

Les toutes premières fois, par Lara Sarcevic

Préambule

Invités présents – tous. ----- Invités absents – aucun.

Début prévu : 16h00. ----- Début effectif : 16h06.

En cas de retard -- Motif du retard : à partir de 16h00, le public arrive d'une précédente table ronde de *Convention*, qui s'achevait à ce même moment. Il prend quelques minutes pour s'installer sur les chaises ou sur les escaliers et former une agglutination mouvante de corps et de regards attentifs.

Autour de la table rectangulaire de forme, et ronde de fonction, sont présents :

1/ Les concepteurs de la rencontre :

- Caroline Niémant, Stéphane Blanc : fondateurs de Peeping Tom, projet curatorial et maison d'édition, éditeurs de la revue *Peeping Tom's Digest*.
- Kathy Alliou : chef du département du développement scientifique et culturel des Beaux-arts de Paris.
- Sarina Basta : curateur Gulbenkian, associée aux Beaux-arts de Paris pour l'année 2015.

2/ La modératrice

- Kathy Alliou (sus-citée)

3/ Les invités :

- Michel Aphasbero et Danielle Colomine : artistes, enseignants aux Beaux-arts de Bordeaux (Pensée nomade, chose imprimée), éditeurs de la revue *4 Taxis*.
- Valérie Pihet : co-fondatrice avec Bruno Latour du SPEAP (Programme d'expérimentation en arts et politique) à Sciences Po, qu'elle a dirigé de 2010 à 2014. Co-fondatrice avec Emilie Hermant de *Dingdongdong* (Institut de coproduction de savoir sur la maladie de Huntington) en 2012.
- Eva Barto : artiste.
- Quentin Euverte : artiste, étudiant à l'EHESS et membre de Fruitella Society

4/ Les greffiers :

- Lara Sarcevic : écrivain, philosophe, docteure en esthétique et philosophie de l'art (greffière pour la toute première fois)
- Lidwine Prolonge : artiste, en post-diplôme (5/7 à la Villa Arson, Nice).
- Lucy Watts : artiste.
- Sarina Basta (sus-citée).
- Jade Boyeldieu d'Auvigny : étudiante aux Beaux-Arts de Paris.

Séance

1^{ère} intervenante : Caroline Niémant – Peeping Tom

temps imparti ----- 1 min

temps parlé ————7 min 33 sec

Caroline Niémant (C.N.) fait passer quelques numéros de la revue *Peeping Tom's Digest* dans la salle.

C.N. précise que le prochain numéro de la revue portera, comme les trois précédents, sur la scène artistique d'une ville dans laquelle les éditeurs passent ensemble plusieurs mois.

Les trois numéros publiés jusque-là ont porté sur les villes de Berlin, Mexico et Beyrouth.

Concernant la méthode de travail du projet curatorial et d'édition de *Peeping Tom*, C.N. rappelle qu'ils s'efforcent de: 1/ Partir, dans chaque ville, d'une poignée de contacts. 2/ Par cooptations, développement de réseaux et associations d'idées, se distancier des cadres de la recherche scientifique et refuser toute velléité d'exhaustivité. 3/ S'extraire du rôle autoritaire de l'éditeur en chef : ne pas écrire soi-même pour donner la parole aux personnes rencontrées (sauf en cas de manque d'argent auquel cas les éditeurs se plient eux-mêmes à l'exercice d'écriture et/ou d'entretien, acceptant de trahir l'ambition d'une approche spontanée et non-institutionnelle). 4/ Résister aux effets de la professionnalisation, malgré la force d'inertie par laquelle elle s'insinue et s'installe au fil des numéros, pour garder sur les choses, le monde (de l'art) un regard d'amateur.

C.N. précise que le quatrième numéro se distingue des autres sur plusieurs points : 1/ d'un point de vue géographique : les deux membres de *Peeping Tom* sont parisiens, d'origine et de résidence ; 2/ d'un point de vue temporel : le projet du quatrième numéro est plus long que les autres (deux ans). Il résulte d'un travail de collecte d'entretiens, de contenus éditoriaux et de formes vivantes (à l'instar de la présente table ronde).

C.N. ajoute que le projet s'est développé notamment lors de la résidence des éditeurs à la Maison flottante du Cneai.

C.N. indique que le lieu a été propice à l'accueil d'invités pour des dîners, ou autres séjours plus longs, qui leur ont permis de constituer des comités de rédaction éphémères, des groupes de travail explorant différentes directions et axes de réflexion.

Cette résidence au Cneai fut aussi, d'après C.N., un outil de distanciation paradoxal, vis-à-vis de cette scène artistique parisienne que les éditeurs se sont donné pour objectif d'explorer pour leur nouveau numéro.

La « scène artistique » - dont C.N. interroge le contenu définitionnel au détour d'une question judicieusement laissée en suspens - *Peeping Tom* reconnaît volontiers, et courageusement, ne pas vraiment la connaître, bien qu'ils soient parisiens tous les deux, ou la connaître seulement du bout des lèvres, un peu gercées, en cette fin de mars.

C.N. rappelle que la conception de la table ronde était de nature collégiale, cite et remercie les co-instigatrices Kathy Alliou, Sarina Basta et Jade Boyeldieu d'Auvigny (sus-citées).

C.N. conclut sur le désir tenace qui les anime, elle-même et le co-éditeur de *Peeping Tom's Digest*, Stéphane Blanc (sus-cité), de donner la parole aux étudiants. Il s'agit à travers cette rencontre de leur proposer une place et une visibilité qui leur sont souvent déniées sur cette même scène artistique. Malgré les revues et quelques projets rares et épars, C.N. déplore l'isolement de la faune estudiantine, souvent peu représentée aux côtés professionnels de l'art.

C.N., un peu gênée, mais heureuse quand même, constate l'indéniable débordement sur son temps de parole et passe cette dernière à Kathy Alliou.

2ème intervention - Kathy Alliou – Modératrice

temps imparti ----- non précisé

temps parlé ----- 11 min 13 sec

Kathy Alliou (K.A.), enchaîne sans transition, pour insister sur les intentions qui ont animé le groupe des quatre conceptrices de la table ronde.

K.A. souligne que par delà la nécessité de donner une voix aux étudiants, il s'agissait aussi de réfléchir à la question de la « scène artistique en elle-même », autrement dit à la question de *qui l'on est et d'où l'on parle*. L'ambition est ici de vérifier l'existence même d'une scène, ou alors/ou encore, d'en montrer le statut de fiction ou de fantasme.

Partant du constat d'un manque de représentation des étudiants au sein de celle-ci, K.A. indique que le projet de la table ronde cherchait principalement à mettre en avant les manières de faire empiriques, conscientes et construites, soit les différentes méthodes et stratégies que chacun élabore pour soi afin de pénétrer l'espace réel et symbolique de la scène artistique. Comment y participer, l'intégrer, en être ? K.A. suggère également que les moyens actifs pour construire cette participation consistent, entre autres, à proposer des projets et susciter des rencontres.

K.A. explique que le caractère exceptionnel de la première fois est ce qui précisément en constitue l'universalité, ou bien, en fait un élément d'identité entre les expériences individuelles et toujours singulières. La table ronde est ainsi conçue comme un prétexte pour faire ressortir ce qui nous réunit tous, par delà les différentes expériences et les différents niveaux de maturité ou de confiance en soi. Que l'on soit jeune, ou moins jeune, plus ou moins expérimenté, selon K.A., la vie professionnelle est jalonnée de premières fois, de premières occasions, qui mettent la diversité de points de vues et de niveaux d'expérience en situation de réciprocité ou de comparabilité.

Le projet de la table ronde vise ainsi à réunir différents acteurs et contributeurs de la scène artistique, des artistes, des producteurs de pensées et de pratiques, en demandant à chacun de faire état des leurs « premières fois ».

Dans ce but, K.A. revendique le désir de ne pas se limiter à l'effort de contribuer, par cette table ronde, à la seule *recherche sur l'art*, mais d'aller, au sein même de la Convention « Arts et Recherche », vers l'invention d'une forme commune et collégiale, à partir des expériences individuelles.

Puisque le cadre même de la Convention le permet, cette production de forme, précise K.A. constituera un partage d'expériences qui s'inscrira dans deux temporalités : l'une *in vivo* - dans le temps présent de la table ronde, et l'autre en différé - par les multiples restitutions qui seront publiées dans le prochain numéro de *Peeping Tom's Digest*.

Par ce moyen, l'intention est d'utiliser à la fois la parole et les récits d'expériences des différents intervenants, et la traduction de ces dernières par les greffiers, sous le prisme de leurs savoirs et savoir-faire, picturaux, poétiques, universitaires ou photographiques.

Sur cette invitation, à construire et définir ensemble ce matériel plastique en devenir, dans lequel chacun a un rôle spécifique à jouer, K.A. énonce les règles du jeu, ces contraintes minimales, qui se sont imposées aux conceptrices de la table ronde, comme le point de départ d'une forme collective et résolument *in progress*.

K.A. annonce que les intervenants auront trois temps de parole - 3 min, 7 min et 10 min - et trois thématiques imposées – une présentation de l'intervenant, un récit d'expérience d'une première fois, et la présentation d'un projet en cours, chacun des intervenants restant libre de distribuer les temps de parole à la thématique choisie.

--- *Alea iacta est* ---

3ème intervention - Eva Barto – artiste

temps imparti ----- 3 min

temps parlé ----- 3 min 20 sec

thématique ----- « Présentation »

Comme la fonction d'Eva Barto (E.B.) l'indique, cette dernière commence par essayer de casser la baraque.

E.B. annonce d'entrée de jeu, vouloir ébranler le cadre temporel et thématique imposé par la table ronde. E.B. prévient sans ambages et sans excuses, qu'elle dépassera le temps de parole déterminé et se décide plutôt pour 4min10. Aussi, elle annonce que sa présentation ne portera pas sur elle-même mais, sur Jérôme Leuba, artiste suisse, qui n'est ni un avatar, ni un alter ego, mais un artiste existant.

Si par précaution procédurale, il faudra attendre la fin de son intervention pour constater si E.B. a réussi ou non dans son opération de contournement et de déstabilisation, il n'en demeure pas moins que son annonce produit, subliminalement s'entend, l'image fleurie d'un doigt d'honneur adressé au cadre prédéfini de cette œuvre commune, avec toute la grâce performative de la lecture placide, monocorde et déterminée de E.B.

Pour le contenu exact de cette présentation-lecture-performance, on se reportera à la fiche biographique Wikipédia de Jérôme Leuba, que E.B. lit à un rythme soutenu et *in extenso*, n'épargnant à son auditoire, rien des croustillantes notes et références en bas de page, que celles-ci soient en anglais ou en allemand.

Notons que l'accentuation « à la française », ici parfaitement assumée par E.B. dans ces deux langues, confère à la lecture de celle-ci, une tournure indéniablement fraîche : chacun des multiples noms de résidences, prix, catalogues ou expositions ayant un rapport plus ou moins direct avec Jérôme Leuba, résonne telle une cascade nominale, ou une chute hautement institutionnelle, éclaboussant sur son passage, la figure réelle et rêvée de l'artiste qui s'apprête, à son jeune âge, à arpenter la surface glissante de sa future, et tant désirée, ascension professionnelle.

Se retrouvant par moments à bout de souffle dans ce *name dropping* effréné, E.B. reprend son courage, et sa lecture, au son de quelques rires venant de la salle.

À la quatrième minute de parole – défaillance réglementaire ou complicité impromptue du gardien du protocole (?), incarné ici par Stéphane Blanc (sus-cité) au moyen d'un jingle sonore – la voix stridente de Jeanne Mas sonne le glas pour la vie de Jérôme Leuba, avec un léger retard.

E.B. décide de s'en tenir là, malgré l'invitation de la modératrice à poursuivre jusqu'au bout son entreprise pantalonnée. Estimant que, selon toute apparence, il serait inutile de continuer pour faire valoir son point de vue, E.B. s'arrête pour épargner un peu de cette précieuse salive d'artiste, et probablement aussi quelques dernières acrobaties orthophoniques.

4^{ème} intervention – Michel Aphasbero et Danielle Colomine –artistes

temps imparti ----- 3 min

temps parlé ----- 3 min

thématique ----- « Présentation »

Michel Aphenbero (M.A.) et Danielle Colomine (D.C.), artistes, enseignants, éditeurs du magazine *4 Taxis* (sous-titré « Magazine de la cambrousse internationale »), annoncent que leur présentation est fondée sur une approche elliptique, et a été inspirée par la durée impartie pour l'exercice : 3 minutes, comme les 3 minutes d'une chanson – précise M.A.

M.A. et D.C. indiquent qu'il s'agira donc d'une chanson-dessin, vidéo réalisée par huit personnes au moyen de leur nez. Le titre de la chanson est *En Rêves* :

En contre-plongée, dans un cadre fixe, apparaît le plafond d'un appartement, plutôt parisien, plutôt bourgeois. Le champ est vide, blanc cassé, comme les murs, immobiles, alors que la voix reconnaissable de Roy Orbison, entame sa douce plainte :

« un clown en sucre que l'on surnomme le marchand de sable se rend sur la pointe des pieds dans ma chambre chaque nuit pour me saupoudrer de poussière d'étoile et me chuchoter 'Endors toi. Tout va bien' » (traduit de l'anglais).

Cette poussière blanche d'étoile se matérialise alors à l'écran : elle sort progressivement par l'orifice nasal de chacun des dessinateurs, qui, tour à tour, prennent place devant la caméra, et, sur le support transparent placé devant celle-ci, forment à même l'écran, les contours du dessin musical. Rythmés par la voix de l'ange, leurs nez soufflent dans un petit tuyau, de petits traits blancs et fins, que l'on imaginerait bien plutôt devoir être aspirés par cette même voie nasale, tant la poussière d'étoile rappelle un sucre euphorisant, matière première et carburant de choix, des créatifs du showbiz. Au fil de la chanson et à coups de sniffs inversés, apparaît, au nez des dessinateurs, un portrait de Roy en rails de coke soufflés.

La voix de Jeanne Mas tarde à se manifester devant cette devinette musicale subtilement tracée par M.A. et D.C. *En Rêve*, un dessin à huit nez, devance donc le protocole de la table ronde et les artistes refusent de combler le silence de post-projection et d'empiéter, par le discours explicatif, sur le statut autosuffisant de leur présentation calibrée et taillée, à coup d'ironiques inversions, pour cette forme collective des « Toutes Premières fois ».

5^{ème} intervention - Valérie Pihet

temps imparti ----- 3 min

temps parlé ----- 5 min 53 sec

thématique ----- « Présentation »

De toute apparence peu à son aise pour se présenter sous une dénomination ou une étiquette spécifique, Valérie Pihet (V.P.) évoque le titre de « sociologue » ou d'« artiste », pour s'en distancier aussitôt et les rejeter, l'un comme l'autre, sans réserve.

V.P. présente brièvement son périple universitaire et professionnel qui a précédé une rencontre qui fut déterminante dans sa vie, rencontre qui, selon elle, mériterait à elle seule le statut de « première fois ».

« Tristesse », tel est le terme qui pourrait résumer son parcours jusqu'à cette rencontre cruciale : étudiante en histoire contemporaine, comme la majorité des étudiants en université, elle ne sait pas très bien pourquoi elle est là. Plus tard, pendant quelques mois, elle travaillera dans le milieu artistique, ne sachant pas bien non plus comment elle s'y est retrouvée et ce qu'elle pouvait bien y faire.

V.P. avoue ne pas s'être posé trop de questions. Elle a préféré au solides ancrages d'un choix et d'une détermination assumée, une solution de facilité : des études en histoire, pourquoi pas, oui, c'est plutôt sympa.

Facilité qui se transformera en difficulté car pendant ses quatre années d'études, cette approche sera encouragée par la méthode scientifique elle-même. Celle-ci enjoint, en effet, les chercheurs à se mettre à distance de leur objet d'étude, au grand dam de V.P., qui s'en sentait déjà bien trop éloignée. Elle ne poursuit pas davantage ses études, ne s'inscrit pas en thèse, ne trouvant aucun sujet qui l'intéresse, c'est-à-dire un sujet qui lui donnerait l'impression de pouvoir être impliquée, engagée, concernée.

C'est le hasard qui, d'après V.P. vient à bout de cette grise errance en la mettant sur la route de Bruno Latour, philosophe des sciences qui s'intéresse aussi à la philosophie politique. Définie par V.P. comme une révélation déterminante, cette rencontre la place à contre-courant des postulats universitaires auxquels elle a eu à se confronter, ou plutôt, par lesquels elle s'est laissée porter et dériver, sans jamais trouver de réelle satisfaction.

Le philosophe lui a très vite appris à être attentive à la nécessité de rendre visible l'attachement d'un chercheur à son sujet d'études. Cet attachement, que les scientifiques, dans toute l'histoire des sciences, se sont toujours employés à gommer, il fallait les re-trouver, les manifester, les magnifier et non plus les nier.

C'est à cette illuminante découverte que V.P. dit devoir sa réconciliation avec la science, et avec le sens même peut-être, puisqu'elle reconnaît ne pas être certaine de ce qu'il serait advenu d'elle, si elle n'avait pas rencontré Bruno Latour. Ce dernier lui a également fait découvrir d'autres courants de pensée, comme le pragmatisme, et notamment l'un de ses grands représentants, John Dewey.

À ce moment même, telle une page publicitaire lancée à la figure du téléspectateur en plein milieu d'une scène brûlante d'un film à suspense, Jeanne Mas réagit et crie de son jingle suave son envie d'en finir. C'était sans compter sur la désapprobation imminente du public, qui en redemande, veut connaître la suite, et surtout, l'identité du criminel enfin révélée.

V. P. poursuit donc à la demande générale, sur les raisons pour lesquelles John Dewey tient, aux côtés de Bruno Latour, une place si importante dans son parcours. Pour Dewey, l'enquête scientifique ne saurait s'extraire de la réalité des situations. Elle commence bien plutôt par des gens qui se sentent concernés par un problème spécifique. Ce « concernement », pour reprendre le néologisme forgé par V.P. à cette occasion – et qui en psychiatrie aurait presque l'acceptation inverse, désignant le sentiment psychotique d'un individu pensant que le monde entier se sent concerné par lui¹ - cet engagement personnel donc, est la clé de voûte du travail de recherche.

Le retour à la subjectivité et l'insistance sur la spécificité des situations dans lesquelles le chercheur est engagé, mettent la recherche au cœur de l'action, autrement dit, font du chercheur et de la recherche, des acteurs et des actes, au sens plein.

C'est à partir de cette compréhension qu'est née, précise V.P., une longue collaboration avec Bruno Latour ainsi que le programme d'expérimentation en arts et politique - SPEAP, à Science Po, qu'ils créent ensemble en 2010. Ce programme rassemble des artistes et chercheurs en sciences sociales et a pour objectif de créer les conditions favorables pour mettre les chercheurs et les artistes en contact avec des situations ou des gens concernés par un problème particulier qu'ils souhaitent partager avec le groupe.

Son travail, poursuit V.P., ne consistait pas à transmettre des savoirs mais à susciter des rencontres entre les arts et les sciences dans le but de décroquer les pratiques et les disciplines, en contraignant les participants à se confronter - ou du moins en rendant possible cette confrontation - avec des problèmes spécifiques.

Toutefois, V. P. précise qu'elle a décidé de quitter ce programme d'expérimentation car, après des années d'attente, elle s'est enfin elle-même *fait prendre* par quelque chose qui la concernait. Elle fonde ainsi, avec une amie, le collectif *Dingdong*, un institut de co-production de savoirs sur la maladie

¹

de Huntington, également appelée chorée de Huntington. Aujourd'hui, c'est à ce collectif qu'elle se consacre exclusivement.

Au bout de la présentation, et à la demande de l'intéressée, la question du titre de V.P. refait surface. Le baptême semble désormais s'imposer de lui-même, Kathy Alliou tranchant pour le titre de « co-productrice de savoirs ». Celui-ci n'est pas désapprouvé par V.P. qui, désormais, pleinement engagée dans son activité, semble vouloir s'épargner toute forme de recul qui risquerait de l'éloigner de son objet de recherche et avec lequel elle est aujourd'hui enfin parvenue à faire corps.

6^{ème} intervention - Quentin Euverte - artiste

temps imparti ----- 10 min

temps parlé ----- 14 min 10 sec

thématique ----- « Présentation »

Comme la fonction de Quentin Euverte (Q.E.) l'indique, ce dernier a conscience de la démesure de son ego, et par narcissisme - comme il l'affirme lui-même - a décidé de consacrer 10 minutes à la présentation de lui-même. Aussi, comme cette même fonction l'implique, Q.E. est lucide sur les opportunités, si peu nombreuses, pour les étudiants et les jeunes artistes d'exister, ou de commencer à exister, sur la scène artistique - comme l'ont justement noté les organisatrices de la table ronde.

Q.E. n'a pas uniquement le narcissisme et la lucidité pour lui. Il a aussi, sans le savoir, des reflets bleus dans les cheveux, émis en toute légèreté par le projecteur qui est resté allumé derrière lui.

Q.E. présente sans tarder sa carte de visite : cinq ans aux Beaux-arts à la Villa Arson à Nice, où il a obtenu son DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique, comme précisé méticuleusement par E.B.), le résumé de son *curriculum vitae* acronymique se poursuit aujourd'hui par un Master en « Arts et Langages » à l'EHESS (titre également méticuleusement précisé par Q.E.).

Q.E. annonce que le point de départ de sa présentation a été un questionnement sur le lien qui existe entre « la scène artistique » et « les premières fois ». Q.E. indique également estimer que la présentation de soi-même et le récit des premières fois, sont des actes relativement proches, et qu'il a, par conséquent, décidé de se présenter au travers de l'évocation de quelques unes de ses premières fois, choisies en fonction du critère d'importance.

Dans cette difficile et complexe sélection des premières fois qu'il estime être les plus significatives, Q.E. évoque tout d'abord le premier texte qu'il a écrit pour un catalogue d'exposition (une exposition comprenant des graffitis/affiches volés, arrachés à même les murs... mais nous n'en saurons pas davantage).

Cet événement fut une expérience heureuse pour Q.E., d'une part par l'opportunité qu'elle lui offrait d'avoir à écrire un texte, ce qui l'a réjoui, et d'autre part, parce qu'il a eu beaucoup de retours très enthousiastes sur son texte.

Q.E. se dit avoir été intrigué, voire perturbé, par cette situation, ne comprenant pas pourquoi l'objet textuel avait suscité un tel engouement, probablement plus démonstratif et plus clair que celui que l'on manifestait pour son travail plastique. Peut-être était-ce dû à son point de vue de non-théoricien, ou alors à son ton, qui était différent de ce que l'on pouvait lire d'habitude ? Q.E. ne saurait répondre. Il ne comprenait pas non plus pourquoi on ne considérait pas le travail de l'artiste comme un tout, sans dissocier l'œuvre plastique du texte.

Q.E. affirme s'être ainsi rendu compte d'un certain cloisonnement dans lequel la parole de l'artiste est prise. Cette parole se joue-t-elle seulement quand l'artiste écrit ; aussi, peut-il *rejouer* cette parole quand il l'écrit ; enfin, le style choisi pour écrire participe-t-il uniquement du paratexte ou a-t-il un autre statut ? Tant de questions que cette première « première fois » a laissé ouvertes.

La seconde « première fois » évoquée par Q.E. est celle de la première *vraie* conversation qu'il a eue sur son travail plastique. Bien qu'il fut un participant assidu des sessions de conversation à l'atelier de l'École - souvent matinales (soit à 8 heures, soit à 2 heures du matin) et parfois arrosées - ces dernières n'eurent pas sur lui d'effet décisif.

Q. E. annonce que ce moment de révélation, il le doit à un professeur des Beaux-arts de Paris, invité à la Villa Arson durant son cursus (Q.E. choisit de ne pas le nommer, par discrétion).

En une heure de discussion sur les enjeux de son travail avec le Professeur X., Q.E. affirme que, sans s'être jamais vraiment senti complexé ou bloqué, quelque chose s'est tout de même débloqué chez lui à ce moment-là. La conversation l'a déculpabilisé. Il y a, en effet un aspect très culpabilisant dans la pratique artistique, estime Q.E., et qui tient à la peur du sacrifice ou du compromis.

Q.E. développe : ayant toujours voulu faire de l'art et s'inclure dans une scène artistique, il s'est souvent confronté à la question du compromis. Quelle part de son travail sacrifier pour obtenir un gain de l'autre côté, ou bien, quelle part de soi trahir et laquelle mettre en avant ? La difficulté tient, selon Q.E., à ce que l'on n'est jamais certain de la manière dont on doit poser les choses, ayant souvent peur de sacrifier une part politique ou une part de parole. Ce qu'il a compris à cette occasion, est que le compromis le plus important à faire n'est pas celui avec les autres ou avec les institutions, mais le compromis avec soi-même.

Q.E. précise que le Professeur X. a très rapidement cerné les enjeux politiques et sociaux de ses sculptures, que lui-même pensait être simplement implicites, voire invisibles, dans ses pièces. Cela a conforté Q.E. dans l'idée que son travail avait quelque consistance et qu'il fallait poursuivre dans cette voie. Bien qu'ayant toujours été en confiance aux Beaux-arts (avouant même être un bon élève, ce qui était une chose nouvelle dans son parcours et n'était pas pour lui déplaire), cette discussion a été un moment décisif et l'a encouragé à *forger une parole*.

Q.E. insiste, il se considère avant tout comme plasticien, comme sculpteur et non comme écrivain, ou bien comme artiste qui expose des écrits. Par cette catégorisation, Q.E. affirme vouloir se mettre dans des cases pour mieux pouvoir en sortir. Cela lui a également permis de comprendre les politiques et les stratégies qui se jouent aux croisements de la pratique d'écriture et de la pratique plastique.

La troisième « première fois » présentée par Q.E. est celle à l'occasion de laquelle qu'il s'est *fait attraper par une œuvre*.

Q.E. précise qu'en tant qu'artiste, il est rarement séduit ou accaparé par ce qu'il voit, malgré la force théorique ou les enjeux plastiques qu'il reconnaît et comprend dans certaines œuvres. S'il s'ennuie souvent, reconnaît Q.E., c'est aussi parce que tout artiste défend, selon lui, ses propres postures ou bien l'école qu'il représente pour soi-même. Ainsi, un travail trop éloigné ou trop proche de sa propre pratique lui déplaira forcément, parce qu'il sera *précisément* trop éloigné ou trop proche.

Une pièce cependant trouva grâce aux yeux sélectifs, certainement lucides, et peut-être aussi prématurément désabusés de l'artiste. Il s'agit d'une œuvre de Laurent Faulon, artiste qui a tenu un workshop à la Villa Arson alors que Q.E. était en première année.

Sans aller jusqu'à se dire chamboulé - refusant cette figure de l'artiste romantique, ou sensible - Q.E. reconnaît toutefois avoir été *saisi* par cet objet *insaisissable*.

Q.E. a immédiatement compris les enjeux qui entouraient l'objet et les enjeux plastiques de l'œuvre. Cette pièce, qui consiste en une moto recouverte de graisse pâteuse, exerça une forte attirance sur Q.E., parce qu'elle représentait, en elle-même, un objet de fantasme. Plus précisément, elle renvoyait au *fantasme progressiste* dans toute sa splendide patine, et s'adressait à tous, mais d'une manière différenciée. Q.E. développe : cet objet représente, par exemple, pour la classe populaire, un fantasme dans la mesure où c'est un objet rêvé, c'est-à-dire un objet que l'on ne peut se procurer, tandis que pour les classes plus aisées, ce fantasme est plus épique, plus chevaleresque, et évoque la mise en danger de soi dans un rapport à l'urbanité, ou ce genre de chose, conclut-il dans sa verve décidément fluide.

Q.E. souligne que cela fut la première fois qu'il s'est senti interpellé par une pièce, ce qui lui a permis de se *positionner politiquement*, dans son propre travail. Cette compréhension - que les objets pouvaient aussi être manipulés à ce niveau-là, au niveau politique s'entend - lui a ouvert des perspectives nouvelles.

Pour finir, et pressentant que Jeanne Mas ne tarderait plus à se manifester, Q.E. accélère sur la dernière « première fois » qu'il avait prévu d'évoquer : cette première fois où il a compris le sens du mot *politique*.

Et en effet, Jeanne Mas d'apparaître, comme d'habitude, au moment le plus *hot*.

Imperturbable, Q.E. poursuit néanmoins, dans un rythme de plus en plus relevé : en tant qu'étudiant, l'ambition de faire de l'art politique s'est imposée naturellement. Progressivement, les choses lui sont apparues comme beaucoup moins évidentes, assez loin du premier degré, dans une combinaison inextricable entre le poétique et le politique. Ne pas faire de l'*art politique* mais *faire de l'art politiquement* – reprenant ici la formulation de l'artiste Thomas Hirschhorn - telle était la dernière compréhension importante et la dernière des « premières fois » prévues, en guise de conclusion, à cette présentation prolixe, soignée et bien sentie de Q.E.

Toutefois, sur l'insatiable initiative de la modératrice, Q.E. est encouragé à poursuivre encore. Le jeune artiste consent à faire quelques ultimes révélations, non prévues au programme : 1/ Cette table ronde lui a fait comprendre *pour la première fois*, que dans l'expression « scène artistique », il y avait bien le mot « scène » et par conséquent aussi tout le champ lexical associé au jeu, aux rôles, aux jeux de rôle, aux postures et aux multiples acteurs, qui ont tous leur place à tenir sur cette scène. 2/ Il n'a jamais vraiment voulu devenir artiste (il n'a pas, à la manière de Pierre Soulages par exemple, fait des dessins depuis sa tendre enfance). Le choix de cette orientation s'est fait par défaut et non par vocation. Il s'agissait surtout pour Q.E. de ne pas travailler dans un bureau, mais de travailler avec ses mains et son intellect. Après un bac scientifique, une fois le concours de l'École des Beaux-arts de la Villa Arson tenté et réussi - comme d'autres jouent et gagnent au loto - il s'est laissé guider par les opportunités apparaissant au fil de l'eau, et s'en est, depuis, trouvé très heureux.

7^{ème} intervention - Michel Aphenbero et Danielle Colomine

temps imparti ----- 7 min

temps parlé ----- 15 min 24 sec

thématique ----- « Présentation d'un projet »

Michel Aphenbero et Danielle Colomine ont choisi de présenter une vidéo témoignant d'une expérience de visite d'atelier, réalisée en 1994, à Los Angeles, avec un groupe d'étudiants et de jeunes artistes, dans le cadre de l'atelier intitulé « Pensée nomade, chose imprimée », mené par M.A. et D.C. à l'École des Beaux-arts de Bordeaux entre 1989 et 2013.

L'artiste auquel ils rendirent visite alors est Jason Rhoades.

Avant de lancer la projection de la vidéo, M.A. précise, que l'immédiateté – lumineuse - avec laquelle Jason Rhoades a accompli l'acte de transmission d'artiste à artiste fut remarquable. Dans l'exercice plutôt formaté et classique de visite d'atelier, Jason Rhoades a choisi la spontanéité et la production collective, sur le vif.

A l'écran, on aperçoit donc l'artiste, dans son atelier, présentant son travail aux étudiants. Ceux-ci posent des questions et Jason Rhoades répond :

« Pourquoi avez-vous choisi la couleur jaune pour telles pièces ?

- Parce qu'elle allait bien avec l'espace de la galerie. Il faut, insiste Jason Rhoades, choisir quelque chose, simplement choisir, de manière stupide. Si le bâtiment est marron, par exemple, je vais choisir le marron, parce que ça va bien ensemble. »

Alors qu'ils regardent des diapositives et discutent de la méthode de travail de l'artiste, Jason Rhoades décide soudain, rebondissant sur une idée, d'inviter les étudiants à sortir de son atelier, pour aller ensemble en voiture, au Home Depot du coin - équivalent américain du Castorama - pour se procurer les matériaux nécessaires à la réalisation d'une œuvre. Cette pièce consiste (le spectateur de la vidéo le découvrira au terme de la projection), en une arme, et plus précisément, en un Bazooka à frites. Ils construisent ensemble la pièce, ils l'essayent tour à tour, avec plus ou moins d'adresse, et au grand émerveillement de tous, elle fonctionne, le fusil projette bien des patates ! Cette pièce, précise D.C. sera reprise plus tard par l'artiste pour une exposition à Gand en Belgique.

À ce stade de la table ronde, la réglementation jeannemassienne du temps se fait de plus en plus discrète, ou plutôt, de moins en moins redoutée. Elle chante, elle chante, égale à elle même, mais l'assemblée continue de parler.

M.A. et D.C. ajoutent que le Bazooka à frites connaîtra, par la suite, d'autres développements, et même une seconde vie, bien que plus locale, à l'École de Beaux-arts de Bordeaux. En effet, le « mode d'emploi » pour la construction de la pièce a été offert par l'artiste aux étudiants. Ultérieurement, ils ont présenté celui-ci dans un projet éditorial. D'après D.C., cette expérience a même permis de créer une petite scène bordelaise, puisque les étudiants qui avaient participé à la visite s'en sont inspirés pour créer une plateforme de vente d'œuvres d'art par correspondance, intitulée *Buy-sellf*.

Ce qui est resté de cette rencontre comme un héritage précieux fut notamment l'approche pragmatique de l'artiste, incitant au passage à l'acte, souligne M.A., et le rapport d'égal à égal, que Jason Rhoades a instauré, avec beaucoup de naturel, avec les visiteurs.

8^{ème} intervention – Valérie Pihet

temps de parole prévu ----- 7 min

temps parlé -----11 min 10 sec

thématique ----- « Récit d'une première fois »

Avant de présenter le « moment initiatique » qui a déterminé de manière décisive comment elle allait développer son travail par la suite, Valérie Pihet, co-fondatrice de *Dingdingdong*, institut de co-production de savoir sur la maladie de Huntington (cf. intervention n°5), revient sur les spécificités de cette maladie rare. Il s'agit d'une maladie génétique, héréditaire, dite neurodégénérative et incurable, avec des symptômes moteurs, cognitifs et psychiatriques.

L'un des symptômes le plus visibles est la chorée de Huntington - en référence même au terme de *chorégraphie*. Les personnes malades bougent beaucoup : elles effectuent des mouvements aléatoires, irréguliers, imprévisibles, et qui sont, d'après les médecins, inconscients. Tout ceci a contribué à constituer une image plutôt effrayante de la maladie dans la société.

Avec une amie chorégraphe, V.P. décide de rencontrer une personne malade, Monsieur D., qui a développé un rapport particulier et radical à sa maladie.

V.P. affirme que cette rencontre lui a permis de remettre en question la vision étroite des symptômes choréiques de la maladie que les médecins essayent de réduire ou d'étouffer par des neuroleptiques. Grâce à la rencontre avec Monsieur D., V.P. a pu enfin ouvrir les boîtes noires de la chorée de Huntington. Sa réflexion sur la maladie s'en est trouvée profondément bouleversée et lui a ouvert des horizons plus vastes et plus profonds sur la manière d'appréhender la maladie en général.

Monsieur D., ajoute V.P., a toujours refusé de prendre des médicaments. Il a choisi de vivre sa chorée de manière libre et assumée. V.P. rapporte que les symptômes choréiques ne le dérangent pas, car il dit avoir toujours rêvé de danser, et maintenant non seulement il danse, mais il danse tout le temps.

V.P. impressionnée par la possibilité de ce rebond, la capacité de trouver du positif dans l'adversité, cette faculté de trouver du positif dans l'adversité. Face à la maladie, ajoute V.P., on considère toujours davantage ce que l'on va perdre et jamais ce que l'on peut gagner. Une fois que la maladie est là, il convient de se demander plutôt ce que l'on peut en tirer, si ce qui est considéré comme faiblesse peut aussi, procurer de la force.

Les visions limitées que l'on a de la maladie lui sont dès lors parues comme inappropriées ou insuffisantes. Après cette rencontre, V.P. n'a jamais pu dire à nouveau qu'il s'agit là d'une maladie neurodégénérative, ou même qu'il existe des maladies dégénératives, à moins que la vie en elle-même ne soit dégénérative.

V. P. précise que bien que Monsieur D. bouge beaucoup, et bien que ses mouvements ne soient pas complètement maîtrisés, il négocie néanmoins avec ceux-ci. Il s'est ainsi créé un monde où il peut avoir une certaine emprise sur ce qui lui arrive.

V.P. a pu l'observer chez lui : chaque jour il choisit une musique particulière pour accompagner sa danse, et cette musique change en fonction de ses humeurs du jour.

Cette rencontre a aussi été l'occasion pour V.P. de s'interroger sur l'origine du mouvement, autrement dit, sur l'essence de la danse elle-même. Elle a compris, en observant Monsieur D. à cette occasion, qu'elle était en présence de quelque chose d'originel, ou d'archaïque. Elle avait l'impression d'être face à une énigme, une belle énigme, où le mouvement fait inmanquablement penser à un rituel, quelque chose d'un autre ordre. Désormais, il s'agissait là, pour elle, d'un *geste manifeste* et non plus de la *manifestation d'un symptôme*.

L'amie chorégraphe, Anne Collod, qui a fait un portrait chorégraphique de Monsieur D., en apprenant à danser comme lui, a aussi confié à V.P. n'avoir, en trente ans d'expérience de danseuse, jamais vécu une expérience comme celle-ci.

Ceci constitue, pour V.P., un aspect fondamental de la production d'un savoir nouveau, non médical, que le collectif *Dingdong* se propose de développer pour avancer vers une meilleure connaissance de la maladie. Assumer de danser sa maladie et non pas se limiter à en écraser les symptômes, telle fut la découverte initiatique, non seulement pour V.P. et pour son amie chorégraphe, mais aussi pour de nombreuses personnes qui ont pu, par exemple, participer à un atelier de danse avec Monsieur D. à l'hôpital Pitié-Salpêtrière. V.P. rapporte avoir elle-même appris à danser à cette occasion, alors qu'elle était persuadée qu'elle n'avait pas le sens du tempo.

C'est sans compter sur la perspicacité insoupçonnée de Jeanne Mas qui la contredit aussitôt : son *timing* du moins est parfait.

La modératrice Kathy Alliou profite de cette respiration musicale pour souligner le caractère résolument collectif de la méthode de travail et de production de savoirs de *Dingdong*. L'Institut implique en effet dans ses recherches, de manière égale, le corps médical et les patients.

Et V.P. d'ajouter que la rencontre avec Monsieur D. n'a pas seulement induit une nouvelle façon de penser la maladie au sein du collectif, mais plus fondamentalement encore, cela lui a donné les moyens d'appréhender d'une façon complètement nouvelle le *politique*. Les membres du collectif ont, par exemple, délibérément choisi de ne plus utiliser certains termes pour se référer à la maladie, suggérant que le rapport politique se creuse à même le langage et se trouve orienté par le choix du vocabulaire. Ils tendent aussi à faire participer à la production de savoirs non seulement les divers acteurs directement impliqués - malades, soignants, famille et amis - mais aussi des artistes, des philosophes, des historiens, ou autres chercheurs, qui, par leurs compétences spécifiques et les outils et méthodes venant de leurs propres horizons, ont la capacité d'éclairer, sous des angles inouïs, une maladie qui, pour V.P., reste une énigme.

9^{ème} intervention – Eva Barto

temps imparti ----- 7 min

temps parlé ----- 7 min 30 sec

thématique ----- « Récit d'une première fois »

Eva Barto annonce qu'il lui sera impossible de parler d'une seule première fois, ou d'une première fois en particulier, car, pour elle, cette thématique se présente nécessairement sous l'angle de la pluralité. Toutefois, chacune des premières fois qu'elle souhaite ici présenter, ont ceci en commun qu'elles ont toutes, sans exception, été des erreurs.

E.B. évoque : 1/ sa première résidence d'artiste, au lac de Côme en Italie, expérience qui aurait échoué car elle ne parlait alors ni l'italien, ni l'anglais.

2/ Sa première expérience de commissariat artistique, au Belvédère du Palais des Beaux-Arts, fut aussi une erreur. Elle a manqué de positionnement clair et s'est retrouvée gênée par l'éparpillement que cela provoquait avec son activité d'artiste.

3/ Sa première exposition personnelle, à l'Institut Français de Mexico, fut aussi un ratage : la pièce la plus importante fut pour elle celle qu'elle avait réalisée à la dernière minute (un fil accroché au plafond), mais la pièce est passée inaperçue.

4/ Sa première réaction face à une demande de publication d'image de son travail, fut aussi décevante. Elle a accepté de diffuser une image de son travail dans un catalogue, ce qu'elle n'aurait pas dû faire.

5/ Sa première interview, publiée suite à son exposition à Mexico, est aussi placée sous le signe de la boulette : en cherchant à catégoriser son travail, elle l'a elle-même qualifié de « sculpture », mais cela fut une erreur, car elle n'y croyait qu'à moitié.

6/ Sa première rencontre avec une œuvre de Jérôme Leuba, fut, elle aussi, ratée. C'était à l'occasion d'un festival d'art contemporain à Zurich, auquel l'artiste participait avec une sculpture présentée sur une place publique. Il s'agissait d'une installation de vélos vandalisés, et E. B. était passée à côté, manquant de voir, sans s'en rendre compte, la pièce qui s'était fondue dans le décor.

7/ Sa première participation à une table ronde, cette table ronde même des « Toutes première fois », E.B. suppose qu'elle sera également une bourde.

8/ Sa première vente à la galerie Florence Loewy - dont elle constate qu'elle prononce probablement pour la première fois le nom correctement – fut aussi un ratage. En effet, la personne qui a acheté la pièce intitulée *The Two of us*, n'avait pas compris qu'il s'agissait d'un livre, ou plus précisément, d'un catalogue divisé en deux parties, reprenant la classification des artistes de la galerie et de leurs œuvres.

A ce stade, la modératrice, Kathy Alliou, fait remarquer, que la définition de « l'erreur » que propose ici, en creux, E.B., s'établit surtout en rapport à une *ambition de vérité*. Or, selon K.A., cette définition est problématique dans la mesure où l'acte artistique consiste précisément à inventer une nouvelle figure du vrai, et non pas à se présenter en rapport à une vérité établie.

E.B. répond que pour elle, l'erreur est aussi une source de plaisir : depuis ses études aux Beaux-arts, son ambition consiste à faire de l'erreur un principe actif, une méthodologie de travail, par effets de décalage. C'est sur la revendication de cette méthodologie par l'erreur - qui a certainement l'avantage de ne pouvoir être ni contredite, ni rectifiée - Jeanne Mas conclut, une fois n'est pas coutume, en parfaite synchronie avec les intervenants.

10ème intervention – Valérie Pihet

temps imparti ----- 10 min

temps parlé ----- 13 min

thématique ----- « Présentation d'un projet »

Sans détours, Valérie Pihet affirme que la création de l'Institut de co-production de savoir *Dingdingdong* est née d'une *fabulation*. Ils sont partis de rien, ou plutôt d'une construction spéculative de cet Institut, afin de le rendre réel dans le présent.

V.P. a travaillé avec des penseurs qui se sont penchés sur la question de la fabulation. Elle a, entre autres, pu collaborer avec l'artiste belge Fabrizio Terranova, qui a créé à l'École de recherche graphique de Bruxelles, un master qui s'intitule « Narration spéculative ».

Il s'agissait, pour Fabrizio Terranova, de rassembler dans ce master, des disciplines et des approches variées pour explorer les effets de la mise en tension des termes « narration » et « spéculation », termes qui ont connu de mauvais jours dans les disciplines de l'histoire de l'art et de la philosophie dans l'histoire récente, rappelle V.P.

Pour développer son propos, V.P. cite Fabrizio Terranova : « la narration spéculative » renvoie au monde en tant qu'il « forme des appâts pour ses transformations qu'il s'agit d'activer dans le présent ». Il convient donc de savoir raconter des histoires pour *se sentir obligé* par le réel, autrement dit de *multiplier les possibles contre les probables*. La méthode consiste à partir d'une situation réelle pour en saisir toutes les possibilités, puis en racontant les histoires de ces possibles, d'agir sur le réel, de l'influencer par la fable.

Kathy Alliou rattache cette réflexion de V.P. à la « narrativisation » telle qu'elle se présente dans *Mythologies* de Roland Barthes, en tant qu'il s'agit là d'une forme de réappropriation collective du réel et du quotidien ; K.A. évoque également Harald Szeemann qui préconise, dans le champ artistique, le développement de mythologies individuelles.

Toute en approuvant la pertinence de la remarque, mais sans elle-même commenter ce dernier commentaire, V.P. revient sur son travail avec Fabrizio Terranova, et notamment sur l'un des projets sur lequel ils ont travaillé ensemble dans le cadre *Dingdingdong*.

Fabrizio Terranova a proposé de créer des capsules vidéo avec des présentations effectuées par de faux médecins, des acteurs faisant de fausses déclarations, c'est-à-dire jouant, ou racontant, des histoires inventées de toutes pièces. L'objectif était de fabuler des situations évoquant ce que la médecine *serait*, dans deux ou trois ans, si *Dingdingdong* avait bien fait son travail de provocateur du présent par la fable.

Une 1^{ère} Capsule vidéo fut ainsi présentée à Rio, lors d'un congrès international sur la maladie de Huntington qui réunissait 400 médecins. Cette vidéo fut plutôt mal reçue par l'assemblée, mais un an et demi après, V.P. affirme que certains effets commencent à se faire sentir. La vidéo se concentrait sur la question de l'annonce, question épineuse s'il en est, et qui plus est, est souvent mal, voire pas du tout, pensée par la communauté médicale. L'annonce de la maladie au patient est pourtant un moment crucial selon V.P., et il convient de s'y intéresser de près, d'autant plus qu'il est aujourd'hui possible de faire un test pré-symptomatique qui établit si l'individu est porteur ou non du gène de la maladie de Huntington.

Ces messages vidéo, souligne V.P., n'avaient pas une ambition critique, mais plutôt constructive. Les concepteurs du projet souhaitaient se faire des alliés dans le milieu médical et trouver des façons de faire entendre leur propos de manière diplomatique, ce qui, dans le milieu médical, pouvait aussi s'avérer une tâche difficile. V.P. définit leur démarche comme une forme d'activisme transformé en *magie blanche*, dont la fabulation avait pour but de faire bouger lentement les positions.

Jeanne Mas fait ici une apparition, très brève, très peu remarquée, tant la gravité et l'intérêt du sujet ont remis au second plan les impératifs du protocole.

V.P. conclut par la constatation que la médecine est un vrai pouvoir, et qu'il est extrêmement difficile d'intervenir dans ce champ d'action et même de trouver des espaces de collaboration. Pourtant, face

à cet hermétisme corporatiste, le collectif *Dingdingdong* continue de jouer le jeu. Il participe à divers congrès de médecins, fait des posters et utilise tous les outils et formes en vigueur dans la profession pour les réinventer de manière ludique, mais avec une grande conviction et une approche consciencieuse.

Dingdingdong passe aussi commande chaque année auprès des étudiants en master de Fabrizio Terranova. Dans le cadre de ces projets, les étudiants ont par exemple inventé des jeux vidéos à partir de la maladie de Huntington, ou encore, des objets pour faciliter la sexualité des huntingtoniens. V.P. en revient à la méthodologie qu'elle avait développée avec Bruno Latour au sein de leur projet d'expérimentation en arts et politique : si les artistes sont mis face à une contrainte réelle et spécifique, celle-ci peut être une impulsion fructueuse pour leur travail.

11^{ème} intervention – Eva Barto

temps imparti----- 10 min

temps parlé ----- 10 min 30 sec

thématique ----- « Présentation de projets futurs »

Kathy Alliou invite l'artiste Eva Barto à poursuivre sur cette idée de contrainte, et développer sur la manière dont s'est répercutée la *méthodologie par l'erreur* sur son travail d'artiste.

E.B. annonce qu'elle présentera son intervention en 5 différents points :

1/ 90% ou la production a minima

Rebondissant sur l'expérience de l'œuvre inaperçue, ce fil installé au plafond lors de sa première exposition personnelle à Mexico, E.B. a fait du *principe a minima*, une approche constructive pour d'autres projets.

Invitée à une exposition en duo, E.B. a ainsi défini une approche consistant à attribuer 90% de l'espace de travail à l'autre artiste et de n'en garder que 10% pour elle-même.

Dans une autre exposition, intitulée *Tombé en désuétude* qui s'est tenue dans un box de stockage dans le Marais à Paris, ces 10 % ont pris forme dans le cadenas qui fermait l'espace d'exposition.

2/ Diffusion - dissuasion

Suite à sa déception d'avoir fait l'erreur de publier une image de son travail dans un catalogue d'une exposition à laquelle elle participait en tant que commissaire, erreur qu'elle considère comme la plus déterminante de toutes, E.B. en est venue à écrire sur son travail et cite le texte qui est né de cette réflexion : « la diffusion dissuade de considérer une réalité, alors je préfère l'absence de diffusion des images au manque d'attention ; aujourd'hui j'envisage l'autopromotion à contre courant. Le travail ne se résumant pas à une image hors contexte, je ne diffuse pas d'images de mon travail sur Internet. »

3/ Vide juridique

E.B. s'interroge ici sur la terminologie et la question de savoir quel statut donner à une œuvre d'art comme celle qu'elle a intitulée *The Thief*, (*Le Voleur*, 2015), réalisée à partir de la photographie de l'œuvre *The Battlefield* de Jérôme Leuba, évoquée précédemment. S'agit-il d'une adaptation, d'une tentative de plagiat, d'un déplacement, de la copie d'un forger amateur ou de l'œuvre d'une faussaire ? *Le Voleur* est donc une pièce inspirée par l'œuvre d'un autre. Elle a aussi initié une série d'œuvres qui apparemment n'en sont pas, puisqu'elles trouvent leur point de départ dans la reproduction photographique d'autres œuvres. C'est pourquoi il y a ici, selon E.B., à la fois un problème définitionnel et un vide juridique. Mais n'étant pas complètement certaine de ce qu'elle avance, E.B., par précaution, invite les juristes de la salle à l'informer de la peine qu'elle encourt si l'acte est considéré comme répréhensible.

4/ Enjeu

Lorsque la jeune artiste est en situation de devoir produire beaucoup, le manque de temps devient un moteur pour son travail. E.B. dit ne pas vouloir se résoudre à une production acharnée d'œuvres sans avoir le temps de penser. Elle préfère, dit-elle, cambrioler sa propre exposition pour alimenter la suivante, comme celle qu'elle présentera prochainement et qui est intitulée *Négociation*.

5/ *Négociation*

Négociation est un projet à venir, fantasmé, encore à l'état d'écriture, dont E.B. cite ici les principes : « *Négociation* est un objet, un support, une table de réunion, une table d'échange, une table de travail, une table de jeux combinatoires, une table ronde, une table de faussaire, une table de troc. » E.B. veut parier que tous ces éléments, complétés par les éléments cambriolés de l'exposition précédente - comme les lettres d'excuses type pour plagiat, les constats, les pièces de monnaie sans valeur - peuvent se confondre en une unité et faire partie intégrante de l'œuvre. Dès lors, pour E.B. la question se pose de savoir quelles seront les modalités d'acquisition de l'œuvre, le prix, le transport, et la possibilité de prendre en considération l'ensemble de la pièce, dans tous ses éléments, sans jamais la dénaturer. Cette œuvre, que l'artiste présente comme une cartographie défragmentée, pourrait aussi être définie selon E.B. comme une *table d'enjeu*, c'est-à-dire à la fois comme support et comme objet de la négociation.

La négociation s'achèverait, annonce E.B., par un lancé de pièce. Les paris se résoudront par un jeu de hasard, à pile ou face. La négociation se tiendra à partir du 10 avril 2105 à la galerie Marcelle Alix, à Paris, pour le plus grand malheur de notre Jeanne Mas, qui avec la surprenante dextérité des participants, acquise au fur et à mesure de la table ronde, se trouve n'avoir plus personne à interrompre.

12^{ème} intervention – Quentin Euverte

temps imparti ----- 3 min + 7 min

Temps parlé ----- 11 min 20 secondes

thématique ----- « Récit d'une première fois » + « Présentation de projets futurs »
= Ebauche d'une approche théorique de la scène artistique sous la forme impromptue d'une communication performative.

Quentin Euverte annonce vouloir revenir sur la question de « la scène » et de « l'engagement politique » pour poursuivre son propos précédent. Les trois minutes de sa présentation, annonce-t-il, seront elles-mêmes approfondies par les 7 minutes restantes.

Notons que Q.E., qui s'est précédemment défini comme un artiste non-théoricien, mais aussi comme un artiste non-romantique, souhaite à ce stade de la table ronde se défaire de la logique des impératifs thématiques de cette dernière pour construire – ou déconstruire son propos par approfondissements et retours, réflexifs et autoréflexifs, sur les concepts qui lui semblent les plus importants. La première partie de sa présentation prend dès lors la forme d'une accumulation de remarques et de questions, qui resteront sans réponse, la forme interrogative devenant une manière de postuler sans affirmer, ou d'évoquer, sans prendre parti.

Pour contredire quelque peu l'artiste, par plaisir et par nécessité, il va sans dire que sa présentation, cousue du fil d'une interrogation, somme toute, théorique, fait aussi jaillir avec force d'associations d'idées et de remarques pétries de sensibilité, une forme discursive et performative, malgré tout, assumée par l'artiste.

Visiblement inspiré par ce qui avait été développé par Valérie Pihet sur la « narration spéculative », Q.E. dit aimer l'idée d'être *obligé par le réel*. Mais Q.E. dit aussi que, dans un charmant désordre :

- Lorsqu'on pense le soi rétrospectivement, on passe par des automatismes.

- Vouloir penser les différentes stratégies permettant d'intégrer une scène est un exercice compliqué : quelle posture prendre ? Le terme « posture », qui revient à plusieurs reprises dans son propos en tant que synonyme, plus ou moins pertinent du mot « artiste », ne lui convient pas complètement. Quel terme pourrait le remplacer ? « Démarche », suggère la modératrice. Mais ce terme revêt lui-même, selon Q.E., sa propre complexité qu'il n'a pas le temps de développer ici.

- Il faut prendre conscience du fait que l'on décide toujours de ce que l'on donne à voir de soi. Il s'agit donc de jouer à *qui l'on veut paraître* devant le public.

- Ses *vraies* premières fois, Q.E. les a gardées pour lui (on entend quelques soupirs de déception dans la salle). Ce sont des choses que l'on cultive pour soi-même, affirme Q.E., et qu'il n'a pas encore lui-même complètement élucidées.

- Recourir au terme de « stratégie » pour parler de la scène artistique, relève dans la terminologie même d'un aspect militarisant de la démarche. L'artiste est-il vraiment un soldat ou un fantassin ?

- Il est difficile de déterminer qui, de l'*homo ludens* ou de l'*homo economicus*, l'emporte chez un artiste.

- Il existe une multiplicité des possibles face à la multiplicité des probables et qu'il choisit lui-même aujourd'hui un probable - improbable ? - qui n'est pas forcément le meilleur des possibles (ici, il faut en convenir, l'effet poétique l'emporte sur la clarté du propos).

- Étant donné qu'on est toujours dans la représentation, la « performativité », et les enjeux politiques ou de pouvoir qu'elle représente, est toujours présente chez l'artiste, sans qu'il ait pour autant à l'intégrer dans ses œuvres. Q.E. dit ne jamais essayer de s'intéresser à cette réflexion au sein de son travail, mais qu'il doit, *mine de rien*, déminer le terrain, et réfléchir aux enjeux de ces stratégies individuelles permettant d'intégrer des stratégies plus vastes.

- Il se demande si chaque artiste a un *code de piraterie* personnelle, lui permettant de tisser le filet, le réseau ou le web, de son affirmation sociale.

- La question de la scène est primordiale et l'artiste l'inclut très rapidement et instinctivement dans sa démarche, comme dans la vie de tous les jours.

Jeanne Mas siffle ici la fin de la première mi-temps.

Sans reprendre son souffle, mais en reprenant les postulats méthodologiques de la présentation précédente, Q.E., poursuit son questionnement :

- Comment penser l'autre, ou la place de l'autre, dans un travail à plusieurs quand, comme Q.E., l'artiste travaille dans un sens collectif ?

- Étant donné qu'il n'y a pas une manière de travailler collectivement, mais une infinité de manières de le faire, est-il possible d'avancer dans ce sens, sans multiplier les expériences avec les autres ?

- Comment appartenir à un collectif, sans être le porte-parole de rien ni de personne, puisqu'il existe une nécessaire diversité des expériences individuelles au sein d'un même collectif, comme cela est le cas de *Fruitella*, par exemple, dont Q.E. fait partie ?

Pour Q.E. fonder un réseau à *sa naissance*, c'est-à-dire dès le début de l'existence sociale de l'artiste, ne représente certainement pas le point le plus important pour se donner une visibilité.

Pour *faire de l'art politiquement*, reprenant ici à nouveau les termes de Thomas Hirschhorn, il convient selon Q.E., de se construire à la frontière de la fiction et de la réalité. La scène artistique implique certes une part de fiction ou de simulacre social mais celui-ci peut cantonner l'individu au seul carriérisme opportuniste, ou à ce que Q.E. appelle une *entreprise de camouflage militarisé*.

Or, pour Q.E., c'est précisément dans l'enchevêtrement de la réalité et de la fictionnalité de nos vies, que tout se joue. C'est à ce croisement que se forment les outils les plus intelligents pour intégrer une

scène. En accord avec les autres participants, Q.E. ajoute qu'une toute autre question reste de savoir comment se maintenir sur cette même place scénique une fois que l'on y a accédé.

Se prenant lui-même en exemple, Q.E. souligne, en filant sa métaphore militaire, que lorsqu'on parvient à se faire assez jeune une place sur cette scène, on a l'avantage de pouvoir tester ses armes, gagner en cartouches et acquérir une résistance et une intelligence sociale accrue. Le fantassin est en marche.

Toujours mû par un désir de se déculpabiliser - parce que l'ego a le droit d'exister, qu'on a le droit de poursuivre les choses tout seul et de jouer avec cette scène, clame Q.E. - l'artiste évoque *Le Banquier anarchiste*, de Fernando Pessoa, comme un exemple cynique, qui désamorce la figure de l'anarchiste, en faisant du banquier, un anarchiste modèle. Il ne s'agit pas, aux dires de Q.E., de reproduire les codes de la domination, mais de se hisser à la position dominante pour la déconstruire - la fortune du banquier étant, selon lui, paradoxalement, l'outil le plus efficace pour lutter contre la domination de la fortune.

La modératrice K. A. souligne à ce propos qu'il s'agit dans cette œuvre littéraire plutôt d'une preuve par l'absurde. Le livre de Pessoa, datant des années 1920, pointe plutôt, selon elle, vers la compréhension de cette capacité étonnante et inhérente au capitalisme, à absorber toutes les logiques et velléités subversives.

Jeanne Mas intervient, comme pour suggérer, encore une fois, la pertinence du propos : « Toute première fois, toute première fois... ». Peut-être même nous invite-t-elle, par cette incantation, à considérer de plus près le caractère précurseur de cette œuvre : rares sont ceux, en effet, qui comme Pessoa et quelques autres poètes, voyants et braves, avaient, dès les années 1920, senti la nécessité de pointer vers les effets pervers et anémiantes de l'idéologie libérale qui commençait alors tout juste à prendre son envol.

K. A. poursuit, elle ne voit pas dans *Le Banquier anarchiste* une apologie du cynisme ou de l'égoïsme, mais bien au contraire une critique de ce retournement qu'opère le libéralisme, qui, au travers même de sa *vocation libératoire* de l'individu, sape en réalité tout élan subversif, à son fondement même.

K.A. décide de conclure en ouvrant sur une dernière question : comment est-il possible, du point de vue d'un jeune artiste, de résoudre un paradoxe, ou de réduire un écart existant entre d'un côté, l'impératif de construire des stratégies personnelles, assumées ou non, pour intégrer une scène et, de l'autre côté, le temps que cela prend d'aiguiser ses outils et méthodes, de peaufiner la connaissance de ce milieu ou de cet écosystème singulier. À cet égard, K.A. propose une métaphore éclairante : la scène artistique pourrait être comparée à une « scène du crime » dans la mesure où celle-ci représente à la fois l'espace où se produit l'événement et les éléments constitutifs de cet événement, et qui, par définition, ne sont pas connus par avance mais seront découverts au fur et à mesure que l'enquête est menée.

Sur cette difficulté non résolue, et peut-être insoluble, Danielle Colomine propose la lecture du catalogue d'exposition, *Scene of the Crime*, de Ralph Rugoff, qui envisage l'acte de peindre lui-même sous l'angle du crime.

Entre stratège militaire et criminel, pour exister, l'artiste d'aujourd'hui semble acculé à jouer dans la cour des grands.

13^{ème} intervention - Michel Aphenbero et Danielle Colomine

temps imparti ----- 7 min

temps parlé -----10 min

thématique -- « Présentation d'un projet futur »

Michel Aphenbero et Danielle Colomine commencent par rappeler que *4 Taxis* est une expérience qui perdure, et qui s'est développée parallèlement à l'atelier « Pensée nomade, chose imprimée », qu'ils ont mené pendant de longues années à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux.

Leur futur projet, qui se déploiera dans les mois et les années à venir, ne diffère que très peu des projets précédents du point de vue de l'approche et des principes fondamentaux qui les ont guidés depuis le début et dont M.A. et D.C. veulent ici nous faire part.

M.A. évoque un numéro de *4 Taxis* des années 1980, conçu de manière perpendiculaire, mettant en collision, à la façon d'un collage, deux thématiques spécifiques : 16 pages sont consacrées au thème de la première copie des grottes de Lascaux, et sur les pages restantes est présenté le travail des artistes Dokupil et Kippenberger, intitulé *Homme Atelier Peinture à Cologne*.

Cette *approche par collision* est emblématique de l'expérience qu'ils veulent construire désormais en Dordogne, près de Trémolat, où ils souhaitent inviter les personnes qu'ils ont croisées sur leur chemin, lorsqu'ils ont arpenté, pour leur travail d'artistes, les villes de Berlin, Barcelone, Los Angeles, Madrid, Sao Paulo et Séville. Ils projettent d'inviter ces personnes, et d'autres encore, dans une cabane à la campagne en Dordogne, pour poursuivre leur construction pluri-décennale de la « cambrousse internationale », et revisiter ensemble, dans ce nouvel endroit, les lieux dans lesquels ils ont travaillé. Sur la base de ce futur lieu, M.A. et D.C. ont pour objectif d'explorer la dimension d'archive de leur travail, dans son instabilité même, ou bien encore dans sa dimension spéculative ou hallucinogène. D.C. évoque son désir de reconstruire un CBGB, club mythique new-yorkais, tout près des grottes de Lascaux – autre forme de déplacement dans l'espace et dans le temps.

M.A. et D.C. disent en effet vouloir ainsi interroger la possibilité de *déménager des signes*. Ils se disent être intrigués par la question de savoir ce qu'il reste d'un signe quand on l'inscrit dans un autre espace.

Cette même interrogation les a poussés à déménager, par exemple, le *Hollywood Sign* à Sao Paulo, lors de la Biennale de Sao Paulo à laquelle ils ont participé. La diversité de réception de ce geste de déplacement est aussi ce qui, selon M.A. et D.C., en fait l'intérêt et la richesse : alors que pour certains, ce déménagement pouvait paraître incongru ou surprenant, pour des Brésiliens du Nordeste du Brésil, cela allait de soi, Sao Paulo représentant à leurs yeux une ville de rêve, à la manière de Los Angeles et de ses bois enchantés d'Hollywood.

Un autre exemple de ce déplacement est celui de la pièce pour laquelle ils ont enregistré, en cachette, le son d'une visite de la grotte originale de Lascaux, à l'époque où cette visite était encore possible. À l'occasion d'une exposition collective organisée près du col du Perthus, M.A. et D.C. ont rediffusé cet enregistrement dans une chambre d'hôtel, plongée dans le noir. Il s'agissait de créer ainsi une occasion de spéculation, ou des formes de « narrations spéculatives », reprenant l'expression évoquée précédemment, en partant d'un objet, ou d'un original, et en le déplaçant dans un ailleurs.

Collision, déplacement, inversion.

Le magazine *4 Taxis* opère aussi, précise M.A., par *inversion*. Il ne s'agit pas là, en effet, d'un magazine qui, à la manière d'un catalogue, reproduit ou présente des œuvres existantes, mais d'une publication qui génère par elle-même des œuvres ou des idées nouvelles.

Dans cette logique d'inversion, soulignons que M.A. et D.C. s'inscrivent décidément à contre-courant des présupposés concernant la scène artistique évoqués précédemment. Peut-être faut-il attribuer cette originalité à la maturité des deux artistes, et qui, du point de vue rétrospectif, révèle une sagesse acquise par l'expérience ? Ou peut-être est-ce là le signe de leur fidélité à un principe initial et fondamental, qui donne sans conteste à l'approche des deux artistes une verdeur et une simplicité encourageantes, en ces temps où la stratégie et la comptabilité carriéristes semblent prendre le dessus sur le plaisir même d'être et de créer.

Une « scène », précise M.A., c'est un garage, un simple garage, ce sont dix personnes qui font quelque chose et dont les médias s'emparent par la suite, ou pas. Leur démarche ne s'est pas construite sur des

tactiques bien pensées, sur un plan ou un programme d'incrustation, mais à partir d'enjeux non-maîtrisés.

M.A cite en exemple le travail qu'ils ont présenté à la Biennale de Sao Paulo, et qui avait à l'époque créé un buzz. Cela aurait pu leur permettre de surfer sur la vague, mais ils ont préféré à l'éreintante course aux expositions, une position plus frileuse, ou plus retenue, qui assure peut-être aujourd'hui la cohérence même de leur travail, et probablement aussi sa pérennité. Ils ont choisi, contre toute attente, et contre l'avis de nombreuses personnes, le travail d'enseignant et le travail en atelier à l'École des Beaux-arts.

Pour M.A. et D.C. il serait intéressant d'adopter une posture d'artiste qui permettrait de construire une manière d'être, sans suivre un chemin pré-tracé, et qui ferait plutôt de l'erreur, du ratage et de la bifurcation, le matériau même du travail.

Pour finir, et illustrer ce dernier point, M.A. nous fait part d'un de leur futur projet. Celui-ci prend sa source dans un événement de jeunesse de la vie de M.A., alors qu'il avait participé au film *Le Boucher*, de Claude Chabrol, tourné à Trémolat, en tant que musicien qu'il était à l'époque. M.A. et D.C. annoncent vouloir faire un petit livre sur les gens du village qui ont participé comme figurants dans le film. Ce livre dont le titre annoncé est *Les Seconds couteaux du boucher*, relatera les histoires réelles de ces personnes, faisant passer les arrière-plans et les seconds rôles, de l'ombre à la lumière.

Le projet de la cabane, ce futur laboratoire extérieur, également défini comme un lieu pédagogique et une utopie logeant sur les falaises près de la Dordogne, sera foireux, préviennent M.A. et D.C., mais il sera *leur affaire*, que les médias en parlent ou pas.

Pour marquer la fin de cette dernière présentation, Jeanne Mas manque à l'appel. Elle ne se prononce plus. Son absence même passe inaperçue. Acquiescement tacite, désistement discret, épuisement des batteries, nous ne saurons pas la cause exacte de cet effacement, si peu regretté par l'assemblée. Quoi qu'il en soit, la parole et le temps qui la mesure, sont désormais libres.

Epilogue – discussion avec le public

1^{ère} intervenante – se présente comme enseignante en histoire et théorie de l'art à l'École des beaux-arts de Nancy. Elle se dit frappée de considérer que la notion d'erreur a été, lors de cette table ronde, considérée avec autant d'allégresse.

Elle se demande si l'erreur ne serait pas devenue aujourd'hui un nouveau modèle, posé en concurrence avec celui de la réussite et de l'exigence du succès, et ce au sein même de la communauté des managers et des entrepreneurs. Elle évoque à ce titre les séminaires dédiés à l'erreur et tenus par une artiste américaine, Carole Bollard (- à prononcer « boularde », cela ne s'invente pas) et demande, avec quelques précautions rhétoriques minimales, à E.B., si elle ne connaissait pas déjà son travail.

E.B. répond ne pas avoir théorisé ce rapport à l'erreur depuis bien longtemps. En réalité, c'est cette table ronde qui l'a amenée à développer le concept de plantage comme méthode. E.B. dit aussi travailler dans des ateliers artistiques chez des assureurs ou des banques, et que l'une des premières images qu'elle a diffusée de son travail portait l'inscription « You will be a winner! ».

K.A. rattache aussi la mise en avant de l'erreur avec ce que V.P. proposait comme modèle d'inversion du stigmate ou de retournement du handicap vers quelque chose de l'ordre de la compétence et de la force. Elle constate ici une différence culturelle entre l'Europe continentale, qui s'arrête davantage sur les erreurs, en les considérant comme des freins ou des blocages, alors que le monde anglo-saxon, considérerait l'échec plutôt comme une occasion de rebondir.

Pour D.C. les difficultés et les erreurs sont primordiales, elles aident à comprendre, à avancer, à faire autrement et à recommencer. Dans les années 1970, l'accent était déjà mis sur le désapprendre, et le fait de donner une place d'honneur à l'accident, à la main gauche, à la chute. Un travail de M.A. et de D.C. intitulé *Un Accident de fax*, consistait ainsi en un fax présentant un accident mécanique sur un papier de huit mètres de long.

V.P. évoque quant à elle, le travail de l'artiste Vera Molnar a qui a exploité les erreurs de programmes d'ordinateurs de manière systématisée dans son travail plastique.

2^{ème} intervenant – se présente comme chercheur sur l'histoire des sentiments.

Il souhaite réagir par rapport à la question de l'initiation et se demande si les participants ont un jour voulu accéder à la « scène sexuelle ». Sans définir cette dernière davantage, l'assemblée semble pourtant saisir de quoi il s'agit sans qu'on lui fasse un dessin et pousse quelques gloussements de soulagement. Un soulagement que l'on comprend comme partagé, car voici pour la première fois évoquée une première fois qui pourtant nous unit tous par l'universalité de sa nature et de son importance dans la vie de l'individu.

L'intervenant se demande si accéder à cette scène sexuelle, pouvait nous aider à mieux faire l'amour, n'en étant pas lui-même convaincu. Selon lui, « à une certaine époque, il n'y avait pas beaucoup d'organisation au niveau de la sexualité entre les usagers » (sic), alors que la jeune génération est entourée par la pornographie qui exerce un pouvoir important et qui, selon lui, dégrade sa relation à la sexualité.

Pour rattacher ses remarques au contexte de la table ronde, l'intervenant se demande si la scène artistique, en tant qu'elle est aussi conçue comme une forme d'organisation, apporte plus d'égalité et plus de qualité aux « usagers de l'art » ? Autrement dit, considérant que la scène artistique est un fait sociologique tout autant qu'un fait idéologique, il s'agit bien, selon lui, d'une forme d'organisation qui est proposée, que l'on reçoit et à laquelle on cherche à accéder, ou à laquelle on peut être initié. L'intervenant se demande donc si l'industrie culturelle, comme modèle ou au contraire comme repoussoir, amène à produire des œuvres de meilleure qualité et offre une meilleure accessibilité à l'art en général.

La modératrice, K.A., désamorce la question en rappelant que dans cette table ronde, l'existence d'une scène artistique a simplement été postulée. Il lui semble impossible d'affirmer que la scène artistique peut être définie comme une mégastructure qui découlerait d'une pensée politique organisée. Selon K.A., la scène de l'art est plurielle, et elle est le fruit de volontés individuelles qui se réunissent ponctuellement autour d'objets communs. Elle estime également que le petit espace de la création contemporaine en France, qui s'est construit depuis les années 1970, est à bien des égards encore fragile et ne saurait répondre en miroir à la logique de l'industrie culturelle.

L'intervenant revient sur cette dernière remarque pour désapprouver la capacité d'exister de manière strictement individuelle, *dans* ou *en rapport*, à une scène quelle qu'elle soit. La sexualité par exemple, semble de prime abord, être un lieu de l'expérimentation personnelle et individuelle, or celle-ci se découvre comme étant préformatée dès lors qu'on ne se pose pas assez de questions.

V.P. évoque à cet égard le débat récent sur les assistants sexuels des personnes handicapées, et dit avoir des difficultés à trouver le moyen de parler du « *care* », du soin ou service sexuel, sans le rattacher à la question de la prostitution. Elle souligne que dans le champ de la santé, beaucoup de personnes avec un handicap ont des choses intelligentes à dire sur la sexualité, alors qu'ils se trouvent stigmatisés et qu'on leur refuse une parole autonome sur ce sujet.

L'intervenant, poursuivant toujours son ambition de faire ressortir les croisements entre la scène artistique et la scène sexuelle, compare sans détours, avec humour et provocation, l'artiste à une prostituée et le commissaire d'exposition à un assistant sexuel. Ces raccourcis, s'ils sont d'un goût douteux, ont du moins le mérite de réduire la complexité des questions abordées. Et la simplification, si elle n'incite pas à penser, permet parfois de se détendre, chose bienvenue pour cette assemblée qui montre des signes d'épuisement après les quelques deux heures et demi d'ardentes présentations et de débats.

Q.E. fait ici remarquer que ce type d'amalgame réducteur n'est pas satisfaisant dans la mesure où on ne peut identifier la scène sexuelle à la seule la pornographie, ou la scène artistique à telle fondation

ou organisation privée pour l'art contemporain. Q.E. s'interroge dès lors sur l'objectif même de cette analogie hasardeuse et peu justifiée à ses yeux.

Le terme « scène » devient dès lors l'objet du débat, qui s'anime et s'éparpille. Comment donc définir la scène artistique ? Par le pouvoir, par le lieu, par l'assemblée ou par son assimilation à l'industrie culturelle ?

Se trouve ainsi adressée à nouveau, et à la toute fin de cette table ronde, la difficulté définitionnelle qui semble ne pas avoir été résolue au terme de l'enquête.

Nous restons, précise la modératrice, K.A., toujours sans réponse et sans modèle, recourant à des métaphores d'ordre criminologique, militaire ou autre, mais sans détermination close et définitive du contenu sémantique du terme « scène ». S.B. rappelle cependant que l'industrie de l'art implique en elle-même une certaine tangibilité, qui se révèle dans ce chiffre bien réel : 54 milliards d'euros de chiffre d'affaires généré en 2014. Sarina Basta insiste toutefois sur le fait que l'élément déterminant d'une scène artistique reste celui de l'échange et de la relation, et que ce dernier ne saurait être réduit à un capital marchand, mais un système d'échange et de valeurs affectives, spontanées, qu'on ne peut formaliser.

Si la persistance des contours flous, de l'incertitude, des erreurs, des tâtonnements et hésitations, relativement au sujet même de la table ronde, apparaît en cette fin de discussion comme la pierre d'achoppement de l'ambition scientifique de celle-ci, c'est sans aucun doute pour renforcer davantage encore son aspiration artistique, qui ne manque de se manifester sous la forme fugace d'un accord à l'unisson, atteint enfin par l'assemblée, quant à l'importance du risque à prendre pour se lancer dans l'inconnu et à la nécessité de perdurer dans l'élan et le désordre premiers, pour lutter contre l'étymologique obscénité de notre soif d'appartenance et de reconnaissance.

- Fait à Paris, le 12 juin 2015 –

¹ Cf. Henri Grivois, *Grandeur de la folie*, Paris, Robert Laffont, 2012.