JANVIER - MARS 2027

ARCHITECTURE

URBANISME

ÉCRITS SUR L'ART

PHOTOGRAPHIE

MUSIQUE

Urbanisme, nature

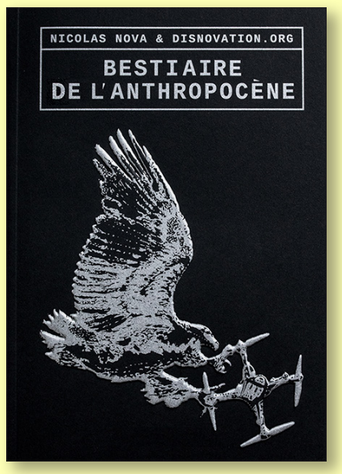
art&fiction

rayon **écologie**

genre **atlas**

parution **29 novembre 2024**

Portrait

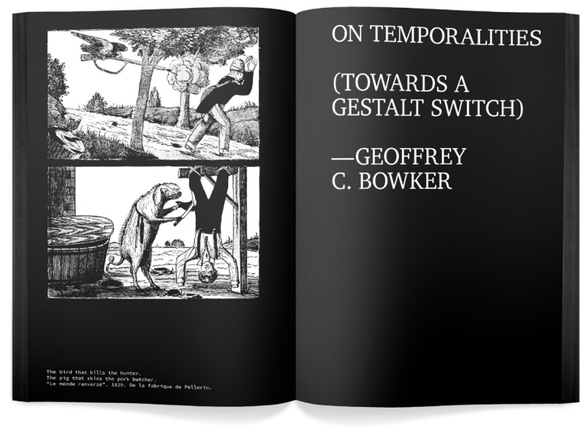


NICOLAS NOVA & DISNOVATION.ORG

Bestiaire de l'Anthropocène

Atlas de spécimens hybrides, magnifiquement imprimé à l'encre argentée sur du papier noir, pour rendre compte de la confusion entre la technosphère et la biosphère.





Que se passe-t-il lorsque les technologies et leurs conséquences involontaires deviennent si omniprésentes qu'il est difficile de définir ce qui est « naturel » ou non ? Que signifie vivre dans un environnement hybride composé de matières organiques et synthétiques ? Quels sont les nouveaux spécimens qui peuplent notre planète en ce début de XXIe siècle ? Inspiré par les traités médiévaux et les observations de notre planète endommagée, le *Bestiaire de l'Anthropocène* est une compilation illustrée de créatures hybrides de notre époque. Conçu comme un manuel de terrain, il propose d'observer, de naviguer et de s'orienter dans le tissu de plus en plus artificiel du monde.

Plastiglomérats, chiens robots de surveillance, fordite, gazon artificiel, arbres antennes, SARS-CoV-2, montagnes décapitées, aigles chasseurs de drones, bananes standardisées… chacun de ces spécimens est symptomatique de l'ère « post-naturelle » dans laquelle nous vivons. Souvent à notre insu, ces créatures se répandent de manière exponentielle et coexistent avec nous.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos Un bestiaire de l'anthropocène — Nicolas Nova

Règne minéral 13 specimens (fiche et description)
Règne animal 24 specimens (fiche et description)
Règne végétal 12 specimens (fiche et description)
Règne des miscellanées 11 specimens (fiche et description)

Bestiaires Re-nommer, rappeler les créatures — Pierre-Olivier Dittmar
Classification Vers une histoire naturelle des monstres de l'Anthropocène ? — Matthieu Duperrex
Artificialité Le plan artificiel — Benjamin H. Bratton
Communs recombinants Manifeste pour un laboratoire des communs recombinants — Aliens in Green
Communs négatifs L'ombre sur Centreville (et bien d'autres territoires) — Alexandre Monnin
Paysages anthropogéniques Interventions non-intentionnelles — Anna Lowenhaupt Tsing
Vie avec les non-vivants La matière première du monde humain — Michel Lussault
Indigestion planétaire Entrez dans l'A.G.E.N.C.E. — Center for Genomic Gastronomy
Féralité La disqualification du Roomba féral — Pauline Briand
Temporalités Vers un interrupteur gestalt — Geoffrey C. Bowker

collection CAT. Recherche
format 11,8 x 16,7 cm, 264 p., broché
isbn 978-2-88964-080-5
prix CHF 27 / € 19

mot-clés anthropocène, post-humanisme, culture numérique, dark ecology, manuel de terrain
arguments libraires/représentants Un best-seller mondial enfin en français. Un sujet d'actualité présenté de manière accessible et graphiquement innovante. Une centaine d'illustrations. Des essais amples et engagés.



Livres récents de Nicolas Nova :





Nicolas Nova est professeur à la HEAD – Genève où il enseigne et mène des recherches anthropologiques sur les cultures contemporaines liées aux mutations tant numériques qu'environnementales. Il est aussi cofondateur de Near Future Laboratory, une agence de prospective impliquée dans des projets de design fiction. Avec un parcours au croisement des sciences naturelles, de l'anthropologie et des pratiques artistiques, il s'intéresse aux démarches d'enquête entre ethnographie et création.

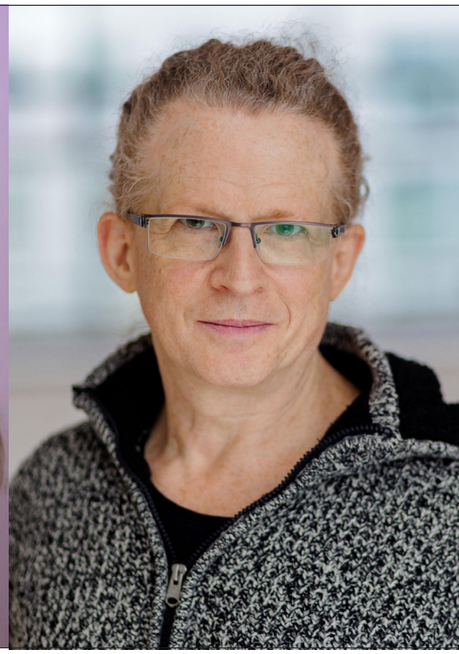
Traducteur·ices David Algranti (description des spécimens), Phœbe Hadjimarkos Clarke, Yves Citton et Aurélien Blanchard.

Contributeur·ices Nicolas Nova, Pierre-Olivier Dittmar, Matthieu Duperrex, Benjamin H. Bratton, Aliens in Green, Alexandre Monnin, Anna Lowenhaupt Tsing, Michel Lussault, Center for Genomic Gastronomy, Pauline Briand, Geoffrey C. Bowker

Fragments d'une montagne. Les Alpes et leur métamorphose, Le Pommier, 2024
Exercices d'observation, Premier Parallèle, 2022
The Manual of Design Fiction, N. Nova & al., The Near Future Laboratory, 2022
Écologies du smartphone, N. Nova & al., Le Bord de l'eau, 2022
Enquête / Création en design, HEAD Publishing, 2021
Smartphones. Une enquête anthropologique, Mētis presses, 2020
Le miracle Wikipedia, PPUR, 2016
La culture internet des mèmes, PPUR, 2016
8-bit Reggae: Collision and Creolization, éd. Volumiques, 2014
Joypads!: Le design des manettes, N. Nova& al., Les Moutons électriques, 2013
Futurs ? La panne des imaginaires technologiques, Les Moutons électriques, 2014
Pouvoirs des jeux vidéo: des pratiques au discours, éd. Infolio, 2014

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Portrait**





DISNOVATION.ORG est un collectif de recherche créé à Paris en 2012, dont les membres principaux sont Maria Roszkowska (PL/FR), Nicolas Maigret (FR) et Baruch Gottlieb (CA/DE). Leurs actions se situent à l'interface de l'art contemporain, de la recherche et du hacking.

Né à Montréal, Dr. phil. **Baruch Gottlieb** est un écrivain, conservateur et artiste médiatique basé à Berlin. Formé comme cinéaste à l'Université Concordia, Gottlieb est titulaire d'un doctorat en esthétique numérique de l'Université des Arts de Berlin. Œuvrant dans le domaine de l'art électronique avec une spécialisation professionnelle dans l'art public depuis 1999, Baruch Gottlieb est conservateur à l'institut d'art contemporain néerlandais West Den Haag.

Maria Roszkowska est une graphiste polonaise basée à Paris. Elle a été chercheuse associée à EnsadLab Paris, puis a rejoint le studio de design graphique Intégral Ruedi Baur. En 2015, elle publie aux côtés de Nicolas Maigret, *The Pirate Book*, à propos du partage, de la distribution et de l'expérience des contenus culturels hors institution.

Nicolas Maigret est un artiste qui travaille dans le domaine des arts numériques et du son depuis 2001. Son travail expose le fonctionnement interne des médias, à travers une réflexion sur leurs erreurs, leurs dysfonctionnements, leurs limites ou leurs seuils d'échec. Après des études en art inter-média, il rejoint le laboratoire LocusSonus en France. Il enseigne à l'École des beaux-arts de Bordeaux et a cofondé le collectif Art of Failure en 2006. Il est également impliqué dans le projet Platforme, un centre d'artistes autogéré à Paris.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**

SPECIMEN N°15	
BESTIAIRE DE L'ANTHROPOCÈNE	AEDES AEGYPTI GM
RÈGNE	ANIMAL
CATÉGORIE	ANIMAL MODIFIÉ



AEDES AEGYPTI GM

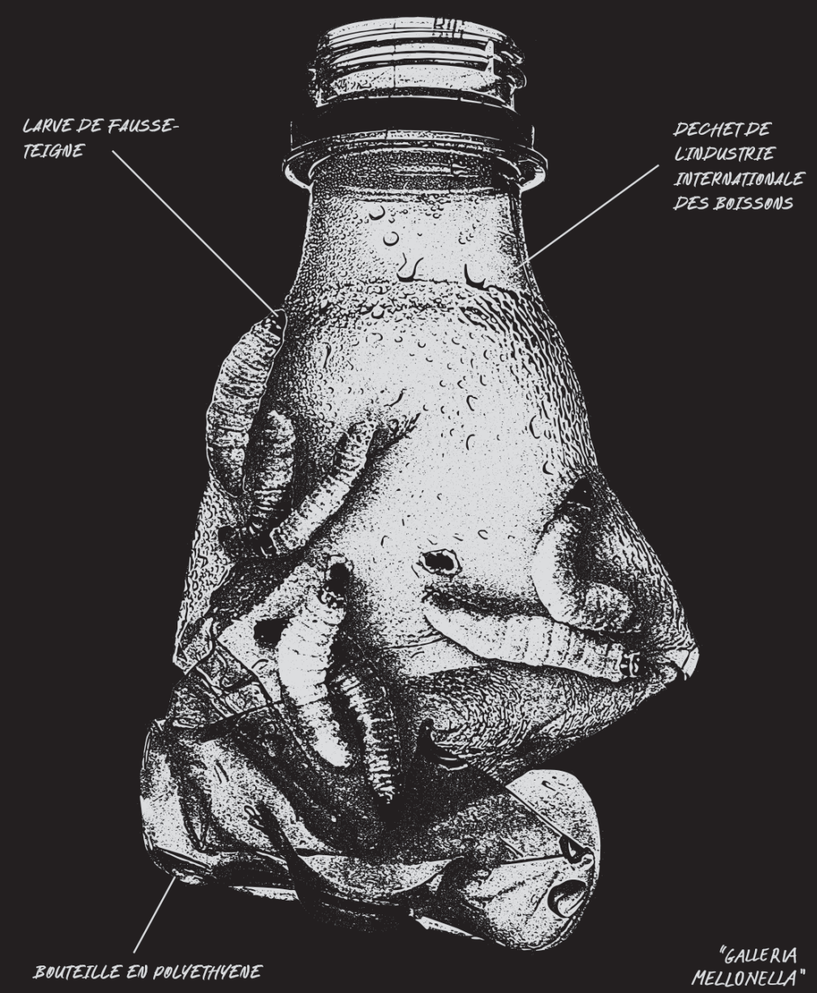
Aedes aegypti, également connu sous le nom de moustique de la fièvre jaune, est un insecte pouvant propager les virus du chikungunya, de la fièvre jaune et de la dengue, responsables chaque année de centaines de millions d'infections et de milliers de morts à travers le monde. Dans la lutte contre ces maladies, la découverte d'outils génétiques permettant de modifier le génome du moustique a été révolutionnaire. Afin de réduire le risque de propagation de ces maladies, l'une des voies exploitées a été de modifier génétiquement ce moustique pour supprimer son espèce. Le résultat de cette modification génétique est un nouvel insecte appelé OX513A, qui a été lâché au Brésil, en Malaisie et dans les îles Caïmans.

Une autre approche consiste à utiliser le système CRISPR-Cas9, un outil puissant pouvant altérer les séquences d'ADN et modifier la fonction des gènes, et qui permettrait d'obtenir un nouveau mutant à la longévité réduite, en retardant le développement de son œuf et en réduisant sa capacité à accumuler les graisses. Ce nouveau moustique pourrait devenir incapable de transmettre des agents pathogènes, ou pourrait faciliter le contrôle de sa population[3]. Des chercheurs discutent actuellement de la manière dont la modification génétique par CRISPR-Cas9 pourrait être introduite dans la population de moustiques sauvages.

3 Reegan, Appadurai Daniel, Stanislaus Antony Ceasar, Michael Gabriel Paulraj, Savarimuthu Ignacimuthu, Naif Abdullah Al-Dhabi. 2017.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**

SPECIMEN N°16		CHENILLE PLASTIVORE
BESTIAIRE DE L'ANTHROPOCÈNE		
RÈGNE	ANIMAL	
CATÉGORIE	MANGEUR DE PLASTIQUE	



CHENILLE PLASTIVORE

La larve de la fausse teigne de la cire Galleria mellonella est un parasite bien connu des ruches et des abeilles à miel. Si sa réputation est plutôt mauvaise pour cette raison, des chercheurs ont récemment découvert qu'elle pouvait manger et digérer le plastique généralement utilisé dans les sacs, les films et les bouteilles. Plus précisément, cette chenille est capable, en quelques heures, de dégrader le polyéthylène – un polymère omniprésent et l'un des plus difficiles à décomposer – en éthylène glycol[4]. Les chercheurs ont rapporté que la capacité de ce «plastivore» avide l'aide à digérer la cire d'abeille, qui contient des composés chimiquement similaires au polyéthylène. Si cette chenille se montre donc prometteuse, d'autres espèces d'insectes, comme les coléoptères et les lépidoptères, ou des micro-organismes comme des bactéries et des champignons, ont également démontré cette remarquable capacité à altérer ou décomposer la structure chimique de polymères tels que le polystyrène ou le polyéthylène.

Identifier les mécanismes biochimiques sous-jacents et comprendre le microbiome associé qui les rend possibles pourra inspirer des méthodes biotechnologiques permettant de dégrader le plastique, et de s'attaquer peut-être ainsi à sa surabondance sur notre planète.

4 Bombelli, Paolo, Christopher Howe, and Federica Bertocchini. 2017.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**

SPECIMEN N°17		HOMO SAPIENS
BESTIAIRE DE L'ANTHROPOCÈNE		
RÈGNE	ANIMAL	
CATÉGORIE	ANIMAL MODIFIÉ	



HOMO SAPIENS

Si la première émergence d'Homo sapiens date d'environ 300000 ans, l'espèce humaine a connu plusieurs changements au cours du dernier siècle. Morphologiquement, après un rapetissement progressif sur les 10000 dernières années, la tendance s'est légèrement inversée au cours des dernières décennies et la taille moyenne de l'homme a commencé à augmenter. Le poids humain a également augmenté au cours des cinquante dernières années, en raison de changements nutritionnels drastiques et d'une évolution des habitudes en termes d'activité physique. Par ailleurs, une récente étude menée aux États-Unis a montré que la température buccale normale moyenne des adultes est actuellement inférieure au canon des 37°C établi au XIX[e] siècle[5]. On mentionne généralement l'augmentation de l'espérance de vie comme une autre caractéristique de l'homme contemporain, et la transformation phénoménale de la planète Terre, causée par Homo sapiens, influence également de plus en plus son corps – par exemple, avec des microparticules de métal ou de plastique. Les antibiotiques, les stimulants tels que le café, les conservateurs contenus dans les lotions corporelles et la nourriture, ainsi que les perturbateurs endocriniens, ont également affecté la physiologie des êtres humains. Parallèlement, la croissance de la population humaine, l'industrialisation et la consommation massive ont progressivement conduit à la destruction de l'environnement et à la pollution, contribuant de manière significative à une diminution rapide et généralisée des autres formes de vie, ce que l'on désigne fréquemment comme la «sixième extinction de masse».

5 Protsiv, Myroslava, Catherine Ley, Joanna Lankester, Trevor Hastie, and Julie Parsonnet. 2019.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**

SPECIMEN N°19		RAT DE LABORATOIRE
BESTIAIRE DE L'ANTHROPOCÈNE		
RÈGNE	ANIMAL	
CATÉGORIE	NATURE STANDARDISÉE	

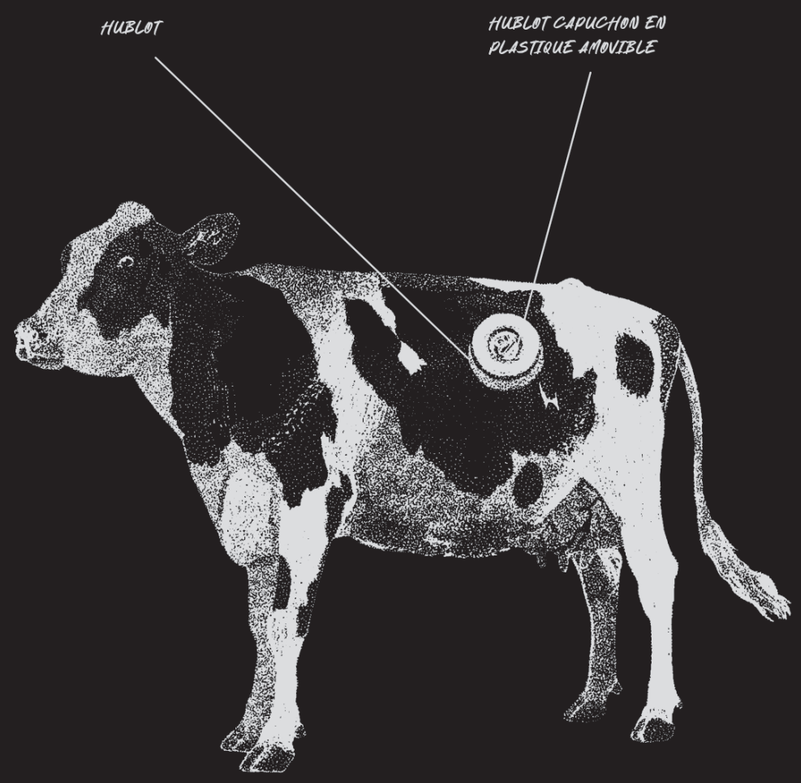


RAT DE LABORATOIRE

Rattus norvegicus domestica, ou rat de Norvège, également connu sous le nom de «rat de laboratoire», est une espèce commune de rongeur élevée et utilisée pour la recherche scientifique. Malgré une mauvaise réputation due à sa propension à transmettre des maladies, à ruiner les réserves alimentaires et à envahir les propriétés, le rat de laboratoire est devenu un archétype d'organisme modèle pour la science. Premier mammifère domestiqué à des fins de recherche vers les années 1850, le rat de laboratoire est couramment utilisé en raison de sa grande disponibilité, de sa petite taille, de son faible coût, de sa rapidité de reproduction, et parce que sa physiologie est proche de celle du corps humain. Il est également facile à dresser pour les expériences psychologiques. Les études utilisant ce rongeur vont des neurosciences et de la psychologie comportementale aux essais médicaux, dans le monde universitaire et divers secteurs d'activité. Malgré leur importance pour la recherche scientifique dans ces domaines, la manipulation et la mort de millions de ces petits animaux au nom de la science soulèvent d'importantes questions éthiques, qui conduiront à explorer des méthodes alternatives. Parfois obèse en raison d'une alimentation excessive et d'un manque d'exercice, ce qui modifie sa physiologie et son métabolisme des médicaments, le rat de laboratoire actuel est très différent du rat de Norvège sauvage, à tel point que certains suggèrent qu'il correspond aujourd'hui à une forme dégénérée de son cousin.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**

SPECIMEN N°20		VACHE À HUBLOT
BESTIAIRE DE L'ANTHROPOCÈNE		
RÈGNE	ANIMAL	
CATÉGORIE	ANIMAL MODIFIÉ	



VACHE À HUBLOT

Les vaches « canulées » ou « fistulées », sont des bovins qui ont été chirurgicalement équipés d'un dispositif de hublot permettant d'accéder au rumen, l'un des quatre compartiments gastriques de l'animal et celui dans lequel se déroule la majeure partie de la digestion. La canulation implique d'installer un bouchon en plastique permanent et amovible sur le flanc du ruminant pour protéger le trou du monde extérieur. L'opération est réalisée sous anesthésie pour que les animaux ne ressentent aucune douleur, et s'inscrit généralement dans le cadre de recherches vétérinaires et agronomiques qui étudient la digestion du bétail ou la qualité nutritionnelle de son alimentation, ainsi que la manière d'améliorer son microbiome intestinal. Car ce trou permet également le transfert de microbiotes de vaches saines vers des vaches malades, un processus appelé « transfaunation ».

La canulation des animaux a été documentée pour la première fois à la fin des années 1920, mais certains rapports mentionnant des vaches utilisées de cette manière pour la recherche scientifique remontent jusqu'à 1833. Si les vaches fistulées ont généralement une durée de vie plus longue en raison des soins dont elles font l'objet, les défenseurs des droits des animaux critiquent depuis longtemps ces pratiques.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**

SPECIMEN N°21		SOIE DE CHÈVRE/ ARAIGNÉE
BESTIAIRE DE L'ANTHROPOCÈNE		
RÈGNE	ANIMAL	
CATÉGORIE	ANIMAL MODIFIÉ	

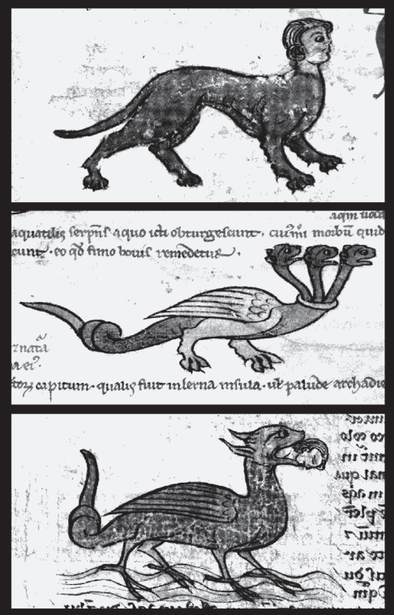


SOIE DE CHÈVRE/ARAIGNÉE

Plus solide que le Kevlar et plus extensible que le nylon, le BioSteel® est un type de matériau à base de fibres, fabriqué à partir d'une protéine recombinante semblable à la soie d'araignée et extraite du lait de chèvres génétiquement modifiées. La soie d'araignée a toujours été connue pour être extrêmement résistante, mais les tentatives de production de masse ont généralement échoué, essentiellement à cause de la tendance de ces invertébrés à se battre et à se livrer au cannibalisme quand ils sont maintenus en étroite proximité. En 1999, Nexia Biotechnologies, une entreprise montréalaise aujourd'hui disparue, et des chercheurs de l'université du Wyoming[6] ont découvert comment contourner ce problème en insérant les gènes de production de soie de l'araignée Trichonephila clavipes dans le génome de chèvres. Les mammifères en lactation produisent alors du lait, et ce lait peut être séparé et raffiné plusieurs fois, lyophilisé et transformé en une poudre que l'on peut ensuite filer en une fibre, ou transformer en revêtement ou adhésif.

En raison de leur élasticité et de leur résistance, ces fibres pourraient avoir plusieurs utilisations médicales, comme la fabrication de ligaments ou tendons artificiels destinés aux sutures oculaires et aux réparations maxillaires. La soie d'araignée issue de chèvre pourrait également offrir des applications dans le domaine des gilets pare-balles, ou pour améliorer les airbags des automobiles. Des chercheurs étudient actuellement comment utiliser des protéines similaires d'une forme de luzerne génétiquement modifiée, qui permettrait de produire des quantités encore plus importantes de soie.

6 Service, Robert F. 2002.



BESTIAIRES

UN NOM, UNE IMAGE, UNE BRÈVE DESCRIPTION et sa signification morale : voici la formule canonique des bestiaires tels qu'ils se développent au cours du Moyen Âge. Ces recueils de textes rassemblent un savoir principalement dédié aux animaux – l'Homme, les plantes ou les minéraux y sont également évoqués, mais de manière négligeable. Ils traduisent, compilent et surtout interprètent les travaux d'érudition menés par les auteurs grecs et romains (essentiellement Pline l'Ancien)[1]. Si les Bestiaires présentent principalement des espèces ayant une réalité tangible, du lion à la fourmi, en passant par le renard et la belette, il contiennent également des descriptions de créatures qu'on qualifierait aujourd'hui d'imaginaires, tels les dragons, les licornes ou les griffons : autant d'animaux dont la société médiévale ne remet pas en cause l'existence, mais dont la présence – comme celle de l'atome aujourd'hui – n'est pas attestée par l'expérience sensible individuelle[2]. De fait, l'omniprésence des animaux fantastiques dans les représentations littéraires et figuratives de l'époque médiévale leur confère une place qui est tout sauf marginale.

D'un point de vue formel, les bestiaires consistent en une série de textes et d'enluminures décrivant des espèces selon leurs caractéristiques physiques, comportementales et morales. Cette structuration vise à apporter de la stabilité au sein d'un monde naturel que l'on se représente alors comme chaotique et dégradé par rapport à l'écologie idéale créée par Dieu au sein du paradis – un lieu où le végétarisme était la règle pour toutes les créatures et où les relations inter-espèces étaient toujours bienveillantes.

La présence du mal et de la violence au sein du règne animal est, pour les femmes et les hommes du Moyen Âge, une conséquence des erreurs de l'humanité. C'est par sa faute – parce qu'il a voulu goûter au fruit interdit de la connaissance – que l'homme, a été expulsé du paradis, et c'est aussi par sa faute que toute une partie du monde animal est devenue rebelle à l'autorité de l'homme, que des animaux sont devenus carnivores et que la bestialité s'est répandue dans une nature qui a perdu une partie de l'ordre parfait de la Création divine. A ce titre, on peut affirmer qu'il n'existe pas de «sauvage» dans ce monde chrétien médiéval, mais seu-



Fig. 1



Fig. 2

PAYSAGES ANTHROPOGÈNES

L'ANTHROPOCÈNE DÉSIGNE UNE ÈRE géologique hypothétique au cours de laquelle les perturbations causées par l'humanité à la Terre en tant qu'entité géophysique dépassent même celles provoquées par les glaciers. Ce terme est loin d'être idéal, mais il permet de nous alerter sur les très graves problèmes environnementaux propres à notre époque, y compris la vague d'extinctions provoquée par les perturbations humaines, le changement climatique anthropogène et la propagation de pollutions et de radiations toxiques pour la vie, parmi une foule d'autres problèmes. La viabilité de la Terre est mise en danger par les perturbations humaines, et nous allons devoir décider si nous souhaitons y remédier.

Afin d'éclairer la gravité de nos problèmes environnementaux, il peut être utile de se pencher sur deux idées fausses concernant le terme d'Anthropocène. D'abord, ce terme ne désigne pas n'importe quelle perturbation causée à l'environnement terrestre par les humains. Dès l'évolution d'Homo sapiens il y a quelque 200 000 ans, les êtres humains ont commencé à affecter l'environnement, à l'instar de tous les autres êtres vivants. Par exemple, nous savons que les castors créent des étangs et des zones humides en construisant des barrages, ce qui change l'environnement pour les poissons. Chaque espèce effectue ce travail de modification de l'environnement. En comparaison des bouleversements collectifs provoqués sur Terre par les bactéries, les effets humains sont minuscules. Nous ne sommes pas les seul·es à façonner la Terre, que ce soit intentionnellement ou non. L'Anthropocène désigne ce qui a récemment commencé à émerger, c'est-à-dire la portée et l'échelle des bouleversements causés par les humains, ainsi que les menaces qu'ils font peser sur la vie multi-spécifique. Nous pouvons observer ces menaces non seulement dans le phénomène du réchauffement climatique mais aussi dans l'extinction de multitudes de plantes et d'animaux, dans la pollution de masse, dans l'eutrophisation et dans le déversement ininterrompu de déchets radioactifs et toxiques. C'est là que réside le problème de l'Anthropocène, et non pas dans les perturbations humaines en soi.

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l'Anthropocène **Extraits**



VIE AVEC LES NON-VIVANTS

TOUT LE VIVANT AURAIT DISPARU sur Terre, il resterait la matière, il resterait les pierres, il resterait les objets inertes et abandonnés par nous, les humains alors éteints dont plus personne ne serait là pour se souvenir alors même que leurs traces perdureraient depuis et pour longtemps encore, comme ces empreintes de dinosaures que nous pouvons toujours aujourd'hui contempler, en songeant qu'un jour viendra où peut être plus aucun spectateur n'existera pour voir nos «reliefs» — comme nous voyons aujourd'hui ce qui demeure des vies irrémédiablement passées qui ont pleinement existé il y a des dizaines de millions d'années —, que plus un quidam ne pourra interpréter les signes de nos existences défuntes. Et cela parce que, en raison même de notre manière d'habiter la planète, nous l'aurions rendue non seulement inhospitalière pour nous mais, pourquoi pas ? Hostile à toute vie.

Je formule à dessein une telle hypothèse extrême, afin de souligner un des mérites de la réflexion sur l'Anthropocène, période qu'on peut faire débuter vraiment avec la «grande accélération» post-1945, qui voit se mettre en place en quelques décennies (accélération stupéfiante du cours de l'histoire, qui nous laisse pantois bien que nous en ayons été à la fois les acteurs et les témoins passifs) l'urbanisation généralisée du Monde et ses impératifs, urbanisation mondialisée qui, nous le savons, pèse lourd dans le forçage des systèmes bio-physiques en raison des impacts des activités qu'elle instaure et réclame. Cette réflexion, donc, nous oblige à repenser aux temps de la planète et à la manière dont nous, «anthropoi», nous y inscrivons, historiquement et prospectivement.

Car l'Anthropocène, mot qui pour moi dénote avant tout la mise en péril de l'habitation humaine de la Terre en raison des effets systémiques de nos modes de vie globalisés, est autant sinon plus une incitation à réfléchir à ce qui viendra «après», qu'à ce qui s'est passé «avant». Jamais l'interrogation sur ce qui demeurera de nous lorsque notre espèce aura consumé son moment d'espèce n'a été plus justifiée[1]. Ce que nous observons aujourd'hui, par exemple, du dérèglement climatique, ou du processus d'épuisement de la biodiversité, fait même craindre à l'occasion que tout pourrait bien, précipitamment, mal tourner ! On ne peut pas comprendre le succès actuel de la «collapsologie» sans prendre en



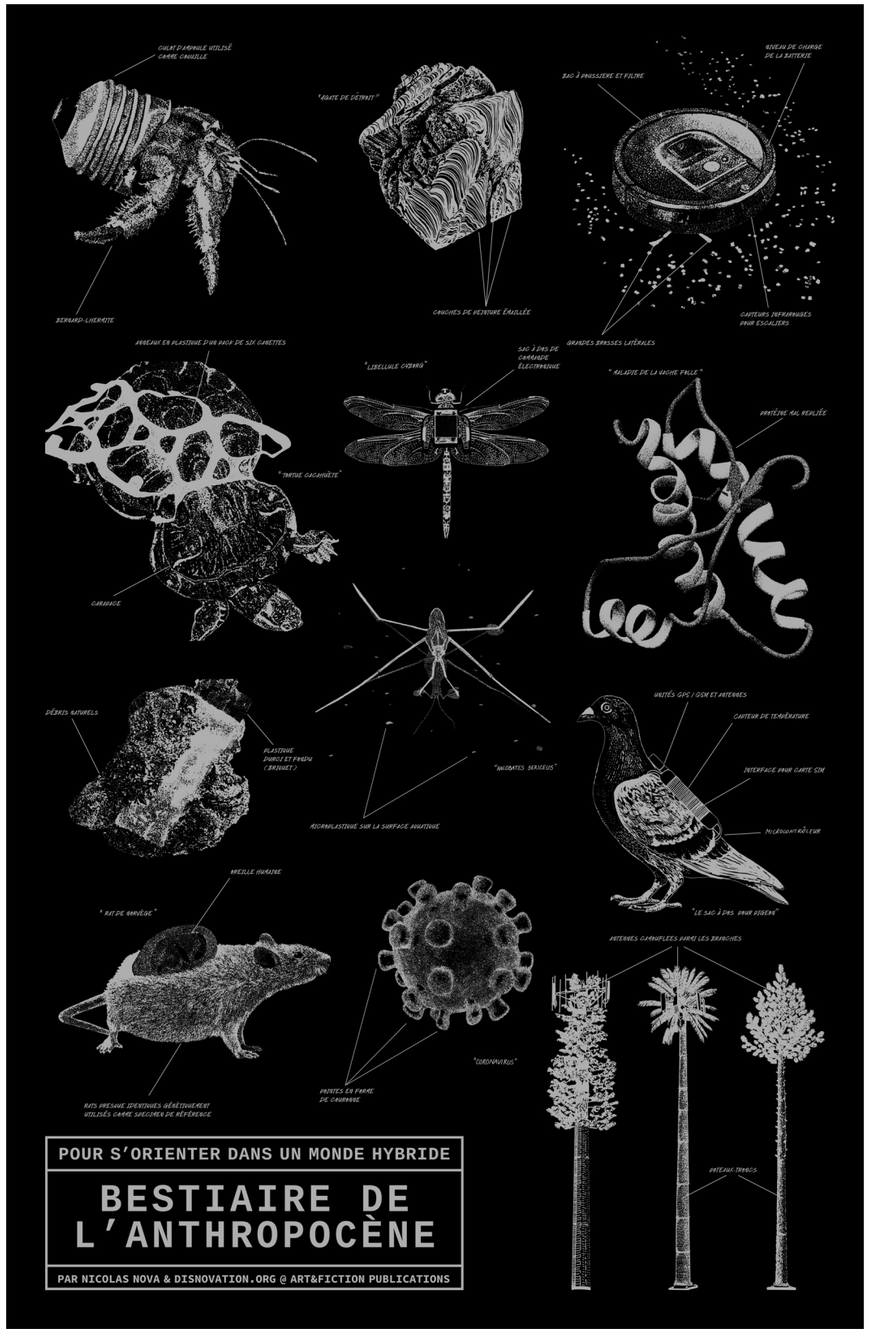
INDIGESTION PLANÉTAIRE

VOUS VOUS TENEZ DEVANT LE BÂTIMENT. Vous êtes sorti·e chercher le courrier. En examinant les enveloppes, vous tombez sur un livre récemment paru, envoyé au Centre pour la Gastronomie génomique en service de presse. En tant que responsable des relations extérieures, vous devez déterminer le département ou le·a chercheur·euse qui doit recevoir ce livre. Vous vous retournez pour regarder le bâtiment et son fouillis de toits-terrasses agrémentés de divers stands de nourriture expérimentale. En retournant à l'intérieur, vous franchissez la porte menant au hall d'entrée du Centre pour la Gastronomie génomique (CGG).

Vous retirez le livre de son enveloppe et observez sa couverture. Il s'intitule Bestiaire de l'Anthropocène. En le feuilletant, vous voyez qu'il décrit un ensemble d'organismes, d'environnements et de technologies particuliers qui ont été façonnés par l'activité humaine, et qui, en retour, façonnent l'activité humaine. Les entrées de ce Bestiaire de l'Anthropocène sont étranges, inquiétantes, voire carrément sinistres, et bon nombre d'entre elles vous sont familières de par votre travail au sein du Centre.

Soja OGM. Champignons radioactifs. Super-bactéries échappées des parcs d'engraissements. Vous reconnaissez ces animaux, ces plantes et ces minéraux (ces microbes et ces champignons, aussi) comme le produit ignoble – quoique parfois comestible – du techno-capitalisme. Bien que les entrées du Bestiaire de l'Anthropocène ne soient pas TOUTES des ingrédients, ni même forcément vivantes, bon nombre d'entre elles ont des conséquences sur ce que nous mangeons et comment. Prenons par exemple deux entrées : Animaux saturés de micro-plastiques (des poissons, par exemple) et Champignons radioactifs. Votre formation au CGG vous a appris que tous deux peuvent être considérés comme des INGRÉDIENTS INATTENDUS : «des organismes ou des composés qui ne sont pas explicitement considérés comme étant des aliments mais qui, consommés, ont un impact sur le goût, la digestion et la nutrition.»

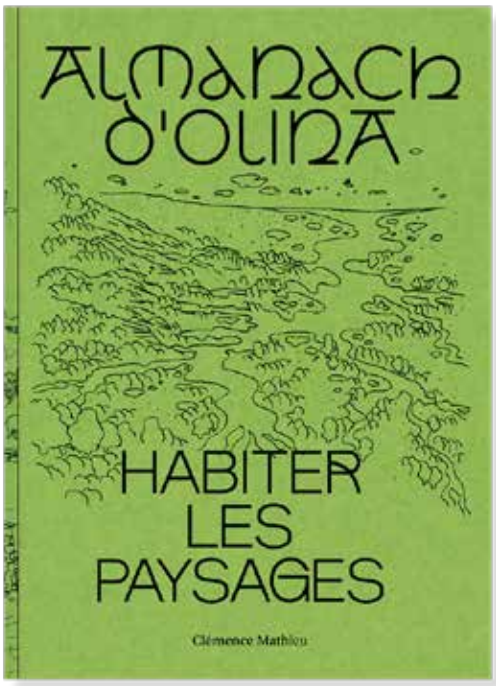
Devriez-vous déposer ce livre au labo MANGER À L'ÈRE DE L'ANTHROPOCÈNE ? Il n'est qu'à quelques portes sur votre gauche. Vous passez la tête dans le laboratoire et voyez qu'il est actuellement utilisé non seulement pour des tests de dégustation de smog, mais aussi pour





promotion conception d’affichettes pour la librairie

Nicolas Nova & Disnovation.org | Bestiaire de l’Anthropocène **Promotion**





ALMANACH D'OLINA — HABITER LES PAYSAGES de CLÉMENCE MATHIEU

ÉCOLOGIE

ISBN : 978-2-487192-05-8 / 19 €

13 × 18 cm, rabats de couvertures
impression offset quadri sur 3 papiers couleurs
144 pages / insert poster couleur

TERRITOIRE

Après l'*Almanach de l'Archipel* (Phenicusa Press, 2023), l'*Almanach d'Olina* constitue le deuxième numéro de la collection Plateaux au sein de Phenicusa Press. Cette série d'ouvrage souhaite creuser le sillon de réflexions autour des paysages et de notre manière de les habiter, mobilisant plusieurs disciplines telles que le paysagisme, l'architecture, les récits de fiction et d'anticipation, ainsi que la collecte de savoirs paysans et locaux.

Pendant un an, l'artiste et paysagiste, Clémence Mathieu a silloné les abords du fleuve Orne et de ses affluents à la rencontre de ses habitant·es afin de collecter leurs savoirs et savoir-faire autour du territoire. Elle a ensuite mis en mots et en images ces témoignages dans cet almanach.

Les tracés d'Olina forment des méandres, des coudes, des circonvolutions dans les paysages qu'elle dessine. Son bassin-versant est peuplé d'un ensemble d'êtres vivants, habitant·es traversé·es par les eaux, à la fois dans leurs corps et dans leur vie quotidienne. Cet almanach perpétuel transmet les récits de leurs attachements aux paysages d'Olina. Au rythme des saisons, des journées, de l'écoulement des eaux, les gestes et les pratiques racontés ici, peuvent aider à suivre les chemins des rivières, et à habiter avec soin les milieux de vie partagés.

FICTION PAYSAGÈRE

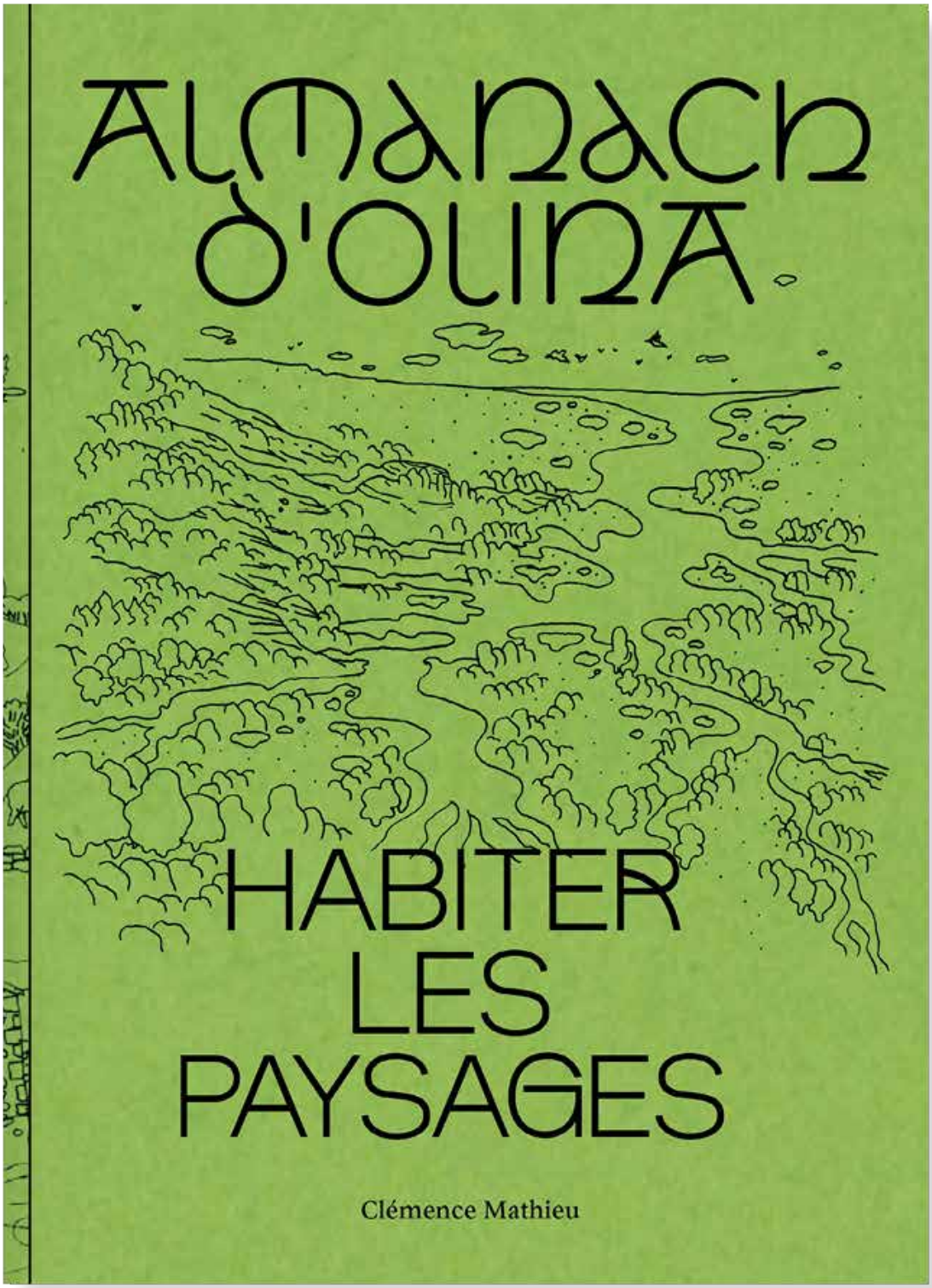
BASSIN-VERSANT

- Une forme ludique et des outils pratiques pour renouveler notre rapport au paysage
- Le fruit d'une année de résidence avec Territoires Pionniers, maison de l'architecture de Caen
- Format d'un almanach perpétuel qui permet de venir y piocher des informations au fil des saisons.

PRATIQUES POPULAIRES

CLÉMENCE MATHIEU

est paysagiste de formation, diplômée de l'école du paysage de Versailles. Elle travaille sur des fictions paysagères qui proposent d'envisager les futurs des territoires par le biais des imaginaires. A travers la mise en récits, elle tente de partager et de diffuser les cultures locales et vernaculaires des paysages, autour du rapport au vivant, à l'eau, aux sols, aux roches. C'est-à-dire, à tout ce qui compose la matérialité des paysages, et dont la bonne santé est nécessaire aux conditions d'habiter terrestres. Clémence fait partie du collectif Hydromondes et de cette nouvelle génération de professionnels du paysage aux approches pluridisciplinaires expérimentales.


ALMANACH D'OLINA
HABITER LES PAYSAGES
Clémence Mathieu

Les tracés d'Olina forment des méandres, des coudes, des circonvolutions dans les paysages qu'elle dessine. Son bassin-versant est peuplé d'un ensemble d'êtres vivants, habitant·es traversé·es par les eaux, à la fois dans leurs corps et dans leur vie quotidienne. Cet almanach perpétuel transmet les récits de leurs attachements aux paysages d'Olina. Au rythme des saisons, des journées, de l'écoulement des eaux, les gestes et les pratiques racontés ici, peuvent aider à suivre les chemins des rivières, et à habiter avec soin les milieux de vie partagés.

Clémence Mathieu est paysagiste et artiste. Travaillant sur des fictions paysagères, elle propose de se projeter dans le futur des territoires par le biais des imaginaires. Territoires pionniers a accueilli Clémence Mathieu en tant que professionnelle associée durant l'année 2024, avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles de Normandie et de la Région Normandie. Cette résidence s'est inscrite dans la dynamique de bassin-versant *Nous sommes Orne*, menée par Territoires pionniers avec un collectif de structures locales depuis 2023.

La collection Plateau est une nouvelle série d'ouvrages au sein de Phenicusa Press. Ce second almanach creuse ainsi le sillon de réflexions autour des paysages et de notre manière de les habiter, mobilisant plusieurs disciplines telles que le paysagisme, l'architecture, les récits de fiction et d'anticipation, ainsi que la collecte de savoirs paysans et locaux.



Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien de la Région Normandie, de l'Agence normande de la biodiversité et du développement durable ainsi que la Direction régionale de l'environnement, de l'aménagement et du logement de Normandie.

BONJOUR, OLINA.

L'Orne est un fleuve côtier, long de 170 km. Il traverse la plaine d'Argentan, passe par la Suisse Normande, puis par la plaine de Caen, jusqu'à son estuaire pour venir se jeter dans la Manche.

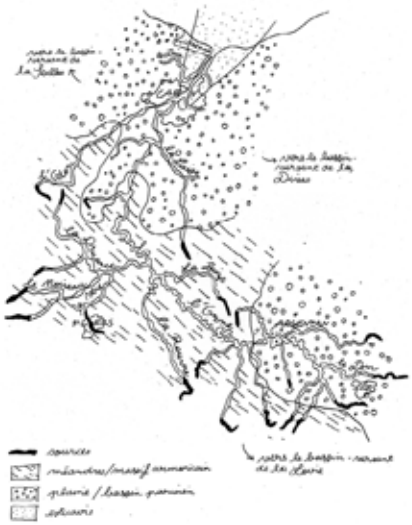
Il traverse deux départements, l'Orne et le Calvados, et deux socles géologiques, le Massif armoricain (fait de roches dures : granite, schiste, grès...) et le Bassin parisien (fait de calcaire). Olina est le confluent de 47 affluents, 32 ruisseaux et 15 rivières. Son bassin-versant couvre une superficie de 2 932 km². Dans cet espace, chaque goutte d'eau qui tombe se dirigera vers le fleuve puis vers la mer.

L'Orne existe depuis longtemps, et existera encore un bon moment. Olina, son nom celte, signifie "coude". Les tracés d'Olina sont des boucles, des circonvolutions, des méandres, des coudes dans les paysages qu'elle traverse.

J'ai rencontré Olina en 2023, d'abord à Caen, puis dans la diversité de ses paysages. J'ai arpenté ses rives, traversé ses plaines, et grimpé sur ses monts. Mais je l'ai surtout rencontrée à travers les récits de celles et ceux qui l'habitent : les habitants et habitantes du bassin-versant, qui m'ont transmis un ensemble d'informations pratiques sur leurs relations aux paysages d'Olina. Leurs balades, leurs cueillettes, leurs techniques de jardinage, sont autant d'indicateurs sur la nature des sols, sur l'écoulement des eaux, sur les espèces animales et végétales caractéristiques des différents milieux de vie, sur les pratiques paysannes locales, sur l'architecture vernaculaire...
Ces connaissances issues du terrain, de l'attention quotidienne, de la transmission, nous donnent des pistes pour réfléchir à nos attachements à ces paysages. Face aux bouleversements écologiques en place, comment pouvons-nous repenser nos manières d'habiter ce territoire ? Quelles traces du passé souhaitons-nous faire perdurer ? Que souhaitons-nous transformer pour permettre des futurs désirables ?

Ce livre prend la forme d'un almanach perpétuel, un calendrier paysager des pratiques agricoles, naturalistes, artisanales, artistiques des habitants et habitantes du bassin-versant.
Vous trouverez dans les pages qui suivent de petits sentiers dessinant les paysages d'Olina, que vous pourrez emprunter, en vous laissant doucement porter par les eaux.

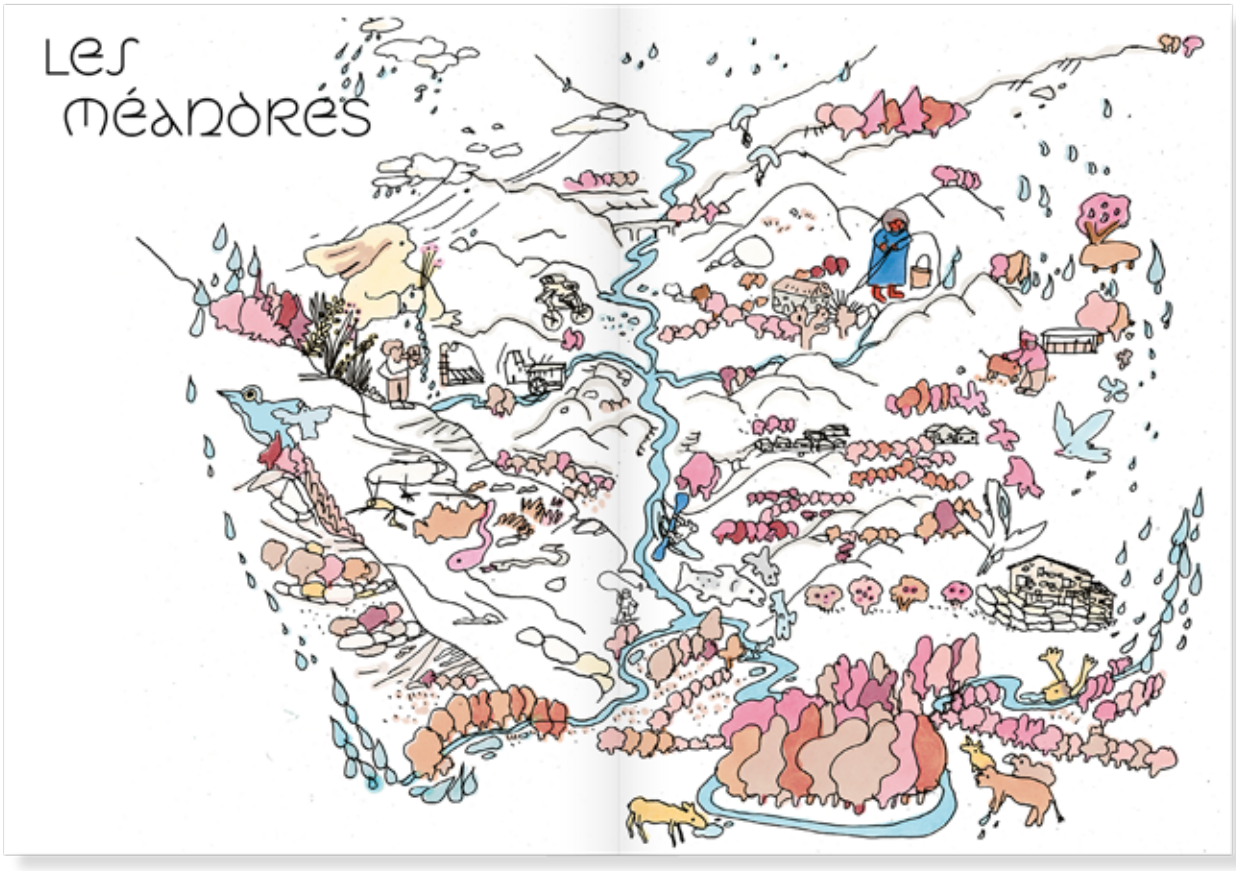
ENTRÉES PAYSAGÈRES

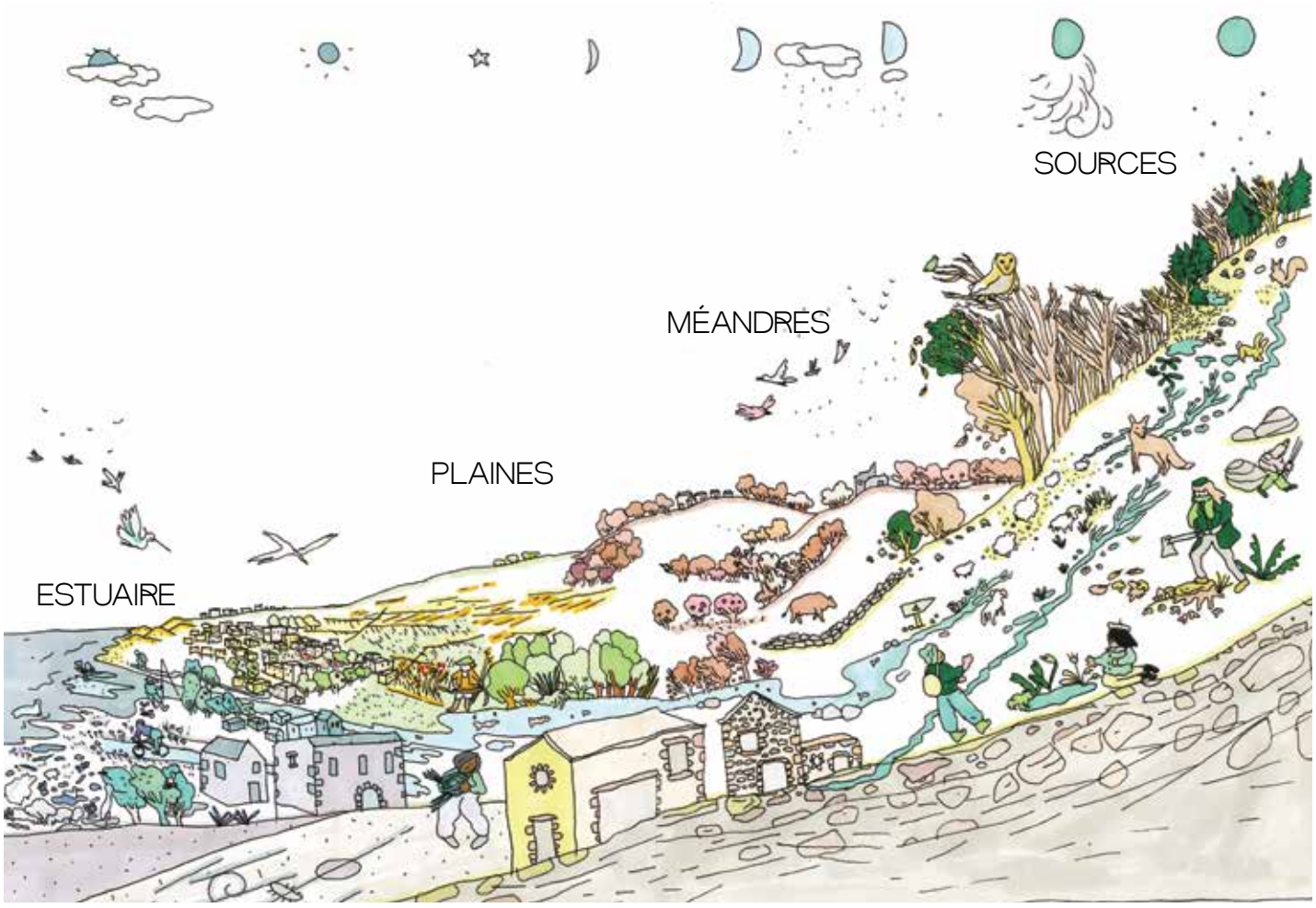


LE BASSIN-VERSANT DE L'ORNE ET SES RIVIÈRES: la Sennevière, la Thouanne, le Don, l'Ure, la Baize, l'Houay, la Cance, l'Udon, la Maire, la Baize, la Rouvre, le Noireau, la Guigne, la Laize, l'Odon, le Biez, le Don.

SOURCES, MÉANDRES, PLAINES, ESTUAIRE.

Les paysages d'Olina sont les milieux de vie des êtres multiples qui habitent le bassin-versant : humain·es, animaux, plantes, roches... Tous et toutes sont reliées à l'eau, qu'elle soit directement visible dans le paysage, ou invisible, souterraine, ou encore aérienne. Car les paysages naissent de l'eau, et se transforment sous ses mouvements, sur des temps très longs, ou parfois très courts. Elle est aussi présente dans nos corps aquatiques. Car les êtres vivants boivent l'eau des rivières et de leurs nappes phréatiques. Nous sommes constitués des eaux de notre rivière. Lorsque je vis les paysages d'Olina pendant plusieurs jours, mon corps s'imprègne de ses molécules.
En arpentant le territoire du bassin-versant, de l'amont à l'aval, de l'aval à l'amont, d'est en ouest, du nord au sud, j'ai vu les eaux de l'Orne et de ses affluents fluctuer au gré des saisons, des milieux traversés, des usages. Déborder ou s'assécher, créer des marais et des tourbières, être dérivées en canal, ou s'ouvrir vers la mer. Les eaux sont sans cesse en mouvement.


Les
méandres


SOURCES
MÉANDRES
PLAINES
ESTUAIRE

De la branche qui ploie un instant, quelques aiguilles de pin tombent. Une seconde plus tard, c'est la branche d'à côté qui connaît le même sort. Un mouvement roux secoue la cime de l'arbre. Il saute, rejoint celui d'à côté. Dans l'espace entre les deux, en haut de la forêt sombre, la silhouette d'un écureuil. Il cavale entre le haut et le bas, entre les feuillus dont les couleurs d'automne camouflent son pelage, et les résineux aux aiguilles persistantes. Assez vite, c'est difficile de le suivre. Sa course effrénée s'arrête soudainement. La forêt s'ouvre d'un coup, sans lisière, au pied du pylône rayé rouge et blanc de l'antenne. En haut du Mont Pinçon, montagne de 363 mètres de haut, l'antenne est un immense signal qui culmine à 578 mètres diffusant ses images invisibles dans le paysage.

L'endroit ne convient pas à l'écureuil. Il fait donc machine arrière et retourne à sa promenade, à sa récolte, à sa recherche d'abris. La forêt s'ouvre à nouveau, de façon plus progressive. Il descend alors dans les buissons épineux, puis s'arrête au niveau d'un massif de fougères sèches qui marquent le passage entre le domaine forestier et une lande à bruyères. Les arbres de la forêt se prolongent en une haie qui délimite le contour d'une prairie pâturée. L'écureuil sautille, circule, en quelques mètres, bien caché dans les herbes hautes, les branches des ajoncs, les buissons de genêts, et les tiges des prêles au niveau d'un trou dans la terre. La bourbe noire, argile issue de la décomposition de schistes il y des millions d'années, n'est plus utilisée par les humains aujourd'hui. La trace de cette ancienne carrière, sûrement exploitée dans l'Antiquité pour la fabrication de tuiles, a laissé place à une zone humide. L'écureuil n'a pas l'habitude d'être

ainsi au niveau du sol, il se dépêche, échappe d'un bond à la collision avec la sauterelle, une decticelle des marais qui s'éloigne en crissant. Elle aussi saute entre les herbes de la lande. Enfin arrivé au niveau de la haie qu'il avait repéré, l'écureuil va se nicher dans le creux noueux du tronc d'un noisetier.
En haut de son arbre, au sommet de la montagne, l'écureuil est un habitant d'une région que les humains nomment Suisse Normande. Aux confins nord-est du Massif Armoricain, les monts, gorges et falaises, créés par différents facteurs géologiques, génèrent un ensemble rocheux escarpé. Les vues multiples sont réduites, closes, et parfois ouvertes sur les hauteurs face à un vaste territoire. Le haut du Mont Pinçon est l'une de ces ouvertures, sa destination.
Son corps souple circule dans les eaux de la rivière.
Le fleuve Orne, en bas des monts, fait le lien entre montagne et mer, entre les représentations des des montagnes alpines et la Normandie maritime.

Les graviers chantent l'eau claire en bas de la falaise. Les herbes d'eau se meuvent sur les berges. Des micros-rapides sont des lieux d'arrêt pour les bâtons, les feuilles, les mousses tombées dans la rivière.
Un corps écailleux, argenté, saute pour franchir une pierre. Il retombe dans l'eau, les particules fines des limons se parent de son ombre au fond du lit. Le saumon vient de la mer. Au cœur des eaux marines, il est devenu adulte. Il revient aujourd'hui pour déposer ses œufs à l'endroit même de sa naissance. Peu de ses congénères subsistent dans les eaux du bassin-versant; les barrages, les pollutions, sont autant d'obstacles pour ce poisson à la vie complexe, entre terres intérieures et grand large. Celui-ci

a réussi à remonter l'Orne de l'estuaire et des plaines, vers ses lieux de frayères en amont vers les sources. Arrivé en Suisse normande, les eaux fraîches et vives lui indiquent qu'il est proche de sa destination. Il circule dans les eaux de la rivière en méandres aux circonvolutions qui creusent le relief dur des montagnes granitiques. Arrivé à la confluence entre le fleuve Orne et son affluent, la Rouvre, le saumon remonte le cours de l'eau. Pour pondre, il trouvera un lieu abrité, proche d'une berge, entre deux galets et un tapis d'herbes aquatiques.
Un museau dans l'eau, tout proche du saumon, plonge. Il s'écarte et continue sa remontée. La vache boit l'eau claire de la rivière, elle s'est écartée du reste du troupeau qui pâture l'herbe grasse. En fond de vallées, les méandres de l'Orne et des ses affluents forment des prairies humides, bordées d'une ripisylve épaisse. La vache a réussi à se frayer un chemin à travers le boisement pour se désaltérer. La prairie est étroite, refermée par une haute falaise grise.

L'Orne sinue et sculpte les paysages. Elle se heurte aux roches de l'ancienne chaîne hercynienne. En faisant obstacle aux rivières, les roches dures sont à l'origine des méandres de l'Orne : boucle du Hom, Rouvrou, Clécy. Ses flots coulent, transportent et forment les êtres qui habitent ses paysages. Du nord au sud de leurs parcours à travers les montagnes, l'Orne et ses affluents creusent trois sortes de roches. L'une est très solide au centre ; les deux autres au sud et au nord plus souples. Ainsi, la forme des vallées varie, entre profondeurs abruptes et reliefs plus doux. Perché sur la roche d'Oëtre, l'humain qui s'avance pour admirer la vue pose sa main sur la haute pierre couverte de lichens, tout près d'un lézard vert.

Celui-ci se faufile à travers les failles, et redescend vers le sol caillouteux. Il se mettra à l'abri du tapis de spergule printanière, parimi ses fleurs blanches. Les êtres des roches sont discrets. De l'autre côté de la rivière, les pentes plus douces sont ouvertes aux prairies, aux vergers, et la vallée plus large accueille des villages. Des friches industrielles, mines de fer à l'abandon, anciennes filatures, ponctuent les paysages. La végétation pionnière, arbres à papillons, bouleaux, ronces, s'installe progressivement sur les sols pollués.

Au-dessus du lieu de friche en fond de vallée, le rouge-gorge fouille entre les feuilles mortes tombées au sol à la lisière du bois. Les traces d'un ancien muret de pierres sèches lui offrent un promontoire. Perché sur la pierre écroulée, au bord de l'ancienne terrasse agricole, il observe le ballet des mésanges, moineaux et autres passereaux venus chercher les baies de l'hiver. Le chant d'un coq résonne. Le rouge-gorge s'envole, et se dirige vers la ferme isolée non loin de là. Il survole les moutons pâtureurs, et se pose dans la haie taillée, entre le pré et le chemin. Là, il trouvera pitance dans le cortège végétal des arbustes et des petits arbres. Le plumage de l'oiseau et les fruits rouges du sorbier et de l'églantine tranchent dans le paysage brun, gris et vert.

Arbre, eau, roche. L'Orne des méandres est un écrin montagneux rude, fragile. Le bocage qui subsiste, entre vallons, plateaux, coteaux, fond de vallée, est un lien entre les mondes, un lien entre les époques, un lien entre les vivants. Si on le préserve, si on l'étend, il a la capacité de faire vivre les eaux et leurs paysages pour encore longtemps.



ARPENTAGE

Arpenter un paysage, c'est se promener dans un lieu avec un objectif en tête. Collecter, ressentir, écrire, dessiner... On peut associer cette idée avec l'arpentage comme méthode de lecture collective d'un livre, issue de l'éducation populaire.



CARTE MENTALE D'UN ARPENTAGE

Après s'être promené·e·s pendant plusieurs heures ou plusieurs jours, sur un trajet court ou long, la carte mentale permet de se remémorer les choses vues, entendues, ressenties...depuis le départ, jusqu'à l'arrivée.

LE DESSIN

Symbolique, schématique, en mots plutôt qu'en tracés... La représentation est entièrement libre ! Le dessin peut être réalisé seul·e ou en groupe, il peut être montré, discuté, ou gardé pour soi en mémoire...

L'ÉCHELLE DE LA CARTE

Un oiseau rencontré peut être 10x plus grand qu'un pont. Le niveau de représentation des différents éléments se fait en fonction du degré d'importance du ressenti et de l'observation.

CROQUIS ET CARTE

SOURCES - MÉANDRES ⁓ PLAINES ▲

À REMPLIR

"Croquis de paysage"

"Carte mentale"

FABRIQUER SON FUSAIN

FABRICATION DU FUSAIN

1 - tailler des branches
2 - mettre les branches dans un e boîte de fer blanc percée d'un trou d'un cm de diamètre
3 - déposer la boîte dans les braises d'un feu. Lorsqu'il n'y a plus de fumée qui sort du trou : le fusain est prêt ⁓



SOURCES - MÉANDRES ⁓ PLAINES ▲ ESTUAIRE ≈

C'EST QUOI DU BOIS VERT ?

Bois fraîchement coupé, qui a un taux d'humidité bas (par rapport à du bois mort qui est resté par terre en forêt).

« Lors d'une balade, je récolte des branches de bois vert pour ensuite fabriquer mon propre fusain. » d'après une artiste et artisane de Suisse Normande

L'après-midi atelier réalisé pendant la "Fabrik des Magasins et des jardins" organisée par le CPIE Collines Normandes à Athis-Val-de-Rouvre.

MON DESSIN AU FUSAIN

SOURCES - MÉANDRES ⁓ PLAINES ▲ ESTUAIRE ≈

À REMPLIR

"date"

« Ces existences reliées, entre la forêt et la plaine, entre la montagne et la mer, peuvent se reconnaître et s'éveiller ensemble au chant des eaux. »

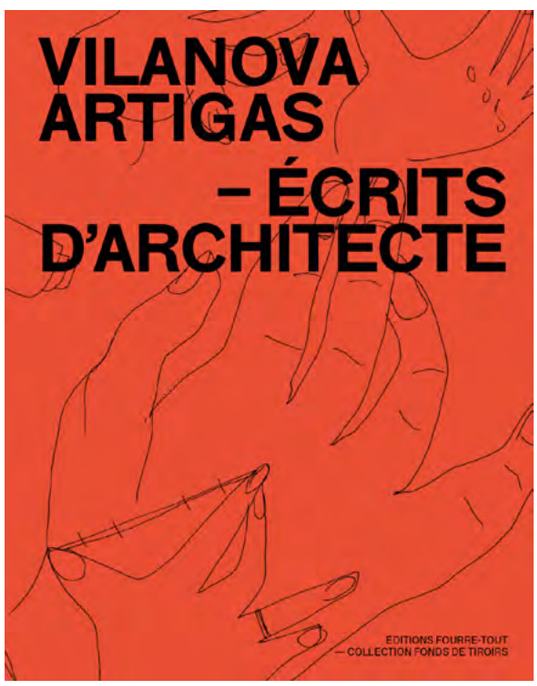
« Les paysages naissent de l'eau et se transforment sous ses mouvements. »



VILANOVA ARTIGAS
—
ÉCRITS D'ARCHITECTE

DOSSIER DE PRESSE

Editions Fourre-Tout



Tout au long du XXe siècle, São Paulo est passée du statut de ville modeste à celui de l'une des plus grandes mégalopoles du monde. L'architecture de Vilanova Artigas (1915-1985) s'inscrit dans ce processus, au cœur des forces contradictoires issues des tensions sociales qui bouillonnaient dans la ville. Le béton armé a été la technologie clé qui a permis l'édification d'un monde où le progrès était synonyme d'égalité et de liberté, une illusion qui s'est estompée face à la violence des régimes politiques autoritaires.
La formation d'Artigas à l'École polytechnique lui a fourni les outils nécessaires pour s'éloigner des formalismes brésiliens célébrés, et il a relevé les défis techniques du béton pour repenser l'expérience de l'espace. Son architecture se caractérise par des poutres suspendues, des porte-à-faux audacieux, de généreuses continuités et des possibilités d'échange infinies. Pourtant, la vie lui a réservé des épreuves : il a connu la violence politique, la discrimination manifeste et l'exil.
La Faculté d'architecture de São Paulo fut son chef-d'œuvre, une institution où il revint à la fin de sa vie pour être acclamé comme une figure paternelle par des générations d'architectes, lui qui avait redessiné l'architecture moderne.
Cet ouvrage rassemble pour l'essentiel la somme complète de ses écrits, du milieu des années 40 à 1964, année de son exil, ainsi que ses textes jusque 1984, à la veille de sa mort, et trois entretiens accordés entre 1980 et 1984, dans lesquels il se concentre sur les relations entre architecture, art, enseignement et politique. Les textes sont complétés par une biographie soigneusement mise à jour, un appareil critique et une multitude de facsimilés dont la première publication de son dossier politique sous la dictature, des cartographies et illustrations d'une sélection de ses œuvres y compris les diapositives qu'il utilisait pour ses rares conférences, désormais légendaires.

Préface de Paulo Emílio Buarque Ferreira

Publication janvier 2027, dans la collection *Fonds de tiroirs*.
La présente édition est une production des Éditions Fourre-Tout, et a été publié avec le soutien de la Fondation de la Bibliothèque nationale du Brésil, du ministère de la Culture du Brésil, de l'Institut Guimarães Rosa, du ministère des Affaires étrangères du Brésil et de Wallonie-Bruxelles Architectures (WBA).

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Pierre Hebbelinck

TRADUCTRICE
Leistner Lucia

CONSEILLER LITTÉRAIRE
Pascal Leclercq

RELECTEURS
Pascal Leclercq
Carmelo Virone

SUIVI ÉDITORIAL
Pierre Geurts

GRAPHISME ET MISE EN PAGE
Antoine Lantair, pour NNstudio

CONSEILLER JURIDIQUE
Jean-François Henrotte

FICHE TECHNIQUE
416 pages pages Hard Cover, format 150 * 190 mm
Tirage : 750 copies en français
Imprimeur : FINIDR, Tchéquie

DIFFUSION & DISTRIBUTION
Serendip-Livres

ÉDITEUR
Éditions Fourre-Tout
Directeur : Pierre Hebbelinck
Responsable éditorial : Pierre Geurts
43 rue Fond-Pirette,
B-4000 Liège, Belgique
Téléphone : +32 (0)4 226 53 26
Email : fourretout@pierrehebbelinck.net

9 782930 525280

Prix Public : 30 euros TTC

Dépôt l'égal : D/2026/10.235/1
ISBN : 978-2-930525-28-0

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Vilanova Artigas est considéré comme l'un des architectes brésiliens les plus importants et influents du XXème siècle avec Oscar Niemeyer. L'essai qui lui est consacré, a l'ambition de rendre publique l'ensemble des textes qu'il a écrits durant 4 décennies du milieu des années quarante au milieu des années 80. Nous souhaitons créer un corpus complet à la manière de la collection *La Pléiade* pour les auteurs français. La recherche des textes a pris trois années et comprendra de nombreux facsimilés montrant la place de son travail d'écriture au cœur des médias, dans ses rapports épistolaires avec ses contemporains, dans ses échanges dans le cadre de ses actions pour la paix, dans ses voyages autour du globe etc... Une grande partie de ces textes n'ont jamais été publiés. Une autobiographie entamera la série de texte. Des recherches et découvertes exceptionnelles dans les archives du DOPS permettront au lecteur de contextualiser l'homme engagé politiquement et conceptuellement. Une iconographie riche accompagnera sa biographie. Une place essentielle sera également donnée à son épouse, l'artiste Virginia Artigas et posera un regard sur leur complicité créative. Un tableau synoptique dressé par l'historienne Rosa Artigas permettre de faire les ponts et les liens entre ses textes et les contextes du Brésil, de l'état du monde et de sa production architecturale en parallèle. Une cartographie reprendra la série de ses œuvres majeures, ses maisons personnelles. Une liste complète des œuvres sera intégrée également. Une préface de Paolo Emilio Buarque explicitera le contexte de la production de ces textes qui abordent non seulement les fondements architecturaux de sa pensée mais également ses engagements pédagogiques (il a fondamentalement transformé la pédagogie d'architecture du continent latino-américain) , politiques et ses recherches philosophiques.

Vilanova Artigas interroge le monde et dès lors, l'ouvrage constituera un outil de lecture d'une formidable actualité.

Le quatrième de couverture sera assuré par André Tavares, écrivain historien portugais, directeur de la Triennale d'architecture de Lisbonne, éditeur responsable de la maison d'édition Daphné Editoria à Porto. Il est un magnifique passeur et son réseau européen augure d'une visibilité de l'ouvrage sur le continent.

Le mot de l'éditeur mettra en perspective cet ouvrage au sein de la production de la collection "Fonds de tiroirs".

Le livre se verra augmenté en fin d'ouvrage de la présentation de 3 réalisations architecturales essentielles à commencer par la FAU de São Paulo sous la forme de dessins, photos, plans...

Argumentaire

UNE RECHERCHE D'AMPLEUR INÉDITE

C'est la première fois qu'un ouvrage rassemble en français la quasi-totalité des textes, essais et entretiens de Vilanova Artigas. Pour les rayons architecture, c'est un livre de référence absolu et indispensable, un futur "classique".

DES DOCUMENTS HISTORIQUES EXCLUSIFS

Le livre intègre des fac-similés rares, ses diapositives de conférences et, surtout, la publication inédite de son dossier politique sous la dictature.

UNE FIGURE ROMANESQUE

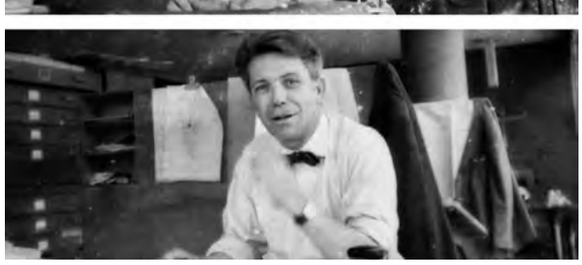
Au-delà de sa pratique architecturale, le livre raconte le destin d'un homme qui a connu l'exil et la censure. C'est le portrait fascinant d'un architecte engagé, ce qui permet de conseiller ce livre aussi bien aux passionnés d'architecture qu'aux amateurs d'histoire politique et du Brésil.

UN BEAU LIVRE

Richement illustré (cartographies, visuels de ses œuvres, appareils critiques), ce livre possède une forte valeur éditoriale.







VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

ROSA CAMARGO ARTIGAS

Rosa Camargo Artigas (1950 – São Paulo) est historienne, diplômée de l'Université de São Paulo. Elle a enseigné « Histoire, théorie et critique de l'architecture et de l'urbanisme III et IV » à l'Escola da Cidade. Elle est essayiste dans les domaines de l'histoire du Brésil, de l'art, de l'architecture et des villes. Elle a publié dans de nombreuses revues et ouvrages collectifs, au Brésil et ailleurs.

Rosa a dirigé, entre autres, les ouvrages : Paulo Mendes da Rocha (Cosac & Naify – 2000 et 2007), João Walter Toscano (UNESP – 2002), Caminhos da Arquitetura (Cosac & Naify – 2004), Caminhos do Elevado – Memória e Projetos (IMESP/SEMPLA – 2009) et Vilanova Artigas (Terceiro Nome – 2015). Elle a également été commissaire d'expositions : « Arquitetura Três Movimentos » (Instituto Tomie Ohtake – 2001), 7e exposition Internationale d'Architecture à la Biennale de Venise (Fundação Bienal de São Paulo – 2000) et « Ocupação Vilanova Artigas » (Itaú Cultural – 2015).

Rosa a codirigé la recherche pour l'évènement « Centenário de Vilanova Artigas » (Ocupação Itaú), le documentaire « Vilanova Artigas : o arquiteto e a luz » et le livre jeunesse A mão livre do vovô (2015 – Terceiro Nome). Elle reçoit, en 2016, le prix de l'Association paulista des Critiques d'Art pour le domaine « Mémoire ». En 2019, elle publie une biographie affective sur sa mère, la plasticienne et militante Virginia Artigas (Virgínia Artigas : histórias de arte e política – Terceiro Nome).

VERA LÚCIA DOMSCHKE

Vera Lúcia Domschke est architecte, diplômée de la faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de São Paulo (1981), où elle a obtenu une spécialisation [NDT : Mestrado] en (1998) puis un doctorat (2008). Elle est professeure d'architecture depuis 1990, et rattachée depuis 2009 à l'Université presbytérienne Mackenzie. Entre 1981 et 1987, elle a exercé au sein du cabinet VILANOVA ARTIGAS. En 1990, elle a fondé son agence d'architecture VD où elle exerce jusqu'aujourd'hui. Elle a travaillé, depuis 30 ans, sur des projets privés ainsi que pour de nombreuses Institutions publiques.

PAULO EMÍLIO BUARQUE FERREIRA

Paulo Emílio Buarque Ferreira est architecte, né à São Paulo. Il exerce en indépendant depuis 2002, répondant à différentes échelles de projet et notamment dans la commande publique. Il est diplômé de la faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de São Paulo, avec spécialisation [mestrado] et doctorat au sein de la même École. Il a enseigné 12 ans à l'Université presbytérienne Mackenzie et est, depuis 2024, professeur à la FAU-USP.

PASCAL LECLERCQ

Pascal Leclercq est né en 1975 à Liège. Il est un des animateurs de la scène poétique francophone belge du début du XXIe siècle. Enseignant à l'École Léopold Mottet, il a fondé les ateliers d'impression Poésie Pur Porc, au sein desquels s'épanouissent les éditions du Boustrographe et la revue *Boustro*.

Il a traduit de l'italien le romancier Alessandro de Roma (*Vie et m*ort *de Ludovico Lauter,* La fin des jours*,* Gallimard*,* Du monde entier) et le poète Andrea Inglese (*Colonne d'aveugles, Le clou dans le fer*, édition revue et augmentée au Boustrographe, 2025). Il a publié quelques polars parodiques, une dizaine de recueils de textes poétiques et autant de plaquettes, parmi lesquels *Épuisé* (La Dragonne, 2016), *Dans un pays pourtant phénoménal* (l'Herbe qui tremble, 2022) et *Booker Little et autres poèmes* (l'Angle mort, 2026). Les éditions Do ont publié en mars 2026 son premier récit, *La Pharmacie*.



Une collection intitulée "Fonds de tiroirs"

En Europe et de par le monde, nos sociétés évoluent sans cesse. L'histoire de l'architecture, de ses mouvements, n'éclaire que faiblement et de manière marginale l'éventail des conditions de la pratique architecturale. Face aux transformations accélérées de l'après seconde guerre mondiale (les trente glorieuses suivies de trente ans de néo-libéralisme, l'augmentation de la puissance des GAFAM, l'effondrement des économies en 2008, la pandémie en 2020, …), les architectes d'Europe et plus largement de chaque continent sont confrontés à de nombreuses questions et exposent par l'écriture leurs pratiques souvent inquiètes, engagées et créatives, pour tenter de leur donner des réponses vivantes et adaptées. Aujourd'hui Fourre-Tout a dans ses cartons cinq projets portant sur des textes souvent remisés au fond d'un tiroir par des architectes européens, écrits sans volonté réelle de publier. Ces textes possèdent une filiation avec ceux qui ont émergé d'un tiroir pour Franz Kafka, une malle pour Fernando Pessoa, un laptop pour Roberto Bolaño. Ils sont le résultat du besoin impératif de clarifier leur démarche. Ils sont souvent le fruit d'évènements particuliers. La vocation de la collection Fonds de tiroirs est de remettre en lumière ces mots laissés en friche.

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

LUCIA LEISTNER

Lucia Leistner est franco-brésilienne, elle vit en France depuis 1991. Architecte diplômée, elle a exercé pendant près de 25 ans, avec une approche pluridisciplinaire, associative, artistique et militante. Elle s'intéresse aux regards anticonformistes liés à l'architecture et développe aujourd'hui un projet autodidacte de traductions entamé par L'architecte aux pieds nus : manuel d'autoconstruction (Johan Van Lengen).

Ont suivi Dessiner le futur (Paulo Mendes da Rocha) et, dans l'autre sens, O manifesto da Terceira paisagem (Gilles Clément), A evolução, a revolução e o ideal anárquico (Élisée Reclus) et son diptyque vidéo bilingue. Elle est doctorante à l'École d'Architecture de Toulouse, avec pour sujet de thèse « La fonction sociale de l'architecte, la précarité croissante, la question de l'autoconstruction accompagnée et l'expérience brésilienne de la loi ATHIS ».

CARMELO VIRONE

Carmelo Virone est né à Seraing en 1957. Critique littéraire, critique d'art, traducteur, écrivain. Il a publié de la poésie, des nouvelles, des essais, un récit sur l'enfance de sa mère en Sicile. Aux éditions Fourre-Tout, il a participé à la collection *Architexto* et fait paraître en 2024 *Louis Bosny (1924–1983) et le logement social, un modèle pour aujourd'hui*, qui accompagnait l'exposition du même nom. Derniers titres parus : *Nous irons là, nouvelles*, MEO, 2025, *Prendre ses quartiers, poèmes,* L'Herbe qui tremble, 2026.

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE



JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS

ROSA CAMARGO ARTIGAS

POUR L'INSTANT, JOÃO BATISTA

Innocente Villanova a ressenti l'inquiétude de son petit-fils et, lors d'une réunion de famille dans une ferme près de Curitiba, il le fait venir et lui montre le portillon à l'extérieur : « Tu vois le chemin après le portillon ? Pour toi, João Baptista, c'est le mieux que Curitiba puisse t'offrir. Ce chemin va vers la route de São Paulo ». Bien qu'il fût un homme simple et peu instruit, son grand-père maternel connaissait le moment où il fallait laisser des choses derrière soi. Lui-même avait vécu la saga des immigrants italiens, fuyant la crise provoquée par l'unification de l'Italie puis la guerre entre l'Italie et l'Empire austro-hongrois. À l'âge de 17 ans, il a quitté la petite ville de Semaglia dans la région de Vénétie, pour le Brésil, avec sa mère, qui était veuve, et ses deux jeunes frères. Cette vague de migrations d'origine italienne, polonaise et allemande, a peuplé la province du Paraná. Innocente Villanova était ferronnier, il est venu pour travailler sur le chantier de la voie ferrée Curitiba-Paranaguá[1]. Au Brésil il s'est marié avec Isabel dal Stella, également immigrante, originaire du village de Dueville, de la province de Vicence, aussi dans la région de Vénétie.

Du côté paternel brésilien, de la famille « Artigas », João Baptista ne pouvait pas s'attendre à la même compréhension que du grand-père italien. João Evangelista et Joana, conservateurs et rigoureux, originaires du village de *Tranqueira*, situé dans une région de bouviers et de paysans près de Curitiba, auraient pu se méfier de ce petit-fils solitaire, qui aimait le dessin et la poésie.

João Baptista est le premier petit-enfant d'Innocente Villanova, premier fils d'Alda et de Brasílio



Fig. 1



Fig. 2

Artigas Fig. 1-2. Il est né en 1915 le jour de la Saint-Jean Baptiste et, pour cette raison, a été baptisé du nom du saint. Quand il est né, Curitiba[2], capitale du Paraná, était une ville de 78 000 habitants, située sur le premier plateau Paranaense, a environ 934 m d'altitude et à 110 km de l'Océan Atlantique. Après João Baptista sont nés deux autres garçons, Giocondo en 1916 et Joel en 1919 Fig. 3-4.

Mais la petite famille a dû rapidement endurer le décès précoce du père, Brasílio, en 1921. Il a laissé la jeune Alda veuve, à l'âge de 25 ans, et trois jeunes enfants à élever. La vie a été plus dure, les enfants ont dû quitter la crèche. Pour entretenir ses trois enfants de 5, 4 et 2 ans, elle postula pour un poste d'institutrice dans l'État du Paraná et part enseigner dans la petite ville de Teixeira Soares, à 120 km de Curitiba, sur le front de l'exploitation forestière Fig. 5. C'est dans cette école que ses trois enfants apprennent à lire et à écrire et terminent le cycle primaire, avec leur mère pour institutrice.

João Baptista est le premier à retourner à Curitiba, à l'âge de 11 ans, en 1925. Il passe un temps à l'internat du Lycée Paranaense, où il prépare son

1 La voie ferrée Curitiba-Paranagua a été construite entre 1880 et 1885, elle est longue de 110 km et a essentiellement servi au transport de marchandises.

2 Voir cartographie, page XXX.

3 Les réformes de l'éducation prônaient le droit à l'éducation pour tous: une école gratuite, obligatoire et laïque. Les premières réformes sont portées... à São Paulo, entre 1920 et 1924 par Antônio de Sampaio Dória, enseignant et homme politique, sur la base de l'école active ».

4 L'École Polytechnique de l'Université de São Paulo est une école d'ingénieurs installée à Londres en 1893.

5 Luiz Saia (1911-1975) ingénieur, ethnographe, professeur, chercheur, et architecte spécialisé dans la préservation du patrimoine. Octacílio Pousa Sens. Ingénieur en hydrologie. Il faisait partie de l'équipe pluridisciplinaire (hygiène et assainissement) dirigée par Artigas pour le concours de Brasília.



Fig. 3



Fig. 5

baccalauréat. Ensuite il vit chez ses grand-parents, Joana et João, au n°5 de la rue de la Miséricorde, jusqu'au retour de sa mère, deux ans plus tard.

Les années d'enseignement secondaire ont été décisives dans la vie de João Baptista. Dans les années 1920, l'école publique a été profondément réformée, sous influence du positivisme et des théories libérales nord-américaines, avec la sécularisation, l'universalisation des savoirs et l'interdiction des châtiments corporels. São Paulo est le premier État à mettre en place la réforme, dès 1920[3]. Les suivants sont Rio de Janeiro et le Ceará, en 1924. Les réformes pédagogiques arrivent au Paraná également, dès 1924, portées par le professeur Lysímaco da Costa, enseignant de physique à l'école secondaire publique. João Baptista fréquente cet établissement à partir de 1926 et bénéficie de l'enseignement de ces pionniers de la pédagogie républicaine Fig. 6.



Fig. 4



Fig. 6

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Éditions Fourre-Tout



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

Durant cette période, en plus des cours de dessin, Artigas obtient son diplôme d'ingénieur-architecte à l'École Polytechnique de l'Université de São Paulo et, en 1937, il crée une entreprise de construction – *Marone&Artigas* – avec son collègue, l'ingénieur Duilio Marone, au n°484 de la rue São Bento, au centre-ville.

Cette petite entreprise a construit, entre 1937 et 1944, près de 40 projets. *Marone&Artigas* a essentiellement construit des maisons pour la classe moyenne paulista, dans des lotissements qui sortaient de terre au fur et à mesure de l'expansion de la ville, en général financés par des fonds de pension : des maisons à Santo Amaro et Pacaembú, des villas à Barra Funda, un ensemble de maisons rue Brigadeiro Luís Antônio, des maisons jumelées à Pinheiros. Ce sont des constructions caractéristiques du goût paulistano, issues d'un éclectisme réinterprété et dépendant des possibilités financières des futurs habitants. Avec des clients et amis plus fortunés, Artigas a pu expérimenter des réalisations s'inspirant de l'architecture moderne internationale. Pour ces projets de maisons inspirées du modernisme nord-américain, il modifie les plans, la disposition intérieure des espaces et les procédés constructifs, intégrant au projet architectural les savoir-faire des artisans et des maîtres d'œuvre. Il a osé assimiler des formes inspirées de Gropius et Mies van der Rohe, mais ce sont ses maisons « wrightiennes » qui ont été considérées comme une phase singulière de son œuvre. Les plus connues sont les maisons de Bertha Gift (1942), la première maison des Artigas, la *« casinha »* [19] et celle de Rio Branco Paranhos (1943) Fig. 23. Le quartier, Campo Belo, était en périphérie de la ville et proposait des grands terrains, presque des fermes, il n'y avait aucune planification urbaine. La *« casinha »*, au-delà d'être la maison de campagne du couple, était aussi la cachette de Virginia lorsque la famille de Curitiba venait à São Paulo, Artigas a construit cette maison sur un terrain de 1 000 m² sur la route de Santo Amaro, pour pouvoir y passer ses week-ends avec Virginia. En 1941 ils se sont *« mis ensemble »*, comme on disait alors. Ça a été un scandale ! Notamment par rapport à sa vertueuse famille de Curitiba Fig. 21-22. Ils se sont installés dans l'immeuble *Guarani*, dans le Parc Dom Pedro, un projet de l'architecte Rino Levi [18].



Fig. 23



Fig. 24

Il s'intéresse à l'œuvre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright en 1939, quand il rencontre Jacob Ruchti, architecte diplômé de Mackenzie [17], son collègue de travail chez Warchavchick [18] avec qui il se lie d'amitié. Avec Jacob, ils étudient Frank Lloyd Wright, dont l'influence se lit dans certains de ses projets. À cette époque, Artigas s'associe à Warchavchick pour deux concours : la Place de la République et le Parvis de l'Hôtel de ville de São Paulo. Ils obtiennent la deuxième place pour ce dernier, qu'ils appellent « le Parvis Citoyen ».

C'est en 1941 que sa carrière de professeur d'université commence, alors qu'il est nommé pour remplacer le professeur Anhaia Mello, à la chaire *20* (esthétique, composition, urbanisme I et II). À partir de là, il se joint à d'autres architectes pour imaginer la première école d'architecture et d'urbanisme, qui voit le jour 1948. En 1943, sous la pression de la famille d'Artigas et d'amis plus conservateurs, Artigas et Virginia se marient Fig. 23. Ils reçoivent les amis dans la *« casinha »*, pour accompagner ensemble les dernières informations au sujet de la Guerre : « Stalingrad n'est pas tombée », « le second front avance »... Le combat pour vaincre le nazi-fascisme était amplement soutenu, mais il a fallu une campagne populaire et la pression du gouvernement américain pour convaincre la dictature Vargas [19] de s'engager militairement aux côtés des alliés. Cette victoire contre le fascisme a ravivé l'opposition à la dictature de l'*Estado Novo* Fig. 24.

Dans le cadre de la dynamique contre la dictature, la société se réorganise en différentes associations et institutions. On peut y inclure la création de la section paulista de l'IAB (*Instituto dos Arquitetos do Brasil* [20]), dont Artigas a été élu premier secrétaire de direction. La création de l'IAB et le souhait de voir l'architecture devenir indépendante de l'ingénierie a mené de nombreux architectes à fermer leurs entreprises de construction pour fonder des agences d'architecture. En 1944 Artigas ferme la société qu'il avait en commun avec Duilio Marone et ouvre sa propre agence.

19 L'Estado Novo (ou Troisième République) est le régime dictatorial instauré au Brésil par Getúlio Vargas en 1937, une politique du «progressisme» qui reste en vigueur jusqu'en 1945. Getúlio Vargas (1882-1954) a été président de 1930 à 1945 (Estado Novo) puis de 1951 à 1954.

20 L'Institut des Architectes du Brésil (IAB, est l'équivalent de notre Réseau des «Maisons de l'Architecture» (MA), mais avec une approche de la politique professionnelle plus vaste, due à l'absence du statut professionnel d'architecte à l'époque de sa création. L'Ordre des Architectes (CAU) brésilien n'a été fondé qu'en 2011.

21 Eduardo Kneese de Mello (1905-1994) ingénieur-architecte, à la FAU-USP il a colonisé l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique, participé à la création du cursus de post-graduation de la FAU et fut le premier président du IAB-SP.

22 Oswaldo Corrêa Gonçalves (1917-2005) ingénieur-architecte et urbaniste, il a mise pour la création du statut de la profession d'architecte.

23 Le premier Congrès brésilien des architectes a lieu en 1945, à São Paulo. Il participe au mouvement de redémocratisation après la Seconde Guerre mondiale.



Fig. 36



Fig. 37

Avec la menace d'une guerre avec la Corée et les pressions exercées par les États-Unis pour convaincre ses anciens alliés de la Seconde Guerre d'envoyer des troupes, apparaît un mouvement mondial pour la paix. Artigas part avec une délégation pour l'URSS Fig. 36, qui voyage durant 50 jours pour préparer le « Congrès Mondial pour la Paix » [21]. Quelques mois avant son départ, Artigas acquiert une grammaire du russe et un dictionnaire phonétique Fig. 37. Il apprend le russe seul, ce qui lui permettra, plus tard, de lire Maiakovski [22] et les constructivistes russes en version originale.

Artigas informe les conseils d'administration de la Polytechnique et de la FAU, des raisons et de la destination de son voyage, dans l'objectif d'obtenir une autorisation pour sa longue absence. À son retour, il doit affronter le mécontentement suscité, notamment parmi les architectes militants du PCB du Rio Grande do Sul – qui n'appréciaient pas ses critiques envers la position soviétique officielle ainsi qu'envers l'architecture *stalinienne* – et sa première mise à pied, imposée par le Conseil d'Administration de la FAU, de nature manifestement politique. Le Conseil n'a pas étudié sa demande d'autorisation d'absence pour motif de voyage et l'a renvoyé pour abandon de fonction. L'École Polytechnique avait accédé à sa demande de congé, ce qui lui a permis de lancer une procédure judiciaire pour reprendre les cours à la FAU. En parallèle, la FAU a rejeté la candidature d'Oscar Niemeyer à la chaire d'enseignement en projet d'architecture.

44 Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976) Médecin, officier de police militaire et homme d'État brésilien, président de la République de 1956 à 1961, membre du Parti social démocratique (PSD). C'est sous son mandat présidentiel que Brasília a été construite.

45 Le modèle « Vemaguet » produit au Brésil pour la marque allemande DKW-Vemag, « Vemaguettes est un surnom affectueux.

46 Artigas est élu Président du comité culturel du IAB, responsable par la Semaine de l'Urbanisme et projette en 1958 la maison des triangles (maison Rubirm Mendonça), aux traits concrétistes.

47 Fondée en 1948, l'Union Internationale des Architectes est une fédération d'organisations professionnelles nationales qui œuvrent à rapprocher les architectes, à influencer les politiques publiques et à faire progresser l'architecture au service des besoins de la société. Le congrès de La Havane, 1963, a pour thème « Les pays en voie de développement ».

48 Henrique Teixeira Lott (1894-1984) Militaire et un homme politique brésilien. Il est connu pour son combat pour la démocratie, notamment en empêchant la tentative de coup d'état militaire de novembre 1955.

ÉCOLES ET MAISONS RÉPUBLICAINES DANS LE PARANÁ

Au milieu des années 1950, avec l'élection de Juscelino Kubitschek à la présidence de la République, surgit la proposition de transfert de la capitale, qui est alors Rio de Janeiro. Artigas participe au concours pour le projet de la nouvelle capitale et obtient la cinquième place. Face à la proposition lauréate, de Lúcio Costa et Oscar Niemeyer, il tend à considérer sa propre proposition comme timide et naïve. Le projet ne lui plaît pas Fig. 38.

Il reprend l'enseignement à la FAU en 1955, grâce au soutien des étudiants et du syndicat de la FAU. Il est nommé, par la délégation à l'enseignement, aux cours d'Arts plastiques de la 4e année. À la même époque, dans le courant des années 1950, il développe une recherche d'espace/forme, liée aux travaux de Mondrian, Calder et autres artistes, fruit de son dialogue avec les concrétistes.

La construction de Brasília ouvre à l'architecture moderne brésilienne la possibilité d'une grande notoriété, nationale et internationale. L'architecture, la bossa-nova (musique), le *cinema novo* et le championnat du monde de football, insufflent un nouveau modèle culturel, plus dynamique, distinct des influences nord-américaines et européennes. Le Brésil brille à Cannes, avec le *« Pagador de promessas » [La parole donnée]*, sous la direction d'Anselmo Duarte qui remporte la Palme d'or, en dénonçant la misère et le retard des campagnes brésiliennes. La *« seleção »* brille avec Pelé et Garrincha, en s'emparant du trophée Jules Rimet en 1958.



Fig. 38

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Editions Fourre-Tout



LA BIENNALE REJETTE LES ARTISTES BRÉSILIENS

«A Bienal é contra os artistas brasileiros», Revue *Fundamentos*, n° 23, São Paulo, décembre 1951, p. 10-12.

L'organisation de la 1re Exposition Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paulo[a] était accompagnée d'une publicité dithyrambique, démesurée, plus importante que l'exposition en elle-même. Une propagande totale, comme l'est la diplomatie d'Acheson[b]. Ce dernier a fait appel à un certain Arturo Profili[c] que la presse démocratique avait déjà dénoncé comme faisant partie des fascistes qui jouissent d'un exil confortable à São Paulo.

Une publicité chargée de perspectives démagogiques et d'exagérations qui a fini par déplaire aux organisateurs eux-mêmes. S'ils ont été déçus de la réalité du vernissage, ne parlons pas du public et des artistes. La presse, à la solde de l'événement, n'a pas pu tout cacher.

Le responsable de la Biennale de Venise, M. Giulio Baradel, est venu personnellement visiter la biennale paulista[d], il a confié à la presse avoir été subjugué par l'organisation. L'organisation en question semble être le fruit du mirage de la propagande élaborée par cette même presse. Lui qui organise des biennales depuis 32 ans dans son pays, affirme que la biennale Paulista «était organisée avec excellence», qu'il n'avait aucune critique à énoncer, «au vu des moyens modestes mis à disposition».

Balivernes! La communication de Profili annonçait aux quatre vents des grands moyens! Deux millions de rétribution sous la forme de primes! La presse endoctrinée communiquait sur la présence de grands artistes, venus du monde entier.

a La première Biennale de São Paulo a polarisé les opinions entre les «réalistes» et les nationalistes de gauche» et les «abstractionnistes et internationalistes» qui sont soutenus par les premiers, élève à la solde de l'impérialisme américain. Le texte d'Artigas s'inscrit dans cette polémique.

b Dean Gooderham Acheson (1893-1971) fut tout que Secrétaire d'État du Président américain Truman, il a contribué à la mise en place de pratiques politiques d'alliance [illisible].

c Arturo Profili fut directeur artistique de la Biennale, responsable du MAM et collaborateur de Ciccillo Matarazzo.

d Par «paulista» on désignera tout ce qui a trait à São Paulo.



AUTOBIOGRAPHIE RECOUSUE

Textes ou déclarations de João Batista Vilanova Artigas publiés entre 1962 et 1984, patiemment découpés et recousus en mode autobiographique par sa fille, l'historienne Rosa Artigas.

Sources des textes et entretiens collectés par Rosa Artigas : Rodrigo Lefevre (1962) ; Eduardo Jesus Rodrigues (1978) ; José Luis Telles dos Santos (1980) ; Musée de l'image et du son, Fortaleza-CE (1981) ; Faculdade de Arquitetura da UFRGS – (1981) ; Aracy Amaral (1982) ; Silvia Fisher (1982) ; Jornal Etapa Vestibulares (1983) ; Revista A U (1984) ; Aula e arguição do Concurso para professor titular na FAUUSP (1984) ; Paulo Markun (1984) Folha de São Paulo, Dihar Eletrônico, Vidéo pour l'exposition «tradition et rupture» ; Fondation Biennale de São Paulo (1994).

Je suis né à Curitiba, en 1915, le jour de la Saint-Jean. On appelle João Batista ceux qui naissent à la Saint-Jean, c'est inévitable. Je suis un Vilanova Artigas. Le nom de famille Vilanova est d'origine italienne. Mon grand-père était un immigrant italien, arrivé ici très jeune, à l'âge de 17 ans, autour des années 1860. Il a contribué à la construction de la voie ferrée Curitiba-Paranaguá en tant qu'ouvrier. Le nom Artigas, pour sa part, s'est un peu égaré dans l'histoire du Paraná. Les Artigas étaient des gens de la campagne, des paysans, des petits propriétaires terriens, des gens aux mœurs très sévères. Excessivement sévères, une sorte de patriarcat champêtre. Mon grand-père Artigas était autoritaire. Nous ne savons pas précisément d'où ils venaient. S'il s'agit d'un nom d'adoption ou d'origine uruguayenne. Le libérateur de l'Uruguay[195] était célibataire et n'a pas laissé de descendance connue, il m'est ainsi sympathique que ce nom soit quelque peu illégitime. Je suis peut-être né des convulsions de l'amour, «le fruit de l'amour» [en français dans le texte] comme diraient les Français.

Ma mère était enseignante à l'école publique, je le souligne, car c'est très important pour ma biographie. Mon père est mort jeune et l'a laissée seule avec trois garçons. J'étais l'aîné et avais seulement cinq ans et demi. Cette femme encore jeune a dû affronter la vie. Heureusement, elle a trouvé un poste dans une région rurale du Paraná, dans le bourg de Teixeira Soares. Elle enseignait dans une petite école assez isolée. Plus tard, je suis devenu un bâtisseur d'écoles, et avec quelle passion! Dieu seul le sait.

195 José Gervásio Artigas (1764-1850) Leader de la résistance républicaine uruguayenne contre les forces espagnoles est considéré comme un héros national pour l'indépendance de l'Uruguay.

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Editions Fourre-Tout

Article « Na faculdade de arquitetura e urbanismo », Revue *Fundamentos*, São Paulo, juillet 1951, p. 23.

NOTE À LA FACULTÉ D'ARCHITECTURE ET URBANISME

Lors d'une déclaration publique, conforme aux compromis assumés par le gouvernement brésilien à la Conférence des Chanceliers de Washington[42], une majorité des membres du Conseil universitaire a refusé la chaire de Grandes Compositions au célèbre architecte Oscar Niemeyer. Ces membres se sont discrédités en accueillant favorablement la résolution d'ordre administratif émise par le recteur Ernesto Leme[43].

Ne manquait pas à cette réunion un certain représentant brésilien – M. Teorônio Monteiro de Barros[44] – qui, comme nous le savons bien dans le milieu universitaire, a profité de l'occasion pour transmettre de vive-voix l'essentiel des engagements que le gouvernement brésilien venait de prendre à Washington, et qu'il convenait d'appliquer immédiatement. Sous l'influence du Département d'État américain – féroce policier des visas consulaires – le gouvernement brésilien estime terrifiante la figure de l'architecte Oscar Niemeyer, il s'agit selon eux d'un agitateur barbare, capable d'ébranler la structure de l'édifice de la civilisation occidentale avec ses traits de crayon, comme ceux du projet du siège des Nations Unies.

Les étudiants de l'école d'architecture se sont mis en grève. Le cas Niemeyer s'est ajouté aux nombreuses irrégularités révélées durant l'administration du libéral Leme – bien servies par l'anticommunisme larvé – afin de créer une ambiance de terreur, un régime de fermeture, derrière lequel pouvait se cacher une grande incompétence.

Alors que le Recteur écumait, vociférait et maltraitait les étudiants, qui tentaient de lui faire prendre conscience de la nature de la planche savonnée sur laquelle l'Université entière glissait, des mesures ont été prises par des professeurs et étudiants pour revenir sur cette décision inique. Des visites ont été rendues au gouverneur M. Lucas Garcez[45]. Professeurs et étudiants auraient aimé voir en sa personne d'enseignant universitaire la possibilité d'une intervention en faveur d'un rétablissement, de la part du Recteur, du prestige fragilisé de l'institution universitaire, du maintien de l'intégrité du principe de la libre pensée.

Mais il n'a pas agi. Il a préféré encenser les informations officielles, croire à la thèse d'irrégularités au moment du vote ; il a déclaré devant les professeurs présents ne pas avoir de doutes sur les considérations avancées par le Recteur et qui ont conduit le Conseil Universitaire à la résolution que l'on connaît. Le président de la Région savait que l'architecte Oscar Niemeyer avait fait l'objet de discriminations, liées à l'anticommunisme primaire et brutal adopté récemment par Washington. Il est apparu, lors de notre entretien, que la position assumée par l'Université porte préjudice à la liberté de pensée. Ainsi, les enseignants ne seraient plus engagés pour leur mérite, au regard de leur valeur de spécialistes et en tant qu'hommes de culture. Les critères de recrutement des candidats se réduiraient à une mesquine attestation de conformité idéologique, criée par le Département d'État américain, en raison des infâmes compromis acceptés par le gouvernement brésilien à Washington.

Sans liberté d'opinion il n'y a ni démocratie ni université ni rien d'autre. Il y a, en revanche, un sentier menant au fascisme, le chemin d'Hitler, Mussolini et Franco.

Aujourd'hui, ceux qui se jettent férocement sur la subversion qu'ils voient dans l'architecture d'Oscar Niemeyer, avanceront demain, sous le même drapeau consternant, furieux contre tous les patriotes, contre la moindre contestation.

De l'anticommunisme, ils feront un mur, derrière lequel tous les marchandages seront licites, toutes les misères justifiées.

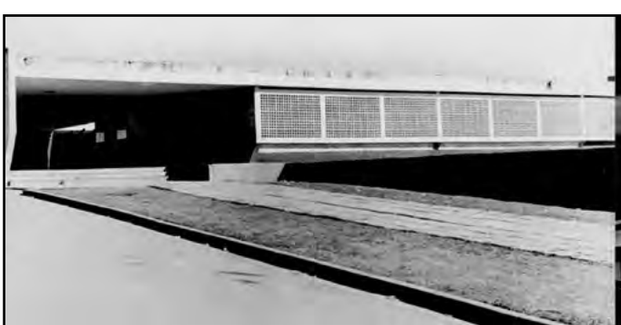
Durant la Conférence de Washington, le gouvernement de Getúlio Vargas, via ses représentants, a accepté de nombreuses compromissions, de caractère militaire, économique et policier. Il s'est engagé à envoyer des troupes, du sang brésilien, pour les aventures

42. Conférence des Chanceliers de Washington, 1951, qui comprenait un accord Etats-Unis et Amériques latine, ayant pour objectif, par exemple, d'envoyer des militaires brésiliens à la Guerre de Corée.

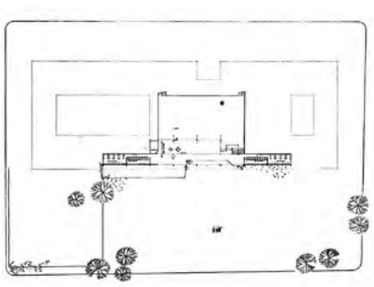
43. Ernesto de Morais Leme (1890-1961) éducateur, écrivain et homme politique brésilien, il fut Recteur de l'Université de São Paulo de 1951 à 1954 puis Président du Conseil de Sécurité des Nations Unies.

44. Teorônio Monteiro de Barros (1901-1974) Avocat, professeur et homme politique, député et ministre de l'Education de João Goulart en 1961.

45. Lucas Nogueira Garcez (1913-1982) Ingénieur, professeur et homme politique.









VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Editions Fourre-Tout



Première parution, Catalogue de l'exposition dédiée à l'architecte au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, 1960.

FRANK LLOYD WRIGHT

« ME IMPERTURBE,
STANDING AT EASE IN NATURE »

WALT WHITMAN[1]
Leaves of grass

Frank Lloyd Wright a bel et bien été le plus grand des architectes des États-Unis de l'Amérique du Nord.

Pour certains, il est la figure suprême de l'architecte de notre siècle. De son propre point de vue – il ne l'a jamais omis, animé qu'il était par sa brûlante conviction à défendre ses valeureux concepts – le plus grand architecte de tous les temps.

Comme il arrive d'ordinaire aux figures énergiques et dotées d'un esprit polémique, Frank Lloyd Wright a eu ses fidèles disciples et ses ennemis acharnés. Il est en revanche indéniable que son œuvre vaste, féconde, originale et multiple a marqué non seulement la culture de sa patrie natale – où il a puisé ses racines – d'un profond sillon, mais également toute l'architecture du XX[e] siècle. Il l'a influencée plus ou moins intensément, directement ou par le développement des créations inspirées de son œuvre.

Fils du terroir du Wisconsin, né dans une famille de professeurs et de prédicateurs, il a fait de son œuvre et de sa vie privée – jamais dissociées – un manifeste de rébellion féconde contre l'académisme, d'un point de vue artistique, contre les préjugés, d'un point de vue citoyen et, globalement, contre toutes les conventions.

Son message, qui a paru si radical aux jeunes générations, a secoué la tranquillité de la société nord-américaine et a soutenu les compagnons de lutte indignés de tous les pays, même les plus lointains, en ce compris le Brésil des années 30.

Wright était un humaniste. Héritier de Sullivan, il ne s'est pourtant pas restreint aux contours délimités par ce maître illustre et aimé ; il a au contraire contribué à ennoblir son œuvre, par les sédiments qu'il a ajoutés à son tour à la culture américaine. L'esthétique de ses maisons et immeubles exhale les idéaux démocratiques et la philosophie humaniste du maître.

Dans l'histoire de l'architecture américaine, l'importance de Wright peut être comparée à celle de Jefferson[68], par son génie inventif et sa curiosité exaltée, qui lui ont permis de sonder l'étendue de la société dans laquelle il évoluait. Intéressé à la fois par les singularités de la vie quotidienne et par les aspects techniques dans leurs moindres détails, il n'a eu de cesse de contribuer à réformer son environnement. Les couleurs et les mobiliers ont subi son influence, parfois avare en concessions envers la notion de confort.

Il a redessiné les équipements domestiques, leur disposition dans le plan, a inventé des systèmes de chauffage, des nouvelles façons d'employer les matériaux. Sa philosophie « organique » a permis de scruter les plus humbles des appareils, de les considérer et de les améliorer avec bienveillance et noblesse. Il fut un constructeur et un *designer* industriel.

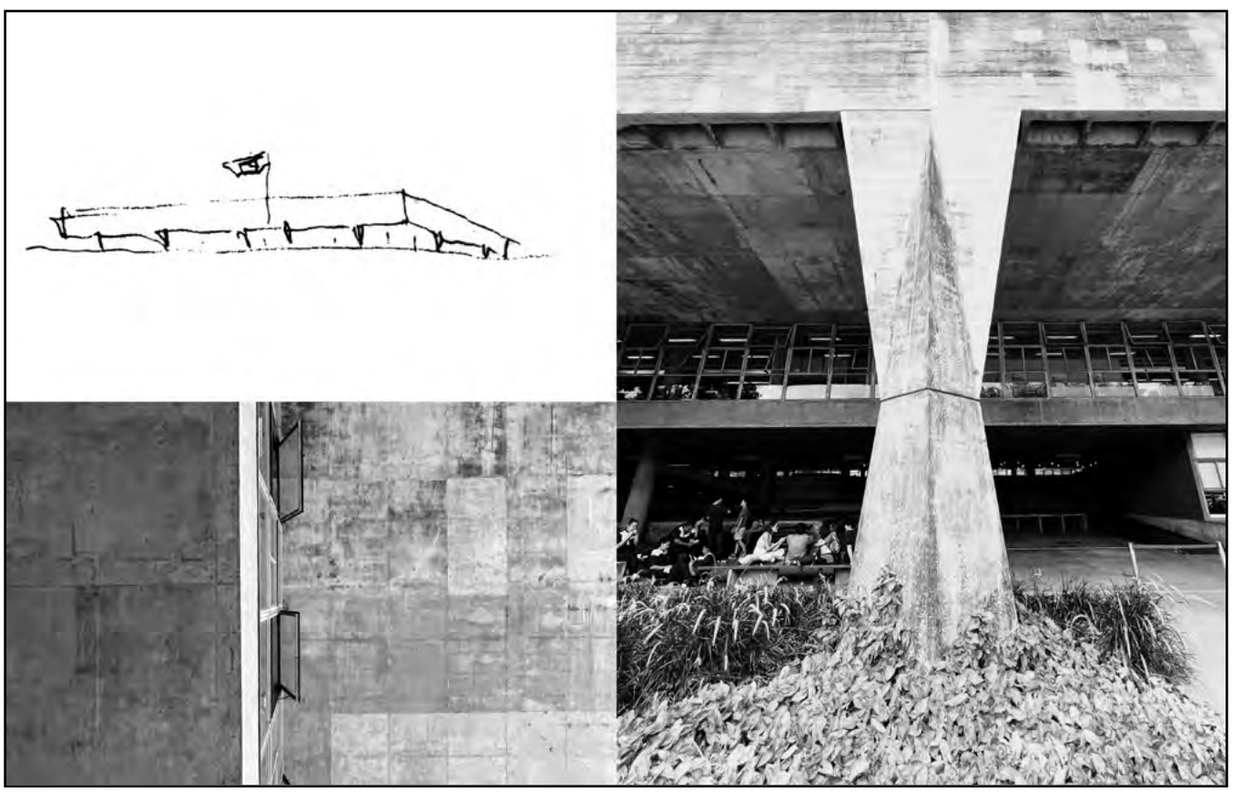
Ses élans réformateurs, où se dissimulait le prédicateur de son enfance, portés par des propositions aussi novatrices qu'austères, puisent leurs sources dans son éducation. Dans son œuvre architecturale, les matériaux ont retrouvé leur « nature », se montrant avec leurs propres textures, leur rusticité ou leur finesse ; ces caractéristiques les

[1] Walt Whitman (1819-1892) Poète, humaniste, éditeur et journaliste américain. Citation originale : « *the book, looking from the outlets of life, as to the fact that it is in the people, etc.* (*Leaves of Grass* [Brins d'herbe], 1855. Il n'est disponible que « l'édition définitive » de 1892, bien sur mon pupitre, à l'aise dans la Nature, » Traduction (très grossière) de Silva, « *sujet à caution* ». http://www.bibliomania.com/0/0/frontmatter/1855/preface.html.

[68] Thomas Jefferson (1743-1826), président des États-Unis et entre autres architecte.

VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Editions Fourre-Tout





VILANOVA ARTIGAS ARCHITECTE

Editions Fourre-Tout

Texte de la « leçon inaugurale » prononcée à l'École d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de São Paulo par João Batista Vilanova Artigas en mars 1967 et publié par l'association des étudiants de la FAU-USP la même année.

Première édition, « Le dessin », *Revista do Instituto dos Estudos Brasileiros*, Revue de l'Institut des Études Brésiliennes de l'Université de São Paulo, n° 3, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1968.

LE DESSIN

Dans le monde contemporain, le champ d'action de l'architecte est de plus en plus vaste. Il ne s'agit pas d'une potentialité quantitative – plus de maisons, plus de villes, plus de services rendus nécessaires. Ce qui reviendrait à énoncer une évidence. Le champ d'investigation de l'art s'élargit, mon approche, ici, est esthétique. Les arts s'enracinent de plus en plus vigoureusement dans la vie sociale. On s'intéresse à l'universalité des objets, dont certains sont traditionnellement éloignés des questionnements esthétiques. L'homme explore le monde physique et social, au travers de l'art et des nouveaux outils.

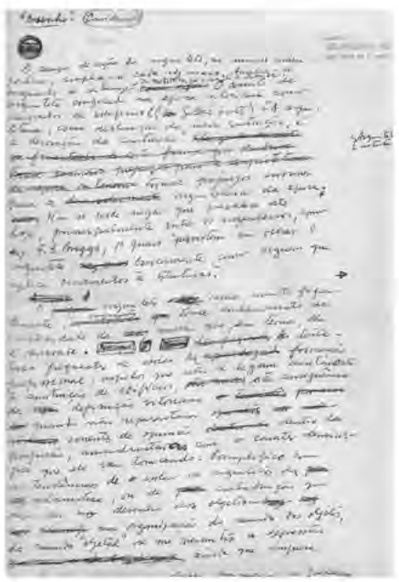
L'attrait de l'architecture moderne dépasse les frontières de la discipline pour se rapprocher de la définition de Vitruve[79] : *scientia pluribus eruditionibus ornata*.

Parmi les arts, l'architecture a toujours occupé une place privilégiée ; cette singularité lui a évité à plusieurs reprises d'être considérée comme une activité *inutile*. Nous savons que Platon distinguait les arts utiles – calqués sur les processus dits naturels et adaptés à la jouissance de l'homme – des arts inutiles – comme la peinture ou la musique. Si son rapport à la construction l'a sauvée de l'étiquetage *inutile*, elle a cependant souvent été désignée comme superfétatoire.

Un des plus grands architectes de l'Angleterre victorienne a, de façon assez malheureuse, défini l'art de l'architecture comme étant « la distinction entre la simple construction et la décoration de celle-ci ». Regrettable assertion au moment même où l'ornement commence déjà à subir les coups de la critique. Cette définition de Gilbert Scott[80] que j'ai choisie pour amorcer mes considérations traduit de façon assez directe le désaccord historique entre la technique et l'art

79 « Le savoir (ou la science) de l'architecte est orné de connaissances variées ». Vitruve (Ier siècle avant J.-C.) Architecte de la Rome antique. Ouvrage cité par Artigas : *De l'architecture, qualités de l'architecte (de Architectura, Liber I Caput 1, Quid an architectura, et de architecti institutione)*.

80 Sir George Gilbert Scott (1811-1878) Architecte anglais.





Dia. 7 Dia. 8 Dia. 9 Dia. 10 Dia. 11 Dia. 12

par cette vieille dame qu'elle n'a pas souhaité faire payer le travail. Ce sont simplement quatre points d'appui et deux grandes poutres. Cette maison est devenue plus tard un modèle, certains de mes collègues architectes ont perçu en elle des solutions qui auraient collaboré à l'apparition de l'expression « maison paulista ».

Dia. 11-15 Celle-là est mon œuvre *pop*, elle laisse entrevoir une pointe d'ironie, c'est la maison d'Elza Berquó[152]. Je l'aime beaucoup. Ce sont des troncs d'arbres qui servent d'appui à la structure en béton du toit-terrasse. Une vraie avancée technique ! J'ai peiné à trouver le bon procédé, à déterminer s'il était possible ou pas de poser la dalle en béton sur des poteaux en bois. Mon frère, Giocondo Artigas[153], ici présent, sait que c'est dans sa maison au bord de la mer que nous l'avons expérimenté pour la toute première fois. Avec l'apparition d'un nouveau matériau, appelé « néoprène », il a été possible de distribuer la charge de la dalle sur la surface du poteau, et du poteau vers les fondations bien sûr, j'avoue avoir été inspiré par des solutions similaires vues lors d'un voyage en Chine, solutions qui m'ont amené à la synthèse structurelle qui vous pouvez observer ici.

Lorsque la maison d'Elza Berquó était en travaux, le chef de chantier, qui était un homme rude et intelligent, m'a dit : « Monsieur, cette maison que vous construisez ressemble à celle du peuple, une maison comme celles que nous faisions là-bas à Bahia, elle est vraiment comme les nôtres ». Il a ressenti que dans sa *désorganisation un peu pop*, il n'y avait pas de vocabulaire élitiste, elle suivait les mêmes possibilités d'organisation que les maisons des gens simples. Je me suis senti compris, d'une façon ou d'une autre j'étais capable de dialoguer avec mon maçon.

Dia. 16 La maison Telmo Porto[154] est une des choses les plus sympathiques qu'il m'ait été donné de construire, mais la suite est un peu cocasse. J'ai collaboré avec de grands artistes ; ce garde-corps a été créé par un de nos meilleurs sculpteurs, mon ami Vlavianos[155]. Mais voilà qu'elle a été vendue et transformée en restaurant chinois – de sorte que, si vous souhaitez visiter la maison, allez simplement manger là-bas… C'est d'ailleurs mon deuxième projet de maison devenu un restaurant chinois…

Dia. 17-20 Voici l'immeuble résidentiel Louveira[156], je lui accorde une très grande valeur. Sa forme et son adaptation au contexte sont

152 1967. Maison Elza Berquó, Rua Paulo Roberto Pace de Almeida, 59, Chácara Flora, SP. Cette maison est organisée autour d'un patio central avec des piliers en troncs d'arbre, elle présente un entrecroisement des façades en béton qui rappelle les timbaumpian historiques (en bois).

153 1961. Maison de Giocondo Vilanova Artigas. Av. Manoel Ribas, Quadra 5, Cumbi, PR. Le projet de maison de bord de mer pour le frère aîné d'Artigas a été le lieu d'expérimentation pour l'utilisation de joints néoprène (le « polychloroprène » est un caoutchouc synthétique, inventé en 1931, il a rendu possible la réalisation de joints élastiques et résistants pour la jonction des poteaux en bois et de la dalle en béton).

154 1968. Maison Telmo Porto, Rua Dr. Costa Júnior, 230, Perdizes, São Paulo. Collaboration avec le sculpteur Nicolas Vlavianos.

155 Nicolas Chatzikon Vlavianos (1919-) Sculpteur grec, il migre au Brésil en 1962.

156 1946-1950. Immeuble Louveira. Praça Vilaboim, Higienópolis, SP. Cet immeuble de logements est divisé en deux barres, l'espace central créé, généreusement végétalisé, est en continuité de la Place Vilaboim. Cette ouverture voulue par l'architecte distincte, malgré une ressemblance possible, entre grille de clôture n'est jamais encore aujourd'hui

Communautés closes : l’aquarium, notre habitat

HEAD publishing

ZAMARBIDE, Daniel

Traduit par JAQUIER, Yves-Alexandre

Manifestes
11

Daniel Zamarbide
Communautés closes :
L’aquarium, notre habitat

Ce Manifeste explore l'histoire de l’aquarium et spécule sur les formes futures d’existence en milieu confiné.

PRÉSENTATION

Ce Manifeste explore l'histoire de l’aquarium et spécule sur les formes futures d’existence en milieu confiné. Il appréhende ce dispositif artificiel comme un prototype inconscient, un modèle que les êtres humains développent depuis plus d’un siècle afin d’explorer la possibilité de s’isoler et d’assurer ainsi la survie de certains d’entre eux.

Plus important encore, il interroge la possibilité d’un contrôle total de l’environnement, d’une imperméabilité absolue comme point de départ d’un univers entièrement intérieur où tous les éléments naturels, jusqu’à la production d’oxygène, sont soumis à un contrôle mécanique. Mais cette forme de domination est-elle viable pour tous les êtres vivants, aujourd'hui et à l’avenir ?

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Thématique d'actualité, en lien avec le réchauffement climatique
Originalité de l'approche
Auteur reconnu dans le milieu de l'architecture
Format de poche, à emporter avec soi partout
Prix bas

AUTEUR(S)

Daniel Zamarbide est un architecte reconnu, tant en Suisse qu’à l’international, pour son expérience dans la conception et la réalisation d’une architecture axée sur la recherche. Après avoir fondé et dirigé le cabinet group8 architects pendant 15 ans, il consacre désormais son activité transdisciplinaire à divers contextes, privilégiant les liens étroits avec des programmes culturels et artistiques. Il est professeur invité à la HEAD – Genève, où il a également enseigné entre 2008 et 2021, et a auparavant été professeur invité à l'Université Laval au Canada, et codirecteur du laboratoire ALICE et du Superstudio à l’EPFL (École Polytechnique Fédérale de Lausanne), en Suisse.

Domaines : Arts et beaux livres, Sciences humaines et sociales, Lettres

Genres : Essai littéraire, Histoire de l'art, études, Arts décoratifs

Mots clés : Essai et critique de sciences sociales, Nature, environnement, Architecture et urbanisme

Format : 10.5 x 17 cm

Pages : 100

Prix : 10,00 €

ISBN : 9782940757916

Livres connexes : Le Style anthropocène, Comment quitter la terre

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP
l i v r e s

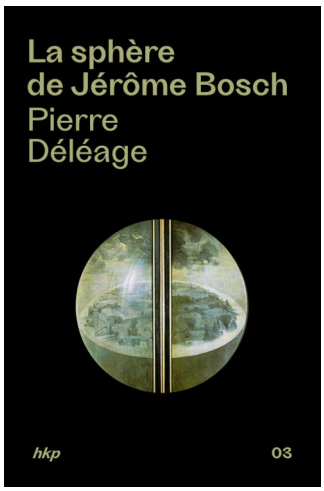
21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

Écrits sur l’art
Essais sur l’art

La sphère de Jérôme Bosch

Pierre DÉLÉAGE

hkp



Quels véritables secrets renferment les volets du Jardin des délices, chef d'œuvre de Jérôme Bosch ? Enquête inédite et richement illustrée sur les origines du mal non humain.

PRÉSENTATION

Quelques décennies seulement avant que Nicolas Copernic ne révolutionne la cosmologie occidentale, Jérôme Bosch représenta sur les volets fermés de ce qui devint son retable le plus célèbre, le Jardin des délices, une immense sphère translucide. Peinte en grisaille, elle renferme ce qui ressemble à un disque terrestre hérissé de formes étranges, hésitant entre l'organique et le minéral. Cette image unique en son genre n'avait pas de précédent, elle n'eut pas de successeur. La Sphère de Jérôme Bosch constitue la première étude approfondie de cet hapax iconographique.

Court essai illustré de dizaines de tableaux, écrit comme on enquête, elle retrace la riche généalogie de cette sphère énigmatique qui revisite les cosmogrammes de l'astronomie médiévale, les orbes translucides de la peinture flamande du quinzième siècle, ou encore la théologie des anges de saint Augustin. Ce parcours conduit à réinterpréter totalement les panneaux intérieurs de l'un des retables les plus mystérieux de la Renaissance. Au rebours d'Ernst Gombrich, qui y décelait le péché des hommes, et d'Hans Belting, qui y voyait l'utopie d'un monde sans péché, Pierre Déléage montre qu'une fois arrimé à sa dimension cosmogonique, le Jardin des délices apparaît comme une représentation de l'origine du mal non humain.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

- Une révélation révolutionnaire en histoire de l'art sur l'un des tableaux les plus célèbres et visités au monde. Au dos du Jardin des délices, Jérôme Bosch aurait en secret représenté la déchéance des anges.
- Un essai-enquête doté de 35 illustrations (Bosch, Van Eyck, Memling, Wolgemut, di Giovanni, Gallego, Holbein, Brueghel l'Ancien, Dürer, etc.).
- Une hypothèse saisissante, savamment justifiée et expertisée allant à rebours d'interprétations célèbres et toujours discutées (Belting, Gombrich, Spychalska Boczkowska, etc.), relançant complètement la recherche iconographique contemporaine.
- Un auteur, Pierre Déléage, qui a récemment le vent en poupe (12 000 ventes en chinois pour La folie arctique, tout juste traduit en anglais américain).
- Une production sur-mesure signée par les éditions Zones Sensibles.

AUTEUR(S)

Pierre Déléage est anthropologue (CNRS, EHESS, Collège de France). Savant encyclopédique, traducteur occasionnel de Philip K. Dick, dénicheur de curiosités, il est notamment l'auteur de L'autre-mental (La Découverte), de La folie arctique (Zones Sensibles) et de Traité des mondes factices (PUF).

Domaines : Beaux arts, Arts et beaux livres, Essais

Genres : Peinture, Essai artistique, Histoire de l'art, études

Mots clés : Livre illustré, Arts, Écrits sur l'art, Peinture

Format : 13.6 x 20.6 cm

Pages : 128

Détails de la fabrication : Couverture teintée masse sérigraphiée avec panneau illustré mobile, brochure finlandaise Otabind cousue, papier offset Munken

Prix : 20,00 €

ISBN : 9782487378063

Livres connexes : La peinture magicienne - Isabelle Limousin, Archivio, Hieronymus Bosch, Le Jardin des délices - Hans Belting, Gallimard

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres



21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

LE PUBLIC UNIVERSEL

L'impensé du musée inclusif

par

Muriel MOLINIER

EN LIBRAIRIE JANVIER 2027



978-2-493458-42-1
18 € TTC
240 pages, broché, 12x20 cm

Et si le musée devenait enfin un espace réellement partagé par tous ?

Malgré les efforts d'accessibilité déployés depuis des décennies, les musées restent souvent marqués par une logique de séparation, multipliant les dispositifs spécifiques pour certains publics.

Muriel Molinier propose une transformation profonde : penser la médiation culturelle à partir de la conception universelle, afin de créer dès l'origine des espaces et des dispositifs utilisables par toutes et tous.

À travers des recherches menées en France et à l'international, l'autrice montre comment la pluralité des modes de communication — langue des signes, braille, audio, FALC — peut devenir une ressource commune, enrichissant l'expérience de chaque visiteur et renforçant la mixité.

Prototypes de cartels inclusifs, nouveaux métiers muséo-sociaux, médiations participatives : ce livre offre des pistes concrètes pour bâtir les musées du XXIe siècle.

Une invitation puissante à considérer le musée comme un véritable « espace public vital », garant du droit à la culture pour tous.



L'AUTRICE

Muriel MOLINIER est Maîtresse de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Versailles St-Quentin / Paris-Saclay, et co-responsable du master Événementiel, médiation des arts et des sciences (EMAS). Elle est chercheuse associée au GRHAPES (Groupe de recherche sur le handicap, l'accessibilité, les pratiques éducatives et scolaires).

ACCESSIBILITÉ

Le projet sera publié en plusieurs formats – traduction en langue des signes française, version audio avec voix humaine, transcription braille, résumé en langage facile à lire et à comprendre (FALC), document compatible avec lecteurs d'écran.

LSF · Braille

également disponible en version ebook

MkF éditions
1, rue Maison Dieu - 75014 Paris
contact@mkfeditions.com

Plus d'informations sur : **WWW.MKFEDITIONS.COM**

Distribution/Diffusion :
Serendip Livres

LE PUBLIC UNIVERSEL

par
Muriel MOLINIER

SOMMAIRE

Introduction

**Chapitre I.
Incarner l'inclusion au musée**

Le musée face à l'inclusion.

Les limites des médiations spécifiques

Une inclusion inconditionnelle grâce à une approche muséo-sociale

Chapitre II. Définir l'inclusion par la conception universelle

1.Accessibilité et inclusion, une rupture nécessaire

2.Définir l'inclusion par la conception universelle

3.Constituer ensemble un public universel

Chapitre III.Écrire le musée en conception universelle

1.Le préalable de l'égalité de tous les modes de communications

2.Une autre écriture inclusive... et communicante : prototypes de cartels

3.L'enjeu de l'inclusion pour les publics non concernés : vers une médiation sociétale

Conclusion

Résumé en facile à lire et à comprendre (FALC).

LE MOT DE L'ÉDITEUR

Il est des livres qui ne se contentent pas de défendre une idée : ils l'incarnent. *Le public universel* en fait partie. Muriel Molinier y plaide pour un musée qui cesserait de fabriquer des dispositifs « à part » pour les personnes en situation de handicap, et concevrait au contraire chaque médiation pour tous, dès l'origine. Là où l'on multiplie aujourd'hui les visites spécifiques, les livrets dédiés et les créneaux réservés — autant de réponses bien intentionnées qui, en séparant, finissent par entretenir l'exclusion qu'elles prétendent combattre —, l'autrice propose un renversement : passer de l'accessibilité, pensée après coup, à la conception universelle, intégrée d'emblée.

De cette ambition naissent deux idées fortes, simples à retenir et appelées à faire date : celle du *public universel*, qui réunit tous les visiteurs autour d'un même dispositif ; et celle du *remédiateur*, un nouveau professionnel à la croisée de la médiation culturelle et du travail social. L'autrice n'écrit pas depuis l'extérieur : chercheuse en sciences de l'information et de la communication, mais aussi éducatrice spécialisée de formation, elle documente l'inclusion depuis le terrain, avec une exigence et une clarté qui rendent son propos accessible bien au-delà du seul cercle des spécialistes.

Fidèle à cette conviction, Muriel Molinier a voulu que le livre lui-même soit accessible au plus grand nombre : il existe en langue des signes française, en audio, en Facile à lire et à comprendre, et en braille. Ce geste éditorial, nous l'avons accompagné avec enthousiasme. Parce qu'il prolonge l'engagement des éditions MkF pour une muséologie vivante et exigeante, mais aussi parce qu'il pose une question qui nous dépasse tous : comment passer d'une société qui tolère la différence à une société qui se pense, d'emblée, pour chacun ?

Un essai bref, accessible et profondément actuel, à mettre entre les mains des professionnels de la culture comme de tous les lecteurs curieux d'inclusion.

MkF éditions
1, rue Maison Dieu - 75014 Paris
contact@mkfeditions.com

Plus d'informations sur : **WWW.MKFEDITIONS.COM**

Distribution/Diffusion :
Serendip Livres



À paraître, janvier 2027
éditions Lorelei, coll. « Frictions »
60 p., 17 × 10,7 cm
ISBN : 979-10-978723-2-8 / ISSN 3037-2674

10 €

Moore-Cahun Remix éclaire le compagnonnage amoureux, intellectuel et créatif de Claude Cahun et Marcel Moore.
De Nantes à Jersey, de l'adolescence à leur vie d'adulte, Adèle Cassigneul traque les textes, les images, ainsi que les discours critiques, pour mettre au jour, en un montage alphabétique, les multiples formes de création et de résistance que Moore et Cahun ont produites ensemble.
À rebours d'une organisation thématique ou chronologique, l'ouvrage s'inscrit dans des perspectives féministes et anticoloniales pour composer, par fragments, une histoire encore largement parcellaire. Une écriture disséminée s'y déploie, refusant de classer, hiérarchiser, figer ou étiqueter, afin de préserver la complexité et l'indétermination constitutives de cette collaboration.

Biographie

Après s'être longtemps consacrée à l'œuvre de Virginia Woolf et aux relations texte/image, Adèle Cassigneul se spécialise en littératures féministes et en critique créative. Agrégée et docteure en études anglophones, elle enseigne à l'École Nationale Supérieure d'Art et de Design de Limoges.
Elle publie des textes critiques et de la poésie en France et à l'étranger, édite la revue en ligne Outsider. Elle est l'autrice de *Woolf* (Les Pérégrines, 2025) et a co-édité la nouvelle traduction d'*Une chambre à soi* (GF, 2026).

PRIÈRE D'INSÉRER

Je suis à la recherche de Cahun-Moore/Moore-Cahun, duo symbiotique d'artistes indissociables. Je suis à la recherche de leur œuvre parcellaire. Je tente d'identifier un espace pour amorcer « le processus de révision[1]. » Je cherche à me défaire de ma fascination première. Me défaire des fantasmes objectivants qui figent comme la pierre. Entre textes et images, je recherche la contre-propagande de leur œuvre mutuelle[2]. Je cherche à compiler, recontextualiser, à amorcer un travail de re-vision. Je suis à la recherche des images qui restent. Et je cherche à comprendre. Je suis à la recherche de Moore spectralisée derrière Cahun. Je cherche Moore seule face à Cahun. Je cherche Moore qui, avec amour, regarde Cahun. Je cherche leur bande organisée. Je cherche à sortir de la rhétorique des « pionnières » et des « redécouvertes[3]. » Je cherche contre les discours répétitifs dominants. Je cherche à éviter la narration, la dramatisation, la sentimentalisation, l'appropriation critique. Je cherche les *insiders-outsiders*, des artistes liminales. Je cherche un contre-langage pour écrire celleux qui créent et résistent entre le centre et la marge. Je cherche entre le centre et la marge, en lisière. Je cherche un nouvel alphabet. Je cherche à dépatriarcaliser, déshétérocentrer, débinariser les discours et les représentations. Je cherche à défamiliariser. Je cherche à replacer Moore-Cahun dans des réseaux queerféministes antiracistes, pour questionner et reconsteller. Je ne cherche pas à les inscrire dans un champ spécifique : irrécupérables, si je les attrape par un biais, elles fuient toujours ailleurs. Je cherche à voir comment et pourquoi elles se tiennent à distance. Je cherche à comprendre de quelle manière l'œuvre entière, dès le début, s'élabore comme un colloque sentimental. Je cherche un regard multifocal, leurs yeux démultipliés. Je cherche à confronter. Je cherche à mettre en avant les luttes anticoloniales auxquelles elles ne semblaient pas s'intéresser. Je cherche et je ne trouve rien rien rien sur l'orientalisme de Moore-Cahun dans une perspective post-coloniale ou décoloniale. Je cherche à cerner la matérialité de leur travail artistique. Je cherche les jeux de mains, les fleurs derrière les orchidées. Je cherche à m'ancrer dans la matérialité de leurs jours. Je cherche à avancer pour déjouer les lacunes, les angles morts. Je cherche à faire comprendre en quoi Moore-Cahun n'appartiennent pas à la catégorie, par ailleurs non-homogène, des « femmes artistes[4]. » Je cherche à parler Moore-Cahun première langue. Je cherche à écrire en féministe pour faire œuvre réparatrice.

1 bell hooks, « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », Framework: the Journal of Cinema and Media, n° 36, 1989, p. 15, disponible sur : ias.edu/sites/default/files/sss/pdfs/Crisis-and-Critique-2018-19/hooks_choosing_the_margins.pdf.

2 Dans *Claude Cahun et Marcel Moore*, l'équipe de la revue *303* parle, à la suite du chercheur Patrice Allain, de « création conjointe ». *Claude Cahun et Marcel Moore*, *303* n°187, octobre 2025, p. 4.

3 Voir Eva Belgherbi, « Un pas en avant, trois pas en Pionnières », *Un carnet genre et histoire de l'art*, 3 avril 2022, disponible sur : ghda.hypotheses.org/1871.

4 Voir Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes ; Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

MOORE-CAHUN REMIX

À l'abri des regards, dans leur jardin de La Roquaise, tout près de l'église St Brélade de Jersey, Claude Cahun et Marcel Moore se photographient comme Virginia Woolf, Lady Ottoline Morrell ou Vanessa Bell se photographiaient – de manière compulsive et idiosyncratique – elles se perpétuaient.

À Jersey, les images changent : on passe de mises en scènes très travaillées, stylisées par l'éclairage, le cadrage et les costumes, à une photographie délibérément vernaculaire et quotidienne ; une photographie d'albums qui privilégie les séries de saynètes joueuses en plein air.

À partir de 1924, les hommes du surréalisme partent explorer l'Océanie : ils constatent l'ethnocide en cours, soit l'anéantissement systématique des cultures locales, et ramènent, en pensant les sauver, nombre d'objets autochtones qu'ils revendent ensuite à leur profit[5].

À plusieurs reprises la chercheuse canadienne Andrea Oberhuber parle du regard oblique que Moore et Cahun jettent sur les scènes artistiques dominantes du symbolisme, du surréalisme et du modernisme : c'est vrai, elles s'engendrent, prennent la tangente, inventent des contre-genres.

À quinze ans, Lucy Schwob rencontre Suzanne Malherbe, une étudiante aux Beaux-arts de Nantes qui a dix-sept ans ; c'est « une rencontre foudroyante[6]. »

À travers les masques, les costumes, les mises en scène démultipliées, je décèle une mise à nue totale et, dans le regard de l'autre aimée, qui joue hors champ le rôle d'*operator*, la promesse réitérée d'un compagnonnage, d'une fidélité.

Abigail Solomon-Godeau, historienne nord-américaine de la photographie, écrit dans « The Equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », publié en 1999 : « Que la lesbienne se définisse en termes féminins ou masculins, que ses identifications psychiques soient masculines ou féminines, que sa sexualité vécue soit active ou passive (ou ni l'une ni l'autre, ou les deux), qu'elle soit "androgyne", "invertie", "perverse", "uranienne" ou du troisième sexe, "femme" est ce qu'elle n'est pas[7]. »

Alison Oram, chercheuse à l'université de Londres, assure qu'en lien avec la popularité des *male impersonators* (on dirait aujourd'hui *drag kings*) sur les scènes britanniques jusqu'à la

5 Michael Richardson, « Capitalism and Colonialism », in K. Strom (ed.), *The Routledge Companion to Surrealism*, New York, Routledge, 2012, p. 65.
6 Tirza True Latimer, « 'Acting Out : Claude Cahun and Marcel Moore », in L. Downie (ed.), *Don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Londres et Jersey, Tate Publishing/Jersey Heritage Trust, 2006, p. 57.
7 Abigail Solomon-Godeau, « The Equivocal "I" : Claude Cahun as Lesbian Subject », in S. Rice (ed.), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 119. Je traduis.

fin des années 1930, les récits de *cross dressing* ont constitué un genre divertissant dans la presse populaire de l'époque : *cross dressers* (ou transformistes) et *passing women* (soit, femmes trans considérées comme des femmes cis) ont ainsi fait l'objet d'un traitement journalistique certes sensationnaliste, mais somme toute bienveillant[8].

Appréhender les artistes-amantes Claude Cahun et Marcel Moore ensemble, c'est activer le « polylogue », le jeu de nombreuses voix, dont parle Griselda Pollock dans *Differencing the Canon*, paru en 1999[9].

Arrêter, oui arrêter, de continuer à lire, chercher, annoter pour étoffer ce texte qui n'en est plus un, mais un alphabet éclaté.

Attention à ne pas essentialiser leur féminité, leur lesbianité, leur queerité, leur inassignabilité.

Au début de la pandémie de Covid-19 en 2020, puis à nouveau au printemps 2021, j'entreprends mes recherches sur Moore-Cahun pour enseigner leur grammaire photo-littéraire de l'hybridité à des étudiant·es en Master d'études européennes à l'université de Pérouse, en Italie - iels n'ont jamais entendu parler d'elles.

Au fil de mes lectures d'articles et d'ouvrages universitaires en anglais comme en français, je me mets régulièrement à tiquer : d'une part, Marcel Moore est, comme par automatisme ou réflexe hétéropatriarcal – réflexe qui nourrit et reconduit par ailleurs les épistémologies de l'ignorance[10] – quasi-systématiquement occultée, la dualité complémentaire du couple systématiquement impensée et, comme en prolongement de cette lacune, le narcissisme de Cahun chaque fois, comme un coup porté à l'âme, souligné – l'accusation de narcissisme est une antienne sexiste du discours sur les artistes sexisées, qui avec ses accents psychanalytiques tend à verser dans la pathologisation.

Au milieu des années 80, la réception de Moore-Cahun est polarisée : la chercheuse Eve Gianoncelli analyse comment les critiques américaines abordent l'œuvre duelle à travers les épistémologies féministes-lesbiennes-queer alors qu'en France Claude Cahun est d'office singularisée, Marcel Moore occultée et c'est le surréalisme littéraire masculin qui domine[11].

Au tournant du XX^{e} siècle, la lesbianité est perçue comme un masque, alors toutes deux font du masque la matrice de leur projet artistique – je vois ça comme un retournement du stigmate.

8 Alison Oram, *Her Husband Was a Woman! Women's Gender-Crossing in Modern British Popular Culture*, Londres, Routledge, 2007, p. 68.
9 Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999.
10 Voir Shannon Sullivan et Nancy Tuana (ed.), *Race and Epistemologies of Ignorance*, New York, SUNY Press, 2007, ainsi qu'Éléonore Lépinard et Sarah Mazouz, *Pour l'intersectionnalité*, Paris, Anamosa,2021.
11 Eve Gianoncelli, « Les voies de la (re)connaissance. Claude Cahun, artiste et intellectuelle au miroir transatlantique », *Genre, sexualité & société*, n° 16, 2016, disponible sur : journals.openedition.org/gss/3907?lang=en#quotation.



À paraître, janvier 2027
éditions Lorelei, coll. « Frictions »
60 p., 17 × 10,7 cm
ISBN : 979-10-978723-3-5 / ISSN 3037-2674

10 €

La première moitié du XX^e^ siècle est marquée par les luttes pour l'obtention du droit de vote des femmes. En France, les suffragistes construisent un mouvement protéiforme. Souvent comparées à leurs consœurs anglaises, elles adoptent pourtant des stratégies politiques et visuelles différentes.

Ce livre propose d'étudier l'histoire du mouvement français et certaines de ses spécificités en observant les productions graphiques de ses militant·es. À travers les affiches collées dans la rue, les banderoles et pancartes brandies en manifestation, ou encore les cartes postales permettant de construire une mémoire de la lutte, se dessinent à la fois une histoire féministe de la lettre et une approche graphique inédite du mouvement suffragiste.

Biographie

Florence Biero est designer graphique. Diplômée en 2024 de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, elle y a entamé des recherches qu'elle poursuit aujourd'hui sur l'histoire de la lettre et plus largement des productions graphiques issues du militantisme féministe en France depuis le début du XX^e^ siècle. En tant que graphiste, elle a collaboré avec différents studios (Bureau 205, officeabc, Omnigroup). Elle est également la créatrice du caractère typographique Hubertine, revival numérique d'un caractère en bois de la fonderie française Bertrand Frères et Cie (fin du XIX^e^ siècle).

INTRODUCTION

En France, les premiers mouvements féministes se forment au lendemain de la Révolution de 1789. Les pensées féministes n'ont pas attendu 1789 pour exister, mais les mouvements féministes, eux, ne se précisent qu'à la fin du XIX^e^ siècles, lorsque les femmes, en tant que groupe social, s'organise pour créer des espaces de rencontre et de discussion[1]. Par le biais d'associations, de clubs, de journaux et de revues, les féministes investissent tous les espaces de circulation des idées. Ce faisant, elles redéfinissent les frontières entre société civile et État et contribuent à l'émergence d'un nouveau combat politique.

La naissance du terme *féministe* est pourtant fortement marqué d'un discrédit sexiste. En 1882, dix ans après qu'Alexandre Dumas (fils) l'emploie péjorativement dans *L'Homme-Femme.* Hubertine Auclert, journaliste, écrivaine et militante féministe française, connue pour être une des figures de proue du mouvement pour le droit de vote des femmes en France, se le réapproprie et propose de définir le féminisme comme la lutte pour améliorer la condition féminine. Le féminisme s'incarne alors dans des mouvements qui s'inscrivent dans différents courants de pensée (réformiste, révolutionnaire…) et qui défendent différents modes d'action. Dès lors, le besoin de se faire connaître et de conquérir l'espace public se traduit visuellement.

Les femmes obtiennent le droit à l'instruction et au divorce dans les années 1880. Mais ces avancées ne mettent pas fin à leur exclusion politique. Portées par des représentantes blanches de la bourgeoisie, les luttes féministes se concentrent alors sur le droit de vote qui devient leur principale revendication jusqu'à son obtention au milieu du XX^e^ siècle. Le chemin vers le suffrage féminin se déploie, de 1848 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, en trois phases[2]. La première, entre 1848 et la fin du XIX^e^ siècle, est marquée par l'avènement des débats – le mouvement se forme et voit naître des revendications. La deuxième, entre le début du XX^e^ siècle et la fin de la Première Guerre mondiale, voit les idées suffragistes s'imposer dans l'espace public. Enfin, la troisième phase, durant l'entre-deux-guerres, est marquée par l'intensification des débats jusqu'à l'obtention du droit de vote en 1944, accordé uniquement à une partie des femmes majeures, puisque les Algériennes musulmanes, alors françaises, ne disposent de ce droit qu'en 1958[3].

Tandis qu'à l'issue de la Première Guerre mondiale, les Anglaises de plus de 30 ans acquièrent le droit de vote, le mouvement français prend du temps à se dessiner et à s'imposer dans les débats. Les tactiques des françaises divergent de celles de leur consœurs britanniques. En Angleterre, le mouvement pour le suffrage des femmes est d'abord porté par les suffragistes rangé•s[4] derrière la figure de Millicent Fawcett, fondatrice de la NUWSS (*National Union of Women's Suffrage Societies*). Elle entend faire avancer la cause sans violence, de manière réformiste. En 1903, Emeline Pankhurst fonde la WSPU (*Women's Social and Political Union*), dont le slogan « Deeds

1 Mathilde Larrère, *Rage against the machisme*, Paris, Éditions du Détour, 2020, pp. 5–6.

2 Anne-Sarah Bouglé-Moalic, *Le vote des Françaises : cent ans de débats, 1848–1944*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 21.

3 Daniel Lefeuvre, « 1945–1958 : un million et demi de citoyennes interdites de vote ! », *Clio*, n° 1, 1995, mis en ligne le 1er janvier 2005, (journals.openedition.org/clio/524, consulté le 8 mai 2026).

4 Ce texte sera adapté en écriture inclusive (termes épicènes, accord de proximité, point médian et usage du *x*).

not Words » puis « Death or Victory[5] » donne le ton. La WSPU opte pour une approche plus radicale et non-mixte de désobéissance civile, ce qui vaut à ces militantes le surnom méprisant de « suffragettes », qu'elles choisissent de revendiquer[6].

Comme l'exprime la docteure en histoire et spécialiste du suffrage féminin français Anne-Sarah Bouglé-Moalic, à la différence de la suffragiste, la « suffragette emploie la violence, vis-à-vis de la société […] aussi bien que vis-à-vis d'elle-même[7] ». En France, bien que certaines• militantes• comme Madeleine Pelletier « regrettent la timidité du mouvement et saluent "l'admirable folie des Anglaises"[8] », et malgré certaines actions plus spectaculaires, le mouvement pour le droit de vote reste modéré et mixte (avec malgré tout une majorité féminine).

Le mot « suffragiste », terme épicène, semble plus approprié dans le cas du suffragisme français, car celui de « suffragette » est rattaché à l'approche violente de la lutte pour les droits des femmes, spécifique aux militantes anglaises.

Les spécialistes des questions féministes et les historiens• ont rédigé de nombreux ouvrages sur le combat pour le droit de vote des femmes, mais plus rares sont ceux• qui l'ont étudié d'un point de vue graphique, à travers leurs objet et leur culture matérielle. Pourtant, ces supports – affiches, tracts, journaux, bannières, cartes postales – constituent les traces concrètes d'un combat et en révèlent les logiques internes. À partir de ces objets, plusieurs questions émergent permettant de déplacer le regard et de formuler une autre manière d'appréhender la lutte suffargiste, en la saisissant à travers ses formes visibles, ses médiations et ses circulations :
Qui sont les auteurs• de ces objets ? Existe-il des particularité selon les mouvements, les zones géographiques ? Dans quel environnement culturel sont-ils produits ? À partir de quels modèles ? Avec quelles techniques, quels outils, et quels matériaux ? À qui s'adressent-ils ? Pour quelle raison ?

Je m'intéresse ainsi à l'accumulation des signes graphiques produits *par* et *pour* la manifestation suffragiste, aux stratégies graphiques mises en place, aux lettres et lettrages, à leur construction et composition, mais aussi à leurs enjeux – de lisibilité, de visibilité et d'identité – en regard du contexte culturel, économique et politique dans lequel ces formes sont produites. Mon regard est en effet celui d'une designer graphique. Il permet d'interroger les choix de composition, les usages de la typographie, les modes de fabrication et de diffusion, mais aussi les relations entre formes visuelles et stratégies politiques.

Cette approche conduit à considérer affiches, banderoles, journaux, tracts ou objets non comme de simples supports secondaires du mouvement suffragiste, mais comme des vecteurs à part entière de la mobilisation. Elle cherchent à proposer à partir de leur analyse une compréhension des stratégies, des imaginaires et des modes d'action du mouvement. Mon étude s'appuie sur un corpus iconographique constitué à partir de différents fonds d'archives parisiens. Si celui-ci ne prétend pas couvrir l'ensemble des productions suffragistes, il rassemble néanmoins des objets variés issus de contextes et de temporalités diverses. Cette hétérogénéité permet moins d'établir une histoire

5 Myriam Boussahba-Bravard, « Vision et visibilité : la rhétorique visuelle des suffragistes et des suffragettes britanniques de 1907 à 1914 », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol.1, n°1, 2003, p. 5.
6 Myriam Boussahba-Bravard, « Vision et visibilité », art. cité, p. 3.
7 Anne-Sarah Bouglé-Moalic, *Le vote des Françaises, Cent ans de débats, 1848 – 1944*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11.
8 Christine Bard, *Les Filles de Marianne : histoire des féminismes : 1914 – 1940*, Paris, Fayard, 1995, p. 80.

exhaustive des formes graphiques du suffragisme que de faire apparaître des récurrences, des circulations et des stratégies visuelles au sein du mouvement.

La lutte pour le droit de vote est longue et traverse deux guerres mondiales. Les militantes• produisent sur près d'un demi-siècle différents supports de communication dont l'enjeu est de diffuser leurs revendications et de s'affirmer dans l'espace public. Le sociologue Jürgen Habermas voit l'espace public comme un lieu de discussion essentiel au développement d'une démocratie, comme « un espace de débat politique qui concourt à la formation de l'opinion et de la volonté des citoyens, qui permet l'élaboration d'une critique des pouvoirs et des institutions en place ainsi que l'expression de nouveaux besoins[9] ». En 1988, il revient sur son essai, *L'Espace public*, et esquisse dans sa préface un lien étroit entre *espace public* et *genre* :

> Le caractère patriarcal de la famille restreinte, qui a formé à la fois le noyau de la sphère privée de la société bourgeoise et le lieu de formation des nouvelles expériences psychologiques d'une subjectivité centrée sur elle-même, ne fait pas de doute. Depuis lors, la littérature féministe a aiguisé notre perception du caractère patriarcal de la sphère publique elle-même – d'une sphère publique qui a émergé de ce public de lecteurs, que les femmes ont contribué à forger, en le dépassant aussitôt pour prendre en charge des fonctions politiques. […] Cependant, à la différence de l'institutionnalisation du conflit de classe, les modifications du rapport entre les sexes n'interviennent pas seulement dans le système économique, mais aussi dans le noyau privé de la sphère intime de la famille restreinte. Ainsi se révèle clairement le fait que l'exclusion des femmes a été un élément constitutif de la sphère publique politique, au sens où celle-ci n'était pas seulement dominée par les hommes de façon contingente mais déterminée, dans sa structure et son rapport à la sphère privée, selon un critère sexuel[10].

L'espace public se construit en miroir de l'espace privé. Ces espaces, traditionnellement genrés et toujours perceptibles ainsi, assignent (schématiquement) « [aux femmes] la gestion des affaires "privées", aux hommes la vie sociale, les interactions, le développement d'une vie professionnelle[11] ». En d'autres termes, le foyer familial est attribué au groupe social des femmes et la rue ou tout ce qui est extérieur au domicile, à celui des hommes.

La chercheuse Sylvie Boulvain précise qu'« [é]crire et afficher des revendications dans la rue les rend non seulement publiques, mais aussi politiques[12] ». La rue est un espace gorgé d'écritures et de signes de natures différentes. Pour rendre leurs revendications visibles dans un environnement hostile, les militantes• doivent trouver des stratagèmes visuels et graphiques qui les rendent *saillantes*. Dans son essai sur la sémiophysique[13], René Thom explique que tout objet saillant est un objet qui se détache de son environnement. La forme saillante se manifeste donc en rupture avec l'espace dans lequel elle baigne. Elle s'impose par contraste. La *saillance* est la discontinuité qui présuppose le continu[14], la « tache » qui se détache du fond. L'objet saillant peut être saillant uniquement grâce à un environnement prégnant. La spécialiste en anthropologie de l'écriture Béatrice Fraenkel propose une nouvelle lecture du concept de René Thom en l'appliquant

9 Alexandre Dupeyrix, *Comprendre Habermas*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 129.

10 Jürgen Habermas, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc de Launey, Paris, Payot, 1988 [1962], pp. VII–VIII.

11 Sylvie Boulvain, « Les féministes à la conquête de l'espace public », *Barricade*, 2020, p. 8.

12 Sylvie Boulvain, « Les féministes à la conquête de l'espace public », art. cité, p. 20.

13 René Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, InterÉditions, 1988.

14 Thierry Chancogne, « Saillance », *Tombolo*, 14 février 2023 (tombolo.eu/meta/saillance/, consulté le 15 juin 2023)

aux écritures, et notamment aux écritures urbaines comme les enseignes[15], que nous appliquerons nous-même, en le questionnant, aux graphies suffragistes. L'*écriture* joue plusieurs rôles dans l'espace public et dans la manifestation. Présente sur tous les supports – placard, banderole, pancarte, écharpe, etc. – elle en devient un élément indispensable. Elle est le prolongement des voix de ses créatrices•. Elle diffuse leurs idées et leurs revendications, convainc ou menace. Comme le souligne l'historien Philippe Artières, l'« écriture agit, se transforme, se reproduit, rassemble, circule, prolifère, se diffuse… Elle n'appartient plus à quelques-uns, elle vit partout[16] ». Au XX^{e} siècle, l'écrit va à la conquête de l'espace public et l'inonde. La rue devient le théâtre d'actes d'écriture[17] et notamment d'actes d'écriture suffragistes pluriels…

De l'espace public à l'espace domestique et du temps de la mobilisation vers celui de l'histoire, plusieurs supports seront convoqués, tels que l'affiche, la pancarte ou encore la cartes postale pour permettre d'esquisser les stratégies visuelles du mouvement suffragiste français, traduisant un besoin de légitimation de la cause, de visibilité du message et de transmission de l'information.

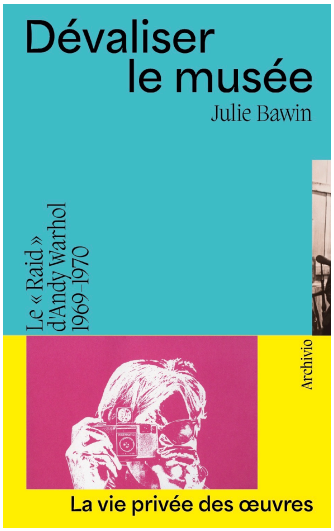
15 Béatrice Fraenkel, « Les écritures urbaines de très près : saillance visuelle et regard expert » dans Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall (dir.), *L'Art de très près, détail et proximité, Renne*s, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 179–192.

16 Philippe Artières, *La police de l'écriture : l'invention de la délinquance graphique : 1852 – 1945*, Paris, La Découverte, 2013, p. 15.

17 Philippe Artières, *La banderole : histoire d'un objet politique*, Paris, Autrement, 2013, p. 9.



« La vie privée des œuvres » : une histoire dont un objet d'art est le héros



SECTEUR ÉDITORIAL
BEAUX-ARTS / ESSAI
lectorat adulte
amateurs d'art et lecteurs
sur l'actualité des arts, des collections
et des expositions

n°11 de la collection
60 pages
10,5 x 17 cm, broché
couverture souple avec rabats
10 euros
diffusé et distribué
par Serendip Livres
commandes@serendip-livres.fr
parution : mars 2027
ISBN 978-2-488630-02-3

9 782488 630023

six illustrations couleurs et n&b
sur les plats de couverture,
intérieur au noir :
présentation de la collection,
biographie de l'auteure,
texte, notes et bibliographie

tirage : 1 000 exemplaires

création graphique : ABM Studio

editionsarchivio.fr
nathalie leleu nleleu@editionsArchivio.fr



Docteure en histoire de l'art, commissaire d'exposition et critique d'art, Julie Bawin est professeure à l'université de Liège où elle enseigne l'histoire de l'art contemporain. Elle est spécialisée dans l'étude du commissariat d'exposition sur lequel elle publié plusieurs ouvrages.

Résumé

En 1969, un couple de collectionneurs et mécènes visionnaires, John et Dominique de Menil, invite Andy Warhol à concevoir un projet artistique à partir des réserves du musée d'art de la Rhode Island School of Design à Providence (États-Unis). La réponse de Warhol sera radicale avec une exposition-œuvre intitulée « Raid the Icebox » (« dévaliser le frigo »).

Cette opération inédite, vouée au succès public, se heurtera pourtant à la grogne des conservateurs du musée et des étudiants de Rhode Island School of Design, remontés contre l'artiste star. Un échec cuisant appelé à devenir, quelques décennies plus tard, une exposition culte.

Pour en savoir +

La collection « La vie privée des œuvres » des éditions Archivio combine le petit format, le genre narratif et les fruits de la recherche pour proposer un livre de caisse facile à acheter, à emporter et à lire dans un domaine réputé tout l'inverse : l'histoire de l'art.

À l'occasion du 40e anniversaire de la mort d'Andy Warhol (2027) et à l'aube du centenaire de sa naissance (2028), Archivio convie le « pape du Pop Art » dans la collection.

L'exposition-œuvre « Raid the Icebox » en 1969-1970 fut un fiasco méconnu dans la carrière d'Andy Warhol, mais aussi une expérience dont la postérité est éclatante dans les musées du XXIe siècle, où de nombreux artistes sont invités à revisiter les collections.

Dans la tradition narrative de « La vie privée des œuvres », Julie Bawin raconte l'épisode et éclaire le contexte particulier de « Raid the Icebox », gâchée par la mobilisation d'étudiants en art hérissés par la délégation du projet et de son budget à une icône du star-système de l'art.

Au-delà de ce choc singulier des cultures, Julie Bawin souligne les aspects précurseurs de « Raid the Icebox » ; la méthode warholienne du *Just like that* — ou l'exposition sans aucune mise en scène ; la sélection indifférence au statut de l'objet ; le caractère collectif d'un projet que Warhol a construit avec un couple éclairé de collectionneurs, un habile et fidèle manager et un directeur de musée progressiste.

Outre la popularité de son héros principal, *Dévaliser le musée* a l'avantage d'être une histoire qui fait écho dans l'actualité des musées, à lire comme un roman, mais à méditer sur la relation entre les artistes, les institutions et le public d'aujourd'hui.

Archivio

Julie Bawin

Dévaliser le musée
Le « Raid » d'Andy Warhol
1969-1970

EXTRAIT
EN COURS D'ÉDITION

Un coup de cœur pour Andy Warhol
Un illustre mécène dans un « grenier de grand-mère »
Une rafle *just like that*
Itinérance de Houston à Providence
Des vernissages glamours et mondains
The money's there, if you care!
Un « Raid » brisé ?

En 1969, lorsqu'il est au faîte de sa gloire, Andy Warhol est invité à concevoir une exposition à partir d'œuvres et d'objets conservés dans un musée situé à Providence, dans l'État de Rhode Island, à trois cents kilomètres de New York. Fondée sur une sélection libre dans les réserves surchargées d'une collection aussi riche qu'hétéroclite, cette exposition d'un genre nouveau est intitulée « Raid the Icebox » (« Dévaliser le frigo »).
Considérée comme l'une des premières expositions-œuvres de l'histoire, « Raid the Icebox » doit son existence non au seul Andy Warhol, mais à d'autres protagonistes qui en eurent l'intuition, en dessinèrent le cadre et en orchestrèrent la réalisation. Les mécènes franco-américains John et Dominique de Menil ont joué un rôle central dans ce projet, à l'instar de Fred

Hughes, l'agent de l'artiste, et de Daniel Robbins, le directeur du musée de Providence. Déclinée en trois volets, du Texas à Rhode Island en passant par La Nouvelle-Orléans, elle fut organisée pour épouser la success-story de Warhol autant que celle du couple De Menil. Ce devait donc être un événement marquant, mais, contre toute attente, la mécanique s'enraya…

Un coup de cœur pour Andy Warhol

« Andy est une personne merveilleuse. Quelle personnalité[1] ! ». Ces propos tenus par Dominique de Menil en 1968 renvoient à une période de rapprochement intense entre Andy Warhol, artiste new-yorkais déjà entré dans la légende, et un couple de mécènes parmi les plus influents du pays. Français immigrés aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, John et Dominique de Menil étaient, en cette fin des années 1960, des collectionneurs convoités tout autant que des personnalités réputées pour leur engagement dans la promotion de l'art contemporain. Actifs à New York, lieu de leur résidence secondaire, ils s'affairaient surtout à Houston, dans le Texas, où ils vivaient depuis 1941. C'est dans cette ville, caractérisée par un déficit d'offre artistique et culturelle, qu'ils créèrent une fondation à leur nom en 1954 et contribuèrent à transformer un centre d'art en un véritable musée d'art contemporain, près duquel ils inaugurèrent la célèbre chapelle Rothko. C'est là aussi que Dominique de Menil prit, en 1964, la tête du département d'histoire de l'art de l'université Saint-Thomas, pour y développer le concept de *young teaching collection* – c'est-à-dire l'apprentissage par le contact direct des œuvres d'une collection constituée à cet effet – et y organiser plusieurs expositions et événements, parmi lesquels, en 1968, la projection de deux films d'Andy Warhol. Cela faisait alors un an que le pape du Pop Art fréquentait de façon régulière les De

Menil, par l'entremise d'un homme à la trajectoire étroitement liée à la leur : Frederick W. Hughes.

Inscrit comme étudiant en histoire de l'art à l'université Saint-Thomas en 1961, Fred Hughes noue, dès cette époque, des liens d'amitié avec les De Menil, jouant auprès d'eux un rôle de conseiller artistique. Parmi les artistes qu'il admire profondément se trouve Andy Warhol. Il a acheté une de ses œuvres chez le marchand Leo Castelli au début des années 1960 et l'a rencontré en 1966 chez l'architecte Philip Johnson. C'est cependant en juin 1967, lors d'un gala de bienfaisance organisé par les De Menil, qu'une proximité s'installe. L'entente est telle que Fred Hughes devient presque aussitôt son manager et le président de la Andy Warhol Enterprises, tout en travaillant pour la Menil Foundation. À partir de l'été 1967, Hughes assume la commercialisation des tableaux de l'artiste. Il commence par vendre aux deux collectionneurs plusieurs œuvres de jeunesse ainsi que des pièces plus récentes, et c'est également en leur nom qu'il commande à l'artiste un film – *Sunset* – pour l'Exposition universelle de San Antonio de 1968. Ravi d'avoir trouvé, grâce à son nouvel agent, de précieux mécènes, Warhol les couvre d'attentions : il offre à Dominique de Menil la série des dix *Marilyn* pour la collection de l'université Saint-Thomas et, quelques mois plus tard, se déplace jusqu'à Houston pour assister à la projection de ses films. Nous sommes le 3 mai 1968, soit exactement un mois avant que la féministe radicale Valerie Solanas ne tente d'assassiner Andy Warhol à la Factory, en présence de Fred Hughes.

Les De Menil sont immédiatement informés de ce terrible événement, dont on ignorait alors si Warhol sortirait vivant. Ils prennent en charge une partie des frais médicaux au Columbus Hospital de New York. Dès ce moment, le coup de foudre de Dominique de Menil pour l'artiste se transforme en un soutien indéfectible. À l'automne 1968, lorsque Warhol refait doucement surface, les initiatives et les échanges se multiplient. Le 19 novembre, le film

controversé *Lonesome Cowboys* est projeté à Saint-Thomas et, dans le même temps, l'artiste reçoit deux nouvelles commandes : d'une part, une série de sept portraits de l'amie défunte du couple, Jermayne MacAgy, d'autre part, un ensemble de quatre portraits de Dominique de Menil. À la fin de l'année, vraisemblablement pour le remercier de l'assistance apportée, Warhol offre au couple trois œuvres, dont la sérigraphie *Big Electric Chair*. Ainsi peut-on dire qu'à l'orée de l'année 1969, Andy Warhol est omniprésent dans la vie des collectionneurs. C'est d'ailleurs au mois de février que John de Menil, de passage à Providence, a l'idée de lui confier un projet à tout le moins insolite : dévaliser les réserves d'un musée.

Un illustre mécène dans un « grenier de grand-mère »

Le 14 février 1969, jour de clôture de l'exposition itinérante « Look Back: An Exhibition of Cubist Paintings and Sculptures from the Menil Family Collection » au musée d'art de la Rhode Island School of Design à Providence, John de Menil est accueilli avec tous les égards possibles. Le directeur de l'institution, Daniel Robbins, lui propose une visite privée des réserves, avec l'idée d'attirer son attention sur l'état déplorable des lieux où « on a laissé trop d'objets se détériorer, la conservation étant un poste coûteux et peu glamour dans le budget serré des musées[2] ». Assurément, l'objectif de Robbins est de sensibiliser cet illustre protecteur des arts à un problème au fond principalement économique, et sans doute d'obtenir de lui un soutien pécuniaire. Impressionné par la richesse et la diversité des collections mises à la disposition des étudiants de l'école d'art dont dépendait le musée, John de Menil ne proposa pas de contribuer financièrement à la mise aux normes des réserves – qualifiées par Robbins de « grenier de grand-mère, ou, pire encore, de brocante » –, mais d'organiser une exposition temporaire dont le principe serait de faire

connaître au public les choix opérés par un artiste au sein des réserves. « Si l'artiste [...] est suffisamment fort, déclara-t-il à Robbins, imposera-t-il sa personnalité aux objets qu'il a sélectionnés ? S'il est assez célèbre, cela n'obligera-t-il pas les curieux à regarder[3] ? »

Un seul artiste « fort » et « célèbre » cristallise à cette époque l'admiration inconditionnelle du couple De Menil : c'est donc naturellement que le nom de Warhol est proposé pour réaliser ce qui n'est pas encore considéré comme une œuvre – ou une « exposition-œuvre » –, mais comme un événement hors du commun, fondé sur l'idée que le regard d'un artiste sur une collection peut se révéler plus efficace que les classements, les hiérarchies ou les récits établis par l'institution. Sans doute John de Menil savait que Warhol était lui-même un collectionneur compulsif et que dans sa maison de Lexington Avenue à New York s'accumulaient, comme dans les réserves du musée de Providence, des objets d'une incroyable variété, allant de figurines de cirque et d'équipements de carrousel à des meubles victoriens, en passant par des œuvres d'artistes contemporains[4]. Cela étant, le concept du projet n'avait pas jailli d'une inspiration warholienne. Il remontait à bien plus loin, sans doute au milieu des années 1950, lorsque John de Menil avait proposé de déléguer à l'artiste Marx Ernst l'organisation d'une exposition sur les Indiens d'Amérique à partir des collections archéologiques du pays[5].

Le projet de John de Menil était en marche, mais son aboutissement dépendait encore d'une condition essentielle : obtenir l'adhésion du directeur, Daniel Robbins. Ce dernier n'était pas un homme de musée comme les autres. Venant de New York, où il avait travaillé comme conservateur au Guggenheim Museum, Robbins était également un artiste, signant sous le pseudonyme de Jeremiah Drummer, et un critique d'art dont le nom de plume était George Gregory Dobbs. Accueillir en ses murs une célébrité aussi fascinante qu'insaisissable pour un projet entièrement inédit

ne pouvait que stimuler cet acteur de l'art contemporain devenu directeur d'institution. « Raid the Icebox » ragaillardirait son musée, y ferait venir un nouveau public en même temps qu'elle le rendrait plus attrayant pour les étudiants de l'école de Rhode Island.

Une rafle *just like that*

Andy Warhol, toujours en convalescence et ultra sollicité en ce début d'année 1969, semble avoir accepté sans délai de se consacrer à ce projet porté par ses mécènes les plus fidèles. Rien ne permet d'affirmer que la proposition, en marge de la production cinématographique qui l'occupait à l'époque, ait suscité chez lui un réel enthousiasme. Mais il se prête au jeu, se rendant à Providence à six reprises, au printemps et à l'été, pour visiter les réserves et opérer sa sélection. Une de ces visites est bien connue : Andy Warhol a invité David Bourdon, son critique d'art attitré, à réaliser un reportage en vue d'un article dans le magazine *Art News*, en présence de Fred Hughes et de Dominique de Menil. Repris tel quel dans le catalogue de l'exposition « Raid the Icebox », ce compte rendu constitue, avec les photographies de l'accrochage, la source la plus précieuse pour comprendre comment l'artiste a su faire de ses choix, et du protocole même de l'exposition, une œuvre en soi.
Le musée d'art de la Rhode Island School of Design était ce que l'on appelle un « musée mixte » à vocation encyclopédique et généraliste qui, depuis sa création en 1877, s'était enrichi d'achats et de legs d'objets variés, allant d'œuvres d'art de grande valeur – des gravures de Rembrandt, Dürer, Canaletto et Daumier, par exemple – à des artefacts issus d'une production de masse ou des objets liés aux cultures des peuples autochtones d'Amérique. Parce que Warhol s'ingénie, dans sa propre production artistique, à magnifier l'objet banal, à recycler, accumuler et répéter, d'œuvre

en œuvre, une même image, il lui parait évident de sélectionner non les quelques œuvres marquantes de la collection, mais des pièces moins connues et anonymes, des copies, ainsi que des objets parfaitement ordinaires. En s'appuyant sur la sérialité, un principe clé de sa démarche artistique, il choisit alors des collections entières de paires de chaussures, de chaises Windsor, de parapluies ou encore de paniers, de couvertures et de boîtes à chapeau. C'est au moment où il entreprend de rafler ces séries d'objets entassés dans des armoires, empilés sur des tables ou stockés dans les salles surchargées des réserves que Warhol décide de ce qui deviendra le protocole – et le concept – de l'exposition : le *Just like that*. Les œuvres et les objets choisis seront en effet montrés « juste comme ça », sans effort apparent de mise en scène. Cette absence de méthode s'inscrit, une fois encore, dans la démarche de l'artiste, renvoyant à un procédé auquel il avait recours à cette époque pour ses portraits de commande : le Polaroid. Warhol en fait précisément usage pour le *Just like that* qu'il procure : un résultat instantané sans réelle mise au point ni intervention personnelle. L'affiche de l'exposition de Houston reprend d'ailleurs un portrait de l'artiste photographiant avec un Instamatic, tandis que le catalogue réunit, parmi ses illustrations, des Polaroids réalisés par Warhol dans les réserves.

Au musée, le *Just like that* warholien consiste à traduire cette saisie directe en temps réel. Il s'agit de restituer, « juste comme ça », l'atmosphère saturée et désorganisée des réserves. Ce qui implique un autre choix singulier : celui de reproduire, presque de façon caricaturale, les dispositifs de stockage par nature confidentiels. Sont ainsi dévoilées les coulisses du musée, avec des caisses de transport empilées, des lots de catalogues ficelés, des tableaux accrochés pêle-mêle sur des grilles ou, pire encore, placés les uns sur les autres et calés par des sacs de sable. S'il ne supporte pas l'art ancien et qu'il déteste particulièrement la peinture, rapporte David Bourdon[6], Warhol a toutefois consenti à retenir, dans les 404 objets sélectionnés, des sculptures

et des tableaux, mais à la condition qu'ils soient montrés tels qu'ils sont entreposés.
Le « Raid » orchestré par Andy Warhol dans les réserves du musée d'art de Rhode Island subvertit de façon explicite les conventions et les hiérarchies muséales tout autant que les classifications propres à l'histoire de l'art. Il a donc une portée critique, et sans doute aussi ironique, car ce qui ne doit pas être vu est ici dévoilé au grand jour. Mais davantage qu'une provocation radicale adressée au musée, les choix ainsi que le protocole d'exposition élaborés par l'artiste sont destinés à faire œuvre, l'idée étant de piller les réserves du musée et de recycler ensuite ce pillage en une œuvre qui ne serait autre que l'exposition elle-même. Warhol voit d'ailleurs le musée comme un « grand magasin[7] » et sans doute les réserves comme un réfrigérateur où l'on accumule et stocke toutes sortes de produits. Le titre « Raid the Icebox » fut d'ailleurs vraisemblablement proposé par Warhol : au-delà de sa référence à la société de consommation et aux propres sources d'inspiration de l'artiste, il fait écho à une huile sur toile de 1961 qui, intitulée *Icebox*, représente un frigo débordant de victuailles.
Avec Andy Warhol, l'exposition devient une œuvre conceptuelle à part entière, au sein de laquelle les idées ont plus d'importance que les œuvres et les objets exposés ; au cœur de laquelle la personnalité de l'artiste, jusque dans ses célèbres silences ou non-dits, est partout présente. Dans ses « Confessions d'un directeur de musée », publiées dans le catalogue de l'exposition, Robbins note : « Nous savions que ce qui est exposé, c'était Andy Warhol. Au final, en sélectionnant [les œuvres] comme il l'a fait, c'est Andy Warhol lui-même qui fait partie de l'œuvre[8] ».

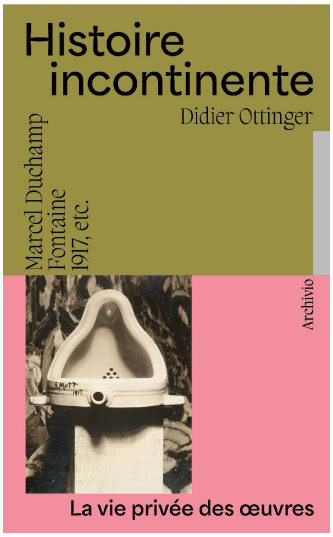
[...]

Les citations dans le texte ont été traduites de l'anglais vers le français par l'auteure.

[1] William A. Camfiled, « Two Museums and Two Universities: Toward the Menil Collection » dans Josef Helfenstein et Laureen Schipsi (dir.), *Art and Activism. Projects of John and Dominique de Menil*, Houston, The Menil Collection/Londres, Yale University Press, 2010, p. 64.
[2] Daniel Robbins, « Confessions of a Museum Director » dans "*Raid the Icebox 1 with Andy Warhol"*. *An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, cat. expo. Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 23 avril-30 juin 1970, Providence, Rhode Island School of Design, [1970], p. 12.
[3] Propos de John de Menil cités par Daniel Robbins, *ibidem*, p.14.
[4] Voir Frederick Hughes, « Preface » dans *The Andy Warhol Collection*, vol. 1, New York, Sotheby's, 1988, p. 1.
[5] Voir « Notes prepared by Mr. John de Menil extending his remarks made at the meeting of the International Council on May 4, 1954 », New York, MoMA Archives, Committee Minutes, XIV.E.1954.
[6] David Bourdon, « Andy's Dish » dans "*Raid the Icebox 1 with Andy Warhol". An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, *op. cit.*, p. 17.
[7] Andy Warhol cité dans *Newsletter: Winter 1969 n° 1*, Institute for the Arts, Houston, Rice University, p. 2, Houston, Menil Archives, The Menil Collection.
[8] Daniel Robbins, *op. cit.,* p. 15.



« La vie privée des œuvres » : une histoire dont un objet d'art est le héros



SECTEUR ÉDITORIAL
BEAUX-ARTS / ESSAI
lectorat adulte
amateurs d'art et lecteurs
sur l'actualité des arts, des collections
et des expositions

n°12 de la collection
60 pages
10,5 x 17 cm, broché
couverture souple avec rabats
10 euros
diffusé et distribué
par Serendip Livres
commandes@serendip-livres.fr
parution : mars 2027
ISBN 978-2-488630-03-0

9 782488 630030

six illustrations couleurs et n&b
sur les plats de couverture,
intérieur au noir :
présentation de la collection,
biographie de l'auteure,
texte, notes et bibliographie

tirage : 1 000 exemplaires

création graphique : ABM Studio

editionsarchivio.fr
nathalie leleu nleleu@editionsArchivio.fr



Photo Centre Pompidou/Hervé Véronèse

Didier Ottinger est historien de l'art, conservateur général du patrimoine et directeur-adjoint du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou. Il a été commissaire de nombreuses expositions en France et à l'étranger dont « Bacon en toutes lettres » (2019), « Georgia O'Keeffe » (2021), « Le surréalisme d'abord et toujours » (2024) au Centre Pompidou, et « Philip Guston. L'ironie de l'histoire » (2026) au Musée national Picasso-Paris.

Résumé

Au début, c'est l'histoire d'un coup monté, un piège tendu à une petite communauté d'artistes. Puis l'affaire prend un tour formidable, jusqu'à faire de l'objet de cette supercherie – un urinoir industriel – l'œuvre la plus célèbre du XXe siècle. Comment en est-on arrivé là ? Didier Ottinger remonte à la source de *Fontaine* de Marcel Duchamp, *anartiste* qui a pris deux fois sa revanche à cinquante ans d'écart, avec une pissotière qui n'en finit pas de ruisseler.

Pour en savoir +

La collection « La vie privée des œuvres » des éditions Archivio combine le petit format, le genre narratif et les fruits de la recherche pour proposer un livre de caisse facile à acheter, à emporter et à lire dans un domaine réputé tout l'inverse : l'histoire de l'art.

Pour le cent-quarantième anniversaire de la naissance de Marcel Duchamp, et à l'occasion de l'exposition programmée au Grand Palais en mars 2027, Didier Ottinger rafraîchit l'histoire de *Fontaine* en la baignant dans son contexte : celui d'une vengeance sur l'*establishment* des avant-gardes du XXe siècle. Elle se manifestera à nouveau des années plus tard, alors que la donne aura changé en sa faveur, avec la sculpture du ready-made *Fontaine* – un paradoxe - offerte à l'adoration des *connoisseurs*.

L'œuvre la plus scandaleuse du XXe siècle, qui a fait couler beaucoup d'encre des deux côtés de l'Atlantique, est racontée ici sur le ton de la démystification ironique.

Directeur-adjoint du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou et auteur du catalogue raisonné recensant l'ensemble des œuvres, publications et autographes de Marcel Duchamp conservé au sein de l'institution, Didier Ottinger délivre, dans la tradition narrative de « La vie privée des œuvres », un point de vue très documenté sur la réception, les enjeux et le sens de la « pissotière » en 60 pages, six images et autant d'action que de contemplation.

Didier Ottinger - Histoire incontinente

Les notes sont en pied de page le temps des corrections.
NL : dates des œuvres à ajouter dans le texte.

Acte 1 L'apparition

Acte 2 De Richard Mutt à Marcel Duchamp

Acte 3 Le complot

Acte 4 Le retour

Acte 5 La madone du néodadaïsme

Acte 6 Et si c'était une femme ?

Acte 1
L'apparition

Au début, c'est l'histoire d'un coup monté, une *private joke*, un piège tendu à une petite communauté d'artistes. Et « l'affaire » prend un tour formidable, jusqu'à faire de l'objet de cette supercherie – un urinoir industriel – « l'œuvre la plus importante du XXe siècle[1] ».
Comment en est-on arrivé là ?
Tout commence en avril 1917. À New York se tient la réunion des membres de la Société des artistes indépendants (SIA). Au domicile des collectionneurs et mécènes Louise et Walter Arensberg, une vingtaine d'artistes et quelques mécènes imaginent une association destinée à en finir avec la chape de plomb que la National Academy of Design[2] (académie des beaux-arts) faisait peser sur le système artistique américain.
Démocratique et égalitaire, l'association permet d'exposer l'œuvre de son choix dès lors qu'est acquitté un droit d'inscription de six dollars. Les statuts de la SIA sont dupliqués de ceux de la Société des artistes indépendants, créée à Paris en 1884 autour de l'artiste George Seurat. Suivant leurs homologues français, les Indépendants new-yorkais dotent leur salon d'une devise : « No jury, no prize » (ni jury ni prix). Conformément à ce principe, les Indépendants parisiens avaient accepté, en 1910, la peinture d'un certain Boronali, et l'avaient maintenu sur les cimaises de leur salon après avoir découvert que l'artiste n'était autre qu'un âne dénommé *Lolo* ; mais puisque Boronali avait réglé son droit d'inscription…

---

[1] D'après une enquête menée auprès de 500 experts. Voir « Duchamp's Urinal Tops Art Survey », *BBC News*, 1er décembre 2004. > https://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997
[2] Fondée en 1825, la National Academy of Design a pour rôle de contrôler le fonctionnement des expositions et du marché de l'art américains

Une première révolte contre l'académie des beaux-arts américaine avait eu lieu en 1908, lorsque le peintre Robert Henry s'était associé à huit irréductibles dans une exposition organisée à la galerie Macbeth sur la Cinquième avenue à Manhattan. La trivialité des sujets de leur peinture leur avait valu l'étiquette infamante d'« école de la poubelle ».
La plupart de ces peintres, dont William James Glackens qui préside alors la SIA, figurent dans l'assemblée d'indépendants qui réceptionne les œuvres destinées à son premier salon en 1917. Au milieu des peintures et sculptures qui leur sont présentées apparaît la proposition d'un certain Richard Mutt. Son œuvre n'est autre qu'un urinoir sur lequel il a apposé sa signature et que les fins limiers de l'histoire de l'art, mués en apprentis plombier, ont identifié comme étant le modèle « Vitreous China Flat– Black Lipped "Bedfordshire" n° 2 », fabriqué par la Trenton Potteries Company (TPCo).
La stupeur frappe les Indépendants, y compris ceux qu'on avait autrefois accusés de peindre des « poubelles ». À la répulsion qu'inspire l'objet s'ajoute le soupçon de blague, que fait naitre le nom d'un artiste qui est aussi celui du personnage d'une bande dessinée comique (*Mutt and Jeff* de Bud Fisher) dont les frasques s'étalent quotidiennement dans les grands quotidiens.
Flairant la supercherie, à l'issue d'un vote majoritaire, les Indépendants décident de rejeter l'œuvre de M. Mutt. Indignés par ce qui relève pour eux d'une censure et déroge aux principes fondateurs des Indépendants – le droit d'exposer dès lors que l'on a réglé son droit d'inscription–, deux des membres les plus influents de la Société, le mécène Walter C. Arensberg et l'artiste Marcel Duchamp (1887-1968), décident de démissionner de son comité directeur. L'affaire R. Mutt aurait pu s'arrêter là.
Sous l'effet d'une fuite, visiblement bien orchestrée, l'aventure de l'urinoir connaît un rebondissement sous la forme d'un article publié dans le second numéro de *The Blind Man* (L'homme aveugle), revue fondée en avril 1917 par les critiques d'art Henri-Pierre Roché et Mina Loy, ainsi que l'artiste Beatrice Wood. En vis-à-vis d'une photographie de l'urinoir, intitulée *Fontaine*, un article de l'écrivaine Louise Norton défend, sur le mode de l'ingénuité, les qualités plastiques et poétiques de l'objet, décrit comme « un Bouddha sur son piédestal ». La photographie est signée Alfred Stieglitz. Pionnier de la photographie moderne américaine, militant actif de sa reconnaissance comme forme artistique à part entière, Stieglitz est aussi galeriste. En 1905, il a ouvert *The Little Galleries of the Photo-Secession*, galerie qu'en 1915 il rebaptisera *291,* d'après son adresse sur la Cinquième avenue. Initialement vouée à la photographie, la galerie devient le principal et momentanément le seul relais américain des avant-gardes européennes. La revue *Camera Work* que publie également Stieglitz devient l'organe de diffusion de l'actualité artistique internationale. C'est dans ses pages qu'est publiée la première traduction anglaise de l'ouvrage de Vassily Kandinsky *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*[3].
Stieglitz organise les premières expositions américaines de Rodin, Matisse, Picasso… Sa galerie s'impose comme l'épicentre new-yorkais de l'art moderne et le lieu de sa première pédagogie aux États-Unis. Témoin de la séance photographique de *Fontaine*, Beatrice Wood constate qu'« il [Stieglitz] se donne beaucoup de mal avec la lumière[4] ». De fait, il tient

[3] *Camera Work*, n°39, juillet 1912, p. 34. NB : il s'agit d'un extrait du livre de Kandinsky. > https://commons.wikimedia.org
[4] Beatrice Wood, *I Shock Myself: the Autobiography of Beatrice Wood*, ed. Lindsay Smith, San Francisco, This Chronicle Books LLC, 2006, p. 30. > https://archives.org

à cœur au photographe d'anoblir l'objet, lui donnant comme arrière-fond un tableau de Marsden Hartley, un artiste de la galerie. Le contraste des formes de la peinture de Hartley dessine celles de *Fontaine*, devenues aussi pures et stylisées qu'une sculpture de Brancusi, artiste exposé par Stieglitz dans sa galerie trois ans plus tôt. Différentes archives révèlent que *Fontaine* est bien présente à la galerie 291 du 13 au 19 avril[5]. À l'issue de son bref séjour au 291 de la Cinquième avenue, la *Fontaine* s'évapore.

Acte 2
De Richard Mutt à Marcel Duchamp

Marcel Duchamp a très tôt le souci de la conservation et de la pérennisation de son œuvre. Au milieu des années trente, celle-ci n'a rien de particulièrement prolifique. Des tableaux, quelques objets, des publications diverses. L'intégralité de sa production artistique pourrait être contenue dans une malle ; légèrement réduites, ses œuvres pourraient même tenir dans une valise. En 1935 ou 1936, il rassemble les reproductions de ses œuvres dans une valise de cuir qu'il baptise « Boite en valise ». Au fil du temps, il produira plus de trois cents exemplaires de ce petit musée portatif. Dans chacun d'entre eux apparait la reproduction miniature d'un urinoir. Duchamp l'accroche dans un compartiment de la Boite, sous la reproduction, elle aussi miniature, d'une housse de machine à écrire ornée de la mention « Underwood ».
Le pot au rose est enfin découvert : Richard Mutt est un pseudonyme endossé par Duchamp. Un indice avait pu alerter les enquêteurs impatients de démasquer R. Mutt : le 18 juin 1918, soit un an après l'« affaire » de la SIA, Henri-Pierre Roché, alors un des plus proches amis de Duchamp, s'était rendu dans son atelier new-yorkais et l'avait photographié[6]. Parmi les objets et les ready-made qui s'y trouvaient, figurait un urinoir, suspendu à l'encoignure d'une porte. L'attribution de *Fontaine* à Marcel Duchamp permettait d'en éclairer la nature et le sens. Dans son atelier, Duchamp l'avait rapproché de sa *Pelle à neige* (pelle utile au déneigement, sur le manche de laquelle il avait fait inscrire le texte *In Advance of the Broken Arm* (en prévision du bras cassé), de sa *Sculpture de voyage* (des bandes de caoutchouc maintenus par un réseau de fils), de sa *Roue de bicyclette* (une fourche et une roue de vélo fixé sur un tabouret), de son *Porte-chapeau* et de son *Trébuchet* (un porte-manteau de bois et de métal fixé au sol).
Par lesquels de ses attributs *Fontaine* se rattache-t-elle au corpus des ready-made de Duchamp ? Par ses caractéristiques formelles ! Même si l'argument peut paraitre paradoxal, appliqué à des objets « choisis » et non « faits ». Les ready-made ont en commun d'être dotés d'une forme « simple », relèvent d'une esthétique de l'épure, qui les rapproche des œuvres de la sculpture moderne : celle de l'avant-garde russe, celle de Brancusi dont Duchamp est un familier. Les objets choisis par Duchamp sont par ailleurs indemnes de toute trace d'usage : ils sont *straight* (tels qu'en eux-mêmes) et *clean* (immaculés). Ils procèdent d'un ascétisme chromatique, sont gris, blanc ou noir ou de la teinte des matériaux (bois ou métal) dont ils sont faits. *Fontaine* est conforme à cette esthétique. Elle

[5] Voir Thierry de Duve, « The Story of *Fountain*: Hard Fact and Soft Speculation », *The Nordic Journal of Aesthetics*, n°57-58, juin 2019, p. 26. > https://www.researchgate.net
[6] Les photographies de Henri-Pierre Roché sont conservées dans les collections du Philadelphia Museum of Art. > https://www.philamuseum.org

satisfait également au principe technique de la rotation du plan d'usage de l'objet à quatre-vingts dix degrés appliquée au *Trébuchet*, le porte-manteau que Duchamp a fait passer du mur au sol.

Aux dires de Duchamp, les ready-made sont des « objets à inscription ». Lors d'un colloque organisé par le Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1961, il précise : « Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le ready-made. Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales[7]. » L'inscription apposée par Duchamp sur ces objets vise à créer un hiatus, une suspension. Elle ouvre la perception visuelle à une sensation : la sauvagerie de *Peigne (Comb)*, le trébuchement de la patère fixée au sol, la cassure d'un os du bras dans la pelle à neige, la sonorité *d'À bruit secret* (un petit objet inconnu piégé dans une bobine de fil), l'odeur *d'Air de Paris* (une fiole de verre scellée dans la Ville Lumière).

L'inscription » « Mutt », qui renvoie au personnage de la bande dessinée, « colore[8] » *Fontaine*, la barbouille même, d'une teinte humoristique. L'urinoir s'inscrit dans le lignage du *Coin de chasteté* (le moulage de la partie intime féminine), de *L'Objet dard* (une sculpture phalloïde), du *Pliant de voyage* (une housse de machine à écrire qui prend la forme d'une jupe évoquant celle de Beatrice Wood), d'*Étant donné*, construit autour de la représentation d'un sexe féminin (façon « origine du monde » à la Courbet), et *last but not least*, du *Paysage fautif* résultant d'un éjaculat… *Fontaine* « matche » avec le cahier des charges d'un art inspiré par le sexe, les organes génitaux, et s'ajoute aux œuvres de Duchamp visant à ajouter un Isme – l'Érotisme – aux Ismes du XX^e^ siècle.

Fontaine se distingue toutefois au sein du corpus des ready-made de Duchamp. Le choix d'un ready-made est le fruit du hasard : « C'est une sorte de rendez-vous[9] », précise Duchamp. Mais surtout, l'urinoir n'a rien d'indifférent. Interrogé sur le choix de ses objets, il avait répondu : « Cela dépendait de l'objet ; en général, il fallait se défendre contre le "look" ». Il ajoutait : « Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotion esthétique. Le choix des ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût[10]. » Pour ce qui de l'innocuité du « look » comme du « mauvais goût », on pouvait difficilement faire mieux ! Duchamp a fait le récit de la genèse de *Fountain*, relayé par l'historien et marchand d'art Arturo Schwarz : « L'idée m'est apparue, au fil de discussions avec Walter Arensberg et [l'artiste] Joseph Stella, et ils ont immédiatement couru acheter l'objet[11]. » Tout porte à croire que *Fontaine* relève du crime prémédité et qu'il procède moins du hasard que de la nécessité. *Fontaine*, fruit d'un débat collectif, répond à une intentionnalité : *Fontaine* DOIT être refusée !

---

[7] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, Flammarion, 2013, p. 209.

[8] Duchamp précise que ses « inscriptions » ajoute une couleur à ses objets.

[9] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 54.

[10] *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 59.

[11] Arturo Schwarz, *The Complete Artwork of Marcel Duchamp*, révisé et augmenté, vol. 2, Londres, Thames & Hudson, 1997 p. 648.

Acte 3
Le complot

Comment heurter assurément les valeurs d'un jury composé d'artistes et d'intellectuels d'avant-garde américaine en 1917 ? En suscitant un réflexe puritain, en agitant le spectre de l'amateurisme et du ridicule. Duchamp connaissait ses ouailles ! Il savait l'emprise du puritanisme sur les esprits américains, y compris les plus éclairés. Il savait le besoin de reconnaissance des artistes indépendants, en butte aux critiques d'un système encore marqué par l'académisme, par un public philistin ne possédant encore aucun des codes de l'art moderne. S'exposer au ridicule était le plus grand danger d'une communauté qui aspirait enfin à la respectabilité. Pour ce qui est du puritanisme, un urinoir ne pouvait mieux tomber ; pour ce qui est du ridicule, l'agitation d'une marionnette aux traits d'un personnage burlesque universellement reconnu ferait parfaitement l'affaire. La solution de cette équation à deux inconnues prend la forme d'un urinoir signé « R. Mutt ».
Les peintres de l'Ash Can School (École de la poubelle) ne pouvaient que rejeter un objet qui rappelait l'infamante étiquette de *Peintres de la poubelle* dont on les avait accablés. Pour les esprits éclairés et autres intellectuels, Mutt jouait son rôle d'épouvantail. « [...] Richard Mutt créait la plus grande des confusions en signant d'un nom connu par l'ensemble des lecteurs de la presse comme un farceur populaire. "Mutt et Jeff" sont trop célèbres pour ne pas éveiller les soupçons ; si leur nom est utilisé, c'est pour une plaisanterie.[12] », écrit la collectionneuse Katerine S. Dreier[13].
Fontaine a parfaitement rempli sa mission : l'urinoir a été rejeté à la majorité des votants présents. Un rejet pour quel but, une chausse-trappe pour y faire tomber quelle victime ? À ces questions, l'historien de l'art Thierry de Duve répond par un seul mot : talionisme[14] !
Si le mot est bien un néologisme, son dérivé « talionique » existe bien : relatif à la loi du talion (châtiment du droit ancien qui consistait à appliquer au coupable le même traitement qu'il avait infligé à sa victime). Victime ? Coupable ? Dans le cadre de quel crime ?
La victime est Duchamp, les coupables : les artistes indépendants parisiens. L'origine de *Fontaine* se trouve à Paris, en 1912, et plus précisément au Salon des Indépendants. La ville est encore sous le choc de la découverte des œuvres cubistes, révélées au public à l'édition précédente. Pour le salon suivant, les cubistes veulent frapper un grand coup. Ils obtiennent de disposer d'une salle qui leur sera exclusivement consacrée. Les peintres Albert Gleizes et Jean Metzinger, qui en prennent en charge l'accrochage, s'apprêtent à publier leur ouvrage *Du cubisme*. Quelques semaines avant l'inauguration du salon, la galerie Bernheim Jeune ouvrait ses portes aux peintres futuristes italiens. Le journal *L'Intransigeant* rend compte du succès de l'exposition : « Il n'y a pas à dire, le Salon des futuristes ne désemplit pas. Sans cesse, une foule renouvelée défile devant les trente-six toiles [...] qu'ont exposées les disciples de Marinetti. Des autos élégantes, des limousines et des coupés ronflent

---

[12] Lettre de Katherine S. Dreier à William J. Glackens, 26 avril 1917 dans Francis M. Naumann, « The Big Show. The First Exhibition of the Society of Independent Artists, 1917, Part I », *Artforum*, XVII, n°6, février 1979, note 16, p. 39. > https://www.artforum.com
[13] Katerine S. Dreier, artiste, critique d'art et mécène américaine, fonda avec Marcel Duchamp et Man Ray *La Société Anonyme, Inc.*, organe de promotion de l'art moderne aux États-Unis et premier musée des avant-gardes avant la création à New York du Museum of Modern Art en 1929.
[14] Thierry de Duve, « The Story of *Fountain*: Hard Fact and Soft Speculation », *op. cit*, p. 32

devant la porte. Les femmes empanachées vont et viennent ; […] elles ne parleront que de çà. […] Et c'est cela le succès, c'est cela la gloire ! Les cubistes et les élèves de M. Matisse commencent d'en faire une maladie[15]. » Louis Vauxelles enfonce le clou : « Reparlons donc des cubistes… […] Songez donc ! Le futurisme est survenu qui les a supplantés. L'un d'eux […] disait l'autre matin : "Hé oui, nous sommes dépassés. *Nous sommes maintenant des classiques*[16]". » Pour défendre ses amis cubistes, le futur artilleur Guillaume Apollinaire met ses canons en batterie : « Les futuristes […] n'ont presque pas de préoccupations plastiques. La nature ne les intéresse pas. Ils se préoccupent avant tout du *sujet*. […] C'est la peinture la plus dangereuse que l'on puisse imaginer[17]. » Il est vrai que les futuristes n'avaient pas retenu leur coup. Dans le texte introductif du catalogue qui accompagne leur exposition chez Bernheim, ils écrivent : « Il est indiscutable que plusieurs affirmations esthétiques de nos camarades de France révèlent une sorte d'académisme masqué. ». Cerise sur le gâteau, ils concluent : « Les peintres futuristes ont pris la tête du mouvement de la peinture européenne[18]. » Face à ces insultes, les cubistes doivent serrer les rangs. Aux côtés de ses frères, Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp participe aux réunions qui préparent la riposte. Il choisit le tableau qu'il accrochera dans la salle cubiste : un *Nu descendant un escalier*. Il apporte lui-même son œuvre au salon. Le découvrant, Gleizes et Metzinger s'offusquent d'un tableau qui, à leurs yeux, accueille le mouvement par lequel le futurisme entend dynamiser ses œuvres. Ils demandent aux ainés de la fratrie Duchamp de raisonner leur plus jeune frère, a minima de changer le titre de son tableau. Marcel refuse, décroche son tableau et le ramène chez lui. « L'effet de cette rebuffade fut profond et durable[19]. »

Duchamp, si pudique quant à l'expression de ses sentiments, se déclare ulcéré. Il cesse de participer aux réunions organisées par ses frères à Puteaux et ensuite à l'atelier de Gleizes. Quelques mois plus tard, il décide de quitter Paris et prend la route pour Munich. « Ça été un point de rupture dans ma vie », dit Duchamp à son biographe Calvin Tomkins[20].

Il cuit et recuit sa rancœur, attend le moment d'une revanche contre ses censeurs, et surtout contre Gleizes. Son estime du bonhomme n'était pas au plus haut. Il partageait le jugement du peintre Francis Picabia, qui voyait en Gleizes et Metzinger « les Bouvard et Pécuchet du Cubisme ». Deux ans avant l'affaire des indépendants new-yorkais, Duchamp répondait à un interviewer : « Nous avons maintenant beaucoup de petits cubistes, des singes suivant le mouvement initié par les vrais inventeurs sans qu'ils en comprennent le sens. Leur mot préféré est discipline[21]. »

Avec *Fontaine*, Duchamp tient enfin sa revanche. Il a mis à jour l'étroitesse d'esprit, l'autoritarisme hypocrite et l'intolérance d'une avant-garde qui se fait par ailleurs le chantre

---

[15] cat. expo. *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 28-29.
[16] *Ibidem*, p. 29.
[17] *Ibidem*
[18] *Ibidem* CLEMENCE : REGROUPER LES NOTES 16, 17 et 18 AVEC LE TEXTE DE LA N°16
[19] Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York, Henry Holt and Compagny, 1996, p. 83. > https://archive.org
[20] *Ibidem* CLEMENCE : REGROUPER LES NOTES 19 et 20 AVEC LE TEXTE DE LA N°19
[21] « A Complete Reversal of Art Opinion by Marcel Duchamp, Iconoclast », *Arts & Décoration*, vol. 5, n°11, septembre 1915, p. 428.

de l'audace et de la liberté. Pour que son coup, pour que sa vengeance ait valeur exemplaire, encore fallait-il lui donner publicité et pérennité.
Son opération de communication s'appuie donc sur la publication de *The Blind Man* qui rend compte du clash survenu aux Indépendants, et présente l'objet du délit. Alfred Stieglitz tente d'étendre l'onde de choc du scandale. Le 19 avril, il écrit au critique Mc Bride : « À la demande de Roché, Cobert, mademoiselle Wood, Duchamp and C°, j'ai photographié la "Fontaine" rejetée. Si la photo peut vous être utile, cela peut vous amuser de la voir. La "Fontaine" est ici [dans la galerie][22]. Roché passe lui aussi à l'action. Il alerte Guillaume Apollinaire qui rédige un article dans le *Mercure de France* entièrement voué au cas R. Mutt. Il y prend la défense de l'artiste bafoué et dénonce l'iniquité du refus de son œuvre[23].
La pérennité du scandale est assurée par l'édition de luxe de *The Blind Man*, qui entre dans les collections du gotha des mécènes new-yorkais. Elle est d'abord garantie par la caution que Stieglitz apporte, malgré lui, à *Fontaine*. La chose n'allait pas de soi. Stieglitz a longtemps considéré Duchamp comme un charlatan. Mais Marcel connaissait son point faible ! La censure de *Fontaine* lui a été présentée comme celle d'une société pudibonde. Béatrice Wood rapporte : « Il [Stieglitz] en était très amusé, mais trouvait aussi important de combattre la bigoterie américaine [...]. L'objet fut rebaptisé : La Madone des salles de bain[24]. » Stieglitz avait engagé une croisade contre la pudibonderie. En 1910, il avait publié dans *Camera Work* l'essai « Grandeur et décadence du puritanisme » (d'un certain S.H.) qui dénonçait un puritanisme qui « condamne toute forme de plaisirs », anéanti « l'homme sensible et naturel » au profit du seul « homme spirituel[25] ».
Les sympathies libertaires de Stieglitz lui rendaient en outre insupportable l'exercice de toutes formes de censure. Le piège qui se refermait sur lui était finement élaboré ! À son corps défendant, il venait à la fois de consacrer *Fontaine* et de médiatiser son rejet par les indépendants. L'élite culturelle américaine n'a pas manqué d'être intoxiquée par la présence de *Fontaine* dans les murs de la galerie 291.
Le scandale de *Fontaine*, dûment enregistré et documenté (la chose a son importance pour un fils de notaire), Duchamp passe à autre chose.

[22] Lettre d'Alfred Stieglitz à Henry, Mc Bride, 19 Avril 1917, citée dans Francis M. Naumann, « The Big Show. The First Exhibition of the Society of Independent Artists, 1917, Part I », *Artforum*, XVII, n°6, février 1979, note 22, p. 39. > https://www.artforum.com
[23] [Guillaume Apollinaire], « Échos - *Le cas Richard Mutt* », *Le Mercure de France*, 16 juin 1918, p. 764.> https://gallica.bnf.fr
[24] Beatrice Wood, *I Shock Myself: the Autobiography of Beatrice Wood*, *op. cit.*
[25] S. H., « Puritanism, its Grandeur and Shame », *Camera Work*, n° 32, octobre 1910, p. 17. > https://commons.wikimedia.org

Photographie

Un apprentissage du trouble

FORCHINI, Jonàs (photographe) ; LEON-CANNOCK, Alejandro (texte)



Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Photographie

Mots clés : Arts, Photographie

Format : 17 x 23 cm

Pages : 168

Détails de la fabrication : Hardcover toilé, dos rond, 6 à 8 volets. Ex libris de 24p contenant les textes en français, anglais et espagnol.

Prix : 39,00 €

ISBN : 9782493123152

Livre connexe : /

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

Une plongée dans les profondeurs opaques du monde : Jonàs Forchini transforme l'immersion sous-marine en une expérience visuelle, philosophique et sensorielle du trouble.

PRÉSENTATION

Un apprentissage du trouble présente le travail singulier du photographe catalan Jonàs Forchini, dont la pratique se développe au cœur des profondeurs marines. Si l'océan est depuis longtemps un lieu de fantasmes et de projections culturelles, il demeure paradoxalement l'un des espaces les moins représentés dans l'histoire de la photographie. Forchini choisit d'y consacrer son œuvre, abordant le milieu subaquatique non comme un décor, mais comme un véritable habitat visuel où l'image se fabrique dans l'opacité, la résistance et l'incertitude.

Son approche s'oppose aux idéaux de transparence hérités de la pensée techno-scientifique occidentale. Au lieu de chercher à montrer ou à cartographier, Forchini se confronte physiquement et mentalement à l'environnement sous-marin : plongées à 20, 30 ou 40 mètres, visibilité réduite, perte de repères, respiration consciente. L'image naît de cette immersion totale, où le corps devient un instrument perceptif et la caméra un prolongement sensible de l'expérience. L'artiste forge ainsi la figure de « l'artiste-plongeur », à la frontière de la création, de la recherche et de l'exploration.

L'ouvrage propose une réflexion profonde sur le désapprentissage. Forchini identifie trois lignes de rupture avec l'héritage de l'homo modernus :

- technologique : produire des images opaques plutôt que des images-spectacle,
- épistémologique : substituer à l'information l'énigme et le signe,
- éthique : renoncer à une vision extractiviste du monde pour privilégier une attitude d'écoute, d'attention et d'humilité.

Les images ne visent pas à révéler un monde, mais à nous apprendre à mieux habiter le trouble — cette condition propre à notre contemporanéité traversée par une crise écologique planétaire. Voir le trouble n'est pas un défaut de vision : c'est un mode de pensée. Penser le trouble ne conduit pas à abandonner le savoir : cela implique d'accepter ce qui échappe, de laisser émerger d'autres imaginaires et d'autres relations à notre environnement.

Le livre met ainsi en scène des photographies réalisées à l'embouchure d'un fleuve, dans une darse industrielle ou dans des zones maritimes chargées d'histoire. Toutes portent les marques de l'instabilité, de la densité et de l'inconnu. Elles invitent le lecteur à une expérience perceptive autant qu'intellectuelle, où les repères habituels — lumière, netteté, horizon — se dissolvent. L'image devient un espace de pensée,… un lieu d'intensité plutôt qu'un document.

Dans un monde où l'incertitude devient la norme, Jonàs Forchini propose une manière radicalement nouvelle de regarder, de ressentir et de réfléchir. Un apprentissage du trouble est un ouvrage qui dépasse les frontières de la photographie pour toucher à la philosophie, à l'écosophie et à la sensibilité contemporaine.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Un projet unique sur la photographie subaquatique, un territoire visuel extrêmement rare dans l'histoire du médium et très attractif pour les librairies d'art et de photographie contemporaine.

Une démarche pionnière : l'artiste-plongeur, mêlant exploration, immersion physique et création conceptuelle — un positionnement fort qui distingue le livre dans l'offre actuelle.

Un ouvrage en résonance avec les enjeux contemporains : crises écologiques, pensée du trouble, déconstruction des imaginaires modernistes, nouvelles écologies du

regard.

Une esthétique puissante, fondée sur l'opacité, l'énigme et la matérialité, offrant des images singulières qui se démarquent des productions visuelles habituelles liées à la mer ou à l'aventure scientifique.

Un livre pensé pour le marché international, à la croisée de la photographie, de la philosophie, de l'écosophie et de la recherche artistique, idéal pour institutions, écoles d'art, festivals et librairies spécialisées.

AUTEUR(S)

Jonàs Forchini (1992, Gérone) est photographe et plongeur. Il explore les zones sous-marines opaques du littoral méditerranéen pour interroger notre regard sur ce qui demeure invisible. Diplômé de l'ENSP Arles, il collabore aussi à des missions d'archéologie subaquatique.

Alejandro León-Cannock est commissaire, chercheur et philosophe. Docteur ENSP/AMU, il étudie les dispositifs des images et leurs enjeux contemporains. Commissaire du Pavillon péruvien à la Biennale de Venise 2024, il enseign















Amato

CRAVEDI, Marie-Pierre ; YOUSSEF, Maaï



Domaines : Arts et beaux livres, Sciences humaines et sociales, Lettres

Genres : Biographies, mémoires, Graphisme et image, Récit

Mots clés : Documentaire, Autobiographie, Photographie, Migrations et immigrations, Design

Format : 23 x 32 cm

Pages : 196

Détails de la fabrication : Couverture 200 g avec jacquette - papier arena smooth en pages intérieures- reliure suisse pour une belle ouverture des doubles pages

Note sur l'édition : Nouvelle édition

Prix : 50,00 €

ISBN : 9791097416324

Livre connexe : Lettres d'hiver, lettres d'été de Lucille Dupré,Maaï Youssef

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP
livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

Un livre de photographie qui explore à la fois Casablanca et la mémoire familiale, entre un atelier de mécanique en disparition et la jeunesse marocaine d'aujourd'hui

PRÉSENTATION

Amato est un livre photographique qui prend naissance dans un lieu précis : un atelier de mécanique à Casablanca, fondé par le grand-père de l'artiste, arrivé d'Italie pendant la guerre. L'atelier existe encore, avec ses machines, ses ouvriers, ses gestes, mais il est fragilisé, menacé de disparition. C'est à partir de cet espace que le projet se construit, non pour reconstituer une histoire familiale, mais pour explorer ce qui subsiste, ce qui se transforme, et ce qui se transmet.

Le livre met en regard plusieurs temporalités : celle du grand-père, celle du père qui a grandi à Casablanca avant de partir en France, et celle de l'artiste qui revient sur ces traces sans les avoir connues directement. À travers ce décalage, Amato interroge les liens entre mémoire et présent, et la manière dont les histoires individuelles s'inscrivent dans des trajectoires plus larges, entre migrations, héritages et déplacements.

La première partie du livre suit un mouvement progressif. Elle s'ouvre dans l'atelier, au plus près des machines, des matières et des corps au travail. Les images y sont denses, parfois frontales, marquées par l'usure, la répétition, la fatigue. Peu à peu, le regard se déplace vers l'extérieur : les rues, les plages, les lieux de sociabilité. Une jeunesse marocaine apparaît, libre, mobile, souvent photographiée en groupe. Ce passage du monde industriel vers les corps et les usages contemporains structure la narration visuelle du livre. Il ne s'agit pas d'opposer deux mondes, mais de faire apparaître un basculement, une continuité traversée par des tensions.

La seconde partie prend la forme d'un journal. Écrit au fil des séjours à Casablanca, il rassemble des fragments, des anecdotes, des récits issus d'entretiens familiaux et de rencontres sur place. On y croise les ouvriers de l'atelier, leurs trajectoires, leurs conditions de travail, mais aussi les jeunes rencontrés dans la ville, leurs aspirations, leurs contraintes, leurs façons de circuler entre différents mondes. Ces textes ne viennent pas expliquer les images : ils ouvrent d'autres pistes et déplacent le regard.

Le dispositif du livre repose sur cette articulation entre image et texte. Les photographies ne sont pas illustratives, elles construisent leur propre récit, tandis que le journal introduit une autre temporalité, plus directe, plus narrative. L'ensemble forme un récit où l'histoire personnelle devient un point d'entrée pour interroger des enjeux plus larges liés à l'exil, à l'appartenance et aux transformations sociales.
…
Par son ancrage dans un lieu réel et par la place donnée aux personnes rencontrées, Amato s'inscrit dans une approche documentaire, tout en conservant une dimension personnelle forte. Le livre propose ainsi une lecture qui peut être saisie à plusieurs niveaux : comme une histoire familiale, , comme un portrait de Casablanca aujourd'hui, ou comme une réflexion sur ce que deviennent les lieux et les héritage

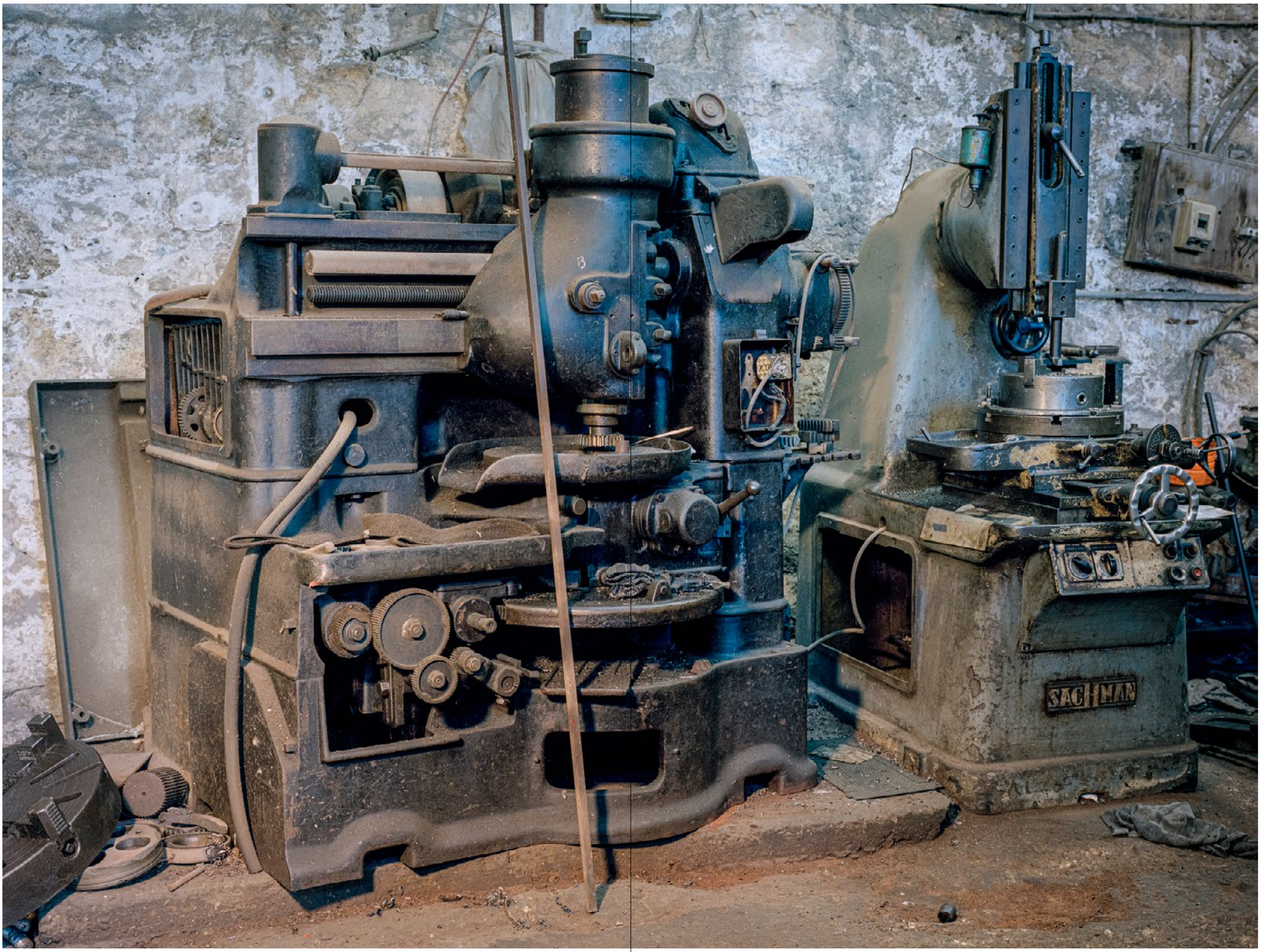
ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Le livre aborde des thèmes forts et actuels : mémoire familiale, transmission, jeunesse, transformation d'une ville.
Une artiste qui retourne sur les traces de son grand-père à Casablanca.
Des photographies tension visuelle forte entre l'atelier industriel en déclin et la jeunesse marocaine d'aujourd'hui.
Un graphisme qui valorise les images; une recherche typographique avec le choix d'un lettrage en titre qui évoque à la fois l'univers mécanique de l'atelier et certaines typographies des années 1970, établissant un lien discret avec l'histoire industrielle et familiale qui traverse le projet.
Nous avons donc à la fois un livre avec un vrai sujet et une forte présence visuelle.

AUTEUR(S)

Marie-Pierre Cravedi est née à Toulouse, Marie-Pierre Cravedi vit depuis 2011 à Lausanne. Dans son travail photographique, profondément intime, elle s'attache à explorer la dynamique du cercle familial. En plus des interactions entre ses membres, elle s'intéresse aux éléments transmis de génération en génération, tout en interrogeant la manière dont la mémoire se brouille et se transforme avec le temps.

Maaï Youssef est une autrice franco-égyptienne et chercheuse en sociologie politique. Depuis 2013, elle mène des recherches sur les mouvements révolutionnaires syrien et égyptien initiés en 2011.


SACHMAN













Gregory Dargent

SOLEIL D'HIVER

شمس الشتاء

ÉDITIONSLEMULET@GMAIL.COM
WWW.LEMULET.COM



Une odyssée artistique pour réparer une mémoire

Grégory Dargent est joueur de oud, compositeur et photographe. Après vingt-cinq ans de créations multiples et son premier livre photo H il se lance dans l'aventure la plus intime de son parcours : Soleil d'Hiver.

Ce projet est né d'une phrase prononcée par son père, le jour de l'enterrement de sa mère.

« Je me souviens… j'avais 12 ans. J'ai vu Alger s'éloigner pour ne jamais y revenir. »

Il n'avait jamais vraiment entendu ce récit. En une seconde, il a compris qu'il n'avait pas seulement hérité de ses souvenirs familiaux, mais d'un manque, d'un vide, d'une nostalgie qui ne disait pas son nom. Une nostalgie que l'on ne choisit pas, mais qui nous façonne.

Le vide d'un père
qui a trop peu parlé.

Le vide d'une enfance
quittée sur le pont d'un bateau en
1961, face à Alger qui s'éloigne.

Le vide d'une mère disparue
un matin d'hiver, laissant
derrière elle un fils devenu,
malgré lui, le traducteur
d'une histoire familiale
en sourdine.

Soleil d'Hiver cherche à réparer une mémoire, à interroger ce que l'on transmet malgré soi, à comprendre comment l'art peut transformer le manque en geste, la perte en lumière.

Après des années à voyager dans les pays du monde arabe, il a compris que ses images n'étaient pas seulement des paysages, des visages ou des traces.

Elles tentaient de combler un vide.

Et au milieu de ces silences, un musicien et photographe, Grégory Dargent, qui comprend soudain que ses voyages dans le monde arabe, ses images trouées, ses sons rugueux, ses mélodies éclatées… ne parlaient pas seulement des pays qu'il traversait.
Elles parlaient d'un héritage invisible.
D'un exil transmis sans mots.

Soleil d'Hiver **pose une question simple et vertigineuse :**

Quelles images produit-on lorsqu'on cherche une terre que l'on ne connaît pas, mais dont le manque est inscrit en nous ?

À travers ses voyages, ses images se sont transformées : paysages troués, silhouettes fantômes, corps effacés par l'acide, mers sans horizon, chambres vides, architectures meurtries.

Elles nous projetent sur un ferry en direction d'Alger, dans la cité des morts du Caire, au cœur des ruelles du Proche-Orient, dans la solitude d'une chambre ou d'un désert.

Chaque visage y devient fantôme.
Chaque paysage, un souvenir qui affleure.

Le monde arabe n'y est pas un décor.
Il est le miroir déformé d'une mémoire familiale qu'il tente de comprendre.





Le livre

- 25.5 x 22 cm
- 200 pages
- Couverture cartonnée
- Marquage à chaud

Soleil d'Hiver est édité par Le Mulet
(en co-production avec Wintersonnen)

Mis en page par **Studio Dirk.**

Il est le deuxième opus de la **collection Halogénure** inaugurée l'année dernière avec *3 mers 4 terres* de Damien Daufresne et Stéphane Charpentier.

500 exemplaires

Prix de vente = 45 €.
ISBN 978-2-931133-18-7





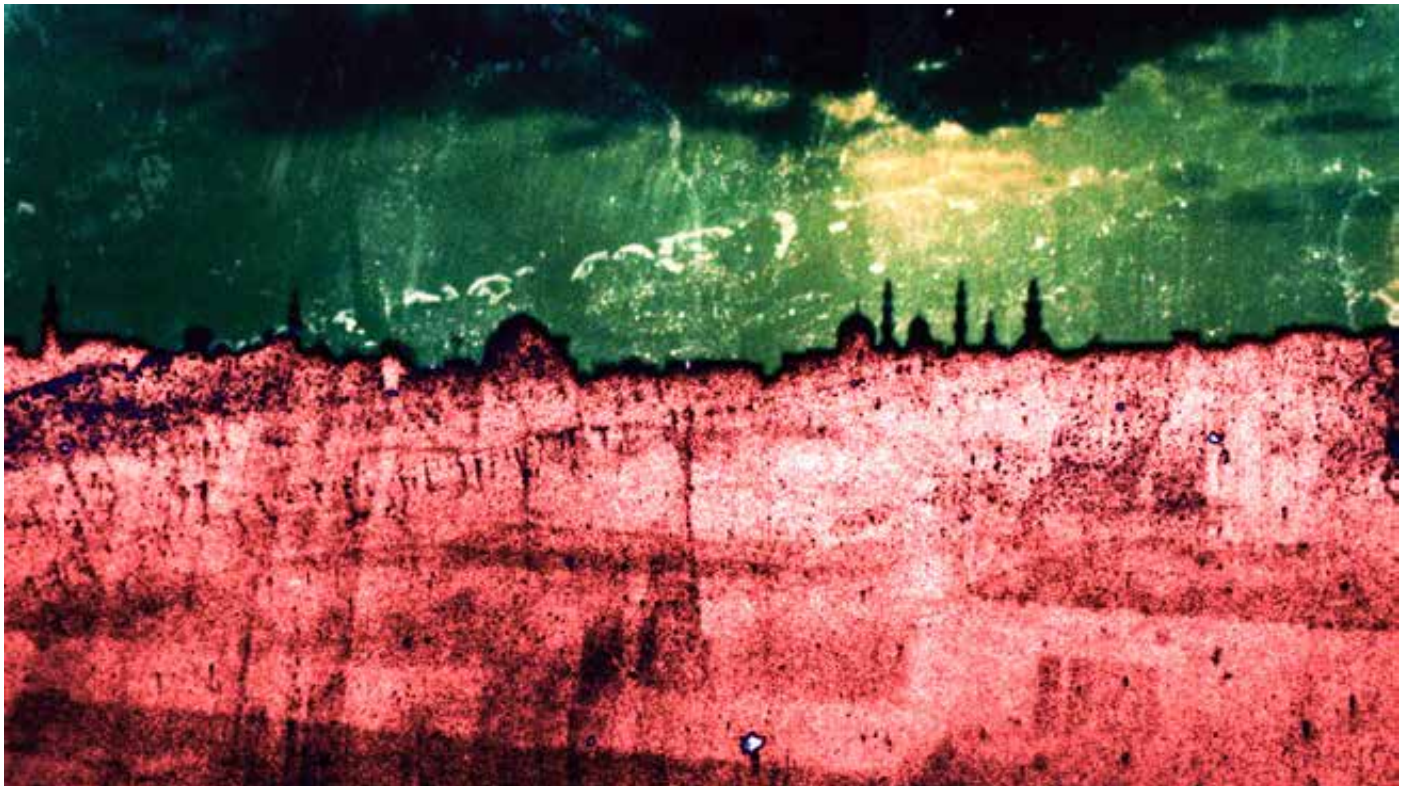


















Contact

Editeur : Le Mulet
editionslemulet@gmail.com

Collection Halogenure #02

RUEDUBOUQUET

A l’homme qui aimait les fleurs

Mathieu Simonet – Eden Ducourant

RUEDUBOUQUET

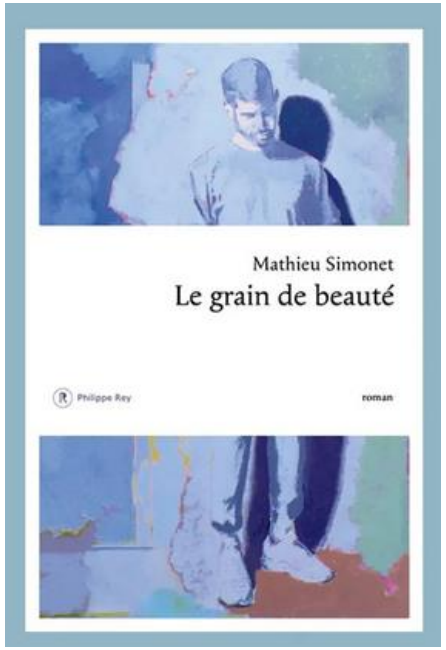


Mathieu Simonet est écrivain et avocat. Depuis son premier livre, *Les Carnets blancs* (Seuil, 2010), il développe une œuvre où l'écriture dialogue avec le réel à travers récits, performances et projets participatifs. Il est notamment l'auteur de *Anne-Sarah K.*, *La Fin des nuages* (Julliard) et *Le Grain de beauté* (Philippe Rey).

2023



2026

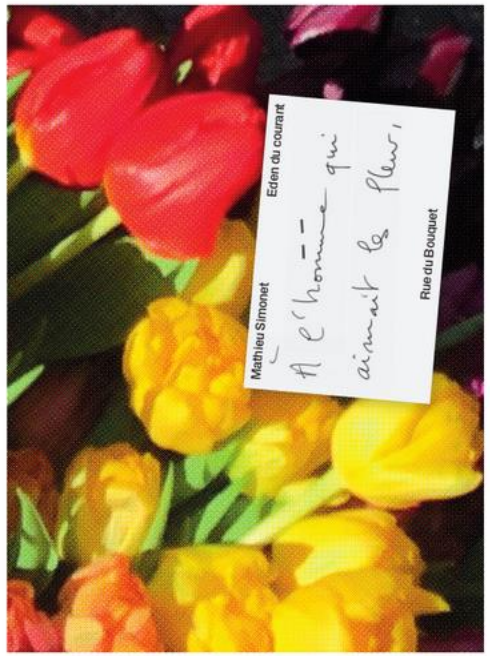


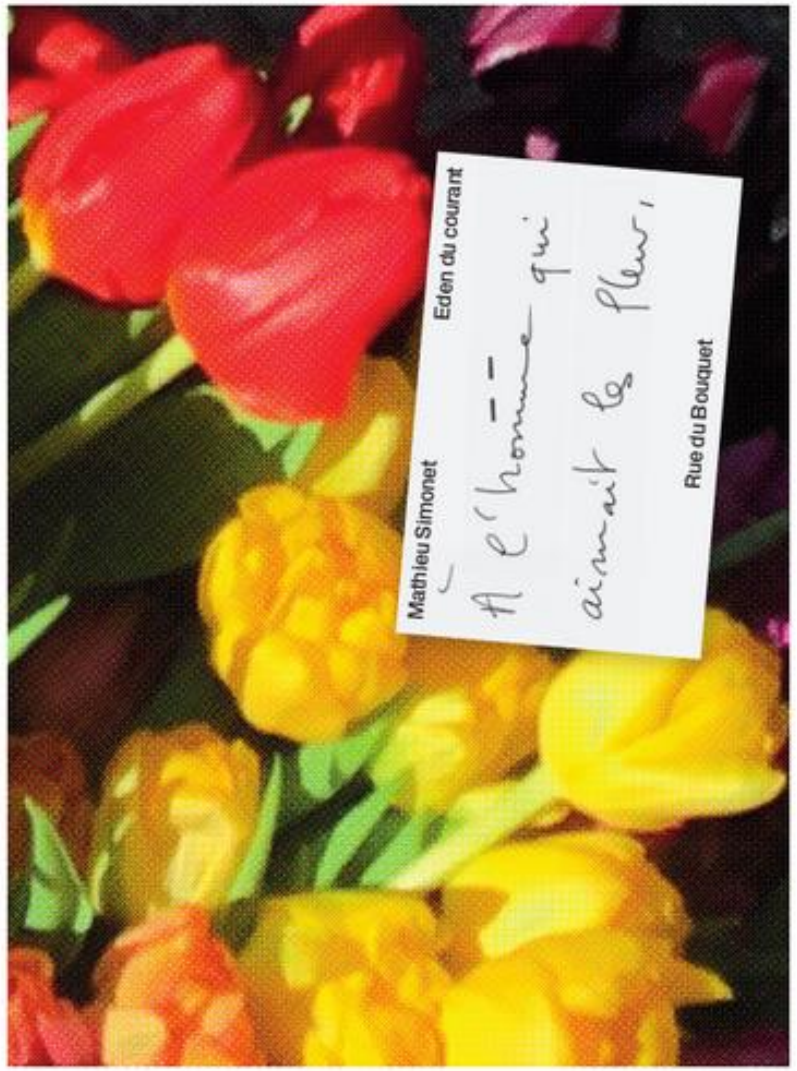
R U E D U B O U Q U E T

Couverture du livre









RUEDUBOUQUET

À l'homme
qui aimait les fleurs

Eden Ducourant & Mathieu Simonet
Rue du Bouquet

16

Eden,
7 mars 2020 à 13h10

Cher Mathieu,

Je veux vous écrire depuis le 28 mai 2019, date à laquelle j'ai découvert votre histoire au Live Magazine. Bouleversée. Ni la première, ni la dernière à l'être. (...) Votre récit, j'y pense, j'y réfléchis et j'en parle. Jusqu'à ce week-end en Normandie et une conversation avec Marie-Laure, au détour de laquelle se révèle votre lien. Coïncidence.
Le 14 juin 2019, Marie-Laure nous écrit un message groupé et m'encourage à vous rencontrer. Mais d'abord, je veux lire votre roman « Anne-Sarah K. ». Je me le procure, mais il disparaît quelques temps entre les mains de quelqu'un d'autre. Hier, je le récupère. Je l'ai lu. D'un trait. (...) Aujourd'hui, j'ose vous écrire pour vous rencontrer.

Bien à vous,
Eden Ducourant

17

Mathieu,
13 mars 2020 à 18h21

Merci chère Eden pour ce gentil message. Avec grand plaisir pour se rencontrer. Je pars ce week-end à Amsterdam. Je serai à Paris la semaine prochaine. Puis je pars une semaine à Varsovie. À bientôt !
Mathieu

Exemples de pages de texte

qui n'était pas tout à fait vrai. Parfois (au moins tous les deux ans), je m'y arrêtais pour lui acheter des tulipes.

En 2019, il a appris que des tumeurs étaient apparues sur son dos. Aucun traitement ne pouvait lui être proposé. En octobre, il est entré à l'hôpital. On savait que ce serait bientôt la fin. Le soir de Noël, je lui ai offert un livre de photos : *Flora Synthética.* À l'intérieur, j'avais glissé deux cartes postales. La première représente un enfant, les yeux clos, qui écoute à l'intérieur d'un coquillage. Au dos, j'avais écrit un mot : « Cet enfant m'a fait penser à toi ». Sur la seconde, je lui offrais un abonnement de fleurs pendant un an. Avec ce cadeau, je voulais qu'on se projette au-delà du raisonnable. Qu'on imagine sa sortie de l'hôpital.

Le visage de Benoît s'était illuminé : « C'est le plus beau cadeau qu'on m'ait fait dans ma vie. » J'étais fier comme un Pape.

Six semaines plus tard, il est mort sans avoir pu utiliser son abonnement.

Ses cendres ont été déposées dans une petite chapelle au Père-Lachaise.

À l'automne 2020, j'ai quitté notre appartement. Une de ses nièces l'a récupéré. Je lui ai proposé de profiter de ces fleurs : « Cela aurait fait plaisir à ton oncle ». Elle n'a jamais osé.

Un an plus tard, cet abonnement était encore intact. À mesure que la date du second anniversaire de son décès approchait, je culpabilisais de ne pas consommer ces fleurs. De laisser pourrir son cadeau en quelque sorte.

Régulièrement, je passais devant la boutique de la rue Montorgueil sans jamais oser entrer à l'intérieur. De manière assez étrange, j'aurais eu honte de demander mon dû. Un peu comme si je venais réclamer le repas d'un mort. Avec mon testament au bout des doigts.

Ces fleurs étaient devenues une épine dans ma vie. J'avais conscience qu'elles devaient exister, avoir un destin. Ne pas rester enfermées. Congelées entre deux mondes.

Sur un coup de tête, j'ai eu une idée : le 5 février 2022, le jour du second anniversaire de sa mort, j'allais offrir cent fleurs à cent inconnus, de la rue Montorgueil jusqu'au Père-Lachaise. Le temps d'une marche d'environ trois kilomètres. La veille, une de mes amies, Eden, a proposé de m'accompagner. J'étais un peu gêné. Je n'avais pas envie qu'elle me tienne par la main. Qu'elle me tende un mouchoir. Je n'étais pas triste. Au contraire. Je voulais simplement accomplir un rite entre Benoît et moi.

Deux ans plus tard, je suis dans cette maison à Asnières. De la fenêtre, j'aperçois

Exemples de pages de texte

R U E D U B O U Q U E T

Images cachées dans les doubles maintenues en tête







RUEDUBOUQUET

Inspiration façonnage
Images cachées dans les doubles maintenues en tête

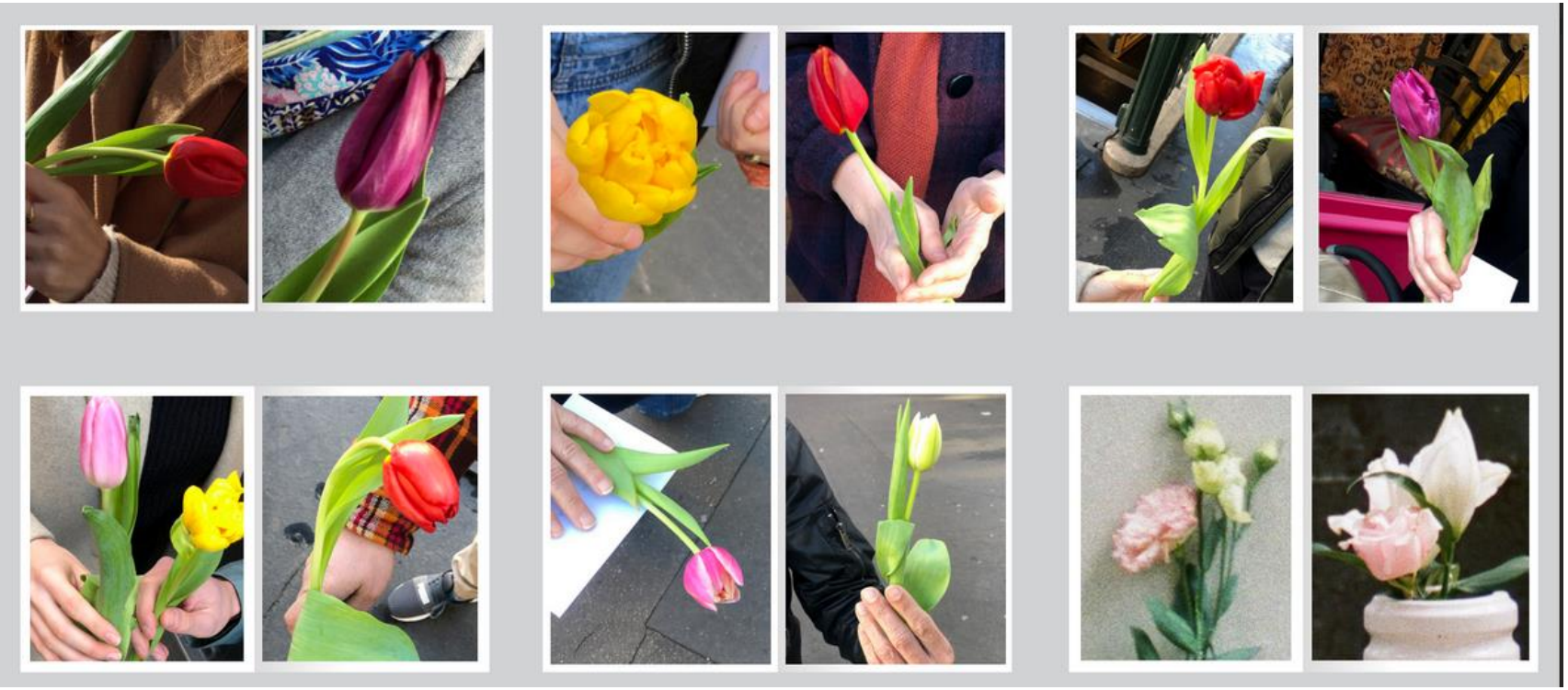






RUEDUBOUQUET

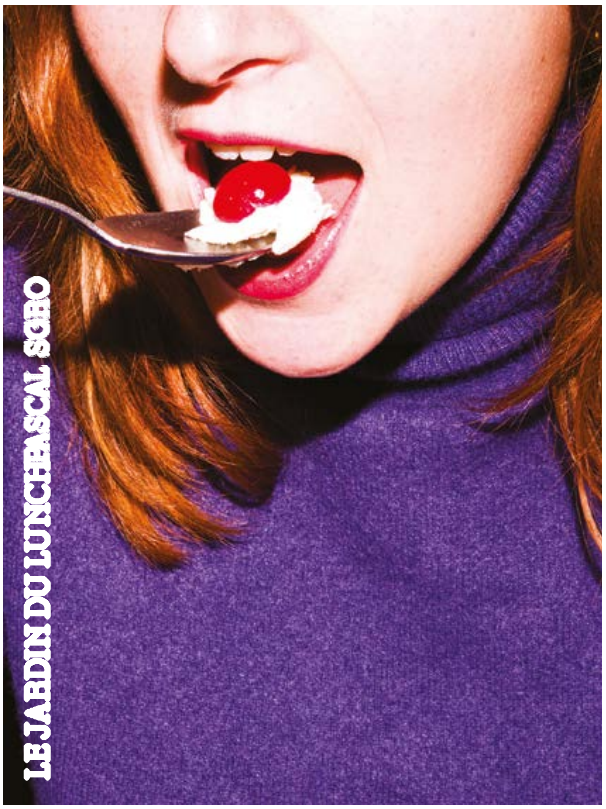
Pages « semi-cachées »



Janvier 2027

Pascal Sgro

Le Jardin du Lunch



Dans l'ombre des supermarchés, des centres commerciaux et des bureaux administratifs se cache Le Jardin du Lunch, une chaîne de restaurants belge.
Quand j'étais enfant, j'y retrouvais mon père un samedi sur deux. On y mangeait des boulettes sauce tomate avec des boules de purée. À mes yeux, l'endroit paraissait totalement démodé. Les attentes étaient minimes, et les plats me rappelaient ceux de la cantine scolaire, dans une ambiance qui ressemblait un peu à une garderie pour personnes âgées. Je rêvais de manger en face, dans le fast-food coloré du clown rouge et jaune, mais mon père avait peur de la vache folle.
Bien des années plus tard, après avoir fait les courses, je suis retombé sur Le Jardin du Lunch par hasard. Une douce nostalgie m'a traversé, et j'ai redécouvert ce lieu sous un nouveau jour.
À ma grande surprise, rien n'avait changé : l'endroit avait gardé son charme d'antan, figé dans le temps, et attirait encore une clientèle variée, intergénérationnelle.
Dans un monde où les repas à emporter dominent, Le Jardin du Lunch reste une exception. Un lieu fidèle à lui-même, à la fois banal et singulier, qui continue d'exister à sa façon.

AUTEUR

Pascal Sgro est né le 28 juillet 1997 à Soignies. C'est un photographe belge résidant à Bruxelles. Après avoir obtenu son master à l'Académie royale des Beaux-Arts - École supérieure des Arts de Bruxelles en 2021, il a été honoré de recevoir le Prix Roger De Conynck pour sa première série photo intitulée "Parfum", qui dévoile le quotidien de sa famille belgo-italienne.
Il a été sélectionné dans des expositions de groupe telles que "Familiefoto's" et lors du festival des Boutographies 2022 au Pavillon Populaire à Montpellier pour une projection de sa série "Parfum".
Ses photographies ont également été publiées dans des magazines comme Handbali magazine et Grouma mag en 2023.
Il se consacre à capturer sa routine quotidienne, les lieux de son enfance et les milieux populaires, cherchant à saisir des moments authentiques. Il affectionne tout autant l'argentique que le numérique et photographie toujours au format 35 mm.

Langue
Français

Format
15 x 20 cm

Nombre de pages
60

Données techniques
Livre reliure cousue,
dos et tranche colorée

Prix
27 euros ttc

ISBN
978-2-930754-61-1

Éditions du Caïd

Pascal Sgro

Le Jardin du Lunch

Collection **Première lame**

Dans ce monde balisé par les images, la photographie ressemble peut-être un peu à l'océan du poète: toujours pareille et jamais la même, sans cesse recommencée. Premières lames, vagues inédites, ouverture, mouvement...

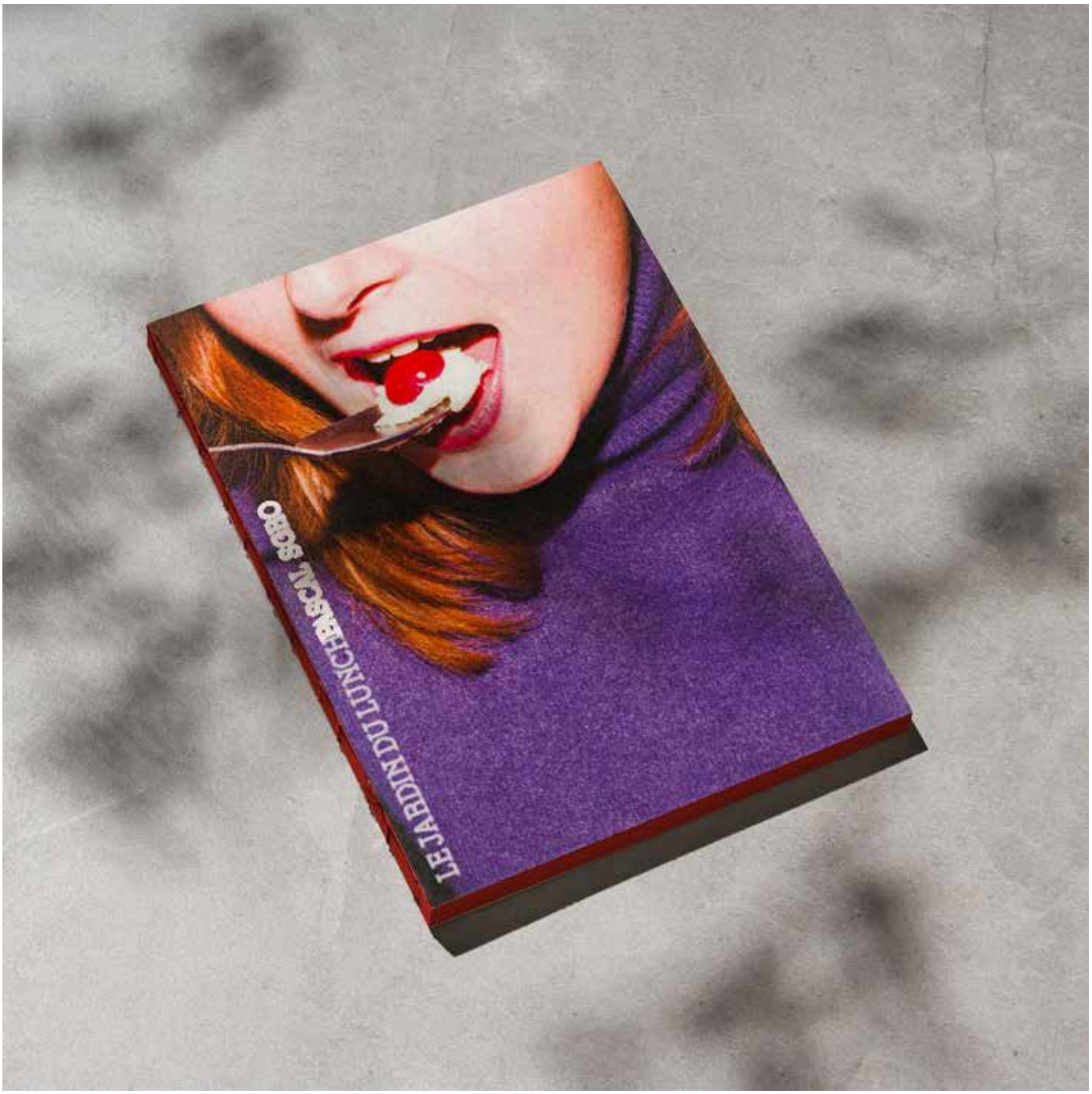
La présente collection, sous l'égide double des éditions du Caïd et de L'image sans nom, prolonge et renouvelle le travail de défrichage mené pendant quinze années avec les éditions Yellow Now, au sein de la collection «Angles vifs». Premières publications de photographes-artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles – au sens étendu : de nationalité, d'implantation ou de territoire d'activité –, défense et illustration d'une pratique d'auteur plus avide de prendre le large que de se laisser enliser, projets émergents, coups de sonde dans les remous actuels et les changements de sensibilités. Sans étiquette, sans préjugé hâtif, sans prise de tête (si ce n'est au vent).
Sans exclusive.

Point de départ et d'aboutissement à la fois, carte de visite et terrain d'expérimentation, la collection « Première lame » mise résolument sur la vivacité du livre et défend les projets singuliers – le regard tendu souvent, ou perdu s'il le faut, vers de stimulants horizons.

Une marée pour démarrer, annuelle, livresque; et quelques alluvions et traces en bouteilles, de loin en loin, dérivant, disponibles...

Pascal Sgro

Le Jardin du Lunch



Pascal Sgro

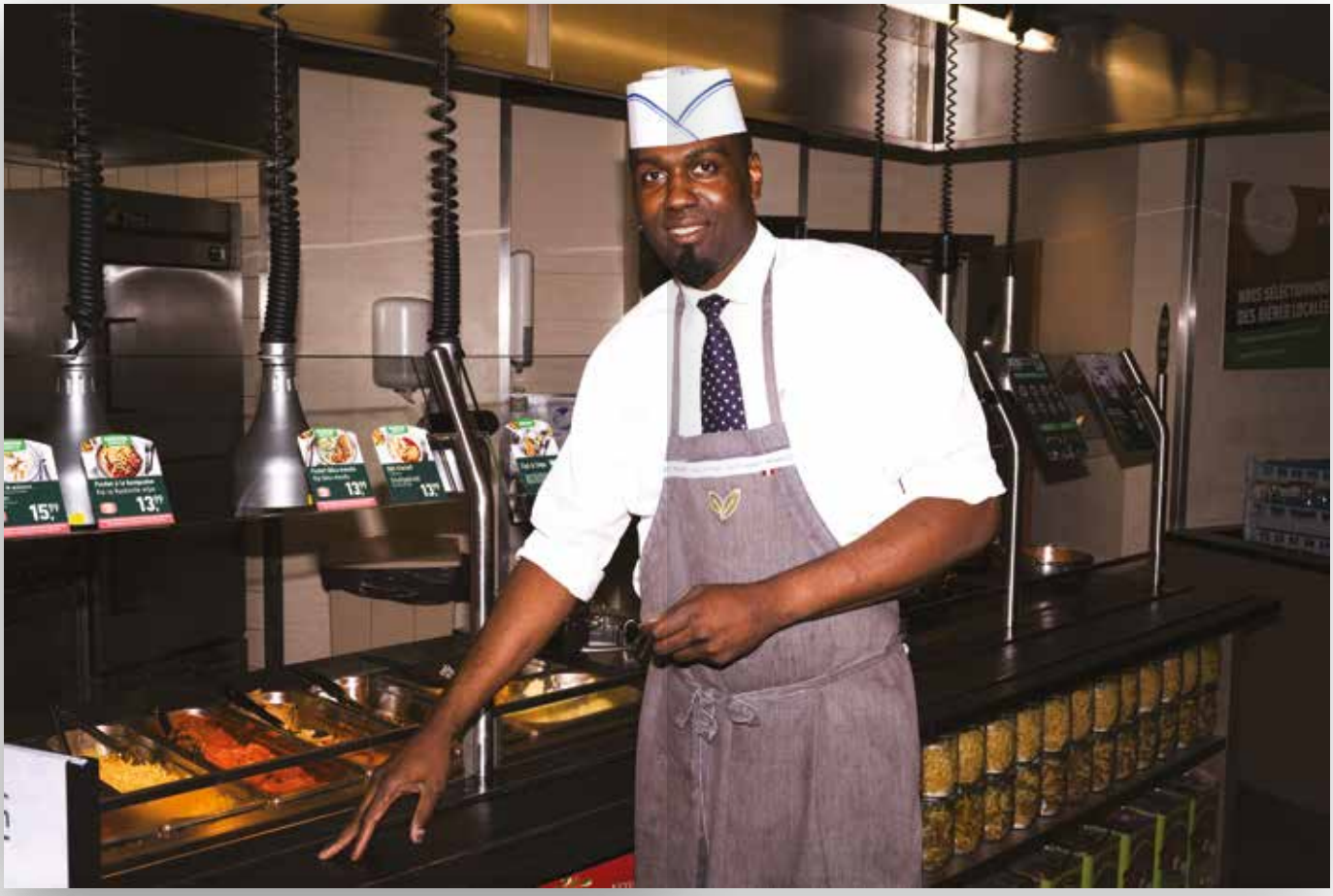
Le Jardin du Lunch





Pascal Sgro

Le Jardin du Lunch





Pascal Sgro

Le Jardin du Lunch





Pascal Sgro

Le Jardin du Lunch





Le devoir de regarder

LEROY, Jean-François ; FOUGERE, Isabelle



Fondateur de Visa pour l'image, Jean-François Leroy a scruté des millions d'images. Des images arrachées aux guerres, aux révolutions, aux catastrophes, mais aussi à la vie ordinaires.

PRÉSENTATION

Pendant plus de quarante ans, Jean-François Leroy a scruté des millions d'images venues du monde entier. Des images arrachées aux guerres, aux révolutions, aux catastrophes, mais aussi à la vie
ordinaire, aux manifestations de solidarités face aux injustices. Nul autre, sans doutes, n'en a vu autant que lui. Fondateur du festival international Visa pour l'image à Perpignan, il a été l'un des témoins privilégiés des grandes mutations du photojournalisme, de l'âge de l'argentique à celui du flux numérique.
Dans ces conversations avec Isabelle Fougère, il revient librement sur sa vie au plus près du photojournalisme : ses figures marquantes, ses engagements, ses doutes aussi. Il raconte les choix éditoriaux, les images que l'on montre et celles que l'on ne montre pas. Car voir n'est jamais un geste neutre.
À l'heure où des milliards d'images sont produites chaque jour, où les réseaux sociaux et l'intelligence artificielle bouleversent notre rapport au réel que reste-t-il du devoir de regarder?

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Ce livre est labellisé Bicentenaire de la Photographie par le ministère de la Culture et s'inscrit dans la programmation officielle du Bicentenaire du 1er septembre 2026 au 30 septembre 2027

• Communication importante du livre autour de Visa pour l'image du 29 aout au 13 septembre 2026
• Un livre référence sur le photojournalisme par l'un des plus grands noms de la discipline.
• Une réflexion sur l'image, l'actualité et l'art.
• Une conversation vivante, mêlant souvenirs, récits de terrain, dilemmes éthiques et réflexion de fond sur le statut de l'image hier, aujourd'hui et demain.

AUTEUR(S)

Journaliste passionné de photographie, Jean-François Leroy est directeur et fondateur du Festival
International Visa pour l'image à Perpignan depuis 1989, le plus important festival mondial consacré au photojournalisme.
Jean-François Leroy expose chaque année le travail des reporters du monde entier et contribue à les
faire connaître du grand pudécouvrir un regard singulier sur l'actualité mondiale. Tremplin pour
les jeunes talents, cette manifestation présente aussi, depuis près de quatre décennies, les figures majeures de la photographie mondiale, comme Alfred Eisenstaedt, Doisneau, Jane Evelyn Atwood , Göksin Sipahioglu, Stéphanie Sinclair, Paul Fusco, Françoise Demulder ou Don Mc Cullin.

Domaines : Arts et beaux livres, Sciences humaines et sociales, Lettres

Genres : Biographies, mémoires, Documentaire

Mots clés : Documentaire, Témoignages, Arts graphiques, Photographie

Format : 14 x 20.5 cm

Pages : 220

Détails de la fabrication : papier couverture Elle Erre + Cahier de 16 pages des photographie

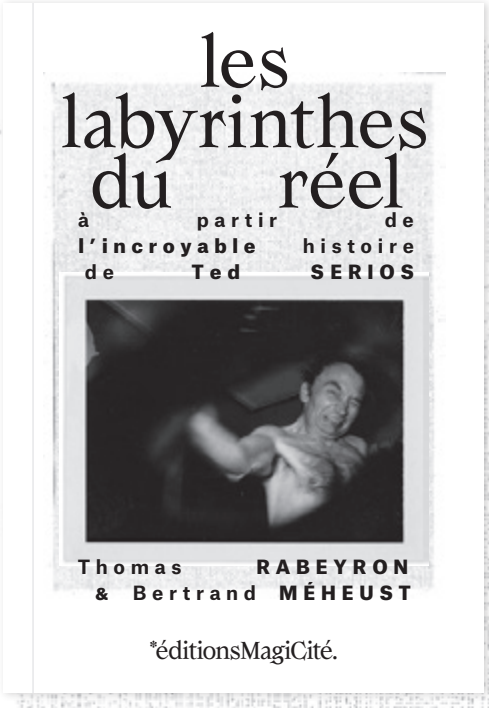
Prix : 20,00 €

ISBN : 9782493458551

Livre connexe : Prendre des photos au musée

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr



les labyrinthes du réel

à partir de l'incroyable histoire de Ted SERIOS

Thomas RABEYRON
& Bertrand MÉHEUST

sortie mars 2027
22 euros | 1500 exemplaires
518 pages

115×165 mm
150 photographies NB | dos carré collé souple | couverture deux tons pantone

POINTS FORTS DU LIVRE

Une analyse historique de cet incroyable cas photographique

Une partie sous forme de dialogue entre les deux chercheurs

Un fond d'archives photographique conséquent, encore inédit en France

Un travail rigoureux, fruit de nombreuses années de recherche

Une perspective artistique et métaphysique novatrice

Photos coup-de-poing: Ted Serios, groom au chômage, marginal, ivre... et artiste flamboyant des années 1960. Ce poète acheiropoïétique — autrement dit, auteur d'images d'origine mystérieuse —, projetait ses «pensées» sur la pellicule d'un appareil Polaroid, sans recourir à autre chose qu'à son regard intensément flou. Des centaines d'images nous exposent un outre-monde: Parthénon inconnu, Kennedy décadré, reptile dinosaurien inexistant, ponts, villes, visages, embouteillages... Un «impossible» pourtant très bien documenté — et de manière rigoureuse — par Jule Eisenbud, brillant psychiatre universitaire, grand théoricien de la parapsychologie.

En rouvrant ce cold case, Thomas Rabeyron et Bertrand Méheust rattrapent l'opportunité de mieux comprendre le psi, à travers ce qu'ils considèrent comme le plus grand cas de la recherche psychique. Par une visite à travers les centaines d'archives photographiques du fonds Eisenbud, d'une analyse philosophique et épistémologique du cas, les deux auteurs proposent un ouvrage-somme, tel une enquête, avec comme horizon l'une des grandes énigmes du XXe siècle, dans l'espoir fou de détricoter le réel et de tomber dans l'arrière-cuisine du monde.

RAYONS: PHILOSOPHIE — PHOTOGRAPHIE — ART. PARAPSYCHOLOGIE DIALOGUE MÉTAPHYSIQUE ÉTUDE MARGES.

Thomas Rabeyron

est psychologue clinicien et professeur de psychologie clinique et psychopathologie à l'université Lyon 2, au sein du *Centre de Recherche en Psychopathologie et Psychologie Clinique* (UR653). Il est également *Honorary Research Fellow* à l'université d'Édimbourg. Il a fondé, en 2009, le *Centre d'Information de Recherche et de Consultation sur les Expériences Exceptionnelles* (CIRCEE), dont il dirige le service de consultation. Membre junior de l'Institut Universitaire de France depuis 2021, ses recherches concernent principalement la clinique des expériences exceptionnelles, la neuropsychanalyse et l'évaluation des psychothérapies psychanalytiques. Membre junior de l'Institut Universitaire de France depuis 2021, il a publié près d'une centaine de publications scientifiques et quatre ouvrages, portant respectivement sur la psychologie clinique (*Psychologie clinique et Psychopathologie*, Dunod, 2018), les expériences exceptionnelles (*Clinique des expériences Exceptionnelles*, Dunod, 2020; Codex Anomalia, InterEditions, 2023) et la série Black Mirror (*La vie psychique au risque du virtuel. Black Mirror en analyse*, Dunod, 2024).

Bertrand Méheust

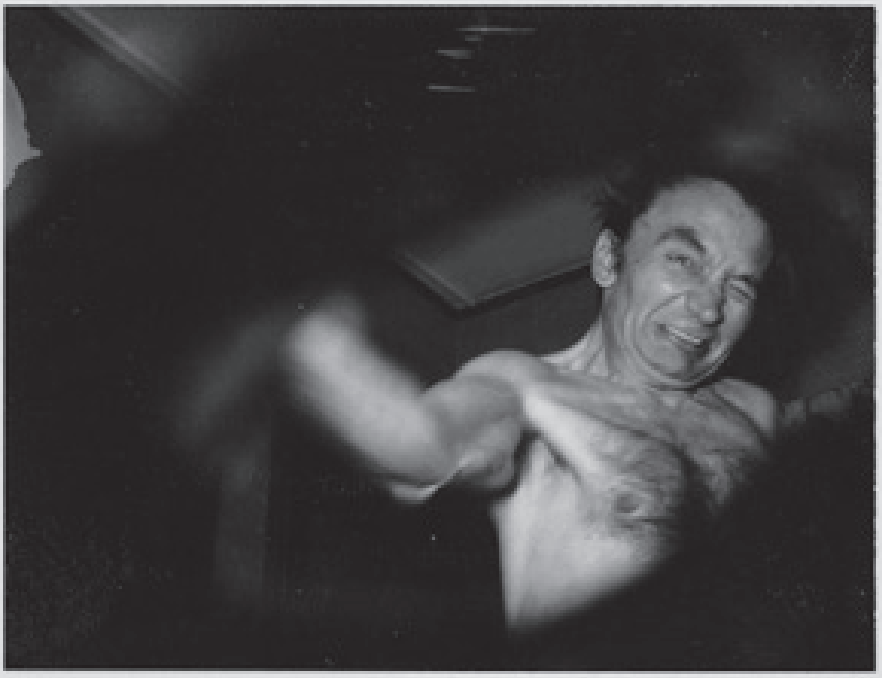
est docteur en sociologie et reconnu en France comme une figure importante de la métapsychique. Il s'est consacré à l'étude historique et épistémologique de ce domaine controversé, en questionnant notamment les tabous de la connaissance dans les sociétés modernes. Membre du comité directeur de l'Institut Métapsychique International, il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages dans lesquels il s'intéresse aux implications philosophiques, sociales et littéraires des phénomènes paranormaux, qu'il considère comme l'objet d'un interdit majeur depuis le XVIIIe siècle. Parmi ses contributions majeures, on compte sa thèse *Somnambulisme et médiumnité* (La Découverte, 1999), devenue un classique, et *Alexis Didier, voyant magnétique* (Les Empêcheurs de penser en rond, 2003), consacré à une figure emblématique du magnétisme. Il a développé un abord plus théorique de ces questions dans *Les miracles de l'esprit* (La Découverte, 2011). Il a également élargi son champ de réflexion au domaine écologique avec le pamphlet *La Politique de l'Oxymore* (La Découverte, 2009), où il poursuit sa critique des contradictions de la modernite, ainsi qu'un ouvrage récent sur les résonances entre le projet littéraire de Proust et la recherche sur les phénomènes psychiques dans *Proust Voyant* (Vues de l'Esprit, 2023).

*éditionsMagiCité.
tisse des alliances entre mondes magiques et mondes critiques

prix de vente 22 €
ISBN : 978-2-9590198-6-9

les labyrinthes du réel

à partir de l'incroyable histoire de Ted SERIOS



Thomas RABEYRON
& Bertrand MÉHEUST

*éditionsMagiCité.

*éditionsMagiCité.
tisse des alliances entre mondes magiques et mondes critiques

*extrait #1

Comme il faut toujours être très attentif aux commencements, nous allons nous attarder quelque peu sur les circonstances pittoresques qui ont conduit Ted Serios à découvrir son étrange pouvoir. L'histoire commence comme un roman, plus exactement comme un récit de bande dessinée. En 1955, au sortir d'un passé de petit délinquant et après avoir notamment travaillé comme gardien dans un parking, Ted trouve un emploi comme garçon d'ascenseur dans l'hôtel Hilton de Chicago. Un collègue de travail, George Johannes, qui s'intéresse à l'histoire du mesmérisme et qui s'essaie alors à l'hypnose, le prend pour cobaye et découvre qu'il est un excellent sujet, très sensible aux suggestions. Johannes a lu en particulier des récits du XIXe siècle sur ce que l'on appelait alors le «voyage magnétique»: la capacité, prêtée à certains sujets magnétisés, de se porter en esprit sur des cibles qu'on leur désigne, et d'en ramener des informations vérifiables. Comme Ted semble aussi manifester des dons de cet ordre, Johannes a l'idée de s'associer avec lui pour détecter et retrouver des trésors, une perspective évidemment alléchante pour des garçons d'ascenseur.

*extrait #2

Si Serios n'a plus produit de psychographies en conditions contrôlées après la «photographie du rideau», en 1967, il a obtenu au moins 70 images seul, essayant régulièrement de produire de nouvelles images. Eisenbud lui fournira jusqu'à sa mort de nouvelles pellicules.

Serios obtient tout d'abord des images de manière très ponctuelle, notamment un module lunaire, en 1969, dont l'analyse a montré qu'il s'agissait bien d'un module en trois dimensions (et non d'une photographie de photographie). En 1975, Serios pense avoir obtenu des photographies de Patty Hearst, une femme qui avait été kidnappée (un article sera publié dans *Fate* à propos de ces photographies). Il obtient ensuite, un an plus tard, un paysage de Mars.

*extrait #3

TR Cela t'a également conduit à découvrir un texte éclairant de Roland Barthes sur le Suaire il me semble.

BM Oui, et ce texte m'a stimulé et encouragé à creuser l'hypothèse des images non faites de main d'homme. Je l'ai découvert un peu avant que tu ailles à Baltimore. Barthes l'a écrit entre 79 et 80, un an avant sa mort accidentelle, et il s'intitule significativement «la chambre claire». Il y décrit le choc qu'il a ressenti quand, en 1989, il a vu pour le première fois les nouvelles photos du Suaire diffusées par le STURP. Voici qu'il a déclaré à ce propos: «Toujours la Photographie m'étonne, d'un étonnement qui dure et se renouvelle inépuisablement. Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri; rien à faire: la photographie a quelque chose à voir avec la Résurrection: ne peut-on dire d'elle qu'elle est ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, achéïropoïétos?». Le mot est lâché: l'auteur me semble avoir noué dans une intuition fulgurante le mythe des images non faites de main d'homme, l'imaginaire chrétien qui s'est déployé autour du thème de la Résurrection, le thème de la Révélation et la signification profonde de la photographie . J'ignorais ce texte, mais il a aussitôt résonné dans mon esprit, et depuis je tente de mettre au clair les pensées qui me sont venues.

*extrait #4

Une première session expérimentale est donc menée à Chicago, dans une chambre d'hôtel, avec un Polaroid Land 100 que Jule Eisenbud achète pour l'occasion – Serios utilisait habituellement le Polaroid 95 dont le flash était moins fort – et des notes détaillées sont rédigées par le neveu d'Eisenbud également présent. D'un contact familier et sympathique, Serios se concentre alors pour tenter de produire la photographie d'un bâtiment cachée dans une enveloppe. Il précise que l'exercice est difficile et lui demande beaucoup d'effort, au point qu'il lui arrive parfois de saigner du nez et de l'anus. Il évoque alors «une grande et longue structure avec une croix» tandis qu'une première photographie, entièrement noire (un *blackie*) est produite: «Un chat noir dans la nuit noire», commente Serios qui ne paraît pas perturbé par ce premier raté. Il fabrique alors un «gismo» et le pose sur l'objectif de l'appareil photo.
Au moment de déclencher l'appareil, il se concentre pendant quelques secondes, les lèvres pincées, comme s'il faisait un effort physique. Il semble ainsi rentrer dans un état de transe et Jule Eisenbud prend régulièrement son pouls, qui peut monter jusqu'à 130 battements par minute. Quand le médium a le sentiment qu'une image est sur le point d'émerger, il crie alors «Maintenant !» (*Now*). Il répète cette manière de faire ce qui lui permet de «s'échauffer» en vue de produire des images. Il a également besoin d'alcool pour atteindre l'état psychique nécessaire, ce qui, comme nous le verrons, ne facilite pas la conduite des expériences. Les images obtenues se limitent pour l'instant à des images totalement noires, des *blackies*. Cependant, quand la cible à deviner dans une enveloppe est une photo d'une église du Kremlin, Serios affirme avec assurance que le contenu de l'enveloppe est «une maison blanche, avec des volets blancs et un toit vert». Sa description est correcte mais il ne parvient pas pour autant à produire une «projection» de cette image sous forme de psychographie. Eisenbud est cependant surpris par l'assurance affichée par Serios quand il décrit l'image masquée, car cette attitude lui rappelle l'attitude de certains grands sujets psi. Serios demande ensuite à prendre une douche et se montre à cette occasion dans le plus simple appareil à Eisenbud en prétextant que celui-ci lui donne une serviette...

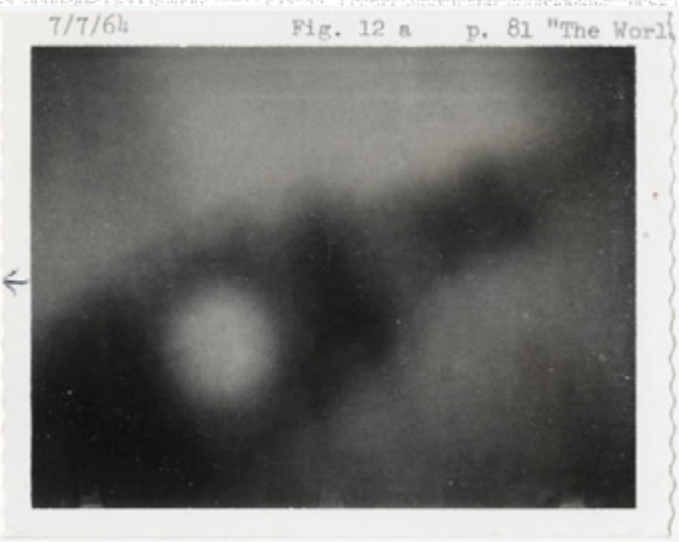
*extrait #5

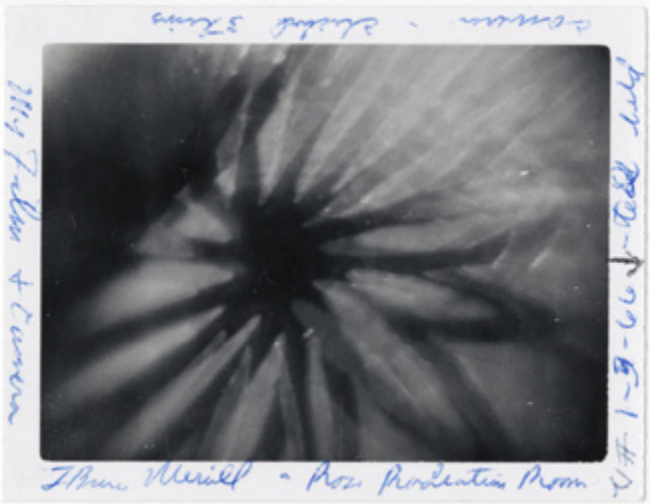
A nouveau, l'élan lyrique et métaphorique de Merleau-Ponty est ici comme pris au mot et au piège: «chiche !», semble dire le médium américain à ce philosophe français dont il n'a bien évidemment jamais entendu parler. Tout à l'heure, le philosophe nous affirmait: «c'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard»). Maintenant - le renversement du chiasme l'y conduit - il lui suffit de modifier très peu la formule pour la retourner et d'écrire: «c'est elle qui l'interroge». Mais la montagne fait encore plus qu'interroger le peintre, c'est elle qui vient à lui, ce sont les choses qui viennent à lui.


15
HL 5-13-65






7/7/64
Fig. 12 a
p. 81 "The Worl




Bay Coast


6-25-65

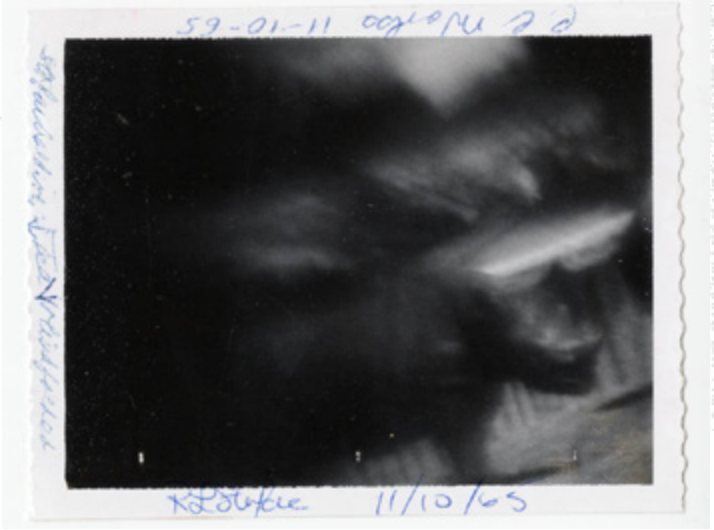



Dave Fiscus
1-28-65: 10:30pm, Hauppauge, N.Y.
1-24


11/20/64 At Bradley's


from W.Crook 15 2/2/65


B-13


59-01-11
11/10/65


20
5/12/65

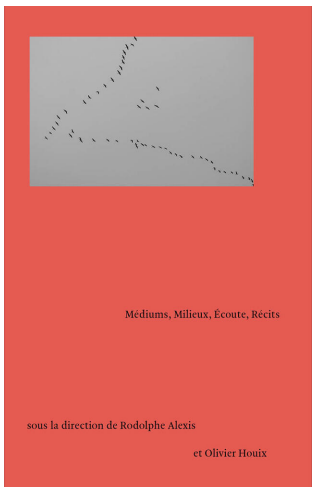
Musique

Médiums, Milieux, Écoute, Récits

Livre collectif dirigé par Rodolphe Alexis et Olivier Houix

Traduit par Valérie Vivancos

Éditions MF



Domaines : Arts et beaux livres, Sciences humaines et sociales, Lettres

Genre : Arts majeurs

Mots clés : Animaux, Nature, environnement, Musique

Format : 16 x 24 cm

Pages : 224

Détails de la fabrication : reliure otabind, jaquette, cahier couleur, couverture invercote 260g, papier munken 100g, offset

Note sur l'édition : Nouvelle édition

Prix : 20,00 €

ISBN : 9782378041151

Livre connexe : L'Écoute s'il pleut : enquête sur des formes d'anticipation auditive par Anne Zeitz

Articulant pratiques artistiques, théoriques et enquêtes de terrain, « Médiums, Milieux, Écoutes, Récits » explore les pratiques contemporaines de l'écoute et du field recording.

PRÉSENTATION

Articulant pratiques artistiques, théoriques et enquêtes de terrain, « Médiums, Milieux, Écoutes, Récits » explore les pratiques contemporaines de l'écoute et du field recording en tant qu'ils constituent des modes d'attention privilégiés aux relations écologiques, sociales et médiatiques qui structurent nos manières d'habiter le monde.
Impact du bruit anthropique sur la biodiversité, phonographie sous-marine, conversation avec des faiseuses de disques, promenades dans des jardins amplifiés, écoute paréidolique des milieux, étude sonore de la coopération interspécifique, etc. : cet ouvrage réunit des contributions d'artistes et de chercheur·e·s issu·e·s de champs aussi divers que l'anthropologie, la bioacoustique, la radiophonie et le design sonore.
Un ouvrage collectif dirigé par Rodolphe Alexis et Olivier Houix. Avec les contributions de Pascal Broccolichi, Nicolas Châline, Peter Cusack, Yannick Dauby, DinahBird & Elodie A. Roy, Marianne Decoster-Taivalkoski, Pali Meursault, Olivier Pichard, Nadine Schütz et Matthieu Saladin.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Un des tous premiers livres à aborder ces questions en France.
Une belle et grande diversité d'approches.
Un livre qui articule enquêtes de terrain, théorie et pratiques artistiques.
Au cœur du livre, plusieurs questions qui nous touchent de près : l'écoute et de l'enregistrement sonore des milieux, les effets des bruits humains sur les vies animales, la communication sonore entre les espèces.
Un beau cahier d'images en couleurs.

AUTEUR(S)

Rodolphe Alexis
Artiste et preneur de son, Rodolphe Alexis développe une pratique pluridisciplinaire entre installation, composition électroacoustique, phonographie et création radiophonique. Programmateur artistique pour TALM-Le Mans dans le cadre de la Biennale du son Le Mans Sonore, il collabore avec les arts visuels et le spectacle vivant.

Olivier Houix
Olivier Houix est chercheur à l'Ircam, au sein de l'équipe Perception et Design Sonores. Ses recherches portent sur la perception des sons environnementaux et les relations geste-son, avec des applications en design sonore, notamment dans le développement de prototypes et d'outils méthodologiques.

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

Janvier 2027

Etienne Tordoir

Women in Rock and Pop

Belgium 1978 - 1987



Photographies d'Etienne Tordoir
Textes de Sarah Boom, Dominique Van Cappellen-Waldock , Benjamin Schoos et Jacques de Pierpont

Un livre événement qui redonne enfin leur place aux pionières de la scène musicale alternative belge.

"Entre 1978 et 1987, la Belgique vit au rythme d'une scène musicale alternative bouillonnante. Au cœur de cette décennie charnière, des femmes, artistes, chanteuses, guitaristes, performeuses, ont bousculé les codes, traversé les genres et imposé leur présence dans le rock, la pop et bien au-delà. Pourtant, leur histoire est restée trop longtemps dans l'ombre.

Women in Rock and Pop. Belgium 1978–1987 répare cette injustice. Le photographe belge Etienne Tordoir a consacré des décennies à saisir l'énergie brute, le style et la liberté de ces femmes qui ont marqué la scène du pays. Ses clichés constituent un témoignage de première main, intime, percutant, irremplaçable sur une époque que peu ont su documenter avec autant de justesse. De Lio à Jo Lemaire, de Véronique Vincent à Dani Klein, il fixe dans l'objectif des artistes audacieuses, bien décidées à faire entendre leur voix.

L'ouvrage s'inscrit dans le cadre du projet podcast Witch Inside!, mené par Sarah Boom, Dominique Van Cappellen-Waldock et Jacques de Pierpont. Ensemble, ils réunissent les photographies de Tordoir et une riche sélection d'archives pour revisiter avec rigueur et passion une décennie où les femmes ont imposé leur présence dans le paysage musical belge. Ce livre est à la fois un document historique et un hommage vibrant, à celles qui ont pris le micro, la guitare ou la scène... et ne l'ont plus lâchée."

AUTEUR

Né à Charleroi le 11 mars 1961, **Etienne Tordoir** est un photographe belge de renom. Depuis des décennies, il immortalise l'univers de la mode et de la musique, capturant avec une rare sensibilité l'énergie des Fashion Weeks et des concerts. Spécialisé dans la photographie de défilés, il s'intéresse autant aux créateurs qu'à leurs œuvres, traduisant à travers ses clichés la profondeur et l'émotion de ces univers artistiques.

Langue
Français/Anglais

Format
13 x 19 cm

Nombre de pages
80

Données techniques

Prix
25 euros ttc

ISBN
978-2-930754-63-5

Éditions du Caïd

WOMEN IN ROCK AND POP

Belgium 1978 - 1987

Etienne Tordoir

Editions du Caïd

WITCH INSIDE!

Witch Inside! : Le rock d'ici au féminin est un projet multimédia et transversal, produit par Freaksville et porté par les journalistes et artistes belges Sarah Boom (Turquoise, Radar), Dominique Van Cappellen-Waldock (Baby Fire, Fleur de Feu) et Jacques de Pierpont (Fume c'est du Belge, Rock à Gogo, Entrez sans frapper).

À la fois label éditorial et plateforme culturelle (livres, podcasts, expositions), Witch Inside! retrace 50 ans de rock underground féminin en Fédération Wallonie-Bruxelles, mettant en lumière une histoire encore trop peu explorée.

Witch Inside! is a multimedia and cross-disciplinary project produced by Freaksville and led by Belgian journalists and artists Sarah Boom (Turquoise, Radar), Dominique Van Cappellen-Waldock (Baby Fire, Fleur de Feu), and Jacques de Pierpont (Fume c'est du Belge, Rock à Gogo, Entrez sans frapper).

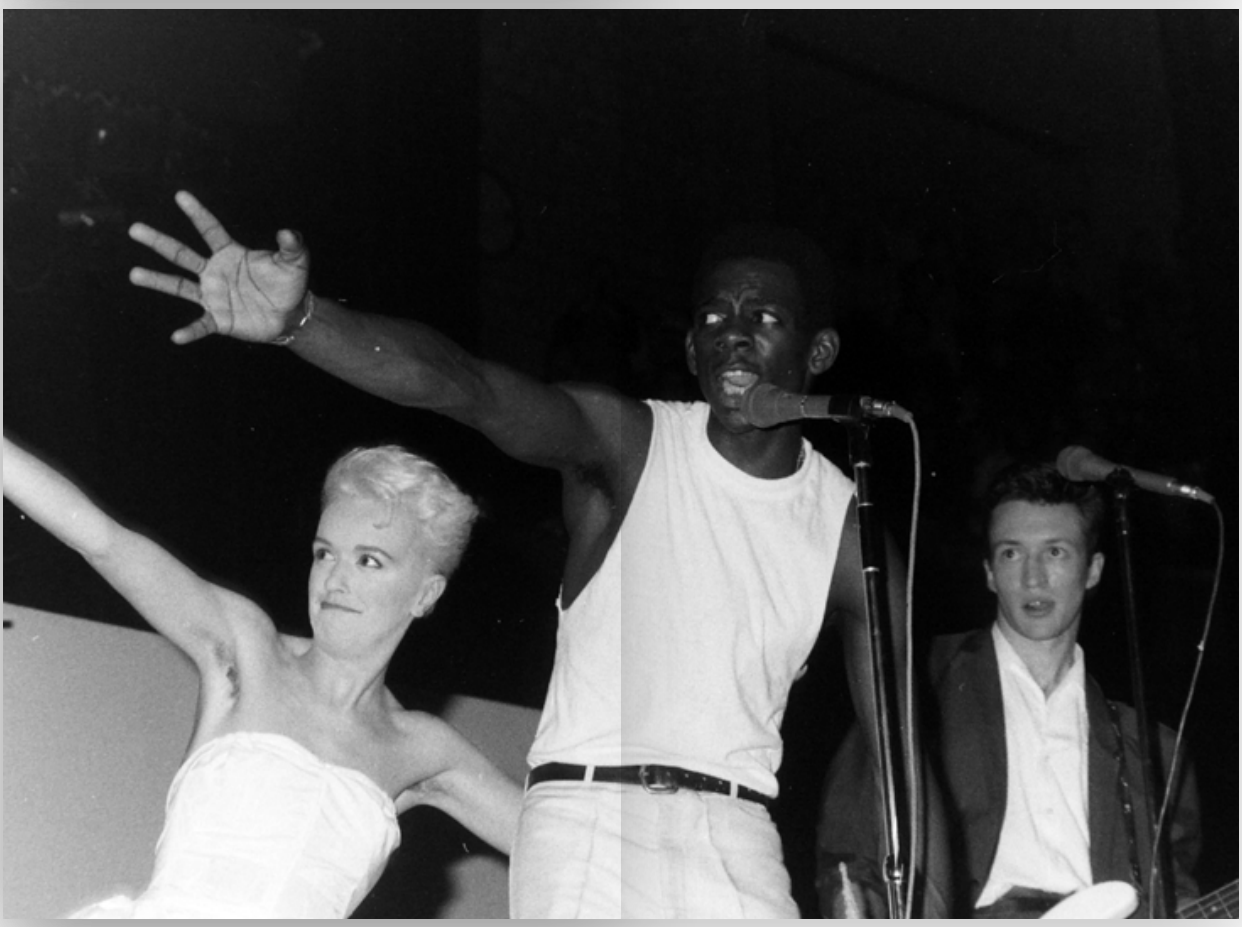
As both a cultural platform and editorial label (books, podcasts, exhibitions), Witch Inside! explores 50 years of underground female rock in Wallonia-Brussels, shedding light on a story that has remained largely untold.



Lio

Emission Supercool (RTBF) - 1983
Lio était alors une toute jeune femme. Avant Banana Split, elle n'était encore jamais montée sur scène. Le succès fulgurant de ce single marqua le début d'une longue carrière à la fois de chanteuse, d'actrice de cinéma, de télévision et même de théâtre. Quel chemin parcouru par l'artiste qui sous-titrait ses premiers autographes par « la future star » !

Supercool (RTBF) - 1983
Lio was just a young woman at the time. Before Banana Split, she had never performed on stage. The dazzling success of this single marked the beginning of a long career as a singer, film actress, television actress, and even stage actress.
What a journey for the artist, who signed her first autographs with « the future star »!



Polyphonic Size

Emission Graffiti (RTBF) - 1982
Ce groupe de new wave s'est formé en 1979 autour de Roger-Marc Vande Voorde (voix, claviers, guitare) et Martine Bourlée (chant, percussions), rejoints par France Lhermitte (chant, percussions) ainsi que plusieurs autres musiciens. Jean-Jacques Burnell (The Stranglers) a collaboré sur plusieurs titres, à la fois comme producteur et bassiste. Lorsque Polyphonic Size se reforme en 2010, ce sont les filles de Roger-Marc et de Martine qui montent sur scène : Mandy (claviers) et Alice (guitare). La relève est assurée.

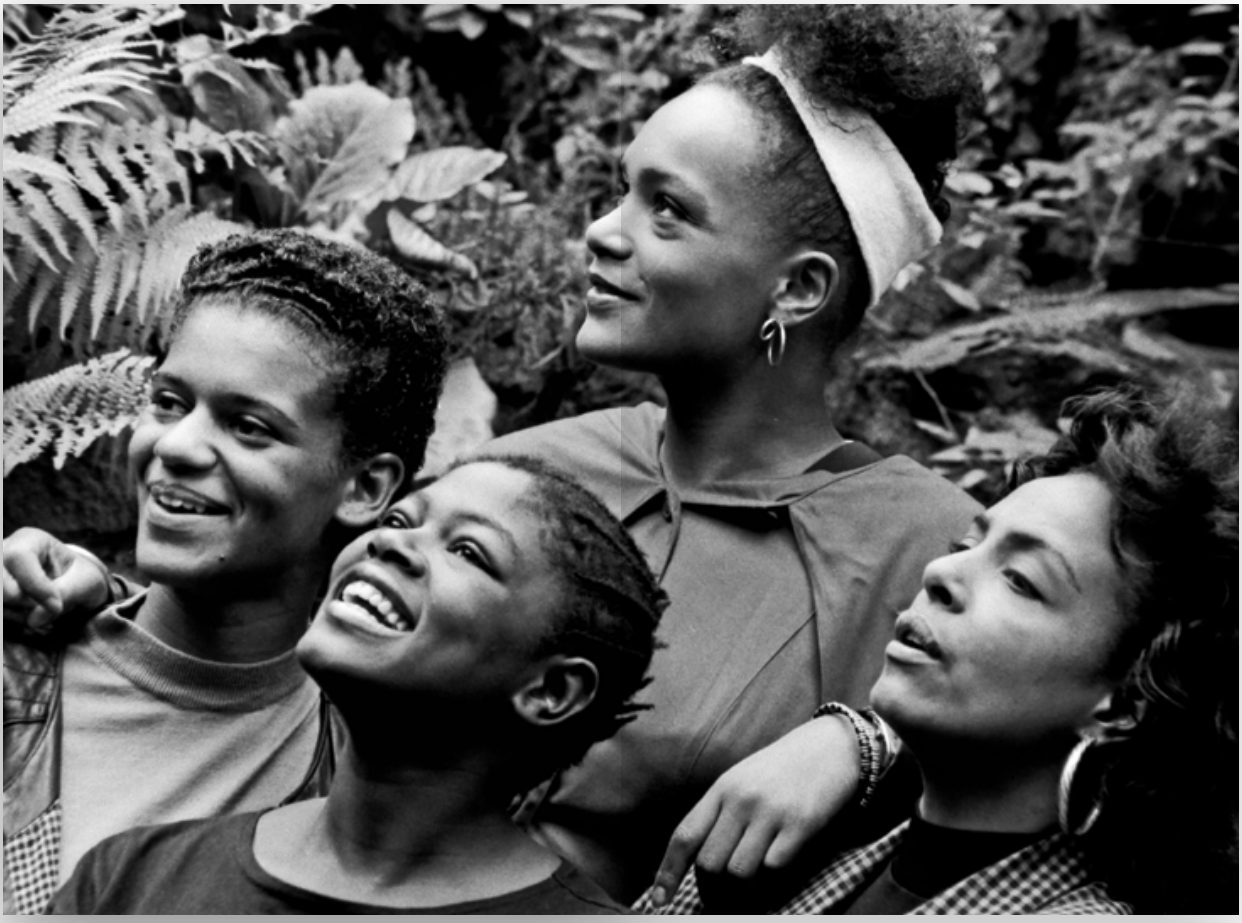
Graffiti (RTBF) - 1982
Roger-Marc Vande Voorde (vocals, keyboards, guitar) and Martine Bourlée (vocals, percussion) put together this New Wave band in 1979 and were joined by France Lhermitte (vocals, percussion) as well as several other musicians. Jean-Jacques Burnell (The Stranglers) collaborated on several tracks, both as producer and bassist. When Polyphonic Size reformed in 2010, it was Roger-Marc and Martine's daughters who took to the stage: Mandy (keyboards) and Alice (guitar), setting out the next generation of the band.

Micheline Dufert

Institut des Arts de Diffusion, Louvain-la-Neuve - 1981
Après une période punk, le groupe carolorégien SIC se tourna vers le post-punk et la new wave. Etienne Tordoir fut désigné comme manager ! Ayant accepté cette mission, il prit l'initiative de remettre un 45 tours à John Peel, de même qu'au label Rough Trade, ainsi qu'à Paul Du Noyer. Ce dernier en fit le single de la semaine dans le NME. La photo ci-dessus fut prise pendant le tournage du clip pour le single Cover Girls Smile. Micheline Dufert, la chanteuse, tient un faux magazine créé pour l'occasion.

Institut des Arts de Diffusion, Louvain-la-Neuve - 1981
After a Punk period, Charleroi band, SIC, took a more Post-Punk and New Wave direction. They appointed Etienne Tordoir as their manager! Having accepted the role, he took the initiative to give a 45 rpm to John Peel, and also to record label, Rough Trade, and Paul Du Noyer, who made it single of the week in the NME. The photo above was taken during the video shoot for the single Cover Girls Smile. The singer, Micheline Dufert, is holding a fake magazine created especially for the occasion.







Anna Domino

Le Botanique, Bruxelles - 1985
C'est après avoir été repérée en 1982 par Les Disques du Crépuscule que l'Américaine Anna Domino s'installa à Bruxelles afin d'entrer en studio pour enregistrer ses compositions. La photo ci-dessus fut prise dans la cafétéria du Botanique à l'occasion de la sortie de son premier album. Beaucoup de shootings s'y déroulaient. Il se dégage de cette image une certaine fragilité, comme si l'artiste ne se sentait pas tout à fait à sa place. Sur scène, Anna Domino affichait également beaucoup de retenue. L'artiste a notamment collaboré avec le musicien belge Luc Van Acker sur le titre Zanna en 1984. Anna Domino poursuit son travail artistique au sein du groupe folk Snakefarm.

Le Botanique, Brussels - 1985
It was after being spotted in 1982 by Les Disques du Crépuscule, that American artist, Anna Domino, moved to Brussels to record her compositions in the studio. The photo above was taken in the cafeteria of Le Botanique on the occasion of the release of her first album. Many shoots took place there. This image shows a certain fragility, as if the artist did not feel quite at home. On stage, Anna Domino also displayed a lot of restraint. In 1984, the artist collaborated with Belgian musician, Luc Van Acker, on the track Zanna. Anna Domino continues her artistic work with folk group, Snakefarm.

Bruce Springsteen Nebraska

BOURGATTE, Michaël

densité



Une guitare, un harmonica et la voix du Boss

PRÉSENTATION

En 1982 paraît Nebraska de Bruce Springsteen. Enregistré à la maison, sur un coin de table, avec une guitare et un harmonica, ce qui ne devait être au départ qu'une maquette préparatoire à un album studio devient bientôt un de ses albums majeurs. Peut-être son plus grand disque ? Nebraska rompt avec l'univers électrisé des précédentes réalisations et contraste avec la rage rock de Born in the USA qui le révélera au très grand public deux ans plus tard.

Springsteen dans son plus simple appareil dévoile un songwriting folk au cordeau. Chaque note, chaque mot est ciselé. Chaque ambiance, chaque histoire qu'il raconte est délicatement façonnée. Se lancer dans l'écoute de Nebraska c'est comme s'installer au volant de cette voiture dont la pochette nous offre une vue du capot et partir à la rencontre de ces femmes et de ces hommes ordinaires aux vies déchirées. Ces femmes et ces hommes que l'Amérique, on le sait, compte par milliers et dont Springsteen nous raconte les histoires. Alors en route.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

- 1100 exemplaires vendus

AUTEUR(S)

Michaël Bourgatte est enseignant-chercheur, spécialiste des cultures visuelles. Il s'intéresse de loin à Bruce Springsteen avant de tomber un jour sur Nebraska. Le coup de foudre avec cet album phare de la musique folk américaine est instantané. Un disque qui le passionne aussi, car il est très imagé, depuis sa pochette jusqu'aux histoires qu'il raconte. Pour trouver l'inspiration, il prend la route du New Jersey, là où Nebraska a été enregistré et il puise dans l'esprit des lieux pour écrire.
Parmi les ouvrages parus :
• Voir le sang des bêtes ? aux éditions Mkf • Le cinéma Utopia à Avignon de 1976 à 1994 chez Warm.
Il est aussi l'auteur de nombreux articles du blog Celluloid.hypotheses

Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Histoire de l'art, études

Mots clés : Musique

Format : 10 x 18 cm

Pages : 96

Détails de la fabrication : Couverture imprimée en typo deux couleurs, rabats

Note sur l'édition : Réimpression

Prix : 15,00 €

ISBN : 9782919296361

Livre connexe : Patti Smith Horses

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP
livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

Radiohead Ok Computer

DELVILLE, Michel

densité



Le premier grand disque de Radiohead

PRÉSENTATION

OK Computer s'est imposé comme un des points culminants de la culture musicale des années 1990. C'est aussi l'album qui fait entrer Radiohead dans le cercle très restreint des musiciens dont on a souligné la capacité de réaliser la synthèse créative de leur époque, celui qui leur a permis d'accéder au statut enviable de groupe « exigeant » adulé par un large public.

Dès ses débuts, Radiohead a fait de l'expérimentation sonore une de ses marques les plus distinctives. Établir la discogonie de OK Computer, c'est avant tout s'attarder sur la matière sonore non pas en tant que fin en soi mais dans la perspective d'une analyse des relations étroites qu'elle entretient avec le contenu musical et thématique du disque.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

- 3000 exemplaires vendus

AUTEUR(S)

Michel Delville enseigne à la Faculté de philosophie et de lettres de Liège. Spécialiste de littérature anglaise et américaine contemporaine, il est l'auteur de très nombreux ouvrages parmi lesquels Frank Zappa, Captain Beefheart, and the Secret History of Maximalism, et a participé à l'ouvrage collectif Boucle et Répétition. Dans la collection Discogonie, il a rédigé le volume consacré au premier album de Jimi Hendrix (Are You Experienced).

Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Histoire de l'art, études

Mots clés : Musique

Format : 10 x 18 cm

Pages : 96

Détails de la fabrication : couverture imprimée en typo deux couleurs, rabats

Note sur l'édition : Réimpression

Prix : 15,00 €

ISBN : 9782919296323

Livre connexe : The Jimi Hendrix Experience Are You Experienced

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP
livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

The Smiths The Queen Is Dead

BISMUTH, Sébastien ; FOUCAULT, Nicolas

densité



"Honni soit qui mal y pense." Maintenant que la Reine est morte, on peut enfin écouter l'album des Smiths sans penser à mal.

PRÉSENTATION

Classique instantané, imperméable à l'air du temps et aux sons synthétiques de l'époque, unanimement acclamé par la critique à sa sortie en 1986, The Queen Is Dead est l'œuvre d'un groupe britannique en état de grâce. Johnny Marr, guitariste déjà brillant et inspiré sur les opus précédents, élargit sa palette jangle-pop tandis que le chanteur Morrissey y écrit ses textes les plus fondamentaux.

Fort d'une carrière prolifique et d'une réputation flatteuse, c'est un groupe animé d'une confiance et d'une ambition colossale qui entre en studio à l'automne 1985. Marr vise très haut et s'impose une pression énorme. Les éloges qui pleuvent sur son groupe le poussent à vouloir égaler sur ce troisième album les formations anglaises qu'il admire, comme les Who ou les Small Faces. Le quatuor de Manchester bastonne l'Angleterre de Margaret Thatcher en visant la Reine, mais c'est bien la grammaire du rock que le guitariste bouscule quand Morrissey en réinvente le lexique et les codes.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

- Première édition (1500 ex.) épuisée

AUTEUR(S)

Sébastien Bismuth et Nicolas Foucault partagent depuis longtemps leur passion pour la musique. Ceci est leur premier livre.
Sébastien Bismuth a publié en solo le Discogonie consacré à l'album à la banane du Velvet.

Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Histoire de l'art, études

Mots clés : Musique

Format : 10 x 18 cm

Pages : 128

Détails de la fabrication : Couv imprimée en typo 2 couleurs, rabats

Note sur l'édition : Nouvelle édition

Prix : 15,00 €

ISBN : 9782919296736

Livre connexe : The Kinks Something Else

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP
l i v r e s

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr

Nirvana In Utero

CANDILLIER Palem

densité



Entre deux disques immensément populaires (Nevermind et MTV Unplugged), In Utero est pourtant l'ultime témoignage, le plus personnel peut-être de Kurt Cobain, écorché vif disparu à 27 ans.

PRÉSENTATION

In Utero a souvent été réduit à une note testamentaire du leader de Nirvana, Kurt Cobain, qui exorcise une dernière fois ses démons sur le bûcher grunge avant de lui-même « brûler franchement plutôt que de s'éteindre à petit feu ».

Ayant pour mission de recouvrer une virginité indé perdue avec le succès planétaire de Smell Like Teen Spirit, cet album va pourtant bien au-delà d'une simple mise au point. Hostile et direct, il se déploie comme un fabuleux traité d'anatomie artistique où se croisent une irrépressible sensibilité pop, une intégrité morale punk et l'ambition de dépasser le style que le trio de Seattle avait contribué à créer.

De sa conception urgente à son accouchement dans la douleur, l'ultime album de Nirvana est vu ici à travers ses douze titres comme un passionnant bouquet de cris suspendus, frayant avec la souffrance physique et mentale, qui rend coup pour coup par ses brèches de lumière et d'humour noir.

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

-Discogonie, une collection à offrir, à suivre, pour renouveler son écoute de quelques classiques de la musique.
-Difficile d'être passé à côté d'un des groupes américains les plus fameux des années 1990, Nirvana, au succès qui a pris le monde entier par surprise à commencer par le chanteur Kurt Cobain dont le suicide a marqué les esprits.
-Déjà 2000 exemplaires vendus (première édition 2018)

AUTEUR(S)

Palem Candillier vit et travaille à Paris.
Il est musicien et chanteur, chroniqueur sur le Net et à la radio.

Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Histoire de l'art, études

Mots clés : Musique

Format : 10 x 18 cm

Pages : 120

Détails de la fabrication : Couv imprimée en typo deux couleurs avec rabats

Note sur l'édition : Réimpression

Prix : 15,00 €

ISBN : 9782919296743

Livre connexe : 2 livres de Palem Candillier dans cette même collection

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres

SERENDIP
livres

21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr