

HORS D'OEUVRE

Gratuit

le journal de l'art contemporain, juin - novembre 2015
dijon > bourgogne > france > europe ...

n°35

www.interface-art.com

ART & ALIMENTATION
Le monde ingéré



L'aliment engage une relation intime avec l'individu car il est incorporé. Comme l'expliquent l'anthropologue Claude Fischler et le sociologue Jean-Pierre Poulain, l'aliment « devient le mangeur lui-même, participant physiquement et symboliquement au maintien de son intégrité et à la construction de son identité ». L'aliment est aussi au centre des questions de production comme le montrent les débats sur l'agriculture qui renvoient à des questions fondamentales sur la place de l'homme et sur le lien qu'il entretient avec la nature qu'il modèle. Ainsi, le statut et les représentations de l'alimentation participent à la construction à la fois individuelle et collective de la société.

Entre la fin de l'art moderne et l'émergence de l'art contemporain, le rapprochement le plus significatif entre art et alimentation débute dans les années 1960 avec le mouvement Eat Art développé par Daniel Spoerri. Ce dernier investit l'espace du repas en faisant de la table une scène. Ses Tableaux-pièges, développés dès la fin des années 1950, figent sur des planches des vestiges de repas en contraignant, si l'on peut dire, le tableau à « passer à table ». Dans la poursuite de l'expérience des avant-gardes du début du XX^e siècle impliquant l'art au cœur du quotidien, l'artiste va même jusqu'à créer un restaurant éponyme qui mêle lieu de restauration et galerie d'art expérimentale. Le travail inaugural du Eat Art a posé les bases d'une relation fertile entre art contemporain et alimentation.

Dans ce numéro d'Hors-d'œuvre, nous aborderons cette relation dans deux directions différentes.

La première concerne les relations entre partage de nourriture et identité collective. De l'esthétisation des mets à la scénographie du repas se constitue une pluralité de pratiques. Ces dernières deviennent parfois les outils privilégiés d'une injonction à la convivialité et au vivre-ensemble relayé par les médias et les discours politiques. Notons d'ailleurs que la dimension visuelle est devenue l'un des lieux communs du traitement de la question « artistique » dans les productions culinaires. Des créations s'engagent à rebours de ces formes événementielles dans lesquelles nous retrouvons parfois certaines dérives des esthétiques relationnelles. La question de l'alimentation n'y est pas abordée sous le signe du consensus social mais dans la

prise en compte d'une crise des valeurs, des représentations et des systèmes de production. Ainsi, à cette injonction récurrente à présenter des œuvres consensuelles et fédératrices dès que nous parlons d'alimentation, il s'agira plutôt ici de s'intéresser au rapport entre art et alimentation comme un mode de perception et d'absorption du monde, où la table est aussi un espace de tension, voire un lieu de résistance.

La seconde orientation développée dans ce numéro concerne un aspect plus souterrain et plus intime lié aux enjeux de l'ingestion. Paul Rozin, en s'intéressant au goût et surtout au dégoût alimentaire, montre l'altérité fondamentale qu'implique l'acte de manger en considérant qu'« en mettant quelque chose dans sa bouche et en l'avalant, on l'absorbe, on l'intègre à soi ». Ainsi, sous les métaphores d'un œil dévorant se cachent les enjeux plus intimes, plus internes, de l'ingérer, de l'avalier, du digérer. Or, si une partie du Pop art américain a été, comme le souligne Gilbert Lascault, une mise en scène d'aliments à voir et non à manger, c'est davantage une mise en œuvre du digestif qui est plus frontalement en jeu dans les différentes versions du *Cloaca* de Wim Delvoye, dans les dystopies de l'atelier Van Lieshout ou encore dans la *Chocolate factory* de Paul McCarthy. Tous semblent participer au dévoilement d'une usine-monde à la fois organique et mécanique dans laquelle production et consommation se succèdent en une même combustion des désirs. Consommer et consumer possèdent d'ailleurs la même parenté étymologique. De « cum summa », littéralement « faire le total » et lié à l'achèvement de quelque chose, les termes « consommer » et « consumer » ont été au cœur d'une hésitation sémantique jusqu'au XVII^e siècle. En ce sens, la société de consommation est aussi une société de combustion dans laquelle la bouche du mangeur prend le rôle de hauts fourneaux. De ce point de vue, le *Cloaca* est une sorte de revers du *Grand verre* duchampien : l'ingéré succède au sublimé, le tube digestif au nerf optique. Dans le basculement du « contempler » vers « l'ingérer », la mécanisation de nos existences passerait-elle donc aujourd'hui par nos ventres ?

Stéphanie SAGOT

Conflict Kitchen



Conflict Kitchen is a restaurant that only serves cuisine from countries with which the United States is in conflict. Comme un slogan, cette phrase résume et scande le message de Conflict Kitchen, un restaurant qui a ouvert ses portes en 2010 à Pittsburgh, États-Unis. Fondé par les artistes Jon Rubin et Dawn Weleski, le lieu fonctionne de façon cyclique : le restaurant se focalise tous les six mois sur un nouvel état relégué au rang des exclus diplomatiques, figurant notamment sur « l'axe du mal »¹. Ainsi, depuis l'ouverture, des menus d'Afghanistan, de Corée du Nord, de Cuba, d'Iran et du Venezuela ont été servis, pour arriver aujourd'hui à la Palestine. Préparant en amont leur cycle, Jon Rubin et Dawn Weleski voyagent dans le pays concerné afin de recueillir des informations, prendre des recettes, rencontrer des personnes venant de différents milieux pour enregistrer leurs témoignages. Pour chaque thème, une nouvelle façade est créée par un designer, ainsi qu'un menu proposant différentes spécialités. Conflict Kitchen organise également en parallèle des événements (performances, conférences,...), des rencontres et des discussions, publiés des ouvrages.

Porté par des artistes qui n'en sont pas à leur premier projet participatif, Conflict Kitchen n'est pas un simple restaurant mais un projet artistique motivé par la création d'un débat public. C'est un projet profondément social, appelant à l'échange et à l'ouverture. Pour ce projet expérimental dont la durée n'est pas déterminée, la cuisine est utilisée comme moyen de rassemblement. Les artistes n'imposent pas une vérité mais délivrent des informations dès l'emballage d'une nourriture à emporter : le papier contient des témoignages et textes sur le pays que le client pourra choisir ou non de lire en mangeant. Premier pas destiné à l'ouverture d'une brèche, le repas à caractère informatif peut ensuite donner lieu à des discussions. Les clients poseront des questions, étonnés d'en savoir si peu sur le monde qui les entoure. Pour Dawn Weleski², ce projet est avant tout un véritable

challenge lié à la population américaine et à son auto-centrisme. On se souviendra des enquêtes sur les connaissances géographiques de la population américaine, ainsi que d'un récent article du *Washington Post* dont le titre résume à lui seul les résultats d'une étude de trois politologues à propos du conflit Ukrainien : « Moins les américains savent situer l'Ukraine [sur une carte, ndr], plus ils sont favorables à une intervention des États-Unis. »³. Pour Conflict Kitchen, le propos est également motivé par le fait que les pays concernés souffrent d'une mauvaise image, liée au contexte diplomatique. Travaillant de concert avec les communautés locales de Pittsburgh et les habitants du pays d'origine, il s'agit donc de favoriser, par la discussion, la découverte culturelle. Par des événements comme la possibilité de parler à un habitant de la Palestine via Skype, les Américains ont accès à un quotidien qui leur était peut-être totalement étranger. Même si dans l'ensemble les réactions sont positives, la dimension fortement politique du projet se révèle parfois à travers les tensions au sein des populations : lors du cycle Palestine, le restaurant a été brûlé et a ré-ouvert des portes à un autre endroit, essayant également les mécontentements de certains groupes pro-Israël.

Pour Dawn Weleski, la dimension artistique se trouve dans l'expérience vécue. La plupart des clients ne se doutent pas que derrière la façade se cachent les suiveurs d'une certaine esthétique relationnelle, eux-mêmes ne théorisant pas leur projet mais parlant de « community experience » ou « creative experience ». Pourtant, Conflict Kitchen se situe aussi dans une certaine lignée de l'art relationnel conceptualisé par Nicolas Bourriaud⁴, partant d'artistes œuvrant au début des années 90. On pensera notamment à Gordon Matta Clark et

son restaurant *Food* ouvert en 1971⁵ à New York, ou bien au projet *Enemy Kitchen*⁶ fondé par un irakien aux États-Unis afin de créer un échange à partir de la vision sur l'Irak en partant de cours de cuisine.

Il ne s'agit pas pour Conflict Kitchen d'une performance contestataire, rompant avec la société bourgeoise, mais plutôt d'une autre vision de l'action. Inséré par la forme du restaurant au sein de la vie en société, le repas est pris dans sa fonction originelle, le banquet qui rassemble. Une révolution qui ne se ferait pas dans la brutalité d'un acte rempli de symboles mais plutôt par un ancrage au sein d'une population, la possibilité d'un espace social, tout en introduisant une critique de la société. Le type de projet représenté par Conflict Kitchen et d'autres avant lui peut être vu comme une forme mouvante de « micro-utopie », et en même temps comme le rétablissement concret d'un certain équilibre par l'artiste à un moment donné : créateur de sens à travers l'échange et la proximité.

Gabrielle DE LA SELLE

1. Traduction du terme employé par l'ex-président américain Georges Bush en 2002, à propos de l'Irak, l'Iran et la Corée du Nord.

2. Interview de l'artiste réalisée sur Skype.

3. *The less Americans know about Ukraine's location, the more they want U.S. to intervene*, de Kyle Dropp, Joshua D. Kertzer and Thomas Zeitzoff, *Washington Post*, 7 avril 2014.

4. Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 1998.

5. Le restaurant *Food* est fondé en 1971 à New York par Caroline Goodden, Gordon Matta-Clark, Tina Girouard, Suzanne Harris, and Rachel Lew. Il ferme en 1974.

6. *Enemy Kitchen* a été fondé par Michael Rakowitz en 2004 à New York. Le projet s'est depuis développé et continue d'exister sous différentes formes.



Conflict Kitchen, restaurant palestinien, 2014 © Conflict Kitchen

La nourriture à l'épreuve de l'art



Martha Rosler, letter K (Knife) from *Semiotics of the Kitchen*, vidéo n & bl., 1975
© Courtesy Martha Rosler

Début des années 30, la pasta italienne se retrouve au cœur de débats enflammés. Pour ou contre ? Oui mais pour ou contre quoi ? La présence de gluten dans les pâtes ? De la sauce tomate ?

Rien de cela ! Au-delà de l'aspect anecdotique de cette question, il s'agit de se positionner politiquement et culturellement par rapport à la société italienne. Le quotidien italien la *Gazetta del Popolo* publie un manifeste futuriste qui va déchaîner les passions. Il ne concerne ni la peinture, ni le théâtre, ni la poésie mais un aspect bien plus pragmatique qu'est celui de l'alimentation, réaffirmant ainsi la volonté de ce mouvement de modifier tous les aspects de la vie. Quelque temps plus tard, Filippo Tommaso Marinetti publie en 1932 l'ouvrage *Cucina futurista* qui tient plus du manifeste révolutionnaire que du livre de cuisine. Les recettes traditionnelles italiennes sont remplacées par des pilules composées d'albumines, de graisses synthétiques ainsi que de vitamines permettant un repas complet et équilibré en un minimum de temps, supprimant également tout le travail nécessaire à rendre l'alimentation possible et permettant à l'homme de poursuivre des activités jugées, par Marinetti, plus nobles. L'alimentation pour les futuristes a peu à voir avec la notion de plaisir, il s'agit avant tout d'une affaire esthétique et surtout politique. La pâte est considérée comme une nourriture passéiste pour Marinetti qui, discours de pseudo-scientifiques à l'appui, n'hésite pas à parler de la pauvreté nutritionnel de ce plat qui rend ses consommateurs « pessimistes, léthargiques et nostalgiques »¹. En somme, la pâte représente le passé, une Italie qui s'endort sur ses acquis et oublie de se tourner vers l'avenir. Afin de renouveler totalement les habitudes alimentaires des Italiens et permettre ainsi au peuple d'acquérir enfin la stature héroïque et la force nécessaires à « leur race »², les futuristes proposent une ribambelle de recettes et astuces. Il est aisé de remarquer le lien entre ce nouveau credo diététique et la sympathie affichée par les artistes pour le régime fasciste.

Malgré les discussions enflammées provoquées par ce manifeste ainsi que les nombreux banquets au cours desquels les futuristes ont mis en pratique leur nouvelle idéologie culinaire, le peuple italien n'abandonnera jamais les pâtes et le livre de Marinetti tombera quelque peu dans l'oubli.

L'artiste comme ethnographe

N'avons-nous jamais cessé d'être sauvages, s'interrogent aujourd'hui certains anthropologues. Cette interrogation résume, en filigrane, ce que je perçois de la performance que proposait Carole Douillard pour *La cuisine*, le centre d'art de Nègrepelisse, en mai 2009. À l'origine, « il s'agit d'interroger plusieurs typologies de repas, de nos premiers pas alimentaires au déjeuner communautaire ou cérémonial, afin d'en explorer les codes et les rituels. L'artiste nantaise Carole Douillard, invitée en résidence, a inauguré cette programmation en travaillant plus spécifiquement sur la notion de repas collectif et, notamment, de repas de quartier. »¹

Au regard de son parcours, ce projet est atypique. Habituellement éloignée de l'objet, Carole Douillard produit ici, ce qu'elle a appelé une édition culinaire. Durant sa résidence l'artiste s'est rapproché d'un charcutier de la ville en lui demandant de réaliser des viandes en gelée à partir



de jambon persillé, friton de porc et de canard ou pot-au-feu. En restauration, on dit que l'on mange en grande partie avec ses yeux. La présentation d'un plat invite ou non à la dégustation. Le 17 mai 2009, les mets en gelée avaient pris la forme du bras, d'un pied, du ventre ou encore d'une oreille d'un habitant de la ville. Et pour cause, ces derniers avaient été invités à mouler une partie de leur anatomie pour la réalisation des moules alimentaires. Les convives se trouvaient donc devant

Une quarantaine d'années et un continent plus loin, une jeune femme en tablier nous fait face. Durant six minutes, elle va énumérer par ordre alphabétique une série d'ustensiles de cuisine. Cet inventaire est accompagné de brèves manipulations censées démontrer leur usage. La logorrhée de termes techniques et la succession de gestes entre lassitudes et violences nous plongent en pleine scène tragi-comique. Contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'une femme au foyer au bord de la crise de nerfs mais de l'artiste Martha Rosler qui endosse pour cette performance le rôle de ménagère. Cette vidéo intitulée *Semiotic of the Kitchen* et datant de 1975 est l'un des nombreux travaux de l'artiste où elle a recours à la nourriture afin de questionner, dans une perspective critique, des concepts artistiques mais également des concepts sociaux allant de la place des femmes dans la culture américaine à la société de consommation. Dans un dialogue imaginaire entre Julia Child, sorte de Maîté américaine qui a popularisé la cuisine française, et le critique culinaire du New York Times Craig Clairborne, Martha Rosler explore les processus idéologique et créatif que sous-tend la cuisine. Le dialogue est construit autour des notions de « haute gastronomie » et de « cuisine populaire » permettant à l'artiste d'interroger les concepts d'art élitiste et d'art populaire (*high and low art*). Au final, ce dialogue intitulé *The Art of Cooking* est une exploration du principe de classe sociale et plus particulièrement de la notion de goût comme allégorie de ce dernier. Julia Child représente une vision plus populaire, envisageant la cuisine comme une activité quotidienne et donc adaptable, tandis que Craig Clairborne milite pour une cuisine d'exception, loin des contingences quotidiennes. On débouche ainsi sur une vision genrée de la cuisine : celle des « bonnes femmes », symbolisée par Child, et celle des « chefs », sous-entendu des hommes, prônée par Clairborne.

Fin des années 80, toujours aux États-Unis, l'artiste afro-américaine Carrie Mae Weems, réalise une série de photographies intitulée *Ain't Jokin* reprenant des stéréotypes sociaux. Sur un des clichés, un homme noir tient une pastèque tandis que sur un second c'est une jeune femme noire avec du poulet frit qui nous fait face. Si nous ne sommes pas familiers de l'histoire des afro-américains, la présence de ces deux aliments peut nous décontenancer. En réalité, tous deux sont des symboles majeurs de l'iconographie raciste de l'histoire des États-Unis. Si l'origine de ces stéréotypes demeure vague, l'universitaire Claire Schmidt qui enseigne les *cultural studies* à l'Université du Missouri, explique ce supposé amour des afro-américains pour le poulet par le régime alimentaire du Sud où sa consommation était très élevée. Tout comme la pastèque, le poulet frit se mange avec les mains et renvoie donc à un manque de savoir-vivre, de propreté. Pour Carrie Mae Weems, rejouer ces stéréotypes est un moyen de les déconstruire. La pose des deux modèles ne semble pas très naturelle, leur regard est tourné vers le spectateur et, ici, point de sourire satisfait. Ils ne font que performer un stéréotype, répondre d'une certaine manière à une attente raciale.

Qu'est-ce que le manifeste culinaire de Marinetti écrit en 1932, les explorations gastronomiques de Martha Rosler et la dénonciation de stéréotypes raciaux de Carrie Mae Weems ont en commun ? En dehors du fait que toutes les œuvres citées utilisent la nourriture comme médium artistique, elles mettent en lumière la multiplicité de significations auxquelles l'alimentation renvoie de même que sa capacité à révéler les tabous, les valeurs et les aspirations d'une société. Lorsque Marinetti publie *Cucina futurista* c'est avec, comme toile de fond, la crise économique et la montée du fascisme en Italie ; lorsque Rosler crée *Semiotic of the Kitchen*, c'est le début de l'inscription du mouvement féministe dans le monde de l'art américain et, quand Carrie Mae Weems réalise sa série *Ain't Jokin*, c'est en réaction au *Moynihan report*³.

Si manger répond à un besoin biologique évident, notre manière de nous nourrir, elle, n'a rien de bien naturel.

Clothilde MORETTE

1. Filippo Tommaso Marinetti, *The Futurist Cookbook*, Penguin Classic, 2014.
2. idem.

3. Le Moynihan report est une étude menée par le sociologue américain Daniel Patrick Moynihan sur les familles afro-américaines. Il y explique la pauvreté des familles noires par l'absence de stabilité familiale (type « famille nucléaire » avec un père et un mère présent dans le foyer). Cette étude a été vivement critiquée pour son aspect caricatural et jouant sur les stéréotypes raciaux.



Carole Douillard / Charcutier traiteur : Philippe Médal, *Meat Me*, 2008
© Photo : Sylvain Duffard





De l'introuvable Arcadie des poulets en batterie à propos d'une œuvre de Suzanne Husky

« Suite à une panne d'électricité, un éleveur breton perd environ 25 000 poulets. Ces poulets alimentés en céréales et en eau par des programmes précis ont lentement agonisé ensemble à cause de l'absurdité du système dans lequel ils vivaient. Les morts que nous choisissons d'honorer nous définissent en tant que culture. (...) Ce requiem est un cénotaphe impalpable qui n'a nulle part ailleurs sa place dans le monde dans lequel nous vivons. »

Suzanne Husky, à propos de *Requiem pour 25 000 poulets*, 2014-2015

« Les accidents sont des lapsus meurtriers dans le discours d'un lien social. »

Daniel Sibony¹

Le *Requiem pour 25 000 poulets* prend comme point de départ une panne, un temps d'arrêt involontaire dans le cycle intensif qui fait de la surproduction et de la surconsommation les deux faces d'une même pièce. Pour le philosophe et psychanalyste Daniel Sibony, les accidents sont ces points catastrophiques et singuliers par lesquels les machines, les systèmes, les objets, soudain, ne font plus ce que l'on attend d'eux². Or, cette expérience cruciale est, pour lui, un mode de dévoilement de notre relation à la technique engendré par la rupture de notre dialogue avec elle³. Ce silence involontaire et intempêtif met à nu les dessous du processus engagé. Apparaît, dans le cas de ces poulets en batterie, la dépendance totale de leur corps à un ombilic électrique : leur « fonctionnement » est conditionné à un branchement au même titre qu'une lampe ou qu'une machine outil. Cette emprise finalise la mise en objet de leur corps-usine, lieu de transformation d'un courant électrique en des calories à ingérer.

Pour Daniel Sibony, l'accident montre que nous entretenons bien souvent avec la technique une relation qui « prend sa source dans la magie, dans le délire de convoquer l'au-delà et d'avoir avec lui un dialogue suivi⁴. » Or, c'est au fond la dissipation d'une pensée magique qui s'impose dans cet accident exemplaire : traités comme des objets, demeureraient des êtres vivants qui, débranchés, ne s'éteignent pas en l'attente d'être rallumés, mais agonisent puis meurent. Après la coupure électrique, les cadavres sont là pour nous rappeler que les êtres sont bien restés des êtres ; que la mise en batterie n'a opéré nulle transsubstantiation mais qu'elle cachait juste un tour de passe-passe. Etrange inversion contemporaine dans laquelle une pensée magique transformant l'être en objet se donne les apparences de la rationalité.

« Gésir sur la partie solide de la planète. »

Amélie Nothomb⁵

L'œuvre de Suzanne Husky est, en creux, un questionnement sur les liens qui se nouent entre le gisant et le gîte. Le latin *jacere* qui signifie « jeter » et, par extension, « être dans l'état d'une chose jetée », est à l'origine de *l'ici - gît - être étendu, mort, dans une tombe - et du gîte - en tant que lieu de résidence*. Gésir nous place ainsi dans cette double idée d'habiter un lieu et de s'y trouver enterré. Suzanne Husky s'intéresse, aux travers des travaux de Robert Pogue Harrison, à cet ancien

lien entre « la naissance même du lieu (du signe dans le paysage) et la sépulture (hic jacet - ici gît) »⁶. Ce dernier constate que nombre d'entre nous ne savons pas où nous serons enterrés, chose impensable il y a quelques générations. Or, l'incertitude sur la provenance de notre nourriture et l'incertitude sur la destination de nos cadavres sont pour lui parties liées dans le sens où « la terre est à la fois notre unde, ou 'origine'(de) et notre quo, 'destination'(vers) »⁷. Tirer un voile sur l'origine de ce que l'on consomme revient à occulter, en tant que partie et partie prenante du vivant, d'où l'on vient et où l'on va.

L'origine des 25 000 poulets renvoie alors au unde et au quo des milliers de personnes qui auraient dû les manger : il nous montre comme des êtres traitant d'autres êtres comme des objets, mais aussi comme nous traitant nous-mêmes, à travers eux, comme des objets. Le philosophe et psychanalyste Roger Dadoun considère que manger et boire a vocation à combler le sujet, à le « remplir »⁸. Il y voit un pivot, possiblement bouche d'Eros - donnant à l'homme « littéralement et concrètement parlant, le goût de toutes choses »⁹ mais ouvrant aussi sur Thanatos, « porte monumentale d'une clinique proche du désastre »¹⁰. Or, de ce point de vue, de quoi se remplit un sujet nourri de ce vivant usiné, de cette nourriture morbide, sinon d'une pulsion de mort ?

« *Et In Arcadia ego (...)* C'est la mort qui rappelle ici son existence à ces jeunes étourdis même en Arcadie je vous attends. »

Jean-Claude Berchet¹¹

Un requiem partage, avec les boules Quies et le fait de « rester coi », la même origine : le quies latin signifiant le calme et le repos. Le requiem est ainsi une musique qui est d'abord de l'ordre du silence. Avant d'être le chant de la messe des morts, il fut une prière pour leur repos, et avant d'être une prière, il était un lieu : l'endroit où reposait un saint et plus précisément l'autel sous lequel se trouvaient ses reliques. Un requiem est ainsi ce chant qui renvoie au dessous d'une sépulture réifiée et sacralisée. Le projet de créer un requiem pour ces 25 000 poulets revient à tendre un fil qui, du musical, mène aux présences souterraines du sépulcral. Or, au bout de ce fil, nulle mise en terre n'est possible : vivants comme morts, les poulets demeurent hors sol : ils ont été externalisés de la terre elle-même. C'est en ce sens que Suzanne Husky aménage un espace, faisant de la place là où il n'y en a pas. Elle fait œuvre de cénotaphe, ce qui, étymologiquement, revient à ensevelir - *thaptein* - du vide - *céno* -, du vide. Il déploie un espace commémorant ce vide créé par un temps d'arrêt dans la machine de production, celui d'un vivant traité en objet électrique et en regard celui d'une existence de consommateurs en batterie.

Jérôme DUPONT

1. Daniel Sibony, *Du vécu et de l'invivable : psychopathologie du quotidien*. Paris : Albin Michel, 1992, p. 24

2. Daniel Sibony, *Entre dire et faire, penser la technique*. Paris : Balland, 1989, p.160

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Amélie Nothomb, *Pétronille*. Paris : Albin Michel, 2014, p.13

6. Suzanne Husky, à propos de Robert Pogue Harrison, *Hic Jacet in Critical Inquiry*. Vol. 27, No. 3, 2001, pp. 393-407. Voir aussi *Landscape and Power*, sous la dir. de W.J.T. Mitchell, Chicago : University of Chicago Press, 1994.

7. Robert Pogue Harrison, op. cit. Traduit par Suzanne Husky.

8. Roger Dadoun, *La bouche d'Eros*, in *La gourmandise, délice d'un péché*. Sous la dir. de Catherine N'Diaye. Revue *Autrement*, coll. Mutations/Mangeurs, n°140, Paris, 1993, p.56

9. Ibid. p.60

10. Ibid. p.55

11. À propos d'un tableau de 1620 du Gerchin, Jean-Claude Berchet, *Et in Arcadia ego ! In Romantisme*, 1986, n°51. p.85. Ce thème sera repris dix huit ans plus tard par Nicolas Poussin dans son célèbre tableau *Les berges d'Arcadie*.

Une soupe en automne



Robert Milin, *Une soupe en automne*, 2014 © Photo : Sonia Richasse

« À bas les rois et reines immortels de l'écran. Vivent les mortels ordinaires filmés dans la vie pendant leurs occupations habituelles. »

Dziga Vertov, *Instructions provisoires aux Cercles « ciné-ciel »*, paru dans *Sur les chemins de l'art*, 1926.

Des contrôleurs de la SNCF, des familles, des habitants de Tarn et Garonne... depuis dix ans Robert Milin réalise des portraits vidéo de « Mortels ordinaires filmés dans la vie pendant leurs occupations habituelles. » pour reprendre les mots de Dziga Vertov. Cependant, Milin s'éloigne parfois des « instructions » du réalisateur. Là où Vertov dit : « À bas la mise en scène de la vie quotidienne ; filmez-nous à l'improviste tels que nous sommes. » Milin, lui, revendique une légère mise en scène et propose de parler de « portraits assistés ».

Les portraits assistés, la mise en place d'un dispositif

Comment réaliser à nouveau un portrait quand l'histoire de l'art en a déjà tant produits ? Parmi toutes les œuvres de cette longue histoire, les portraits photographiques d'August Sander occupent une place particulière pour Milin. De Sander, il conserve le choix d'une vue frontale, de moments de regards directs, de « portrait posé » et il y a ce choix de ne pas nommer les gens mais de les inclure dans un groupe qui les dépasse.

Depuis 2004, le duo d'artistes La cellule (Becquemin&Sagot) composé d'Emmanuelle Becquemin et de Stéphanie Sagot, développe un corpus de formes pensées dans une veine contextuelle dont les sujets sont extraits du tissu social et culturel regardé dans sa dimension populaire et vernaculaire. Traversé par un intérêt porté aux structures de pouvoir sous-jacent que l'individu entretient à l'égard de cet environnement, et inversement, ainsi qu'aux images que ces relations véhiculent dans le champ des représentations individuelles et collectives, ce travail est concerné à bien des égards par des problématiques de construction de genre et de domination culturelle qui traversent l'espace domestique de l'habitat et de ses organisations humaines. En dépassant parfois la dimension territoriale souvent attachée à la notion de contexte, pour s'ouvrir à des questions qui trament des rapports de force qui sont à l'œuvre en société, La cellule (Becquemin&Sagot) conçoit des projets qui peuvent autant entretenir une relation in situ à ces contextes de référence, que conquérir une existence ex situ à leur égard, afin somme toute d'en traduire et d'en révéler les mécanismes d'accroches au réel et les projections symboliques dont elles résultent et qu'elles produisent.



La cellule (Becquemin&Sagot) ou la transgression du pop

À ce titre « Les mécaniques du désir », à travers une adresse à une audience potentielle qui s'inscrit là où choisissent de s'installer les gestes des deux artistes, ou différée dans l'espace de la restitution et de l'exposition, désignent un ensemble de pièces qui oscillent entre la conception d'objets et de dispositifs à valeur d'utilité fonctionnelle à des fins performatives et leur mise en tension dans l'espace de la monstration ou de l'action immédiate, au cœur de l'espace des relations et de leur horizon démocratique. Alors qu'il s'agit de façon programmatique de « jouer des frictions entre le réel et le fictionnel » et « d'explorer les tensions entre intimité du corps de l'individu et extimité de l'espace public et/ou de l'espace social », l'actualité des recherches de création de La cellule (Becquemin&Sagot) informe sur la continuité d'un intérêt qui amène l'art à éprouver les conditions de son activation et de sa réception en tant qu'objet d'expérience partagée à partir d'éléments identifiés dans les représentations collectives. Dans cette perspective, les artistes décrivent leur pratique comme la mise en œuvre d'une mise en tension des symptômes et de l'expression du désir, qu'il soit attaché au corps sexué ou au corps social ou en écho à une culture du loisir et de la consommation. Par le truchement de l'art et du design d'objet, par des installations et des performances, l'expression de ce sentiment ou de ce besoin semble être traité pour une part à travers le prisme du sujet féminin convoqué tel un objet condensant des stéréotypes de genre qui prennent dès lors une tridimensionnalité incongrue ou absurde dans l'espace collectif et de l'action instantanée. C'est en ce sens précisément que le fait de faire advenir publiquement des représentations communément admises, autrement considérées comme des « clichés » et des lieux communs par l'intermédiaire de glissements sémantiques, projette le travail de La cellule (Becquemin&Sagot), sous couvert d'un traitement qui ne néglige pas une part d'humour, dans une démarche critique par laquelle l'art devient le moyen d'un commentaire socio-politique.

À cet égard, la femme et les attributs que la société lui confère y sont pour une part questionnés pour les stéréotypes de domesticité et de féminité supposés qu'ont forgé sur son compte la société de consommation et les mass médias depuis le milieu du 20^e siècle. Tantôt libérée, tantôt contrainte par un appareil social qui construit des positions, des occupations et des représentations, l'image de la femme dans les créations de La cellule (Becquemin&Sagot) tente de déborder des carcans qui lui sont imposés collectivement pour conquérir son autonomie de corps et d'identité tout en jouant de codes formels qui rappellent les structures de conditionnements exogènes auxquels elle est soumise publiquement, notamment par les moyens de la publicité – à l'image de la marque Moulinex qui, par ses produits, prétendait pouvoir libérer la femme tout en dirigeant son activité au cœur du foyer, et dans le cadre conjugal par le biais d'une doctrine familiale teintée de morale – à l'image de préconisations chrétiennes diffusées par des manuels d'économie domestique et d'instruction ménagère de cette époque.

En ce sens, le projet *Apparition d'une île* (2011) est symptomatique de la façon dont se construit une sédimentation de couches de signification travaillées par un réseau de référents culturels à partir de la conception d'une machine-outil performative par laquelle s'organise une action propre à mettre en jeu le sujet féminin dont le corps fait image : vêtues de robes de couleur orange agrémentées de bandes réfléchissantes rappelant autant l'identité visuelle de la marque précitée que celle de l'univers des travaux publics, les artistes-

Tous les portraits de Milin sont réalisés avec des personnes qui performent leur propre rôle à partir d'une intention que l'artiste a mise en discussion lors des rencontres préalables avec les personnes portraiturées.

Milin installe ensuite des studios de tournage provisoires qui sont aménagés dans les lieux de vie des personnes ou à proximité. Dans chacun de ces espaces, il installe un fond neutre pour ne pas se perdre dans les histoires que pourraient raconter des meubles trop bavards, des tableaux, des photographies, des bibelots.

Néanmoins, une importance est accordée au contexte personnel de chacun à travers quelques objets personnels liés à l'action filmée comme la vaisselle utilisée lors des repas.

Le repas, une scène de genre

Milin s'attache dans son travail à des situations du quotidien. La table et le repas sont au cœur d'*Une Soupe en Automne*. Moment de partage, le repas reste un acte social qui dépasse la nécessité de se nourrir, il se situe dans un certain contexte, à une certaine époque. Ces indices contextuels se lisent dans la façon dont la table est dressée, dont on se tient face à l'autre – Tiens toi bien à table ! –.

Pour *Une Soupe en Automne*, les habitants de Tarn et Garonne ont été filmés dans leur maison. Ce sont donc leur table, leur assiette, leur salière, leur pain, leur cuillère à soupe. Chacun était libre de s'approprier comme il le souhaitait. Il n'y a pas

de gros plan mais un plan rapproché qui crée une certaine intimité. L'espace reste présent même s'il est découpé par un cadrage cherchant une sobriété et une concentration. L'autre, le voisin de table, n'est pas directement visible, sa présence est suggérée mais n'est pas montrée dans l'image. Les paroles sont très rares, ce qui crée une certaine tension. La vie contextuelle passe également par le son. Le dispositif vidéo offre ici peu de mouvements, chaque portrait étant filmé en plan fixe. Il enregistre néanmoins chaque son, du cliquetis d'une cuillère aux bruits de mastication. Dans une quasi absence de paroles, ces sons deviennent un outil narratif.

Un certain hiératisme dans les postures n'est pas sans rappeler la photographie mais aussi le cinéma d'Aki Kaurismaki. Je pense particulièrement au film *Au loin s'en vont les nuages*, avec ses plans fixes nombreux, avec ses personnages tenant fixement la pose mais aussi à l'attention que Kaurismaki prête aux couleurs des tissus et des murs, nous donnant parfois la sensation d'être dans un tableau et non pas dans un film.

Milin reste aux frontières du documentaire, ne prenant aucun acteur, chaque modèle jouant son propre rôle. Cependant il assume une construction. Il oscille entre l'intime – les bruits de bouche – et le commun – le rituel du repas –, toutes ces hésitations donnant corps à une tension. La table comme lieu convivial, espace commun partagé mais aussi comme espace clos de tensions et d'exigences.

performeuses incarnent par ce biais l'hybridité des genres qui se trouvent être annulés les uns les autres en étant ainsi portés par un même corps qui joue d'une féminité poussée à son paroxysme. Et alors que la performance porte un titre qui pourrait laisser imaginer une dérive paysagère, l'amorce idyllique se transforme en un chantier fantasque dédié à la production d'îles flottantes afin d'agrémenter le cocktail servi à la fin de la performance. Organisée par la présence d'une grue mécanique de taille réduite conçue par les artistes, celle-ci

singe ostensiblement ladite machine de construction ici ramenée à une fonctionnalité équivoque en ce qu'elle répond à la fonction d'appareil électro-ménager en possédant un fouet de cuisine à son extrémité. Par une inversion des échelles des deux objets condensés et par l'activation oxymorique en toute délicatesse de ce monstre de technique quasiment dysfonctionnel, bras géant de robot ménager dont la mise en marche manuelle nécessite l'appui de la main de la femme pour diriger cet outil supposé de l'homme, on comprend alors en substance ce que qui en société, dans l'espace public occupé a priori par l'homme ouvrier, sert à l'érection du monde construit, ici dans l'espace privé de la cuisine où s'anime une activité invisible à la charge de la femme au foyer, ne sert qu'à expanser des blancs d'oeufs en mousse, en neige ou en crème chantilly. Cette matière alimentaire, considérée comme l'alibi d'une position sociale à l'égard de laquelle la grammaire employée de la construction d'une part et de la préparation d'autre part vise à la déconstruction des idées reçues et à leur digestion, devient le moyen symbolique d'une prise de conscience à partir des outils employés moins que l'objectif d'une production d'agrément. La consommation, in fine, est légère car ce qu'il faut voir se passe dans l'effort de la démonstration. Et si l'on peut lire à travers ce geste une métaphore sexuelle autant qu'une métaphore sexuée, celle-ci serait précisément de l'ordre de l'inversion du rapport de force qui structure communément la répartition des espaces et des rôles prétendument réservés à l'un et l'autre sexe en fonction de leur genre construit socialement.

Ce faisant, en empruntant des schémas genrés au cadre de références visuelles et sociales de la société de consommation des Trentes glorieuses qui a eu pour effet de poser des bornes mentales aux identités de sexe et de genre jusqu'aujourd'hui encore dans certaines franges de la population, La cellule (Becquemin&Sagot) transgresse au début de 21^e siècle dans l'espace réel avec les outils de la fiction ce que l'esthétique pop du second 20^e siècle, en s'emparant de certains stéréotypes diffusés dans la culture populaire mainstream, avait commenté avec les outils de l'image reproductible.

Dans le prolongement de cette réflexion ouverte sur la façon dont le monde social construit et contraint l'imaginaire, La cellule (Becquemin&Sagot) poursuit ses explorations en engageant prochainement un projet qui amènera le duo à sillonner le littoral balnéaire du sud de la France en tandem-bétonnière, nouvelle machine-outil permettant autant le transport que la production de pop-corn, symbole alimentaire de la société du divertissement et de l'impérialisme culturel américain, présent du petit au grand écran jusqu'aux rayons de nos supermarchés. Au gré d'un parcours envisagé tel un road-movie dont l'épopée aura pour horizon la standardisation des paysages conséquemment à la standardisation des modes de vie jusqu'en bord de mer, La cellule (Becquemin & Sagot), en investissant le réel là où l'individu a laissé en friche la constitution d'un récit collectif dont l'écriture a été mise entre les mains des structures de pouvoir, injecte des potentialités narratives dans des déserts culturels. Et cependant, comme le suggère une de leur prochaine œuvre en cours de production, même si l'on a le droit de ne pas avoir d'artiste préféré, on peut s'autoriser à aimer les dauphins et ainsi nourrir, individuellement, un autre rêve aquatique.

Mickaël ROY

Lors de la fabrication de ces œuvres, qui naviguent entre document et petite fiction, un nouvel espace se crée. Même lorsque les prises de vue sont tournées dans les maisons des modèles, il s'instaure entre la caméra et le fond un espace qui se soustrait aux règles, aux habitudes de la vie ordinaire qui normalement le font vivre. Le « studio mobile » doit s'adapter aux contraintes – physiques, sonores, lumineuses... – du lieu habité dont les usages et pratiques sont bousculés par cette intrusion de matériel de tournage, fut-il modeste. Cette situation dans le terrain de vie physique des modèles produit de l'imaginaire en partage entre l'identité du lieu, l'idée de l'artiste et ce que les gens veulent donner d'eux.

Ce choix d'un portrait assisté (presque posé) qui demande du temps signifie, pour Robert Milin, l'exigence d'une prise de conscience de la personne filmée et l'acceptation d'une certaine part de négociation et de partage. Il ne vole pas au modèle une image naturelle à son insu, mais ils construisent ensemble ce qu'ils souhaitent donner à voir, à penser, pour dépasser nos certitudes et accueillir l'altérité.

Delphine SUCHECKI

HORSD'ŒUVRE n°35
édité par l'association
INTERFACE
12 rue Chancelier de l'Hospital
F - 21000 Dijon
t. : +33 (0)3 80 67 13 86
contact@interface-art.com
www.interface-art.com

Numéro sous la direction de :
Stéphanie Sagot

Conception graphique &
responsable de la rédaction :
Frédéric Buisson

Coordination, contacts agenda :
Nadège Marreau

ont participé à ce numéro :
Gabrielle De la Selle, Jérôme
Dupont, Nadège Marreau,
Clothilde Morette, Mickaël Roy,
Stéphanie Sagot, Delphine Suchecki

Relecture : Stéphanie Jager,
Michel Rose

Couverture :
CAROLE DOUILLARD,
Mat Mat, 2008

Double page intérieure :
ERWIN WURM, *Untitled*, 2014
C-Print, collage
© Studio Erwin Wurm

Impression : ICO
17 rue des Corroyeurs - Dijon
Tirage 5000 exemplaires
ISSN : 1289-9518 - semestriel

Dépôt légal : juin 2015

Publié avec le soutien de
l'ensemble des structures
annoncées dans l'agenda et de :



albi

Le LAIT

Moulins Albigeois
41 rue Porta
81000 Albi
tél. 09 63 03 98 84
05 63 38 35 91
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h, fermé les jours fériés
► « Temps variable et baisers de Méduse » Orlan
► « Dots obsession (Infinite mirror room) » Yayoi Kusama : 11/07 - 25/10/15

annemasse

Villa du parc

12 rue de Genève
74100 Annemasse
tél. 04 50 38 84 61
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h30 - fermé du 09 au 17/08/15 - ouverture exceptionnelle : 20/09/15
► « Constellations » L. Jacob, R. Gander, A. Froment, A. Leykauf, B. Maire, J. Monk, S. VanderBeek ... : 25/06 - 20/09/15
► « The Infinite Library » Daniel Gustav Cramer and Haris Epaminonda : 25/06 - 20/09/15
► « La Promesse de l'écran, franchise à la carte » Pierre Leguillon, séances sur réservation

les arques

Les ateliers des Arques

Le Presbytère
46250 Les Arques
tél. 05 65 22 81 70
ouvert du lun. au sam.
sur rdv de 9h à 17h
► M. Cherkit, J. Cottin, J. Crépieux, E. Hurtado, N. van de Steeg et M. Tujague : 03/07 - 20/09/15
ouvert du mar. au dim. de 14h à 19h
► « Les Ateliers des Arques fêtent leur 25 ans ! » œuvres de la collection du Frac Midi-Pyrénées et de l'Artothèque du Lot : 10/10/15 - 06/01/16

belfort

Le Granit

faubourg de Montbéliard
90000 Belfort
tél. 03 84 58 67 50
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h le mer. de 10h à 18h
► « nos pièces montées » Gianpaolo Pagni et Chloé Poizat : 05 - 30/09/15
► « Retour sur l'abîme - L'art à l'épreuve du génocide » Y. Bartana, T. Bernard, J. Desbouigues, C. Hyvard : 13/10 - 19/12/15

École d'art de Belfort G. Jacot

(org. Le Granit)
2 avenue Espérance
90000 Belfort
tél. 03 84 58 67 50
► « Soirée TRAC - krach » : 19/11/15 à 18h

besançon

Frac Franche-Comté

cité des arts
2 passage des arts
25000 Besançon
tél. 03 81 87 87 00
ouvert du mer. au ven. de 14h à 18h et sam., dim. de 14h à 19h
► « Field of the Sky. Le Champ du Ciel » Katie Paterson : jusqu'au 30/08/15
► « Weiter wird. Les abords » Silvia Bächli : jusqu'au 30/08/15
► « The Fortunetellers » Ellie Ga - Nouvelles acquisitions du Frac Franche-Comté : jusqu'au 30/08/15

brest

La Passerelle

41 Rue Charles Berthelot
29200 Brest
tél. 02 98 43 34 95
ouvert le mar. de 14h à 20h et du mer. au sam. de 14h à 18h30, fermé dim., lun. et jours fériés
► « One to another one-to-one » Laura Aldridge
► « Conduire, danser et filmer » Cécile Paris
► « La opéra del mondongo » Luis Ernesto Arocha
► « Abrazo vale mil » Guillaume Pellay : 06/06 - 29/08/15

Médiathèque

32, avenue Carnot
tél. 02 43 09 50 53
ouvert les mar., mer. et ven. de 15h à 19h et les jeu. et sam. de 10h à 18h
► « vide-poches » Hulaut & Clarke, and friends : 30/05 - 30/08/15

Si vous souhaitez que vos manifestations soient annoncées dans l'agenda du prochain numéro, une participation de 30 Euros minimum est demandée.

Pôle culturel des Ursulines

salle gothique - place André Cournord
tél. 02 43 70 42 74
ouvert du lun. au sam. de 9h30 à 12h30 et de 14h à 18h, dim. et jours fériés, de 10h à 12h30 et de 14h à 17h30
► « Gothic cinema » Hulaut & Clarke, and friends : 03/07 - 30/08/15

Musée d'Art et d'Histoire

2 rue Jean Bourré
ouvert du mer. au dim. de 15h à 18h
tél. 02 43 70 42 74
► « hôtel particulier » Hulaut & Clarke, and friends : 30/05 - 30/08/15

dijon

Entrepôt 9 - Galerie Barnoud

9 boulevard de l'Europe
21800 Quétigny
tél. 03 80 66 23 26
ouvert les mer., ven. et sam. de 15h à 19h et sur rdv
► « Il voyage autour de mon crâne » Isabelle Levenez : jusqu'au 29/08/15

appartement/galerie Interface

12 rue Chancelier de l'Hospital
21000 Dijon
tél. 03 80 67 13 86
ouvert de 14h à 19h du mer. au sam. et sur rdv. fermé du 21/07 au 24/08/15 - ouvert le 20/09/15
► « solutions pratiques, solutions non pratiques » Robert Milin : 13/06 - 20/09/15
► Romain Moretto : 03-24/10/15
► Cécile Bart : 07/11/15 - .../01/16

dôle

Musée des Beaux-Arts de Dôle

85 rue des Arènes - 39100 Dôle
tél. 03 84 79 25 85
ouvert ts les jours, sauf le dim., matin et le lundi de 10h à 12h et de 14h à 18h, ouvert 2 mer./mois jusqu'à 20h
► « Taboo » Morgane Tschember : jusqu'au 30/08/15

landerneau

Fonds Hélène et Edouard Leclerc

aux Capucins
29800 Landerneau
tél. 02 29 62 47 78
ouvert ts les jours
juin-juil.-août de 10h à 19h sept.-oct. de 10h à 18h
► Alberto Giacometti : 14/06 - 25/10/15

Galerie de Rohan

29 Place Saint-Thomas
29800 Landerneau
tél. 02 98 85 43 00
ouvert jusqu'au 31/08, ts les jrs, de 11h à 19h puis de 14h à 18h
► « La ligne et le volume » œuvres de la collection du Frac Bretagne : 11/07 - 01/11/15

fouquevillers

La brasserie

5, rue Basse
62111 Fouquevillers
tél. 06 87 91 57 82
ouvert sam. & dim. de 11h à 18h ou sur rdv
► « poses & play » G. Alexandre, V. Archeno, Z. Bojun, H. Delprat-Dumas, D. Faustino, B. Gadenne, H. Eijkelboom, I. Klinka, J. Henri Lartigue, M. Levisse, C. Rizzo, A. Ross-Ho et M. Van Halteren : 30/05 - 30/09/15

le havre

Le Portique

30 rue Gabriel Péri
76600 Le Havre
tél. 09 80 85 67 82
ouvert du mer. au sam. de 15h à 18h30
► Gavillet & Rust : jusqu'au 04/07/15

► « Fragmentations » œuvres de la collection du Frac Haute-Normandie : M. Blazy, F. David, A. Séchas, X. Veilhan, ... : 11/09 - 31/10/15



© Alain Séchas, *French Lovers*, 1997

► « Pacifique(s) » N. Robertson, R. Rakena, M. Tuffery : 13/11 - 19/12/15

limoges

Frac Limousin

impasse des Charentes
87100 Limoges
tél. 05 55 77 08 98
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h, fermé les jours fériés les infos arrivent le 20 mai.
► « Fantômes dans la machine » T. Bayrle, G. Bergeret, M. Berkhemer, B. Broisat, L. Chambert, V. Costes, F. Cotinat, J. Crépieux, F. Curlet, G. Di Matteo, V. Fortemps, M. François, R. Julius, K. Klapheck, B. Lamarche, R. Lericolais, D. Marcel, C. Marclay, R. Monnier, M. Palma, P. Paulin, C. Piot, S. Pippin, L. Proux, J. Rabascall, D. Reist, D. Renaud, V. Rizzo, J. Sabrier, R. Signer, L. Terras, B. Thurman, G. Viaud, K. Walker : 26/06 - 31/10/15

morlaix

Les Moyens du Bord

Cour des artistes
41 quai du Léon
29600 Morlaix
tél. 02 98 88 25 62
ouvert du mer. au dim. de 14h30 à 18h30 et sur rdv
► « Tiens voilà le charretier qui s'en va » Cédric Guillermo : 01/07 - 20/09/15
► « Jacques Vileglé par Alain Buyse » : 09/10 - 29/11/15
► Multiples, salon de la petite édition d'artiste : 07 & 08/11/15 de 11h à 18h30

mulhouse

La Kunsthalle Mulhouse

La Fonderie
16 rue de la Fonderie
68100 Mulhouse
tél. 03 69 77 66 47
ouvert du mer. au ven. de 12h à 18h, jeu. jusqu'à 20h sauf en juil. & août, sam. & dim. de 14h à 18h
Fermé le 15/08 et le 01/11/15
► « Projets pour une possible littérature » Jorge Méndez Blake : 04/06 - 23/08/15
► Rabih Mroué : 17/09 - 15/11/15
► « Régionale 16 » groupe des artistes de la Région : 27/11/15 - 10/01/16

nantes

Les Galeries Lafayette

(org. Frac des Pays de la Loire)
20 rue de la Marne
44000 Nantes
tél. 02 28 01 50 00
► « Vitrine sur l'art » Hécator Zamora : 02 - 31/07/15

nègrepelisse

La Cuisine

Esplanade du château
82800 Nègrepelisse
tél. 05 63 67 39 74
ouvert du mar. au dim. de 14h à 18h - à partir de sept. jusqu'à 17h
► « des espoirs » Emma Dusong : jusqu'au 20/09/15

nevers

Tiön

30 rue Saint Etienne
58000 Nevers
ouvert du mer. au sam. de 14h à 19h
► « Au loin » Claude Lévêque : 16/06 - 11/07/15
► SKNDR - concert : 11/07/15 à 20h30

► « Are you un indien ? » Jean-Alain Corre : .../07 - .../08/15

pont-en-royans

La Halle

place de la Halle
38680 Pont-en-Royans
tél. 04 76 36 05 26
ouvert le mar. & le ven. de 16h à 19h et le mer. & le sam. de 9h à 10h et de 14h à 18h
► « Now is the time to love with all of your heart and all of your soul and all of your mind » Suzanne Husky : 04/07 - 03/10/15



Suzanne Husky, *requiem pour 25 000 poulets*, vidéo, 2015 (détail)

pougues les eaux

Centre d'art contemporain Parc Saint-Léger

Avenue Conti
58320 Pougues-les-Eaux
tél. 03 86 90 96 60
ouvert du mar. au dim. de 14h à 19h et sur rdv, fermé le 14/07/15
► « J'ai dit : tais-toi accélérationniste ! » Fabian Marti : 27/06 - 30/08/15

rennes

Frac Bretagne

19 avenue André Mussat
35011 Rennes
tél. 02 99 37 37 93
ouvert du mar. au dim. de 12h à 19h, fermé les jours fériés
► « Sur la route » Pascal Pinaud jusqu'au 23/08/15



vue de l'exposition *Sur la route*, Pascal Pinaud © Pascal Pinaud. Crédit photo : François Fernandez

royère-de-vassivière

Royère-de-Vassivière

(org. Frac Limousin)
23460 Royère-De-Vassivière
tél. 05 55 77 08 98
► « L'art en lieux : Autres choses » œuvres de la collection du Frac et de l'Artothèque Limousin : jusqu'au 29/08/15

éditions d'artistes

INTERFACE - HORSD'ŒUVRE 12 RUE CHANCELIER DE L'HOSPITAL 21000 DIJON

(org. Frac des Pays de la Loire)
tél. : 03 80 67 13 86
contact@interface-art.com

Format : 594 x 420 mm (impression offset)

Diffusion R-Diffusion : <http://www.r-diffusion.org>

Erwin WURM [horsd'oeuvre n°35 - 2015]

Tirage : 50 ex. signés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi



nouveauté

saint-briac-sur-mer

Galerie du presbytère & espace public

(org. Frac Bretagne)
35800 Saint-Briac-sur-Mer
tél. 02 99 88 32 34
ouvert ts les jrs, de 14h à 20h fermé le lundi
► « Oü, alors... » Christophe Cuzin : 03/07 - 06/09/15

saint-brieuc

Musée d'art et d'histoire

(org. Frac Bretagne)
rue des Lycéens Martyrs
22000 Saint-Brieuc
tél. 02 96 62 55 20
ouvert du mar. au sam. de 10h à 18h
► « Par quatre chemins » N. Fouré, B. Laffiché, A. Lecaille, S. Mougas : 20/06 - 18/10/15

thiers

Le Creux de l'enfer

85 Avenue Joseph Claussat
63300 Thiers
tél. 04 73 80 26 56
ouvert tous les jours sauf le mardi de 13h à 18h
► « humeurs noires » Matt Bollinger : 17/06 - 13/09/15
► « Hors échelle » Per Barclay : 14/10/15 - 31/01/16

vendôme

Manège Rochambeau & Musée de Vendôme

(org. transpalette)
Quartier Rochambeau & Cour du Cloître
41100 Vendôme
tél. 06 38 19 36 80
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h et de 10h à 12h et sur rdv ouvert le 15 août
► « Triennale de Vendôme » S. Afif, Q. Aurat & É. Pouzet, R. Boinot, K. Bonneval, T.-L. Boussard, B. Brévart & G. Etlinger, B. Calet, C. Pion, S. Cosabic, M. D'Souza, M. Dufois, le collectif Galerie du Cartable, G. Gross, N. Guadagnin, H. Kwon, S. Lallemand, O. Leroi, C. Le Talec, M. Losier, M. Nejmi, J. Poret, C. Radosa, M. Selmani, D.-Shoes, Mr Plume & IncoNito : 23/05 - 31/10/15

vienne

La Halle des bouchers

7 rue Teste du Bailler
38200 Vienne
tél. 04 74 84 72 76
ouvert du mer. au dim. de 13h à 18h
► « Une taxonomie des sens et des formes » Salvatore Arancio : 29/05 - 09/08/15
► « Sister Ship » Maxime Rossi : 06/09 - 22/11/15
► « Le Monde est à vous » Hakima El Djoudi : 06/09 - 22/11/15