

QUELQUE PART DANS 1—1.3 L'INACHEVÉ

Céline Domengie — Oriane Helbert

Quelque part dans l'inachevé, septembre 2016



**QUELQUE
PART DANS
L'INACHEVÉ**

1—1.3

Pierre Baumann

Artiste, Maître de conférences habilité
en Arts Plastiques, Université Bordeaux Montaigne

CARTE BLANCHE

Carte blanche aux doctorants est un espace et une période de travail public mise à la disposition des doctorants en Arts à l'Université Bordeaux Montaigne pour présenter un état des lieux à l'œuvre de leurs recherches en cours. Carte blanche contient aussi l'idée d'une possibilité de « blanchir » un court instant son propre langage, ses propres habitudes, comme Barthes préconisait de « blanchir » les mots pour qu'ils retrouvent leur substance originale, non usée.

La recherche en arts est un processus continu qui ne se pense pas avec un texte qui pense et une création qui (s')expose, est tout sauf un organisme figé aux contours déterminés. C'est, et ce doit être aussi valable pour tout esprit de recherche, un dispositif (un ensemble de dispositions) migrant et où chaque composant de ce dispositif est aussi *mobile*, pour ne pas dire *errant*. Ça grouille, ça bouillonne, ça gravite, ça s'agite (parfois doucement sans qu'on ne le voit). Cet ensemble *inachevé* n'est pas pour autant inconsistent. Il recherche ses lois (Bergson) et il assume *l'interchangeabilité des fonctions*. Cette dernière formule, *l'interchangeabilité des fonctions*, nécessite quelques explications.

En préambule, il faut dire que la recherche a toujours quelque chose d'absurde ; elle est souvent, lorsqu'elle invente, dissonante (absurde vient du latin *absurdus*, dissonnant) ; elle souffle un vent de folie. Elle suscite la discorde. Elle assume ses apories et surtout la conscience d'un inachèvement permanent (l'absurde c'est cet état de conscience contradictoire). Cette absurdité favorise *l'interchangeabilité des fonctions* et des finalités.

L'interchangeabilité des fonctions réside dans le fait qu'une supposition (verbale, textuelle ou factuelle), si elle est vérifiée, modifie la valeur de l'hypothèse. Elle n'est pas simplement « vraie » ou « fausse » ; elle est qualifiée, elle acquiert son grain au delà des vérités et des certitudes, peut-être toujours et encore provisoire, mais dessinée, peu à peu incarnée. Alors elle endosse une autre fonction. Elle est moins trouble. Elle stabilise l'équilibre des *rapports*.

Et, dans ce nouveau *dessin*, c'est la thèse : une tentative de généralisation basée sur la succession des hypothèses vérifiées (ou à *abandonner*), un éclaircissement aussi simple que possible, aussi explicite que possible : comme une preuve par le geste.

C'est ça l'important et la règle, ce que Poincaré rapporte dans *La science et l'hypothèse* en 1902 (trois ans avant la théorie de la relativité restreinte d'Einstein) : « Toute généralisation est une hypothèse ; l'hypothèse a donc un rôle nécessaire que personne n'a jamais contesté. Seulement elle doit toujours être, le plus tôt possible et le plus souvent possible, soumise à vérification¹. »

Ce qu'Oriane Helbert et Céline Domengie proposent dans cette édition inaugurale à leur collaboration doctorale, contenu dans le très beau titre « glané » chez Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, c'est cette idée d'une recherche non homogène, relative (comme une *temporalité relative*), non finie et mobile (liquide) mais stabilisée et analysée, une recherche qui pense par la vérification, en marche et à suivre. Aussi l'ouvrage restitué à la fois l'état de leur recherche mais aussi le résultat de leurs échanges de paroles et de gestes qui a duré une semaine entre le 5 et le 9 octobre 2015.

P. B., 8 septembre 2016

1. Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1968, p.165.

Céline Domengie et Oriane Helbert

Artistes & Doctorantes, Université Bordeaux Montaigne

QUELQUE PART DANS L'INACHEVÉ

Lorsqu'en juin 2015, dans le cadre de ses *Cartes blanches aux doctorants*, Pierre Baumann nous a proposé de présenter notre travail de recherche dans l'espace d'exposition de la Maison des Arts, nous avons accepté avec enthousiasme, nous ne nous connaissions pas encore et n'avions en commun que la préparation de nos thèses de doctorat. Tout en nous réjouissant de la perspective de la richesse de la rencontre, nous avons dû faire face à deux contraintes. D'une part, il nous était imparti de garder le lieu et d'assurer l'accueil du public, d'autre part, nous devions trouver un point de jonction entre nos pratiques artistiques individuelles.

C'est en partant de *Quelque part dans l'inachevé*, un ouvrage d'échanges et de dialogues entre Béatrice Berlowitz et Vladimir Jankélévitch que nous trouvions appui. Vladimir Jankélévitch, le *philosophe-poète*, y montre l'articulation nécessaire entre création et langage, entre l'intuition à l'œuvre et la conscience de l'œuvre.

« La divine ingénuité de la création est menacée sur deux fronts : d'un côté elle est meurtrie par des représentations religieuses qui font d'elle une transcendance ou un souffle venu d'en haut ; d'un autre côté elle est compromise par le génialisme romantique qui répudie le soucis du métier et qui est le père de l'amateurisme. Ainsi se justifie par exemple — cela est bien connu — la façon provocante dont Valéry parlait de son travail de poète : mon inspiration c'est le labeur quotidien ; mon inspiration c'est de m'asseoir tous les matins à ma table de travail avec mon porte-plume, devant la feuille blanche...¹ ».

La table de travail est alors devenu cet objet emblématique à partir duquel nous avons à la fois imaginé notre dispositif et renversé notre première contrainte : l'espace d'exposition serait transformé en espace d'atelier, en lieu de travail mettant ainsi à profit notre présence continue.

1. Vladimir Jankélévitch in. Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, collection Folio Essais, 1987, p.48.

En re-visitant la fonction de la table, il s'agissait aussi d'interroger la spécificité du lieu de la recherche plastique et théorique et la façon dont se re-joue et se dé-joue la fonction de l'espace de travail. En écho aux mots de Paul Valéry, nous affirmons que l'activité du chercheur et du *chercheur-artiste* est d'abord une pratique, une activité quotidienne, avec ses temps forts et ses temps faibles. Parfois il n'y a rien d'autre à voir qu'une personne assise à une table.

Provisoirement, l'espace d'exposition de la Maison des Arts est devenu d'une part, l'endroit de nos activités respectives et d'autre part, celui de notre engagement commun sur le terrain de la recherche en art — de cette manière nous répondions à notre seconde contrainte.

C'est ainsi qu'au centre de l'espace, une grande table, conjugaison de deux de nos tables de travail respectives, est devenu le pivot et le point de rencontre de nos activités de recherche. Cette table double était le plan de travail et la surface d'échanges pour un ensemble d'entretiens à propos de la recherche en art et de ce qu'elle implique : *La recherche en art à l'université* (l'articulation entre théorie et pratique), avec **Pierre Sauvanet** (professeur en esthétique et philosophie de l'art, co-directeur de la thèse d'Oriane Helbert), *Art, yoga et méditation* (La recherche en art : un certain type de connaissance induit par un certain type de présence pour un certain type de décision) avec **Jean-Paul Thibeu** (artiste), *Les mots de l'artiste* (La recherche en art : écrire une thèse et parler de son travail) avec **Pierre Baumann** (artiste et co-directeur des thèses préparées par Céline Domengie et Oriane Helbert), **Camille de Singly** (historienne de l'art) et **Aline Ribière** (artiste), *Art, humanisme et architecture* (la recherche en art et son articulation avec l'architecture : la place d'un humanisme dans les pratiques de construction actuelle) avec **Jean-Luc Barreau** (architecte)².

Cette publication restitue une semaine d'activités, ses gestes, ses échanges et un relevé parcellaire de nos recherches dont le prolongement trouvera place au sein du deuxième volet de *Quelque part dans l'inachevé*.

C. D. & O. H, le 31 août 2016.

2. Cet entretien sera publié dans *Quelque part dans l'inachevé* n°2.

Céline Domengie

**QUELQUE PART DANS L'INACHEVÉ,
UN ESPACE DE RECHERCHE POUR
LA CRÉATION DE L'ATLAS GENIUS LOCI**

Revisiter/partager ses archives, la pratique
d'un méta-art comme expérience

L'élaboration de cette proposition intitulée *Quelque part dans l'inachevé*, en collaboration avec Oriane Helbert, est une réponse à l'invitation de Pierre Baumann, dans le cadre des « Cartes blanches aux doctorants »¹. Nous avons choisi d'aborder ensemble ce que nos démarches artistiques ont de commun : la recherche en art. Nous nous sommes donc accordées sur le fait de montrer nos activités artistiques en train de se faire et de les aborder sous deux angles : en donnant à voir des choses créées ou en cours d'élaboration, d'une part, et d'autre part en partageant, sous forme d'entretiens, les questions soulevées par l'exercice analytique, autrement dit le rapport entre l'activité artistique et les mots de l'artiste.

Pour ma part, cette proposition s'inscrit dans une double origine. Premièrement, dans la réflexion que je mène à partir de la notion de *chantier*. Partant du chantier architectural comme situation d'expérimentation, je m'interroge sur ce que signifie « être en chantier » et sur le statut de ce que je construis : ma « production » artistique est d'abord un cheminement avant de donner lieu à un quelconque objet. *Quelque part dans l'inachevé* est une des formes d'exposition de ce processus.

Deuxièmement, elle s'inscrit dans la continuité de l'exposition *Bureau d'activités, Atlas Numérique Genius Loci*, présentée à la Cité Frugès-Le Corbusier de Pessac en novembre-décembre 2014, au moment où j'amorçais ma thèse de doctorat. Je m'interrogeais alors sur la spécificité d'une telle entreprise pour une artiste et je fus rapidement convaincue que ce travail universitaire devait aller de pair avec un dispositif de monstration régulier, qui exposerait cette

1. Pierre Baumann nous accompagne toutes les deux dans la préparation de notre thèse de doctorat, sous forme de co-direction avec Pierre Sauvanet pour Oriane Helbert et Hélène Saule-Sorbé pour moi-même.

activité théorico-pratique en suivant le rythme de ces trois années de recherche. Il s'agissait alors du premier « rendez-vous » d'une série qui devait se renouveler une fois par an. Je me suis donc appuyée sur cette première expérience menée à la Cité Frugès-Le Corbusier pour élaborer ma proposition à la Maison des Arts.

La thèse de doctorat que je prépare s'intitule « Atlas Genius Loci, modélisation de connaissances à partir d'une poétique du chantier », c'est un cadre qui me permet d'interroger ma démarche d'artiste au bout de dix années d'activité et d'ouvrir le champ d'une nouvelle création, celle d'un atlas où mes archives seraient partagées et articulées avec les lieux sur lesquels j'ai travaillé². Dans cette perspective, *Quelque part dans l'inachevé* est un dispositif qui m'a permis de revisiter mes archives afin d'expérimenter des manières de les raconter. Plusieurs interrogations se sont combinées : Comment se construit cette parole ? Nous verrons la place qu'occupe l'art de la mémoire en tant que méthode. Quelle est la nature de cette voix ? D'où parle-t-elle ? Où se situe-t-elle pour tenir son discours ? L'exercice du méta-art comme auto-méta-cognition est une réponse. Enfin : À qui s'adresse-t-elle et quelle place occupe-t-elle dans le champ sociétal ? Question à laquelle je répondrai en m'appuyant sur la définition de l'expérience de John Dewey dans son ouvrage *L'art comme expérience*³.

La place des archives pour l'exercice d'un art de la mémoire.

Le dispositif proposé repose sur le déploiement de mes archives et documents : je les utilise comme matériaux de travail, support d'analyse et d'auto-réflexion de mon propre processus de création. Il ne s'agit pas d'éclairer mes archives mais d'éclairer mon travail. C'est une espèce d'auto-méta-cognition. Il s'agit de pouvoir cheminer de façon organique pour pouvoir retrouver les notions, les épistémès, les images, etc. qui sont mobilisées par ma pratique. Elles ne remontent pas toutes à la fois, mais selon les itinéraires, elles peuvent toutes, potentiellement, apparaître.

Le déploiement de ces archives invite à une certaine promenade, dont le prin-

2. Chacun des projets menés s'inscrit dans un lieu où je déploie le dispositif d'expérimentation *Genius Loci* ; au sujet du premier chantier investi, voir la publication *Genius Loci, une approche expérimentée des chantiers*, les éditions t, 2013.

3. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2010.

cipe est inspiré par l'art de la mémoire. Cet héritage qui nous vient de l'antiquité et qui, peu à peu, a été oublié, fut revisité dans les années 60 par le travail de l'historienne de la Renaissance, Frances Amelia Yates. Dans son ouvrage *L'Art de la mémoire* (publié en France en 1975), elle en raconte le mythe fondateur : *Au cours d'un banquet donné par un noble de Thessalie qui s'appelait Scopas, le poète Simonide de Céos chanta un poème lyrique en l'honneur de son hôte, mais y inclut un passage à la gloire de Castor et Pollux. Mesquinement, Scopas dit au poète qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme convenue pour le panégyrique et qu'il devait demander la différence aux Dieux jumeaux auxquels il avait dédié la moitié du poème. Un peu plus tard, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'extérieur et désiraient le voir. Il quitta le banquet et sortit, mais il ne put trouver personne. Pendant son absence, le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; les cadavres étaient à ce point broyés que les parents venus pour les emporter et leur faire des funérailles étaient incapables de les identifier. Mais Simonide se rappelait les places qu'ils occupaient à table et il put ainsi indiquer aux parents quels étaient leurs morts [...].*

Et cette aventure suggéra au poète les principes de l'art de la mémoire, dont on dit qu'il fut l'inventeur. Remarquant que c'était grâce au souvenir des places où les invités s'étaient installés qu'il avait pu identifier les corps, il comprit qu'une disposition ordonnée est essentielle à une bonne mémoire⁴.

Cette technique s'est développée par la suite, notamment avec la pratique d'un orateur comme Cicéron, pour la mémorisation de longs discours, qu'il décrit dans le *De Oratore*. Il est très intéressant de remarquer que, du point de vue artistique, cette mnémotechnique repose sur un usage d'images mentales, frappantes, qui, associées aux différents lieux d'un même édifice, permettent au discours d'être raconté en cheminant mentalement dans cette architecture imaginaire. Celui qui pratique cette technique possède une liberté infinie d'usage et d'association d'images et donc un champ complexe et infini d'association d'idées. Cette méthode est tout à fait fascinante. La thèse de Frances A. Yates repose justement sur ce point. Elle défend l'idée selon laquelle l'histoire de l'art de la mémoire reflète la façon dont les pratiques mobilisant l'imaginaire sont passées d'un statut de principe de cognition supérieur pour glisser vers les bases d'une aliénation. Ce propos sur la place de l'imaginaire comme principe de connaissance résonne avec les difficultés que les arts plastiques rencontrent

4. Frances Amelia Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975. p. 15.

parfois aujourd'hui pour être considérés à leur juste place dans le champ de la recherche en sciences humaines.

Dans le cadre du *Bureau d'activités*, *Atlas Numérique Genius Loci* puis de *Quelque part dans l'inachevé*, j'ai repris les principes de l'art de la mémoire. Je vais décrire ici la façon dont je les ai mis en œuvre, puis j'expliquerai le rôle que cet art joue dans ma propre pratique artistique et dans l'élaboration de ma thèse de doctorat comme exercice de méta-art.

Exemple d'usage de l'art de la mémoire pour une auto-méta-cognition.

À la Cité Frugès, quatre espaces étaient à ma disposition, j'ai donc réparti mes archives dans ces quatre lieux. Chaque ensemble de documents représentant un groupe d'idées, chaque lieu devenait l'espace d'une thématique, au sein de laquelle s'ouvraient des cheminements, des discours possibles, à la façon dont Cicéron aurait pu le faire pour une plaidoirie ; à la différence près que le récit est offert à un public auprès duquel il n'y a rien à défendre, tout à partager. Le public peut visiter l'exposition seul ou bien dans le cadre de rendez-vous programmés et accompagnés par l'artiste. Chaque visite est l'occasion d'une nouvelle rencontre avec le public, d'un nouveau cheminement au sein de l'exposition, l'espace expérimenté devient le lieu d'une reconstruction infinie du discours.

Ce qu'on voit.

Premier espace au premier étage : le salon. On y découvre le projet de thèse et celui de l'*Atlas Genius Loci* sous forme d'un document à lire. Cet espace introduit le propos. C'est celui où j'accueille les visiteurs.

Deuxième espace au premier étage : le bureau avec la table des entretiens (des entretiens sont prévus hors des temps d'ouverture au public). On y voit une grande image représentant les caryatides de l'Erechthéion qui recouvre une table, prise lors du projet *On Board*, ces figures illustrent l'étymologie du mot chantier : « ce qui porte ». Puis la figure des caryatides est amplifiée par le projet des *Méta-caryatides* mené à Avignon et Marseille (dans la continuité du

projet *On Board*), présenté dans un porte-document de format A3. Sur cette table est aussi déposé un livre, *La Peinture dans la peinture*⁵, dont la couverture représente un autoportrait de Rembrandt en train de peindre, où le chevalet est au premier plan ; rappelons que le mot *chevalet* et le mot *chantier* partagent la même racine étymologique. Une série de quatre cartes postales est aussi disposée là, présentant un choix de photographies du projet *Pénélope* : elles montrent les petits nœuds de métal avant qu'ils ne soient coulés-cachés dans le béton armé.

Troisième espace au deuxième étage : la petite chambre avec la table des chantiers passés. Une table est recouverte d'une grande photo de l'étagage du chantier de la Casa de piedra, prise à Santander dans le cadre du projet *Huit atlantes* (clin d'œil aux caryatides dont l'atlante est le pendant masculin et qui n'est pas sans lien avec le mythe d'Atlas, n'oublions pas que le projet général a pour but la création d'un atlas) ; l'édition de ce projet est aussi présente. Les publications gardant la trace de *Genius Loci Monflanquin*⁶ (les petits livrets de couleur et le livre final), une série de diapositives disposées sur une table lumineuse, une diapositive toute seule présentée avec une visionneuse et un film vidéo sur un écran me serviront d'appui pour parler de mes recherches sur le chantier du collège de Monflanquin. Les publications relatives au projet *Genius Loci Aix*⁷ sont aussi présentes.

Quatrième espace au deuxième étage ; la grande chambre avec la table des chantiers en cours. Le projet *Genius Loci Villeneuve*⁸ débutait à peine à ce moment-là. Un négatoscope (caisson lumineux) expose une image des sous-sols de l'hôpital Saint-Cyr, sur une table lumineuse reposent un tirage photographique transparent et trois boîtes contenant des images de repérages que les gens peuvent manipuler avec des gants. Dans la même pièce, un écran est posé sur un bureau, diffusant la vidéo d'un travelling dans le Pôle de Santé du Villeneuveois ; les premiers documents rassemblés sur l'histoire de l'hôpital et de la clinique sont en consultation.

Ce dispositif était activé à chaque visite, par le cheminement entre ces quatre es-

5. Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987.

6. Projet sur le chantier de construction du collège de Monflanquin, 2010-2011.

7. Projet sur les chantiers administratifs et pédagogiques de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, 2012-2013.

8. Projet sur les répercussions du chantier de construction du Pôle de Santé du Villeneuveois : déménagements de la Clinique de Villeneuve et du Centre Hospitalier Saint-Cyr.

paces : je racontais mon travail en m'appuyant sur les éléments présentés. Ma présence n'était pas une médiation de l'exposition. L'étymologie du mot *médiation* véhicule l'idée qu'il y a d'un côté les images-documents-œuvres-etc. et de l'autre côté le public ; la médiatrice serait au milieu, en train d'essayer de les réconcilier, ou tout au moins de les faire se rencontrer. Je ne suis pas entre les deux, je suis partie prenante de l'un des deux, le travail présenté et moi-même sommes indissociables. Ma présence et le discours construit forment un tout, donnant une nouvelle dimension à l'exposition. Ma présence n'est là ni pour expliquer ni pour interpréter, elle donne simplement de nouveaux renseignements qui étoffent l'ensemble de signes qui sont donnés à lire aux visiteurs.

Ce faisant, à chaque visite, j'expérimentais un nouvel itinéraire et observais que les mots qui émergeaient n'étaient jamais vraiment les mêmes et que l'histoire qui se racontait était à chaque fois un peu différente, comme une histoire sans fin.

Quelque part dans l'inachevé comme prolongement.

Dans le cadre de *Quelque part dans l'inachevé*, le dispositif est rejoué mais les cartes sont rebattues. Le tout est déployé dans un seul espace partagé avec Oriane Helbert, au sein duquel j'isole trois îlots, concrétisés par trois tables. Une table de projets s'appuyant sur des chantiers de constructions architecturales concrètes : les archives, documents et œuvres relatifs à *Genius Loci Monflanquin*, *Huit atlantes*, *Pénélope*, etc. Dans les grandes lignes, on retrouve la table des projets passés présentée à la Cité Frugès avec en plus un meuble-bibliothèque et des outils de travail : des ressources documentaires, une imprimante, etc. Pour *Pénélope*, ce ne sont plus les cartes postales mais des tirages d'exposition qui ont été présentés à la galerie Junta, à Panama, quelques semaines auparavant. Une table de projets s'appuyant sur l'idée de chantier, sur un registre plus symbolique : *Genius Loci Aix* et *Genius Loci Villeneuve*. Ici, c'est le mobilier cédé ou prêté par l'hôpital qui est mobilisé : lampe de bloc opératoire et bureau-négatoscope, comme une citation de l'exposition qui a eu lieu en mai dernier. C'est aussi le lieu de travail et de rédaction pour la thèse pendant le temps de l'exposition. Enfin, une demi-table est combinée à une demi-table d'Oriane Helbert, afin de former notre table commune des entretiens, autour de laquelle nous rencontrons et discutons avec des invités choisis sur la question de la recherche artistique et du discours de l'artiste.

Partant de cette nouvelle répartition des documents, une nouvelle histoire est construite à chacune des visites. Je ne reviendrai pas ici sur le contenu du discours, qui fera l'objet de ma thèse, mais plutôt sur les enjeux de ce dispositif.

Les enjeux du dispositif dans le cadre d'une recherche universitaire en arts plastiques.

En tant que support de prise de parole et d'expérimentation avec les mots, ce dispositif joue un double rôle. Il me permet de parler et d'échanger sur mon travail avec le public, c'est une question que nous avons travaillée lors des entretiens menés avec Pierre Baumann et Camille de Singly, ils sont restitués dans cette édition. Mais c'est aussi un exercice d'« auto-méta-cognition » de mon travail. Je tire cette formule de la remarque d'une personne présente lors d'une visite à la Cité Frugès, elle m'a fait sourire, car effectivement, mon travail s'inscrit dans l'héritage d'un méta-art, conceptualisé tour à tour par Jean-Claude Moineau, Adrian Piper et Jean-Paul Thibeau.

Tout d'abord Jean-Claude Moineau, pour ce qui est des questions relatives au statut d'auteur de ma thèse. Pour une recherche doctorale en arts plastiques, j'ai choisi d'affirmer une parole d'artiste, ma propre voix. Même si la thèse s'articule à une œuvre, à un geste artistique, il n'en demeure pas moins que le protocole diplômant universitaire requiert un objet théorique. Partant de là, il m'a semblé que le discours à produire devait s'inscrire dans ma pratique, sans s'en détacher au risque de devenir une espèce d'autre moi-même qui se regarderait de loin — dans le sens de ce que dénonce Jankélévitch⁹ : *Et que dirions-nous de l'homme de lettres s'il parlait de ses propres œuvres comme nous parlons des dialogues de Platon ? Nous dirions que cet homme de lettres est un singe de lettres et que ce dédoublement est contre-nature. Ai-je une « œuvre » ? N'ai-je pas une œuvre ? De toute façon ce n'est pas à moi d'en juger. Jugez-en vous-même*¹⁰.

Pour maintenir le point de vue de l'artiste, l'exercice d'un méta-art comme le définit Jean-Claude Moineau m'apparut juste : « [...] me concentrer sur le discours sur l'art, sur la théorie de l'art, tout en cherchant à éviter de retomber

9. Citation que nous avons choisie comme base à nos entretiens avec Pierre Baumann et Camille de Singly.

10. Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1987, p.13.

simplement dans les disciplines déjà en place comme l'esthétique, l'histoire de l'art, la sociologie de l'art ou la critique d'art¹¹. » Ma thèse devait devenir le creuset d'une activité autre, tout en restant une activité artistique. Par ailleurs, la méthode proposée par Adrian Piper dans son article « In support of Méta-art », publié en 1973¹², vient corroborer mon intuition, et c'est sur elle que je m'appuierai pour élaborer ma méthode d'analyse.

Méta-art, la méthode Piper comme modèle d'analyse pour une thèse en arts plastiques.

Dans un article publié en octobre 1973 dans la revue *Art Forum*, Adrian Piper défend l'idée que les artistes pourraient mener une activité nommée « méta-art », qui serait en partie de l'art, ou parallèle à l'art ou remplacerait l'art ; il traiterait de ses conditions et répercussions et rendrait explicite trois choses. Les processus mentaux, c'est-à-dire la façon dont l'idée de l'œuvre naît, ce qui la déclenche ; ensuite, les procédures, lesquelles « peuvent inclure la façon dont on se procure les matériaux qu'on utilise, ce qu'on fait pour se les procurer, avec qui on doit négocier et en quelle qualité, quels types de décisions prend-on en relation avec eux (esthétiques, financières, environnementales, etc.), jusqu'à quel point l'œuvre exige-t-elle des interactions (sociales, politiques, de collaboration) avec d'autres personnes, etc. » ; et enfin les présuppositions, celles-ci concernent les conditions qui dépassent la sphère de l'artiste, elles sont d'ordre social, psychologique, politique, métaphysique ou esthétique. On remarque une forme de gradation de l'approche, partant du plus près de l'artiste, du plus intime, et allant jusqu'au plus large, resituant la pratique artistique dans un contexte sociétal.

Dans le deuxième point, elle pose l'idée que l'art n'a pas d'utilité, de fonction, puisqu'il « n'améliore pas son entourage (bien que cela puisse être un effet périphérique de l'œuvre ou de son emplacement), comme le font les arts industriels, la décoration d'intérieur, la mode, l'architecture, etc. ». Piper affirme même que l'œuvre est opaque car elle est unique, singulière et que son sens

11. Entretien avec Jean-Claude Moineau, réalisé par Jean-Paul Thibreau le 10 juin 2011, dans le cadre du *Méta-bureau provisoire* au « Commissariat », boulevard Richard Lenoir, Paris.

12. *Artforum*, New York, octobre 1973.

échappe au langage, ses référents et ses répercussions ne sont pas pleinement accessibles.

La relation d'une œuvre d'art avec les autres faits du monde est épistémologiquement analogue à ce qui s'établit entre un nom propre et la phrase dans laquelle il apparaît : au-delà de tout le sens ou de l'information que nous donne un nom propre, il peut aussi être une ellipse. De même, une œuvre d'art est quelque chose de non généralisable et non fonctionnel. À moins de décrire sa présence physique (spatio-temporelle) comme on pourrait décrire la structure phonétique et alphabétique d'un nom propre, l'importance de l'œuvre renonce à l'analyse. [...] il s'agit plus d'un objet esthétique qu'épistémique.

Pour Piper, cette opacité est liée à celle de la singularité de l'artiste comme personne : « Je peux tenter d'expliquer *comment* je vis, mais pas le *fait* de ma vie. » Cependant, elle distingue l'œuvre et l'artiste par le fait que l'œuvre est purement esthétique, opaque, alors que l'artiste est à la fois esthétique mais aussi épistémique en tant qu'être « cognitif et discursif », c'est cette capacité de l'artiste qui lui permet d'analyser l'œuvre : « [...] si on veut articuler quelque chose, on doit faire appel à nos aptitudes épistémologiques et non à l'expérience esthétique. »

Le méta-art est unique, tout comme l'activité artistique et pour les mêmes raisons ; sa thématique est, dans les deux cas, immédiatement accessible aux artistes. Cependant, à la différence de l'art et de l'activité artistique, le méta-art n'est pas complètement opaque parce que ses outils sont les aptitudes discursives, conceptualisatrices et cognitives de l'artiste. [...] le méta-art requière une conscience épistémique sur l'art, c'est-à-dire, de nous percevoir nous-même comme les objets esthétiques que nous sommes, et ensuite, d'élucider du mode le plus complet possible les pensées, procédures et présuppositions qui nous définissent comme tels.

Elle conclut son texte avec l'idée que le méta-art est non seulement un appareil critique qui permet d'examiner la façon dont l'art fonctionne au sein d'un système capitaliste, mais qu'il est surtout un support d'engagement des artistes au sein de la société.

Outre l'intérêt politique de la position de Piper, deux choses retiennent mon attention dans son texte.

D'une part, le méta-art comme méthode épistémologique, qui me servira de modèle pour l'analyse de mon travail artistique. En décrivant les processus mentaux, les procédures et les présuppositions de chacun de mes projets, je

balayerai les différentes épistémès mobilisées par mon activité, je les classerai et les analyserai : une auto-méta-cognition prolongeant ce que j'ai mis en place de façon empirique avec la pratique de l'art de la mémoire. Cependant, l'approche de Piper sera revisitée à travers le prisme de la philosophie pragmatiste et des positions tenues par John Dewey dans son texte *L'Art comme expérience*.

Méta-art comme expérience : la création de l'*Atlas Genius Loci*.

La position de Piper au sujet de l'opacité de l'œuvre d'art rejoint celle que John Dewey avait déjà énoncée quarante ans plus tôt, en 1934, dans *L'Art comme expérience*. Mais elle s'en éloigne sur un point fondamental : si pour Piper cette opacité tient à la mécanique de création et à son attachement inhérent à la personnalité de l'artiste, Dewey, lui, considère que cette opacité tient plutôt à un écosystème.

On identifie généralement l'œuvre d'art à l'édifice, au livre au tableau ou à la statue dont l'existence se situe en marge de l'expérience humaine. [...] la véritable œuvre d'art se compose en fait des actions et des effets de ce produit sur l'expérience [...]. Une fois qu'un produit artistique est reconnu comme une œuvre classique, il est en quelque sorte isolé des conditions humaines qui ont présidé à sa création et des conséquences humaines qu'il engendre dans la vie et l'expérience réelles. [...]

Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute autre forme d'effort, de souffrance, de réussite. Une première tâche s'impose donc à celui qui entreprend d'écrire sur la philosophie des Beaux-Arts. Il s'agit de rétablir cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils sont la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles¹³.

13. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2010, p. 29-30.

Dewey précise plus loin cette rupture culturelle : « La mobilité du commerce et des populations, due au système économique, a affaibli ou détruit le lien entre les œuvres d'art et le *genius loci* dont elles ont autrefois été l'expression naturelle. Les œuvres d'art ayant perdu leur statut indigène, elles en ont acquis un nouveau : elles sont désormais exclusivement des spécimens des beaux-arts¹⁴. » Au questionnement ouvert par Dewey sur l'opacité de l'œuvre et le statut de l'objet d'art, Adrian Piper répond par la proposition d'un méta-art. Reprenant le terme même d'opacité dans sa formulation, son texte pourrait être lu comme une réponse indirecte à Dewey, bien que ce dernier ne soit pas mentionné. Dans le contexte politique des années 70 et au sein du marché de l'art de l'époque, Adrian Piper propose une critique du système des beaux-arts de l'intérieur.

Quelques décennies plus tard, de nouvelles propositions, comme les *Protocoles méta*¹⁵ initiés par Jean-Paul Thibaud, offrent une nouvelle réponse à la problématique posée par Dewey, en proposant un méta-art qui n'est plus ancré dans le système des beaux-arts, mais qui s'est déplacé pour réinvestir la société dans son ensemble. Un parti-pris dans le sillage duquel s'inscrit mon projet d'*Atlas Genius Loci*.

Atlas Genius Loci et BIM, pratiques artistiques et architecturales contemporaines pour un lieu de mémoire commune.

Cet atlas sera le lieu où s'articulera le travail analytique mené selon la méthode Piper pour la description de mon processus avec les archives *Genius Loci*. Mais l'idée de l'atlas atteignait une limite, puisque les archives relatives aux lieux sur lesquels j'ai travaillé, et dont elles constituent la mémoire, n'y étaient pas articulées. Je me suis donc intéressée à ce qui pourrait faire lieu de mémoire commune dans les pratiques architecturales contemporaines, de façon à relier ce que je peux réaliser sur un lieu, en qualité d'artiste, avec ce qu'une maîtrise d'ouvrage et d'œuvre construisent. J'ai découvert les nouvelles formes de modélisation des architectures, les BIM (*Building Information Modeling*), qui à mon

14. *Ibid.*, p 38.

15. Les *Protocoles méta* sont des dispositifs d'expérimentation artistique, sociale, politique et leurs malentendus. Voir le site : <http://protocolesmeta.com>.

sens, pourraient renouer avec l'art de la mémoire. Ce sont des processus « de production et de gestion de toutes les informations relatives à la conception, la construction, l'exploitation, voire la démolition, d'un bâtiment¹⁶ » qui prennent la forme d'une maquette numérique, où les différents espaces du bâtiment, ainsi qu'un certain registre d'informations, essentiellement techniques, sont modélisés. Un champ encore vierge reste à explorer, pour l'intégration de données plus « vivantes », plus « organiques », plus « humaines », voire artistiquement plus expérimentales. Ce travail autour de la mémoire du lieu et de son *genius loci* pourrait rétablir cette continuité perdue : cultiver une culture de l'habiter afin d'établir le socle humaniste d'un lieu vécu dans l'épaisseur de sa culture.

Un terrain d'expérimentation s'ouvre actuellement avec l'Université de Bordeaux, maître d'ouvrage d'un grand nombre de bâtiments au sein de l'Opération Campus, avec laquelle une réflexion sur la création d'une dimension « humaniste » à sa maquette numérique et au futur BIM de son patrimoine est en cours, c'est le projet *Genius Loci UBUBM*. Comme un jeu de poupées russes, cette thèse menée à l'université et sur l'Université enrichira ce futur atlas en mettant en perspective la recherche menée au sein de son lieu-objet d'étude.

In fine, l'enjeu est de défendre la création de lieux plus humains dans une société où, pour reprendre les derniers mots d'Adrian Piper dans l'article sus-cité, les artistes « ne sont pas dégagés des forces et du destin de cette société ».

C. D., avril 2016.

16. Valéry Didelon, « L'Empire du BIM », *Criticat* n° 13, printemps 2014, p. 71-77.

Oriane Helbert

HABITATS MOMENTANÉS

« Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner ».

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.14.

Nos espaces quotidiens, ceux que nous habitons, ceux qui constituent la chambre, la maison, la rue, le quartier, la ville, la périphérie de la ville, le pays, le continent, le monde sont une multitude de petits morceaux d'espaces à la fois disjonctifs et conjonctifs. Disjonctifs parce qu'ils sont des points fixes et stables bien circonscrits mais aussi conjonctifs puisque entre ces points, dans leurs intervalles il y a une multitude de lignes souples, de mouvements et de trajectoires possibles, de lignes de déterritorialisation à inventer.

C'est bien ce que décrit Gilles Deleuze dans *Mille plateaux* à partir du motif du livre : « Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification¹ ».

Alors nous naviguons dans ces espaces, entre ces espaces segmentés par leurs fonctions, limités à une action ; nous passons d'un contexte, d'un état, d'un statut, d'un geste à un autre, comme si nous procédions par sauts de puce, de point en point du matin au soir — travailler, attendre, dormir, manger, jouer, faire du sport, aller au cinéma etc., en silence, en discutant, dans le brouhaha, en public, en privé, etc.

Tous ces espaces traversés fondent les rythmes de nos vies : nos comportements, nos attitudes, nos allures, nos habitudes faites de vitesses et de lenteurs. Cette lenteur peut être déterritorialisante, elle peut constituer une ligne souple aléatoire au sein de l'organisation rigide et toute planifiée de nos espaces et temps. Par exemple nos déplacements en métro ou en tramway sont faits pour être rapides, on passe de point en point, de station en station le plus vite possible,

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*, Paris, Minuit, 1980, p.9.

sur terre ou sous terre rien n'entrave le déplacement de la rame. Les trajets sont minutés — *2 minutes, départ proche* — sauf quand un problème technique vient enrayer la machine, vient perturber son timing parfait — *2 minutes de retard, incident en cours* — et nous voilà captif entre deux points, immobile sur la ligne.

Il y a ces déplacements à l'horizontal à travers la ville et ses quartiers et puis il y a les déplacements à la vertical de l'ascenseur. Ceux-ci nous propulsent de bas en haut d'un bâtiment en nous évitant la montée marche par marche de l'escalier. Mais là encore, il arrive de temps en temps que l'ascenseur nous retienne suspendu à son câble vertical. Ce sont des voyages immobiles, mais l'immobilité n'est pas forcément signe de passivité : « Le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, [...] les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser sur place pour rester à la même place en échappant aux codes² ».

Ces déplacements dans le noir, du métro ou de l'ascenseur, n'ont plus d'heure, plus de mesure, plus de nuit ou de jour, été comme hiver la même température y est maintenu grâce à l'air climatisé.

Ces lenteurs, ces arrêts, ces erreurs, ces contre-temps sont ces petits mouvements qui dérèglent, perturbent et désorientent nos déplacements et nos rythmes qui obéissent dans le cours normal des choses à une organisation mesurée à la minute près.

J'ai choisi d'habiter momentanément l'espace de *Quelque part dans l'inachevé* sur ces lignes de déterritorialisation ou de désorientation.

Mais pas de déterritorialisation sans territoire — comment voir l'intervalle sans points fixes ? Comment percevoir le contre-temps sans tempo ?

Tout d'abord il s'agissait donc de tracer une zone habitable dans cet espace vide d'exposition de la Maison des Arts, parce que « le chez-soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité [...] »³. L'espace d'exposition est toujours là pour être habité momen-

2. Gilles Deleuze, « Pensée nomade », dans *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p.362.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*, op. cit. p.382. Par le biais de la ritournelle il est montré ici comment celle-ci procède par agencement territorial : « on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc.) », *ibid.*, p.397.

tanément. Ici il est à la fois ligne de passage et point d'arrêt. L'architecture du bâtiment en est la cause parce que cette salle d'exposition est située entre deux halls d'entrée, eux-mêmes espaces de passage — passage d'un hall à un autre, passage d'un passage à un autre passage — cela dessine déjà plusieurs lignes souples et nomades.

Avec Céline Domengie, pour tracer notre territoire commun, nous avons donc installé méthodiquement dans l'espace du mobilier et des objets, ceux grâce auxquels on peut lire, écrire, regarder, fabriquer ; bref habiter et développer une pratique de la recherche. Il y avait des tables, des chaises, des lampes, des étagères, des tapis, des images, des livres, des photos, des documents de travail, des outils, du papier, des crayons, un bouquet de fleur de ceux qu'on vous offre lorsque vous recevez des invités⁴, des tasses, des verres, des assiettes, des couverts, une bouilloire, de la musique, du thé, du café. Voilà l'espace rempli d'objets, de fonctions et de fonctionnalités.

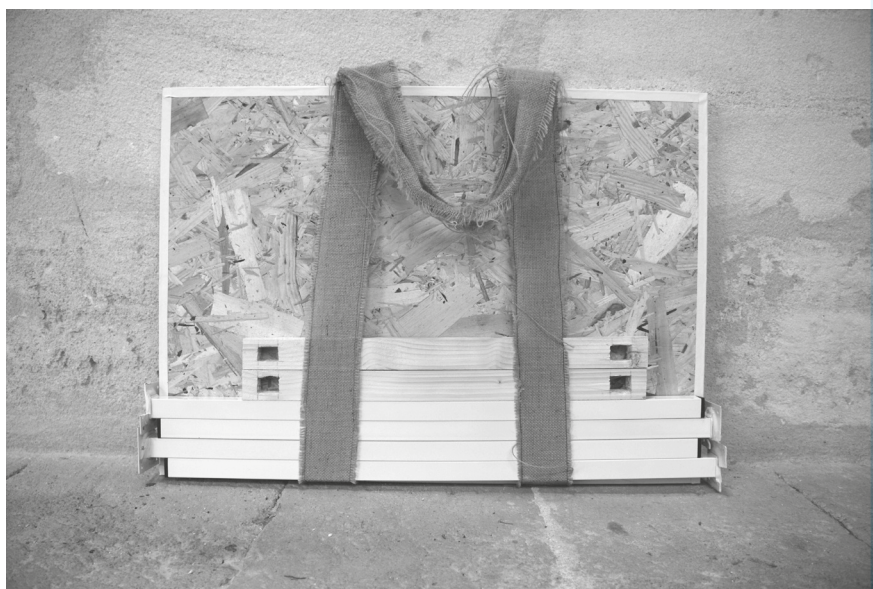
Entre tous ces objets, ces tables de travail, il y a des gestes, des pas, des allers et venues, des voix indistinctes, de l'errance qui finissent de l'occuper.

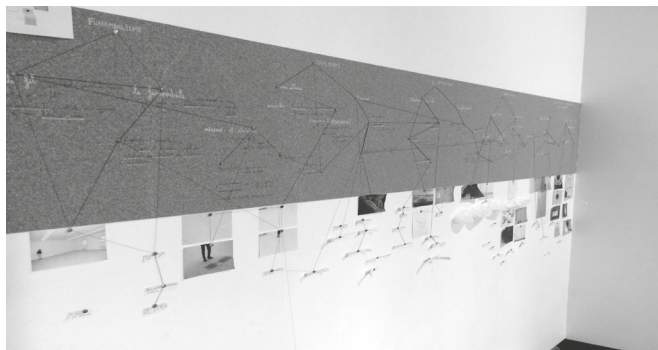
Mais ces objets ne devaient pas être n'importe lesquels, un habitat provisoire nécessite un mobilier facile à transporter, léger et modulable. Il fallait pouvoir partir la table de travail sous le bras. « Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (points d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). Mais la question, c'est ce qui est principe ou seulement conséquence de la vie nomade. En premier lieu, même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est *intermezzo*. Même les éléments de son habitat sont conçus en fonction du trajet qui ne cesse de les mobiliser⁵ ».

Dans une note qui suit à propos de ces habitats nomades, Gilles Deleuze donne la voix à Anny Milovanoff qui décrit par un exemple concret, dans un article in-

4. Il s'agissait ici d'un ikebana, offert par Jean-Paul Thibeu, notre premier invité de la semaine. L'ikebana est une composition florale suivant les traditions et les techniques de l'art floral japonais.

5. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p.471





titulé « La seconde peau du nomade »⁶, la manière d'habiter provisoirement des nomades du Sahara algérien, les Larbaâ. Elle explique que le nomade construit ses habitats provisoires en faisant en sorte de ne pas laisser de marques sur le territoire occupé, ainsi le nomade refuse de s'approprier l'espace traversé. Pour cela il utilise des fibres naturelles : des sangles tissées appelé trigâ⁷ qui servent à renforcer les attaches de la tente aux piquets qui la soutiennent, des poils de chèvre, de la laine — des matières douces, des matières qui ont plusieurs fonctions : attacher, retenir, abriter, couvrir etc.

C'est en nomade, d'une manière vague ou vagabonde que j'ai voulu habiter l'espace de *Quelque part dans l'inachevé*.

Alors, j'ai apporté des tables, des plateaux de travail en bois composite construits pour l'espace, à ses mesures. Ainsi un des plateaux vient délibérément s'emboîter dans une partie d'une cimaise sur roulettes ; pour ne pas entraver la mobilité de cette cimaise le plateau de table est également monté sur roulettes. Un second plan de travail modulable et démontable, avec ses deux plateaux distincts et sa structure réalisée en tenons et mortaises non collées, est installé. Une sangle de rangement en toile permet de transporter facilement la table .

Il y aussi une large bande de liège qui est déroulée au mur, à hauteur d'yeux, pour pouvoir y inscrire les fondements de ma recherche, y pointer des choses importantes, y tracer des itinérances parcourues et à parcourir avec un fil — parce que le fil peut revenir en arrière, on peut le couper, le détacher, le faire changer de direction. Cette cartographie en train de se faire permet à ceux qui sont de passage de poser un œil sur mes arpentages et pour m'offrir parfois un regard, une désorientation, une ligne de fuite.

Un tabouret, démontable et à l'assise faite de sangles en tissu, à l'aspect bricolé avec une absence de savoir-faire inspire peu confiance. À côté un tapis en laine dessine un cercle au sol et accueille des modules de rangements démontables faisant office de bibliothèque provisoire. Au-dessus une étagère est bricolée à l'aide de deux clous et d'une planche de bois fendue, rendant sur sa tranche ses nervures, son fil⁸, visibles. Deux lampes baladeuses sont disposées stratégiquement pour pouvoir lire ou sculpter.

6. Anny Milovanoff, « La seconde peau du nomade », dans *Nouvelles littéraires* du 27 juillet 1978, citée par Gilles Deleuze dans la note 42 de *Mille Plateaux*, p.471.

7. Le mot « trigâ » signifie la route, le chemin.

8. Le fil du bois correspond au sens des fibres de celui-ci.

Une chaise sans dossier, à l'assise de la même matière que le tapis de sol circulaire, ne permet pas de s'installer confortablement, de s'avachir. Tenter de s'adosser c'est se rappeler aussitôt que cette place, cette position n'est que provisoire. Enfin la laine, le fil, le bois jonchent le sol par petits tas dans des paniers cubiques en tissu, cousus rapidement pour le transport. Ces matériaux sont prêts à être utilisés pour construire on ne sait quoi mais on ne sait jamais.

Les espaces ont donc été aménagés, structurés par activités ; il y avait le lieu de la recherche, de l'expérimentation pratique et théorique, le lieu de la convivialité et des repas pris ensemble, la table des entretiens et des moments de rencontre avec des invités. Ces espaces, semblables à ceux d'une maison avec son bureau, sa salle à manger et son salon sont donc devenus provisoirement un habitat de jour.

Nous avons en quelque sorte, strié, segmenté l'espace pour mieux lui instituer des lignes souples et fragiles — c'est une forme de reterritorialisation pour opérer une déterritorialisation, pour avoir la possibilité d'inventer des lignes de désorientation. Une fois l'espace devenu rassurant, emplit de fonctions et habitable on peut lui injecter des « lignes d'erre » — entrouvrir le cercle.

C'est ainsi que l'espace de *Quelque part dans l'inachevé* a fondé pour le temps d'une semaine à la fois un lieu de vie, d'activité, de travail et de rencontres parfois prévues, parfois improvisées — « Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance [...] on risque une improvisation [...] »⁹.

Montrer ses brouillons, ses ratures, ses ratés, ce qui fonctionne et ce qui ne donne rien c'est également une sorte de dévoilement d'un travail qui s'effectue dans l'ombre — à l'abri. Hors de son habitat il faut accepter de risquer de montrer ce qui est en train de se faire, ce qui est inachevé — les errances.

Il y a donc les tables, les objets divers et leurs fonctions qui créent des espaces disjonctifs, qui découpent l'espace en zones ; et il y a l'entre, la conjonction, ce qui tient ensemble, les interstices que nous traversons. Penser l'interstice, occuper l'espace et le temps que nous considérons le plus souvent comme perdus, n'est-ce pas une forme de nomadisme ?

Une pratique et une pensée nomade se chargerait en effet de voir l'organisation

9. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles Plateaux*, op.cit., p.382-383.

du temps et de l'espace autrement : les espaces structurés par leurs fonctions de travail, d'écriture, de bricolage, de lecture ne seraient plus au premier plan mais c'est davantage la ligne souple, l'entre qui relie ces fonctions qui serait déterminant. Pourquoi passe-t-on de telle activité à telle autre, comment y va-t-on et qu'est ce qu'on récupère, qu'est ce qu'on gagne sur ce trajet souple et ouvert ? Il s'agirait de penser les déplacements dans les espaces — espace de travail, espace du quotidien, espace de la pensée, plutôt que le travail, les routines ou la pensée elle-même. En bref penser le voyage, même immobile, même imperceptible au lieu du séjour.

O. H., avril 2016.

1 – 1.3

Pierre Baumann

Préambule

Céline Domengie & Oriane Helbert

Introduction

Céline Domengie

***Quelque part dans l'inachevé,
un espace de recherche pour
la création de l'Atlas Genius Loci***

Oriane Helbert

Habitats momentanés

1 – 2.2

Entretien avec Pierre Sauvanet

La recherche en art à l'université

Entretien avec Jean-Paul Thibeu

Art, yoga, méditation

Entretien avec Pierre Baumann

Les mots de l'artiste

Entretien avec Camille de Singly

Les mots de l'artiste

Entretien avec Aline Ribière

Raconter son travail

1 – 3.3

*Quelque part dans l'inachevé 1, images
et remerciements*