissisme primaire inconscient, sans cette santé native de l'individu qui se sait socialement reconnu parce qu'il a une place dans le champ social, comment pourrait-il y avoir autre chose que cette désertion politique à laquelle nous assistons ? Ce mépris de la classe politique et par extension cette haine des élites ? Cette souffrance de la nouvelle « plèbe » se manifeste régulièrement par la multiplication des émeutes urbaines<sup>5</sup>, ou des incendies d'automobiles dont seuls les journaux locaux font état.

Comment la nouvelle « plèbe » pourrait-elle « aimer » l'Europe alors que cette dernière n'a pour elle aucune consistance en termes d'hospitalité ? Encore faudrait-il voyager, parcourir ses confins. Si elle ne la parcourt pas, peut-être faut-il la faire venir chez elle ? De la même manière, on peut être atterré par le niveau esthétique des constructions récentes, privées, dans de petites ou moyennes communes où seul le Maire peut donner son aval. Seules les institutions publiques, les commandes de l'État en premier lieu, peuvent et doivent actuellement faire imaginer qu'une autre architecture est possible, entre le sous-produit industriel et la copie du patrimoine<sup>6</sup>.

On peut sociologiquement appartenir par la possession de diplômes à la prétendue « élite » et en même temps se sentir parfaitement étranger dans cette société dont les règles nous échappent. La vérité, c'est qu'elles échappent à tous et en particulier aux experts en économie dont la seule tâche est de faire oublier leurs erreurs du passé.

Ce que nous avons tous en commun, c'est de croire que les choses qui sont l'ont toujours été et le seront toujours. On peut appeler cela lâchement, comme le dernier P. Veyne<sup>7</sup>, « force des choses ». C'est croire à l'éternel répétition du Même, ce qu'un certain Nietzsche nommait « éternel retour ». C'est ne plus avoir foi dans l'exception, c'est-à-dire dans le retournement du temps « comme un gant », comme le confirme le désespoir du dernier Benjamin<sup>8</sup>.

On doit pouvoir prendre soin de cette société en lui rendant le goût de l'exception. C'est l'étranger au sens large, qui en rendant le très familier, le trop répétitif, étrange, permet de le découvrir dans sa singularité exceptionnelle. Notre société est en fait la chose la plus énigmatique parce que toujours déjà-là : nous sommes venus au monde en son sein, comment comprendre ce dont nous sommes les produits ? Le paradoxe est qu'il est plus aisé de faire l'ethnographie d'une société exogène, d'emblée opaque, que la sociologie de notre tribu, immédiatement transparente.

## Jean-Louis Déotte

co-Commissaire de l'exposition

1 Sylvie Le Clech-Charton : *L'hôtel-Dieu de Tonnerre. Métamorphose d'un patrimoine hospitalier, XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle.*, éd. Dominique Guéniot, Langres, 2012.

2 Sandra Laugier et la notion de « politique de l'ordinaire ». Cf. Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est ce que le care ?*, Petite Bibliothèque Payot, 2009.

3 Au sens de l'analyse de P. Veyne : *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Le Seuil, 1976.

4 B. Stiegler : *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris, Galilée, 2003.

5 Un laboratoire de sociologie dirigé par Alain Bertho a constitué dans le cadre de la Maison des Sciences de l'homme Paris Nord, « un observatoire des mobilisations visuelles » en 2013.

6 Pourquoi fallait-il que la nouvelle médiathèque de Tonnerre, dite Coeurderoy, en hommage dérisoire à ce grand anarchiste, soit un mauvais compromis entre un hangar agricole et la toiture de la grande halle de l'hôtel-Dieu ? Les édiles tonnerroises auraient dû se souvenir de son « Hourrah ou la révolution par les cosaques... ».

7 À propos de la diffusion irréversible du christianisme à partir de Constantin.

8 Celui des *Thèses sur le concept d'histoire*, en part. la thèse VIII.

# L'EXPOSITION

# PIERRE BAUMANN

## VOLUMES D'ÉCOUTES

*Les Indiens ne veulent pas de la spécialisation,  
parce qu'elle entraîne la supériorité.*<sup>1</sup>,

Jean-Marie Le Clézio



*Sans titre (objet libre #05),*  
bois noirci, 54x47x65 cm, 2015, crédit photo copyleft Pierre Baumann.

Les objets ont des vies. La pensée des objets libres interroge la nécessité même de la spécialisation. Leur conception entend une opérabilité élargie (comme pour un couteau suisse) dont le principal défaut reste son efficacité parfois approximative (pas toujours facile de couper un arbre avec un couteau suisse...), et sa qualité déterminante, celle d'une plus grande autonomie de survie (avec un couteau suisse, on peut couper du poisson, recoudre un vêtement, tailler une branche, percer un trou...). Cette autonomie de survie va avec une forte capacité d'adaptation et un opportunisme qui fait avec ce qu'on a sous la main, ou pas. L'écologie des objets libres ouvre, par conséquent aussi, le vaste programme des conditions de survie d'une pensée créatrice, là où elle se dilue dans une pensée plastique universelle, c'est-à-dire une pensée qui ne pose plus de limite sur le statut des objets mais fait preuve ici ou là d'une attention particulière aux propriétés, à l'équilibre et aux qualités des formes que produit cette pensée plastique ainsi qu'aux gestes qui l'organisent.

La pharmacie vidée, privée de ses remèdes, on est ici face à la vacuité d'un lieu qui a perdu le sens de son usage et qui appelle d'autres attentions, sans la spécialisation de sa pharmacopée. Peut-être des objets attentifs à cette vacuité. Ces objets sont simples et résultent d'une activité élémentaire qui consisterait à occuper son temps en taillant des facettes dans une pièce de bois pour capter quelque chose qui relèverait de ce que Gérard Wajcman a nommé *l'objet du siècle*: une absence. Ces objets n'ont rien de métaphorique. Ces objets sont des volumes d'écoute. Ils pèsent et palpitent en leur cœur calciné d'un son qui appelle un contact empathique. L'empathie, sans en dire plus, ce serait être capable de se mettre à la place de l'autre. Ces objets se mettent platement à la place des autres: les autres, ce sont tous ces remèdes, toutes ces personnes qui ont jusqu'à très récemment travaillé et évolué dans cette ancienne pharmacie et ont fait sa raison d'être. Écouter ces objets, qui viennent passagèrement raconter un peu de vie du lieu, se mettre à la place des autres, ce serait entendre les battements de ceux et celles qui ont fait palpiter ce lieu pendant des décennies et qui poursuivent leur activité ailleurs, dans de nouvelles conditions probablement plus adaptées. En somme, on fait toujours avec ce qu'on a sous la main et avec la pression presque palpable de ce(ux) qu'on n'a pas ou plus.

<sup>1</sup> Jean-Marie Le Clézio, *Hai*, Genève, Skira, 1971, p.45.

# PHILIPPE BAZIN

## REMONTER LE TROU

Robert Smithson publie en décembre 1967 dans la revue *Artforum* le récit d'une promenade faite trois mois plus tôt dans la banlieue de Passaic. Il recense un certain nombre de monuments, en montre les photographies et développe une réflexion qui croise les questions du site, de la sculpture monumentale et de la photographie. Mais ce texte révèle aussi le rapport de Smithson au paysage, à travers cette « banlieue industrielle abandonnée, comme un tissu troué »<sup>1</sup> : *Passaic paraît plein de 'trous' ; en un sens, ces trous sont les lacunes monumentales qui évoquent sans le vouloir les traces d'un ensemble de futurs à l'abandon. Ce sont ces futurs que l'on trouve dans les films d'utopie de série B, et qui sont ensuite imités par les banlieusards*<sup>2</sup>.

Les trous sont là comme des trous d'air selon la terminologie de l'aviation et il est alors proposé d'examiner ces trous comme tente de le faire dans les années 70 Allan Sekula avec son œuvre d'étudiant, et pourtant magistrale, *Aerospace Folktales* (1973) puis son texte L'image instrumentalisée : *Steichen s'en va-t-en guerre* (1975). Les trous dans le sol français en 1917 font alors écho aux trous dans les esprits, les corps et les maisons visibles dans l'œuvre de Sekula. L'histoire revisitée par l'esthétique *pure* de Steichen est au contraire désaffectée de sa puissance de lien au profit d'une pure intensité de l'image. Le trou s'est inévitablement creusé, et de la manière la plus violente qui soit, le 11 septembre 2001, mais avec Robert Storr, les correspondances guerrières et le resurgissement des histoires du passé donnent toute sa puissance signifiante à cet événement<sup>3</sup>.

Dans son roman écrit dans les années 70, *La Septième face du dé*, Fernand Deligny organise tout l'espace narratif et physique en cercles concentriques autour desquels se déploie l'intrigue, si on peut parler d'intrigue : au centre, un trou d'obus situé au beau milieu d'un asile psychiatrique à Armentières dans le Nord. Le trou est béant depuis presque quinze ans dans les années trente et ne s'est jamais comblé, au contraire il est le point de ralliement de revenants qui se cherchent après avoir été signalés disparus pendant la Grande Guerre. Le trou constitue le point d'aspiration vers le vide :

*Le trou d'obus je savais où il était. Il datait de la guerre de 14. Ça devait être un obus énorme et au lieu de se colmater, le trou s'était creusé sans doute sous l'effet de l'eau qui, à certains moments de l'année, le remplissait presque à moitié. Le trou était dans un terrain vague*<sup>4</sup>...

Bien avant l'écriture de ce roman, Deligny a « tourné » le film *Le Moindre geste* (1962-1971), dans les Cévennes où il a essaimé son réseau de lieux d'accueil pour enfants autistes. Il ne tient pas la caméra, il n'écrit pas vraiment de scénario mais une trame, il ne fait pas le

montage ni la prise de son, mais le film « s'organise » autour d'un point central, celui de la chute d'un enfant dans un trou du terrain, la corde pour le repêcher lui étant alors tendue. Il demande à Renaud Victor, le « preneur d'images » : *Il faut que le canevas soit grossier, clair, et, surtout, n'oubliez pas les trous. S'il n'y a pas de trous, où voulez-vous que les images se posent, par où voulez-vous qu'elles arrivent ?*

Avec ce livre et ce film plein de trous, désintensifié, on ne peut que penser à un autre livre tout entier construit sur les non-dits, celui de Conrad, auteur très prisé de Deligny. *Au cœur des ténèbres* (1899) organise toute sa dramaturgie par la pénétration progressive dans le « trou » de la jungle du Congo. Mais ce qui nous apparaît comme une succession de non-dits faisant littérature s'organise ainsi parce que ce livre renvoie à une actualité que nous avons perdue de vue mais qu'il faut reconstituer patiemment comme Sven Lindqvist l'a fait dans *Exterminez toutes ces brutes* (1992). Reconstitution à compléter à l'aide de Mario Vargas Llosa dans *Le Rêve du Celte* (2010). Et dont Francis Ford Coppola ne fait qu'une version romantique et décontextualisée avec *Apocalypse Now* (1979).

Il est possible de penser un art qui ne soit pas désaffecté de l'Histoire, un art plein de vides, qui résiste, pour organiser avec Jacques Rancière les régimes du discours et ceux du sensible comme une dualité conflictuelle : ... *les témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages ou les objets et de purs blocs de visibilité, imperméables à toute narrativisation, à toute traversée du sens. Cette double poétique de l'image comme chiffre d'une histoire écrite en formes visibles et comme réalité obtuse*<sup>5</sup>...

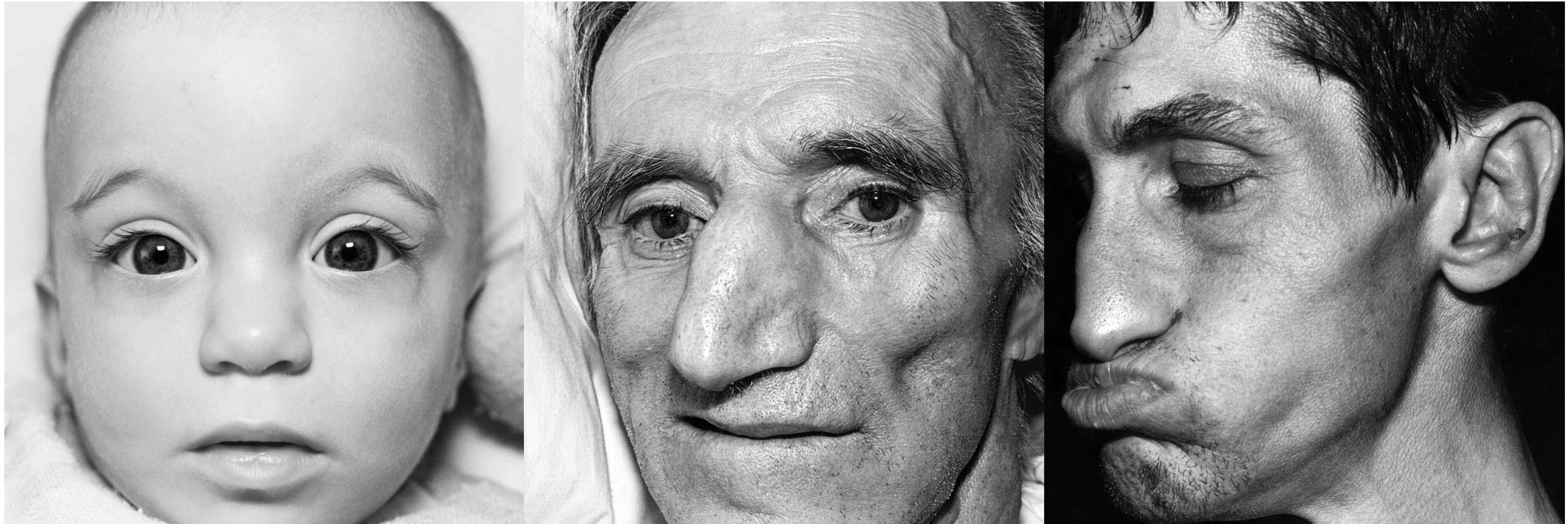
Comme des blocs extraits des trous de l'Histoire.

Philippe Bazin, mai 2015.

1 Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage, Arles, Actes Sud, 2001, p. 92.*

2 Robert Smithson, *Une visite aux monuments de Passaic, Robert Smithson : une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973, Paris, RMN, 1994, p. 182.*

3 Robert Storr, *Septembre, Paris, Éditions de la Différence, 2011.*



***Sans titre, (nourrissons)***

tirage argentique n&b au chlorobromure d'argent, vintage unique, 1988, 27 x 27 cm.

***Sans titre, (vieillards)***

tirage argentique n&b au chlorobromure d'argent, vintage unique, 1985-1986, 27 x 27 cm.

***Sans titre, (aliénés)***

tirage argentique n&b au chlorobromure d'argent, vintage unique, 1990-1993, 27 x 27 cm.



# AGNÈS FOIRET ET THIBAUT DAELMAN

IL

Dès l'entrée du jardin, ça puait les excréments humains. Derrière un mur en pierre branlant, une étroite bande de goudron avait été coulée directement parmi les ronces. S'aventurer sur un bord ou l'autre du chemin ne se faisait pas sans griffure, si bien que les visiteurs préféraient y passer en file indienne. Au bout, à la faveur d'une insolite hospitalité, une porte automatique s'ouvrait, obéissant au pas des arrivants. Dès le hall d'entrée, ça empestait la mort. Assise derrière un comptoir vide, une jeune femme s'employait à ne répondre à aucun bonjour. Plus loin, parmi les tables roulantes et les corps roulants, quelques aides-soignantes contraintes par la loi de ne tuer personne tuaient le temps. Dans ces couloirs on ne progressait de quelques mètres qu'en régressant dans l'histoire de la condition humaine, de quelques siècles. Et puis on s'arrêta - perplexe - sur le pas d'une chambre quelconque. Là, il y avait de ça plusieurs jours, en regardant le lit d'en face, il avait été surpris du remplacement de son voisin de lit par un coffre en bois. Depuis, comme il était à moitié paralysé, son regard était resté fixé sur cette morne installation, pétrifié à l'idée que son lit se réaffectât lui aussi au cours d'une nuit ou d'une autre en socle à cercueil. Personne n'avait pensé à lui préciser que dans cet établissement les patients pourrissaient vivants et qu'une fois morts, à l'exemple de son voisin de lit, on envoyait leurs corps pourrir en des lieux plus décents. Le meuble qu'il scrutait n'était donc pas un cercueil mais une ancienne armoire à pharmacie temporairement couchée là par un absurde hasard logistique. La morale gémissait dans un coin, les yeux fermés, les fesses emmerdées. (Thibault Daelman)

*Il parlait parfois de lui-même comme d'un ami à qui il ne parlait plus.*

**IL**  
Thibault Daelman, Agnès Foiret, installation sonore, huile de lin sur papier, 150 x 150 cm, 2017, détail.

J'ai désormais en tête un dépouillement formel au service d'un objet physique bien présent, la volonté de montrer le matériau et la forme dans toute leur solidarité, leur texture, leur place. Ce ne serait ni un support, ni un objet en papier. Ce serait du papier. Et, là, ce serait. Une large feuille vierge de tout mot et de tout pigment s'étendrait sur le sol comme à la surface des choses. En se penchant sur elle, le regard ne se poserait pas sur quelque-chose, mais bien sur la surface des choses. Car c'est là que la matière est à nos yeux. Là qu'elle sue. À ce stade de la confection, tout tient en effet à l'hommage que l'huile de lin aime tant lui rendre. Parlons simplement d'imbibition, de respect, de délicatesse, de soin. Un peu au-dessus, en suspens, lentement distribués par d'éventuels courants d'air, mes mots risqueraient un murmure. Quoi qu'ils diront et quoi qu'ils disent déjà, les mots et la matière jouiront d'une même autonomie. N'y voyons toutefois pas d'indépendance car il y a entre les mots et le papier le même vide qu'entre tout, le même vide qu'entre nous, un vide où tout retentit et dont tout dépend. Un vide à voir, à écouter.

Un vide à respirer.

(Thibault Daelman à Agnès Foiret, texte préparatoire à la création de l'œuvre.)



*IL*  
Thibault Daelman, Agnès Foiret, installation sonore, huile de lin sur papier, 150 x 150 cm, 2017, détail.

# CLAUDE LÉVÊQUE

« MACABRE, MAIS BRILLANT » /  
MÉTABOLIQUE



## 12 Rue des Docks

*Attendre au fond de la cabane l'ambulance qui n'arrive pas.  
La lumière filtre à travers les planches ajourées.  
Hôpital. Maladie. Les pieds balayent le sol. L'approche de Noël est propice. Pleurer d'anxiété.  
Ne pas comprendre pourquoi ça arrive plusieurs fois.  
Tous les véhicules font le tour de la maison avant de stationner devant la porte principale. Commerces ambulants de viande, fromage et pain. S'ensuit la ronde des enfants sur les trottinettes.  
Dévaler à répétition le talus du stade Faidherbe, debout en équilibre sur la carcasse d'une poussette.  
Seul.*

In Claude Lévêque, *Nevers Let Love In*, Éditions Dilecta, Paris, 2011.

## *Septicémie,*

2011, Canevas encadré et néon, écriture Tom Meyronnin, 55,5 x 110 x 6 cm  
© ADAGP Claude Lévêque. Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.

Entretien avec [Diane Watteau](#) (extraits)

*On voit dans l'exposition des mots dégoûtants de maladies (Septicémie, Furoncle) écrits en néon sur des canevas kitsch, qui représentent un homme nu dans un paysage marin et une scène champêtre.*

J'ai fait pas mal de choses sur des canevas avec des inscriptions manuscrites qui reprennent des lieux communs vidés de leur sens à force d'être utilisés, comme certains titres des chansons des Ramones — Des points de repères importants pour moi — Ici, c'est un peu une sorte de juxtaposition et d'opposition entre une maladie dégoûtante et un tableau qui l'est aussi. Les canevas, je ne les cherche pas, les objets usuels érodés par le temps sur lesquels j'interviens en néon, je les trouve toujours de manière hasardeuse.

*Ces assemblages s'envisagent dans l'interdépendance comme des sortes de concentrés d'images ou plutôt d'imaginable, comme vos dispositifs récents desquels les corps ont déserté. Des sortes de ruines de l'intime. Un corps comme une Vanité ?*

C'est l'après d'après. On a souvent associé à mon travail ce qualificatif de l'absence. Les objets sur lesquels j'inscris des néons, appartiennent à ma génération, à une archéologie d'une époque de mon enfance. Et si je les reprends aujourd'hui, bien sûr ils sont l'évocation au temps qui passe, à des choses qui s'inscrivent de près ou de loin à la mémoire des objets. Mais sans vouloir chercher à traduire les choses de manière forcée. Ils représentent plutôt des petits voyages, de petites séquences sur la mémoire. Ce qui est important, c'est que l'interprétation soit ouverte, sans blocages dans la fonction de langage. Les projets portent un certain sens selon les circonstances de la vie quotidienne et politique, et j'évite d'illustrer trop directement des situations, parce que je ne suis jamais certain de ces situations. Même si elles me font réagir.

*J'ai l'impression qu'il y a une autre mémoire, une autre scène désamorcée, qui surgit par capillarité dans votre travail récent, à la Maison rouge par exemple, celle des camps.*

C'est l'enfermement. Mon père était déporté. C'est un point d'ancrage important dans la partie autobiographique de mon travail. Ces questions d'enfermement, d'aliénation physique et mentale reviennent périodiquement.

*J'ai cette photo dans la tête, une photo de votre mère avec des lunettes de soleil envoyée à une liste de destinataires par e-mail. Avec ce mot très émouvant sur la qualité des soins des soignants.*

C'est une lettre que j'avais envoyée pour remercier les gens qui avaient soigné ma mère à la fin de sa vie dans une maison de retraite. C'est une lettre pour dire qu'il y a des gens formidables dans ces endroits et pas que des faits divers monstrueux dont on parle beaucoup. Mes parents ont été accompagnés merveilleusement.

*Que signifie le soin pour vous ?*

C'est si vaste. Soigner une maladie. Soigner l'autre. Se soigner soi-même. J'ai très peur de tout ce qui est lié à l'hôpital, c'est assez rivé à la torture pour moi. Soigner, c'est soumettre

le corps à la déliquescence. Et cela me terrifie. Il existe la fonction effrayante de l'appareillage médical, mais il préserve aussi la vie. Soigner, c'est aussi maintenir la vie. La conserver. Survivre.

*Je me permets de vous lire cet extrait de Virginia Woolf (Les années): « Elle voyait autour d'elle les assiettes sales, les verres vides, les pétales et les miettes de pain. Dans le mélange des deux lumières, cela paraissait prosaïque, mais irréel; macabre, mais brillant. » Ah oui! C'est trop beau!*

*Le corps en dehors des bornes de l'anatomie est une surface d'inscription des événements pour Foucault. Pour Claude Lévêque aussi.*



**Furoncle,**  
2011, Canevas encadré et néon, écriture Tom Meyronnin, 55,5 x 110 x 6 cm  
© ADAGP Claude Lévêque. Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.

# BÉATRICE MARTIN

ZAC (CHT 2017)



*ZAC en chantier*, 10 mai 2017, installation, papier, tissu et métal, impression par transfert, 41 x 60 cm, modulable. Photographie François Mercier.

La ZAC, comme espace-temps de travail inséré dans une exposition collective, présente quelques principes établis lors d'une première expérience, en 2013. La dimension coopérative du travail, l'oscillation entre le local et le global et la prise en compte de ce qui est déjà là surdéterminent l'installation pour *Prendre soin ?* En faire à ce jour d'avril 2017 le compte rendu, revient à tenter de fixer ce qui est apparu depuis les premiers essais de novembre 2016 et ne sera arrêté qu'en juillet 2017 au démarrage de l'exposition. La ZAC est en cours d'élaboration. En mai 2017, une ZAC miniature, annexe, sera présentée à la TPGA, Toute Petite Galerie Américaine de Bruxelles. Cette étape se pose comme moment de visibilité du travail délocalisé, puisque certains objets sont réalisés par deux protagonistes résidents en France et en Belgique.

Évidemment, les échanges avec le Centre Hospitalier de Tonnerre sont aussi déterminants pour le chantier de la ZAC. J'ai réceptionné des tenues et blouses usagées de l'hôpital envoyées par colis. Guidée par Agnès Guinchard, chargée de suivi du patrimoine, et Patrick Lancien, responsable des services techniques, j'ai fait en avril une visite des coulisses de l'hôpital. Du mobilier au rebut, repéré dans l'ancienne blanchisserie aujourd'hui fermée (le traitement est externalisé), servira pour l'installation.

Concernant les objets et formes de la ZAC, les premiers essais réalisés avec des gazes découpées et imprimées, évoquaient des feuilletages de fragments de corps, comme un défilé sorti de l'imagerie médicale. Trois mois plus tard ce qui reste des feuilletages rencontre et interroge l'objet « blouse ». En toile épaisse, sa banalité au XIXe siècle a fait naître l'expression la blouse pour désigner collectivement « les ouvriers ». En toile plus légère, elle s'est déclinée par exemple avec celle de l'écolier, mais aussi *les blouses blanches*. Elle peut stigmatiser ou permettre de nommer l'effet de masse, elle est résistante et protectrice. Découpée, démontée, dans la ZAC la blouse est accommodée, incrustée, déclinée dans des variantes en gaze, tarlatane apprêtée ou toile à patron, matières ajoutées à celles des vêtements récupérés au CHT, le plus souvent en coton et polyester. Elle devient « autre », un peu robe (de chambre), par-dessus ou par-dessous. Imprimée au solvant (imbibée) ou par sérigraphie (affleurant en surface), elle peut devenir modèle unique. Sorti d'une collection de haute couture fictive, un modèle *Marie-Louise* est actuellement en projet, pour une grand-mère de notre connaissance qui porte encore la blouse au quotidien.

Un *Catalogue des tenues de Tonnerre* devrait aussi voir le jour, comme proposition de participation faite aux usagers et personnels de l'hôpital ou aux spectateurs de l'exposition *Prendre soin ?* Sur les pages échappées de l'album de coloriage anti-stress très à la mode par les temps qui courent, chacun pourra transformer « Le pyjama qui devient flou », « Celui qui en a marre des rayures » ou « La blouse qui tremble ».



**Catalogue des tenues de Tonnerre,**  
Page coloriée par un participant, 21 x 29,7 cm.

**Impression,**  
Impression par transfert sur coton blanc posé sur coton de couleur 22 X 29 cm.

**Impression,**  
Impression par transfert sur coton 30 X 27 cm.

**E- Grands Portants,**  
Blouse en tension taille 46-48 sur portant métallique, 46 x 99 x 151 cm. Bruxelles, décembre 2016.

Tout sera présenté sur du mobilier à roulettes : porte-cintres, tables de lit ou chariots issus des réserves de l'hôpital, portants à vêtements réels ou en miniatures. Pris dans le mouvement, en suspension, étirés par des pinces entre les montants d'un portant, tout est mis en tension et montre sa fragilité. Chantier, la ZAC pourra être une zone d'activité concernée.



**E- Grands Portants,**  
Blouse déconstruite avec poche élargie et bandage, dessin, collage et impression, papier, tissu, fil, pince, imulation d'installation sur porte-cintre du CHT, 50 x 50 x 163 cm, détail.

# MYRIAM MIHINDOU

## FLEURS DE PEAU



En 1998, sur l'Île de la Réunion, j'ai commencé à rassembler *des langues* de savons, ces bouts de rien odorants, sensuels et cassants que tout le monde jette. Puis, j'ai imaginé un troc. Je sculptais mes savons de Marseille et demandais aux gens de les utiliser et de me les restituer quand ils le jugeraient nécessaire. En retour, j'offrais une pièce sculptée. Cet ensemble apparaît dans une installation emblématique acquise par le FRAC Réunion intitulée *Les vases communicants*.

L'expérience s'est poursuivie dans l'atelier où je produisais mes propres œuvres agencées, tendues, fondues, polies, taillées en fines éclisses scarifiées et collées. Je greffais sur le savon des tétines en silicones, puis des formes protubérantes en paraffine et plantais mes aiguilles... Un travail plus intime se mettait en place. Les blocs de savon devenaient *Fleurs de peau* et disaient « l'histoire d'une intimité dans ses conflits et drames constitutifs : une guerre organique entre les éléments à liaisons multiples et les corps saturés, condensés, les corps de synthèse éthylénique ». De geste en gestation, les *Fleurs* prenaient le statut de reliques.

« Considérée dans son infra – langage, elles disent l'histoire d'une guerre ouverte entre les éléments. Celle dont sont faits nos quotidiens les plus enfouis - Un monde construit jusque dans ses facéties erratiques. » En 2007 lors d'une exposition à Paris au Musée Dapper où j'ai présenté une série de ces pièces, j'ai vu pour la première fois que la main en savon aiguillonnée, seule forme réaliste de cette série, n'avait que quatre doigts. Je cherchais le cinquième... C'est une pièce de ma collection personnelle, le noyau (petite mère) de toute une série photographique (*The Power Object*) qui a suivi : *les Sculptures de chair*.

Ces *Fleurs de peau* ont fait l'objet de conversations avec Evelyne Toussaint, professeur d'histoire de l'art, dans l'ouvrage « Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières » – et d'un texte de Philippe Dagen, *la Mandragore* dont je vous livre un extrait : « [...] De telles choses peuvent être trouvées : ce sont alors des produits du hasard dans lesquels une poétique ou une mythologie vient se loger. Le surréalisme excellait à les découvrir. Le plus souvent, cependant, il en va de l'invention d'une ou d'un artiste. On dit ici invention faute de mieux, tant il est difficile d'expliquer pourquoi une œuvre d'art est "chargée" - vocabulaire d'anthropologue ou d'ethnologue - de ce pouvoir et pourquoi telle autre, qui a pu demander plus de temps, de gros efforts, de gros moyens, reste désespérément sans effet et ne s'élève pas au-dessus de l'état d'objet inerte, destiné à l'exhibition et éventuellement au commerce. On pourrait écrire aussi création, tout en sachant que les voies de celle-ci sont peu connaissables, y compris souvent pour les créateurs eux-mêmes. » Ces sculptures de savon intemporelles retracent l'histoire des enlèvements, des soins et des réparations.

### *Fleurs de peau,*

sculptures de savon de Marseille : 1999/2016 - Île de la Réunion, Égypte, Maroc, France – 25 cm x 10 cm x 8 cm, dimensions variables (savon, aiguilles, chanvre, latex, paillettes, paraffine, kaolin...)  
Courtesy Myriam Mihindou, galerie Maïa Muller.



# FRANÇOISE PARFAIT

## LE SOUS-SOL PROFOND ET SOLIDE DES LIBERTÉS : LA SOCIÉTÉ DISCIPLINAIRE DONT NOUS RELEVONS TOUJOURS <sup>1</sup>

« Prends bien soin de toi ! », « ne prends pas froid », « n'oublie pas de manger », « ne te couche pas trop tard », « ne travaille pas trop ! »... Qui n'a entendu ou proféré ces injonctions inquiètes adressées à des êtres chers au moment d'un départ vers le travail, un voyage, au moment d'une séparation, au seuil de la vieillesse ou au sortir de l'enfance.

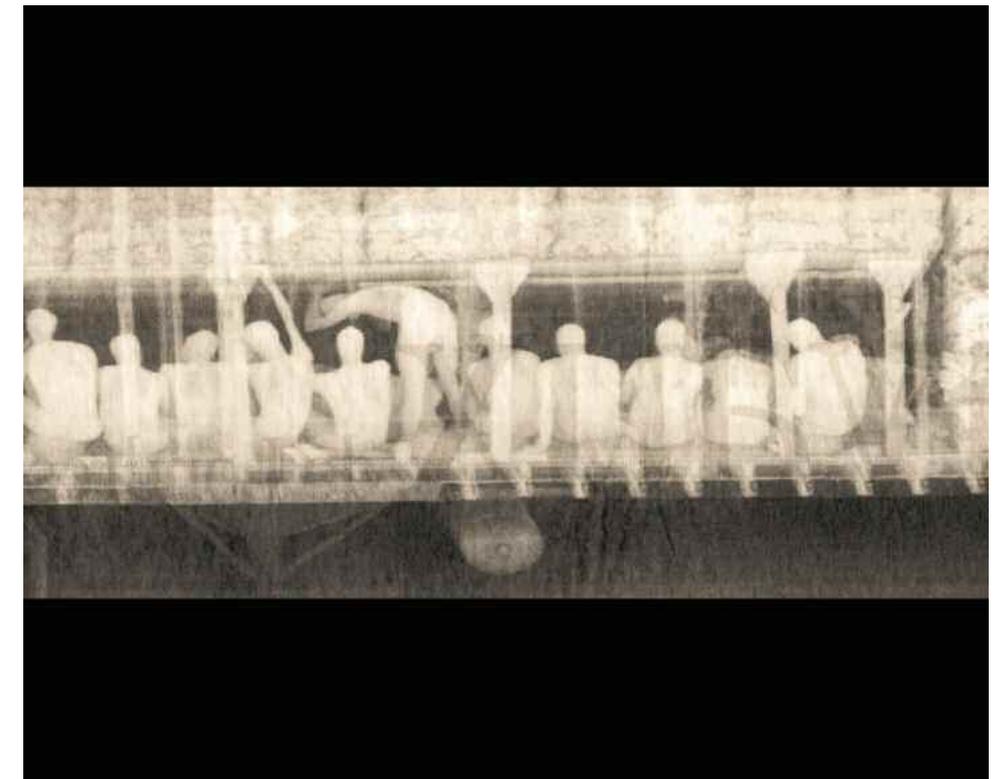
Qui prend soin de qui maintenant, qui s'occupe et qui se préoccupe de savoir si tout va bien ? Comment faire de l'art, montrer, exposer, en cette époque si confuse où les corps sont malmenés, abandonnés par leurs pays d'origine qui ne présentent plus aucune promesse de refuge et de protection ? Des files d'attente dans les espaces de sécurité des aéroports aux fouilles au corps derrière des portiques de détection de métaux, les hommes s'agglutinent et attendent, docilement leur tour. Ils seront dévisagés par les machines programmées et les regards scrutateurs des nouveaux employés de la surveillance que l'on croyait disparus à jamais depuis la chute du mur qui avait si violemment séparé, à même la chair des villes, deux mondes en guerre civile. Les Hommes placés en file indienne devancent les fouilles et exhibent leurs objets connectés, mais aussi leurs ceintures et leurs chaussures, leur monnaie et leurs produits d'hygiène corporelle. Ils devancent l'appel, résignés, habitués, complices de ces gestes humiliants puisque c'est pour leur sécurité. Ils n'opposent plus rien à ce qui rappelle pourtant des files d'attente des entreprises de mort les plus industrielles du XX<sup>e</sup> siècle. Les enjeux de ces contrôles aux frontières de l'espace aérien, particulièrement visé par le terrorisme, sont moins graves que ceux qui organisent la file des migrants attendant aux portes de l'Europe. Pourtant leur logique économique est la même : contrôler les corps, analyser leurs gestes, canaliser leurs mouvements, identifier les écarts, traquer les singularités, fondre sur les exceptions, construire une norme. Nous sommes plus que jamais en train d'écrire l'histoire politique des corps comme l'avait envisagé Michel Foucault ; cette histoire de « l'investissement disciplinaire des corps » semble achever le projet de la société disciplinaire généralisée et mondialisée annoncée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. La servitude volontaire des voyageurs n'est que le miroir du traitement coercitif des migrants.

Des corps anonymes de migrants cachés dans un camion sous des marchandises et « dénoncés » par les rayons X qui les ont traversés : il s'agit encore de cette même histoire, celles des technologies sans cesse modernisées, au service d'opérations de contrôle toujours plus efficaces. Un homme chante « ralentissez ! » dans les couloirs du métro car à un moment donné, sans doute faut-il décélérer, c'est une façon de faire, pour gagner un peu de temps.

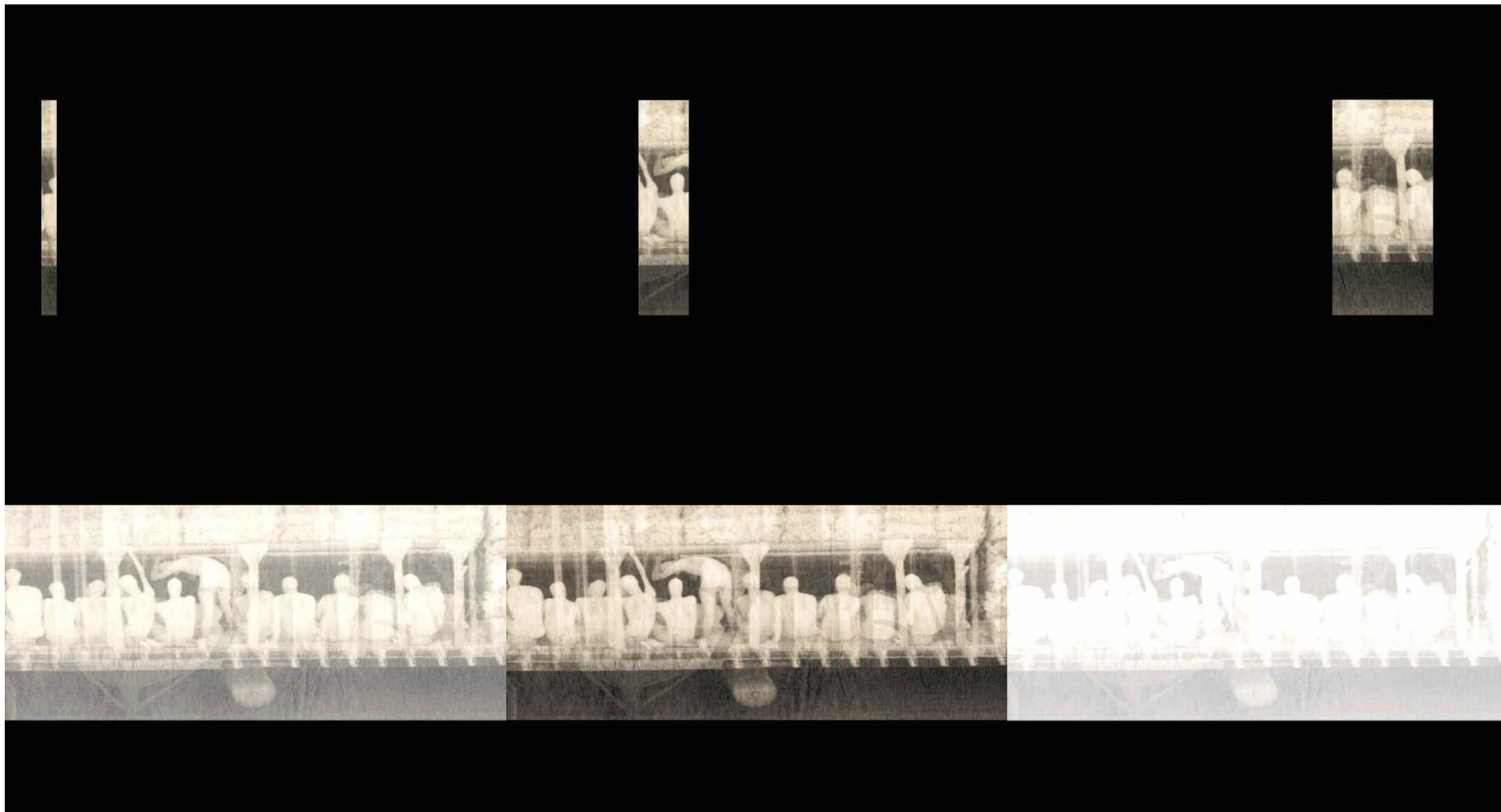
Mais alors que peut l'art dans cette époque défaite ? Certains artistes n'esquivent pas la question et s'y collent. Faire de l'art, c'est toujours plus ou moins réparer quelque chose ; il ne s'agit pas pour autant de consoler car il n'est pas question ici de rédemption, mais plus modestement d'arranger, de redistribuer, de disposer autrement, de recoller, recoudre, ressemeler, solidifier des corps abîmés, colonisés, incomplets, des territoires morcelés, éclatés, explosés, des histoires amputées... Identifier les corps non pas pour les assigner à une identité limitée, mais pour les refigurer peut-être, pour redonner une forme plurielle à des éclats sans nom. Réparer.

Mai 2017

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.



*Ralentissez!* (extrait)  
vidéo, 3'05, 2007.



***Ralentissez!***

vidéo, 3'05, 2007.

Son, Vidéo-projection accompagnée d'un fac-similé d'une page de journal: Photographie AFP parue dans le journal *Le Monde*, date du dimanche 24-lundi 25 septembre 2006 avec la légende: *Avril 2001: clandestins cachés dans un camion sous des marchandises et découverts lors du passage du véhicule aux rayons X.* Le traitement d'une image de presse scannée et numérisée avec un système de caches et de volets, mime le mouvement même du scanner qui balayerait celle-ci

pour l'analyser. Elle ne se découvre que progressivement, réitérant ainsi métaphoriquement la technique de sa propre fabrication. Mais à peine se dévoile-t-elle entièrement qu'elle disparaît aussitôt dans le blanc de la surexposition pour recommencer en une boucle, ce jeu du caché/dévoilé. Le son polyphonique tresse ensemble des sons enregistrés dans une gare et la voix d'un homme qui crie « ralentissez » sur différents registres. C'est la voix d'un homme qui vendait des journaux réservés à la réinsertion des SDF à la gare du Nord (Paris) dans les années 2000 (cf. Réverbère ou La rue).

# ERNEST PIGNON ERNEST

## LES «PIÉTA AFRICAINE», Soweto (Afrique du Sud)

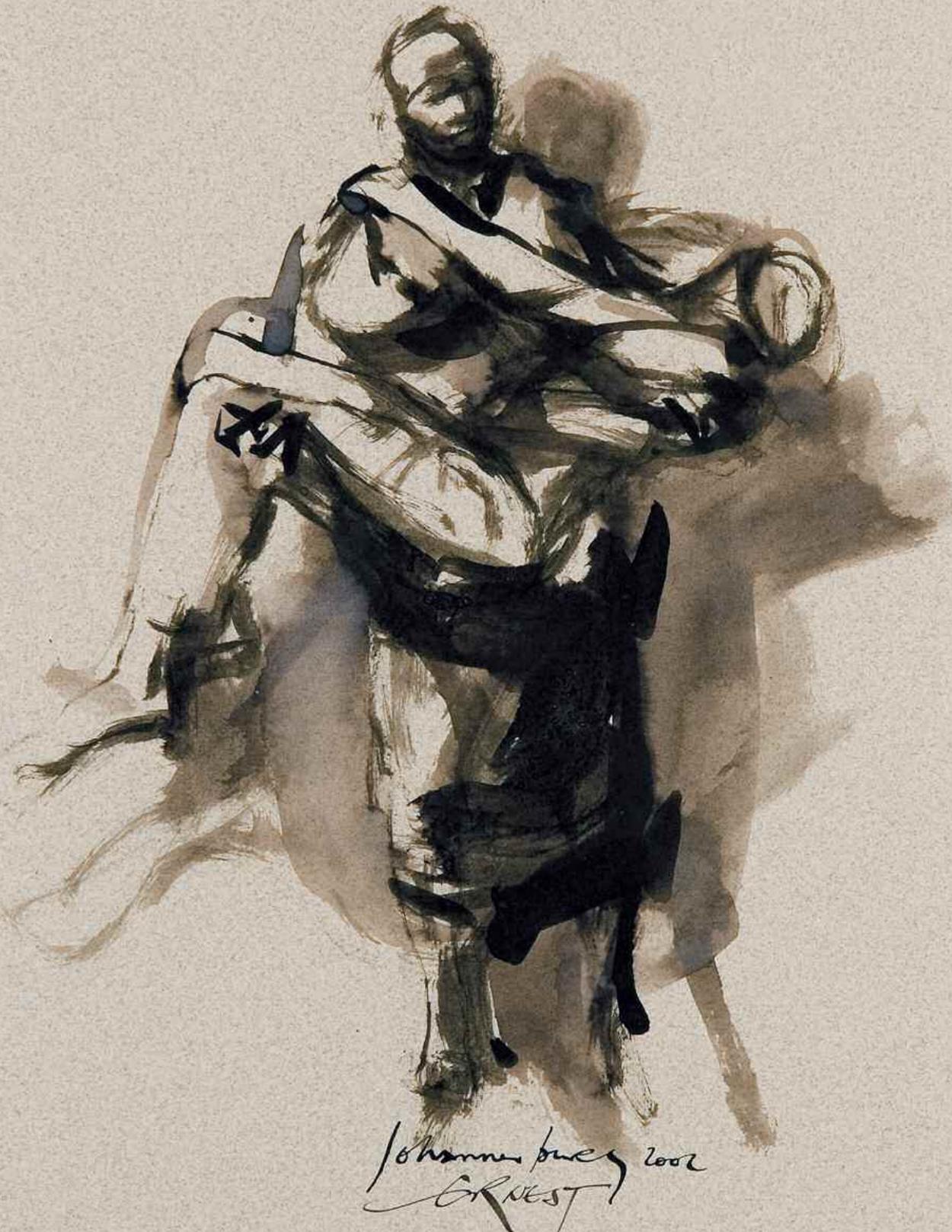
Après plusieurs voyages en Afrique du sud, avant et après l'apartheid, après avoir rencontré Mandela, passionné par le caractère multiculturel du pays, c'est avec l'intention de m'investir sur ce thème que j'y suis retourné en 2001 et 2002.

Mais après chaque présentation de mes travaux dans divers musées et associations, mes interlocuteurs me parlaient de la gravité de la pandémie de sida et me suggéraient une action sur ce thème.

En liaison avec un collectif de Soweto puis du quartier de Warwick à Durban, j'ai conçu et réalisé sur place une sérigraphie dont l'image, après de multiples rencontres, est nourrie de trois idées essentielles : le rôle fondamental des femmes, la solidarité avec les malades et surtout l'urgence d'une vaste mobilisation anti-sida du même ordre que celle qui avait réussi à vaincre l'apartheid.

J'ai composé mon image afin qu'elle fasse implicitement référence à cette photo d'Hector Peterson tué à Soweto en 1973, devenue emblématique de la lutte contre l'apartheid.

C'est avec diverses associations impliquées à toutes les étapes du projet que nous avons effectué les collages dans des lieux où s'affirmait un désir de mobilisation et de vie.



études pour "Piéta Africaine", Soweto (Afrique du Sud), 2002, sérigraphie.  
©Ernest Pignon Ernest. Courtesy Ernest Pignon Ernest, Galerie Lelong



*"Piéta Africaine", Soweto (Afrique du Sud), 2002, sérigraphie*  
©Ernest Pignon Ernest. Courtesy Ernest Pignon Ernest, Galerie Lelong.

# JEANNE SUSPLUGAS

GUÉRIR LA VIE

Entretien avec [Françoise Docquier](#) <sup>1</sup>

*Vous participez à l'exposition de groupe sur la thématique « Prendre soin » qui aura lieu dans la Pharmacie du centre hospitalier du Tonnerrois cet été. Prendre soin m'évoque ce qu'a écrit l'anthropologue Anna Tsing, « vivre au milieu des ruines », c'est toute une nouvelle culture, une nouvelle esthétique — au sens ancien de capacité à « percevoir » et à être « concerné » — à inventer. Que signifie pour vous l'expression « Prendre soin » ?*

Prendre soin, réparer, tenir compte des limites, avoir de l'empathie, de la bienveillance. Faire attention aux autres mais aussi à soi. Apprendre à défaire ses nœuds et aider l'autre à éventuellement dénouer les siens. Il me semble que tout cela transparait en permanence dans mon travail : à l'évidence, les pièces construites explicitement avec des médicaments, comme *La Maison Malade* ou le corpus de travaux liés à la FDA (Food and Drug administration)... Mais aussi les maisons, *Flying house*, *Storage House*, *The Box House*, *Peeping Tom's House* ainsi que les arbres généalogiques. Ces arbres, utilisés en thérapie familiale et en psychiatrie, issus de témoignages réels pour aller vers la fiction et l'absurdité, mettent en évidence la transmission, les liens qui se tissent au sein d'une famille, d'un groupe social. Dans mon travail, il existe toujours différentes strates de lecture ainsi que des interprétations paradoxales comme la maison qui nous protège mais peut aussi nous enfermer. Personne ne sait ce qu'il se passe derrière la porte. Dans ma dernière série de dessins, *Mind mapping*, je répertorie différentes manières de prendre soin avec une distance critique. Je souligne cette course, presque frénétique, au bonheur, au bien être, que nous imposent les injonctions sociales d'aujourd'hui.

*Dans l'exposition, vous allez notamment présenter *Mass destruction*, une ligne de boîtes de médicaments que pourraient suivre, à la manière de pénitents pour une procession, des fidèles addicts ?*

Cette exposition est, en effet, l'occasion de réactiver l'installation-performance *Mass destruction*, composée d'un chemin de boîtes, qui reprend l'esthétique des destructions massives de l'industrie du luxe et qui pointe le trafic international de faux médicaments. Je montre aussi d'autres pièces liées à ce trafic international qui s'est malheureusement hissé à la première place, notamment via internet qui empêche tout contrôle. *Pharmacie gazon*, une bassine en résine remplie de médicaments, est inspirée des marchés ambulants. On sait qu'elles contiennent jusqu'à 70% de faux, allant de la farine au verre pilé, participant à l'augmentation du taux de mortalité en Afrique.

**Mass destruction**  
2008, Installation / performance, Rouleau compresseur, boîtes de médicaments, Dimensions variables.



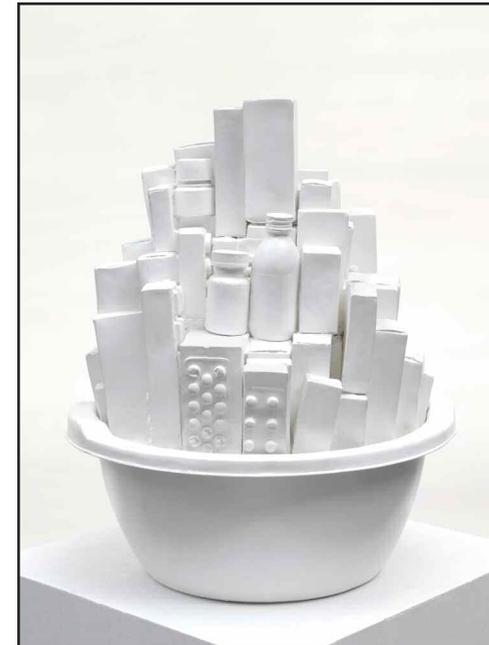
*D'où vient votre intérêt pour le médicament ? Avez-vous été influencée par d'autres artistes ?*  
 Cet intérêt trouve sa source dans mon passé. Je suis née dans une famille de chercheurs en pharmacie. Les discussions autour des médicaments faisaient partie de mon quotidien. Enfant, je me souviens avoir passé, avec ma sœur, des heures devant un microscope à observer ce monde mystérieux. J'aurais pu suivre leurs traces mais la vie m'a menée ailleurs. J'ai développé très tôt une réelle passion pour l'art et l'histoire de l'art que j'ai passé quelques années à étudier. Mon spectre d'influences est devenu ainsi très large.

*Pensez-vous être vous-même « addict » ou compulsive ?*

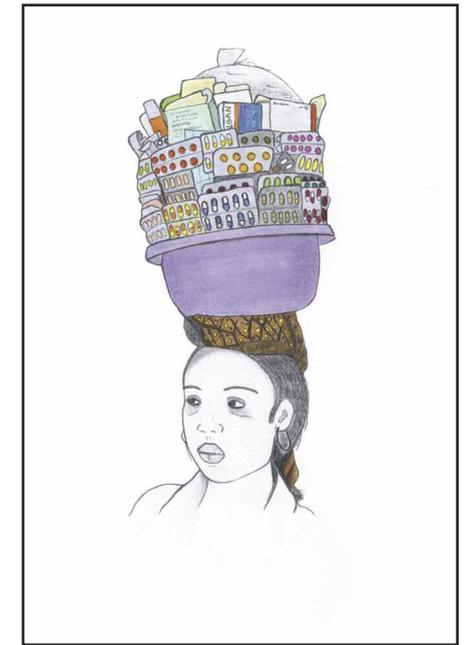
L'addiction et l'excès provoquent chez moi une forme de fascination autant que de répulsion. J'essaie de me détacher de toutes formes d'addictions mais au fond c'est impossible. L'évitement peut devenir obsessionnel ! La seule addiction dont je ne me méfie pas est celle de l'art mais j'avoue que de l'extérieur, ça doit paraître assez compulsif aussi.

*J'aimerais conclure sur cette citation d'Artaud, pour lequel j'ai une profonde admiration, quand il déclarait en 1936 : « En même temps qu'une révolution sociale et économique, nous attendons tous une révolution de la conscience qui nous permettra de guérir de la vie ».*

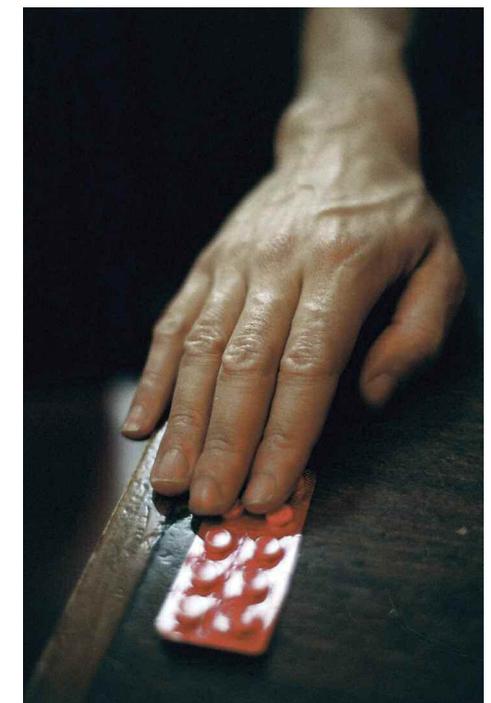
1 Françoise Docquier, chercheuse et critique d'art, maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne et directrice adjointe du département Arts Plastiques et Sciences de l'Art (UFR 04), commissaire d'exposition. Membre du Conseil d'Administration du Centre National des Arts Plastiques-Ministère de la Culture.



**Pharmacie Gazon, 2008,**  
 Sculpture, Résine, 55 cm hauteur x 44 cm diamètre.  
**Sales woman in Dakar**  
 2008, Feutres sur papier, 28 x 20 cm.



**Speedy deal III, 2008**  
 C-print (contrecollée sur aluminium/cadre en bois blanc), 45 x 30 cm.  
**Speedy deal V, 2008**  
 C-print (contrecollée sur aluminium/cadre en bois blanc), 45 x 30 cm.

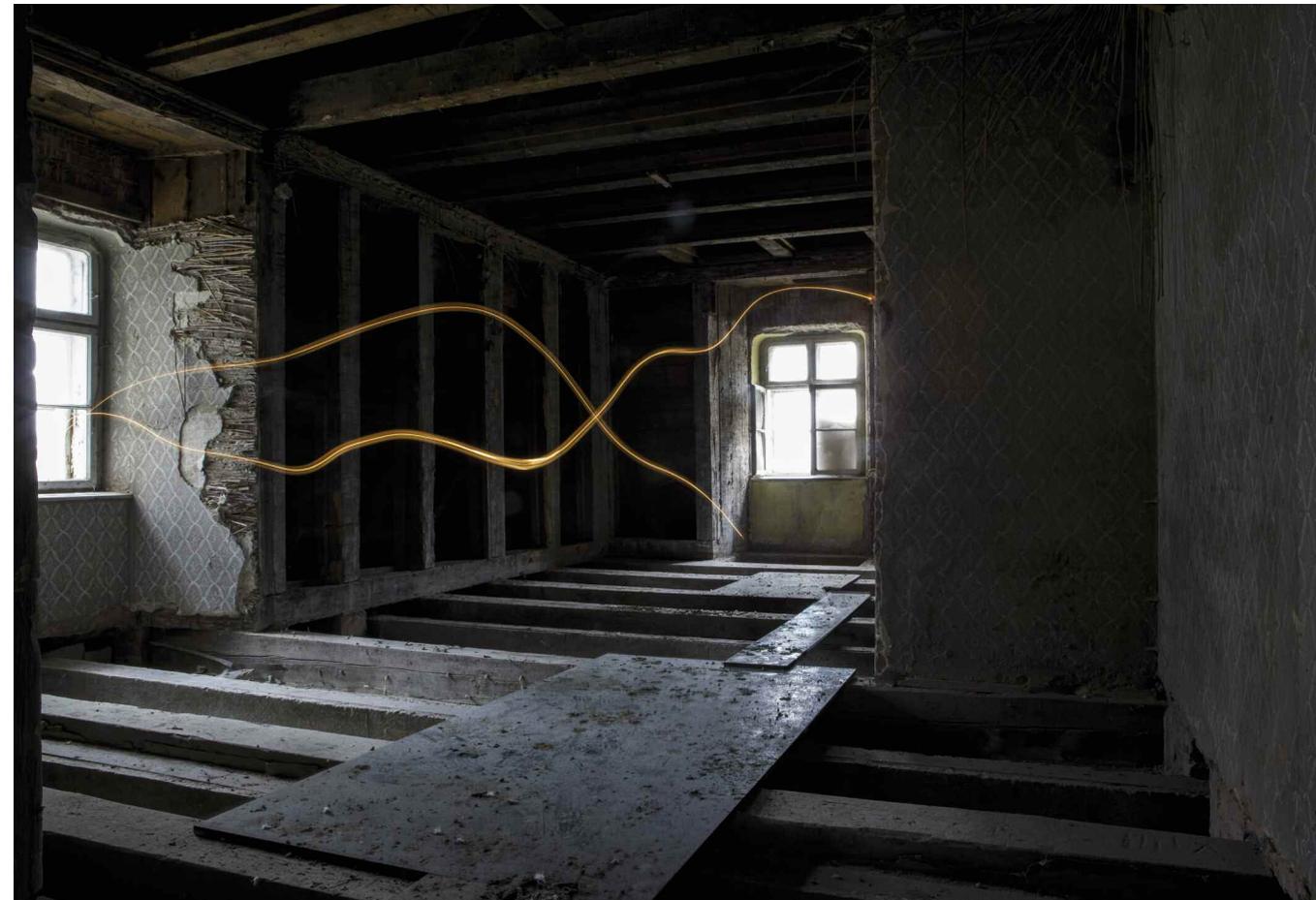


# YANN TOMA

## LES RESTITUTIONS

Cette série photographique rend compte de la captation de présences de flux somatiques enregistrées à Varsovie en 2014 dans des lieux de la ville abandonnée de tout occupant. Par la réalisation de ces œuvres, je me suis consacré à la compréhension énergétique et somatique des lieux via des séances de flux radiants faisant appel à une histoire en résurgence. 19 avril 1943 : insurrection du Ghetto de Varsovie. 1er août 1944 : insurrection de Varsovie. 17 janvier 1945 : Libération de Varsovie par l'armée soviétique. Plus de 80% des bâtiments de la ville ont été détruits. Le décret de Varsovie de Bolesław Bierut (fin 1945) a visé à confisquer les terrains de toute la ville de Varsovie pour faciliter la reconstruction. Quelques années plus tard, les anciens propriétaires ont eu un certain délai pour écrire une demande de restitution, en général jusque dans les années 1955/1957. Une partie des demandes a été refusée, l'autre partie est restée sans réponse. En 1989, certains des anciens propriétaires ont commencé à émettre des réclamations qui ne sont toujours pas résolues jusqu'à aujourd'hui. Aussi, il m'a été possible, par le biais des avocats chargés de la restitution, de pénétrer dans des appartements et des demeures actuellement sous le coup de ces restitutions (le Palais Branicki dans la vieille ville, récupéré par la famille Potocki, l'ancienne bibliothèque Okolnik, l'immeuble sur Nowogrodzka, deux autres immeubles à Olimpińska, Bytomska, château de Guzow, etc...) Tous ces endroits étaient désertés, plutôt à l'abandon... Sans meuble, certains avec quelques restes... Il y faisait froid... La série photographique des *Restitutions* rend compte et prend soin de la captation d'une ergonomie invisible et énergétique présente dans les lieux auxquels j'ai eu accès. J'y ai perçu des « corps en réserve » (pour reprendre une terminologie employée par Jean-Luc Nancy) et ai tenté de restituer ces entités par l'usage de la photographie. La présentation de ces flux radiants à Tonnerre fait écho à la réalité des perturbations qui traversent le bâtiment de la Pharmacie du Centre hospitalier du Tonnerrois. Ce lieu, qui avait pour objet de venir en aide aux vivants, est aujourd'hui désactivé et rejoint la famille de ces patrimoines en sommeil et en errance. Les flux radiants, ou plutôt leur matérialisation à travers le médium photographique, loin d'être l'incarnation d'un hypothétique désordre, mettraient au jour des confluences de traitements énergétiques supposées, des influx libres et imprévisibles permettant de mettre en tension des ordres censés être irréconciliables. (...) On parlera de liaison et de relation entre pôles qui recherchent l'or d'un temps donné<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> En référence à la seule mention qui accompagna le faire-part de décès d'André Breton : « André Breton 1896-1966. Je cherche l'or du temps ».



*Somaflex photographiques*, Varsovie, Pologne, 2014, copyright Yann Toma.





# VÉRONIQUE VERSTRAETE

## SOF(A)TNESS

L'inscription spatiale du spectateur face à une œuvre qui l'invite en son centre, comme *Sof(a)tness*, est naturelle, au sens où le mouvement indiqué par la forme intérieure pré-hélicoïdale et sa valeur d'usage indiquée par cette même forme comportant une assise proposent une action physique sans réflexion préalable, une action si quotidienne qu'il n'est pas nécessaire de penser, elle est inscrite dans le corps. Le déplacement et l'action - s'asseoir - sont les deux pôles qui offrent au spectateur ou visiteur la possibilité d'être en lien avec les œuvres alentour et les autres visiteurs au sein d'une même œuvre.

Au cours de la réalisation de mes premières pièces en volume la frontalité paraissait être la meilleure solution plastique dans la mesure où il ne s'agissait que de présentation, de décollement par rapport au mur. Utiliser les mêmes règles minimales que les artistes qui m'avaient initiée à l'Art était le meilleur moyen de les remettre en cause et de les distancier. Le savoir que j'avais acquis par la fréquentation des œuvres du courant minimaliste avait développé dans ma pratique la nécessité déjà perçue d'un espace de l'œuvre qui soit également celui du spectateur en même temps qu'une insatisfaction de la représentation, dans son principe même, qu'elle soit ou ne soit pas minimale. La fréquentation des nouveaux réalistes dans les années quatre-vingt et d'autres disciplines comme le théâtre et la musique a complété et enrichi cette recherche qui m'a amenée à une démarche artistique dans laquelle l'artiste et l'œuvre perdent son autonomie et gagnent en contact et en lien.

La sphère du sensible, qui privilégie l'émotion et la subjectivité, constitue un mode d'expérience que je pratique en tant que spectateur et acteur assidus du champ des arts du spectacle vivant. L'évolution de notre perception de l'espace, l'intention, l'action et l'expérimentation, qui sous-tendent la motricité, jouent un rôle important dans le chemin qui mène à la fonctionnalité. Celle induite par la sculpture elle-même est une proposition artistique concrète qui s'inscrit dans d'autres schémas que ceux de la décoration, de la consommation et de la spéculation dans lesquels nous sommes à présent qui nous éloignent du soin, proprement dit, de la personne.

« La fonction de l'Art ne manquera pas d'apparaître puisqu'elle manifeste la nécessité pour l'homme de travailler au soin de son existence pour la signifier. » et nous pourrions ajouter : quel que soit le contexte géographique, politique, économique, social ou culturel. *Sof(a)tness* envisage l'œuvre d'art comme un trait d'union entre des œuvres, dans le cadre de cette exposition collective. Un lieu d'écoute et de parole dédié aux spectateurs qui prennent le

temps du regard des autres pièces installées dans la même salle que la sculpture en fourrure en s'y installant. La parole devient un élément moteur, induit ou possible par la sculpture. La fourrure synthétique à poils longs, douce au toucher, d'un jaune vif et chaud recouvre l'ensemble de la forme de la sculpture. L'uniformité de matière et de couleur donne une lecture d'entité, au premier abord d'une masse solide et confortable.

Cette nécessité du soin de l'Autre, du soin du spectateur n'est pas nouvelle. À la période où l'œuvre était sous contrôle, Richard Artschwager proposait comme Scott Burton d'utiliser ses œuvres. Même si ce dernier affirmait que le spectateur devait décider ce qui était à utiliser<sup>2</sup>, il incitait ce dernier à s'asseoir tout en pensant que cette action faisait de l'objet une chaise et non une œuvre d'art. La participation du spectateur le faisait entrer dans le champ du *happening*, d'un instant donné. L'ouverture de leurs démarches, si l'on considère le champ de la sculpture à cette époque, devenait maximale.

Je considère, dans le prolongement de ces artistes, que l'œuvre d'art ne doit pas nécessairement être mise à l'écart du monde ordinaire contrairement aux pensées véhiculées à la période de l'Art Moderne. Si nous sommes, aujourd'hui, confrontés à nouveau aux limites de l'art en opposant de moins en moins le plastique et le décoratif, et par conséquent, en remettant en cause l'unicité, l'usage de l'œuvre ou la participation des auteurs ou spectateurs je poserais l'hypothèse que prendre soin de l'Autre en prenant le temps et l'espace du regard ou de la parole s'impose. La fourrure synthétique, fabriquée, substitut d'un élément naturel est une parure grossière, douce mais fausse, décorative avant tout. Elle devient ici le symbole d'une erreur, d'une futilité formelle. Seuls le déplacement et l'action du spectateur - donc la dimension humaine - peuvent en faire une œuvre. Non utilisée la sculpture est un objet. Pour Richard Artschwager, la perception n'est pas unidimensionnelle, elle implique la communication<sup>3</sup>, ce qui signifie que l'espace entre l'œuvre et le spectateur est communication.

1 Béatrice Fortin, *Prendre soin*, Éditorial du Numéro 206, Revue trimestrielle, Editions érès, Toulouse, 2017.

2 Burton Scott, *Sculptures 1980-1989*, Musée des Arts Décoratifs, L'œil, no 412, Paris, nov. 1989.

3 Richard Artschwager, Notebooks repris dans le cat. *Richard Artschwager*, par Richard Armstrong, éd. Whitney Museum of American Art en association avec W.W. Norton & Compagny, New York, 1988.



# DIANE WATTEAU

## LA PAROLE, C'EST LA CURE. QUAND LOU ANDREAS-SALOMÉ EST DEVENUE UNE IMAGE

Elle n'avait pas besoin de cela. Elle avait connu tous les hommes qu'il fallait connaître à l'époque. Pourtant à cinquante ans, elle écrit dans son carnet rouge pendant l'hiver 1912-1913, à Vienne, des notes, ses comptes rendus des conférences de Freud auxquelles elle assiste. L'histoire de la psychanalyse et de sa construction s'élabore devant elle, avec elle. Ses impressions sensibles donnent un ton singulier à ces collaborations nées des Études sur l'hystérie qui l'intéressent pleinement. La psychanalyse résonne en elle. Elle dira « si je regarde en arrière, j'ai le sentiment que ma vie entière était en attente de la psychanalyse depuis que j'ai quitté l'enfance »<sup>1</sup>.

Lou Andreas-Salomé s'adresse à Freud en psychanalyste, théoricienne, clinicienne, disciple, amie, confidente, même en « compreneuse ». Pourtant, elle lui répète plusieurs fois « je ne suis qu'une femme » pour s'excuser de je-ne-sais-quoi qu'elle nous cache encore. « Muse » d'hommes remarquables (Nietzsche, Rée, Rilke, Freud, Andreas), elle a écrit des fictions, et des livres théoriques importants sur la question du narcissisme dont elle débat avec Freud, ainsi que sur la folie, la névrose, la violence du refoulement, Eros comme pulsion vitale.

Elle doit résister au contexte politique, esthétique, théorique en Allemagne dans une période d'une violence inouïe. De la guerre, de ses séparations, des deuils, elle transforme et travaille. Elle reste solaire pour Freud, et clairvoyante pour démêler les affaires claniques, ou pour l'aider à analyser ses résistances qui pourraient le freiner dans la construction de son œuvre. Grande amie de la « fille-Anna » de Freud, elle devient un membre de la société psychanalytique et de la famille à part entière. Elle parle dans ses lettres, sans retenue, de ses patients difficiles, de ses ratages, de ses trouvailles, de ses craintes d'échouer, elle cherche sans cesse et fait part de ses points d'achoppement ou d'avancées. Elle parle de croyance également sans précautions classiques : magie, animisme, superstition, occulte, refoulé, aucune de ces zones étranges n'est séparée. Elle noue magistralement la spiritualité orientale et la philosophie occidentale. Lou Andreas-Salomé croit au vivant, à la puissance vitale, aux pulsions vitales, à la libido.

Lou Andreas-Salomé est un rêve que je porte depuis des années. À travers cette femme exceptionnelle, comment montrer la place de la psychanalyse dans le contexte actuel, ses rapports aux pouvoirs, aux assujettissements, sa puissance de libération du sujet encore efficace actuellement malgré des adversaires qui la contredisent et la diffament encore ?

Ce projet vidéographique autour de deux cas dont elle partage le soin dans sa correspondance avec Freud anticipe un film-essai, il veut traduire un ensemble de pressions étranges,

enfouies, qui nous poussent vers l'image. Mon attention à la parole qui soigne, à l'épuisement du langage dans la traversée de la réalité dans ce montage, rend compte du sujet en transit, comme flux, dans un espace intime et politique, en utilisant les mots et les images des autres. Lou Andreas-Salomé n'a laissé aucune trace de sa voix, ce sera la voix des autres qui parleront de son travail d'écouteuse active : Dorian Astor, Sabine Prokhoris, Laurent de Sutter, Franz Kaltenbeck, Geneviève Fraisse donnent à entendre que le « corps est notre seule consistance » (Lacan) et que la voix donne à entendre le corps, plus le sens.

Lou Andreas-Salomé n'existe pas. Construite et reconstruite par les autres, par la voix des autres, elle se présente comme poncif. Pourvu que je rende possible le passage du « cliché », le plan fixe, à l'image comme dans une traversée, pour rendre cette luciole vivante, encore vivante.

Lou Andreas-Salomé n'existe pas. Transfert, fantasme, transport des autres : ça soigne ?

<sup>1</sup> Lou Andreas-Salomé, *Érotisme*, "zum 6 Mai 1926", p. 231.





Rien de nouveau, sauf que j'ai appris, ce qui était nouveau pour moi, beaucoup de choses provenant des rapports entre les solutions analytiques et les processus factices qu'elles libèrent. La petite personne a inconsciemment débusqué de ce qui est jusqu'ici sa névrose un peintre de grand talent. Par exemple elle se plaignait de ne pouvoir venir à bout de ses « mains » ; quand elle m'en parla, je fus frappée par l'expression qu'elle employa : « Alors je cache n'importe comment mes mains dans mes vêtements ». Je lui dis que cela donnait presque l'impression qu'en grattant les couleurs des vêtements, les mains finiraient par apparaître. Et elle me répondit, effrayée : « oui, c'est bien ce que je ressens... ». Nous ne tardâmes pas à extraire de l'élaboration analytique la vieille histoire onanique des mains conscientes d'être coupables. Mais la suite : au bout



LE SITE



## PRISE DE SITE

L'expression a été proposée par Jacques Boulet en remplacement de « in situ », cette dernière étant trop vague, donnant lieu à trop d'expositions hétérogènes. Il s'agit de distinguer ce qui a eu lieu et aura lieu dans l'Hôtel-Dieu de Tonnerre depuis les premières installations de Caroline Coppey, Didier Guth, Germain Roesz (2014-2015-2016) de ce qui pourrait avoir lieu dans un espace comme la Pharmacie de l'Hôpital de Tonnerre où les œuvres n'enchaînent pas sur l'espace. La quasi-totalité des lieux d'exposition sont dans ce cas : les œuvres ne requérant qu'une boîte blanche. Certes, cette dernière a une histoire, très paradoxale comme le rappelle René Vinçon ou Sandrine Morsillo, mais c'est une autre affaire.

Un lieu comme l'Hôtel-Dieu est une « singularité ontologique » (Focillon), en l'occurrence c'est un édifice patrimonial régi par des règlements ; au contraire un espace d'exposition peut être quelconque, ce peut être même un non-lieu. À dire vrai l'expression « prise de site » suppose l'expérience des installations précitées et si elle est devenue comme un programme artistique, c'est qu'elle s'est imposée par la pratique expérimentale. Au point de devenir impérative. Il y a eu et il y aura dans l'Hôtel-Dieu des expositions indifférentes au lieu, à sa destination onto-théologique, à son histoire, à son architecture, etc., mais elles ne rentrent pas dans le champ de compétence de l'association Arts et Patrimoines Hospitaliers en Tonnerrois (APHT).

Cette association initie des expositions qui sont des réponses au défi lancé aux artistes invités par cet édifice exceptionnel.

La réponse de Caroline Coppey, ce fut l'introduction d'une sorte de grande verrière comme un vitrail gothique (comme ceux de Chartres), mais constituée de chiffons colorés, tous singuliers. D'Orient en Occident, selon le déplacement du soleil, mais aussi selon la genèse constructive de l'édifice, l'installation filtrait ou reflétait la lumière pour un spectateur sur la tribune de la nef. Tribune qui pourrait devenir le lieu privilégié pour les observations esthétiques ultérieures. Mais à la différence d'un vitrail médiéval, l'installation ne narrait rien, elle ne dépendait pas du texte sacré. Aujourd'hui, dans un grand hangar industriel abandonné, séparé du lieu, le Grand Voile devient une œuvre à part entière, livrée au jeu herméneutique. Ce qui n'est pas le cas des installations « prises de site ».

Celle de Didier Guth prenait la forme d'un parcours eschatologique, scandé par le rythme des entrants, menant d'un couloir étroit, moment d'un véritable rite de passage (les ossements dans des sarcophages de pierre : la mort terrestre) à la chapelle du Revestiaire: le Sépulcre, œuvre majeure de l'École bourguignonne (les frères Sonnette étaient deux élèves de Claus Sluter), la promesse de la Résurrection. À l'évidence, les formes blanches, perforées, de cette échelle, partant du niveau de l'entrée pour aboutir à la chapelle du Revestiaire, n'étaient pas conçues comme des œuvres potentielles, autonomes, des suspens pouvant s'accomplir dans un musée.

Celle de Germain Roesz, à partir d'un *pattern* (un triangle, un arc de cercle) repris systématiquement sur différents draps de couleur diaphane, descendant des poutres, aurait pu reconstituer les enclos des lits des malades et la segmentation fonctionnelle probable de la nef. À y regarder de près, l'arc de cercle du *pattern* ne renvoie pas aux arcs de la voûte (plein cintre surbaissé), mais plutôt à un élément de voûte en chaînette, comme si l'artiste avait voulu rendre impossible l'identification politico-culturelle à l'arc romain, si présente dans l'imaginaire bourguignon, comme le sont les tuiles vernissées et colorées, disposées géométriquement à Beaune ou ailleurs. Cet élément du *pattern* de l'artiste est une sorte de critique architecturale de la structure médiévale de l'édifice: une voûte en berceau ayant néanmoins besoin de contreforts extérieurs pour se maintenir. Alors que la voûte en chaînette se soutient elle-même: c'est un idéal constructif pour Simondon dans ses *Cours et conférences sur l'invention technique* (2005).

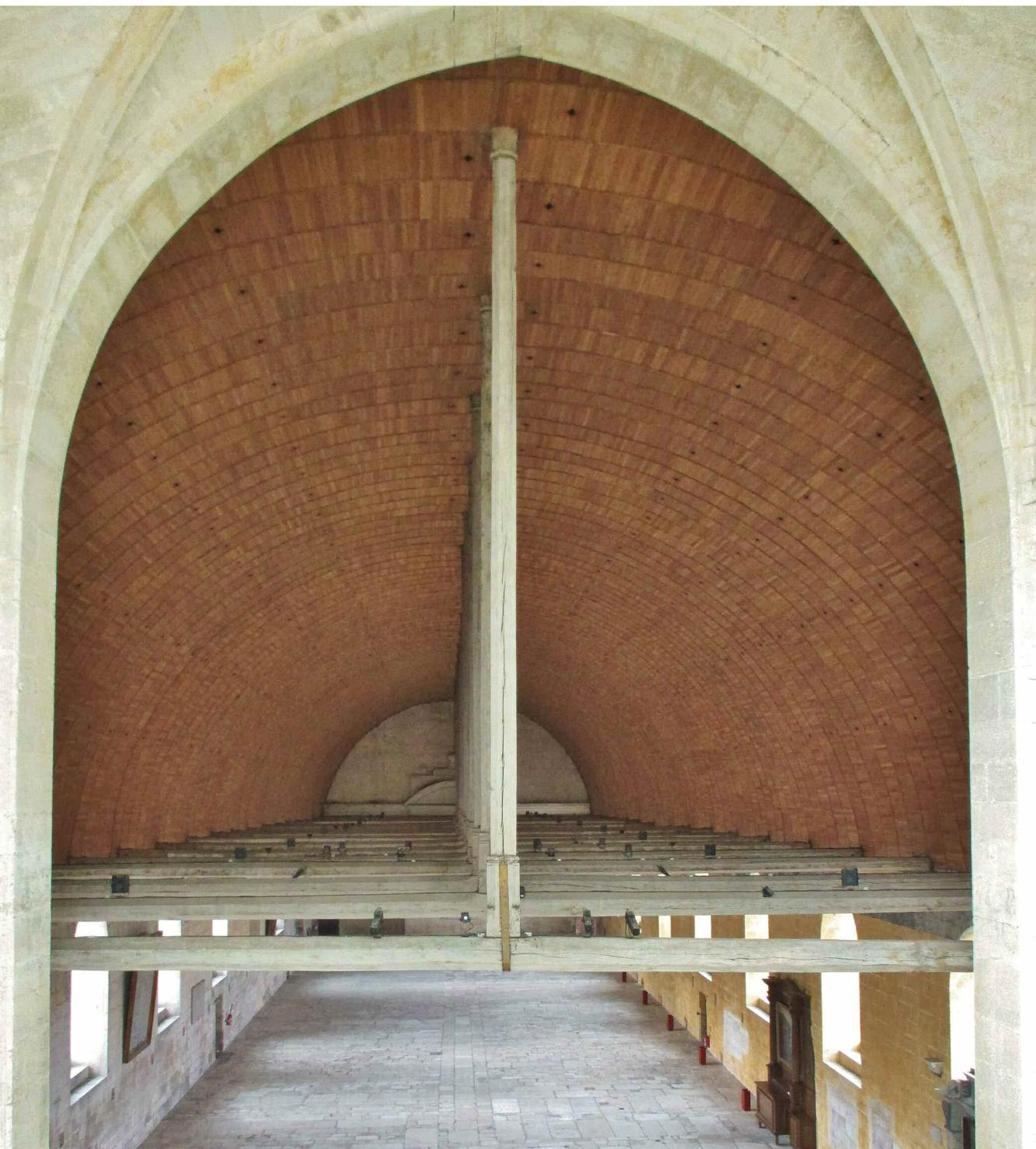
On le comprend, d'un édifice dont on ne sait trop pour quoi il fut conçu dans les premiers temps de Marguerite de Bourgogne, sinon qu'il répondait à une commande hospitalière au sens large, les artistes reconstituèrent les éléments d'une utopie gisant toujours dans le passé, à faire surgir du vide.

Car non seulement, du fait d'un processus historique qui aboutit à la patrimonialisation de la nef-halle (Jacques Boulet), par la quasi-destruction de la cité hospitalière extérieure (sauf le bâtiment carré dit du Pressoir le long du bief de l'Armançon), si l'on prend comme point de départ le plan élaboré par Camille Dormois en 1852-1853, il faut ajouter l'évidement du bâtiment lui-même qui a dû subir une transformation considérable quand il fut réalisé comme église en 1648. Espérons que les travaux menés sur les plans du XVII<sup>e</sup> siècle par Julie Jaupitre permettront d'avoir une idée plus précise des fonctions préhistoriques de la nef<sup>1</sup>.

On prend ici le terme « préhistorique » comme le fait Benjamin. Ce qui est « préhistorique », c'est l'originaire, la structure d'origine.

Mais aujourd'hui, les artistes font l'expérience d'un immense espace vide mis à disposition, donc sans destination. Ce que nous attendons d'eux, c'est de rendre visible le « préhistorique ».





Non pas une utopie du passé, mais une utopie nous attendant toujours dans le passé, s'adressant à nous. La pratique artistique contemporaine fut un regard jeté vers un passé qui a toujours sa charge de sens.

Leur travail ne fut pas strictement archéologique, même s'il n'était pas ignorant, il est peut-être à prendre comme celui de Viollet le Duc livrant par ses dessins une reconstitution du lieu « tel qu'il fut en vérité » selon lui, mais en vérité fort romanesque. Car l'artiste chez lui domine le chartiste. Cette prétention de dire le vrai et de le faire voir, est au fond positiviste comme dans la *Cité antique* de Fustel de Coulanges, car si elle pouvait se réaliser, elle invaliderait la charge utopique. Mais si l'on veut sauver cette reconstitution, car après tout elle inspira son gendre Oradou pour la salle des malades des Hospices de Beaune, laquelle fit retour comme fantasmagorie pour l'hôtel-Dieu au XX<sup>e</sup> siècle, il faut la déclarer artistique, elle aussi.

### Jean-Louis Déotte

co-Commissaire de l'exposition

1 Le livre de S. Le Clech-Charton : *l'hôtel-Dieu de Tonnerre*, Langres, 2012, constitue notre indispensable référence. On y apprend « qu'en 1555 des travaux sont exécutés se rapportant à une galerie 'intérieure' dont les structures de bois sont décrites comme encastrées dans des trous pratiqués dans les murs » (p.46). C'est probablement ces documents qu'utilisera Viollet le Duc dans sa reconstitution (*Dictionnaire raisonné de l'architecture...*). Mais qu'elle était la structure du bâtiment avant cela ? N'y avait-il que des lits disposés en parallèle le long des murs, dans cette immense nef ?

# LES ARTISTES

## **Pierre BAUMANN**

est artiste, Maître de Conférences Habilité à diriger les recherches en Arts Plastiques et Sciences des Arts, rattaché à l'Unité de Recherches transdisciplinaire EA.4593 CLARE, de l'Université Bordeaux Montaigne. Ses travaux portent sur les formes multiples d'écologie de l'art à partir d'un processus continu qui associe expérimentations, analyses pratiques et théoriques, dans le cadre de protocoles élargis de recherche : micro-laboratoires, séminaires, workshops, publications, conférences, expositions, restitutions, colloques ou diffusion numérique. Il a publié en 2016, *L'usure*, (co-dir.) PUB et en 2017 *De Cibecue à Lemniscate*, (dir.), PUB.

## **Philippe BAZIN**

est photographe et développe depuis les années 80 un travail prenant en compte les relations que nous entretenons avec les différents phénomènes institutionnels encadrant et organisant souvent notre existence. Dans ce contexte, son travail sur les visages a été publié en 2009 dans un important ouvrage, *La Radicalisation du monde*, par l'Atelier d'Édition et Filigranes (textes de Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire).

Depuis les années 2000, Philippe Bazin travaille essentiellement sur les relations entre esthétique et politique, cherchant à reconstruire du commun lors de rencontres où les personnes sont considérées pour leurs compétences. Il collabore régulièrement pour ce faire avec la philosophe Christiane Vollaire.

[www.philippebazin.fr](http://www.philippebazin.fr)

## **Alain BUFFARD** (1960-2013)

commence la danse en 1978 avec Alwin Nikolais au Centre national de danse contemporaine d'Angers. Interprète de Brigitte Farges, Daniel Larrieu ou Régine Chopinot, il devient assistant à la Galerie Anne de Villepoix et couvre l'actualité des arts visuels en France pour deux quotidiens norvégiens. En 1996, il fait deux rencontres déterminantes, Yvonne Rainer et Anna Halprin avec qui il travaille en tant que lauréat de la «Villa Médicis - hors les murs». L'association pi:es est fondée en 1998. Depuis sa création, ce sont 14 productions (créations chorégraphiques, films, installations vidéos) qui tournent de part le monde: Centre Pompidou-Paris, Montpellier Danse, Les Subsistances-Lyon, Arsenic-Lausanne, Fondation Serralves-Porto BIT-Bergen, Festival d'Athènes, Festival Panorama-Rio de Janeiro, DTW-New York... Il est co-commissaire de l'exposition *Campy, vampy, tacky* à La Criée-Rennes en 2002. Artiste professeur invité au Fresnoy pour la saison 2004/2005, il présente l'exposition *Umstellung/Umwandlung* à Tanzquartier-Vienne en 2005. En 2013 à Nîmes, il conçoit *Histoires Parallèles: Pays Mêlés*, un projet original mêlant commissariat d'exposition, programmation spectacle vivant et conférences autour des questions de territoire et de représentation. Alain Buffard était artiste associé au Théâtre de Nîmes pour les saisons 2010-2011 et 2011-2012.

### Thibault DAELMAN

La pratique artistique de Thibault Daelman s'articule autour de ses textes et prend de multiples formes servant une dématérialisation se faisant au profit des mots. Diplômé de la Sorbonne Paris 1 en 2016, Thibault Daelman a vu ses recherches exportées aux États-Unis. Il a participé au *Senior Project in visual arts* à *Columbia University* à New-York en 2013. En 2014-2015, il a ensuite effectué une année universitaire à la *New-York University*. À ces occasions il a contribué à plusieurs expositions universitaires new-yorkaises. Depuis, sa pratique vidéo/sonore se couple à une pratique performative toujours très concernée par le texte, la voix et leur poésie.

### Agnès FOIRET

Née en 1958, Agnès Foiret est maître de conférences en arts plastiques et elle enseigne à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne depuis 2008 : <http://www.institut-acte.cnrs.fr/art-sciences/membre/agnes/>. Expositions: *L'entre-deux*, avec Catherine Viollet, Carte blanche à Bernard Point, *H du Siècle*, Valenciennes, 25 septembre – 27 novembre 2010; *Figures du sommeil*, 24 mars-06 mai 2012, Galerie municipale Jean Collet, Vitry-sur-Seine; *Retenir le jour – Fiat Lux, Deux lieux – un site*, Site abbatial de Saint-Maurice, Conservatoire du littoral du Finistère, Clohars-Carnoët, 20 juin-24 juin 2012, 20 juin-31 juillet 2012; *Demeures, histoire et mémoire*, La Conciergerie, Paris, 15-28 mai 2013; *Entre-mondes, Pour une esthétique entre Chine et France*, Patronage laïque Jules Vallès, Paris, 3-18 décembre 2014; « Hommage à Bernard Point », Galerie du Haut Pavé, Paris, 12-27 mai 2015, *Peindre n'est [ce] pas teindre*, musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas, 2 février-29 juillet 2016.

[agnesfoiret.fr](http://agnesfoiret.fr)

### Claude LÉVÊQUE

est reconnu depuis de nombreuses années comme un artiste majeur de la scène française et internationale. Ses œuvres se réfèrent à la culture populaire, à l'environnement quotidien et aux images mentales. Il crée des ambiances, des environnements et des objets tout en élargissant la dimension de l'installation par l'utilisation de l'efficacité sensorielle de la lumière et du son. Jouant de la capacité des œuvres à provoquer des émotions visuelles et sensibles, il bouscule les habitudes perceptives et réactive des références culturelles nécessaires à sa création.

<http://www.claudeleveque.com>

### Béatrice MARTIN

Agrégée, doctorante en arts plastiques, Doctorante en arts plastiques et sciences de l'art Université Paris 1 Panthéon Sorbonne sous la direction de Sandrine Morsillo. Elle travaille sur les Zones d'activités, dispositif artistique abordé comme expérience. La première « Zone d'Activité Cellulaire » a été implantée à la Conciergerie de Paris en 2013, pendant l'exposition collective *Demeure(s): histoire et mémoire*.

### Myriam MIHINDOU

est née en 1964 à Libreville (Gabon). Franco-gabonaise, elle fonde son expérimentation artistique sur la notion de limite puis de références liées aux questionnements autour des relations interculturelles et d'ouvrages psychanalytiques fondamentaux. Nomade, elle s'approprie les espaces, les incarne, nous donnant à voir des états de passage, initiatiques, cathartiques. La question du corps se rapporte alors à la mémoire, à l'identité et au territoire. Production « trans-émotionnelle » intégrant une dimension politique, le corps de l'œuvre entraîne par-delà les limites tangibles. Youna Ouali Diplôme National Supérieur d'Études Plastiques obtenu à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux (France).

### Françoise PARFAIT

est Professeure des Universités en Arts et médias à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et artiste. Elle a publié de nombreux textes sur la vidéo et les images temporelles et leur réception (*Vidéo: un art contemporain*, Regard, 2001; catalogue *Collection Nouveaux Médias/Installations*, Centre Pompidou / Musée national d'art moderne, 2006; catalogue *David Claerbout - The Shape of Time*, JRP/Ringier, 2008). Membre fondateur du collectif *Suspended spaces* (2007) plateforme de recherche en arts qui s'intéresse à des espaces géopolitiques hérités de la modernité dont l'histoire et le devenir sont « incertains ».

À co-dirigé les quatre publications à ce jour de ce projet : *Suspended spaces # 1 Famagusta*, Black Jack éditions, 2011. *Suspended spaces # 2 Une expérience collective*, Black Jack éditions, Paris/Bruxelles, 2012. *Suspended spaces # 3 Inachever la modernité*, Éditions de l'École des Beaux-Arts de Paris, 2014, . En cours, *Suspended spaces # 4 Partage des oublis* édition franco-portugaise 2017.

### Ernest PIGNON-ERNEST

est né à Nice en 1942. Depuis 1966, il fait de la rue le lieu même d'un art éphémère qui en exalte la mémoire, les événements ou les mythes. Il a ainsi préfiguré nombre d'expériences artistiques sollicitant l'espace du dehors, il est considéré comme le précurseur de ce qu'on appelle aujourd'hui le street-art. Quelques interventions dans les villes : Paris, Naples, Durban et Soweto (Afrique du Sud) parcours Rimbaud, Charleville-Paris, Alger, Lyon, Brest, Ramallah, Rome, Lille (Palais des Beaux Arts), Montauban, etc. Dans les musées et les galeries il expose sa démarche : dessins préparatoires et photos (Musée d'Art Moderne, Paris, Musée d'Art Moderne et Art Contemporain, Nice, Neue Pinakothek Munich, Palais des Beaux-Arts Pékin, Galerie Lelong, Paris, Galerie Bärtschi).

### Jeanne SUSPLUGAS

vit à Paris. Docteur en Histoire de l'Art, Paris I-Panthéon Sorbonne, elle est représentée par la galerie Valérie Bach à Bruxelles, Wild Project gallery au Luxembourg et la galerie Iragui à Moscou. Engagée, la démarche artistique de Jeanne Susplugas étudie toutes les formes et stratégies d'enfermement. Sa façon de traiter des pathologies du monde contemporain s'applique à en traduire les signes et les symboles dans le champ des arts plastiques. Son travail a été exposé à La Maréchalerie-Centre d'art contemporain à Versailles, au KW à Berlin, à la Villa Medici à Rome, à la Emily Harvey Foundation à New York, au Palazzo delle Papesse à Sienne, au Palais de Tokyo à Paris, au Centre d'art Le Lait à Albi, à la maison rouge-fondation antoine de galbert à Paris, à Pioneer Works à Brooklyn, au Musée en plein air du Sart-Tilman à Liège, au Fresnoy National Studio, au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, au Musée de Grenoble, à la Biennale d'Alexandrie et celle de Shangai, à Dublin-Contemporary et Nuit Blanche à Paris. Ses films ont été présentés lors de nombreux festivals tels Hors Pistes (Centre Pompidou), Locarno International Festival, Miami International Festival, Les Instants Vidéos à Marseille ou Les Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid. Une monographie vient de paraître aux éditions Norma.

### Yann TOMA

Artiste-théoricien, Artiste-Observateur à l'ONU, Président à Vie de Ouest-Lumière, professeur des universités en Arts Plastiques et en Sciences de l'Art à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne où il dirige l'équipe de recherche Art&Flux (Institut Acte): travaillant sur les relations entre Art, Diplomatie et Innovation. Les œuvres de Yann Toma sont souvent inscrites dans un contexte social et tentent de reconfigurer la mémoire collective

[www.ouest-lumiere.org](http://www.ouest-lumiere.org)

# LA COLLECTION CRÉATIONS & PATRIMOINES

[www.creations-patrimoines.fr](http://www.creations-patrimoines.fr)

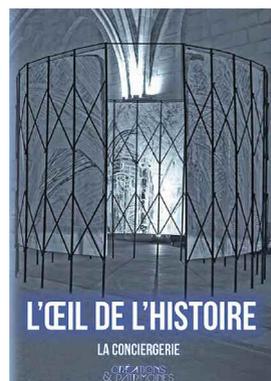
## Véronique VERSTRAETE

La nature de ses œuvres - publiques, privées, nationales et européennes - varie entre la sculpture, le dispositif scénique, l'installation, le design, les collaborations avec d'autres créateurs ou bien encore l'édition de multiples. Elle a amorcé sa pratique en école d'art, à l'IHEAP et comme assistante d'artistes (dont Niki de Saint Phalle). Les galeries C. Burrus, G. Verney Carron et Jacob Lawrence, le Domaine de Kerguehennec, le Centre G. Pompidou, l'Art dans les chapelles, Le Consortium, Les Amandiers, le Théâtre St Gervais de Genève, le Hangar à Bananes, Les musées de Grenoble, Rennes, Saint Etienne, Marseille 2013, Format Raisins, les villes de Dijon, Stuttgart sont quelques exemples de lieux qui ont accueilli des pièces de l'artiste. Elle travaille actuellement à une architecture participative et vient de terminer la création d'une sculpture-chambre.

[veroniqueverstraete.com](http://veroniqueverstraete.com)

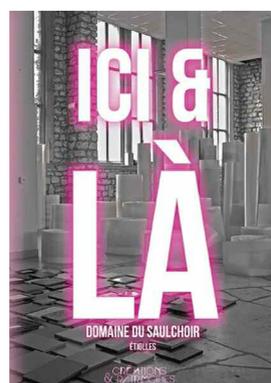
## Diane WATTEAU

agrégée et maître de conférences en Arts plastiques à l'Université Paris1, labo Arts&Sciences Acte CNRS 8218, critique d'art (AICA), artiste, commissaire indépendante, membre du comité de rédaction de *Savoirs et Clinique*. Son champ d'investigations artistiques et théoriques repose sur un sujet en transit dans un espace intime et politique. Contributions dans des ouvrages scientifiques, des revues et des colloques. Participation au Jury de la Critique d'art en France (2017), aux monographies de R. Pourbaix (2017), D. de Beir (2016), de C. Lévêque, Musée du Louvre (2014), aux catalogues *Cadavre exquis*, Musée Granet, (2012); *Contre nature*, Binsztok (2012); *Vivre l'intime dans l'art contemporain*, Thalia (2010) et en assure les commissariats (Musée de Beauvais) avec E. Artaud. Publication de *Conversation avec Watteau*, L'Harmattan (2001). Dernières expositions: *Atmosphère de transformation* (Paris, Espace JFP, 2014), à La Conciergerie (Paris, 2013). Prépare un film-essai *Lou Andreas-Salomé n'existe pas* (Sancho&C° production).



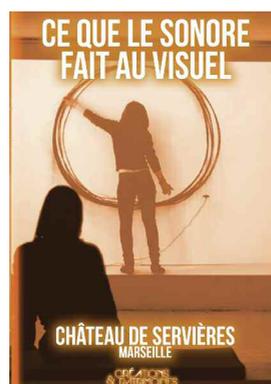
**Créations & Patrimoines n°1**  
**L'ŒIL DE L'HISTOIRE**  
 la Conciergerie (janvier 2013)

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.



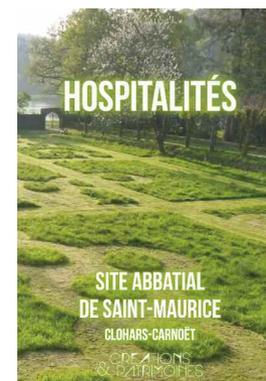
**Créations & Patrimoines n°2**  
**ICI & LÀ**  
 Domaine du Saulchoir - Étioilles(janvier 2013)

Dix artistes ont investi le Domaine du Saulchoir, un ancien couvent à Étioilles, à l'occasion du déménagement du centre de formation des maîtres en juin 2013. Si la meilleure approche pour voir les œuvres est bien le déplacement, dans ce vaste espace à l'architecture composite, ce sont également les œuvres qui prennent ici en charge ce mouvement de déplacement. En effet, loin de se fondre dans le site, elles pointent ses caractéristiques par contrastes et renversements de situation. Chaque œuvre offre une nouvelle approche du lieu.



**Créations & Patrimoines n°3**  
**CE QUE LE SONORE FAIT AU VISUEL**  
 Château de Servières - Marseille (juillet 2014)

« Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante ! ». Ce conseil poétique donné par Picasso, dit d'emblée ce que le sonore peut faire au visuel quand il en embrasse le projet. Mais ce sont les yeux grands ouverts que beaucoup d'artistes écoutent la radio dans leur atelier, d'autres travaillent en silence ! Qui saurait dire l'incidence de ce fait apparemment anodin, sur la formalisation des œuvres ? Au-delà de cette situation somme toute traditionnelle, il y a de nos jours, une prise de conscience poétique des effets que les dispositifs sonores produisent dans le visible et quelles sortes de plasticités, ils sont susceptibles de provoquer. Nombre de créations, par le truchement d'objets ou de constructions, avec ou sans les moyens de la photo ou de la vidéo, de l'acoustique ou de l'électronique, ont parfois le sonore pour source.



**Créations & Patrimoines n°4**  
**HOSPITALITÉS**  
 Site Abbatial de Saint-Maurice Clohars-Carnoët (juin 2015)

Le projet d'exposition relie la production artistique à l'idée de préservation d'un environnement naturel et d'une biodiversité dans lesquels l'homme responsable trouve sa juste place. Il mobilise les artistes, les créateurs, implique divers partenaires autour de propositions touchant la représentation du « bien vivre ensemble » dans des espaces partagés par l'homme, les règnes animal et végétal.

Ce bien commun qui engage notre présent ainsi que notre avenir est suprême. Le projet affirme le principe d'hospitalité et de préservation de la nature, au travers d'une trilogie Œuvre/Site/Paysage. Quelles attitudes les artistes développent-ils face au défi que représentent les enjeux du développement durable, des sanctuaires naturels établis par l'homme, tels le site abbatial de Saint-Maurice ?



**Créations & Patrimoines n°5**  
**PEINDRE N'EST [-CE] PAS TEINDRE?**  
 Musée de la toile de Jouy - Jouy-en-Josas (février 2016)

C'est à Jean Dubuffet que nous devons en partie ce titre, extrait de *Prospectus aux amateurs de tout genre* : « peindre n'est pas teindre ». Si l'on s'en réfère précisément aux définitions de « peindre » et de « teindre », il faut alors différencier les actions qui s'y rapportent. Peindre serait travailler la matière picturale, manier des outils pour étaler la pâte sur un support, teindre serait changer la couleur par support par trempage, imprégnation, diffusion. Alors, vraiment, peindre n'est-ce pas teindre ? L'histoire de la peinture nous prouve bien que ces deux opérations peuvent fusionner pour relancer son questionnement. Ici, les œuvres installées au musée de la toile de Jouy ouvrent la peinture à la teinture, en jouent pour l'activer sur un mode élargi.

**Directrice de la collection *Créations & Patrimoines*:**

Sandrine Morsillo

**Directeur de la publication :**

Richard Conte - directeur de l'Institut ACTE (Arts Créations Théories Esthétiques)  
Sorbonne-CNRS

**Commissariat de l'exposition *Prendre soin ?***

Diane Watteau et Jean-Louis Déotte

**Coordination, communication :**

Frédéric Roussel - Directeur du Centre hospitalier du Tonnerrois

Jean-Pierre Peter - Ingénieur en Chef du Centre hospitalier du Tonnerrois

Agnès Guinchard - Régisseur de l'exposition

**Photographies des visuels & instruments :**

Magali Villetard - Gestion des inventaires & archiviste du Patrimoine du Centre hospitalier du Tonnerrois.

**Photographies des œuvres :**

©Pierre Baumann, © Philippe Bazin, ©Marc Damage (Alain Buffard), ©Agnès Foiret, ©Claude Lévêque. Courtesy Claude Lévêque, kamel mennour, ©Béatrice Martin, ©Myriam Mihindou. Courtesy Myriam Mihindou, Galerie Maïa Muller, ©Françoise Parfait, ©Ernest Pignon Ernest. Courtesy Ernest Pignon Ernest, Galerie Lelong, ©Jeanne Susplugas, ©Yann Toma, ©Véronique Verstraete, ©Romane Charbonel et Clara Joly (Diane Watteau)

**Création graphique et maquette :**

Alice.delachapelle@free.fr

**Remerciements :**

Les services techniques, administratifs et la communication ; Rémi Gautheron, maire de Roffey ; l'association APHT ; l'équipe du Centre hospitalier du Tonnerrois ; les prêteurs (galeristes et artistes) ; André Siegel ; la MSH Paris Nord ; l'association PI:ES

Ce catalogue bénéficie du soutien de la commission Recherche du Conseil académique de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Édition de L'Institut ACTE UMR 8218 Sorbonne - CNRS  
47 rue des bergers 75015 Paris  
collection Créations & Patrimoines  
Achévé d'imprimé en juin 2017  
sur les presses de LABALLERY  
Allée Louis Blériot, 58500 Clamecy

ISBN: 978-2-9547481-5-3  
Prix: 10 €