



**BP 297 - 9, rue Edouard Branly, 18006 Bourges cedex**

#### **MATÉRIAUX, TECHNIQUES ET SUPPORTS**

46, RUE GUSTAVE EIFFEL, 18000 BOURGES  
STRUCTURE MÉTAL, ALUMINIUM  
ET CONTREPLAQUÉ.  
24 SUPPORTS DOUBLES POUR NÉONS  
ET 48 NÉONS LUMIÈRE DU JOUR,  
36 WATTS CHACUN.  
2 PHOTOGRAPHIES SUR FILM DURATRANS  
POSITIONNÉES SUR LA STRUCTURE DU CAISSON  
LUMINEUX.

LES TIRAGES PHOTOGRAPHIQUES  
SONT CONTRECOLLÉS SUR DEUX PLEXIGLASS  
DE 4 MM D'ÉPAISSEUR AVEC UN FILM  
DIFFUSANT POUR CAISSON LUMINEUX.  
AU DOS DES FILM DURATRANS EST POSÉ  
UN FILM TRANSPARENT MAT DE PROTECTION.  
LES DIMENSIONS DE CHAQUE TIRAGE SONT :  
2510 MM X 1650 MM X 5 MM.

BP 297 - 9, RUE EDOUARD BRANLY,  
18006 BOURGES CEDEX  
DESCRIPTION DES COULOIRS 1 ET 2 :  
STRUCTURE FERMÉE EN CONTREPLAQUÉ  
AVEC UNE FACE TRANSPARENTE COMPOSÉE  
DE DEUX VERRES SECURIT  
(DIMENSIONS : 2100 MM X 1500 MM)  
POSITIONNÉE SUR TROIS SOCLES EN MÉTAL  
RECOUVERTS AVEC UNE PEINTURE  
ANTICORROSION GRISE  
(6 SOCLES MÉTALLIQUES,  
DIMENSIONS DE CHAQUE SOCLE :  
1400 MM X 1400 MM X 570 MM).  
CES DEUX STRUCTURES SONT  
ENTIÈREMENT DÉMONTABLES,  
CE QUI PERMET LEUR RÉACTUALISATION  
DANS D'AUTRES ESPACES DE PRÉSENTATION.

DESCRIPTION DE LA STRUCTURE CENTRALE :  
SUPPORT MÉTALLIQUE PEINT COMPOSÉ  
DE TROIS SOCLES MÉTALLIQUES  
(DIMENSIONS DE CHAQUE SOCLE :  
700 MM X 1400 MM X 570 MM)  
SUR LEQUEL EST INSTALLÉE LA CAISSE  
DE TRANSPORT DU CIBACHROME MONTÉE  
SUR UN RAIL COULISSANT. CETTE CAISSE PERMET,  
OUTRE SA FONCTION DE PROTECTION  
LORS DU DÉPLACEMENT DE L'ŒUVRE, LA MOBILITÉ  
DU CAISSON LUMINEUX (DÉPLACEMENT PHYSIQUE  
DE L'ŒUVRE DE LA SPHÈRE PRIVÉE DE MONSTRATION  
VERS L'ESPACE PUBLIC URBAIN).

#### **DIMENSIONS INSTALLÉES**

46, RUE GUSTAVE EIFFEL, 18000 BOURGES  
2530 MM X 1670 MM X 220 MM  
(PLUS LA CAISSE DE TRANSPORT SUR ROULETTES  
SOIT ENVIRON 3000 MM X 2500 MM X 600 MM).

BP 297 - 9, RUE EDOUARD BRANLY,  
18006 BOURGES CEDEX  
DIMENSIONS DU COULOIR 1 :  
1400 MM X 4200 MM X 3070 MM.  
DIMENSIONS DU COULOIR 2 :  
1400 MM X 4200 MM X 3070 MM.  
DIMENSIONS DE LA STRUCTURE CENTRALE :  
700 MM X 4200 MM X 2070 MM.

#### **PARTENAIRES**

LES INSTALLATIONS  
BP 297 - 9, RUE EDOUARD BRANLY,  
18006 BOURGES CEDEX  
ET  
46, RUE GUSTAVE EIFFEL, 18000 BOURGES  
ONT ÉTÉ RÉALISÉES AVEC LA COLLABORATION  
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE  
LA COMMUNICATION,  
DE LA DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES  
CULTURELLES,  
DU CONSEIL RÉGIONAL DU CENTRE,  
DU CENTRE D'ÉTUDES ET DE DÉVELOPPEMENT  
CULTUREL DE LA VILLE DE BOURGES.

AVEC LE CONCOURS DE :  
\_LA MIROITERIE DU BERRY, BOURGES  
(POSE ET DÉPOSE DES VERRES SECURIT,  
VERRES FEUILLETÉS SECURIT) ;  
\_SAINT GOBAIN GLASS FRANCE, ORLÉANS, PARIS  
(VERRES FEUILLETÉS SECURIT) ;  
\_SIPA LABO, PARIS  
(DÉVELOPPEMENT ET TIRAGE DES FILMS  
SUR DURATRANS) ;  
\_L'AGENCE NORD DE L'OFFICE PUBLIC D'HLM  
DE LA VILLE DE BOURGES  
(PRISES DE VUES PHOTOGRAPHIQUES).

AVEC LA PARTICIPATION POUR LA PRODUCTION DE :  
L'AGENCE D'ARTISTES DU CENTRE DE CRÉATION  
CONTEMPORAINE (CCC) DE TOURS  
(CO-PRODUCTION DES TIRAGES DES FILMS  
SUR DURATRANS) ;  
\_LECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART  
DE BOURGES  
(CONSTRUCTION ET MONTAGE DE L'INSTALLATION,  
APPORT ET LOGISTIQUE TECHNIQUES, MATÉRIELS) ;  
\_LA BOX, BOURGES  
(PRODUCTION, CO-PRODUCTION DES TIRAGES  
DES FILMS SUR DURATRANS, LOGISTIQUE,  
ADMINISTRATION).

à V-O, P & B...

**BP 297  
9, RUE EDOUARD BRANLY  
18006 BOURGES CEDEX**

HERVÉ [TT]RIOREAU

Archibooks  
L'ART DE L'ARCHITECTURE





**Von einem Einband** zum anderen haben wir zwei Texte, die sich außerhalb plazieren müssen, um sich aufeinander zu beziehen. Zunächst ein Nachwort, das « wie eine Ergänzung ist, ein Rest, der sich anfügt, ohne eine Kontinuität zu bilden, dem es an jedem Fortschritt und jeglicher Notwendigkeit mangelt.<sup>1</sup> » Und hier ein Vorwort, das sich im Nachhinein und im Anschluß an das Nachwort situiert, das jedoch einleiten soll, das dasjenige lancieren soll, das ihm vorgelagert ist: die Arbeit von (TT)rioreau. Alles ist schon Vergangenheit. Die Installation ist nicht mehr sichtbar, und das Gebäude, das auf dem erhellten Kasten, diesem mobilen Zentrum der Ausstellung der La Box in Bourges dargestellt wird, und das der Zerstörung geweiht war, ist heute vermutlich dem Erdboden gleichgemacht.

So bleibt also der Katalog. Könnte er eine zusammengefaßte Negation darstellen (die Zerstörung hat bereits stattgefunden), die in einem neuen Objekt positiv aufgehoben wird, dessen festgelegter Kurs sich gedanklich verfolgen läßt und den die hier vorgestellten unterschiedlichen Autoren aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten? Dies wäre ein vorbehaltlos Hegelianischer Ansatz, dem die Form dieses Kataloges selbst, den wir in Händen halten, widerspricht. Denn dieses Buchobjekt dokumentiert nicht so sehr das, was stattfindet, als vielmehr, mit anderen Mitteln, den ursprünglichen Ansatz dieses Werkes. Ebenso wie bei (TT)rioreau Topographien ver-schwimmen (« Die Projekte von (TT)rioreau stellen sich als Versuche dar, die strengen Gegensätze der Architektur zu überwinden: beweglich-unbeweglich, permanent-vorübergehend, innen-außen... », so Alice Laguarda<sup>2</sup>), so unausgewogen ist auch die Ikonographie des Kataloges: ein unregelmäßiges Parallelogramm, dessen nach unten abfallende Ränder vielleicht die angekündigte/verzögerte Präfiguration des Einsturzes des betreffenden Gebäudes sind, fliehende und verschobene Schriftbilder, etc.

Es scheint, als sei hier ein dialektischer Prozeß im Gange (Zerstörung, Negativ, Aufhebung), der jedoch nicht in Identität aufgeht. Diese Ablehnung einer Auflösung durch Identität läßt an Adorno denken: « Dialektik als Verfahren heißt, um des einmal an der Sache erfahrenen Widerspruches willen und gegen ihn in Widersprüchen zu denken. Widerspruch in der Realität, ist sie Widerspruch gegen diese. [...] Ihre Bewegung tendiert nicht auf die Identität in der Differenz jeglichen Gegenstandes von seinem Begriff, eher beargwöhnt sie Identisches. Ihre Logik ist eine des Zerfalls: der zugerüsteten und vergegenständlichten Gestalt der Begriffe, die zunächst das erkennende Subjekt unmittelbar sich gegenüber hat.<sup>3</sup> »

Diesen Gedanken der Widersprüchlichkeit hat Renaud Rémond auf eine in sich selbst widersprüchliche Art und Weise im Werk von (TT)rioreau bemerkt: « Die Installation versucht so ein Ereignis zu artikulieren, bei dem sich mehrere Zeitebenen durch die Unbeweglichkeit der Architektur und des photographischen Bildes widersprechen.<sup>4</sup> » Davon ausgehend entscheidet sich Renaud Rémond jedoch für eine ontologische Lösung des Widerspruchs: « Das Bild ist durchkreuzt von einer Tiefe ohne Boden, von einem immer ex-zentrischen Zentrum, das allein, weit entfernt von den Objekten und der Wirklichkeit, das, um das das Sein geht, aufspürt, ein Zusammenbruch des Hier, sein Desaster.<sup>5</sup> »

Was ergäbe sich jedoch, wenn wir, unter dem Einfluß Adornos, die Logik der Zerstörung zugunsten der des Zerfalls aufgeben? Was auf dem Spiel stände, wäre, sich nicht von den Sachen, dem unmittelbar Wirklichen zu entfernen, das heißt auch nicht von der Installation (TT)rioreaus selbst, von diesem Gebäude in einem Vorort von Bourges und von diesem Katalog-Objekt, um das rechte Maß ihrer Negativität festzustellen (ihren nicht-identischen Charakter), ebenso wie von ihrer inneren zerfallenen Logik. Bei Adorno heißt es: « Sie (die Sache), nicht der Organisationsdrang des Gedankens veranlaßt zur Dialektik.<sup>6</sup> »

Diese Thematik manifestiert sich auf mindestens zwei Ebenen. Zunächst einmal muß die Position des beobachtenden Subjekt neu bewertet werden. Denn der Logik des Zerfalls gemäß muß das Subjekt « am Nichtidentischen wiedergutmachen, was es daran verübt hat. Dadurch gerade wird es frei vom Schein seines absoluten Fürsichseins.<sup>7</sup> » Der Betrachter der Ausstellung von (TT)rioreau sieht sich gezwungen, seine Perspektive zu verändern. Christian Ruby merkt an: « Es wird von ihm verlangt, zu lernen, sich als Zuschauer zu begreifen, indem er es wird, die Konfigurationen im Hinblick auf andere Betrachter zu hinterfragen, Konfigurationen, in denen er sich zum Betrachter macht oder nicht [...].<sup>8</sup> »

Zweitens handelt es sich darum, den sozio-historischen Prozeß im Werk von (TT)rioreau im Zusammenhang zu betrachten. Das hier als ein im Sinne Benjamins als dialektisch begriffenes Bild versteht sich als eine Kristallisierung, die es der sozialen Dimension ermöglicht, sich selbst darzustellen. Eben diese Tatsache unterstreicht Jérôme Duvigneau, wenn er schreibt: « Durchdrungen von Zeichen und Symbolen, ist dies auch der Ort, wo Waren (Güter, produzierte Gegenstände) zusammenfallen mit ihrer eigenen Darstellung und Werbung. In dieser Hinsicht leuchtet die « light box » wie eine Neontafel, in dem Versuch, den Zusammenhalt des sie umgebenden städtischen Raums aufzubrechen. Indem die « light box » einen Raum in den anderen versetzt, buchstäblich verrückt, produziert sie eine andere Realität, die für normale urbane Zwecke ungeeignet ist.<sup>9</sup> » Adorno hatte bereits betont, daß sich bei Benjamin ein « unvergleichlich spekulatives Vermögen mit mikroskopischer Nähe zu den Sachgehalten verband.<sup>10</sup> » Vielleicht ist es genau das, was uns (TT)rioreau sehen läßt: ein konzeptuelles Denken, das nicht vor der Spaltung des Konzepts zurückschreckt, indem es der unmittelbaren Wirklichkeit gerecht wird, die in ihrem Zerfall durchschimmert.

Es kann offensichtlich nicht darum gehen, die Arbeiten (TT)rioreaus einer existierenden Philosophie zu subsumieren, auch nicht der der Negativen Dialektik. Nichtsdestotrotz sind die Hinterfragung des Identischen, der Begriff des Zerfalls, die Orientierung am unmittelbar Wirklichen Elemente, die es gestatten, dieses Kunstwerk in einem neuen Licht zu sehen. In diesem Sinne lassen sich das Nebeneinander, die Verschiebungen und unauflösbaren Widersprüche, die das Werk charakterisieren, nicht auf eine illusorische Einheit zurückführen, sondern bilden sich als eine Konstellation ab. Hiervon ausgehend kristallisiert sich der Begriff des Möglichen, in der Analyse wie in der Kunst.

Frédéric Bouglé kommt zu dieser Schlussfolgerung: « Wenn die Utopie eine soziale Fiktion ist, die sich als Modell der Realität begreift, so ist es hier die Realität, die als Modell der Realisierung eines Gegenentwurfs dient. »<sup>11</sup> Und tatsächlich steht dies im Zentrum: die Verankerung des Werkes im Urbanismus und in der Architektur verweisen direkt auf die Utopie. Wie also stellt sich der Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Utopie dar?

Lassen wir uns noch einmal von Adorno leiten: « Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie. Diese, das Bewußtsein der Möglichkeit, haftet am Konkreten als dem Unentstellten: Es ist das Mögliche, nie das unmittelbar Wirkliche, das der Utopie den Platz versperrt, inmitten des Bestehenden erscheint es darum als abstrakt. »<sup>12</sup> Dieses schwierige Zitat erhellt einerseits die Beziehungen zwischen dem Inhalt, der Utopie, dem Möglichen und dem Wirklichen, und verweist zum anderen auf das Konkrete und die Abstraktion, und damit auf den steinigem Weg, den der Gedanke einschlagen muß: die Möglichkeit einer Reflexion als Utopie zu eröffnen, nicht durch eine Entfernung von der Welt der Dinge, sondern im Gegenteil dadurch, dem unmittelbar Wirklichen die Treue zu halten, selbst um den Preis des Zerfalls und der Negativität. Nun bleibt es dem Subjekt-Betrachter-Leser vorbehalten, sich dieser Negativität zu stellen, um seine eigene Utopie zu verwirklichen. // E. D.

# ZERFALL VORWORT

EMMANUEL DECOUARD

übersetzung: Sybille Kershner

Emmanuel Decouard ist Philosoph und ist spezialisiert in der Kritische Theorie.

<sup>1</sup> Renaud Rémond, « Détruire. Postface. »

<sup>2</sup> Alice Laguarda, « Architectures-transferts. »

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften, Band 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, s. 148.

<sup>4</sup> Renaud Rémond, *ibid.*

<sup>5</sup> Renaud Rémond, *ibid.*

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *ibid.*, s. 148.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *ibid.*, s. 149.

<sup>8</sup> Christian Ruby, « Le chemineur de chemins qui mènent quelque part. »

<sup>9</sup> Jérôme Duvigneau, « For a reflection on urbanism : producing the city as (a work of) art. »

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *ibid.*, s. 29.

<sup>11</sup> Frédéric Bouglé, « BP 297 – 9, rue Edouard Branly, 18006 Bourges cedex. »

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, *ibid.*, s. 66.



**Groupe JALDI**

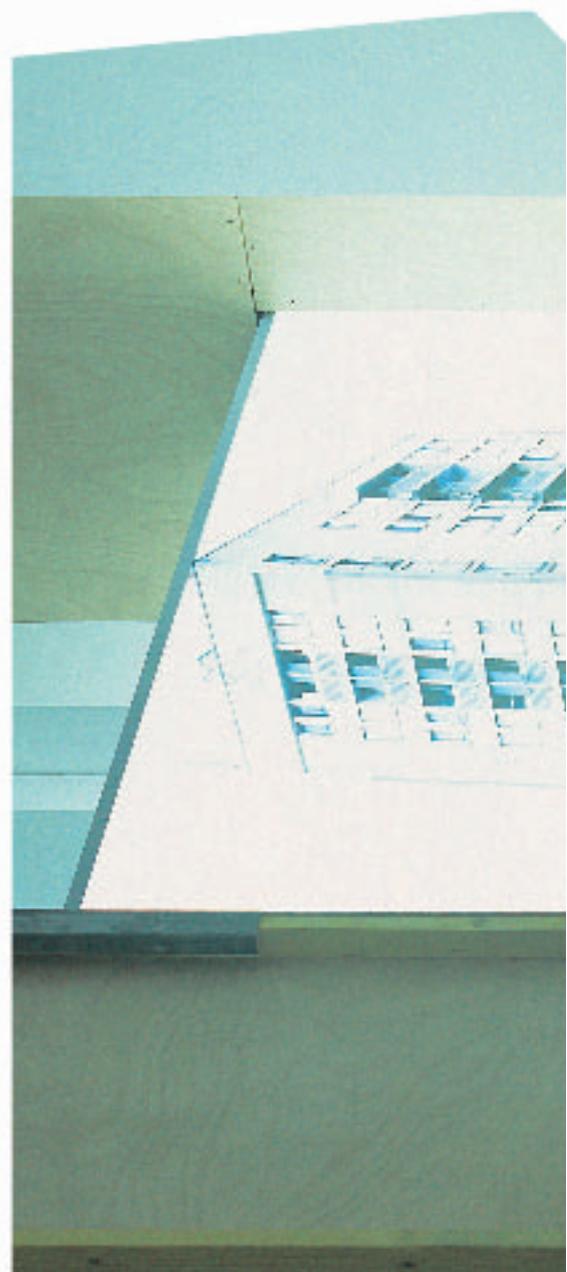
Agence **AACTIF**

ouvert pendant les travaux

AACTIF

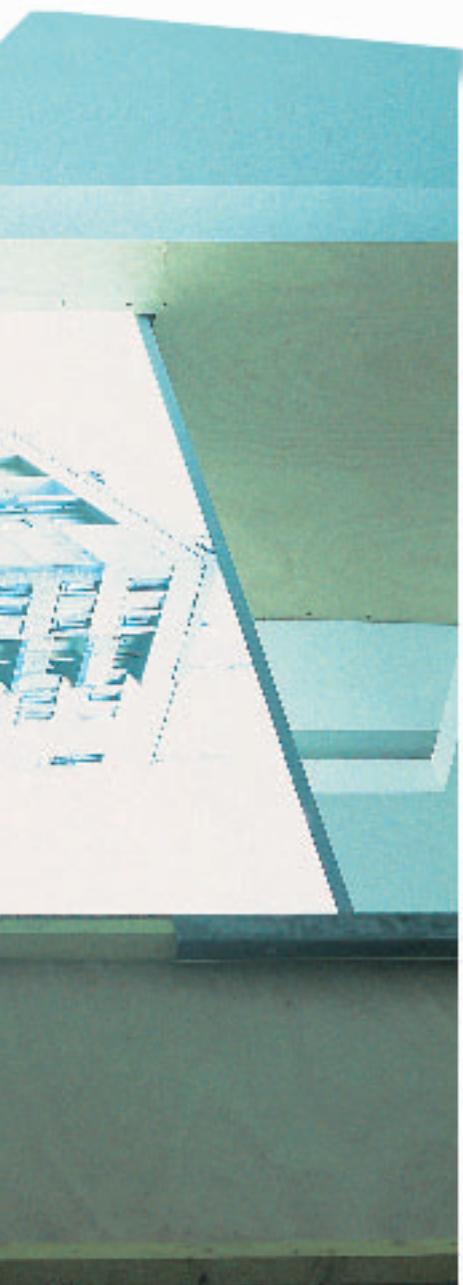
















« Les expositions d'art auront à l'avenir pour mission de montrer la peinture et la sculpture dans le contexte de l'architecture, de redonner vie au sens initial des arts plastiques qui est d'avoir une fonction dans la construction<sup>1</sup>. »

### **Contre-architecture utopique Contre-architecture érotique**

L'architecture, dans son idéal, est une tentative d'expliquer la société par sa construction même, c'est l'ultime forme qui pousse les arts à s'affirmer aux yeux de tous. Elle place l'humanité au centre de son logis où s'abritent ses convictions et ses motivations premières. L'architecture représente la première des grandes utopies sociales car elle déplace le sujet sur le giron de sa famille, de sa communauté, davantage que sur un public. Toute maison est une topo-utopie, une île posée sur l'erg du monde, comme le furent en leurs temps la cité et le temple. Maison communautaire ou non, c'est la première des grandes utopies réussies ou ratées. C'est un refuge et c'est un centre, un lieu d'abandon, de réflexion, de mémoire, de retranchement actif qui va s'associer à l'enfance, à la famille, au groupe. Sa construction, son orientation, ses matériaux, son concept, valident l'histoire culturelle d'un peuple, d'un pays, d'une époque<sup>2</sup>.

L'histoire jeune de [TT]rioreau<sup>3</sup> commence quand deux tourangeaux passionnés d'architecture, Vincent Protat et Hervé Trioreau, se retrouvent dans un hangar voué à la destruction où ils élaborent ensemble leurs premières réflexions et expérimentations sur l'architecture urbaine et son rapport aux arts plastiques. De l'aventure architecturale à l'aventure du voyage, les voilà partis vérifier leurs concepts en examinant les appartements qui prolifèrent dans une grande métropole asiatique en mutation accélérée. Observant les gens qui y vivent, constatant l'organisation architecturale et spatiale des bidonvilles et la construction spontanée justifiée par la paupérisation, ainsi qu'ils l'ont entrepris à Hong Kong, ils en reviennent pour s'investir et l'appliquer dans le décalage de leur région. C'est à Tours, dans une maison abandonnée près du Centre de Création Contemporaine, qu'ils montent un projet en apparence burlesque permettant aux visiteurs de découper chirurgicalement le corps du bâtiment au scalpel visuel. L'intervalle, le passage, l'hybridation, le métissage, la prothèse architecturale, la géopolitique, l'interface sont autant de données qui fondent l'analyse entreprise dans leurs recherches. Une architecture modulaire qui procède par agrégats, raccordements, entassements, juxtapositions et qui trouve ses applications artistiques dans une dimension humaine.

### **Contre-architecture mobile Contre-architecture labile**

Pour les futuristes italiens et russes, que ce soit Marinetti, Lioubov Popova ou Alexandre Vesnine, l'architecture ne doit en aucun cas être statique ou rigide mais constamment en mouvement comme l'eau de la mer, mouvements de la machine reprenant la gestuelle moderne, ou encore composée de matériaux vaporeux ou nuageux. L'immense structure transparente de Tatline pour le siège de la Troisième Internationale de 1919, dont la maquette fut promenée dans toutes les rues, était composée d'une spirale d'acier sur un axe asymétrique, de corps de verre à révolution interne, et munie d'un système de projection de textes dans le ciel par temps couvert ; c'est un projet qui marque encore des artistes contemporains comme Michel Aubry l'a récemment démontré au Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin. En 1919 encore, l'expressionniste Bruno Taut sort un portfolio intitulé *Alpine Architektur* dans lequel il imagine un monumental ensemble de cathédrales de verre resplendissant au milieu de chaînes de montagnes, tandis que l'architecte russe Georges Kroutikov dessine en 1928 un bâtiment flottant dans l'espace. Aujourd'hui, et pour aller rapidement, l'artiste polonais contemporain Krzysztof Wodiczko connu pour ses « projections publiques » dénonce « la principale occupation du monument qui voudrait rester immobile, être enraciné en permanence dans le sol et s'abstenir de tout mouvement visible, afin d'annexer par là même son idéologie sur le temps et le territoire. L'architecture valide ou dénonce aussi une forme de stratégie qui dans ce cas n'est pas nouvelle quand, pour reprendre la fameuse phrase de Mirabeau prononcée aux députés des communes : « il leur suffit de rester immobiles pour se rendre formidable à leurs ennemis ».

**Un dispositif faisant irruption aux flux de circulation : l'obstruction comme invitation**  
La Box, à Bourges, est un lieu d'exposition juxtaposé à l'École nationale supérieure d'art. C'est un espace de dimension modeste, séparé en deux salles inégales en surface : la première a une entrée sous un porche, la seconde est percée de trois fenêtres vitrées donnant sur une rue extérieure. [TT]rioreau y est intervenu du 25 janvier au 2 mars 2001 : prenant connaissance de son environnement, l'analysant, il a investi l'espace dans le but d'en faire une architecture en rupture sculpturale et spatiale, dialogique, fixe et labile, ouverte et fermée, mouvante et agissante à la fois sur elle-même et sur le monde extérieur. Les vitres ont été déposées, les passages ainsi ouverts permettant aux passants de pénétrer dans l'architecture, à condition de lever le pied, et de parcourir la salle dans sa largeur sur un parcours obligé, guidé par des cloisons vitrées. Les espaces de la galerie et de l'œuvre sont alors le piège d'un processus bifide et composé où les statuts basculent dans un rapport physique et visuel. Le piéton, entre inclusion et exclusion, devient par ce

double mouvement autant visiteur que sujet à voir, et troque sa position de sujet regardant à travers son aquarium contre celle de sujet regardé à travers la vitrine. La première salle où est présentée une maquette du projet demeure ouverte au public, l'entrée offrant ainsi un point de perspective unique entre le « modello » et son extension visible. Au centre des ouvertures extérieures, un dispositif coulissant présente une double photographie Duratrans® sur caisson lumineux de dimension humaine (2500 mm x 1650 mm). Il représente un immeuble années 1950 de treize étages au chiffre interdit : une tour emblématique/ithyphallique, symbole de la reconstruction hâtive, qui figure et déplace au mieux le passé architectural de la ville de Bourges et le terrain social de proximité.

Le public ne tient compte que d'une chose affirmait Donald Judd : il faut que l'art ressemble aux reproductions qu'on peut voir dans les livres<sup>1</sup>. En reprenant l'outillage publicitaire, (TT)rioreau s'approprie le langage artistique le plus répandu et le plus lisible, un langage intermédiaire entre l'art contemporain et le public qui vient ici se caler de force avec le déplacement du caisson sur le trottoir. Un caisson qui apostrophe inopinément le passant au coin de la rue ainsi qu'un visage charmant, mais non innocent. Ce dispositif fait irruption sur l'extérieur, dévie la dynamique urbaine, le flux piétonnier et la circulation des véhicules motorisés. Il occasionne par obstruction un effet de signalisation efficace. Il réitère ses invitations. Véritable machine dynamique/ergonomique qui n'en demeure pas moins pure architecture expérimentale, espace de décloisonnement utopique, laboratoire architectural. C'est encore dans les gestuelles répétées et gainées de verre, dans l'aller-retour du visiteur, dans le va-et-vient du caisson lumineux qui se loge et se déloge de son corps de bâtiment que le dispositif se décharge de son poids de gravité conceptuel et se charge d'une dynamique érotique réelle.

### **L'architecture comme « topocratie », l'architecture et le chaos, l'architecture l'emporte sur les conflits : une utopie-pixel sans torsion sociale**

De la Saline d'Arc-et-Senans construite par Nicolas Ledoux au Familistère de Guise<sup>2</sup>, dont l'existence fut sommaire mais suffisamment parlante, les utopies architecturales du début de l'ère industrielle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle affirment une pensée utilitaire tout en essayant de préserver l'individu de la misère économique et sexuelle. Enthousiasmants et libertaires parfois dans le contenu, mais trop souvent centralisés, planificateurs, autoritaires, ces abris utopiques aspirent à mieux gérer la société afin que l'ordre domine comme finalité première. Si on compare aujourd'hui les viatiques virtuels du réseau internet, ce sont paradoxalement ces craintes qui vont aujourd'hui s'inverser.

La pensée hédoniste impose son système économique là où le terrain est vierge, et c'est l'ordre social qui s'effraie du désordre ontologique et éthique que la nouvelle technologie génère. En d'autres termes, ce ne sont plus aujourd'hui les acteurs de la pensée qui anticipent les

**BP 297**

**9, RUE EDOUARD BRANLY**

**18006 BOURGES CEDEX**

**FRÉDÉRIC BOUGLÉ**

Frédéric Bouglé est critique d'art et directeur du centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer à Thiers.

<sup>1</sup> Walter Gropius, Réponse au questionnaire de l'Arbeitsrat für Kunst, 1919.

<sup>2</sup> Sur l'origine de la maison : De son orientation à sa topo-utopie. (extrait du texte sur l'installation de Antoni Muntadas présentée au Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie : « Home, Where is home? Mais on est chez soi », Frédéric Bouglé, *Art Présence*, n° 32).

<sup>3</sup> Initialement prota(TT)rioreau, 1995-1999.

<sup>4</sup> Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, éd. Hazan, 1998.

utopies, mais les courroies technologiques, les instruments de la communication mêmes qui, par des courts-circuits ouverts sur un flux sans frontière, par des espaces circulatoires, déambulatoires et codés, aspirent et concentrent toutes les volontés sur une « topocratie » sans but et sans autre finalité que sa propre poursuite éfrénée. Hakim Bey, dans *L'art du chaos, stratégie du plaisir subversif*, aspire à concilier le monde sauvage et le cyberspace en créant une « Zone Autonome Temporaire ». Il s'agirait de s'inventer une sorte d'île utopique virtuelle, un espace kaléidoscopique conceptuel, anti-autoritaire, libre et festif en tout, sans frein et sans barrière, et qui serait selon l'auteur : « le seul lieu (hormis l'imagination subjective) où l'on puisse expérimenter une véritable sensation de vie sans oppression. » Nous atteignons ici les flancs d'un projet utopie-pixel sans torsion sociale, où le réel temporel se retire dans un autre visuel, et où l'individu corporel se satisfait des avantages d'un monde plat tandis que son imaginaire palpite des effets vortex d'un autre monde plus circulaire. Une sorte de *Mont Analogue* à la René Daumal où l'architecture ne serait plus que la base numérique d'une idéologie mentale, une vision esthétique confidentielle/expositionnelle, aux dess(e)ins d'autant plus libres qu'ils échappent à toute fonction et à toute prise sur le réel.

### **Créer un conflit pour fédérer des aspiration nouvelles**

« La structure sociale est influencée, sinon dirigée, par la structure matérielle qui l'héberge » écrivait l'architecte d'origine italienne Paolo Soleri. L'architecture comme la sociologie doit, pour reprendre les propos de Raymond Aron, rendre explicite ce qui est implicite et faire apparaître au grand jour ce qui est caché<sup>6</sup>. Pour Alain Touraine, la fonction du sociologue est de faire émerger des rapports, des crises et des conflits ; il observe la réalité ainsi qu'une scène se jouant sous ses yeux et dont il doit écrire dans un même temps le scénario. Quand l'utopie est une « topocratie » en passe de refroidir, comme ces îles surgies brutalement des éruptions de volcans sous les mers, l'architecture, en tant que volition d'une modernité à se construire, stimule des visions d'avenir sur sa communauté. C'est le « lieu » qui, par essence, vient soit dépasser les conflits variés dans une société donnée, soit créer un conflit pour fédérer des aspiration nouvelles.

### **Une psychogéographie du terrain**

L'architecture, en tant que lieu défini qui se construit et s'élève dans un espace conflictuel, cette jungle moderne ordonnée et hiérarchisée, participe à dominer selon ses moyens l'existence d'une psychogéographie profonde du terrain. C'est pourtant en prenant sens dans son environnement entier, en le perturbant parfois, qu'elle va véritablement en saisir son enjeu. Les expériences de [TT]rioreau poussent, comme exemples, ces réflexions dans le retournement que leurs opérations opèrent. Elles ne cherchent pas directement à faire le procès de l'architecture mais n'en demeurent pas moins critiques à part entière. Le comportement humain, le public en tant que vecteur territorial à l'implantation de l'architecture, demeure un des points essentiels de la question. L'artiste, dans sa démarche tout-terrain, interpelle la conduite et l'attitude des regardeurs, proposant et provoquant des zones d'attente, d'arrêt, de questionnement, alors que l'architecture en tant que symbole de créativité d'une société est non pas refoulée du propos mais mise pour un moment à l'index. Le comportement humain exerce sur l'architecture des pressions. Il génère dans un espace donné, dans un environnement précis, une atmosphère singulière et parfois sortilège, une atmosphère de jour et une atmosphère de nuit. C'est l'aura humaine chargée de désirs variés qui se construit dans un monde réduit et surveillé. Pourtant, au sein d'une cité nocturne, l'architecture vient apaiser par sa présence les marques spatiales qui manquent à ceux qui observent le soleil s'enfoncer. Reprenant le flambeau idéaliste et situationniste de Constant Nieuwenhuys qui affirmait : « une autre ville pour une autre vie<sup>7</sup> », le projet de [TT]rioreau à Bourges est un espace fractionnel, modifiable et modulable qui interroge parfois le visiteur passant, libérant notamment des espaces réflexifs dans un spasme bâti pour d'autres fonctions. L'artiste fait d'un lieu d'expositions artistiques un laboratoire architectural imprévisible et communicationnel dans une temporalité transitoire mais bien réelle. Pour Constant, ainsi qu'il était dit dans son *Ode à l'Odéon*, les espaces urbanistiques correspondent aux attentes de « l'homo ludens », et ce sera la concrétisation spatiale des désirs de l'individu qui viendra accréditer l'émergence d'une architecture. Ce sont, notait-il, « nos besoins qui nous poussent à la découverte de nos désirs ». L'attention émise par Constant en 1961, et par [TT]rioreau envers les visiteurs participe, comme l'intervention de l'artiste français Saâdane Afif au centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer à Thiers (exposition « Mise à flot », octobre 2001), non pas à créer du désir, mais à utiliser ce désir comme d'un levier pour revoir les besoins de sa position.

**La fonction vivante du bâtiment**  
[TT]rioreau reprend, à l'instar de Constant, les problématiques de l'architecture par d'autres sentiers. Un bâtiment n'est finalement qu'un corps vivant avec une cause initiale qui l'a fait naître et qui court inmanquablement vers son ultime destin. C'est en anticipant virtuellement sa phase de destruction, comme et bien réelle d'un bâtiment. Chaque destruction d'immeuble ou d'habitation engage la libération d'un espace, laissant resurgir la lumière<sup>5</sup>, un espace sauvage, un champ d'autonomie et de disponibilité à prendre.

### Le « modus operandi » de l'architecte

L'ensemble des démarches artistiques entreprises par [TT]rioreau dans l'architecture participe d'une expérience sur le « modus operandi » de l'architecte. Elle pousse encore à s'interroger sur les raisons profondes qui l'incitent à construire et à répondre ou non à des commanditaires. Une démarche qui implique de se remémorer l'histoire qui est la sienne, et de la faire avancer hors de ses nécessités premières. Il s'agit moins de classer par lignes de pensée que d'échapper à un excès de règles cartésiennes, de faire des découvertes que de deviner les véritables motivations de l'architecte. Une des tâches des mathématiques consiste à prédire les phénomènes, c'est aussi une des tâches de l'architecte. De cette fonction dépend la part vitale de la construction sur son environnement, pour faire d'un procédé une chose visible, et des contraintes présentes une méthode invisible. Si toute architecture est inerte, une structure de données, c'est pourtant par ces moyens qu'elle atteint son mouvement dans un temps d'existence sans durée. À l'ère de la communication à tous crins, l'architecture tend à devenir l'armure d'un symbole politique sur-recherché et tout-puissant. Dans le roman d'Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, l'armure blanche d'Agilulfe Bertrandinet des Guildivernes ne protège personne.

### La réalité : modèle à la réalisation d'une contre-fiction

Le modèle de la société se fait dans l'architecture et la société n'est qu'une histoire en transformation. L'altération actuelle, par la globalisation, par la mondialisation, par la normalisation, est si rapide et si violente, si engageante et si moralisante, autant pour les pays entraînés que pour les pays entraînés, qu'elle encourage par ces frictions irritantes des modèles de résistance et de contre-société. C'est dans « la mécanique effrénée des passions » chère à Fourier que se construisent naturellement les réflexions isolées en marge des cadres en question. Les problématiques soulevées par [TT]rioreau montrent qu'il s'agit moins de résoudre que de trouver à quoi ressemblent les solutions sur un terrain aussi mouvant, elles déterminent par des expériences mesurées la naissance balbutiante et jouissante d'une offensive artistique dans l'enceinte privée de l'architecture publique. C'est en combinant les déplacements et les agissements de l'individu moderne dans les flux d'une cité que se reconstruisent les passerelles tombées entre les îlots de création. Si l'utopie est une fiction sociale qui se veut le modèle de la réalité, c'est ici la réalité qui sert de modèle à la réalisation d'une contre-fiction. // F.B.

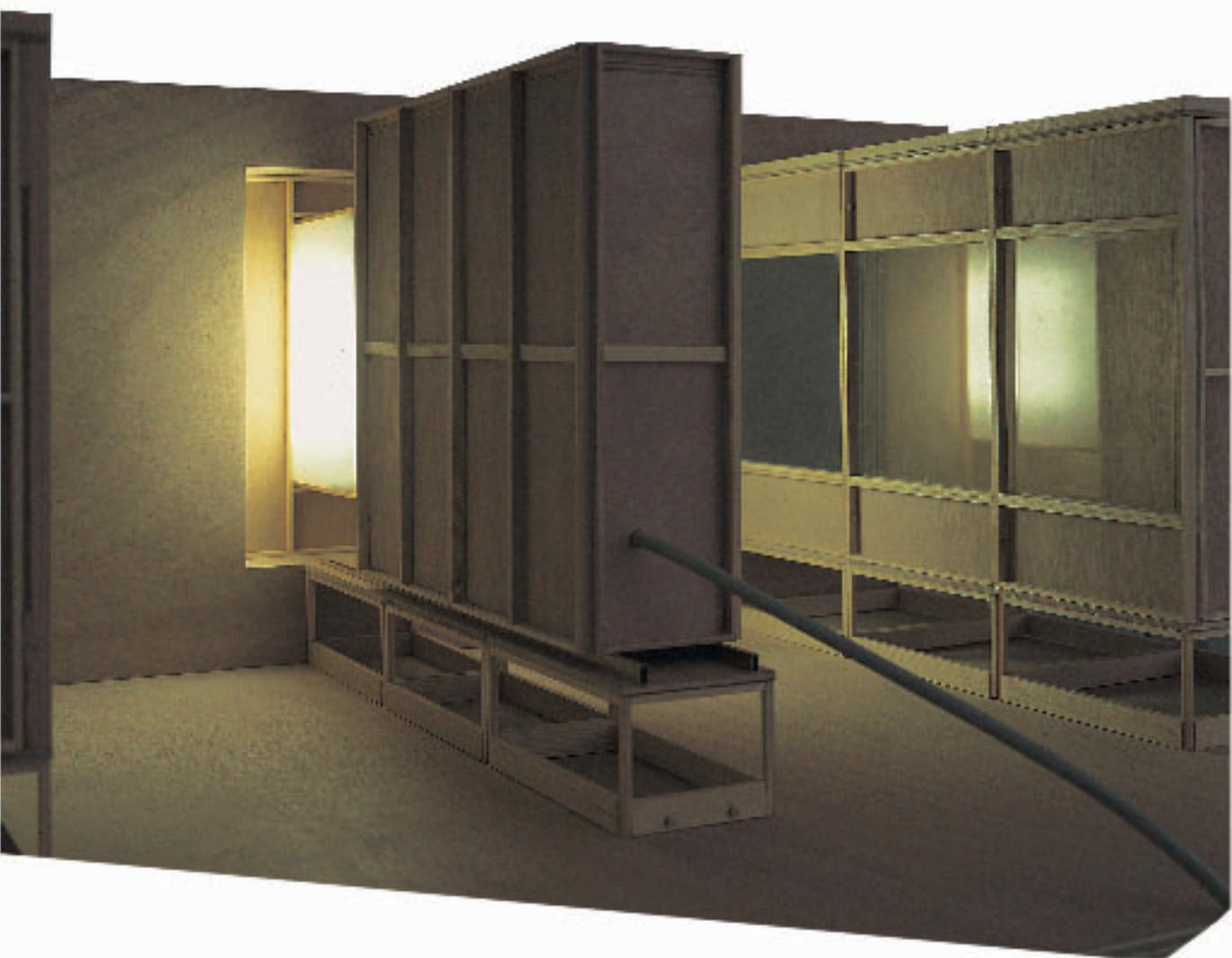
<sup>5</sup> A. Godin, *Solution sociale*, Bruxelles : « Ne pouvant faire un palais de la chaumière ou du galetas de chaque famille ouvrier, nous avons voulu mettre la demeure de l'Ouvrier dans un Palais, le Familistère, en effet, n'est pas autre chose, c'est le Palais du travail, c'est le Palais social de l'avenir. » A. Godin est le créateur du Familistère de Guise dans le nord de la France.

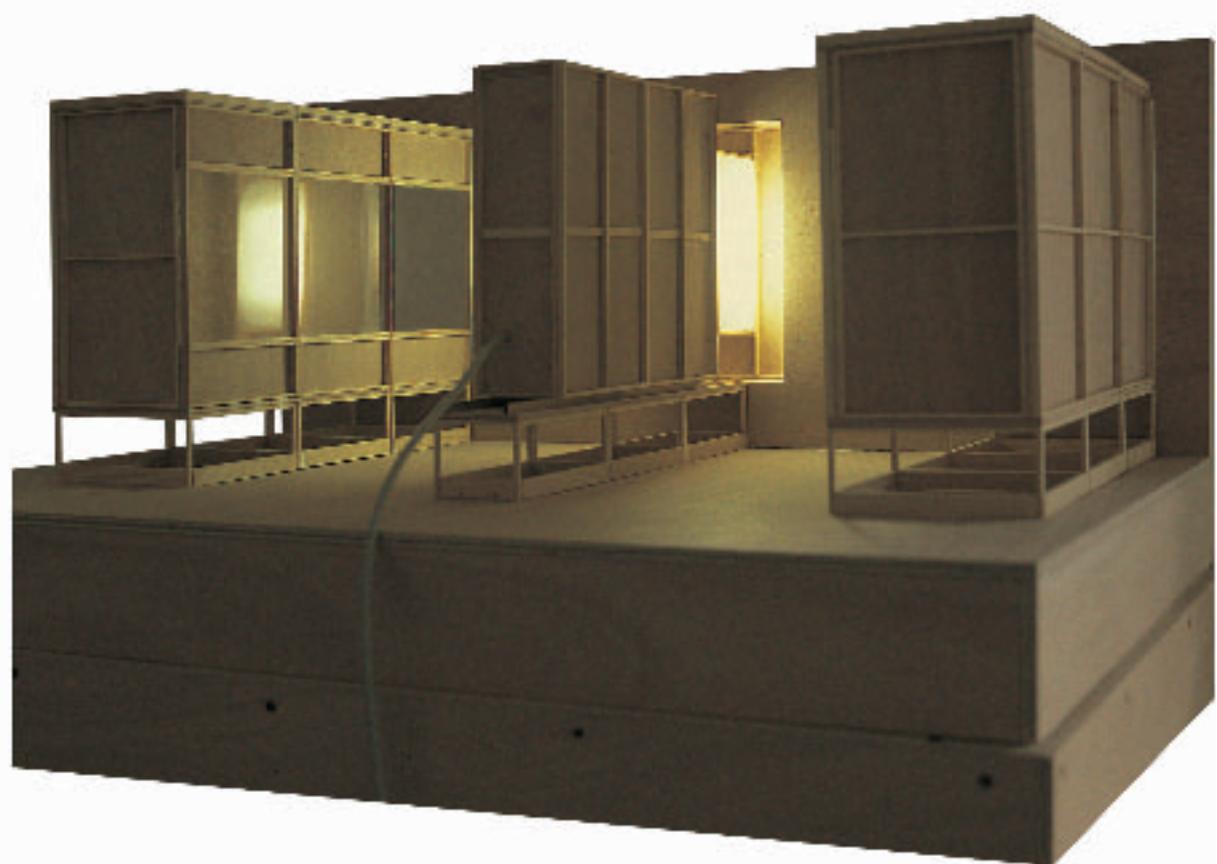
<sup>6</sup> In *Sociologie contemporaine*, Jean-Pierre Durand, éd. Vigot, 1997.

<sup>7</sup> Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 37-40.

<sup>8</sup> À noter que la lumière joue un rôle majeur dans la plupart des projets utopiques comme dans le projet *Alpine Architektur* en 1919 de Bruno Taut, le lumière étant le symbole de la justice. (cat. de l'exposition *L'utopie, la quête de la société idéale en Occident*, Bibliothèque Nationale de France, Fayard, 2000).













**LES DISCOURS** sur la fin de la ville, l'apologie d'un chaos spatial qu'on dit « spontané », d'une civilisation du « fun » et de la flexibilité questionnent la condition habitante contemporaine. L'espace de la ville n'est plus un réseau statique mais un palimpseste d'objets autonomes qui entretiennent avec le territoire des relations temporaires dont les usages et les fonctions fluctuent. C'est presque l'espace d'une équivocité pure.

Le travail de (TT)rioreau vient se loger dans ce contexte et cherche à proposer l'image d'une architecture qui rompt avec l'idée de permanence, remet en cause l'idée même d'architecture comme simple construction ou forme.

Les projets de (TT)rioreau se présentent comme des tentatives de dépassement des oppositions strictes attribuées à l'architecture : immobile-mobile, permanent-temporaire, dedans-dehors... Le statut de l'architecture est réexaminé par rapport à celui du monument, dont l'expression contemporaine est notamment celle du logement sacralisé, signe de la victoire de la sphère privée sur la sphère publique. A ce statut fixe, (TT)rioreau veut substituer un statut mobile : celui de la dimension futile et périssable des constructions humaines qui l'ont amené à intervenir dans des mégapoles (Hong Kong), des espaces délaissés (une maison abandonnée à Tours), ou encore dans l'étonnant bâtiment de l'école d'architecture de Nantes. Ce statut mobile implique également que l'architecture ne peut se réduire à une construction, à une forme figée, pour à tout moment devenir une image, une projection. Chaque espace objet d'intervention est ainsi éprouvé dans sa capacité à se transformer, pris dans des séquences, des récits qui mêlent films vidéo, photographie, maquettes ou élaboration de prototypes.

Ainsi de l'intervention de (TT)rioreau, 35, rue Marcel Tribut, 37000 Tours<sup>1</sup> :

« traverse le plafond d'une maison pour détruire à l'étage supérieur la maquette de cette même maison. Le film vidéo de la destruction est simultanément retransmis à l'extérieur, au-dessus du seuil ». Puis l'installation se transpose dans le cadre d'une galerie, où les archives de cette destruction sont exposées : « le moniteur diffusant le film vidéo est couché sur une photocopieuse couleur qui en reproduit les images. La stratification des copies (feuilles de papier transparentes) reproduit ainsi l'image inversée du bâtiment détruit et forme elle-même, par entassement, une architecture-palimpseste ». On transpose, on inverse, on altère, on superpose les informations, les supports. On monte, on colle, on mixe, comme s'il s'agissait de reconquérir du pouvoir sur son environnement, de se l'approprier en le détruisant, de l'altérer pour le reconstruire ailleurs, autrement.

D'où l'intérêt de l'artiste pour les constructions anarchiques, l'architecture des non-architectes dans les villes, comme jeux sur leurs limites physiques : pour le projet à Hong Kong, il s'agit d'étudier des terrasses « pirates », extensions de l'architecture existante, construites par les habitants pour augmenter leurs surfaces d'habitation. Ce principe de greffe, d'excroissance, d'architecture-parasite, décliné notamment par le groupe Archigram dans les années 1960, est largement repris aujourd'hui par une nouvelle génération d'architectes dans des projets d'habitats « nomades », de cabanes ou de maisons mobiles (Philippe Grégoire et Claire Pétetin, Didier Fuiza Faustino, Archi Media, ...). On retrouve chez (TT)rioreau la fascination pour la mobilité urbaine, l'idée d'architecture-dispositif, le principe de flexibilité des éléments assemblés, où l'architecture cherche à communiquer, en temps réel, avec les faits et les usages de son époque.

Cet intérêt rejoint la question de l'envahissement de la sphère publique par la sphère privée, posée par Hannah Arendt et Jürgen Habermas. À l'origine, la sphère privée concerne l'entretien de la vie (subsister, manger, se reproduire). Espace du foyer, elle est le siège de la plus rigoureuse inégalité, le lieu de la subjectivité radicale. Elle a fonction d'abri sûr, de protection. Pour les Grecs, un abîme sépare le public du privé : le public est le domaine de la parole et de l'action. L'homme y réalise son humanité parce qu'il le fait devant les autres et que ce qu'il fait est dégagé des soucis

du privé, de la vie biologique. Dans privé, il y a privation : être privé de la réalité qui provient de ce que l'on est vu et entendu par autrui. Seul le domaine des affaires publiques instaure un réel rapport au monde et aux autres. Aujourd'hui, l'économie – le « shopping », dirait Rem Koolhaas – a tout envahi et amenuise cette distinction entre sphères privée et publique. Elle s'accompagne d'une tendance au conformisme : « de chacun de ses membres, la société exige un certain comportement, imposant d'innombrables règles qui, toutes, tendent à normaliser ses membres, à les faire marcher droit »<sup>2</sup>.

Chez (TT)rioreau, la disparition de cette distinction se traduit par la critique d'un espace urbain devenu paysage de la consommation, envahi d'infrastructures géantes qui relient les centres commerciaux aux quartiers résidentiels, d'enseignes publicitaires qui s'ordonnent en autant de séquences spatiales répétitives. Il s'agit d'investir le paysage ou l'environnement habités (ce qui est commun, ce qui relie les hommes) et de déconstruire l'espace privé, sacralisé, de la maison ou de la demeure.

La critique est visible dans l'intervention *BP 297 - 9, rue Edouard Branly, 18006 Bourges cedex* : deux photographies fixées sur la structure d'un caisson lumineux visible à l'extérieur de la galerie, investissant la rue, représentant le plus ancien immeuble de logements sociaux construit à Bourges, faisant la jonction entre espace résidentiel et zones industrielles, également siège de l'agence d'office public d'ILM de la ville. Le déplacement des signes, l'immersion de cette image dans l'espace public, hors du champ de la galerie d'exposition, est une manière de mettre en cause la fonction de l'architecture : habitat, observation et surveillance, standardisation ? Même questionnement pour l'espace de la maison : « il s'agit que la maison – et avec elle ses symboles : institutions, pouvoir, économie – soit défaite, que son habitabilité soit incertaine, comme en suspens »<sup>3</sup>. On rejoint là le travail de l'artiste Bernard Calet, dans son rapport à l'architecture et sa manière de s'installer dans des lieux d'exposition, avec la mise en place d'une « esthétique des transferts » : « pas ici de point focal, pas ici de séduction, la proposition continuellement repositionne l'attention, la fait glisser d'un univers à un autre, d'un système de références à son contraire, sans répit. Invitation à penser dans une langue plastique qui n'est assurément pas encore notre bien, ourlée non de syntagmes construits et ordonnés mais d'énoncés en constante reconfiguration »<sup>4</sup>.

Pour résister à l'envahissement du social, pour éviter la disparition totale de l'espace public, ce principe de « transfert » s'affirme comme une nécessité : il faut trafiquer les symboles, les « bricoler », les détruire, aussi. Il faut créer des passages, des transpositions d'un espace à l'autre : des intervalles, des débordements qui répondent aux fonctions urbaines d'information (espace de la rue, événementiel) et de « jeu » (rencontre, hasard, mouvement). Les titres des œuvres eux-mêmes trahissent un effet palimpseste : chaque adresse postale subit un traitement complexe, dans la mesure où elle devient elle-même le lieu d'une superposition sémantique : « elle désigne tout à la fois un site urbain strictement localisé et une installation plastique provisoire venue en brouiller l'identité »<sup>5</sup>. L'utilisation de prototypes, de maquettes, dont la destruction ou l'altération vont par exemple être filmées en vidéo, puis montées, rend compte de ces transferts. Le dispositif peut être démontable et donc réactualisable dans un autre espace. On passe d'un mode d'appréhension à l'autre : de la galerie à l'espace de la rue, d'un mouvement horizontal à un mouvement vertical, de l'original à la copie, etc.

La condition de l'architecture est double : permanente et temporaire<sup>6</sup>. La permanence en semble sans cesse altérée, ce qui lui confère un statut erratique. Mais alors, rien n'empêche cette condition de nous faire évoluer vers un relativisme absolu, légitimé par la fascination pour le palimpseste. C'est le travail de manipulation plastique mais aussi idéologique qui permet de dépasser l'attitude esthétique et d'élaborer une œuvre qui ne travaille pas uniquement sur la forme, mais surtout sur les usages. // A. L.

## ARCHITECTURES TRANSFERTS

ALICE LAGUARDA

Alice Laguarda est architecte, philosophe, professeur d'esthétique à l'École régionale des beaux-arts de Caen. Membre du groupe de recherches ACTU, Art Contemporain et Territoires Urbains, Ecole supérieure des beaux-arts de Montpellier, Ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>1</sup> Exposition « Bruit Secrets », CCC, Tours, 1998.

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961.

<sup>3</sup> Alain Coulange, « Vaincre le chaos », cat. *prota(TT)rioreau*, éd. ESBA de Tours, 2000.

<sup>4</sup> Paul Ardenne, « Esthétique des transferts », cat. *B. Calet*, centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, 1999.

<sup>5</sup> Renaud Rémond, « Interstices », cat. *prota(TT)rioreau*, éd. ESBA de Tours, 2000.

<sup>6</sup> c.f. textes de Rem Koolhaas, cat. de l'exposition *Mutations*, Actar, Arc en rêve, centre d'architecture, Bordeaux, 2000.









« What is the role of the architect? What is the role of the urbanist? They are producers of spaces. I am not speaking of « architectural production ». I mean that they aren't only suppliers on the market and for the construction market. Of course, they are not the only ones to produce space, there are all sorts of agents in this production, from the planners, the bankers and the promoters, to the political and administrative authorities, to the construction work force and the users. Architects and urbanists operate within the framework of an existing mode of production, but they hold an essential role. On them rests the future of the principal according to which, space has a value of usage and not exclusively a value of exchange. »  
Henri Lefebvre, « La bourgeoisie et l'espace », *Espace et politique*, p. 269.

### **BP 297 - 9, rue Edouard Branly, 18006 Bourges Cedex**

Space is not a passive geographical environment or an empty geometrical entity. Geographers and mathematicians work with abstract constructs to varying degrees. Space is instrumental, that is to say it is lived spaced at the same time as being space in which strategies are deployed and confronted. It is as such that it allows itself to be produced in accordance to a certain code, which can only be partial, for there is no, or perhaps no longer a general metalinguistic code, allowing society analyse itself. Partial therefore, and in this case, quite simply postal, a postal code (but there are others of course). The address acts as both actual location of the exhibition, and title or given name of the installation, while still functioning as partial (or postal) code. This polysemy becomes a strategy of resistance which attempts to bring to light the concrete logic of the occupied site. Moreover, the shift of the signifier in relation to the signified, prevents the code from functioning by overloading it.

By pointing to the different meanings, this shift gives us the space to question. The postal address both represents and transmits through the division and fragmentation of a territory of networks, systemised by symbols. It emanates from a strategy that must be questioned. However, the arbitrariness of its designation, its attempt to dominate space by making it legible, instrumentalizing through planning, in a manner as efficient as it is authoritarian. The homogenisation of dispersed fragments as a policy of urban development tends to dissolve the autonomy and quality of locations. By going beyond the classic oppositions : town/country, inside/outside, centre/periphery, to mention only the most essential, the true strategy of the land use plan, is concealed. It assumes an appearance of dialectical movement (attempting only in fact, to substitute these oppositions without retaining or reflecting upon them), producing a dimension of itineraries, networks of units of dwellings and connections (and as such produces them in terms of a strategy of the domination of space). To undertake a critic of space by pointing out the strategies which produce it requires a critical analysis of this producing activity. The false dialectic of power should not belie the actual ideology which governs it. In replacing « lived in » (habiter) by the « purely » architectural « housing » (habitat), we must not forget the oppositions contained in the increasingly « wild » dynamic, (in the sense that capitalism can be uncontrolled and brutal), of the breaking up of the city as form. The question which arises, devastating in its naivety, nevertheless rarely broached, could be the following: is all space signifier, if so, what of? Urbanistic criticism should not save on a semiology of space or a discourse on space. A study, which, developed from general semiotics, is confronted by the numerous codes of social space. Networks dominate, each may produce a code of its own, overwhelmed by communication, by signals and signs, they are fitted into something they cannot control. How could the individual not be disconcerted?

The light box on which are set two Duratrans® photographs, slides towards the street and back. The centre has moved, but what does this movement consist of? It could be that the centre is expanding like a « foyer » (home/fire), the movement could, in this case, be perceived as an explosion of accumulated energy (forces struggling to occupy space) as a wish or desire for release. Or, in its will to be total (centralisation), the centre violently expulses all periphery elements, in the name of a superior, political or state rationale : each period giving rise to its own form of centrality: religious, political, cultural, commercial, industrial. By moving the installation away from the centre and including it into public urban space as a possible new centre, (TT)rioreau disconcerts.

The suburb is produced as an extension of the city, but in their irrepressible expansion, the suburb and its networks, have come to engulf the urban core. Other centres have come into being, shopping centres with their peripheral operations formed into networks, open the way to a new conception and experience of space. These commercial centres break up the traditional morphology of the city (they apparently no longer follow a form of reasoning applied in the formation the historic city), whilst concealing what may remain of a previous strategy of the centre: the strengthening of a particular centrality, that of its own deciding power.

By expelling the light box from the interior to the exterior, the entire installation moves away from the centre, the periphery interpenetrates and interprets the (historic) centre (of the old town). The centre (of the installation) breaks up and disrupts urban life. The dislocation of centrality is a danger, and one is in a position of actually, physically running into the box. The recombination of the centres according to an alienating logic, however, is an even greater danger.

The street characterises our relation to the modern city, as a place of passage or of meetings, it is a mediator which has taken on greater importance than the things it links. As such, the street is a place of passage, of interference, of traffic and of communication, a sort of microcosm of modern life. It makes public but distorts, however, by integrating into the social setting, that which is happening elsewhere, in secret (along the trodden paths of the bourgeoisie, within the alienating scenery of residential areas, or in the poverty of housing subjected to the authoritarian order of high-rise complexes). The street represents the everyday life of our social life.

Saturated by signs and symbols, it is also the space where goods, (merchandise, objects of production) coincide with their own performance and advertising. In this respect, the light box signals like a neon advertising sign, in an attempt to break up the coherence of the surrounding urban space. It is by decentralising one space into another, literally dislocating, that the light box produces a different reality, one that is inappropriate for normal urban use. This unsuitability confuses the codes, and reveals the automatic behaviour due to the blind use of space and the unconscious consumption of merchandising signs. The collective housing which the transparencies propose to advertise is a building intended for demolition. The architectural rationale of the building also points to destruction as an implementation of power. The strata of the population which live in it (proletariat and sub-proletariat) are kept in division. By destroying the fundamental conditions that group people together, individuals are grouped together in isolation. The emergence of destruction from the advertising sign, gives an indication of the violence of the strategy being implemented. Advertising serves only in giving us the order to consume, we are shown as ideal consumers, who consume abundantly, objects of our free choice. Without this advertising discourse these objects would merely be what they are: « things » and not « goods ». But in order to reiterate the injunction: « consume and be happy! », the imperious obsolescence of merchandise is required. A new object pushes another out of the way and the destruction of consumer goods is at the centre of the system. The violence in these spaces of communication is not symbolic, it actually involves the social space as it is lived. Consumption and architecture answer to the most aggressive of capitalist strategies in which both shopping centres and high-rise blocks contribute to the same logic. // J. D.

## FOR A REFLECTION ON URBANISM: PRODUCING THE CITY AS (A WORK OF) ART

JÉRÔME DUVIGNEAU

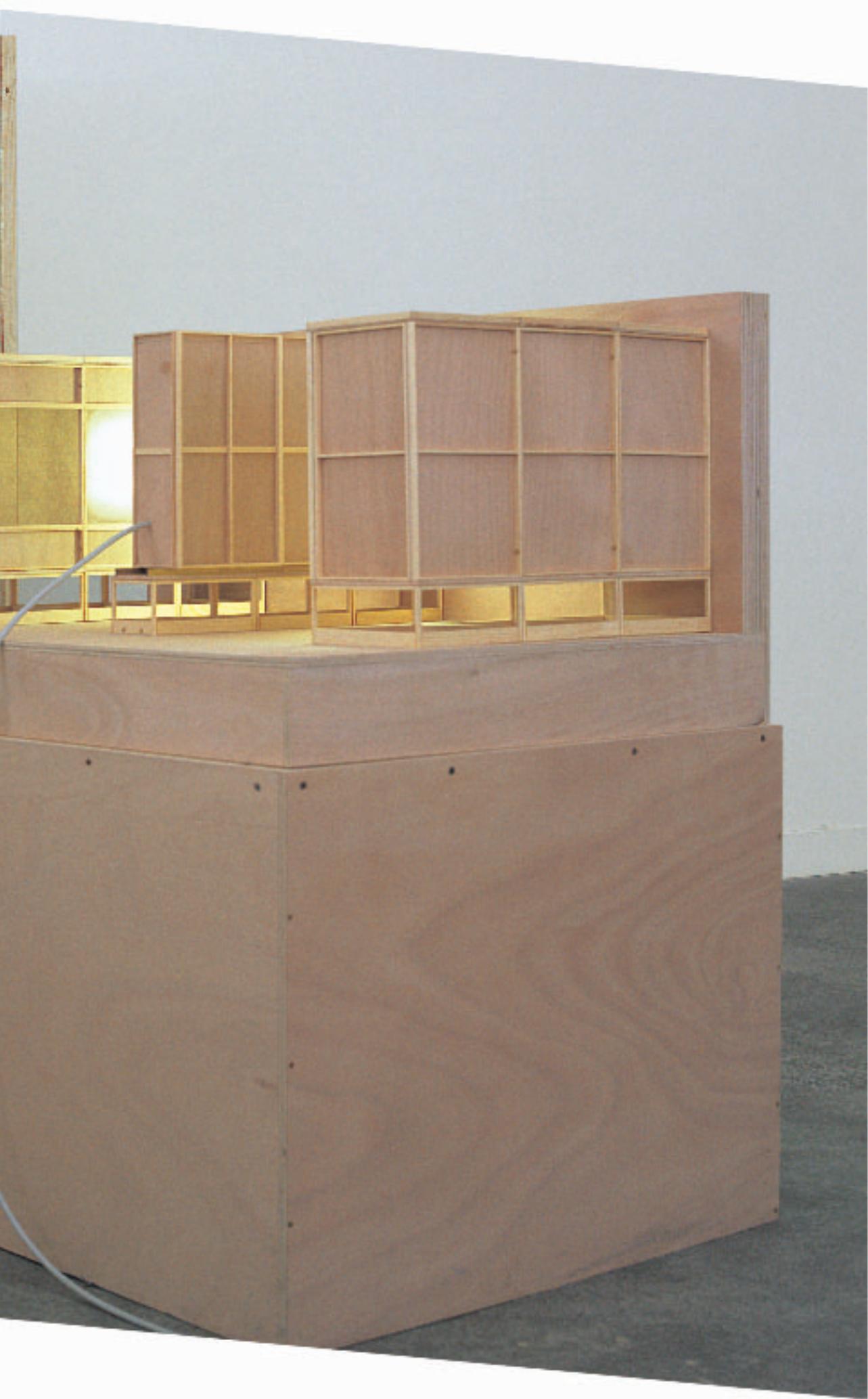
Translation : Laurence Reutemann.

Jérôme Duvigneau is a writer  
and musician. He's also a barman  
at « Le Café » in Tours, France.

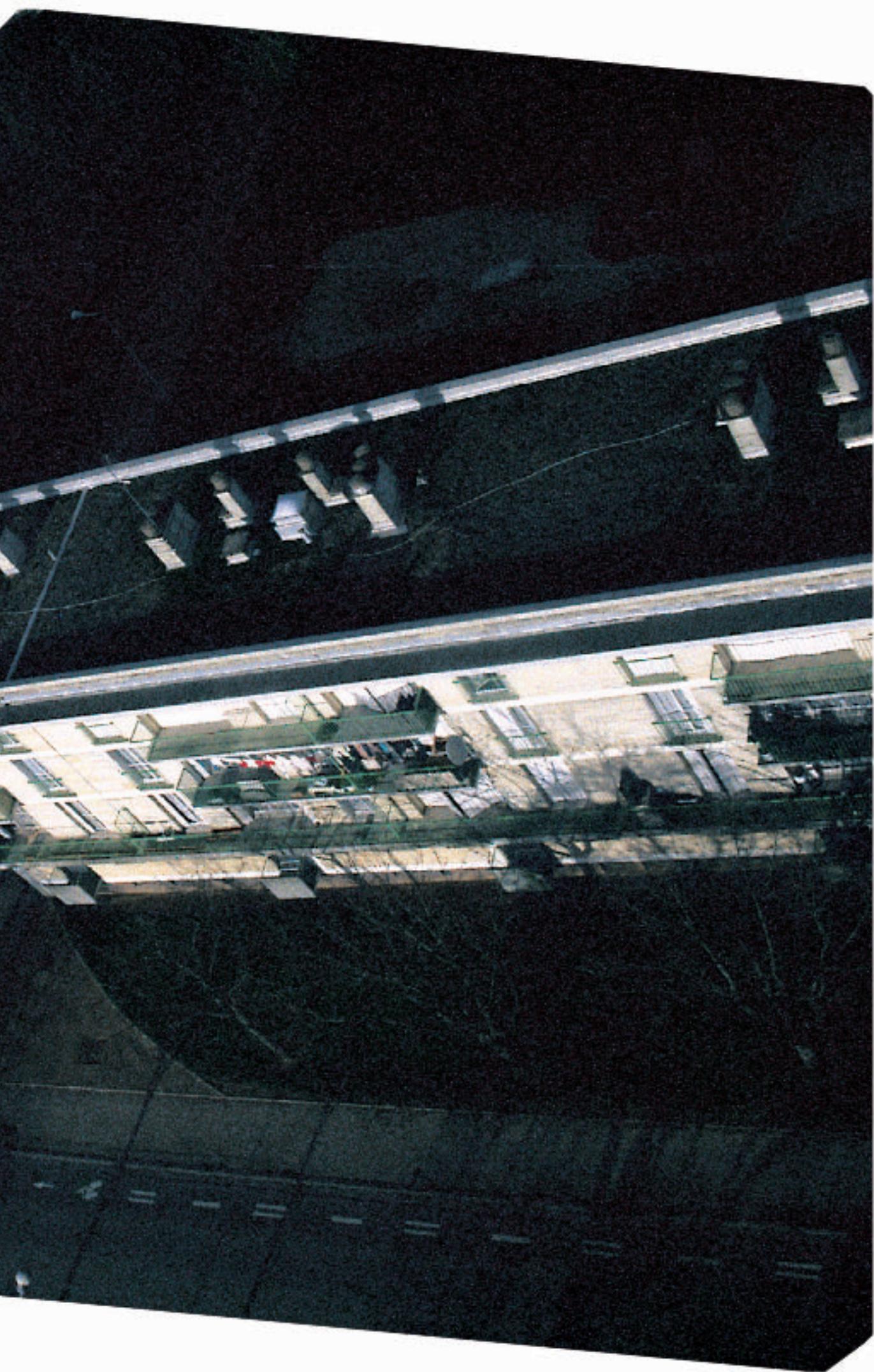












**DES DISPOSITIONS ESTHÉTIQUES** s'inscrivent progressivement dans les corps des spectateurs, et renforcent une éducation reçue qui aime peu à se remettre en question. La force de ces acquis, de ces incorporations, est partout visible, qui pousse un certain type d'ivresse ou d'émotion à gagner les spectateurs devant les œuvres. Mais songe-t-on, vraiment, à leur barrer la route ? Du moins à les interroger ? C'est pourtant bien ce en quoi l'art contemporain contribue à définir une série de propositions nouvelles, directement liées à ces dispositions sensibles, à la scansion du temps, à l'ordre spatial et à l'interaction moins avec l'œuvre qu'entre les spectateurs. Nous savons, d'ailleurs, que nos corps n'y répondent pas toujours sans réticence. Au droit de l'œuvre artistique, chacun voit, en soi-même, en quel sens il a été dompté esthétiquement, mais aussi combien l'œuvre nouvelle est plus puissante encore puisqu'elle vient perturber ses aises et ouvrir à des aventures qui ne sont pas toujours virtuelles.

Les propositions artistiques d'art contemporain exigent, en effet, une mutation du spectateur, et surtout une mutation critique, telle qu'elle vise, si possible, à faire renoncer le spectateur d'art au spectacle de l'art, en particulier là où le spectacle est passé maître. Certes, toute œuvre d'art, en général, propose des règles à chacun, parce que les actes artistiques n'ont guère de raisons de constituer ni des massages émotifs ni des bains de santé. Mais les propositions contemporaines, spécifiquement, ne cultivent plus l'immobilité du voyeur ou les pesanteurs enchaînées. Elles négligent même les ornements, qui ont toujours eu l'avantage de ramener en un centre les pensées errantes des spectateurs. Elles ne se contentent pas non plus d'un clin d'œil adressé au spectateur. Elles l'appellent à autre chose, à une autre existence.

Au surplus, les œuvres classiques ou modernes nous ont laissé des objets qui, inscrits désormais dans des jeux d'identification de la société avec elle-même, ont servi à dresser une quantité de spectateurs à ne savoir voir (ou entendre) autre chose que ce dont on prétend qu'elles nous en représentent les traits. Et surtout, à déployer, dans l'immédiateté du voir, un sens du commun qui avoisine un sens commun. Elles sont invitées par avance ce qu'il convient de répondre. S'agissant d'architecture, puisqu'il va en être à nouveau question plus loin, le service qu'elles avaient à rendre consistait à s'attacher à élever les générations à des confrontations, mais de face à face, face par face, avec le bâti, en faisant sentir assez durement que les éléments, sans doute les plus importants, sont les plus inaccessibles. On croyait donc pouvoir s'en servir – ce fut le sort des architectures-monuments – pour asseoir des symboles qui référaient à des vertus et des valeurs nobles. Le spectateur était voué, devant elles, au spectacle et au spectaculaire.

Toute une scénographie – revenons-y – concerne ainsi l'architecture, agencée en général à l'art public. Cette scénographie – et Raymond Hains, lui aussi, en a remis les traits en perspective<sup>1</sup> – présente un double aspect. Elle donne, d'abord, à l'architecture un statut autonome dans la pensée (opération historique). Elle donne, ensuite, un statut esthétique au spectateur (opération pédagogique).

Dans le premier cas, qui n'est pas inédit dans son projet mais dans la perspective défendue, l'architecture est pensée comme enveloppe (des dieux ou des pouvoirs), abri de la famille (et d'une vie en vase clos, comme en dessine une, par exemple, Friedrich Von Schiller), mettant ainsi la famille à l'abri des écarts et des tentations. Conception étroite, au demeurant, et dans laquelle l'architecture a toujours l'air de fonctionner sans la ville ou la ville de n'être qu'une somme d'œuvres en provenance de l'architecture.

Dans le second cas, l'architecture est donnée pour favoriser l'apprentissage du point de vue à prendre en esthétique, la formation du type d'expérience visuelle, dans laquelle se forge, simultanément, le spectateur classique généraliste : posant sur les bâtiments (comme sur toutes autres choses) un regard panoramique et esthétique<sup>2</sup>. Le dispositif ainsi mis en place trouve ses conditions dans une philosophie du sujet monologique, être sensible, qui a eu son importance historique. Encore – si on ne veut pas en faire le fondement d'un dispositif prétendument naturel – ne doit-on pas négliger, lorsqu'on parle de cette philosophie du sujet, les obstacles qu'elle a rencontrés durant son propre établissement. Obstacles parfois difficiles à surmonter, dont les rendus littéraires témoignent, notamment à l'égard d'un spectateur qui n'est pas encore formé. Consultons Baudelaire sur ce plan, qui sait relever avec pertinence les résultats de cette formation, par excès parfois, par défaut souvent, au regard de la complexité des gestes que chacun doit apprendre sans cesse les mots : "immoral, immoralité, à un humour froid : « Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : "immoral, immoralité, moralité dans l'art" et autres bêtises, me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait établir publiquement de pareilles indécences. »<sup>3</sup>

Mais, désormais, dans l'œuvre contemporaine, il s'agit de bien autre chose. Et c'est cette autre chose qu'il convient d'appréhender au plus près, pour sa manière, premièrement, de reposer le problème du temps, de l'espace, de l'espace-temps et de la sensibilité, mais, deuxièmement, d'en inventer un nouveau, le problème des interférences entre spectateurs. Notre position de spectateur n'a pas changé de degré d'implication. Elle a changé de nature. Au point de modifier, presque entièrement, notre position de spectateur n'a pas changé de degré en son entier. Cette position – qui, à certains égards, n'en est plus une –, ne consiste évidemment plus ni à recevoir les œuvres ni à les saisir et à nous y faire en nous laissant faire en et par elles. Elle contribue à nous obliger nous saisir, par elles, en relance vers les autres.

### Considérons ces nouvelles opérations

La première tient aux formes des œuvres elles-mêmes, ici, par exemple, chez Hervé Trioreau, des installations, des vidéos, des exercices virtuels, dont nous écrivons quelques mots sans conséquences, parce que nous préférons insister sur le sort qui y est fait au spectateur. Posons juste un profil d'œuvres, par conséquent, chacun les retrouvera dans les catalogues ou sur internet. Ce que tissent les œuvres contemporaines, et ces œuvres contemporaines, souvent sans le donner à voir, ce sont des « faire », agencés, mis en dialogue de l'intérieur, expérimentant leurs interactions.

Ainsi, chaque pratique artistique pousse-t-elle en soi, au maximum, des potentiels qui la lient à d'autres pratiques, y faisant irruption. Non plus le clos et l'ouvert, mais le clos passant à l'ouvert. Non plus l'espace produisant du temps, ou l'inverse, mais l'espace-temps de l'œuvre. Non plus l'image ou le film, mais une séquence d'expériences imageantes. Non plus l'architecture et l'art urbain, mais l'habiter autrement. On peut décliner ces usages nouveaux abondamment. Ils obligent surtout à imaginer désormais des jonctions autrement délicates avec le spectateur. D'autant que, et nous revenons à notre perspective, le spectateur est appelé à devenir « spectateur-lecteur-auditeur », à devenir autre chose que spectateur d'un seul sens, qu'une sensibilité monopolisée par un seul sens, juste avant de passer à l'interférence.

Au premier chef, le spectateur doit retrouver sa plasticité par rapport à sa formation esthétique. Tant mieux. Retrouver une capacité à ne pas tomber sous des lois uniques et immuables, à ne pas s'enfermer dans un rapport voyant-vu, regardant-regardé, presque idolâtre, à l'œuvre (dont le paradigme est bien décrit, pour ses conséquences, dans la *Gradiva* de Jensen), ce qui ne signifie pas qu'aucune règle n'intervienne. L'art contemporain le met plutôt en situation d'incomplétude essentielle du point de vue de ses sens et de sa perception, le déplaçant simultanément vers l'autre spectateur. Non seulement les anciennes règles ne sont plus les bonnes pour les nouvelles œuvres, mais il faut découvrir ou élaborer les nouvelles règles, trouver à se refaire en elles et comment le faire. Les identités n'y sont pas incertaines, elles retrouvent le mouvement. La seconde opération tient donc au spectateur lui-même. Regardez le spectateur contemporain de l'œuvre contemporaine, il ne se dispose ni ne participe. La « pulsion de voir » l'œuvre est muée en « pulsion d'échange » ou d'audition à l'égard des autres. Le spectateur est essayé et se fait essai, de lui-même et des autres, dans l'œuvre d'un autre. Il est essayé dans son devenir spectateur, dont il doit quitter les habitudes, et il se fait essai d'un rapport aux autres, dont il n'a pas l'habitude. Il doit, par conséquent, tout à une formation en cours, dans laquelle il n'a ni à jouer à

## LE CHEMINEUR DE CHEMINS QUI MÈNENT QUELQUE PART

CHRISTIAN RUBY

Christian Ruby, docteur en philosophie, est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'instrumentalisation des arts et de la culture, l'art public ou les controverses de l'art contemporain. Il est par ailleurs membre des comités de rédaction des revues *Raison présente*, *EspacesTemps*, *Bulletin*

*critique du livre en langue française et Urbanisme.*

<sup>1</sup> Cat. *J'ai la mémoire qui planche*, Centre Pompidou, 2001, p. 173.

<sup>2</sup> Karlheinz Stierle.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », OC, p. 681, 1975.

l'île déserte ni à s'inclure singulièrement dans l'œuvre pour la faire fonctionner pour lui-même. Il a à faire l'essai de quelque chose de nouveau qui le met directement (et met directement son corps) à l'épreuve des autres spectateurs. Il lui est demandé d'apprendre à se reconnaître comme spectateur en le devenant, de mettre en jeu des agencements par rapport aux autres spectateurs, agencements dans lesquels il doit se choisir comme spectateur ou non et comme « tel » spectateur ou non.

Avec beaucoup de force, l'œuvre lui propose d'affronter ce qu'il n'a jamais été, ou rarement, un spectateur qui se sait tel, et ne se sait tel que s'il entre dans un jeu d'incertitude avec les autres. Un spectateur qui interroge la collectivité esthétique. Il est pris dans un traitement et un entraînement qui, en lui interdisant de savoir tout de suite de quoi il s'agit, lui ouvre la voie d'une production de soi dans la production d'un sens qui se dégage de l'interaction avec les autres spectateurs. Toutes ses sensations, tous ses sentiments, toutes ses réticences conceptuelles l'engagent dans ce qui n'est pas encore, mais naît dans le mouvement de se livrer à l'œuvre.

Par ces deux opérations, l'art contemporain redistribue

les conduites spectatrices et les vigueur de la collectivité esthétique. Il propose de refaire de la circulation entre les spectateurs. La question n'est plus de ferveur. Comment l'est-elle devenue d'ailleurs ? En tout cas, la ferveur n'est plus du ressort de l'art en tant que tel. Ce n'est plus non plus un problème de présence intérieure dans l'intimité d'une sensation, avec ses résultats. Mais l'échelle est devenue celle de l'objectivité d'une interaction, qui abolit l'unilatéralité d'une relation entre spectateur et œuvre, afin de produire une multiplicité de rapports. On est loin de la contemplation abstraite qui implique une contiguïté des spectateurs ou l'énoncé d'une communauté transcendante (entraînant tant de discours sur la « perte » de cette communauté ou son « impossibilité radicale »).

Sans doute, n'est-ce point sous les espèces de la figure ou de la réflexivité que l'art nous appelle désormais. À peine le rencontrons-nous qu'il menace le préjugé de notre unité de spectateur. Il exige autre chose. Il est impitoyable dans sa manière d'abreuver les polémiques. Mais enfin, le temps est aussi venu de penser la logique de ses opérations. Il nous en fait moins captif, qu'il ne se montre en faisant sauter la ligne de partage séparant les spectateurs, en leur permettant de se prémunir de tomber nous le coup du face à face. Il se peut alors que nous « passions », de vivants illusoire que nous sommes souvent, à quelque chose qui, enfin, a lieu. Non parce que le spectateur prend activement part à l'événement qui, sans lui, n'aurait pas lieu d'être, car cela est finalement vrai de toute œuvre. Non parce que l'œuvre fabrique de la transitivity avec elle-même ou un référent. Mais, parce que l'art contemporain produit de la transitivity entre spectateurs.

Peut-on longtemps demeurer indifférent à ce déplacement de l'accentuation du travail artistique vers les spectateurs ? Peut-on ignorer longtemps ses implications quant à la communauté esthétique et à la question de la signification des œuvres ? Établir des connexions, des entre-deux, des conflits de commentaires, c'est imposer à la signification de naître de ces interactions. L'objet même de l'art – qui n'hésite pas à revisiter le corps au moment même où nous nous demandons « que faire de nos corps ? » – est devenu une interrogation : que faisons-nous ensemble ? Nous ? C'est à dire l'œuvre et le spectateur bien sûr, mais surtout les spectateurs entre eux. Si vraiment nous vivons une époque dans laquelle « tout vaut », alors l'œuvre d'art a raison de demander « valoir quoi ? » et « pour qui ? ». // C. R.









**Image** Le caisson lumineux est la mise en rapport de deux images, photographies Duratrans®. Que signifie ce rapport ? S'agencant comme les deux faces du même dispositif, les deux images ne sont pas dans un simple rapport de juxtaposition. (TT)rioreau ne nous propose pas tant deux images distinctes, visibles successivement que, regardant le caisson comme rapport ou dispositif, l'expérience singulière de toute image. Qu'est-ce qu'une image ? Une image, c'est toujours deux images. Dont l'une, envers de l'autre, est bien, selon l'expression de Jean-Luc Godard, « *a picture shot in the back* »<sup>4</sup>, une image prise de derrière. L'image apparaît depuis un point qui, sans être extérieur à l'image, est comme le dos de l'image, image derrière l'image. « Juste une image » : l'immanence de l'image ne renvoie pas à ce qui déborde son cadre (le hors-champ), mais à un contre-champ radical. La regarder serait alors pouvoir en regarder l'autre face ou l'envers. Mais (TT)rioreau en montre l'impossibilité : physiquement engagé dans un couloir, le spectateur de *BP 297* – 9, rue Edouard Branly, 18006 Bourges cedex ne peut accéder visuellement à l'envers du caisson lumineux. Cette autre face, l'image prise de derrière, est l'autre de toute image, son étrangeté radicale, qui en forme pourtant l'immanence. L'image derrière l'image, sans réversibilité possible, décrit l'expérience singulière du voir. Maurice Blanchot dit : au fond des images, à partir duquel elles apparaissent, gît la nuit. Quel est ce « fond » d'invisibilité, cette duplicité de l'image artistique ? Dans un texte décisif<sup>5</sup>, Maurice Blanchot désigne ce « derrière l'image », qui est l'image même, comme « fond d'impuissance où tout retombe ». L'image a le statut ontologique, comme pour Martin Heidegger, de mise au jour de l'étant en totalité. Mais pour Maurice Blanchot, l'être, à partir duquel apparaît l'image, n'est pas à proprement un « fond », c'est-à-dire un sol, une assise, mais : *effondrement*. L'œuvre d'art ne fait pas venir (*herstellen*) la terre en érigeant (*aufstellen*) un monde, tel qu'il est dit dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, tension à partir de laquelle l'étant surgit et s'installe dans la présence de façon inaugurale. Si l'œuvre fait advenir la vérité, selon Martin Heidegger, c'est en ce sens : l'œuvre est la langue même de l'être, par laquelle tout ce qui est vient pour la première fois au paraitre, fût-ce au prix d'une « secrète réserve », d'une dissimulation. Le mouvement, pour Maurice Blanchot, est inverse. Ce que nous entendons ordinairement par image doit être abandonné : un cadavre, comme étant singulier, est par excellence image. Être livré au pouvoir des images, c'est en effet, de l'être, percevoir le désastre. Intimité sans intimité. L'image de l'architecture, chez (TT)rioreau, consiste bien en « l'apparition de l'original, jusque là ignoré » : non pas une image du bâtir, mais le rappel du bâtir comme image, c'est-à-dire comme effondrement. Dessous, derrière ou au fond des images : le terme sera ici nécessairement inexact. L'image est creusée par une « profondeur sans fond », un centre toujours ex-centré, qui décèle seul, loin des « objets » et du « réel », ce qu'il en est de l'être, un effondrement de l'ici, son désastre. Le contre-champ radical de l'image, proposé par (TT)rioreau, sous la forme d'une image derrière l'image, dit à son tour ce qu'il en est de l'architecture : *détruire*. // R. R.

## ЭЯИУЯТЭО POSTFACE

RENAUD RÉMOND

<sup>1</sup> Renaud Rémond est enseignant, philosophe et écrivain.

<sup>2</sup> « Regardant nous sommes lecteurs », cat. *prota*(TT)rioreau, éd. ESBA de Tours, 2000.

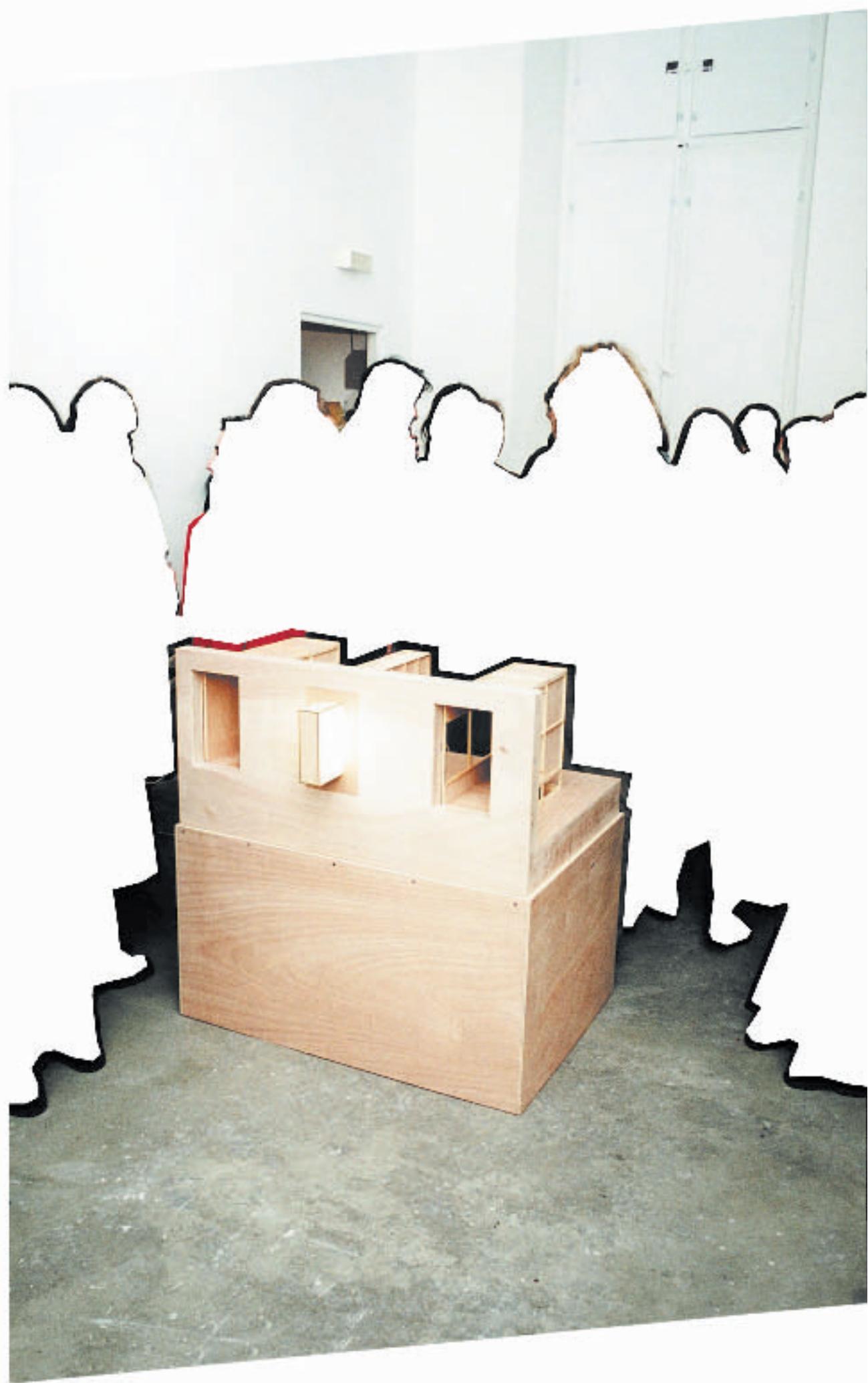
<sup>3</sup> Sur ce point, rapport disjonctif entre l'anticipation et la mémoire \$dans le travail de (TT)rioreau, c.f. l'article « 35, rue Marcel Tribut, 37000 Tours. », *Art Présence*, n° 28, p. 18-21, 1998.

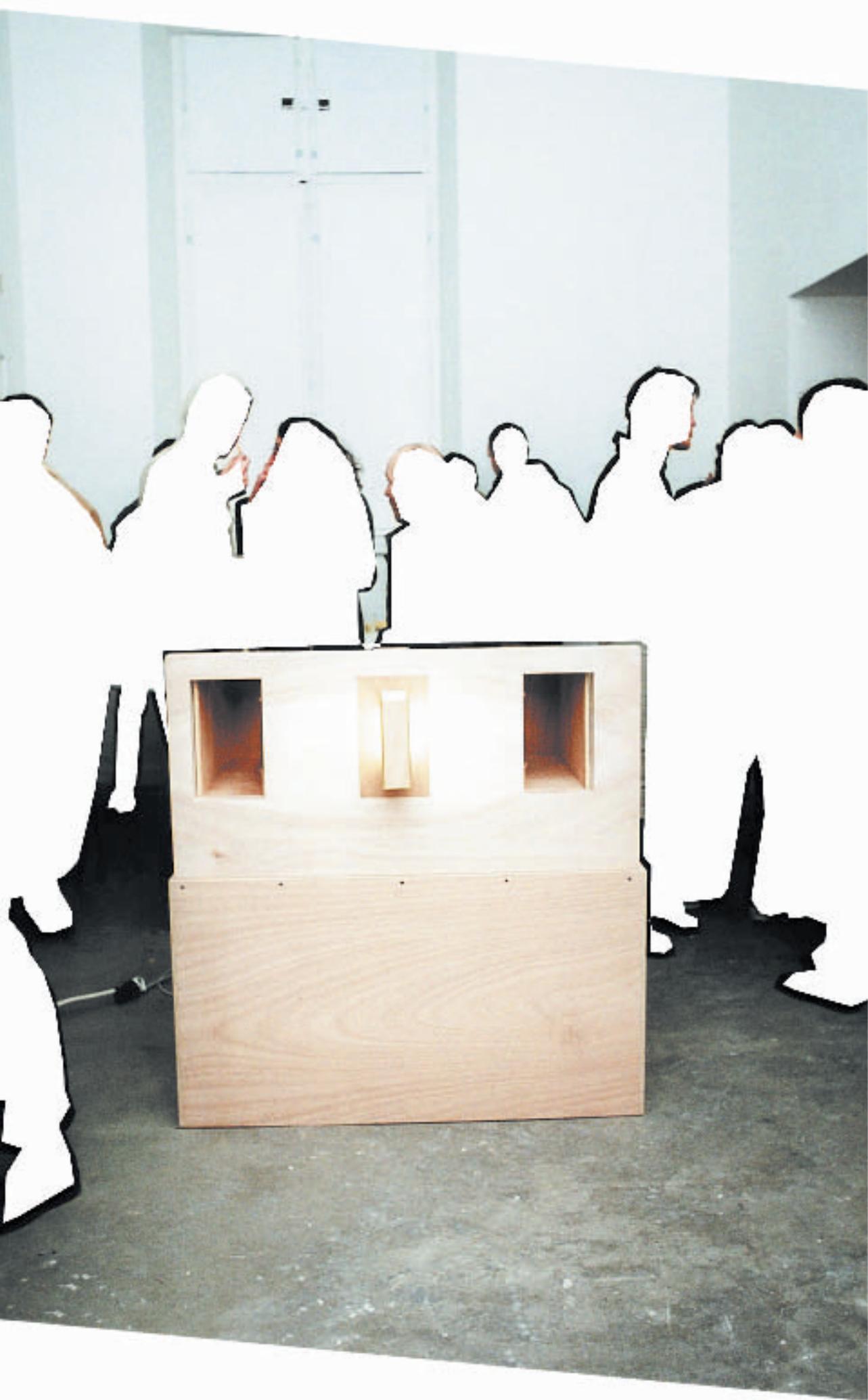
<sup>4</sup> Le symptôme, du grec *sympnoma*, signifie « coïncidence ». Mais, au sein du régime général des signes, la coïncidence qu'instaure le symptôme est paradoxale : le symptôme fait coïncider des temps disjoints, sa période d'apparition différant sur sa période de formation. Le décalage est temporel, mais également formel, puisque le symptôme procède par déplacements, substitutions, déformations qui le rendent d'abord méconnaissable.

« Coïncidence » a donc à voir ici avec ce qui tombe : ce sur quoi on heurte, ce qui vient d'ailleurs et avec lequel il faut pourtant compter (survivance, insistance, rémanence du symptôme).

<sup>5</sup> Jean-Luc Godard, *King Lear*, 1987.

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », annexe à *L'Espace littéraire*, 1955.





TTRIOREAU\_Hervé Trioreau  
herve.trioreau@free.fr  
http://www.tt-trioreau.tk  
Né en 1974, vit et travaille à Paris, enseigne à l'Ecole nationale supérieure d'art de Bourges (herve.trioreau@ensa-bourges.fr)

..... **expositions personnelles**

- 2003-2006 ..... **projet** HYPERCENTRE, Nancy, production FRAC Lorraine, en collaboration avec la Ville de Nancy.
- 2004-2006 ..... **projet** NEW TERRITORIES, EXTENSIBLE APARTMENT, HONG KONG PROJECT, Hong Kong, Chine.
- 2005 ..... **projets** DV, Le Transpalette, Bourges, friche l'Antre-Peaux, association Emmetrop, en co-production avec l'association Bandits-Mages, en collaboration avec le Ministère de la Culture, la DRAC Centre, la Région Centre, le Conseil Général du Centre, la Ville de Bourges et avec l'aide à la maquette du DICREAM - CNC/DAP.
- ..... PRYSM, association Entre-Deux, Nantes, en collaboration avec la Ville de Nantes, la DRAC des Pays de la Loire et la Région des Pays de la Loire.
- ..... TIMECODE, GlassBox, Paris, en collaboration avec le Ministère de la Culture, la DRAC Ile-de-France, le Café Charbon, la Mère Lachaise, le Nouveau Casino et l'Espace Paul Ricard.
- ..... FIAC, Paris, stand Bookstorming, Archibooks - Le Gac + Sautereau éditeurs.
- 2002 ..... 78, RUE DES DOUETS, 37000 TOURS, Lycée Choiseul, Tours, programme aux arts lycéens, en collaboration avec le Centre de Création Contemporaine de Tours, le Ministère de la Culture et de la Communication, l'Académie d'Orléans-Tours, la Région Centre et le lycée Choiseul et avec le mécénat pour la production de l'entreprise Cartonnages de Touraine, Groupe GIEPAC.
- 2001 ..... BP 297 - 9, RUE EDOUARD BRANLY, 18006 BOURGES CEDEX, La Box, Bourges, en collaboration avec l'Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, le Ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Centre, le Conseil Régional, le Centre d'Etudes et de Développement Culturel de la Ville de Bourges, avec le concours de la Miroiterie du Berry, de Saint Gobain Glass France et de Sipa labo et avec la participation de l'Agence d'Artistes du Centre de Création Contemporaine de Tours.
- 2000 ..... 9, RUE DE CHARONNE, 75011 PARIS, avec Vincent Protat - prota(TT)rioreau, Galerie Le Sous-sol, Paris, avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication, la DAP et le CNAP - aide à la première exposition.
- 1999 ..... RUE MASSENET, 44300 NANTES, avec Vincent Protat - prota(TT)rioreau, Ecole d'architecture de Nantes, Isabelle Le Doussal - commissaire de l'exposition.
- 1998 ..... BP 1152, 37011 TOURS CEDEX 1, avec Vincent Protat - prota(TT)rioreau, Ecole supérieure des beaux-arts de Tours, en collaboration avec le Ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Centre et le Conseil Général d'Indre et Loire.
- 1997 ..... JARDIN FRANCOIS 1<sup>er</sup>, 37000 TOURS, avec Vincent Protat - prota(TT)rioreau, Ecole supérieure des beaux-arts de Tours, en collaboration avec l'entreprise Canon.
- 1996 ..... 114, RUE STEPHANE PITARD, 37000 TOURS, avec Vincent Protat - prota(TT)rioreau, en collaboration avec le Centre de Création Contemporaine, Tours et le Nouveau Logis Centre Limousin.
- 1995 ..... 4, RUE MONTAIGNE, 37000 TOURS, avec Vincent Protat - prota(TT)rioreau, en collaboration avec l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours.

..... **expositions collectives**

- 2006 ..... **projet** Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, XIX<sup>e</sup> Ateliers Internationaux, Laurence Gateau - commissaire de l'exposition, avec P. Bircher, J. Christensen, F. Curlet, H.H. Lim, N. Moulin et K. Solomoukha.
- 2004 ..... 2, RUE GASTON GUILLEMET, 85200 FONTENAY-LE-COMTE / PARCOURS CONTEMPORAIN, Maison Billaud, Fontenay-Le-Comte, Yvon Nouzille - commissaire de l'exposition, avec Y. Balogh, S. Barbier, M. Blazy, F. Curlet, M. Dans, M. Dinahet, Driessens/Verstappen, N. Floc'h, B. Lamarche, C. Lévêque, E. Maillet, M. Mont, J. Nakayama, Soussan Ltd et That's painting productions, B. Brunon, avec le mécénat pour la production de l'entreprise Liaume SA.
- 2003 ..... EXTENSIBLE MEZZANINE / CONVERTIBLE, Centre de Création Contemporaine, Tours, les étudiants de l'Université d'histoire de l'art François Rabelais - commissaires de l'exposition, en collaboration avec Eric de Chasse, avec S. Albert, N. Floc'h, J. Hyde, V. Joumard, M. Mercier, J. Scanlan et Le Corbusier, avec le mécénat pour la production des entreprises Liaume SA et Spot Light.
- 2002 ..... 46, RUE GUSTAVE EIFFEL, 18000 BOURGES / IMAGES D'AGENCE, Scène Nationale, Carré Saint Vincent, Orléans, Alain Julien-Laferrrière - commissaire de l'exposition, avec R. Amae, A. de Busschère, P. Joseph, G. Janot, N. Moulin, S. Samore, A.-M. Schneider, A. Sekula et B. Serralongue, en collaboration avec l'Agence d'Artistes du Centre de Création Contemporaine de Tours et avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville d'Orléans, le Département du Loiret et la DRAC Centre.

2001. .... PREMESTITEV V MARIBOR / DEPLACEMENT A MARIBOR, Umetnostna Galerija Maribor, Slovénie, Galerie Le Sous-sol, Paris, Brane Kovic + Yvon Nouzille - commissaires de l'exposition, avec Y. Balogh, S. Barbier, M. Dinahet, Driessens/Verstappen, N. Floc'h, B. Lamarche, E. Maillat, M. Mont, J. Nakayama, Soussan Ltd et That's painting productions, B. Brunon, en collaboration avec l'AFAA, Institut Français Charles Nodier, Renault revoz dd, Aquasystem doo et Nova KBM dd.
- ..... POS / Plan d'Occupation des Sites, site Internet en association avec la Fondation de France - programme Initiatives d'artistes, Anastassia Makridou-Bretonneau - commissaire de l'exposition, en collaboration avec l'association Eternal Network et Anne-Laure Even, projet collectif en réseau avec B. Calet, S. Engramer et F. Tétart, V. Protat et DJ Olive, Gregor Asch, en collaboration avec Transcultures, Bruxelles, le Centre Chorégraphique National de Tours, la Maison des associations Culturelles de Tours, l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours et la Ville de Tours.
1999. .... ROUTE DE BIONNAY, 69640 LACENAS / OUVERTURE : 4, Château de Bionnay, Lacenas, Olivier Reneau + Morgane Rousseau - commissaires de l'exposition, avec ARTV, B. Achour, P. Alféri, R. Auguste-Dormeuil, M. Blazy, Büro, D. Courbot, Epplay+Giner, N. Floc'h, M. Galfione, V. Grancher, J. Julien, J. Kopp, M. Kreiss, T. Miyajima, D. Petitgand, J. Preiss, H. Reip, A. Schmitt, F. Scurti, Stream TV et J.-L. Vilmoth, en collaboration avec l'Agence d'Artistes du Centre de Création Contemporaine de Tours et avec le soutien de la DRAC Rhône-Alpes.
- ..... « CLAP » SUR, Galerie Michel Rein, Tours, Franck Audoux - commissaire de l'exposition, avec V. Barré, S. Engramer, L. Jabour, A. Maguet, Many-Edu Prod°, M. Le Tolguenec, B. Peinado et I. Riguidel.
1998. .... 35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS / BRUITSECRETS, Centre de Création Contemporaine, Tours, Olivier Reneau + Céline Saraiva - commissaires de l'exposition, avec B. Achour, S. Afif, R. Arnae, R. Auguste-Dormeuil, T. Bauer, Berdaguer & Pejus, L. Bourgeat, B. Bui, S. Calais, A. Cefai, L. Chambert, D. Coindet, S. Comte, D. Courbot, A. Declercq, C. Familiari, M. Farrell, P. Giner, F. Héritier, G. Janot, J. Kopp, B. Lamarche, M. Laurette, N. Lesueur, P. Malphettes, P. Martinez, M. Mercier, P. Meste, L. Moriceau, N. Moulin, V. Mréjen, D. Petitgand, R. Pinault, S. Raquin, B. Sarkevic, B. Serralongue, K. Solomoukha, S. Sorgato, Y. Toma et C. Tripp, en collaboration avec la DRAC Centre, l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours et avec le mécénat pour la production de l'entreprise Appydro hydraulique.
1997. .... 1, RUE SERAUCOURT, 18000 BOURGES / BANDITS-MAGES, Cinquièmes rencontres internationales des arts audiovisuels et multimédias, Bourges, en collaboration avec LOEIL, « Laboratoire Objets Espace Intelligent Langage », CYPRES, « Centre Interculturel de Pratiques, Recherches et Echanges Transdisciplinaires », l'Ecole régionale des beaux-arts d'Aix-en-Provence et l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours.
1996. .... CARTON(S) / ESBA TOURS, Ecole supérieure des beaux-arts de Tours, en collaboration avec le Conseil Régional du Centre, le Ministère de la Culture et de la Communication et l'entreprise Poitou Carton.
- ..... **événements / festivals**
2003. .... *Next 5 Minutes 4*, International Festival of Tactical Media, Amsterdam, Pays-Bas, en collaboration avec De Balie - Centre for Culture and Politics, De Waag - Society for Old and New Media, Montevideo Netherlands Media Art Institute, Paradiso Melkweg, Salto - Amsterdam local broadcasting organisation et imagine IC.
- ..... *Media Architecture, 6th international art & communication festival*, Riga, Lettonie, en collaboration avec RIXC, Center for New Media Culture RIXC, Latvian Ministry of Culture, Latvian Embassy in UK, Ministry of Foreign Affairs of the Netherlands, PICB Programme, Latvian Artists Union gallery et Magazine Latvijas Architektura.
1997. .... *Bandits-Mages, Cinquièmes rencontres internationales des arts audiovisuels et multimédias*, Bourges, en collaboration avec LOEIL, « Laboratoire Objets Espace Intelligent Langage », CYPRES, « Centre Interculturel de Pratiques, Recherches et Echanges Transdisciplinaires », l'Ecole régionale des beaux-arts d'Aix-en-Provence et l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours.
- ..... **films / vidéos**
2006. .... **projets** WARCHITECTURE, winter-95, 1995-2005, Sarajevo, Bosnie.
- ..... HYPERCENTRE, en collaboration avec le FRAC Lorraine et la Ville de Nancy.
2005. .... **projet** DV, en collaboration avec l'association Bandits-Mages, la DRAC Centre, le Conseil Régional du Centre et avec l'aide du DICREAM - CNC/DAP.
1999. .... RUE MASSENET, 44300 NANTES, en collaboration avec l'Ecole d'architecture de Nantes.
- ..... ROUTE DE BIONNAY, 69640 LACENAS, en collaboration avec l'Agence d'Artistes du Centre de Création Contemporaine de Tours et avec le soutien de la DRAC Rhône-Alpes.
1998. .... BP 1152, 37011 TOURS CEDEX 1, en collaboration avec le Ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Centre et le Conseil Général d'Indre et Loire.
- ..... 35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS, en collaboration avec le Centre de Création Contemporaine, la DRAC Centre et l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours.
1996. .... 114, RUE STEPHANE PITARD, 37000 TOURS, en collaboration avec Vidéophil, Work in Progress et l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours.

1995. .... ÇA VA COMMENCER, en collaboration avec Vidéophil, Work in Progress et l'Ecole supérieure des beaux-arts de Tours.

..... **résidences**

2005-2006 ..... XIX<sup>e</sup> Ateliers Internationaux, Frac des Pays de la Loire, Carquefou.

2005. .... FRAC des Pays de la Loire - Carquefou + Ecole régionale des beaux-arts - Nantes.

2004-2006 ..... NEW TERRITORIES, NT, Hong Kong, Chine.  
2003. .... MAKROLAB / UTOPIA STATION, 50th Venice International Biennale of Art, Italie, Marko Peljhan - commissaire, en collaboration avec Bureau d'Etudes, Ewen Chardronnet et Brian Holmes et avec le soutien de la Comune di Venezia, Assessorato alle Politiche Sociali, Regione Veneto, Interreg III Phare CBS Italia/Slovenia, Slovenian Ministry of Culture, City of Ljubljana, Mobitel d.d. Ljubljana, City of Nova Gorica, rx:tx Foundation, University of California at Santa Barbara, UCSB et l'AFAA.

2001-2002 ..... Cité Internationale des Arts, 24, rue Norvins, 75018 Paris.

2000-2001 ..... LA BOX, Ecole nationale supérieure d'art, Bourges.

1997. .... NEW TERRITORIES, NT, Hong Kong, Chine.

..... LOEIL - CYPRES, Ecole régionale des beaux-arts, Aix-en-Provence.

..... **catalogues**

2006. .... XIX<sup>e</sup> Ateliers Internationaux, Frac des Pays de la Loire.

2005. .... BP 297 - 9, RUE EDOUARD BRANLY, 18006 BOURGES CEDEX, textes de Frédéric Bouglé, Emmanuel Decouard, Jérôme Duvigneau, Alice Laguarda, Renaud Rémond, Christian Ruby, conception et réalisation graphique de Daniel Perrier, Editions Archibooks - Le Gac + Sautereau éditeurs, La Box, Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, avec le concours de la DRAC Centre.

2004. .... L'AGENCE D'ARTISTES, texte d'Evence Verdier, Editions Centre de Création Contemporain, Tours.

2002. .... 78, RUE DES DOUETS, 37000 TOURS, textes de Jérôme Diacre, Chafi Dziri, Gilles Maire, Valérie Nam, éditions Centre de Création Contemporain, Tours, en collaboration avec le Lycée Choiseul, programme aux arts lycéens !, le Ministère de la Culture et de la Communication, l'Académie d'Orléans-Tours, la Région Centre et l'entreprise Cartonnages de Touraine, Groupe GIEPAC.

2001. .... PREMESTITEV V MARIBOR / DEPLACEMENT A MARIBOR, texte de Brane Kovic, Umetnostna Galerija Maribor, Institut Français Charles Nodier, Slovénie, Galerie Le Sous-sol et l'AFAA.

2000. .... PROTA(TT)RIOREAU, textes de Alain Coulange, Luigi Magri, Renaud Rémond, Damien Sausset, Ecole supérieure des beaux-arts de Tours, la DRAC Centre et le Ministère de la Culture et de la Communication.

..... **articles**

2005. .... Alice Laguarda, « Du monument au document », *La Revue d'Esthétique*, n° 46, éditions Jean-Michel Place.

2004. .... Emmanuel Decouard, « Logique disloquée et utopie », *Art Présence*, n° 52, octobre-novembre-décembre.

2002. .... Greg Larsson, « Images d'Agence - 46, rue Gustave Eiffel, 18000 Bourges », *Axe Libre*.

2001. .... Frédéric Bouglé, « Contre-architecture utopique », préface d'Alice Laguarda, *Parpaings*, n° 24, p. 20-21.

2000. .... Damien Sausset, « Destruction en duo », *Loeil*, mars, p. 86.

..... Philippe Régnier, *Le journal des arts*, n° 102, p. 11.

..... Jérôme Diacre, « Rue Massenet, 44300 Nantes », *Zéro Deux*, n° 12, p. 4.

1998. .... Olivier Reneau, « Passe-murailles », *Technikart*, n° 28, p. 98.

..... Renaud Rémond, « 35, rue Marcel Tribut, 37000 Tours », *Art Présence*, n° 28, p. 18-21.

1997. .... Alexis Cailleton, « Surveillance et théorie », *catalogue Bandits-Mages*, p. 70-72.

### conférences

2005. .... *New territories : la ville qui ne s'appartient pas*, séminaire « ArtCommeExpérienceCommeProjet – John Dewey », Ecole supérieure d'art de Grenoble avec Patricia Brignone, Aline Caillet, Jean-Pierre Cometti, François Deck et Paul Devautour.
2003. .... *Next 5 Minutes 4, International Festival of Tactical Media*, Amsterdam, Pays-Bas, en collaboration avec De Balie - Centre for Culture and Politics, De Waag - Society for Old and New Media, Montevideo Netherlands Media Art Institute, Paradiso, Melkweg, Salto - Amsterdam local broadcasting organisation et imagine IC, avec Bureau d'Etudes, Ewen Chardronnet et Brian Holmes.
- ..... *Mapping contemporary capitalism / Cartography of world government*, Utopia Station, Makrolab, 50th Venice International Biennale of Art, Italie avec Marko Peljhan, Bureau d'Etudes, Ewen Chardronnet et Brian Holmes.
- ..... *Media Architecture*, 6th international art & communication festival, RIXC, Riga, Lettonie, en collaboration avec Bureau d'Etudes, Ewen Chardronnet et Brian Holmes.
2002. .... *La place de l'artiste, son rôle dans l'école*, IUFM d'Orléans-Tours, en collaboration avec le Centre de Création Contemporaine de Tours et la DRAC Centre, avec J. Basserode, A. Bouillet, S. Doré, J. Durand, S. Emonet, N. Fortier, P.-J. Galdin, G. Guetemme, A.J. Laferrière, A. Mozzo, J.C. Pompougnac, C. Ruby, M. Talbot, M.L. Thomas et J. Zwingenberger.
- ..... *L'art, l'artiste, l'école et la pédagogie*, IUFM Lorraine, association Le Garage, Nancy.
2000. .... *BP 297 - 9, rue Edouard Branly, 18006 Bourges cedex*, Ecole nationale supérieure d'art de Bourges.
1998. .... *L'extériorité de l'intervalle*, Ecole supérieure des beaux-arts de Tours, avec D. Sausset, J. Poret et L. Magri.

### concerts / performances sonores

2005. .... *La mesure de nos pas*, performance sonore en collaboration avec Véronique Ovaldé (romancière), Sixième édition du Festival « Le Livre et l'Art », Le Lieu Unique, Nantes.
- ..... **écrits de l'artiste**
2004. .... « Erational à l'ère de sa reproductibilité technique », *Bulletin 28*, p.34-36, La Chambre Blanche, Centre de diffusion, de production et de documentation en art actuel, Québec.

### émissions radiophoniques

2005. .... « Le livre et l'art », avec Arnaud Laporte, Sylvie Boulanger, Gilles Drouault, Thérèse Jolly et Véronique Ovaldé, *Culture Plus*, France Culture.
- ..... « Faut-il réformer les écoles d'art ? », avec Arnaud Laporte, Victoire Dubruel, Corinne Le Néün, Thierry Mouillé et Jean-Pierre Simon, *Culture Plus*, France Culture.
2003. .... « Convertible », *Multipistes*, avec Arnaud Laporte, France Culture, CCC, Tours / Paris.
2002. .... « Art et architecture », avec Christian Ruby et Kévin Nouvel, Radio Libertaire, Paris.

### bourses

- 2004-2006. .... Villa Médicis hors-murs, AFAA, Hong Kong, Chine.
2005. .... Aide individuelle à la création, bourse du FIACRE, DRAC Ile-de-France.
2003. .... Aide individuelle à la création, bourse du FIACRE, DRAC Centre.
2001. .... Agence d'artistes, Centre de Création Contemporaine, Tours.
- 2000-2001. .... La Box, Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, DRAC Centre.
1999. .... Agence d'artistes, Centre de Création Contemporaine, Tours.
1997. .... Aide individuelle à la création, bourse du FIACRE, DRAC Centre.

