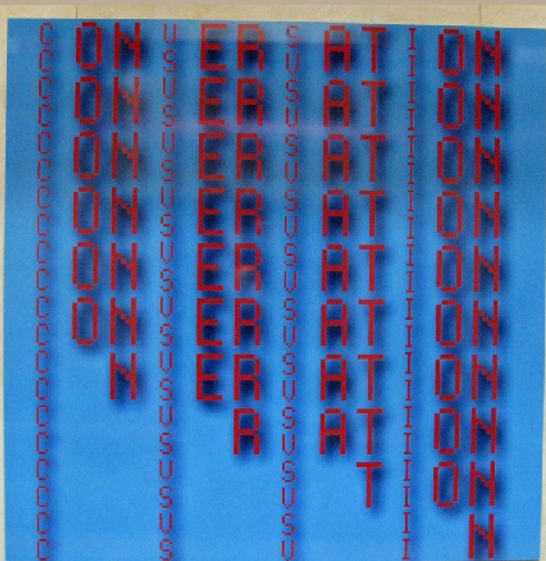


Pamiers

(ARIEGE)

Lycée Irénée Cros



# Véronique BARTHE

*Conservation/conversation*

2004

Dossier rédigé par Isabelle SENGES  
Direction Régionale des Affaires Culturelles  
Juin 2013  
Cliché de couverture, 20110903085NUCA  
Roland Chabbert © Inventaire général, Région Midi-Pyrénées

## L'ŒUVRE

### Notice de l'œuvre

- titre : *Conversation/conservation*
- date de réalisation : 2004
- technique, matériaux : tirage numérique sur aluminium Dibond<sup>1</sup>
- dimensions : 125 x 125 cm
- genre, discipline : peinture-graphisme
- localisation, emplacement : salle de réunion
- description : il s'agit d'un tirage numérique contrecollé sur un panneau d'aluminium au format carré. L'œuvre choisie pour le lycée Irénée Cros s'intitule *Conversation/conservation* et reprend ce titre dans l'œuvre elle-même, jouant sur la correspondance des deux mots, par inversion et effet de miroir. L'artiste met en scène ces deux mots, donnant une forte visibilité à l'ensemble, grâce au choix d'une typographie rouge légèrement ombrée, en contraste sur un fond bleu clair. L'ensemble donne un effet de relief et une impression de lumière, à l'instar de lettres lumineuses de panneaux publicitaires, et peut rappeler par ailleurs un panneau de signalisation. Les lettres de tailles différentes, sont disposées selon un rythme binaire, petit-grand, voire ternaire, petit-grand-grand...Elles s'insèrent de façon très ordonnée dans des colonnes, desquelles elles semblent pourtant dégringoler, en une disparition progressive. La parenté de ces deux mots y est mise en évidence, mais l'inversion d'une des lettres fait apparaître deux mots bien distincts qui, s'ils ne sont pas nettement différents au niveau de leurs formes, le sont par ailleurs, au niveau de leurs significations.

### Analyse de l'œuvre du 1%

Au premier abord, au-delà du langage mais d'un point de vue formel, l'utilisation d'une certaine typographie liée à un code de couleur (le rouge comme signal de danger voire d'interdiction) évoque de manière allusive et détournée, certains dispositifs de la **signalisation** routière. Comme dans toute la série à laquelle appartient cette œuvre, la couleur revêt une importance particulière, ainsi que la typographie choisie par l'artiste. Car Véronique Barthe ne joue pas simplement sur la **signification et l'interprétation de mots**, mais aussi sur leur **forme et leur composition**.

À l'instar d'un graphiste en communication visuelle, ou plutôt à l'inverse, l'artiste travaille à la limite, se jouant des codes qui renverraient à un message non identifié. Ainsi l'œuvre, malgré une apparence qui la rattache au domaine du graphisme publicitaire, détourne ce dernier et l'ouvre à une pluralité de sens et de questionnements. À travers ce paradoxe et cet effet de langage, quel est le message sous-jacent ? Vers quoi l'artiste tente-t-elle de nous faire parvenir ? Contre quoi souhaite-t-elle nous mettre en garde ?

Suivant le proverbe "un homme prévenu en vaut deux", l'artiste tenterait de nous alerter des dangers de l'amour et de la relation amoureuse.

Elle met en scène ces lettres, par des jeux d'inclusion, de superposition ou de mise en parallèle, le tout constituant un **mélange de signalétique**, de **signes chromatiques** et de **langage**.

Ainsi, cette « peinture » s'articule autour d'un **jeu de langage révélant des correspondances possibles entre les mots**. Comprise dans le titre de l'œuvre, la proposition envisagée par l'artiste établit un lien entre conversation et conservation. Elle indique qu'un simple déplacement de lettres rend possible une **évasion de la pensée**. Cette œuvre peut donc agir, comme une sorte d'exemple, qui permet au spectateur de **chercher dans son lexique personnel, de semblables correspondances**, pouvant devenir des **associations poétiques**.

Si son travail a généralement pour **thème principal, la relation amoureuse** dans tout ce qu'elle a de plus mystérieux et d'enivrant, les formes simples empruntées par les expressions courantes

---

<sup>1</sup> L'alu Dibond est un matériau largement utilisé comme support publicitaire et composé d'un noyau polyéthylène entre deux plaques d'aluminium.

qu'elle choisit, déclinent des **états d'âme** ou des **dialogues intérieurs**. Car Véronique Barthe est avant tout hantée par **le doute qui accompagne l'amour** et le doute engendrant souvent **un questionnement**, elle nous **amène à nous interroger** sur certains aspects de la relation amoureuse. Faut-il y voir dans la liaison qu'elle établit entre les termes "conversation" et "conservation" l'interprétation suivante: dans une relation amoureuse, est-il important de conserver la conversation, autrement dit, le dialogue ? Celui-ci est si important qu'il ne peut se désolidariser du terme conservation. Ce sont deux termes qui ne peuvent être distingués l'un de l'autre. Le traitement particulier des mots engendre des **glissements dans l'interprétation** de ceux-ci. Ils semblent alors vouloir dire plus qu'ils ne nous disent d'habitude. Comme s'ils en gagnaient en sens. Une telle **analogie dans la forme de ces mots** finit par engendrer leur **disparition**. Dans le bas du tableau, les lettres se sont évaporées.

Chaque espace de ces carrés d'aluminium devient alors un petit territoire où le **jeu formel et sémantique** ne renvoie plus à un seul **langage codé** mais à un **champ intime, narratif et ludique** où peut s'insinuer la **fiction d'un dialogue intérieur**. Avec de simples mots, qui pourraient passer pour froids et impersonnels, Véronique Barthe réussit à nous faire entrer dans un monde de l'intime.<sup>2</sup>

## L'ARTISTE

### Éléments biographiques

Née en 1965 à Toulouse, vit et travaille dans cette ville.

**1987** : Deug d'Histoire de l'Art

**1990** : Diplôme National d'Arts Plastiques

**2001** : Bourse d'aide individuelle à la création DRAC Midi-Pyrénées

Elle a réalisé de nombreuses expositions personnelles et collectives, dont beaucoup en Midi-Pyrénées:

### Expositions personnelles

**2011** « Aïe et coups #1 », dans l'espace public et cloître de la collégiale, Saint-Gaudens (organisé par le Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques)

**2010** « Peau cible » PAM, Muret (Plateforme d'art de Muret)

**2009** « Vous êtes las », Omnibus, Tarbes - « Vous êtes las », 2009, Impression sur bâche, 274 x 200 cm, Lèche-vitrine n°19

« Livres d'artistes » médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse

**2008** Galerie une poussière dans l'œil, Villeneuve d'Ascq

« Ex peau » lesalonreçoit, Toulouse

**2006** « tu d'or ? » L'Inventaire, Montauban

« Maudits mots dits », Galerie du collège Albert Camus, Villemur-sur-Tarn

**2003** « Correspondances » Centre Saint Cyprien, Toulouse

**2002** « Correspondances » Pluriel, Salles sur Garonne

**2001** « Sans Doute » Les cahiers de l'atelier, Brax

**1999** « Corps à cœur » Atelier Adélie, Toulouse

Galerie Can'Art, Toulouse

**1998** Galerie des commun'arts, Montauban

**1995** Matra Marconi Space, Toulouse

« Rouge Baiser » La cave, Toulouse

**1994** « Les noces d'argile » Canal Sud, Toulouse

**1990** Salle basse du Palais de la Berbie, Albi

---

<sup>2</sup> Certains extraits de ce chapitre ont été rédigés par Elodie Stroecken, Drac M-P

## Expositions collectives

- 2012 « La vie des formes », les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées, Toulouse  
2011 « Dérapage contrôlé » Omnibus, Tarbes  
2008 « D'autres murs » le bbb, exposition itinérante  
2006 « Jeune création féminine contemporaine » Centre Culturel des Mazades, Toulouse  
« Productions orphelines » L'Inventaire, Montauban  
2004 « Livres d'artistes » ENFA, Toulouse  
2003 « Toi et moi ça fait deux » Château de Linardié, Senouillac  
« L'autre, autrement » Marles les mines  
2002 « BBB artothèque », BBB, Toulouse  
« Souvenirs d'été », Le matin des imaginaires, Giroussens  
« Entrelacs 2002 » La galerie, Staffelfelden  
2000 « Solo Global », Centre Culturel Matadero, Huesca  
« Nous avons beaucoup pensé à vous », A la plage, Toulouse  
« Les Curieux 2000 », ENAC, Toulouse  
1999 « Grands Formats », Montauban  
« Compac Art », Galerie Rose Selavy, Barcelone  
1998 « Livres d'artistes, Etats d'esprits », Toulouse  
« Les Curieux poche », Toulouse  
Galerie M. Batut d'Haussy, Paris  
1996 « Les mots, l'art et la vie », Toulouse  
1995 « Aux 500 Diables », Bordeaux  
« Salon d'art contemporain » Verdun sur Garonne  
1994 « À vos papiers », Musée Ostrovski, Moscou  
« Les chambres d'amour », Grenade  
1991 « Magasin d'artistes », Rodez

## Son œuvre, sa démarche, ses questionnements, citations, Resituer l'œuvre du 1% dans le contexte général de l'œuvre de l'artiste ...

### Le rapport aux images

« Mon travail a pour thème principal la relation amoureuse. Depuis plusieurs années, cette obsession s'exprime par la représentation systématique des signes sexuels féminins et masculins. Ce jeu formel se construit autour de motifs figuratifs simplifiés à l'extrême (calices, feuilles, cœurs) dont la banalité permet toutes sortes de variation et d'allusions érotiques. Bien plus qu'un jeu de variations formelles, ces images rudimentaires qui occupent massivement chaque toile à partir de son centre, se veulent comme une forme purement picturale empreinte de désir et de plaisir, d'énergie d'être.

Dans mes productions les plus récentes, le secret et le jeu tiennent une place plus grande. Des expressions courantes sont confrontées à des formes simples et déclinent plutôt des états d'âme, des dialogues intérieurs. La question éternelle de la place de l'autre, de sa différence et le processus intime et mystérieux du choix amoureux occupent une place centrale. Avec une apparente simplicité et une économie de moyens, ces toiles se veulent comme autant de scénarios explorant le domaine intime, le tout à fleur de peau, de sensualité, de violence d'humour, d'amour. » Véronique Barthe

« Véronique Barthe, en prenant en compte le double héritage de **l'art conceptuel** et du **pop art**, met en tension deux attitudes contradictoires, iconoclaste et iconophile, deux positions antinomiques. Si le **texte-concept** est substitué à l'image, les mots, l'énoncé peuvent de la même manière se transformer en icône. Jeux de mots et jeux typographiques, dynamisation du signifiant et mise en page dynamique des signes consomment à la fois une double défaite, un double triomphe, et produisent une équivalence entre les médiums, le langage et la peinture, pour le seul bénéfice de l'effet pictural du texte, de l'impact sémantique du tableau. Les **codes de la communication**, l'efficacité de ses slogans, de sa signalétique sont **détournés** et mis au service de **l'expression d'une parole intime** et pudique, naïve et lucide, ordinaire et poétique, appartenant au **langage commun**, appartenant à la **banalité du langage amoureux**. Clichés, détournements

d'expressions toutes faites, messages construits sur des homophonies, combinés à des figures symboliques ou des **motifs abstraits, qui ont force d'idéogrammes**, forment une suite d'avertissements tragi-comiques, d'adresses à soi-même et à l'autre, qui nous parlent et nous font signe. La démarche de Véronique Barthe engage, ainsi, un **travail sur les écritures** se concentrant sur le **psychologique intime** et explorant les relations amoureuses, la gamme contradictoire et cyclothymique de ses sentiments intérieurs, de ses états d'être... » Danielle Delouche

#### À propos des livres

« Le travail pictural de Véronique Barthe s'accompagne d'une **production de livres**. Bien plus qu'un prolongement aux recherches plastiques, les livres développent un **espace narratif et ludique** pénétrant de manière plus intimiste dans l'univers de l'artiste, explorant de manière systématique le **thème de la relation amoureuse**. Propice aux **jeux des mots et des images**, le livre associe à la **signalétique simplifiée des formes et des symboles une série d'expressions courantes**, banales. Les variations plastiques, physiques et sémantiques intègrent sous l'apparente simplicité et légèreté des formules, la question du renouvellement de la notion du livre et de notre pratique de lecture. » Brigit Bosch

À l'occasion de l'exposition « Aïe et coups #1 » à St-Gaudens, Véronique Barthe a réalisé un livre, compilation de ses poèmes, consultable dans un cabinet de lecture : « Si l'édition permet de garder la trace d'un projet de nature éphémère, c'est aussi à une relecture qu'elle invite le visiteur(...) d'abord le lieu est confidentiel et propice au silence voire au recueillement. Puis, l'objet-livre induit une proximité et un contact physique avec l'œuvre (...) L'édition fait alors figure de journal intime (...) La succession des pages fait naître des prémices de narration. Enfin par la lecture, l'appropriation devient individuelle et plus introspective. » (Julie Martin)

#### À propos d'expositions

« *Aïe et coups #1* », St-Gaudens, 2011, extraits de la revue Semaine 30.11

Son **œuvre poétique et graphique** diffuse des **messages personnels dans l'espace urbain**. Par ses mots, cette artiste interroge le public dans ses états d'âme, ses amours, ses doutes. Ces messages exposés entre mai et septembre 2011, sous forme de bâches, affiches, stickers, seront une **conversation lancée au public promeneur**.

« Faire le choix d'œuvres contemporaines dans la ville en interrogeant le public sur ses amours, ses doutes, c'est accepter le questionnement et se laisser prendre au jeu des mots et des images. Vouloir ces ponctuations colorées à la fois poétiques et graphiques en invitant à la conversation, c'est accepter de **regarder l'espace public autrement**. Véronique Barthe redessine les contours de la ville et avec cette proposition artistique, soutenue par le CAC La Chapelle Saint-Jacques au côté de la mairie de Saint-Gaudens, fait émerger un réel engagement artistique attaché au sentiment d'altérité. » *Valérie Mazouin Directrice artistique Chapelle Saint-Jacques, Catherine Mouniérou-Auban Adjointe à la culture.*

« À travers les mots, Véronique Barthe explore les relations amoureuses et les sentiments humains. Paradoxalement, ces messages intimes, d'ordinaire tenus secrets et chuchotés, se matérialisent dans une approche sémantico-formelle empruntée aux usages de la communication de masse : complémentarité du visible et du lisible, grandes dimensions, supports reproductibles et diffusables, etc. il s'ensuit dans le travail de l'artiste un constant jeu d'opposition entre la sphère privée et la sphère publique, entre l'intime et le partagé, entre l'individuel et le collectif.

« *Peau cible* », Plateforme d'art de Muret, 2010 (extrait de la présentation de l'exposition), extraits : Véronique Barthe **se saisit des codes de la communication visuelle** (slogans, symboles, etc.), se les approprie et les détourne pour transmettre avec humour une parole du quotidien parfois intime, toujours pudique. Elle **manipule les mots et leur représentation** écrite créant un jeu sémantico-formel. Sur la **surface plane de ses images**, les termes se décomposent et se recomposent aboutissant à des calembours tandis que des **pictogrammes** viennent appuyer le sens des courts messages.

Cette dérision sur soi et les relations amoureuses n'est pas sans rappeler quelques-unes des figures féminines produites par l'industrie culturelle (...) Cette culture de masse, l'artiste s'y réfère, tout comme le Pop Art a pu le faire, en y puisant des codes et des références. Plus particulièrement l'artiste s'attache à jouer avec les codes visuels de la communication de masse : ceux des affiches, des publicités...

Traits simples, messages brefs, symboles, couleurs vives et contrastées, alliés à un humour bon enfant sont quelques-unes des caractéristiques des images de Véronique Barthe empruntées au langage des mass media. De cette communication, l'artiste s'approprie également le procédé de création numérique... (Julie Martin)

À propos de la série « Correspondances »

« Construit comme un jeu combinatoire entre le lisible et le visible, le dessin et l'écriture, l'ensemble des images de la série « correspondances » décline le doute amoureux.

Chaque composition associe des motifs abstraits ou symboliques, des couleurs et des graphies particulières à de courts messages et joue sur les codes graphiques, les doubles sens, les glissements, les seconds degrés. Le jeu formel et sémantique ne renvoie plus alors seulement à un langage codé mais à une fiction intime, personnelle, narrative et ludique. Histoire individuelle qui nous parle aussi de nous, de nos joies et de nos peines, de nos amours et de nos guerres... »  
Véronique Barthe

Ainsi, l'œuvre présente dans le lycée va faire **écho** et **porte-voix** aux conversations échangées là, dans la salle de réunion. Si **la répétition** renvoie aussi à d'autres conversations, d'autres ailleurs, d'autres protagonistes, le tableau en serait comme une mémoire et l'artiste le conservateur. Mémoire de ce qui se serait dit, ou non-dit et qu'**un lapsus à la faveur d'un échange de lettres**, de syllabes, ou de sons viendrait révéler ou relever au grand jour.

Reste la **musicalité des mots**, enfermés dans leur espace-temps au carré, et **le rythme** qui scande la surface du « tableau » en **une pulsation**, allant en s'atténuant, graduellement, jusqu'au silence à venir - perceptible mais laissé à notre imagination comme dans un hors-champ - nous parle aussi de la fragilité de la vie, et resteront peut-être des voix, à lire à voix basse.

### Notes, références bibliographiques, sites internet, etc

Revue :

Semaine 30.11, Véronique Barthe, Aïe et coups, n°280, coproduit par CAC Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens. Revue hebdomadaire pour l'art contemporain. Parution Semaine volume VI / septembre 2011

Sitographie :

Voir la « galerie » de ses œuvres sur le site du centre d'art contemporain Chapelle-Saint-Jacques, Saint-Gaudens : [http://www.lachapelle-saint-jacques.com/galleries/eID\\_galerie\\_40](http://www.lachapelle-saint-jacques.com/galleries/eID_galerie_40)

<http://www.lesabattoirs.org/art-contemporain-midi-pyrenees/artistes/230/veronique-barthe>

## RÉFÉRENCES À L'HISTOIRE DE L'ART

En rapprochant **un mot et sa représentation**, le travail de Véronique Barthe rappelle les **expérimentations sémiologiques** de l'**art conceptuel** et plus particulièrement la démarche tautologique mise en œuvre dans *One and Three Chairs* par Joseph Kosuth ou encore les *Date Paintings* de On Kawara. Mais la comparaison s'arrête là, car si l'action linguistique de l'œuvre d'art est soulignée dans les deux cas, les messages de Véronique Barthe s'éloignent des principes fondamentaux de l'art conceptuel en procédant à la construction d'une **fiction personnelle**.  
(Julie Martin, extrait du catalogue d'exposition Plateforme d'Art de Muret, 2010)

### Mots-clés

DADAÏSME - LETTRISME - POP ART - ART MINIMAL - ART CONCEPTUEL - FLUXUS -  
ART AND LANGUAGE



- **Dadaïsme**

Mouvement artistique international né à Zurich en 1916, autour d'un groupe de poètes, plasticiens, musiciens et hommes de théâtre. L'esprit Dada, inextricablement lié au contexte historique où il apparaît, vise à renverser la conception traditionnelle de l'art au moyen de la **provocation** et de la **dérision** en une attitude subversive. Après avoir fait table rase de toutes les croyances, l'artiste dada découvre le principe de la liberté absolue en art et au-delà de la révolte et de la protestation, Dada repense à neuf la peinture, la poésie, la photographie, le cinéma. Il est à l'origine de l'art moderne et contemporain qui inscrit le non-art dans l'art, invitant à revoir les catégories esthétiques et le sens du beau.

Si le propre de l'action dadaïste est d'élever la réalité du monde « banal » au niveau de matériau artistique, et ceci dans tous les domaines de l'art, donnant à l'objet un statut artistique, cette revalorisation du matériau, cette démocratisation de l'art, ont contribué à l'abolition des genres.

Même si la durée de Dada ne se limite qu'à quelques années, le mouvement a marqué en profondeur l'art et la pensée du 20ème siècle. Il donnera lieu à une filiation allant du Néo-dadaïsme de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg, avant-coureurs du Pop art, au mouvement Fluxus et au Nouveau Réalisme.

- **Le Lettrisme**

Isidore Isou fonde le Lettrisme avec Gabriel Pomerand en 1946. **La lettre est revendiquée comme l'élément fondamental de toute création visuelle ou sonore, plastique, architecturale, gestuelle.** Les premiers artistes à participer aux activités multiples du groupe sont Jean-Louis Brau, Gil Wolman, François Dufrêne et Maurice Lemaître. Revues, expositions, débats, manifestations et actions publiques se succèdent jusqu'à aujourd'hui et plus d'une centaine de personnes auront participé à ce mouvement dont Alain Satié, François Poyet et Roland Sabatier. Le Lettrisme est un mouvement utopique de libération de l'individu par la généralisation de la créativité à tous les domaines.

**Tous les supports**, objets, toiles, volumes, vêtements sont susceptibles d'être **recouverts de signes, d'écritures.** Ils deviennent les outils d'un **récit permanent** où l'artiste peut laisser libre cours à la participation du public, pour une création sans limite de temps.

(Extrait du dossier pédagogique, Musée de l'objet, Blois)

- **Pop'Art** (n. m. d'origine anglo-saxonne) : Abréviation de popular art (art populaire).

Mouvement artistique né en Grande-Bretagne et aux États-Unis entre 1955 et 1970. Cet art prend appui sur la **culture populaire** de son temps, utilisant les **images de la rue, des medias, de la bande dessinée ou du cinéma** pour créer des peintures ou sculptures colorées, parfois hors d'échelle, en série afin d'abolir la distance entre l'art et la vie.

Les artistes du Pop Art utilisent les objets liés à la société de consommation questionnant la culture de masse, en utilisant les **codes de la publicité et de la culture populaire, souvent sur le mode de l'ironie.**

Par ailleurs, l'utilisation des **procédés mécaniques de reproduction** (photo, sérigraphie) à la **facture plate et objective**, a permis la démultiplication et la répétition des images, tout en se rapprochant ainsi, de la production en série industrielle.

Le peintre anglais Hamilton définit ainsi sa production artistique : « Populaire, éphémère, jetable, bon marché, produit en masse, spirituel, sexy, plein d'astuces, fascinant et qui rapporte gros. »

- **Minimal Art (Art Minimal) ou Minimalisme**

Les praticiens du minimalisme, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt et Dan Flavin, s'intéressent d'abord et avant tout à **l'espace**, principal élément de leur art. Ils entreprennent de fabriquer des structures d'une rigoureuse simplicité, abandonnent la composition traditionnelle, rejettent l'ornementation et les relations hiérarchiques entre les éléments afin que les **propriétés des matériaux** soient plus aisément perceptibles. Ainsi les formes sont simplifiées à l'extrême, ramenées à leur structure élémentaires, trait, point, cercle, carré et rectangle,

Peintres à l'origine, dans bien des cas, ces artistes se sont donc interrogés sur la nature de la peinture avant d'aborder la question plus générale de l'objet d'art. Qu'est-ce qui fait d'un objet une œuvre d'art ? Quelles sont les caractéristiques propres de la sculpture ? Pareilles questions les inciteront à réfléchir sur le volume, la masse, le poids et le rôle de l'espace. Soucieux de mieux



saisir la nature de l'expérience comme celle du savoir, ces jeunes artistes idéalistes deviennent eux-mêmes des critiques; ils écrivent sur leur propre pratique artistique et sur celle de leurs pairs. Leurs positions théoriques, nourries de phénoménologie, de psychologie comportementale, de métaphysique et de philosophies orientales, feront à l'occasion l'objet d'articles signés. Comme le souligne Robert Morris, une forme simple ne signifie pas nécessairement une expérience simple. En fait, cette simplicité des formes est l'aboutissement d'une pensée complexe.

- **Art Conceptuel**<sup>3</sup>

L'Art conceptuel a vu le jour à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix.

Visant à la dématérialisation de l'art, l'art conceptuel, libéré de toute contrainte technique ou de genre, apparaît comme une tendance protéiforme de l'avant-garde, aux frontières mal définies. Il se manifeste par une nébuleuse de mouvements ou groupes expérimentaux qui lui sont plus ou moins apparentés : Process Art, Arte povera, land Art, Fluxus, ...

Dans son acception large, l'art conceptuel se fonde sur **l'affirmation de la primauté de l'idée ou du concept sur la réalisation de l'œuvre.**

Paradoxalement et bien que remettant en cause l'objet et sa production, l'Art conceptuel n'a cependant jamais pu se passer de réalisations formelles qui se matérialisent le plus souvent par la **photographie ou l'édition de livres et de catalogues.** Par ailleurs, le procédé (ou process) - **notes, esquisses, maquettes, dialogues** - est mis en avant et peut faire l'objet d'une exposition constituée de documents, de films, de cartes, de schémas, de diagrammes, de fichiers, de plans et même de formules mathématiques, visant à véhiculer directement l'idée initiale.

Ainsi les artistes amènent le **spectateur à se questionner sur le processus de création de l'œuvre.**

Les artistes « conceptuels » privilégient une **réflexion sur les codes, les signes et le langage** plutôt que sur l'expressivité, l'anecdote ou l'effet visuel. Sont remis en question tant la pratique artistique que le regard du spectateur, par ailleurs souvent sollicité, pour participer activement au processus artistique.

- **Fluxus**

Fluxus est un état d'esprit plus qu'un mouvement. De nombreux artistes ont contribué à son développement aux États-Unis, en Allemagne mais aussi en France. C'est en 1961 que le terme apparaît (nom donné à un magazine créé par Georges Maciunas) évoquant le souffle, le mouvement. Fluxus concerne d'abord la musique expérimentale qui revendique un esprit dadaïste renouant avec les actions publiques provocantes et dérisoires. Le compositeur américain John Cage lance la musique indéterminée, Nam June Paik, la musique-action. Dans les arts plastiques, la notion d'indétermination se concrétise aussi dans des actions/événements réalisés en public par des artistes comme George Brecht ou Allan Kaprow. La revendication permanente de Fluxus est la promotion du non art, traduit aussi par « tout est art » ou « l'art c'est la vie », défendu en France dès les années 1960 par Ben Vautier, Robert Filliou, Daniel Spoerri...

(Extrait du dossier pédagogique, Musée de l'objet, Blois)

- **Art and Language**

« A partir de 1969, le groupe publie aux États-Unis une revue, Art & Language, éditée par Joseph Kosuth. En 1971, Mel Ramsden (1944) et Ian Burn (1939) le rejoignent. Constitué à un moment où l'art minimaliste semble représenter l'apogée du formalisme et où l'Art conceptuel atteint sa pleine maturité, le groupe fonde son activité, ses "**conversations**", sur une **recherche des relations entre théorie et pratiques artistiques.** Il analyse les divers critères qui président à la reconnaissance d'une œuvre d'art : à la suite de Duchamp, le groupe conclut qu'un environnement artistique suffit à la transfiguration d'un objet en art. Ainsi, **un texte mentionnant qu'il est destiné à une galerie d'art, deviendrait de ce seul fait une œuvre.** L'essai se conclut par une remise en cause de la théorie selon laquelle l'art visuel corrigerait la pensée conceptuelle. « L'utilisation du langage du monde de l'art peut suffire à faire de l'art. » (Extrait du dossier pédagogique, MNAM, Paris)

---

<sup>3</sup> Certains éléments de définition sont extraits du dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Éditions Hazan, Paris 1993

Remettant en question le discours moderniste de l'après-guerre, Art and Language répond à cette position par une pratique collective et anonyme, proposant une analyse critique des relations entre l'art, la société et la politique. Art and Language souligne, jusque dans son nom, l'importance du **"tournant textuel" dans l'art des années 60**. Au travers d'une activité réflexive, qui situe le débat au-delà du strict niveau formel, il inclut dans l'œuvre les effets du discours qui l'accompagne ou la produit. En cela Art & Language occupe un rôle essentiel dans la naissance de l'art conceptuel qui, dès la fin des années 60, développe de nouvelles formes d'art. Celles-ci n'ont plus besoin de l'objet pour réaliser une démarche artistique, mais elles proposent une analyse critique des conditions d'existence de l'œuvre d'art.

Depuis 1976, le projet de « Art and Language » a été poursuivi, à travers Mel Ramsden, Michael Baldwin, ainsi qu'avec les travaux littéraires et théoriques de Charles Harrison.

Travaillant avec les médiums les plus divers, de la peinture à la musique rock, ces co-fondateurs de l'art conceptuel restent, jusqu'à aujourd'hui, les premiers observateurs de ce qu'ils appellent eux-mêmes « l'écroulement dépressif de la modernité ».

## Échos à d'autres œuvres du champ artistique

- Influences, liens ponctuels avec certains artistes ou certaines œuvres

Selon l'angle à travers lequel nous considérons l'œuvre de Véronique Barthe, nous pouvons tirer des fils et les relier à différents artistes, en considérant par exemple :

La notion de série (dont « conversation/conservation est un exemple et appartient à la série « Correspondances »)...

La relation au titre

Le rapport au langage dans sa diversité :

- Dissociation/Association du mot et de l'image : Magritte, Broothaers, Spoerri, Dufrènes, Leccia, Baquié, Sabatier, Hains...

- La définition, expérimentations sémiologiques : Lavier, Kosuth, Art and Language...

- La narration : Muyle, Vilmouth, Baquié, Nam June Paik...

- Les jeux de mots : Saytour, Armleder, Spoerri, Présence Panchounette...

- Jouer avec la forme des lettres : Satié, Isou, Baquié, Dufrène, Hains...

Le rapport entre l'individu et la société, le féminin/le masculin :

- Mythologie personnelle : Boltanski, ...

- Fiction personnelle ou récit autobiographique, narration : Calle, Messenger...

- L'absurde, l'ironie, l'anti-convention : Spoerri...

### ➤ arts plastiques

• **Kurt Schwitters (1887-1948)**, peintre collagiste et poète allemand. Il constitue le chef de file du mouvement dada dans la ville de Hanovre, avant de créer en 1919, d'après son tableau *Merzbild I*, son propre mouvement ( enrichi aussi des influences du Bauhaus et de l'expressionnisme allemand) Merz et sa revue éponyme.

« *Ursonate* », poésie phonétique, composée entre 1922 et 1932 : l'extrait présenté (cf. annexe 5) a été publié dans la revue *Merz* n°24, et reproduit fidèlement in *Merz*, éditions Gérard Lebovici (Champ libre), Paris, 1990, p. 194

La traduction écrite (en partition) et la mise en page de l'*Ursonate*, sont l'œuvre du **typographe Jan Tschichold** qui opère un travail innovant s'inspirant des récents travaux du Bauhaus sur la fonctionnalité. Par ailleurs, c'est ce caractère fonctionnel que cherchera à retranscrire par écrit le **poète-sonore Heidsieck** dans ses "**poèmes-partitions**".

Si, dans ce poème sonore, nous retrouvons l'esthétique dada consistant à parodier une sonate académique, ou plutôt à faire une sonate avec des sons dits primitifs, la partition, elle, n'est pas dans l'esprit dadaïste, mais davantage dans l'esprit du Bauhaus.

• **René Magritte (1898-1967)**, peintre belge.

« Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images ».

À partir de 1927, il commence à explorer **l'écart entre les choses et leur désignation**, en représentant un objet relié à un nom qui n'est pas le sien. Il va travailler par la suite, cette thématique **de façon plus abstraite en calligraphiant des mots** dans des cases irrégulières.

« Trahison des images », 1929 : où est inscrit « ceci n'est pas une pipe » pose la question de l'écart entre l'objet et sa représentation.

Dans *Mots & Images*, Magritte se préoccupe surtout de la **représentation de l'objet par les mots et par les images**. En 1929, il est important pour lui de faire l'analyse la plus complète possible des usages des mots et des images. Ce sont, bien sûr, des usages que nous ne rencontrons pas souvent dans la vie quotidienne. Il semble que, dans cet usage inaccoutumé des signes, l'artiste ait entrevu la possibilité d'un **langage poétique** d'un type nouveau. Sa pensée sur la « poésie visible », exploitée plus tard, vient sans doute de cette recherche linguistico-poétique de 1929.

• **Marcel Broodthaers (1924 - 1976)** : poète et artiste plasticien d'origine belge. On trouve dans son oeuvre des réminiscences de Dada, du Surréalisme, du Pop art, du Nouveau Réalisme et de l'Art conceptuel. Après avoir exercé divers métiers, il se fait connaître comme poète dans les milieux surréalistes bruxellois et se lie d'amitié avec René Magritte.

Dans la lignée de ce dernier, Broodthaers **détourne mots et images, s'intéresse à la réalité ambivalente des mots en jouant, par exemple, sur l'homonymie** de la moule et du moule. Il insère de nombreuses allusions et des citations d'autres artistes dans son oeuvre. Il cherche à exposer **le mot en tant que coquille vide** et construit son oeuvre sur ce **vide qu'il considère comme un langage en soi**. En 1968 Marcel Broodthaers crée le Musée d'Art Moderne, département des aigles, "une parodie politique des manifestations artistiques."

« Chez Broodthaers, la poésie (ou la fiction) naît du **brouillage des rapports simples entre mots et images** (ex. « Le Corbeau et le Renard »).

Pour Broodthaers, Mallarmé est le premier artiste moderne qui, dans son Coup de dés, donna à **l'écriture sa dimension spatiale**. Broodthaers a repris Mallarmé, il en a **noirci le texte**, qui est devenu irrémédiablement abstrait, encore plus hermétique, ésotérique, illisible. Il a fait ensuite des poèmes industriels, mots ou signes inclus par moulage mécanique dans des plaques de plastique ce terme au masculin remplaçant en quelque sorte le féminin, « la » plastique. Car ce qui turlupine infiniment Broodthaers, c'est ce que le mot « art » est devenu : un système, un « monde », un patrimoine, un décor. »<sup>4</sup>

Il a produit une version plastique du poème « *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* » de Stéphane Mallarmé qui reproduit la publication de 1914, dont le texte original était caviardé d'encre noire. Cette oeuvre datant de 1969, est constituée de plaques d'aluminium anodisées, accrochées au mur, et de papiers translucides sur lesquels des lignes noires miment l'emplacement et les proportions du Coup de dés.

Dans « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Image* », Broodthaers substitue le mot « Image » au mot « Poème » soulignant ainsi *littéralement* l'innovation « spatialiste » de Mallarmé et indiquant dans le même temps le devenir matériel de cet espace dans le champ des arts plastiques. À cela enfin, s'ajoutait la diffusion sonore d'un enregistrement de l'artiste lisant le poème. Ainsi l'oeuvre est une appropriation du poème éponyme de Mallarmé, qui est par ailleurs un auteur décrit par Broodthaers comme l'inventeur « de l'espace moderne et contemporain de l'art », dans lequel les mots sont disposés sur l'espace de la page, dessinant une constellation qui traduit les mouvements de la pensée. L'hommage que rend Broodthaers à Mallarmé consiste en un geste paradoxal de **l'effacement des mots et de leur remplacement par des barres noires**, accentuant ainsi la **spatialisation du langage** en même temps qu'elle en **annule le sens**.

Johanna Drucker explique : « Broodthaers réduit *Le Coup de dés* à sa structure. Ou, pour l'exprimer différemment, il élève la structure de l'oeuvre au rang de concept digne d'un statut en soi, mettant en valeur l'attention fétichiste de Mallarmé à cet aspect de son oeuvre. »

« *Le Corbeau et le renard* » (1967-1972) cette installation est articulée autour de la projection d'un film de sept minutes, sur un **écran recouvert de lettres imprimées. Texte imprimé, et images d'objets** (bouteille de lait, téléphone, bottes), défilent sur l'écran qui est couvert d'inscriptions dont le cadre est marqué de lettres blanches : dilution de toute signification fixe. Ces lettres correspondent à une section d'un poème que Broodthaers a écrit en relation à la fable de La Fontaine. Pour l'artiste, ce film constitue un « **prolongement du langage** » : « Mon film est un rébus qu'il faut avoir le désir de déchiffrer ». L'oeuvre a été conçue comme « une tentative de nier, autant que possible, le sens des mots comme celui des images ».

---

<sup>4</sup> Lebovici Elisabeth, dans Libération 28/04/01

Le mot comme sculpture

- **Robert Indiana (né en 1928)**, artiste du Pop'Art :

« *Love Rising* », 1968, acrylique sur toile, 370 x 370 cm, MUMOK de Vienne Musée d'Art Moderne Fondation Ludwig art.

Hormis ses préoccupations critiques à l'égard de la société (par ex. à propos du racisme), il utilise un vocabulaire formel limité aux figures géométriques (cercles, étoiles, ...), aux lettres et aux chiffres, en utilisant parfois un mode humoristique.

« Je suis un peintre américain de signes »

Lettres de néon (voir le lien <http://archeologue.over-blog.com/article-20036734.html>)

- **Bruce Nauman (né en 1941)** : affilié au Pop'Art, son emploi des moulages et du néon, souvent en liaison avec certains **problèmes du langage**, l'amènera lors de performances, à répéter des fragments de gestes ou **de phrases simples, jouant ainsi sur la linguistique avec notamment des syllabes empruntées à son nom**. Ainsi, il jouera avec les lettres de l'alphabet à partir d'installations de néons, également dans ses peintures (comme « *Love* »), mais il a aussi réalisé une œuvre graphique dans laquelle on retrouve sa passion pour les fragments de corps, **les signes et l'écriture**.

**Parmi les plasticiens qui utilisent le néon, certains utilisent les chiffres et les nombres, d'autres composent des mots et des phrases avec les lettres lumineuses de la publicité dont le message est détourné**: ainsi l'injonction philosophique, absurde, obscure ou politique, n'incite plus à consommer mais à réfléchir ou à sourire.

Voir les artistes : Nauman, Kosuth (Texte sur les murs de l'église à la biennale de Venise 2007

Installation au néon de Joseph Kosuth), Alberola (série « Alertes » installation de néons d'Alberola, collège des Bernardins, Paris), Cerith Wyn Evans...

- **Cerith Wyn Evans (né en 1958)**, sculpteur gallois et cinéaste

Après avoir réalisé des films expérimentaux, des sculptures et installations dans les années 1990, l'influence du cinéma est restée forte dans son travail.

En 2006, il expose une **couronne de néon épelant en lettres blanches** "*In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*". Le titre épelle un palindrome (phrase qui peut se lire dans les deux sens) en latin, que le situationniste Guy Debord avait repris comme titre d'un film qu'il réalisa en 1978 sur « la société de consommation et l'aliénation capitaliste ». (Extrait du site : [www.lamaisonrouge.org/.../Petit\\_Journal\\_exposition\\_Neon\\_fevrier\\_mai](http://www.lamaisonrouge.org/.../Petit_Journal_exposition_Neon_fevrier_mai)). Cerith Wyn Evans dispose ses lettres en cercle suspendu au plafond comme un lustre, au-dessus de nos têtes. Peu importe le sens de lecture, il n'y a plus de direction, tout fait sens et rien ne fait sens : « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes consumés par le feu! »

« *Pasolini Ostia Remix* » (1998-2003), installation composée d'un film silencieux en 16 mm et d'un projecteur visible faisant partie de la pièce, hommage au réalisateur italien Pier Paolo Pasolini. Un groupe d'hommes installe un dispositif artisanal en bois, sur lequel figure un texte, et dont les lettres dessinées par des feux d'artifice, reconstituent une phrase tirée du scénario d'Oedipe Rex (1967), filmé à Ostie, où Pasolini fut assassiné en 1975. Le film montre l'installation du dispositif, la mise à feu et la consommation du texte. La scène a été tournée simultanément par deux caméras. Les deux séquences, filmées à partir de points de vue différents, sont montées bout à bout, répétant en boucle la même action. Hommage, citation et création se mêlent dans ce film spectral, métaphore de la passion qui irrigue l'acte créatif, la vie d'un artiste et son rapport à l'œuvre. (Christine Macel, extrait)

- **Joseph Kosuth (né en 1945 à Toledo, USA)**

Cet artiste plasticien fait partie des conceptuels et a longtemps travaillé avec le mouvement Art and Language. Le procédé qu'il utilise pour son exposition « *ni apparence ni illusion* », l'écriture au néon, fait référence à ses travaux antérieurs, notamment « *Five words in green neon* », **représentant cinq mots écrits au néon vert**.

Joseph Kosuth **utilise le langage pour mettre en exergue de manière tautologique la question de la représentation**. Quel rôle joue le langage dans notre appréhension du monde ? Comment le langage permet de redécouvrir ce que l'on ne voit plus ?

Lors de son exposition au Louvre, Joseph Kosuth propose, une ébauche de réponse à ces interrogations, avec poésie.

« One and Three Chairs », 1965 : un objet réel, une chaise quelconque, est choisi parmi les objets d'usage courant les plus anonymes. Il est placé contre une cimaise, entre sa photographie – son image reproduite par un procédé mécanique – et sa définition rapportée d'un dictionnaire anglais (ou bilingue en fonction du lieu d'exposition). L'ensemble est la **triple représentation d'une même chose sans qu'il y ait une répétition formelle**. Ce qui est multiplié d'une partie à l'autre de l'œuvre, ce n'est pas la chaise réelle, encore trop particulière malgré sa neutralité, ni la photographie qui ne représente que son image du point de vue du spectateur, ni enfin sa définition qui envisage tous les cas répertoriés de l'emploi du mot "chaise" mais néglige de fait celui de la chaise réelle et de son image. Il s'agit dans les trois cas d'un degré distinct de la réalité de l'objet. **Tous trois désignent, par leur association, une quatrième chaise, idéale et invisible dont le concept se trouve ainsi suggéré**, bien plus que défini. Là où défaille l'objet, intervient l'image, et là où celle-ci à son tour défaille, **apparaît le langage**, lui-même insuffisant mais déjà relayé par l'objet. (MNAM Paris)

Rejetant toute réalisation artistique comme formelle et ornementale, il propose une **vision purement intellectuelle de l'art comme problème philosophique et linguistique** sous la forme de **propositions et de textes** : les idées et le langage constituent ainsi l'essence de l'art au-delà de toute préoccupation illusionniste.

- **Art & Language**, « *Singing Man* », 1976, sérigraphie avec mine de plomb et encre de Chine, 76 x 61 cm, MNAM Paris : cette œuvre fait partie d'un ensemble de douze sérigraphies qui portent chacune l'inscription manuscrite d'un couplet de chanson, ici "The Language of Working Class is universal, its lyricism lightens the heart (le langage de la classe ouvrière est universel, son lyrisme soulage le cœur/art)". Exposée en 1977 à la galerie Fabre à Paris, cette série était présentée avec un film vidéo montrant les artistes chantant ce couplet. A travers cette parodie d'une chanson populaire, Art & Language pointe, **sur un mode ironique, les relations qui tendent à substituer l'art au cœur**.

**Combinant image et langage**, le groupe, qui joue sur les mots (heart = cœur et/ou art), manifeste ses préoccupations centrées sur l'articulation de problématiques sociales et visuelles, et affirme ici ses distances avec la plupart des pratiques artistiques britanniques plus directement engagées dans l'action politique. (MNAM Paris)

- **On Kawara (né au Japon en 1932)** : il vit et travaille à New-York. Voir la série « *Date Paintings* », collection Frac-les Abattoirs, Toulouse : dans ses *Date Paintings*, On Kawara note la date du jour sur un fond monochrome. Il se fixe de réaliser l'œuvre en 24h et de présenter la date suivant les normes du pays dans lequel il se trouve.

Voir la série « *Télégramme* », collection du MNAM, Paris : 8 télégrammes " I am still alive " du 12, 13, 24 et 30 mars, 13 et 29 avril, 10 mai 1975.

Ex. Télégramme du 13 mars 1975, télégramme expédié de New York par On Kawara à Jean Coquelet, Musée d'Ixelles, Bruxelles et portant le texte " I am still alive", il comprend : Télégramme Bandes de papier dactylographié sur formulaire postal 13,6 x 19,7 cm

- **Lawrence Weiner (né à New York en 1942)** : figure majeure de l'Art conceptuel américain. Ses pièces les plus connues se présentent sous la forme de « statements », ou d'énoncés écrits sur le mur, leurs typographies et leurs mises en espace composent de véritables partitions visuelles où les mots forment la substance de l'œuvre.

Il est l'auteur en 1968 de la célèbre «Declaration of Intent » (déclaration d'intention):

« 1. L'artiste peut concevoir l'œuvre. 2. L'œuvre peut être fabriquée. 3. L'œuvre n'a pas besoin d'être faite. Chaque partie étant de même valeur et en cohérence avec l'intention de l'artiste, la décision comme la situation repose pour le récepteur sur les modalités de la règle ». Ces morceaux de phrase engagent le spectateur dans une nouvelle relation à l'œuvre qu'il ne s'agit plus de voir mais de concevoir, sorte de sculptures mentales ; adaptant ce moyen d'investigation à travers des formats et des manifestations variés, il produit également des livres, des films, des vidéos, des performances ainsi que des œuvres sonores.

Il poursuit cette réflexion dans ses vidéos et plus récemment dans des œuvres digitales ; notamment dans *Deep Blue Sky*, 2002, où Weiner examine de nouveaux territoires formels tout en

prolongeant ses propositions linguistiques. Il déploie des dessins animés et des textes épigrammatiques qui interagissent avec un langage symbolique. Ces propositions visuelles prennent alors un sens narratif fort.

Stones + Stones.  $2 + 2 = 4$  est composée de cinq œuvres qui constituent des travaux autonomes et qui peuvent être exposées séparément (les cinq énoncés "pierres + pierres" avec des variantes ajoutées), **le titre de chaque œuvre étant le texte spécifique**. Mais elles forment également un ensemble qui "fonctionne comme un groupe de rock avec cinq membres". Les énoncés peuvent être traduits dans la langue souhaitée et la dimension des lettres est modulable en fonction de la taille du support. En revanche, les inscriptions nécessairement grises et bleues. La réalisation oscille donc entre liberté et contraintes, comme l'indique l'ensemble des clauses que Lawrence Weiner publie dès 1968 dans la revue *Art News* pour définir son travail :

- Proposition linguistique écrite sur un mur
- Peinture murale grise et bleue à exécuter sur place; les mots sont peints en gris et le signe + en bleu. Dimensions totales de la réalisation de mars 1989 au Centre Georges Pompidou : 3,57 m x 15,07 m. Hauteur des lettres : 20 cm environ

Les phrases de Weiner sont des titres d'œuvres qu'il a réalisées pour sa part dans son atelier, sans les communiquer au public, et qu'il transmet en offrant la possibilité d'une nouvelle matérialisation. C'est pourquoi Wiener se déclare à de nombreuses reprises sculpteur.

● **Robert Barry (né en 1936 à New York)** appartient à la première génération des artistes conceptuels avec Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, On Kawara, Douglas Huebler...

Parmi les artistes conceptuels qui travaillent plus particulièrement à partir du langage, Robert Barry occupe une place importante à la **frontière de l'art visuel, de la poésie et de la philosophie**. Après avoir examiné systématiquement plusieurs phénomènes physiques à partir de 1968 et de 1969, en expérimentant les champs électromagnétiques, les gaz inertes, les fréquences électromagnétiques d'ultrasons Robert Barry travaille depuis plus de trente ans à partir de **mots et de pensées, qu'il disperse ou projette de façon très méthodique sur des supports et des surfaces différents : papier, toile, miroir, mur, sol ...**

« Robert Barry nous immerge dans un **environnement de mots** comme dans un *wallpiece* sans langage analytique ou critique. L'espace se charge d'allusions multiples (...). **Le visiteur devient lecteur de ses propres ressentis et transforme ces successions de mots accrochés au mur en discours particuliers aux résonances personnelles** (...) Les lettres capitales, gris métallisé, nous interpellent sans violence. À l'endroit, à l'envers, à l'horizontale ou à la verticale, les termes perdent tout d'abord leur légitimité et leurs propres sens de lecture. Sans début et sans fin, sortant du sol, accolés à la lisière des murs ils se donnent à voir et à lire autrement. Telle une apostrophe, le mot «*Waiting*» nous convie à attendre (...) «*Anything*», «*Inevitable*», «*Passion*», «*Almost*», «*Personal*», etc., on reconstitue inconsciemment une **histoire qui fait écho à notre vécu**. Inexistantes dans la nature, les expressions ne sont que les purs produits de l'homme. C'est par cette caractéristique première que naissent les réactions internes et personnelles à leur contact. »

Concernant les mots, à l'écoute de leur potentiel individuel et de leur caractère physique, il leur donne un aspect visuel et artistique inattendu. L'espace entre les choses est mis en scène. La déambulation attentive et patiente de chaque spectateur active l'expérience spatio-temporelle. Les mouvements de tête et du corps tout entier pour appréhender l'ensemble de l'œuvre résumant et reliant les intervalles qui semblent inhabités. Considérés comme des objets spécifiques et «réflexifs» au sens propre comme au sens figuré, les mots renvoient la lumière de manières différentes en fonction de l'éclairage et de notre position. »<sup>5</sup>

Exposition « *Word Lists* », 2009 : « Une succession de mots inscrits sur les murs sous forme de lettres capitales adhésives ou peintes trouve son pendant au sol dans un assemblage de caractères en volume chromées. Ce travail explore une nouvelle fois l'espace. Celui qui s'insinue entre le temps et les objets, entre les œuvres et le spectateur. Les lettres qui se juxtaposent forment des unités cohérentes que nous lisons comme des mots. «*Another*», «*Personal*», «*Doubtful*», chacun d'eux évoque un univers qui fait écho à nos histoires personnelles. Bien qu'ils puissent être envisagés

---

<sup>5</sup> Cf. Isabelle Soubagné: <http://www.paris-art.com>

simplement comme des squelettes vides de sens. Ces formes abstraites agencées en lignes diagonales, verticales ou horizontales sont aussi des rythmes et des couleurs. Robert Barry les installe à l'envers, contredisant ainsi notre sens habituel de lecture. Nous sommes dans l'obligation de participer pleinement. Les termes se révèlent les uns après les autres dans l'espace/temps que nous leur accordons. Ils se donnent à nous, se laissent décortiquer, examiner de près. Ils se répandent et cherchent parfois même à sortir des toiles qui les enferment. Ils imprègnent le lieu et lui donnent une teinte particulière. Ces mots ne sont rien sans l'intervention du spectateur. Ils sont en attente. L'environnement ne prend vraiment forme qu'une fois dévoilé et envahi par le public. Les ressentis personnels se télescopent. Les expressions suspendues ça et là dans le silence de la galerie deviennent alors celles d'une multitude de récits autobiographiques. »<sup>6</sup>

- **Sophie Calle (née en 1953 à Paris)** : depuis plus de trente ans, son travail d'artiste consiste à faire de sa vie, notamment les moments les plus intimes, son œuvre en utilisant tous les supports possibles (livres, photos, vidéos, films, performances, etc.)

A la suite du « *Léviathan* » de Paul Auster, dont elle est Héroïne, sous le nom de Maria, elle décide de jouer avec ce roman et de mêler à son tour à sa façon, réalité et fiction :

« *Double-jeux* » (coffret de 7 livres), Acte Sud, 1998, dont « *De l'obéissance, Livre I* », Des journées entières sous le signe du B, du C, du W : après avoir repris des fragments du livre de Paul Auster qu'elle **entoure ou caviarde, elle énumère des séries de mots dont l'initiale est identique.**

Voir par comparaison, l'œuvre de Véronique Barthe « *Ca s'est fait !* », tirage numérique sur aluminium, 125 x 125 cm, 2008.

- **Annette Messenger (née en 1943)** : « Annette Messenger, artiste », « Annette Messenger, femme pratique », « Annette Messenger, collectionneuse », « Annette Messenger colporteuse » où il est question de corps et de décors...à travers ces différentes postures elle met en scène de manière critique et ironique la condition féminine.

Le cycle « Annette Messenger collectionneuse » se compose d'un ensemble de 56 albums regroupant des collections variées : annonces matrimoniales (Le Mariage de Mlle Annette Messenger), coupures de presse (Les Hommes que j'aime/j'aime pas), photos (Les enfants aux yeux rayés, Mes jalousies...), images de magazines (Les tortures Volontaires), dictons (Ma collection de proverbes), signatures, tests de Rorschach ( Petite pratique magique quotidienne), adjectifs qualificatifs...

« En tant que femme j'étais déjà une artiste dévaluée. Faisant partie d'une minorité, je suis attirée par les valeurs et les objets dits mineurs. De là, sans doute, **mon goût pour l'art populaire, les proverbes, l'art brut, les sentences, les contes de fée, l'art du quotidien**, les broderies, le cinéma...Les minorités deviennent fortes quand elles se servent de leur propre atouts sans essayer d'imiter ceux de la majorité. »

- **Lucio Del Pezzo (né en 1933)** peintre et sculpteur italien. Après une période dadaïste, il développe un répertoire d'œuvres où s'articulent objets et formes en des « sculptures » géométriques où s'affirme son obsession de l'architecture. Ces panneaux monochromes sont composés d'étagères, qui soutiennent régulièrement des objets géométriques, des **lettres en volume**, ou des figures géométriques, logos... Définissant un **répertoire de symboles parfois empruntés au quotidien**, il unit **narrativité et sens ludique** ou ironique, dans des compositions et constructions qu'il traite en peinture, sculpture, sérigraphie ou aquarelle.

Poèmes-pochoirs

- **Miss Tic (née à Paris en 1956)**: depuis plus de trente ans, l'insolente artiste plasticienne et poétesse, Miss.Tic inscrit sa griffe provocante dans le paysage urbain. La rue est une grande source d'inspiration pour elle et l'un des supports qu'elle affectionne le plus. Sur les murs et les devantures, elle bombe à l'encre rouge et noire ses pochoirs de silhouettes féminines et ses **aphorismes à double sens**. Donnant à voir, et surtout à penser aux passants captés, elle ne se contente pas de faire trace, elle fait sens. Elle devient sans aucun doute l'une des figures les plus emblématiques de l'art urbain dès le milieu des années 1980.

Toiles, papiers lacérés, panneaux de bois, briques..., Miss.Tic multiplie les supports, mais en aucun cas, la forme ne se substitue au sens. Irrévérencieuse et malicieuse, elle **aime jouer avec les**

<sup>6</sup> Cf. Isabelle Soubagné: <http://www.paris-art.com>



**mots** à travers son art. **Avec humour et provocation, avec des phrases incisives**, elle n'hésite pas à réagir au monde qui l'entoure. Son but est d'interpeller le spectateur, l'étonner, le surprendre, le déranger, l'irriter, en somme provoquer une réaction et « donner à penser ». <sup>7</sup>

« Je n'avoue pas, je me déclare. Oui, je me suis fait un nom. MISS.TIC. Je développe une certaine image de la femme, non pour la promouvoir, mais pour la questionner. Je ne dessine ni n'écris mon roman personnel. Il s'agit pour moi de prendre position en tant que femme dans la cité et dans le monde de la création. Créer c'est résister. J'ai résisté à tout, sauf à l'amour parfois. À l'humour jamais. »

● **Présence Panchounette** : Collectif créé à Bordeaux en 1969 et dissout en 1990, Présence Panchounette (composé de Christian Baillet, Pierre Cocrelle, Didier Dumay, Michel Ferrière, Jean-Yves Gros, Frédéric Roux et Jacques Soullou) a occupé la scène artistique pendant toute cette période avec des gestes provocateurs, contestataires et humoristiques sur lesquels la séparation entre l'art et le non-art, le beau et le laid, le kitch et l'avant-garde n'a plus aucune prise.

La parodie et le pastiche tiennent lieu de règle générale, ainsi Présence Panchounette a par exemple conçu en 1988, une quinzaine de pièces « incohérentes » tour à tour absurdes, loufoques, franchement rigolotes qui témoignent que la légèreté n'est en aucune manière synonyme de manque de profondeur et utilisant le **calembour, la blague potache et les associations verbales et visuelles** les plus saugrenues.

Extrait du Manifeste Panchounette de 1969 :

« Qu'est-ce que l'Internationale Panchounette ? Sinon le désespoir du dilettantisme, la fleur de la vulgarité, un baroque rachitique, un rasoir fluorescent, une dénégation distinguée, une provocation souterraine ? Une paresse qui enfle. Pour les cabots, un pet sur la cabèche. Pour les pimbêches, un pet sur le pimbot. »

"*Si tu m'Haim prends garde à toi*" : inscrit au verso d'une affiche/tract/invitation publiée à l'occasion d'une exposition du Capp (Club des amis de Présence Panchounette) décembre 1988 à Bordeaux en même temps qu'une exposition d'Haim Steinbach au Capc.

● **Ben (Benjamin Vautier, dit)** né à Naples (Italie), 1935  
Proche d'Yves Klein et séduit par le Nouveau Réalisme, il développe l'idée que "l'art doit être nouveau et apporter un choc". Également admirateur d'Isodore Isour, **son œuvre, basée sur un principe d'écriture peinte**, est à rapprocher de la **peinture lettriste**. Au début des années 1960, plusieurs artistes tentent de s'approprier le monde en tant qu'œuvre d'art. Ben rejoint alors le groupe Fluxus et publie de nombreux textes. Ben va signer tout ce qui ne l'a pas été, **reliant l'art et la vie**, expliquant que **tout est art** et que tout est possible en art. En 1965, dans son magasin (ouvert à Nice, en 1958), il crée une galerie de 3m sur 3 dans sa mezzanine "Ben doute de tout" et y expose Biga, Alocco, Venet, Maccaferri, Serge III, Sarkis, Filliou...  
Dans son œuvre, **l'omniprésence du langage** et des **messages lapidaires** se retrouve dans ses actions aussi bien que dans ses peintures. Sa production, à la fois réflexion sur l'art dans ce qu'il a de plus fondamental et intégrant notre quotidien dans ce qu'il a de plus particulier, réussit à faire de la vie un art.

● **François Dufrêne (1930-1982)** : plasticien et poète lettriste français, considéré comme l'un des artistes importants du nouveau réalisme. D'abord poète, François Dufrêne adhère au **mouvement lettriste** en 1946 et continue d'y participer jusqu'en 1964. Entre-temps, il crée un mode de **poésie phonétique**, qui brise les structures du langage : l'ultralettrisme.  
Les *Crirythmes* ultra-lettristes explorent les possibilités vocales d'une musique concrète, forme d'expression fondée sur la spontanéité et sans partition d'aucune sorte, directement enregistrée au magnétophone. *Le Tombeau de Pierre Larousse* ou *TPL* (1958) et ses *Suites* (Hurly burly-ric Rock, Récitativo all'italiana...) mettent en œuvre un **détournement des mots du dictionnaire à des fins purement phonétiques**. *Les Comptines* et les *Chansons* ainsi que les *Inutiles Notules* pour l'Optique Moderne de Daniel Spoerri (1963) exploitent les **interférences du son, du sens et du non-sens**.

---

<sup>7</sup> Extrait du livret d'exposition « Miss Tic », 2012, médiathèque José Cabanis, Toulouse.  
Rédaction livret d'exposition : Djamilia Abdelmalek, Peggy Puech, Fanny Fourrier, Charlotte Valat

Ses antécédents lettristes et son goût du calembour se manifestent dans les dessins qu'il expose à partir de 1977.

En 1977, le poème « *Cantate des Mots Camés* » se produit de lui-même à partir d'une syllabe-mère à travers des contraintes très serrées, chaque syllabe devant trouver son homophonie à une distance maximale de cinq vers. Il traduit ensuite visuellement les structures sonores du poème en 30 planches de 100 x 65 cm.

Tout l'œuvre de Dufrêne a été réalisé sous le signe de **l'obsession du langage, de la lettre, du mot et de sa transcription plastique** : de 1946 à 1953, Dufrêne est membre du mouvement lettriste, d'abord proche d'Isidore Isou, puis de Wolman et de Debord dans l'Internationale lettriste. En 1953, il donne des " crirythmes ultralettristes ", sortes d'improvisations enregistrées, sons automatiques nés de la gorge et du souffle. Mais ce sont les premiers dessous d'affiches (la Golonne fantôme), réalisés en 1957, après la rencontre avec Hains et Villeglé en 1954, qui constituent le principal apport plastique de Dufrêne : ils sont présentés au public pour la première fois lors de la première Biennale de Paris, en 1959. Abandonnant à Hains et Villeglé l'endroit des affiches, Dufrêne exploite les possibilités formelles des envers, où, par la technique du grattage, l'artiste laisse apparaître certaines lettres (Encore, 1965), des images fantomatiques presque effacées parmi les lambeaux de papiers collés (le Pop ? Tintin ?, 1961, la Demi-Sœur de l'inconnue, 1961) ou ne laisse subsister la moindre parcelle d'écrits ou d'images déchiffrables (le Décor de l'envers, 1960). En 1960, il signe la déclaration constitutive du groupe des Nouveaux Réalistes et participe aux activités collectives de celui-ci. Ses dessins d'affiches sont présentés dans des expositions personnelles : les Archi-Made, 1963, ou le Monumental, 1964, gal. J., série de panneaux formant l'image de ce mot découpé dans des dessous d'affiches. Parallèlement, il participe à des happenings (Meredith's blues dans la Catastrophe, happening de Jean-Jacques Lebel, Paris, 1962) ainsi qu'à la manifestation Fluxus festum fluxorum, Paris, 1962. Après avoir organisé en 1960 le premier panorama de poésie phonétique à la galerie des Quatre Saisons, il continue à produire de nombreuses poésies sonores, dont il avait donné, dès 1958, un exemple avec Tombeau de Pierre Larousse : en 1964, les Comptines ; en 1972, le Poème des mots carrés, réalisé au Centre Georges-Pompidou en 1977, expérimentation d'un système de progression arbitraire de syllabes dont une transcription visuelle est présentée gal. Raph en 1977. En 1973, il expose des stencils et des dessous de stencils (gal. Weiller, Paris) et il crée ses premières bibliothèques en ouate de cellulose. De 1979 à 1982, il participe à Polyphonie à l'American Center de Paris et en 1980, aux rencontres internationales de poésie sonore au Centre Georges-Pompidou. Une première anthologie de textes sonores est enregistrée en 1981 (Crirythme exprès). Les musées des Sables-d'Olonne, de Nemours et de Villeneuve-d'Ascq lui ont consacré une rétrospective en 1988. Son œuvre est représenté aux musées de Nice et de Toulon.

● **Barbara Kruger (né en 1945)**, artiste conceptuelle américaine : à partir d'un travail d'appropriation, elle mène dans le **domaine de l'image comme dans celui du langage**, une **critique des lieux communs et stéréotypes**. Utilisant des photos qu'elle agrandit, retaille et combine afin d'en souligner le caractère stéréotypé, elle leur juxtapose ou superpose des textes reprenant eux-mêmes des **clichés du langage**. En introduisant des pronoms personnels dans ses compositions, elle apostrophe le spectateur et le prend à partie de façon impérative. Intimidantes par la violence des images et les propos explicitement dirigés vers le spectateur, ses images prennent pour cadre la société de consommation (dont elle exploite les procédés de l'industrie publicitaire tout en les détournant) ainsi que les minorités de toutes sortes (ethniques et sexuelles) soumises à l'autorité et aux stéréotypes sociaux.

À propos de sa démarche artistique, Barbara Kruger dit :

« Non, je ne fais pas de politique à proprement parler, **je questionne le langage dans toutes ses situations ... J'essaie surtout d'introduire le doute** dans l'esprit du spectateur, et je lutte contre les certitudes établies telles que j'ai raison et toi t'as tort, OK ? »

« Je ne dis pas que mon art a de l'effet sur autrui, mais simplement tous les jours, à Los Angeles où je vis, mais aussi à Paris ou Londres, à la télévision et dans la rue, je vois des images et des mots qui heurtent les gens, qui les influencent. Des expressions et des opinions toutes faites, des lieux communs, des modes. Il faut être fou pour ne pas croire au **pouvoir du langage**. Nous en faisons tous l'expérience quotidienne. »

« Je considère mon travail comme autant de tentatives de détruire certaines représentations et d'introduire une spectatrice féminine au sein d'un public masculin. »

Elle recourt pour cela à des stratégies artistiques, celle du photomontage, mais aussi le mode du texte, affirmant la position du sujet qui parle et celle de l'interlocuteur. Cependant, l'appropriation des langages médiatiques n'est pas littérale. Barbara Kruger crée un écart ; par exemple, contrairement à la publicité qui imprime directement l'imagination, l'œuvre de Barbara Kruger force le spectateur à décoder le message, quitte à le laisser sans réponse.

● **Shusaku Arakawa (né en 1936 à Tokyo - mort en 2010)** : peintre japonais installé à New-York en 1961, il se concentre sur les **thèmes de la représentation, de la désignation, de la perception** et de leur possible expression picturale. Il réfléchit sur le sens et son «infini flottement». Il combine des formes géométriques, des flèches et des mots, des phrases sur des toiles aux formats immenses (*War of the Words*, 1971). Il appelle ces œuvres des *Diagrammes*, des vides car «une part du faire est toujours du vide».

Le tableau est pris comme un espace permettant la **combinaison sur le plan des signes linguistiques et des objets**, vus plus en tant que catégories d'objets que comme individualités. Cette volonté de " fusion des systèmes linguistiques dans le même espace en mouvement " entraîne la réalisation de tableaux où **coexistent des systèmes de lignes et des mots** (*Shifted Inserted Sculpture*, 1963), des plans de villes et des objets représentés par des signes linguistiques (*A Diagram of Imagination*, 1965). On peut lire dans l'œuvre poétique et insaisissable d'Arakawa les signes avant-coureurs de l'Art conceptuel, ou encore un prolongement de l'art de Magritte, mettant l'accent sur le hiatus existant entre la représentation suscitée par la langue et celle qui passe par l'image.

➤ arts plastiques, sculpture

● **George Rickey (1907-2002)**, sculpteur américain. La production de George Rickey se situe à l'intérieur du mouvement constructiviste avec l'utilisation de formes géométriques (carrés, rectangles, cylindres), toujours animées et réalisées presque exclusivement en acier. Dès le milieu des années 30, le "Bauhaus" de Chicago, les *Mobiles* de Calder l'aident à orienter ses choix vers l'usage de matériaux industriels et à centrer ses propres recherches sur l'étude du mouvement et les effets du cinétisme, dont Gabo et Pevsner avaient énoncé les principes dès 1920. À partir de 1949, George Rickey se consacre entièrement à la sculpture.

La nature est aussi un référent permanent pour George Rickey. Des lois exemplaires présentes dans le mouvement des branches des arbres, la fuite des nuages, le lever et le coucher du soleil... se déduisent gravité, équilibre, inertie, rapports de force. Chaque œuvre nécessite une connaissance parfaite des lois de la mécanique et une précision totale dans l'exécution.

« *Conversation* » a été conçue par l'artiste pour le parc de sculptures du musée de Grenoble. L'implantation et l'orientation de cette œuvre de huit mètres de haut ont été déterminées par le cours de l'Isère et les vents dominants afin que son mouvement soit perpendiculaire au cours de la rivière. Le vent modifie constamment la **position des deux éléments en forme de L réunis** autour d'un axe par leur petit côté. L'inox dans lequel ils ont été fabriqués présente un aspect moiré et reçoit la lumière d'une manière plus douce.

Pour l'artiste, cette œuvre est "une réponse au vent" et "à la lumière" (notice du musée de Grenoble).

● **Giuseppe Penone (né en 1947)** : sculpteur italien affilié à la fin des années 1960 au mouvement de l'Arte Povera, Giuseppe Penone poursuit depuis cette époque ses recherches sur les matériaux les plus divers, pauvres ou riches, modernes ou traditionnels. Arte Povera et Land Art sont deux univers réunis par cet l'artiste. La nature, source de son inspiration, nourrit toute son oeuvre.

« L'arbre des voyelles », 1999, moulage en bronze d'un chêne, Jardin des Tuileries, Paris

« Moulage d'un chêne de 30 mètres déraciné, cette oeuvre de bronze dont le titre peut évoquer un poème de Rimbaud est emblématique de la démarche de Giuseppe Penone. Démarche qui met l'inerte en consonance avec le vivant et donne matière sculpturale au temps. Ici, les cinq branches de l'arbre couché témoignent d'un passé. De ce passé fixé par une empreinte renaissent cinq vivants arbustes, cinq « voyelles », A-E-I-O-U, qui sculptent lentement le présent au rythme des saisons. »<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> extrait du texte de Philippe Sabourdin dans Giuseppe Penone, L'arbre des voyelles

L'artiste présente comme une source d'inspiration l'hypothétique alphabet des Druides, alphabet qui, selon certains spécialistes du monde celtique, aurait intégré des noms d'arbres. Prudemment, Penone ajoute que c'est une suggestion et en aucun cas la clef du titre, le laissant libre de se mettre diversement en consonance avec la scène visuelle et tactile de la sculpture.

- **Jacques Lipchitz (1891-1973)** : sculpteur d'origine lituanienne  
" *Le chant des voyelles*", 1932, bronze 383 x 200 x 160 cm Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. En dépôt au LaM, jardin de sculptures du musée d'art moderne de Villeneuve d'Asq depuis 1993. Lipchitz précisait en 1948 que le titre de sa sculpture, une harpe, n'avait pas de rapport avec le poème rimbaldien mais avec une légende de l'Egypte ancienne selon laquelle existe une prière, le chant des voyelles, pour appeler, ou exorciser, les forces de la nature. Ainsi, "*Le Chant des voyelles*" s'inspire des harpistes. Le sculpteur retranscrit en ronde bosse les rythmes de la musique et les courbes de l'instrument dans un ensemble associant vigueur et lyrisme, reliant la terre au ciel.

Vidéo / graphisme

- **John Wood & Paul Harrison**

Nés respectivement en 1969 et 1966, John Wood et Paul Harrison vivent et travaillent en Grande-Bretagne. Auteurs essentiellement de vidéo de performances où ils se mettent souvent en scène, ils travaillent ensemble depuis 1993.

L'utilisation du plan fixe, l'esthétique minimale, la mise en œuvre d'associations d'objets usuels et d'astuces visuelles low-tech, la présence de leur propre corps dans leur travail, la création de micro-actions dérisoires dont le résultat se situe invariablement entre échec patent et réussite aléatoire constituent les grandes caractéristiques de leur pratique artistique.

- **Ne Pas Plier** : « L'association Ne Pas Plier, l'internationale la plus près de chez vous, a été fondée en 1991 ».

Ne Pas Plier est un **collectif d'artistes, graphistes, chercheurs, sociologues**, tous réunis **autour des questions de la ville, du lien qui s'y crée** ou pas avec ses habitants et d'un désir politique commun qui est à la base de leur engagement. Association politique, utopique et esthétique d'éducation populaire, Ne Pas Plier **met en œuvre des mots et des images, des paroles et des pensées pour agir et donner forme aux luttes sociales d'aujourd'hui**. Pour Gérard Paris-Clavel, graphiste et cofondateur de NPP, la « qualité des expressions au sein des luttes », impliquent à la fois un engagement total et une grande exigence plastique dans les images produites. Cela pourrait se résumer dans cette phrase-manifeste : « pour qu'aux signes de la misère ne s'ajoute pas la misère des signes ». (texte d'Isabelle Jégo)

Voir le site de l'association: [www.nepasplier.fr](http://www.nepasplier.fr)

- **Hamish Fulton (né en 1946 à Londres)** : « artiste du paysage », il conçoit aussi des livres regroupant des textes longs comparables à de véritables poèmes. Colette Garraud fait également un **rapprochement avec le haïku**, qui « témoigne d'une extrême sensibilité à la nature et se construit généralement sur l'énonciation d'un détail qui peut être infime ». **Kenneth White suggère encore un lien avec le koan, cette courte phrase utilisée dans certaines écoles du bouddhisme comme objet de méditation**. Sur la face interne de la couverture d'*Horizon to Horizon*, le premier et le dernier mot étant inscrits en rouge, on peut lire :

**CLOUDS**  
**CROWS**  
**HILLS**  
**SWALLOWS**  
**STREAMS**  
**STONES**  
**ROADS**

À propos d'une œuvre murale : « ... En grosses lettres noires, deux mots superposés, Stones et Clouds, suffisent à orienter la surface du mur comme un paysage [...] le poème mural, dans sa

rigueur dénotative, n'est pas sans rappeler certains artistes conceptuels comme Lawrence Weiner. »  
Colette Garraud

Les mots, dans l'œuvre de Hamish Fulton, invitent le spectateur à imaginer librement l'expérience intime de l'artiste-arpenteur, qu'il ne pourra jamais transcrire que partiellement.

- **Françoise Vergier**, « *Gloriette-conversation* », Éditions à 7 Exemplaires 1997-2002 :  
« Cette sculpture est un mobilier de jardin : une gloriète. **Deux sièges, l'un est à l'intérieur l'autre à l'extérieur, ils sont placés en "conversation"**. Une plantation de buis taillée à 10 cm de la paroi intérieure constituera une masse. Toutefois, l'accès est possible à l'assise du promeneur qui pourra converser, par une "fenêtre" taillée dans la végétation, avec son ami(e) lui (elle) situé(e) à l'extérieur... » F.V

➤ Littérature

- **Raymond Queneau** « *Exercices de style* » : paru en 1947, ce livre singulier raconte 99 fois la même histoire, de 99 façons différentes. *Exercices de style* est un brillant exemple d'une contrainte littéraire (écrire 99 fois la même histoire) en tant que moteur créatif et constitue à ce titre un texte précurseur du mouvement Oulipo dont Raymond Queneau sera l'un des fondateurs. La présence d'une deuxième contrainte (chaque version de l'histoire doit illustrer un genre stylistique bien particulier) apparaît à la lecture des titres des 99 versions de l'histoire, dont : *Permutations par groupes croissants de lettres*, *Permutations par groupes croissants de mots* (pages 100 et 101). Umberto Eco, qui a traduit les *Exercices de style* en italien, fait remarquer que Queneau détourne volontiers les valeurs esthétiques associées aux figures de rhétorique afin de pouvoir mener ses propres explorations parodiques et ludiques de la langue.

- **Xavier Malbreil** (auteur et artiste multimedia) « *Que dire dans un ascenseur* », édition Arcans, mai 2011, extrait :

« Mais est-ce que cela rendrait vraiment bien compte de cette explosion d'eau qui a transformé votre journée en une pataugeoire? « L-i-u-p » ne serait-il pas mieux? Ou pourquoi pas « p-l-u-i »? tout simplement. Et comme vous êtes vraiment, mais vraiment trempé, je crois qu'il faut rajouter un « e » qui allonge ce mot sinon trop court, et le prolonge longtemps, longtemps, comme un rhume qui n'en finit pas. Le mot n'est-il pas beau à présent? Et ne dépeint-il pas fidèlement cette eau qui tombe du ciel? « P-l-u-i-e »! « P-l-u-i-e »! Ah certains jours, on peut dire que la vie est belle, quand les lettres de l'alphabet, ces petites fourmis pleines de bonnes intentions, nous permettent de si bien rendre compte des phénomènes de la nature. »

Xavier Malbreil est un auteur et théoricien multimedia, il a réalisé « *Serial Letters* », récit hypertexte de fiction, « *Formes libres flottant sur les ondes* ». Au sujet de la littérature informatique, il écrit :

« C'est donc une création extrêmement récente. On pourrait certes en trouver les prémices<sup>9</sup> dans les manipulations textuelles – du Yi-King aux littératures à contraintes de l'Oulipo<sup>10</sup>...- qui ont toujours accompagné le courant majoritaire d'une textualité fixiste, intangible. Le texte est un matériau qui se travaille, et avec beaucoup plus de liberté que la tradition de la chose imprimée pourrait nous le laisser croire. Le lecteur, de plus en plus, y a sa part. »<sup>11</sup>

Le dialogue, entre cri et silence, la répétition languissante de scènes banales ou de mots, l'économie de moyens, ...

- **Marguerite Duras** « *Les Parleuses* », Paris, Minuit, 1974 / « *India Song* », Texte, Théâtre, Film, Paris, Gallimard, 1973 / « *Moderato cantabile* », Paris, Minuit, 1993 [1958] dont le texte de ce court roman est émaillé de vingt-huit apparitions des mots « cri » et « crier » et de douze du mot « silence » ...

La lecture de ses textes montre une pratique exploratrice de la **sensualité et de la langue** tout en répondant à la sensibilité moderne par le choix d'un vocabulaire minimum, la phrase courte, la

<sup>9</sup> Clément Jean, L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? in Colloque de l'ALLC, Sorbonne 22 avril 1994, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm>

<sup>10</sup> Ouvroir de Littérature Potentielle

<sup>11</sup> Voir le site : <http://www.e-critures.org/> qui regroupe des créateurs, des théoriciens de l'écriture, et propose des œuvres collectives en cours de construction.

répétition, l'articulation linéaire du dialogue, la prédilection pour le silence, l'omission, le style elliptique et allusif. De là vient le grand nombre de ruptures, de cassures dans la chaîne logique, de blancs qui mettent l'accent sur le non-dit. L'œuvre durassienne, dont les traits caractéristiques sont la transgression générique et celle des codes du langage, provoque « les lectures illimitées » où la parole tient lieu d'action (...) Dans la dialectique de Duras, l'essentiel c'est l'implicite : un signe, une inflexion de voix, une note de piano, une syllabe (...). **Anna Ledwina, L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable**, Université d'Opole.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, **le dialogue très présent dans tous ses états, brouille les frontières des genres et crée une zone de turbulences**. En supprimant le narrateur, il en détruit l'autorité et explore les voies et **les impasses de la communication**. Dès *Les Parleuses*, le dialogue, remède aux insuffisances du langage, devient événement. Le *Square*, où les parleurs sont à égalité, met en scène les enjeux d'un « dialogue véritable » tandis que dans *L'Amante anglaise*, où la structure de l'enquête criminelle impose des rôles codifiés, le dialogue échoue. Dans *Hiroshima mon amour*, si le dialogue est aussi mis en échec quand il cherche à comprendre l'horreur du monde, ses pouvoirs se manifestent dans la sphère privée quand l'interrogatoire devient acte d'amour et que l'interrogateur s'implique autant que celle qu'il questionne. Dans *India Song*, les dialogues plus ou moins « enfouis » ne sont plus qu'**équivalent du bruit ou du silence**, tandis que les voix se détachent des corps et que la turbulence gagne l'instance de l'énonciation. (Madeleine Borgomano)

Dans **India Song**, vous avez une masse énorme de **conversations**, à la réception de l'Ambassade de France à Calcutta. Ces dialogues sont enfouis, plus ou moins, il y a des phrases qu'on entend à moitié, d'autres qu'on entend à peine, qu'on devine. C'est du silence. C'est ce que j'appelle le silence, c'est-à-dire des textes enchevêtrés, mélangés, qui ne vont dans aucune direction donnée, qui créent un instant que je dirais absolu de cinéma. (M. Duras dans « Marguerite Duras à Montréal », LAMY Suzanne et ROY André, Montréal, éd. Spirale, Montréal, 1981, p. 46)

Voir le site : [revel.unice.fr/loxias/document.html?id=29](http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=29)

« conversation inouïe »

- **Mario Vargas Llosa** « *Conversation à la cathédrale* », traduit par Sylvie Léger et Bernard Sesé, Gallimard, 1973 : dans cette œuvre touffue de près de six cents pages, **les conversations des personnages sont la matière textuelle privilégiée. Le titre même de l'œuvre révèle leur importance sémantique et sémiotique ainsi que leur caractère sacré.**

« *Pantaleón et les Visiteuses* », traduit par Albert Bensoussan, Gallimard, Paris, 1975 :

«Le premier chapitre du roman, dont on ne cite ici que *l'incipit*, est susceptible de justifier en quoi les **conversations dans l'œuvre de Vargas Llosa peuvent être qualifiées d'« inouïes »**, au sens littéral du terme : elles ne reproduisent pas des échanges plausibles de la réalité extra-textuelle. Au fil de la lecture, elles deviennent de plus en plus complexes, voire acrobatiques, et leur « invraisemblance » saute alors aux yeux : elles sont **composées d'énoncés tressés**, en provenance **d'espaces/temps différents** et dépouillés de la description du contexte situationnel qui leur a donné vie. »

Extrait de : Elvire Gomez-Vidal « La description *a minima* ou les conversations « inouïes » de l'œuvre de Mario Vargas Llosa », *Description et Fiction, de Jean de la Croix à Vargas Llosa*, Etudes réunies et présentées par María Aranda, PUR, 2008, p. 75 à 94 .

- Voir aussi les romans de Christine Angot, au sujet de la relation écriture / langage amoureux

➤ Poésie

- **Guillaume Apollinaire** « *Calligrammes* »<sup>12</sup>, préface de Michel Butor, Éditions Gallimard, 1925 et 1966 pour la préface dont voici deux extraits, p. 13 et p. 14:

---

<sup>12</sup> Le poète français Guillaume Apollinaire est à l'origine du mot (formé par la contraction de « calligraphie » et d'« idéogramme »), dans un recueil éponyme (*Calligrammes*, 1918).

« (...) Puis Apollinaire va introduire toute une nouvelle gamme en changeant la **direction des lignes**. Au lieu de les conserver toutes horizontales, il va en faire **dégringoler** certaines (ce qui n'est que pousser à l'extrême la division d'un vers en plusieurs fragments qui conservent leur distance originelle à la marge), comme dans "Il pleut", "Fumées ". »

« Le calligramme figuratif a mené Apollinaire vers une nouvelle source d'inspiration, fort proche de celle à laquelle nous devons ses merveilleux **poèmes-conversations**, et qui va nous donner des poèmes-peintures ("Paysages", (...)) et surtout des poèmes-natures mortes ("Cœur Couronne et Miroir ... »

Définition du Petit Robert : *n. m.* (av. 1918, Apollinaire ; du gr. *kallos* « beauté », et *gramma* « lettre, écriture »). Poème où les vers sont assemblés de manière à figurer un objet.

Ainsi, les *calligrammes* expérimentent un **rapport visuel inédit entre les mots et les choses**, faisant du texte une **forme de poème graphique** ou de **poème-objet** qui donne toute l'importance à son aspect visuel. Mais le rythme et les jeux phoniques restent majeurs.

Ses « *poèmes-conversations* », fondés sur le hasard et la banalité quotidienne, sont pour André Breton une voie précieuse pour l'exploration de la beauté latente du réel.

Exemple de calligrammes page 58 : « Cœur couronne et miroir »

● **Stéphane Mallarmé**, « *Un coup de dés jamais n'abolira jamais le hasard* » : poème paru en 1897 dans la revue *Cosmopolis* et publié en 1914 dans *La Nouvelle Revue française*. C'est l'un des tout premiers poèmes typographiques de la littérature française.

« Il s'agit d'un poème hors norme qui s'étale sur onze doubles pages, **joue de toutes les variations typographiques taille, majuscules, italique** - et répand autour de la sentence principale un semis de propositions secondaires. Il y est question d'un «*Maitre*» dont le navire fait naufrage et qui, avant d'être avalé par les flots, s'apprête à lancer les dés en un ultime défi au Ciel déserté. Allégorie transparente de l'écroulement de l'ordre d'hier et de l'avènement de l'incertitude.

Pourtant, tout en s'imposant comme une œuvre clé, commentée par Sartre, Blanchot, Deleuze ou Rancière, le «Coup de dés» a nourri très vite un fantasme ésotérique. Et si Mallarmé avait glissé un code caché? (...) Et si le secret du «Coup de dés» était dans le nombre de mots du poème tout entier? Et si dans sa forme autant que dans son contenu il inventait une nouvelle métrique, stricte comme l'alexandrin et aléatoire comme le vers libre? »<sup>13</sup>

Mallarmé fut plus que tout autre écrivain de son époque attentif à la **spatialisation du poème** — à l'éclatement des mots sur la page blanche tel qu'il se manifeste dans le *Coup de dés* —, mais aussi à cette « scène intérieure » que chaque lecteur reconstitue pour remédier au « défaut des langues ». Le déploiement spatial du poème agit chez Mallarmé comme un rempart contre l'image ; il instaure une **nouvelle correspondance entre les mots et l'espace, une nouvelle forme d'identité entre les signes, les formes et les actes**.

#### ● **Poésie dadaïste :**

**Tristan Tzara** : poète, écrivain et essayiste roumain, un des fondateurs de *Dada*. Il insiste sur le rôle du hasard dans la création poétique. La légende veut que Tzara et Huelsenbeck aient glissé un papier au hasard dans un dictionnaire Larousse, qui serait tombé sur le mot *Dada*, donc choisi comme nom du mouvement.

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal

Prenez des oiseaux

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voici un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.



## Dada et la poésie

● **Dada** est un mouvement intellectuel, littéraire et artistique qui, pendant la Première Guerre mondiale, se caractérisa par une remise en cause, à la manière de la table rase, de toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques. Maniant dérision et humour, les artistes dada découvrent le principe de la liberté absolue en art, **liberté qu'ils recherchèrent également dans le langage**, qu'ils aimaient **lyrique et hétéroclite**. Ainsi, les artistes adhérant au mouvement se sont employés à inventer des **langages hétéroclites, extravagants, en jouant avec les mots, leur donnant ainsi une connotation plus joyeuse**.

Ainsi, si les deux poésies utilisent le lieu commun, c'est dans deux optiques différentes. Le cubisme, s'il utilise ce lieu commun, se place dans l'idée de Littérature!: le poème (ou le tableau) devra utiliser l'élément éphémère ou le lieu commun, et le "dénaturer" en lui rendant un caractère intemporel et donc éternel, recevable dans n'importe quelle époque. Ce n'est pas l'optique de Dada, qui se résigne à accepter le caractère éphémère des choses et du lieu commun. La grande différence est que Dada ne se situe pas dans la Littérature, mais dans une réalité qui est celle du temps présent, du quotidien.

De la même façon nous pouvons différencier Dada du futurisme, sur par exemple le choix des caractères d'imprimerie. Pour les futuristes, l'usage des caractères "bâton" ou gothique sera pleinement différent. Ainsi, le caractère "bâton", en essor dans les années 1920 évoque la modernité du monde. Au contraire le caractère gothique pourra renvoyer aux siècles passés. Le caractère d'imprimerie sera donc utilisé par les futuristes pour ce qu'il évoque. Au contraire, pour les Dadas, ce n'est pas l'évocation qui contera, mais l'intégration de l'objet dans la réalité immédiate. Le Dada n'utilisera pas tel ou tel caractère parce qu'il évoque le modernisme ou l'archaïsme, mais parce qu'il est tout simplement une réalité existante présente dans la casse de l'imprimeur.

C'est cet écart référentiel qui nous apparaît comme la principale distinction qu'on puisse apporter entre le futurisme ou le cubisme et Dada.<sup>14</sup>

● **Michel Seuphor**, le contact avec Dada a libéré en lui une expression poétique. En 1926 il invente la « musique verbale » : « Tout en roulant les RR » poème de musique verbale (1927) et quatre ans plus tard, il accompagne la poésie phonétique avec le Russolophone de Luigi Russolo. Les sonorités sont privilégiées comme dans « Tout en roulant les r... », qui commence ainsi: « cor - ro - bo - rer/ karre karre karre karre karre ». Les répétitions se multiplient dans une sorte de mécanisme bégayant, tandis que l'organisation syntaxique s'efface devant l'accumulation verbale.

« *La Vocation des mots* » Poèmes. Lausanne, Hanc, 1966.

Relation à la forme lapidaire et brève des textes

● **Haïkus** : terme créé par le poète Masaoka Shiki (1867-1902), est une forme poétique très codifiée d'origine japonaise et dont la paternité, dans son esprit actuel, est attribuée au poète Bashō Matsuo (1644-1694). Le haïku tire son origine du tanka (ou waka) de 31 mores (un découpage des sons plus fin que les syllabes) composé d'un hokku de 17 mores et un verset de 14 mores. Bashō Matsuo isola les modules et ne conserva que celui de 17 mores, qu'on appelait le hokku ou le haïkaï. Il s'agit d'un **petit poème extrêmement bref** visant à dire l'évanescence des choses.

Le haïku ne se contente pas de décrire les choses, il nécessite le détachement de l'auteur. Il traduit le plus **souvent une sensation**. Il est comme une **sorte d'instantané**. Il n'exclut cependant pas **l'humour, les figures de style...**

Le senryū est une forme de poésie similaire mais qui met l'accent sur l'humour au lieu de la nature.

Parlant de l'exposition « *Aie et coups* », Julie Martin nous dit : « Si le titre de la série renvoie sans détour à la **tradition japonaise du haïku** dont on retrouve **la brièveté et le caractère elliptique**, avec son oralité latente, son **exploitation des sonorités**, son **rythme ternaire** qui scande la diction son style direct et épuré, la poésie de Véronique Barthe frôle parfois aussi la

---

<sup>14</sup> Extrait de « La typographie dans les tracts et revues dadas », Eddie Breuil, mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisations Française. Directeur de recherche : Dominique Carlat, Université Lyon 2, 2003-2004. Chap.1. À syntaxe nouvelle, typographie nouvelle.

pratique du **slam**. « Je cherche les mots/des mots comme des balles/poésie assassine », écrit-elle par exemple. La musique des mots et cette poésie de l'instant situent ses expériences littéraires à proximité d'une pratique populaire et résolument urbaine. » (extrait de la revue *Semaine* 30.11)

➤ Conte

Fonctionnement des mots et des images

● **Lewis Carroll**, « *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva* » 1872 dans « *Tout Alice* » Garnier-Flammarion 1979, p.281 :

- Lorsque moi j'emploie un mot, répliqua Heumpty Deumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux il, signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie...ni plus, ni moins.
- La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire.
- La question, riposta Heumpty Deumpty, est de savoir qui sera le maître...un point c'est tout

➤ Philosophie (linguistique, sémiologie...)

La question du signe, signifiant/signifié

● **Saussure**, en donnant pour définition d'un signe la liaison d'un concept et d'une image redécouvre ainsi la condition classique du signe, la représentation.

Par *langage*, Saussure entend la faculté générale de pouvoir **s'exprimer au moyen de signes**. Cette faculté n'est pas propre aux langages naturels mais elle caractérise toute forme de **communication humaine**. Par *langue*, Saussure entend en revanche un ensemble de signes utilisés par une communauté pour communiquer (le français, l'anglais ou l'allemand...). Mais au-delà de cette distinction, Saussure différencie en outre le langage et la parole. *La parole* est, pour lui, l'utilisation concrète des signes linguistiques dans un contexte précis. Par ce concept de parole, Saussure tente de distinguer *l'usage concret du langage* du langage lui-même, entendu comme ensemble de signes.

Pour Saussure, le langage a une dimension diachronique (évolution des signes au cours du temps) et une dimension synchronique (rapports entre les signes à un instant donné). C'est dans l'étude de ce second aspect que de Saussure a particulièrement innové et il considère le langage comme un ensemble de signes, dont chacun comprend deux éléments: le signifiant et le signifié. Le signifié désigne le concept, c'est-à-dire la représentation mentale d'une chose. Le signifiant désigne l'image acoustique d'un mot.

● **Michel Foucault** « *Les mots et les choses* », une archéologie des sciences humaines, Gallimard NRF, 1966, chapitre III « Représenter », « **La représentation du signe** » :

L'être du signe change à l'âge classique puisqu'il n'est plus lié au monde. Qu'est donc qu'un signe après cette rupture ?

Il est défini selon **l'origine de la liaison** (naturelle ou de convention), **le type de liaison** (le signe peut appartenir à l'ensemble qu'il désigne ou en être disjoint), la **certitude de la liaison** (probable ou certaine). Ces trois variables se substituent à la ressemblance.

● **Jean-François Lyotard** « *Le Différend* », Éditions de Minuit, Paris, 1983.

Il insiste beaucoup dans le *Différend* sur le **concept de "jeux de langage"**, qu'il emprunte au philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein, un penseur qui, bien qu'associé à la philosophie analytique anglo-saxonne, s'en démarque par son refus (dans les *Investigations philosophiques*, notamment) de certains "éléments simples" donnés a priori.

Le langage n'est pas un objet statique qu'on pourrait définir *a priori*. Il est plutôt composé de certains jeux, dont les règles changent à mesure que leurs participants y portent des coups. "Raconter", "juger", "interroger", "analyser" sont tous des jeux différents qui ont leur règles propres. Lyotard soutient qu'il n'existe pas de plate-forme universelle où on pourrait juger de tous ces jeux de langage. Dans toute phrase, il y a inévitablement un "différend".

➤ Essais

● **Michel Butor** « *Les mots dans la peinture* », Champs Flammarion, Paris, 1969

L'écrivain ne se contente pas d'interpréter l'image, mais il la transpose, pour rendre en mots l'effet que cette dernière produit sur le spectateur. Il ne s'agit donc pas d'interprétation, mais de fidélité à l'essence de l'image, qu'il a su reconstituer grâce à **l'agencement magique des mots**. Le **terme baudelairien de correspondance** semble particulièrement heureux pour rendre compte des **rapports qu'entretiennent l'image et le texte** dans les livres manuscrits de Michel Butor.<sup>15</sup>

- **Gilbert Lascault** « *Écrits timides sur le visible* », Ed. Armand Colin.

Lettres figurées, alphabet fou (p. 174) problème du lien entre le lisible et l'image : l'intelligence veut que tout reste en place et que la distance soit maintenue entre la figure et d'autre part l'écriture qu'elle réduit au raisonnable.

« *Lettres figurées, alphabet fou* », Critique, vol. 285, janvier 1971, p. 174 : « Notre culture limite à l'enfance la possibilité de fondre l'alphabet et la figuration. »

- **Roland Barthes** « *Fragments d'un discours amoureux* », collection « Tel Quel », éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 87 :

« 1. **Le langage est une peau** : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans les mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation.

2. (...) on pourra dire que **tout propos qui a pour objet l'amour** (quelle qu'en soit l'allure détachée) **comporte fatalement une allocution secrète** (je m'adresse à quelqu'un que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes)... »

Et page 206 : « Dans le haïku japonais, le code veut qu'il y ait toujours un mot qui renvoie au moment du jour et de l'année ; c'est le kigo, le mot-saison. **Du haïku, la notation amoureuse** garde le kigo, cette mince allusion à la pluie, au soir, à la lumière, à tout ce qui baigne, diffuse. »

« Où commence l'écriture ? Où commence la peinture (...) La graphie pour rien, ou le signifiant sans signifié. »

- **Maurice Blanchot** « *La douleur du dialogue* », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959

Dans *Le livre à venir* Blanchot s'est attardé sur le dialogue tel qu'on le trouve dans *Le square de Marguerite Duras* où la parole (un square, quoi de plus simple) rejoint la parole de la rue.

Blanchot semble renouer avec cette **parole quotidienne**. Qu'est-ce que l'humanisme, se demande-t-il, qu'est-ce que mon rapport simplement à autrui ? Par quoi le définir [...] ? Par ce qui l'éloignera le plus d'un langage : le cri (c'est-à-dire le murmure), cri du besoin et de la protestation, cri sans mot et sans silence, cri ignoble ou, à la rigueur, cri écrit, les graffites des murailles.

La « différence »

- **Jacques Derrida** « *L'écriture et la différence* » Éd. du Seuil 1967, p. 239 : sur la notion de « différence », notion que l'on retrouve dans « *Marges – de la philosophie* » Éditions de minuit, Paris, 1972, p. 1-29 :

Dès l'ouverture, Derrida prévient que ce **néo-graphisme (la différence)** n'est, à la lettre, ni un mot ni un concept, et que l'intervention graphique qui consiste à remplacer le e par un a, "a été calculée dans le procès écrit d'une question sur l'écriture" (p. 4). Si elle concerne bien deux voyelles, elle crée une différence qui "s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas." (p. 4) Ainsi s'ouvre une série de questions au sujet de l'écriture : "Il n'y a pas d'écriture purement et rigoureusement phonétique" (p. 5) Sous toute écriture dite phonétique prétendant pouvoir dire le sens idéalement et ainsi se passer de l'écriture au sens courant, celle-ci ayant toujours été secondarisée par la métaphysique, il y a **un jeu silencieux (donc non-phonétique) de différences (par espacement-**

**temporisation**) qui déjà la travaille. Autrement dit, il y a déjà une écriture dans la parole. Il s'agit donc moins, pour Derrida, de reconduire l'opposition **entre écriture et parole** que de montrer que **la seconde inclut (tout en la refoulant) la première**.

Si **les questions sur la femme et le genre féminin** se sont trouvées au cœur des pensées de Jacques Derrida. Partant du constat que la tradition s'est construite et bâtie en partie sur une exclusion des femmes, et déconstruisant cette histoire, Derrida ouvre un espace propice à la venue de l'autre. En appelant à la voix de l'autre, il engage le « peut-être » d'une réorientation du discours, de l'histoire et de sa tradition.

Sous sa plume et dans sa perspective, la différence des sexes, sans être niée, ne peut être pensée sous une forme duelle : c'est une différence, c'est-à-dire un mouvement de perpétuel différer, rendant inidentifiables ses pôles. S'il qualifie de « féminine » cette position d'indécidabilité des frontières sexuées, c'est en un sens métaphorique. Le féminin est en effet une forme d'être au monde et de penser à laquelle il s'identifie lui-même.

➤ Danse

● **Pina Bausch (1940-2009)**: danseuse et chorégraphe allemande. À partir de 1976, elle rompt définitivement avec les formes de danse conventionnelles en expérimentant de nouvelles formes de cet art. Elle introduit le concept de danse-théâtre ou Tanztheater (théâtre de danse) sur la scène allemande et internationale et crée sa compagnie Tanztheater Wuppertal.

Contrairement à ses contemporains, Pina Bausch travaille non pas par rapport à des formes à reproduire, des pas bien définis, mais par rapport à l'anatomie du corps de chacun, aux possibilités qui sont données ou non aux corps. Elle interroge ses danseurs pendant tout le processus de création et **creuse la vie de chacun, leur passé, pour les faire danser. Elle dénonce les codes de la séduction, la solitude dans le couple et travaille sur la communication dans les rapports hommes-femmes.**

Dans l'attention aux détails, ses chorégraphies organisées le plus généralement sous forme de saynètes **décrivent les émotions**, notamment dans les **rapports entre les hommes et les femmes**, souvent **teints d'érotisme léger**.

● **Anne Teresa de Keersmaeker**, chorégraphe belge d'origine flamande

Chorégraphe pionnière depuis les années 80, elle fait des débuts remarquables avec « Fase, four movements to the music of Steve Reich » en 1982 qu'elle danse en duo avec Michèle Anne De Mey, suivi de « Rosas danst Rosas » (Early Works) en 1983, année de la fondation de sa propre compagnie, Rosas. Elle développe très tôt une présence scénique en rupture avec les recherches classiques et en marge des courants postmodernes exploités jusque-là. Attachée à une **forme de sobriété, ses pièces sont pourtant chargées de vitalité, de désir et de danses d'ensemble.**

Le rapport à la musique est essentiel et caractéristique de ses pièces : elle a fait appel aux œuvres de Monteverdi, Bach, Bartók, Ligeti,... Mais aussi Miles Davis, John Coltrane, les musiques indiennes traditionnelles, George Benjamin, Toshio Hosokawa et Thierry De Mey. La chorégraphe a par ailleurs développé une affinité singulière avec les œuvres de Steve Reich.

Représentation au théâtre Garonne à Toulouse de « Fase » : la pièce, ouvre la quête inassouvie d'une harmonie entre la danse et la musique, les deux passions de la chorégraphe flamande. La structure en est rigoureuse : "trois duos linéaires et un solo dans lequel la ligne, la diagonale et le cercle se conjuguent"; elle s'architecture sur la **musique minimaliste dite répétitive de Steve Reich**, dont elle reprend quatre pièces : Piano Phase (1967), Come Out (1966), Violin Phase (1967), Clapping Music (1972). **L'accord entre les mouvements des corps et les pulsations musicales**, d'une subtilité extrême, rend perceptible les moindres **nuances de leur dialogue.**

Dans *Fase* le **mouvement en duo des corps**, allié à la **projection de lumières qui dédoublent les formes des danseuses**, créent un **effet de rotation** où les ombres se superposent.

Le **rapport entre la danse et le texte** est une constante de son œuvre. Ses productions récentes se caractérisent par des collaborations avec des artistes plasticiens.

➤ Musique

### Musique minimaliste

Les principes fondamentaux du langage expérimental de **Steve Reich, Philip Glass** et Terry Riley,

entre autres, reposent sur la **distinction son / musique**. **Entendre isolément les parties distinctives** de leurs compositions, incorporer le hasard et les « sons trouvés » à ce matériau, façonner de manière inédite les formes musicales traditionnelles - en commençant par **la répétition**, comme moyen donné à l'auditeur d'« entendre réellement » - s'intègrent à l'explosion des recherches artistiques en matière de perception.

Plus qu'un retour à la tonalité, le courant est surtout caractérisé par l'utilisation d'une **pulsation régulière** et la **répétition de courts motifs évoluant lentement**. Au-delà d'un mouvement de réaction au sérialisme, alors dominant en Europe, la **musique minimaliste** marque l'émergence d'une musique américaine novatrice, déliée de ses attaches européennes. Les compositeurs minimalistes ont aussi opéré un **retour vers plus d'émotivité musicale**, au lieu de **l'approche essentiellement intellectuelle de la musique sérielle**, ou **l'approche conceptuelle de la musique expérimentale telle que la pratique John Cage**. Après des débuts difficiles hors des circuits traditionnels de la musique classique, la musique minimaliste a acquis l'adhésion d'un large public, venant parfois d'univers différents comme le jazz, le rock, les musiques improvisées ou la musique électronique. La télévision et le cinéma ont abondamment utilisé cette musique, en particulier les oeuvres de Philip Glass, contribuant à sa diffusion auprès du grand public.

Minimalisme répétitif

- **Steve Reich**

Il incarne la **branche musicale du minimal art** dont la pièce emblématique *Pendulum Music*, à mi-chemin entre sculpture sonore et performance, sera créée en 1968 par lui-même et le peintre William Wylie. En 1969, Steve Reich et Philip Glass travaillent quelque temps avec Moondog qu'ils proclament alors « fondateur du minimalisme ». Le minimalisme de **La Monte Young**, Riley et Glass séduit Reich car il apparaît alors comme une alternative autant à la discontinuité et à la non-harmonie de la musique sérielle des années soixante qu'à l'indéterminisme de Cage.

Bien qu'elle soit aussi fondée sur le principe de la répétition, la pensée musicale de Reich va pourtant s'éloigner de celle des minimalistes dont elle ne partage pas, entre autres, l'absence de concepts solides.

« John Cage et le sérialisme ont surtout représenté pour moi une influence à combattre. »

L'étude du sérialisme avec Berio a poussé Steve Reich vers son **attrait naturel pour le rythme et la tonalité**. Lors de ses essais de composition sérielle, Reich se surprit à dénaturer le système, en utilisant la répétition de la série sous la même forme, afin d'y intégrer un peu d'harmonie.

Il compose une œuvre originale basée sur la **technique de la répétition et l'utilisation de bruits de la vie quotidienne**.

Ses premières œuvres datant du milieu des années 1960, sont construites sur le principe du **décalage graduel de l'exécution des motifs musicaux**, créant par phasage/déphasage, des sonorités nouvelles. Suite à un hasard technique survenu à ses magnétophones qui perdirent leur synchronicité alors qu'il enregistre le discours d'un prêcheur à San Francisco ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Steve\\_Reich\\_-\\_cite\\_note-37](http://fr.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich_-_cite_note-37)), il a l'idée de faire passer en continu deux boucles du même son, jouées simultanément au départ, puis de les accélérer progressivement l'une par rapport à l'autre. Ce procédé a pour effet de générer de nouvelles figures sonores à partir du même matériau musical. Il est utilisé pour la première fois dans la pièce fondatrice *It's Gonna Rain* en 1965, puis dans *Come Out* et *Melodica* en 1966 puis adapté à un premier instrument, le saxophone, dans la pièce *Reed Phase* en 1967. Deux ans plus tard, ce procédé est aussi appliqué aux instruments seuls et joués en direct se passant ainsi potentiellement des bandes magnétiques et de toute aide mécanique pour l'exécution de *Piano Phase* et *Violin Phase* composés à la fin de l'année 1967.

L'utilisation du déphasage met l'accent sur la structure des pièces. Reich dit explicitement dans son essai de 1967 *Music as a Gradual Process* qu'il **souhaite faire entendre à l'auditeur le déroulement du processus musical et ceci de façon graduelle**. La structure des pièces est clairement exposée, avec un matériel musical extrêmement simple, de façon à ce que l'auditeur puisse percevoir les petites variations introduites progressivement.

Sa musique s'est progressivement éloignée du minimalisme.

*City Life* (1995), pour instruments et samplers, marque une évolution dans l'utilisation technologique : deux claviers jouent en direct des **fragments de paroles et des bruits urbains échantillonnés**. (© Ircam-Centre Pompidou, 2008)

## Le rapport au son et au rythme

### ● Iannis Xenakis

Dès 1957, Xenakis fréquente à Paris le studio de musique concrète du Groupe de Recherches Musicales (GRM) et compose des œuvres dans lesquelles **la gestion du temps est primordiale** (*Orient-Occident*, 1960). « Architecte des sons », il travaillera également sur les notions complexes de **rythme** (*Persephassa* pour percussions disposées en anneau autour du public en 1969, dont le titre provient du nom archaïque de Perséphone) ainsi que sur le concept prospectif de « l'espace-son » (*Diatope* de Beaubourg, *La Légende d'Eer*).

**Nuages de sons, densité de glissandi**, plages de sonorités statiques, arborescences déductives (*Evryali* pour piano, 1973 dont le titre signifie, entre autres, « la mer au large »), **halos sonores**, énormes effets de masse et d'espace (*Terretektohr* écrit en 1965-1966 pour 88 musiciens éparpillés dans le public), passages sensibles de **l'ordre au désordre**, approche pertinente du **continu et du discontinu**... caractérisent cette esthétique sonore unique.

● **John Cage** à la fois musicien, écrivain, peintre, mycologue, penseur, artisan d'une vie considérée comme processus continu, au-delà de toute catégorie.

Après avoir travaillé au moyen d'une interprétation personnelle du dodécaphonisme dans des œuvres comme *Two Voices* (1933) ou *Composition for Three Voices* (1934), le musicien se penche sur la percussion - domaine des sons à hauteurs peu ou pas déterminées.

*Le piano préparé* : en disposant, en divers points des cordes du piano, des matériaux qui altèrent ce que l'on considérerait comme les **quatre dimensions fondamentales du son (durée, intensité, fréquence et timbre)**, le musicien attente à l'instrument emblématique de la musique romantique. Dans un texte de 1949, il les définit ainsi : « La structure en musique est sa **divisibilité en parties successives**, des phrases jusqu'aux longues sections. La forme est le contenu, la continuité. La méthode est le moyen de contrôler la continuité de note à note. **Le matériau de la musique est le son et le silence**. Leur intégration est la composition ».

En 1960, il compose *Theatre Piece*, œuvre impliquant des **éléments superposés**, mais dont la **superposition n'est pas précisée et dépend des choix de l'interprète**, et auxquels s'ajoute « une conférence (...) dans laquelle on se coiffait, on faisait **des bruits de baisers** et autres gestes qui rendaient la conférence théâtrale ». (© Ircam-Centre Pompidou, 2012)

### ● Pierre Boulez

« *Notations 1 (UE18310)* » : ces douze mesures de musique peuvent être **segmentées selon un jeu d'oppositions internes**. En jumelant chaque petite unité motivique avec son pendant, on rend visible la forme de cette miniature. Par exemple, les triple croches de la première mesure se retrouvent à la dernière mesure avec les mêmes hauteurs mais avec **un profil mélodique inversé**. Le même raisonnement peut être poursuivi pour chacune des unités qui forme la pièce. Cela donne, dans une **disposition en colonnes** :

**Couples oppositionnels** dans *Notation I* :

On a formé ainsi quatre couples au sein desquels la **première cellule énoncée réapparaît transformée** : le premier élément voit son **profil mélodique inversé**, les durées des notes du deuxième sont augmentées, l'accord plaqué apparaît d'abord fortissimo et ensuite pianissimo, et la pédale ostinato se retrouve dans le registre aigu plutôt que grave. Nous sommes confrontés à un jeu typiquement boulezien où certains aspects du vocabulaire élémentaire sont contrastés, tandis que d'autres restent statiques.

Par ailleurs, la **structure en mouvements cycliques** intercalés annonce un intérêt pour des parcours non linéaires à travers l'œuvre, une volonté qui se réalisera dans l'aventure de la **forme ouverte**. La prédilection de Boulez, pendant une dizaine d'années autour de 1960, s'est portée sur ce que l'on appelle les « œuvres ouvertes » ne soit que le résultat de son exploration résolue des oppositions temps strié/temps lisse et pulsation/résonance, qui jouent un rôle primordial dans la presque totalité des œuvres dès les *Notations* de 1945. (Extrait, © Ircam-Centre Pompidou, 2007).

## ➤ Cinéma

● « *Pina* » de Wim Wenders, 2011 en hommage à la chorégraphe, tourné après son décès, et présentant un grand nombre de reprises de ses chorégraphies filmées dans des lieux originaux.

- **Marguerite Duras**

L'**écriture cinématographique** est, pour Marguerite Duras, **très proche de l'écriture littéraire** : après l'adaptation de quelques-uns de ses romans par des réalisateurs tels que René Clément (*Barrage contre le Pacifique*, 1956) ou Peter Brook (*Moderato cantabile*, 1960), Marguerite Duras écrit pour le cinéma *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais. Dans son œuvre, les **frontières entre roman, théâtre et cinéma sont perméables**. En 1966, elle coréalise avec Paul Seban l'adaptation de sa pièce *La musica* puis, trois ans plus tard, elle réalise seule *Détruire, dit-elle*. En 1972, *Nathalie Granger* inaugure le processus inverse : le film précède le livre.

Marguerite Duras s'approprie le cinéma, invente les règles plus qu'elle ne s'y plie. **Le septième art fournit des lieux vides que le texte vient habiter, au sens littéral du terme** : dans *Nathalie Granger*, les comédiennes Lucia Bose et Jeanne Moreau ne parlent pratiquement pas et, lorsqu'elles s'expriment, c'est un **son postsynchronisé que l'on entend, séparé du corps des actrices**. À partir d'*India song* (1974), **l'écrit l'emporte sur l'image** : des **textes énoncés en voix off** sur une musique de Carlos d'Alessio accompagnent les images. Marguerite Duras utilise cette bande son pour d'autres films, et **c'est au spectateur de raccorder les récits d'amours fous et d'incestes évoqués en voix off avec le palace en ruine de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) ou les plages de Trouville dans *Agatha et les lectures illimitées* (1981). *Le camion* (1977), dans lequel Marguerite Duras s'expose le plus, à la fois comme auteur et comme personnage, est un film au conditionnel : elle et Gérard Depardieu parlent d'un film qui pourrait se faire, et là encore, c'est au spectateur de faire l'effort intellectuel pour transposer le film au présent. Elle atteint l'extrême limite du cinéma avec *L'homme atlantique* (1981) où les **écrans noirs redonnent toute sa place au texte**. Aussi expérimental soit-il, **le cinéma de Marguerite Duras ne quitte jamais les rives du récit**. (Extrait du site : Marguerite Duras - Cinémathèque française : <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=10605>)**

- Autres œuvres du 1% de l'artiste ou d'autres artistes

- Haute-Garonne

- **Heidi Wood** (né en 1967 à Londres), « *Sans titre* », 2004, peinture (130 x 81 cm) et photographies (60 x 60 cm), Restaurant Universitaire IUT, Blagnac : chaque volet du triptyque est un motif non figuratif sur un fond coloré. Les figures géométrisantes sont monochromes, l'artiste ne se sert que de couleurs primaires, réduisant à l'extrême la première perception de l'œuvre. Travail sur les pleins et les vides Heidi Wood interpénètre le fond et ses formes codées, dans une absence totale de matière, effaçant tout geste pictural.

Entre tableau abstrait et pictogramme, les peintures et les photographies d'Heidi Wood interrogent par leur motif et leur agencement sur ce qui fait signe dans une œuvre et donc sur notre manière de voir.

- **Pascal Colrat** (né en 1966 à Paris), « *Sans titre* », 2000, Signalétique, Préfecture bâtiment de la Direction de la réglementation et des Libertés Publiques, Toulouse  
De la rencontre des images et des symboles qu'il confronte naît un nouveau sens où chacun peut trouver quelque chose de soi, de sa propre réalité ou fantasmée. Ses combinaisons sont de l'ordre du politique, du symbolique, du métaphorique, du poétique. Utilisant l'affiche comme un outil, Pascal Colrat est un plasticien qui utilise les instruments du graphiste. Ses clichés ont souvent des implications sociales. Il interroge la signification des images, omniprésentes dans notre société, et introduit une réflexion sur notre quotidien, sur notre rapport aux objets et sur l'emprise qu'ont les signes sur notre comportement.

Influencé par les membres de Grapus tels que Pierre Bernard, Alain Le Querrec, Gérard Paris Clavel, génération d'artistes très concernés par le politique, ainsi que par le graphiste polonais Roman Cieslewicz et la photographe Barbara Krueger, Pascal Colrat cherche de nouvelles façons de pratiquer un graphisme engagé.<sup>16</sup>



- **Raquin Sandrine** (née en 1965), « *Vous n'êtes pas ici* », 2003, peinture glycérophtalique sur plexiglas, panneau mural, 3,22 x 1,84 cm, Université Paul Sabatier, Bât. E4, Toulouse : son travail reprend le plan du centre de Toulouse ici non légendé, avec en ajout un système de points rouges situés sur les places de la ville. Chaque point rouge est entouré de la phrase : « Vous n'êtes pas ici. », détournant par là-même le principe informatif des plans et autres tables d'orientation. Les aplats de couleurs, vert, jaune, rouge, bleu marquent des zones définies par l'artiste et la composition du panneau est renforcée par le réseau de lignes blanches, seules traces des rues toulousaines.

Dans un entretien datant de avril 2000 avec le critique d'art Eric Mangion, l'artiste précise sa volonté de décalage entre la rigidité de la forme et la subjectivité du fond, entre le paradoxe d'une carte ne donnant que des lieux où nous ne sommes pas, rappelant l'absurdité des non-anniversaires de Lewis Carroll. Ainsi Sandrine Raquin s'appuie sur des normes - un plan - pour exprimer l'irrationnel et le doute. La question de la plasticienne pourrait être : Si je ne suis pas ici, où suis-je ?<sup>17</sup>

- **Jacques Tissinier**, « *Les Chiffres sémaphores* », sculpture polyester moulé, H : 6m, Lycée Toulouse-Lautrec, Toulouse : la sculpture est une imbrication de quatre chiffres trois. De couleur blanche, elle s'impose comme un signal d'entrée sur les espaces verts de l'établissement. Ses formes rondes viennent défier l'architecture rectiligne. L'artiste a travaillé à d'autres Chiffres sémaphores, notamment en 1976 devant l'Hôtel Sheraton près de la Gare Montparnasse à Paris.<sup>18</sup>

- **Françoise Maisongrande** (née en 1965 à Limoges), « *Emprunt Temporaire* », 1999, installation aluminium, inox, plastique, médiathèque, Tournefeuille : des Plaques de recensement, au nombre de quarante, sont réalisées en aluminium, sur lesquelles sont gravés des titres d'ouvrages. Elles sont réparties de part et d'autre du hall d'entrée, du rez-de-chaussée au rez-de-jardin, sur les murs de parement. Les cinq Tablettes de consultation sont constituées chacune de cinq éléments superposés, réalisés eux aussi en aluminium et maintenus en suspension grâce à des câbles en inox. Elles occupent également le rez-de-chaussée au niveau de la médiathèque, et le rez-de-jardin. Cinq cents documents plastifiés sont répartis entre les vingt cinq tablettes et sont issus des fonds de la médiathèque ou de notre quotidien (cartes routières, recettes de cuisine...).

« Donner des repères tout en ouvrant d'autres portes, d'autres regards et une écoute du lieu ». L'installation de Françoise Maisongrande parle d'espaces. Espace du lieu, espace du livre, espace intérieur.<sup>19</sup>

➤ Lot

- **Pierre Di Sciullo** (né en 1961), « *La façade aux 1000 lettres, moucharabieh typographique polyglotte* », 2003, feuille de cuivre découpée et verre feuilleté, façade du musée Champollion, Les Écritures du monde, Figeac : Cette casse géante (réservoir de lettres des ouvriers typographes) donne la possibilité de parler plusieurs langues, de dépasser toutes les frontières, celles du temps, celle des civilisations, celles des continents. Tous les usages de l'écriture (profane, religieux, énigmatique, magique...) sont représentés, que cette écriture soit disparue ou qu'elle perdure aujourd'hui. Pour l'artiste, la façade constitue une sorte de grand poème à travers lequel, il a donné aux lettres un sens caché. Par exemple certains idéogrammes, comme les hiéroglyphes égyptiens de l'entrée représentent littéralement « le Musée des écritures »; l'un signifiant « monument » et l'autre « écriture ». Les lettres sont alors signe et sens. La diversité, la complexité et la richesse de la typographie et de l'écriture sont ici magnifiées.

Pierre Di Sciullo est artiste typographe, depuis 1987, il enseigne dans des écoles d'art en France et à l'étranger. Il poursuit ses projets dans l'espace, pour lesquels il travaille avec des scénographes et des architectes : expositions didactiques, muséographie, signalétique, écriture dans l'architecture (comme à Figeac). Ses œuvres graphiques et typographiques prennent une place dans l'environnement comme une incitation à découvrir les mots, la langue et la poésie.

---

<sup>17</sup> Pascale Mansour, Drac M-P

<sup>18</sup> Émilie Blanc, Drac M-P

<sup>19</sup> Pascale Mansour, Drac M-P

➤ Gers

● **Gérard Tine**, « Sans titre », sérigraphie sur béton, 2002, Archives départementales du Gers, Auch. L'artiste fait la proposition graphique d'utiliser les noms de communes du Gers comme motif d'une calligraphie. Ce mur aveugle en forme de U, est formé de trente-six modules identiques, sur lesquels se répète le même dessin. Deux trames blanches superposées donnent une profondeur nécessaire à l'écriture, permettant des chevauchements à cette toponymie. La gravure blanche sur le béton gris clair n'est perceptible par le regard, que dans l'environnement proche du mur. L'œil discerne alors la cursivité graphique imaginée par l'artiste dans le grain fin presque charnel du béton. Gérard Tine oppose ici le fond et la forme. En recréant l'espace géographique du Gers à travers le nom de ses communes, il abolit le mur protecteur contre lequel bute le regard, créant un écho entre la muraille austère et la mémoire qu'elle protège. Il reprend ainsi, la symbolique des parois peintes du paléolithique, dans une invitation presque magique au voyage de l'aventure humaine.<sup>20</sup>

« Pierre gravée, pierre sculptée, livres de pierre : Le signe, le document arrivent avant l'architecture. Peut être que le signe doit inscrire le sens avant qu'ait lieu l'architecture. »

➤ Tarn et Garonne

● **Jean-Dominique Fleury**, « *Abécédaire* », 1982, sérigraphie sur verre, 15 m<sup>2</sup>, Bibliothèque Centrale de Prêt, Montauban, (82) : l'architecture qui héberge ce vitrail, est constituée de briques, et de glaces sur profilés d'aluminium, laissant apparente la structure tridimensionnelle de la charpente métallique. Les diverses salles qui composent le bâtiment s'articulent autour d'un patio central. Le mur-rideau conçu par Jean-Dominique Fleury fait écran entre le hall d'accueil et la cour intérieure. La surface est constituée de dix panneaux rectangulaires égaux, cerclés par des plombs réguliers. Le travail mélange le vitrail à l'antique et **les lettres sérigraphiées sur verre**. Reprenant le format du mur-rideau, l'artiste inscrit la même proposition, dans une série de rectangles successifs, isolant l'abécédaire au centre de son travail. La palette oppose des teintes chaudes et froides, des ocres rouges et des bleus chromatiquement complémentaires, allant chacun vers des gris colorés. Un travail de grisaille vient hachurer les aplats, rehaussant le relief exprimé par la lumière. **Le lettrage, travaillé tantôt sur le corps, tantôt dans une mise en relief par un travail d'ombrage**, est isolé sur un verre à peine coloré d'un blanc rosé. **Les lettres sont dessinées sur un papier millimétré**, comme sorties d'une encyclopédie. Des cartouches sont apposés en vis à vis, renforçant l'académisme de la **calligraphie**. (Pascale Mansour, Drac M-P)

"*De la rigueur de la science*", 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse : Jean-Dominique Fleury crée un vitrail constitué de cent quarante-huit panneaux de verre plaqué, peints à la grisaille et **six cent cinquante-six lettres gravées à l'acide**, posées sur un châssis métallique circulaire. **Le lettrage blanc se détache sur un fond peint**, brossé et noirci mélangeant le noir et le vert. **L'artiste reprend un texte écrit par Jorge Luis Borges** qui prétend l'avoir trouvé dans un livre publié au XVII<sup>ème</sup> siècle à Lérida et attribué à un auteur fictif Suarez Miranda. Le texte est intitulé : *De la rigueur de la science*. Jean-Dominique Fleury retranscrit le texte dans sa totalité.

Comme le revendique, Jean-Dominique Fleury, le vitrail est ici simple support d'une volonté picturale. Derrière un **lettrage mécanique** se lit la main de l'artiste et ses griffures. Sans parler d'empâtement, le vitrail s'opacifie, se bouche sous la grisaille allant à l'encontre du principe lumineux inhérent à ce médium, réduisant au minimum le sertissage au plomb.

(Pascale Mansour, Drac M-P)

- Comparaison avec des œuvres visibles dans les musées du département concerné.

➤ Haute-Garonne, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse :

● **Mark Luyten**, « *Serre VI* », 1990, Photographie noir et blanc, tampon tiré à la main, à l'aquarelle sur papier Arches, 121 x 101 cm

- **On Kawara**, « I got up » Série : I got up, 1071-72 (22 novembre 1971, etc), chaque élément: Tampon encreur sur carte postale, 9 x 14 cm

→ **Voir la collection de livres d'artistes des Abattoirs**, dont une partie a été présentée lors de l'exposition « *La vie des formes* » du 29 juin au 2 septembre 2012 : c'est selon six catégories volontairement ouvertes, mais liées à des gestes ou à des attitudes, que 200 ouvrages ont été ici regroupés et placés dans un environnement marqué par un papier - peint de **Claude Closky** « *Marabout* », jeu de langage et d'écriture à l'échelle de l'espace.

→ **Claude Closky** est un artiste plasticien français, né à Paris en 1963.

**Le langage semble l'instrument d'appropriation** le plus direct des matériaux qu'il utilise : images, textes, chiffres, et sons prélevés dans notre environnement. L'œuvre de Closky n'en est pas moins concernée par sa spécificité matérielle, son degré de visibilité, et la manière dont elle occupe l'espace. Il part souvent d'une observation des médias, et **s'empare des codes de la publicité, de supports** tels que l'affiche, le calicot, le magazine ou de moyens de diffusion et d'exposition proposés par certains lieux (tel la boutique parisienne Colette).

« Comme souvent dans son travail, Claude Closky oriente la lecture de l'image par un énoncé. La simplicité de l'opération et son caractère systématique sont également exemplaires de l'économie de moyens, de la sérialité et de l'épuisement des possibilités qui le caractérisent. Souvent qualifié de postconceptuel pour le primat qu'il accorde au texte sur l'image, la place centrale qu'occupe la représentation de la figure humaine dans cette série éclaire néanmoins une dimension anthropologique de son travail. S'intéressant à la circulation des images médiatiques, il joue avec le caractère générique et répétitif d'une imagerie pourtant soumise à l'expression de notre subjectivité toujours renouvelée. » (Émilie Renard, Palais de Tokyo, Paris)

**Parmi la collection de livres présentés :**

→ **Véronique Barthe** : « Chez Véronique Barthe, les codes de la communication, l'efficacité de ses slogans et de sa signalétique sont détournés et mis au service de l'expression d'une parole intime et pudique, naïve et lucide, ordinaire et poétique, appartenant au langage commun et à la banalité du langage amoureux. » (extrait des cartels de l'exposition « *La vie des formes* »)

→ **Christian Boltanski (né en 1944)** « Les Habitants de Malmö » Malmö, 1993, 21,5 x 27 cm. **Annuaire téléphonique** de la ville de Malmö, auquel l'artiste a ajouté un **errata** : "Vous ne pouvez plus désormais joindre par téléphone ces habitants de Malmö; ils sont morts en 1993".

→ **Maxime Chanson (né en 1983)** « *600 démarches d'artistes* » édition Jannink, Paris 2011  
Depuis la fin des années 1980, l'art ne peut plus être pensé en termes de mouvements artistiques. La typologie novatrice proposée par 600 démarches d'artistes permet de dresser un panorama de la création actuelle, et **cartographie sous forme de diagrammes les démarches** de près de 600 artistes contemporains de ces 30 dernières années, d'Adel Abdessemed à Heimo Zobernig.

Ce livre d'artiste s'inscrit **dans le sillage des chartes topographiques de George Maciunas et d'artistes conceptuels** tels que **Dan Graham** ou **Hanne Darboven**.

À la fois étude et méthodologie, l'ouvrage de Maxime Chanson synthétise sous forme de diagrammes les démarches artistiques de près de 600 artistes contemporains nationaux et internationaux de la période 1987-2008.

La démarche artistique, objet central d'étude de ce livre, est ici définie comme la combinaison d'un Moteur, ce qui pousse l'artiste à créer, et d'un Moyen, le mode opératoire qu'il utilise.

Le modèle développé par Maxime Chanson propose ainsi une cartographie globale des préoccupations des artistes et des processus par lesquels elles se traduisent en œuvres. Le lecteur pourra sur cette base étudier plus en détail ce qui fait la singularité d'une démarche artistique.

→ **Jean-Claude Lefevre** « *Prière d'insérer* », in Plaquette Lefevre Jean-Claude. [Re]exposer, Saint-Yrieix-la Perche: Centre des livres d'artistes / Pays-paysage, 2004.

Pour lui l'œuvre est un processus : celui d'enregistrer, jour après jour, la réalité vivante de l'art, sous toutes ses formes (vernissages, œuvres, rencontres, projets...). Le tout, accompagné d'un commentaire discret.

« Pour une part, le travail de Lefevre Jean Claude est fait d'un va-et-vient **entre écriture et lecture**. Mais dans ce travail – cette écriture – il ne remplace pas une information par une autre. Il superpose, et donnant à lire clairement l'en-dessous, il s'éloigne du palimpseste. Glissements. Écrivain, Lefevre Jean Claude apostille. Il rectifie, biffe, corrige – pour plus de précision? – pas sûr. Il écrit en marge, ou dans la marge et il s'est choisi une étroite marge d'écriture, **à la lisière de ce qui relève de la «chose» publique et de la «chose» privée**. L'écriture est retenue, belle. Elle peut être faite de vides, de manques, comme des creux que lui seul connaît.

Dans ses écrits, par bribes, Lefevre Jean Claude rapporte, raconte et communique ce qu'il perçoit du monde. Le sien – son monde – et le monde de l'art. Du monde de l'art il prend la mesure, le toise. Il va «sur le motif». Il arpente. Scrupuleux, il ne se satisfait pas d'une cote mal taillée (parfois il taille des costards – toujours bien coupés). »

Extrait de [re]exposer, DM, octobre 2004.

→ **André Cadere (1934-1978)** « *Histoire d'un travail* » 1982, édition Gent : Herbert-Gewad  
Il est le créateur d'une barre réalisée à partir de la **juxtaposition de segments** de bois de différentes couleurs, assemblés selon un **système de permutation basé sur l'inversion** de deux segments de la barre (ex. jaune rouge vert jaune vert rouge).

→ **Robert Filliou (1926-1987)** « *Longs poèmes courts à terminer chez soi* » Bruxelles/Hamburg, édition Lebeer-Hossmann 1984 : 16 poèmes édités en couleurs sur cartes postales à terminer soi-même. Il laisse souvent des espaces vierges (par exemple des parties de poèmes) pour **inciter le lecteur à participer au contenu, à se libérer et à s'inventer lui-même**. Le dispositif de Filliou a pour fonction **d'intégrer le lecteur dans le processus de l'art**, au lieu de le laisser à l'extérieur (attitude opposée à l'art sériel).

→ **Peter Downsbrough**, né en 1940, artiste américain, dans le sillage du minimalisme, au croisement de l'art conceptuel et de l'art concret. Ses nombreuses pratiques artistiques – sculpture, photographie, commande publique, livres, films, pièces sonores, appliquées, lors d'interventions discrètes, à l'espace urbain – sont fondées sur la notion de position et de cadrage, et interrogent le **rapport à l'espace et le langage**. Artiste de la simplicité et du dénuement, il structure l'espace en créant des volumes discrets mais clairement visibles à l'aide d'un vocabulaire plastique épuré, constitué de figures géométriques simples, de lignes, de mots ainsi que de surfaces peintes. La combinaison des éléments linguistiques et géométriques formalise ainsi des espaces structurés induisant une multiplicité de lectures.

Opérant une sorte de coupure optique qui réorganise le champ visuel du spectateur, ses interventions sont toujours marquées d'une grande discrétion : monochromie noire et mots, souvent courts et succincts. Il s'agit fréquemment de prépositions (and, as, or, to, if, but, from, with, here, there) qui invitent à rechercher au-delà du visible, une incitation à la réflexion et à la recherche d'un autre concept. Tous ces vocables disposés souvent sur les murs ne sont que des incitations à s'interroger sur sa place, son origine, sa destinée.

## Langage

→ **Richard Tuttle (né en 1941)**  
« Mes questionnements sur la **relation entre vie et langage**, fondement de notre sociabilité, me conduisent à cette conclusion : seule l'œuvre d'art révèle la nature profonde de l'être humain. **Mes pièces ressemblent à des mots pour mieux se libérer du langage, principalement de l'écriture**. J'aime la poésie et la littérature, cependant. Mais ce que je veux exprimer ne peut être écrit. »

Richard Tuttle, dans sa démarche artistique, travaille beaucoup en séries. Richard Tuttle, dans sa démarche artistique, travaille beaucoup en séries. Dans chacune de ses séries, il crée un langage, voire une partition musicale, où chaque note, chaque mot, a son importance propre et garde son indépendance au sein d'un ensemble.

## Les mots dans l'espace

- **Georges Rousse**, né à Paris en 1947, vit et travaille à Paris

Élargissant le texte jusqu'à une dimension objectale, les œuvres qui convoquent le mystère et la **magie des mots** : *Vox*, *Eros*, *Ordre*, *Virtuel* opèrent comme une rétention dans l'espace d'une **pensée fugace**, une césure dans le flux de la vie. L'artiste « réordonne le monde visible en un espace inédit et imprévu ». (Monica Alvarez Careaga dans le catalogue de l'exposition au Palacio Galveias à Lisbonne en 2007.

« Dans certaines de vos œuvres, vous avez introduit des mots. Quel est le sens de cet usage de l'écriture ?

J'ai une passion pour la poésie. Pour André Du Bouchet, pour Philippe Jaccottet. Et je souhaitais savoir comment, avec la photographie et la matérialité des lieux, je pouvais créer quelque chose d'aussi fort et spirituel. Mon idée de départ était la création du monde. J'ai donc cherché du côté de la mythologie grecque, une culture qui a bercé notre humanité. J'ai choisi le mot "Gaïa" qui signifie "terre" en référence à l'Antiquité et aux divinités. J'ai poursuivi avec des mots simples comme "eau" autour de l'idée de transparence, ou encore "light", à travers lequel je pouvais évoquer à la fois la lumière, celle de la photographie, mais aussi la légèreté. **Les mots étaient une nouvelle façon d'habiter l'espace, à travers la poésie.** » (Propos recueillis par Mathieu Menossi pour Evene.fr - Mai 2008)

→ Voir aussi l'exposition "*Lectures. Des mots et des images*", 3 septembre - 13 octobre 2011, Le Majorat, Villeneuve-Tolosane

Cette exposition, à travers une douzaine d'œuvres issues de la collection du Frac Midi-Pyrénées - les Abattoirs, propose comme questionnements préalables : quels modes de lectures appliquons-nous aux œuvres d'art contemporain ? Quand les mots s'invitent à l'intérieur des images, quel est leur statut, ont-ils valeur esthétique, génèrent-ils d'autres images... ? Comment se fait aussi la rencontre entre les mots et les images, entre le titre et la représentation ?

Les œuvres présentes dans "*Lectures. Des mots et des images*", sont toutes engagées dans un **rapport dialectique entre les mots et les images**, que cela passe par les titres donnés par les artistes (Cf. Richard Fauguet "Tutta la famiglia"), ou par la résonance des œuvres dans une écriture particulière : Ben, Jordi Canudas, Richard Fauguet, Joël Hubaut, Mark Luyten, Joachim Mogarra, Yazid Oulab, Ramon Parramon, Georges Rousse, Aldo Spoldi...

## Documents annexes

Images comparatives avec d'autres œuvres, parcours thématique, etc

### ANNEXE 1

- **Véronique Barthe**, Série « *correspondances* », "*Tout ou rien*", tirage numérique sur aluminium 125 x125 cm, 2002
- **Véronique Barthe**, Série « *correspondances* », "*SM*", tirage numérique sur aluminium 125 x125 cm, 2002
- **Véronique Barthe**, Série « *correspondances* », "*S'enlacer*", tirage numérique sur aluminium 125 x125 cm, 2002
- **Véronique Barthe**, "Sans titre", 2011, impression sur papier affiche, 400x300cm lors de l'exposition « *Aïe et coups #1* » dans la ville de Saint-Gaudens Crédit photographique: Véronique Barthe
- **Véronique Barthe**, Affiche 4x3, Exposition « *Aïe et coups #1* », St Gaudens - mai 2011
- **Véronique Barthe** série "*Aïe et coups*"

### ANNEXE 2

- **Véronique Barthe**, "*Peau cible*", Plateforme d'Art de Muret, janvier 2010, *Crédit photographique: Véronique Barthe*
- **Véronique Barthe**, "*Vous êtes las*" Lèche-vitrine n°19. Exposition chez Omnibus Laboratoire de propositions artistiques contemporaines. Tarbes 2009 *Crédit photographique: Véronique Barthe*
- **Véronique Barthe**, détail de l'exposition « *Maudits mots dits* », chaque élément 37 cm x 37 cm, Galerie du collège Albert Camus, Villemur-sur-tarn
- **Heidi Wood**, « *Sans titre* », 2004, 130 x 250 cm, Restaurant Universitaire IUT, Blagnac
- **Raquin Sandrine**, « *Vous n'êtes pas ici* », 2003, peinture glycérophtalique sur plexiglas, panneau mural, 3,22 x 1,84 cm, Université Paul Sabatier, Bât. E4, Toulouse

### ANNEXE 3

- **Jacques Tissinier**, « *Les Chiffres sémaphores* », sculpture polyester moulé, H : 6m, Lycée Toulouse-Lautrec, Toulouse
- **Pierre Di Sciullo**, « *La façade aux 1000 lettres, moucharabieh typographique polyglotte* », 2003, feuille de cuivre découpée et verre feuilleté, façade du musée Champollion, Les Écritures du monde, Figeac
- **Françoise Maisongrande** (née en 1965 à Limoges), « *Emprunt Temporaire* », 1999, installation aluminium, inox, plastique, médiathèque, Tournefeuille, *photo Pascale Mansour*
- **Françoise Maisongrande**, Tablettes de consultation, documents plastifiés, médiathèque, Tournefeuille, *photo Pascale Mansour*
- **Gérard Tine**, « *Sans titre* », sérigraphie sur béton, 2002, Archives départementales du Gers, Auch, détail motif sérigraphié, *photo Pascale Mansour*
- **Miss Tic**, pochoir des rues, 1985

#### ANNEXE 4

- **Miss Tic** (née en 1956) "*Pas d'idéaux*", Sérigraphie en couleur, Signée et numérotée 48/99, 49 x 64 cm
- **Miss Tic**, 2012, détail exposition médiathèque José Cabanis, Toulouse
- **Marcel Broodthaers** "*Ceci n'est pas une œuvre d'art*" Copyright Marcel Broodthaers
- **Marcel Broodthaers** "*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*", 1969, Collection Daled, Bruxelles, Photo © Aurélien Mole
- **Marcel Broodthaers** "*Le Corbeau et le renard*", 1967-1972, Collection Musée des Beaux-Arts de Nantes, Photo © Aurélien Mole
- **Lawrence Weiner**, "*Stones + Stones. 2 + 2 = 4*", 1987, lettres de dimensions variables, peintes en gris et bleu, collection MNAM Paris © Adagp Paris

#### ANNEXE 5

- **Joseph Kosuth**, "*One and Three Chairs*", 1965 (Une et trois chaises) Installation : chaise en bois et 2 photographies, 200 x 271 x 44 cm MNAM Paris © Adagp, Paris
- **Robert Barry**, exposition avec Joseph Kosuth, 27 oct. – 3 déc. 2005, galerie Yvon Lambert, Paris
- **Robert Barry**, exposition "*Word Lists*", 22 mai-18 juil. 2009, galerie Yvon Lambert Paris
- **Kurt Schwitters**, «*Ursonate*», 1922 – 1932, poème sonore commençant par « Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee. »  
© Kurt Schwitters

#### ANNEXE 6

- **Tristan Tzara**, *Calligramme*, 1916, non publié (p.105 dans « *Poésure et peinture* »)
- **Apollinaire**, détail de « *Coeur couronne et miroir* », dans *Calligrammes*, épreuve corrigée, 1er état
- **Ben**, "*Mon envie d'être le seul*", de la série *Introspections*, 1976, acrylique sur toile, 100,2 x 100,5 x 4,7 cm, collection MNAM Paris, crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris
- **Ben**, "*C'est la guerre*", 1984, acrylique sur bois, 137,5 x 201,5 cm, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse Grand Rond Production © Adagp, Paris
- **Ben** "*et surtout n'oubliez pas de tomber amoureux*"
- A piece by, from Mary Ellen Solt's seminal concrete poetry a world's view, 1968.  
Edwin George Morgan, (1920-2010) poète et traducteur écossais appartenant au mouvement de la Renaissance écossaise

#### ANNEXE 7

- **Ai Kitahara**, "*S'échapper*", 2011, lettres en bois, peinture, 6 x 15 x 190 cm environ
- **Robert Indiana** "*Love*", Love Park de Philadelphie
- **Robert Indiana** "*Amour*", 1973, acrylique sur toile
- **Robert Indiana** "*L'amour montante*", 1968
- **Présence Panchouette**, 1969
- **Présence Panchouette**, deux toiles 150 x 150 cm chacune exposées pour la première fois à La Criée de Rennes pour l'exposition « *L'Ordre total* »

#### ANNEXE 8

- **Bruce Nauman** "*run from fear fun from rear*", neon, 1972
- **Bruce Nauman**, "*Human desire*" Néon, Photo: *Bright\_Star*
- **Cerith Wyn Evans**, installation de lettres de néon blanches sur fond noir, Kunsthau Graz, 2007, Photo: *Lisa Ruyter*
- **Bruce Nauman** "*Double Face*", 1981, lithographie, 660 x 914 mm, Tate Gallery Londres © ARS, NY and DACS, London 2002
- **Bernard Pagès**, Sculpture 1, 2006, HEA de 220 mm effilé, torsadé, oxydé ou peint, lettres entières en béton coloré, 372 x 210 x 210 cm, Photographie *Muriel Anssens*
- **Bernard Pagès**, Sculpture 2, 2006, HEA de 220 mm forgé, oxydé ou peint, lettres brisées en béton coloré, 388 x 220 x 200 cm, Photographie *Muriel Anssens*

#### ANNEXE 9

- **George Rickey**, "*Conversation*" Acier inoxydable, 7,50 m x 5,48 m x 1,52 m © Musée de Grenoble
- **Jacques Lipchitz**, "*Le Chant des voyelles*" (1931-1932), bronze 383 x 200 x 160 cm, Parc de sculptures du Musée Kröller-Müller d'Otterlo, Pays-Bas
- **Georges Rousse**, *N*, 1991, Cibachrome sur aluminium, 121 x 157 cm, Dimensions avec cadre : 140 x 175 x 5 cm, collection Frac-les Abattoirs, toulouse, René Sultra © Adagp, Paris
- **Georges Rousse**, *Y*, 1991, Cibachrome sur aluminium, 157 x 121 cm, Dimensions avec cadre : 176 x 140 x 5 cm, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © Adagp, Paris
- **Georges Rousse**, *X*, 1991, Cibachrome sur aluminium, 121 x 157 cm, Dimensions avec cadre : 140 x 175 x 5 cm, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © Adagp, Paris
- **Ramon Parramon**, détail de "*Lectures*", 1991 œuvre en 3 dimensions, Installation, Photos, verre et métal, 50 x 900 x 5,6 cm, œuvre composée de 5 triptyques : chaque panneau 50 x 180 x 5,6 cm Frac-les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © droits réservés

#### ANNEXE 10

- **Claude Closky**, "*Lalol!*", 2010, Vue d'exposition, Galerie Laurent Godin, Paris
- **Mark Luyten**, "*Serre VI*", 1990, Photographie noir et blanc, tampon tiré à la main, à l'aquarelle sur papier Arches, 121 x 101 cm, collection Frac-les abattoirs, Toulouse René Sultra © droits réservés
- **Annette Messager**, série « *Proverbes* » : « *femmes sont trop périlleuses et par nature, dangereuses* »
- **Ne pas plier**, « *Qui a peur d'une femme ?* », depuis 1995, Affiche 120 x 160 et 60 x 80 sérigraphie 3 couleurs, carte postale 15 x 20, autocollant 7 x 10 offset 3 couleurs, **Image de Gérard Paris-Clavel**, Coproduction *Ne Pas Plier*, ville de Fontenay et ville de Noisy-le-Sec, CE Orly.

#### ANNEXE 11

- **Ne Pas Plier**, « *Rêve générale* », depuis 2009, Autocollant 15 x 20 offset 2 couleurs, **Image de Gérard Paris-Clavel**, Coproduction *Ne Pas Plier*, L'écu d'aujourd'hui, Ivry-sur-Seine Fédération PCF du 94, de Paris, JC doub, Section Ivry, *Je ne veux plus rentrer chez moi*, Villeneuve Saint Georges, Solidaire, Raisons d'agir, Plan B, Apeis, Stains
- Vue lors de la manifestation du 1er Mai 2010, Fête du travail
- **Ne Pas Plier**, « *Danser* », depuis 1999, Réalisé contre les frappes de l'Otan à Belgrade, Sur plaque émaillée récupérée, **Image de Gérard Paris-Clavel**, Production *Ne Pas Plier*

- **Ne Pas Plier**, « *Résistance – existence* », depuis 1994, Slogan, provenant d'une manifestation pour les transports Gratuits pour les Chômeurs, organisée par l'APEIS avec la participation des « Périphériques » et Ne Pas Plier. Utilisé dans de nombreuses manifestations. , Carte postale 15 x 20 offset 1 couleur, autocollants, ruban adhésif, **Typographie de Gérard Paris-Clavel, photo Marc Pataut**, Coproduction, *Génération Chaos, l'APEIS, Ne Pas Plier*.

#### ANNEXE 12

- **Pina Bausch**, photo: Ulli Weiss

- **Pierre Boulez**, "Notations 1" © Ircam-Centre Pompidou, 2007

- **Barbara Kruger** "Untitled : Your Body is a Battleground" (Sans titre : ton corps est un champ de bataille), 1989, Sérigraphie, 285cm x 285cm

- **Barbara Kruger** "I shop therefore I am" (J'achète donc je suis) 1987, Photo-montage, sérigraphie sur vinyle, 281,90cm X 287cm, Collection Privée.

- **Jean-Dominique Fleury**, « *Abécédaire* », 1982, sérigraphie sur verre, 15 m<sup>2</sup>, Bibliothèque Centrale de Prêt, Montauban, (82), vue du hall, photo Pascale Mansour (Drac M-P)

- **Jean-Dominique Fleury**, "De la rigueur de la science", 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse photo: Pascale Mansour, Drac M-P



#### ANNEXE 13

- **John Wood & Paul Harrison**, « *Conversation* »

- **Françoise Vergier**, « *Gloriette-conversation* », 1997, Acier peint 300 x 246 x 206cm , Collection Lippens 1/7 Collection de l'artiste 2/7 © ADAGP © 2008 - Françoise Vergier - Réalisation : Welwel Multimédia



ANNEXE 1

	
<p><b>Véronique Barthe</b>, Série « <i>correspondances</i> », "Tout ou rien", tirage numérique sur aluminium 125 x125 cm, 2002</p>	<p><b>Véronique Barthe</b>, Série « <i>correspondances</i> », "SM", tirage numérique sur aluminium 125 x125 cm, 2002</p>

	
<p><b>Véronique Barthe</b>, Série « <i>correspondances</i> », "S'enlacer", tirage numérique sur aluminium 125 x125 cm, 2002</p>	<p><b>Véronique Barthe</b>, "Sans titre", 2011, impression sur papier affiche, 400x300cm lors de l'exposition « <i>Aïe et coups #1</i> » dans la ville de Saint-Gaudens <i>Crédit photographique: Véronique Barthe</i></p>

	
<p><b>Véronique Barthe</b>, Affiche 4x3, Exposition « <i>Aïe et coups #1</i> », St Gaudens - mai 2011</p>	<p><b>Véronique Barthe</b> série "Aïe et coups"</p>

## ANNEXE 2



**Véronique Barthe**, "Peau cible", Plateforme d'Art de Muret, janvier 2010, *Crédit photographique: Véronique Barthe*



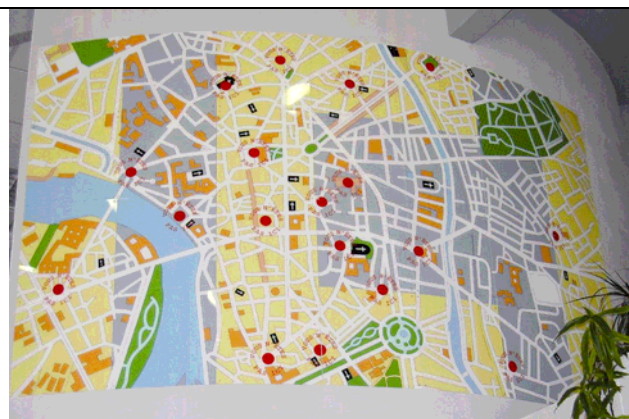
**Véronique Barthe**, "Vous êtes las" Lèche-vitrine n°19. Exposition chez Omnibus Laboratoire de propositions artistiques contemporaines. Tarbes 2009  
*Crédit photographique: Véronique Barthe*



**Véronique Barthe**, détail de l'exposition « *Maudits mots dits* », chaque élément 37 cm x 37 cm, Galerie du collège Albert Camus, Villemur-sur-tarn



**Heidi Wood**, « *Sans titre* », 2004, 130 x 250 cm, Restaurant Universitaire IUT, Blagnac



**Raquin Sandrine**, « *Vous n'êtes pas ici* », 2003, peinture glycérophtalique sur plexiglas, panneau mural, 3,22 x 1,84 cm, Université Paul Sabatier, Bât. E4, Toulouse



**ANNEXE 3**



**Jacques Tissinier**, « *Les Chiffres sémaphores* », sculpture polyester moulé, H : 6m, Lycée Toulouse-Lautrec, Toulouse



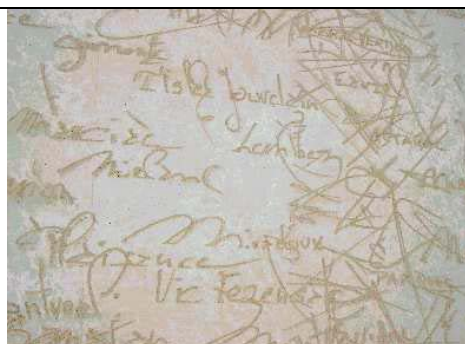
**Pierre Di Sciullo** « *La façade aux 1000 lettres, moucharabieh typographique polyglotte* », 2003, feuille de cuivre découpée et verre feuilleté, façade du musée Champollion, Les Écritures du monde, Figeac



**Françoise Maisongrande** (née en 1965 à Limoges), « *Emprunt Temporaire* », 1999, installation aluminium, inox, plastique, médiathèque, Tournefeuille, *photo Pascale Mansour, Drac M-P*



**Françoise Maisongrande**, Tablettes de consultation, documents plastifiés, médiathèque, Tournefeuille, *photo Pascale Mansour, Drac M-P*



**Gérard Tine**, « *Sans titre* », sérigraphie sur béton, 2002, Archives départementales du Gers, Auch, détail motif sérigraphié, photo Pascale Mansour



**Miss Tic**, pochoir des rues, 1985

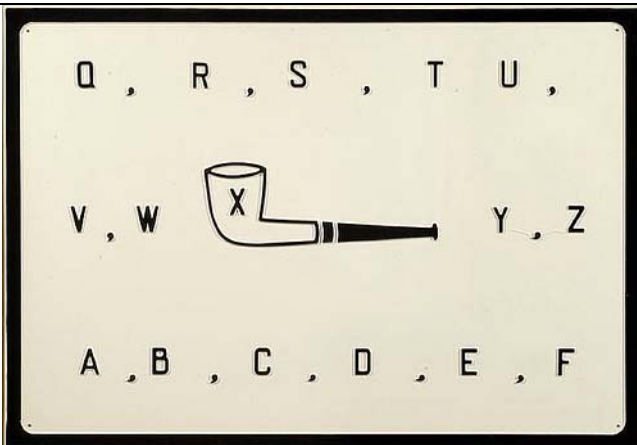
ANNEXE 4



Miss Tic (née en 1956) "Pas d'idéaux", Sérigraphie en couleur, Signée et numérotée 48/99, 49 x 64 cm



Miss Tic, 2012, détail exposition médiathèque José Cabanis, Toulouse



Marcel Broodthaers "Ceci n'est pas une œuvre d'art" Copyright Marcel Broodthaers



Marcel Broodthaers "Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard", 1969, Collection Daled, Bruxelles, Photo © Aurélien Mole



Marcel Broodthaers "Le Corbeau et le renard", 1967-1972, Collection Musée des Beaux-Arts de Nantes, Photo © Aurélien Mole



Lawrence Weiner, Stones + Stones. 2 + 2 = 4, 1987, lettres de dimensions variables, peintes en gris et bleu, collection MNAM Paris © Adagp Paris

ANNEXE 5



Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1965 (Une et trois chaises) Installation : chaise en bois et 2 photographies, 200 x 271 x 44 cm MNAM Paris © Adagp, Paris



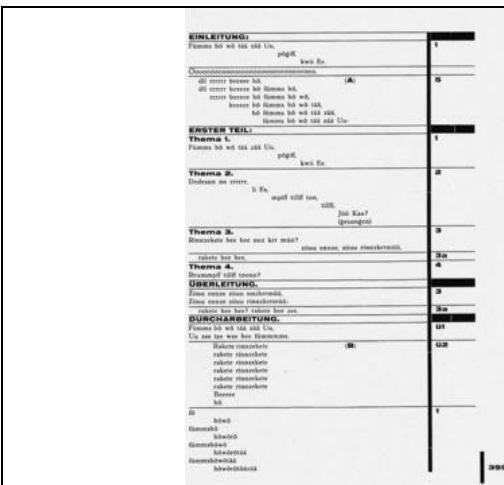
Robert Barry, exposition avec Joseph Kosuth, 27 oct. – 3 déc. 2005, galerie Yvon Lambert, Paris



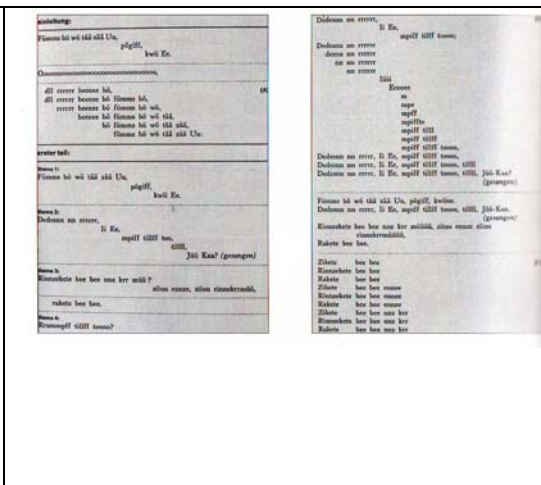
Robert Barry, exposition *Word Lists*, 22 mai-18 juil. 2009 galerie Yvon Lambert Paris



Robert Barry, exposition *Word Lists*, 22 mai-18 juil. 2009, galerie Yvon Lambert Paris




Kurt Schwitters, «Ursonate», 1922 – 1932, poème sonore commençant par « Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee. » © Kurt Schwitters




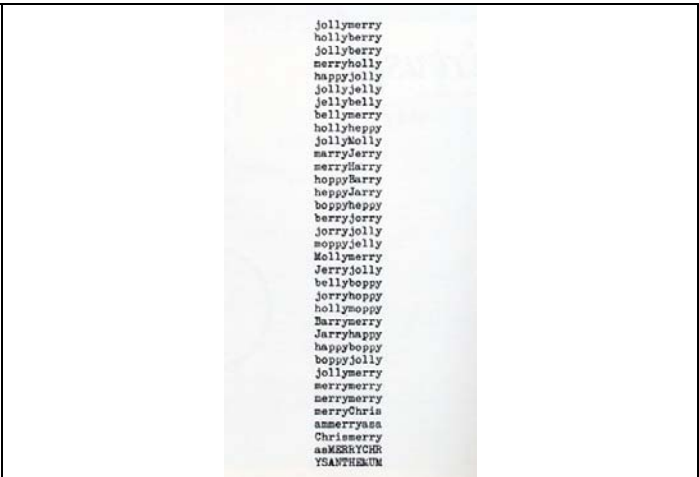
Kurt Schwitters, «Ursonate»



ANNEXE 6

		<p style="text-align: center;">Q L R U M R ES OIS I EU ENT TOUR A TOUR RENAISSENT AU CŒUR DES POÈTES</p>	
<p>Tristan Tzara, <i>Calligramme</i>, 1916, non publié (p.105 dans « Poésure et peinture »).</p>	<p>Apollinaire, détail de « <i>Coeur couronne et miroir</i> », dans <i>Calligrammes</i>, épreuve corrigée, 1er état</p>		

		
<p>Ben, "Mon envie d'être le seul", de la série <i>Introspections</i>, 1976, acrylique sur toile 100,2 x 100,5 x 4,7 cm, collection MNAM Paris, crédit photographique : (c) Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Adagp, Paris</p>	<p>Ben, "C'est la guerre", 1984, acrylique sur bois 137,5 x 201,5 cm, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse <i>Grand Rond Production</i> © Adagp, Paris</p>	

	
	<p>A piece by Edwin Morgan, from Mary Ellen Solt's seminal concrete poetry <i>a world's view</i>, 1968. <b>Edwin George Morgan</b>, (1920-2010) poète et traducteur écossais appartenant au mouvement de la Renaissance écossaise</p>

ANNEXE 7



**Aï Kitahara**, "*S'échapper*", 2011, lettres en bois, peinture, 6 x 15 x 190 cm environ



**Robert Indiana** "*Love*", Love Park de Philadelphie



**Robert Indiana** "*Amour*", 1973, acrylique sur toile



**Robert Indiana** "*L'amour montante*", 1968



**Présence Panchounette**, 1969



**Présence Panchounette**, deux toiles 150 x 150 cm chacune exposées pour la première fois à La Criée de Rennes pour l'exposition « *L'Ordre total* »

ANNEXE 8



**Bruce Nauman** "run from fear  
fun from rear", neon, 1972



**Bruce Nauman**, "Human desire"  
Néon, Photo: *Bright Star*

coloured chinese lanterns were lit in circles  
neon tubes screwed to wooden sticks, so that  
intentionally, yet carelessly kept in the dark, the  
might last longer today, brutal patterns are a  
ong corridors have been built, when you ente  
stone, you get drunk from the echoes, inside  
being shown around to admire, suddenly you  
yourself for your country, with it you will be left  
og machines v h have been set up...

**Cerith Wyn Evans**, installation de lettres de  
néon blanches sur fond noir, Kunsthau Graz,  
2007, Photo: *Lisa Ruyter*



**Bruce Nauman** "Double Face", 1981,  
lithographie, 660 x 914 mm, Tate Gallery  
Londres © ARS, NY and DACS, London 2002



**Bernard Pagès**, Sculpture 1, 2006  
HEA de 220 mm effilé, torsadé, oxydé ou peint,  
lettres entières en béton coloré, 372 x 210 x 210  
cm, Photographie *Muriel Anssens*



**Bernard Pagès**, Sculpture 2, 2006  
HEA de 220 mm forgé, oxydé ou peint, lettres  
brisées en béton coloré, 388 x 220 x 200 cm,  
Photographie *Muriel Anssens*



ANNEXE 9



**George Rickey, "Conversation"**  
Acier inoxydable, 7,50 m x 5,48 m x 1,52 m  
© Musée de Grenoble



**Jacques Lipchitz, "Le Chant des voyelles"**  
(1931-1932), bronze 383 x 200 x 160 cm, Parc de sculptures du Musée Kröller-Müller d'Otterlo, Pays-Bas



**Georges Rousse, N, 1991, Cibachrome sur aluminium, 121 x 157 cm, Dimensions avec cadre : 140 x 175 x 5 cm, collection Frac-les Abattoirs, toulouse, René Sultra © Adagp, Paris**



**Georges Rousse, Y, 1991, Cibachrome sur aluminium, 157 x 121 cm, Dimensions avec cadre : 176 x 140 x 5 cm, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © Adagp, Paris**



**Georges Rousse, X, 1991, Cibachrome sur aluminium, 121 x 157 cm, Dimensions avec cadre : 140 x 175 x 5 cm, collection Frac-les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © Adagp, Paris**



**Ramon Parramon, détail de "Lectures", 1991**  
œuvre en 3 dimensions, Installation, Photos, verre et métal, 50 x 900 x 5,6 cm, œuvre composée de 5 triptyques : chaque panneau 50 x 180 x 5,6 cm Frac-les Abattoirs, Toulouse, René Sultra © droits réservés

ANNEXE 10

	
<p><b>Claude Closky</b>, "Laloli", 2010, Vue d'exposition, Galerie Laurent Godin, Paris</p>	<p><b>Mark Luyten</b>, "Serre VI", 1990, Photographie noir et blanc, tampon tiré à la main, à l'aquarelle sur papier Arches, 121 x 101 cm, collection Frac-les abattoirs, Toulouse <i>René Sultra © droits réservés</i></p>
	
<p><b>Annette Messenger</b>, série <i>Proverbes</i></p>	<p><b>Ne pas plier</b>, « Qui a peur d'une femme ? », depuis 1995, Affiche 120 x 160 et 60 x 80 sérigraphie 3 couleurs, carte postale 15 x 20, autocollant 7 x 10 offset 3 couleurs, <b>Image de Gérard Paris-Clavel</b>, Coproduction <i>Ne Pas Plier</i>, ville de Fontenay et ville de Noisy-le-Sec, CE Orly.</p>

## ANNEXE 11

UTOPISTE DEBOUT

# RÊVE GÉNÉRALE



**Ne Pas Plier**, « *Rêve générale* », depuis 2009, Autocollant 15 x 20 offset 2 couleurs, **Image de Gérard Paris-Clavel**, Coproduction Ne Pas Plier, L'Élu d'aujourd'hui, Ivry-sur-Seine Fédération PCF du 94, de Paris, JC doub, Section Ivry, Je ne veux plus rentrer chez moi, Villeneuve Saint Georges, Solidaire, Raisons d'agir, Plan B, Apeis, Stains

1er Mai 2010, Fête du travail



« *Danser* », depuis 1999  
Réalisé contre les frappes de l'Otan à Belgrade  
Sur plaque émaillée récupérée, **Image de Gérard Paris-Clavel**, Production Ne Pas Plier



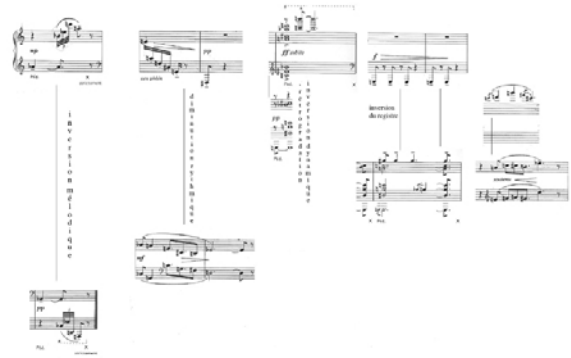
« *Résistance – existence* », depuis 1994  
Slogan, provenant d'une manifestation pour les transports Gratuits pour les Chômeurs, organisée par l'APEIS avec la participation des « Périphériques » et Ne Pas Plier. Utilisé dans de nombreuses manifestations.  
Carte postale 15 x 20 offset 1 couleur, autocollants, ruban adhésif, **Typographie de Gérard Paris-Clavel**, **photo Marc Pataut**, Coproduction, Génération Chaos, l'APEIS, Ne Pas Plier.



ANNEXE 12



**Pina Bausch**, photo: Ulli Weiss



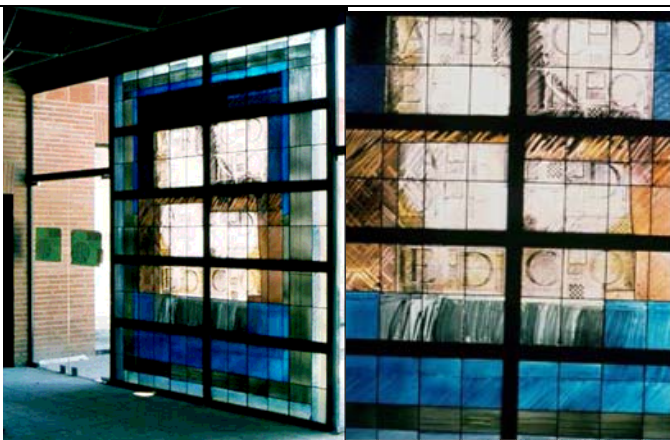
**Pierre Boulez**, "Notations 1" © Ircam-Centre Pompidou, 2007



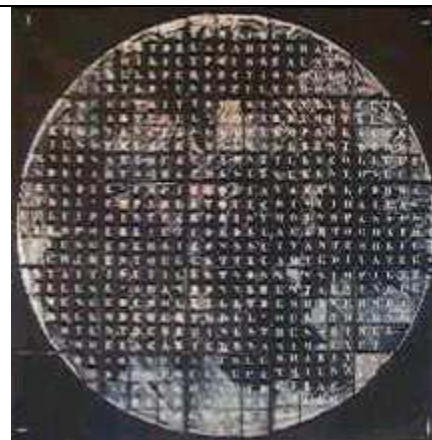
**Barbara Kruger** "Untitled : Your Body is a Battleground" (Sans titre : ton corps est un champ de bataille), 1989, Sérigraphie, 285cm x 285cm



**Barbara Kruger** "I shop therefore I am" (J'achète donc je suis) 1987, Photo-montage, sérigraphie sur vinyle, 281,90cm X 287cm, Collection Privée.

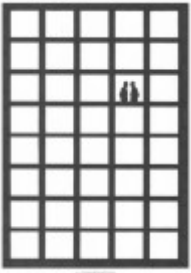


**Jean-Dominique Fleury**, « Abécédaire », 1982, sérigraphie sur verre, 15 m<sup>2</sup>, Bibliothèque, Centrale de Prêt, Montauban, (82), vue du hall et détail, photos : Pascale Mansour, Drac M-P



**Jean-Dominique Fleury**, "De la rigueur de la science", 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse photo: Pascale Mansour, Drac M-P

**ANNEXE 13**



**John Wood & Paul Harrison, « Conversation »**



**Françoise Vergier, « Gloriette-conversation », 1997, Acier peint 300 x 246 x 206cm , Collection Lippens 1/7 Collection de l'artiste 2/7 © ADAGP © 2008 - Françoise Vergier - Réalisation : Welwel Multimédia**