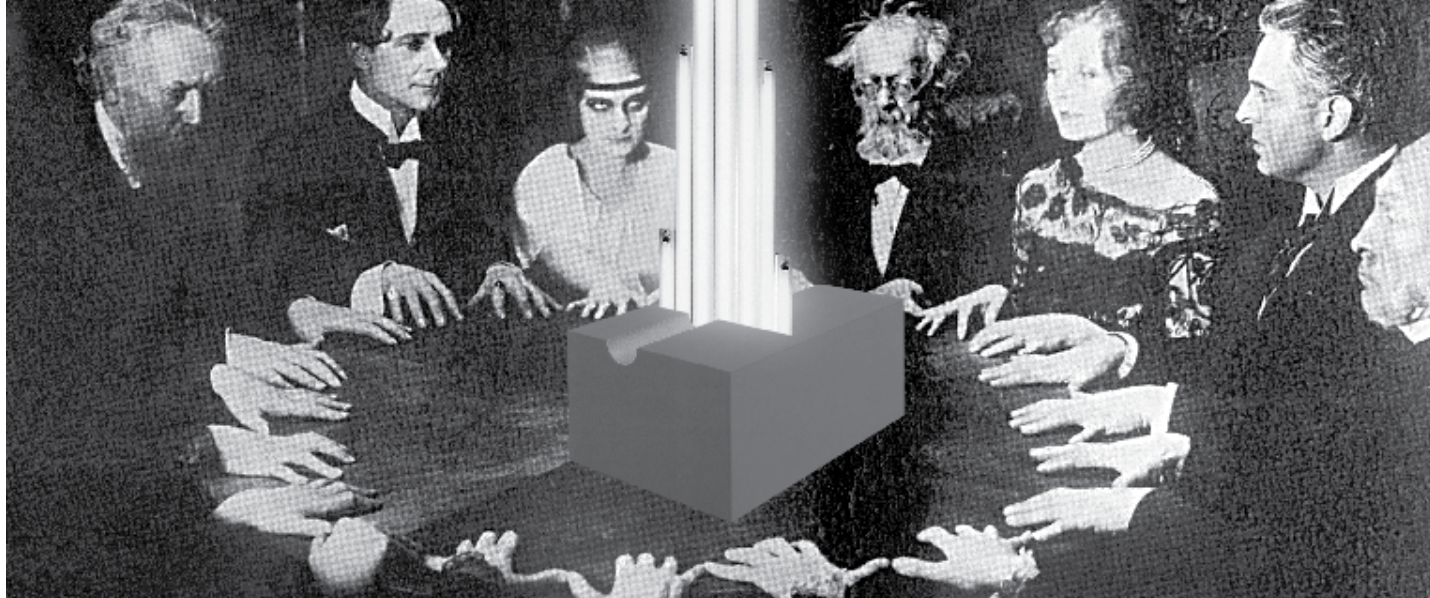


Le journal de l'exposition

Exposition La Planète des signes | Planet of Signs | 10 septembre — 15 novembre 2009 | Le Plateau | Gratuit

Érudition concrète 1 La Planète des signes

Guillaume Désanges
Commissaire de l'exposition



Ci-dessus
GD/Work Method
d'après Docteur Mabuse
de Fritz Lang et
avec la participation
de Lorán Stosskopf.

Invité à imaginer un programme d'expositions, et cherchant des liens entre certains artistes contemporains qui m'intéressaient, la question des rapports de l'art à la connaissance et à l'érudition m'a semblé pertinente. Elle n'est certes pas nouvelle. De fait, s'il est évident que l'art est irréductible à tout dessein pédagogique ou édifiant, les artistes ont souvent joué les « passeurs de savoirs » en créant leur propre système cognitif, qui échappe aux normes universitaires ou académiques. Aujourd'hui particulièrement, une génération d'artistes internationaux pratiquent plus précisément ce que

j'appellerais une « érudition concrète », pouvant être tour à tour chercheurs, conférenciers, collectionneurs, éditeurs, amateurs éclairés, se réappropriant concepts ou résultats issus des champs du savoir (la philosophie, les sciences, l'histoire, la politique, l'esthétique, mais aussi les cultures populaires ou l'ésotérisme), s'attachant la collaboration d'experts ou menant leurs propres investigations. Si le résultat peut s'avérer plus formel que conceptuel, plus narratif que scientifique, plus fictionnel que documentaire, nombre d'entre eux ont

[Suite page 2](#)

LE SAVIEZ-VOUS ?

Formes géométriques dans la nature

Le sens commun oppose souvent géométrie et nature, préférant trouver dans le spectacle de la nature un désordre manifeste. L'humanité n'a pourtant pas inventé la géométrie, elle est partout autour de nous, protéiforme, dissimulée aussi bien dans le microcosme que dans le macrocosme. [...]

[Suite page 5](#)



Pyrite sur gangue. D.R.

LE SAVIEZ-VOUS ?

De quelques signes linguistiques

D'une écriture arabe d'inspiration divine faisant la médiation entre homme et dieu à la calligraphie chinoise comme jeu d'associations métaphoriques et poétiques, en passant par l'alphabet latin comme corps organisé de signes interchangeables, la question du signe linguistique [...]

[Suite page 12](#)

LE SAVIEZ-VOUS ?

Signes & mystiques

Dans l'imaginaire commun, la mystique s'apparente au mystère. Dérivant des différentes religions, elle est la possibilité d'une révélation spirituelle intérieure, d'une expérience de la transcendance intime et personnelle, endogène et non pas exogène. Expérience de l'éternité actualisée dans le présent, cette « approche expérimentale du divin », qui existe sous différentes formes et dans différentes cultures, [...]

[Suite page 14](#)



Écriture cunéiforme gravée dans la pierre, British museum.

Édito

Guillaume Désanges



Ce journal gratuit accompagne l'exposition «La Planète des signes», présentée au Plateau du 10 septembre au 15 novembre 2009. Il en constitue à la fois le guide, avec des notices sur chaque artiste, mais aussi une sorte de bref catalogue, qui tente de rendre compte et d'ouvrir sur certains enjeux et questions suscités par l'exposition. Pour ce faire, il inclut un extrait des *Mots et les choses* de Michel Foucault, le chapitre traitant de la représentation des signes, qui, s'il aborde des questions qui ne sont pas directement liées aux œuvres de l'exposition, en rejoint certains enjeux, précisant les liens essentiels entre signe et savoirs sur lesquels s'est fondé ce projet. Par ailleurs, j'ai proposé à l'équipe du Plateau (permanents ou stagiaires, sur la base du volontariat) de rédiger des entrées thématiques. Il s'agissait de lancer des recherches sur un sujet en relation plus ou moins directe avec «La Planète des signes», et de rendre compte de celles-ci, un peu comme un rédacteur en chef envoie des reporters sur le terrain. Basées sur la curiosité plus que sur l'expertise, ces entrées, parfois augmentées par mes soins, sont de l'ordre du résumé, de la notule plus que du véritable exposé. Elles entendent opérer comme des *stimuli* ou des amorces d'intérêt pour des sujets périphériques à l'exposition, sans exhaustivité ni hiérarchie. Si l'art est insoumis à un ordre cognitif des choses, il est pourtant à la fois consommateur, véhicule, et producteur de savoir. En préparant cette exposition, au cours de discussions ou de lectures, certaines références, phénomènes ou idées ont surgi, qui n'ont pas pu trouver leur place dans les salles mais ont enrichi la réflexion. Tous ces référents, qui vont de l'anecdote à la notion essentielle (de l'origine du format A4 à la polysémie du mot «signe», de la pensée de Roger Caillois à la géométrie sacrée des pythagoriciens) représentent l'écume, inutilisable directement, du commissariat d'exposition. Une pratique fondée sur la curiosité, la libre association, mais aussi la recherche et l'information: une certaine économie «pratique» de la connaissance, finalement, dont l'exposition se nourrit autant qu'elle la produit. C'est de cette matière parfois invisible et insaisissable, cette énergie idéale essentielle et désordonnée, que cette publication est partiellement constituée.

recours à des études poussées qui sous-tendent de manière plus ou moins énoncée ou revendiquée la modélisation du travail. Il s'agit le plus souvent d'une relation libre et décomplexée à un savoir considéré comme matériau, comme un moyen plus qu'une fin, s'autorisant à dévier, falsifier, bouleverser les hiérarchies des documents et faits étudiés, insufflant poésie, fantastique, abstraction ou enjeux politiques à l'intérieur de l'expérience cognitive.

La première exposition de ce programme, «La Planète des signes/Planet of Signs», se concentre sur l'utilisation, la récurrence voire la rémanence de certaines formes élémentaires dans l'art, qui agissent comme des signes et indices graphiques fondamentaux. Elle s'attache notamment à éclairer comment ceux-ci sont sans cesse «rechargés» par différentes générations d'artistes, passant de véhicules de transmission à objets d'études eux-mêmes. Les formes géométriques élémentaires (ronds, carrés, triangles, croix, étoiles, etc.) issues de modélisations mathématiques, naturalistes ou symbolistes, et leur développement en figures plus complexes, ont toujours nourri l'art. Depuis la peinture renaissance jusqu'aux avant-gardes du vingtième siècle et la modernité, via l'abstraction et le romantisme. Et si le signe iconographique subsiste aujourd'hui comme outil visuel et objet d'investigation chez de nombreux artistes, c'est qu'il continue de fasciner par son pouvoir inégalé, fusion paradoxale de fulgurance et de complexité. Le signe graphique est à la fois manifeste et secret. Il est fondé sur la contraction dynamique d'une pensée dans une forme simple chargée d'énergie, de pouvoir, voire d'autorité. Compression visuelle, expansion affective, sensuelle et cognitive. Dans le même temps qu'ils «abrègent» spatialement l'expression, les signes

complexifient donc le savoir par leur caractère instable, polysémique et mystérieux. Un des corollaires de cette indétermination est leur universalité: ils apparaissent dans toutes les cultures comme dans diverses traditions et mouvements de l'art, de manière plus ou moins manifeste. Même si leurs référents et significations peuvent y être sensiblement différents, cet isomorphisme suggère une approche globale des formes, des savoirs et des affects, peut-être fondé sur un archaïsme de la perception. De fait, le signe est lui-même marqué par l'ubiquité, la répétition, et la régénération permanente. On pourra le remarquer dans l'exposition, la plupart des œuvres sont fondées sur un principe de répétition du même ou du similaire, parfois entêtante, acharnée, voire incantatoire.

L'exposition «La Planète des signes/Planet of signs» s'articule autour de trois cercles thématiques qui s'enchevêtrent: le cognitif, le mystique, le politique. Trois champs qui s'influencent, se débordent l'un l'autre. Trois champs dont la relation au signe est imprégnée de récurrence, similitude et répétition, contredisant l'idée trop simple du signe comme pure contraction muette, unifiante et astringente, mais l'instituant au contraire comme élément se diffusant de manière proliférante, transactionnelle et résonnante.

Cognition et répétition

On sait que l'utilisation du signe graphique élémentaire est étroitement liée aux sources de la connaissance et à ses développements. Le signe linguistique, mais aussi les signes algébriques et géométriques ont été à la fois la marque et le véhicule de diffusion du savoir. Plus précisément, la découverte des propriétés de certaines

1 Act Up – Paris

Créée en 1989, Act Up – Paris est une association de défense des populations touchées par le sida.

Matériel exposé:

Documents et objets issus des archives du mouvement: affiches, éditions, t-shirts, photographies, témoignages d'actions, flyers, matériel de manifestation, etc.

Act Up est un mouvement militant qui a marqué fortement les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Focalisé sur la lutte contre le sida du point de vue des malades, il s'est imposé dans le débat politique pour devenir un acteur central du mouvement associatif de lutte contre cette maladie autant que du mouvement homosexuel. Act Up Paris débute son activité en 1989 sur le modèle du groupe américain fondé à New York deux ans plus tôt. Cette prise de position au moyen de manifestations radicales dans l'espace public (*die-in*, jets de faux sang, pose d'un préservatif géant sur l'obélisque de la concorde, etc.) s'accompagne de revendications institutionnelles précises, notamment en direction des milieux médical et politique. La fulgurance et l'efficacité de ses actions et leurs conséquences sociales et politiques sont exemplaires. Elles dépassent la question du sida pour lutter contre d'autres types de discriminations et font d'Act Up un mouvement revendicateur majeur de ces dernières années. La présence d'archives de la branche française du mouvement dans l'exposition est motivée par deux raisons principales. D'abord, parce que sa création concerne directement la question

de la connaissance, dans cette volonté de se rapprocher et revendiquer une partie du savoir et de l'expérience, et de s'imposer dans le débat sur un phénomène inédit en contestant sa circonscription exclusive dans l'expertise institutionnelle, scientifique ou académique. Ensuite parce que ses militants ont su diffuser et traduire une parole politique minoritaire par l'utilisation de certains codes et signes distinctifs, dont le fameux triangle rose, comme soutien et prolongement du discours politique. Ils ont au cours des années développé une forme graphique minimale, dure et souvent provocatrice, immédiatement reconnaissable, et toujours maniée avec une grande dignité bien qu'elle reste motivée par l'urgence et la nécessité du combat politique.

NOTE
Le triangle rose (pointe en bas) fut utilisé par les nazis pour désigner les homosexuels dans les camps de concentration. Dérivé de cette origine longtemps refoulée par l'histoire officielle, il fut un signe plus ou moins occulté d'appartenance communautaire homosexuelle jusque dans les années 1970.

On le retrouve sur la pochette du premier album du groupe Bronski Beat («The Age of Consent», 1982). Au moment de la création du mouvement, les fondateurs d'Act Up aux États-Unis reprennent ce symbole en retournant sa pointe vers le haut, affirmant son caractère dorénavant offensif.

2 Art & Language

Michael Baldwin, né à Chipping Norton, Oxfordshire (Royaume Uni) en 1945; Mel Ramsden, né à Ilkeston, Derbyshire (Royaume Uni) en 1944, travaillent à Londres.

Œuvres exposées:

Dessin pour six et quatre carrés supramatistes, 1965, letraset sur crayon sur papier; *Dessin pour «Peinture sans titre» (Miroir)*, 1965, crayon sur papier millimétré; *Index 17*, 2002, encre et impression laser sur papier collé sur carton, 5 sections. Courtesy galerie Thaddaeus Ropac, Salzbourg/Paris

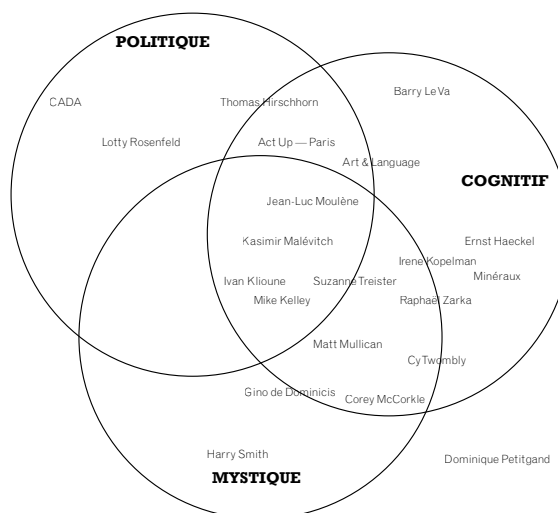
Le collectif artistique américano-britannique à dimension variable Art & Language focalise son travail sur les rapports entre l'art et l'écrit, l'image et le signe, la forme et le savoir, dans des jeux esthétiques et théoriques qui entendent souvent donner forme à des idées. Ils utilisent souvent le langage lui-même comme forme, ainsi que l'atteste la vingtaine de numéros de la revue «Art-Language» qui a permis de développer une réflexion sur les formes très diverses que peut prendre l'œuvre d'art. Aux sources de l'art conceptuel, Art & Language développe une forme d'art où l'objet n'est plus la finalité. À la fin des années 1970 cependant, l'art conceptuel étant devenu une certaine norme, le collectif revient par réaction à la peinture et à ses problématiques, notamment le geste et le sens des images, les lieux de production et de consommation artistique, les genres, etc. Utilisant à la fois le signe graphique et le signe linguistique, la principale œuvre



De haut en bas
Affiche Act Up – Paris
«1^{er} décembre 1996».
© Act Up – Paris.

Carte postale
Act Up – Paris
© Act Up – Paris.

formes géométriques (chez Pythagore, notamment) a coïncidé avec la naissance et le développement d'une branche du savoir unifiant le microcosme et le macrocosme — le ciel, la terre et l'infiniment petit, forgeant les piliers idéologiques d'un certain positivisme universaliste. Une harmonie métaphysico-mathématique qui contiendrait la clé de l'organisation de l'univers, et qui fut donc considérée comme l'un des fondements de la connaissance. Le célèbre livre du biologiste et mathématicien d'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Forms (Forme et croissance, 1917)* qui s'attache à dévoiler certaines similarités entre des formes hétérogènes du règne naturel en y intégrant aussi bien des œuvres humaines, pourrait être considéré comme un prolongement tardif de cet idéal scientifique, quoique marqué par le pragmatisme et l'observation pure. Sans recherche de causalité, il identifie la fascinante récurrence de formes élémentaires à tous les niveaux de la nature et leur mutation selon des projections géométriques plus ou moins complexes. Plus profondément encore, comme l'analyse Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, c'est tout un régime de savoir qui repose sur une similitude, une analogie universelle rendue évidente par la marque, la signature, et donc plus généralement le champ du signe. Et c'est précisément la mutation d'un tel régime de l'affinité naturelle vers un régime libéré de cette liaison esthétique fondamentale qui va constituer la révolution épistémologique majeure après le XVII^e siècle, et transformer un savoir faible qui accueille «à la fois et sur le même plan magie et érudition»¹ en un savoir actif et ouvert, s'appuyant sur la distinction, la convention, la brièveté, mais aussi sur l'explosion des significations. C'est en écho à ces relations très étroites entre signe et savoir que l'exposition intègre des éléments minéraux,



des modélisations de polyèdres héritées des travaux du minéralogiste René Just Haüy, ou des planches naturalistes de Ernst Haeckel issues de l'ouvrage *Kunstformen der Natur* (1904). Chez de nombreux artistes, l'utilisation de signes graphiques élémentaires reste hantée par ces vertus cognitives et par l'idéal d'une certaine modélisation géométrique du monde qui constitue l'un des piliers de la modernité. Certains font plus directement de ces signes le sujet de leur recherche, cherchant à étudier les conditions de leurs résurgences et leurs significations complexes, dans l'art et ailleurs. Dans tous les cas, la manipulation de ces formes, aussi rationaliste qu'elle puisse paraître, reste souvent marquée par une curiosité, une fascination et un émerveillement propres à une fréquentation des savoirs essentiels.

[Suite page 5](#)

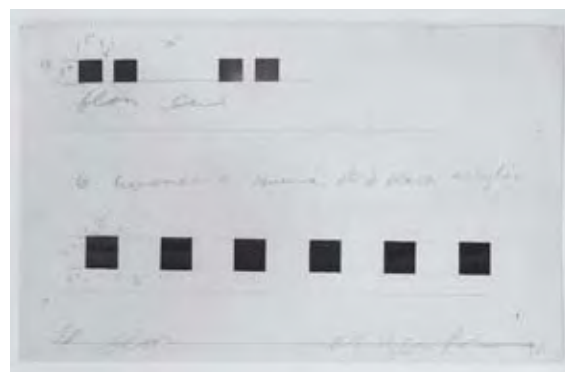
Édito

Xavier Franceschi



Le Frac Île-de-France pour ambition de représenter une plate-forme incontournable de la création et des expressions contemporaines. Dans cette perspective, et aux côtés des artistes, nous avons décidé d'inviter régulièrement des commissaires d'exposition à intégrer la programmation de la structure, tant au Plateau qu'hors les murs avec la collection. Il est peu de dire que le statut de commissaire d'exposition a connu une évolution notable au cours de ces dernières années. Mais loin de vouloir s'inscrire dans un débat somme toute limité sur ce qui peut rapprocher artiste et auteur d'exposition, l'idée est ici tout simplement de réunir différentes personnalités à même de donner un point de vue pertinent sur l'art d'aujourd'hui. L'art d'aujourd'hui se caractérise plus que jamais par une grande diversité de parti pris, de pratiques. Être au plus près de cet art — autre ambition légitime — c'est nécessairement en multiplier les approches, les points de vue. Sans craindre un certain éclectisme. Voire viser à produire de l'hétérogène. C'est aussi innover: au-delà de propositions ponctuelles classiques, il s'agit ici et en particulier au Plateau d'offrir un cadre inédit, sur le moyen terme - à raison de deux propositions au Plateau et une hors les murs avec la collection par an sur deux ans - au commissaire invité, lui permettant de développer une pensée, d'approfondir un projet qui, bien souvent, ne saurait se limiter à un simple et unique déploiement d'œuvres. Premier commissaire à intégrer en ce sens notre programmation: Guillaume Désanges. À travers les expositions qu'il a réalisées, mais aussi les écrits, conférences et autres interventions qu'il a pu proposer, se dessine une pratique curatoriale élargie associant avec brio une approche à la fois ludique et approfondie des œuvres. En réponse à l'invitation faite, il nous propose non pas une succession d'expositions mais, en toute logique, un cycle nommé «Érudition concrète» dont *La Planète des signes* constitue le premier volet. En parallèle et très naturellement, Guillaume Désanges a été associé à l'ensemble des éléments inhérents aux expositions, dont le journal que vous avez entre les mains. Conçu dans la perspective de donner un accès privilégié aux œuvres, il représente de toute évidence, dans ce contexte de lien au savoir, un élément de tout premier plan, significatif, pour la perception de cette première proposition.

présentée dans l'exposition *Index 17*, utilise des écrits publiés du groupe sur des grandes planches, mais recouverts d'un réseau de signes graphiques rendant la lecture malaisée, et faisant apparaître un message de type subliminal. Une ironique mise en abyme d'une certaine «abstraction» commune aux textes et aux images.



En haut
Dessin pour «Peinture sans titre» (*Miroir*), 1965, crayon sur papier millimétré.
Courtesy Galerie Thaddeus Ropac, Salzbourg — Paris

Ci-dessus
Dessin pour six et quatre carrés suprématistes, 1965, letreset sur crayon sur papier.
Courtesy Galerie Thaddeus Ropac, Salzbourg — Paris

LE SAVIEZ-VOUS?

Ernst Florens Friedrich Chladni

Le physicien allemand Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) est l'un des pères de l'acoustique moderne. Il propose, au début du XIX^e siècle, un dispositif inédit permettant d'observer de véritables «figures sonores». Pour cette expérience, Ernst Chladni fait vibrer à l'aide d'un archet une plaque de métal sur laquelle est déposé du sable. La vibration, à l'origine des sons entendus, entraîne un déplacement des grains de sable, qui forment des figures spécifiques, plus ou moins géométriques, appelées «figures de Chladni». Ce phénomène physique est visuellement très troublant, et apparaît magique, voire quasi démoniaque: le sable semble soudain posséder par un esprit géométrique, dont il reprend des formes presque naturellement. Cette observation met en évidence la propagation des ondes sonores dans les solides: le sable éjecté des régions de la plaque où l'amplitude des vibrations est maximale (lignes ventrales) se rassemble le long des zones où les vibrations sont les plus faibles, suivant certaines lignes droites ou courbes (dites nodales). Ce sont les fréquences qui génèrent les figures géométriques formées sur la plaque, chacune d'elles correspondant à un mode de vibration et à une fréquence distincte. En effet, ce phénomène déforme localement la surface de la plaque et certaines zones se retrouvent plus élevées que d'autres. Le phénomène se produit à une échelle microscopique

suffisante pour faire glisser le sable des zones hautes aux zones basses. La forme (circulaire, carrée...), l'épaisseur ou encore la composition de la plaque (laiton, aluminium...) modifient également les conditions de propagation du son: une plaque circulaire aura par exemple tendance à donner des cercles concentriques. Ernst Chladni publie en 1802 un *Traité d'acoustique* et parcourt l'Europe pour faire la démonstration de ces figures. En 1808 notamment, il présente ses découvertes à Paris devant Napoléon Bonaparte. L'empereur très impressionné déclare «*Chladni rend les sons visibles*» et il demande à l'Académie des sciences d'organiser un concours à l'issue duquel 1kg d'or est promis à quiconque pourrait lui fournir une théorie mathématique expliquant ce phénomène.

Stéphanie Coupé



Exemples de figures de Chladni. D.R.

3

CADA (Colectivo Acciones de Arte)

Fernando Balcells, né à Santiago du Chili en 1950; Juan Castillo, né à Antofagasta (Chili) en 1952; Diamela Eltit, née à Santiago du Chili en 1943; Lotty Rosenfeld née à Santiago du Chili en 1943; Raúl Zurita né à Santiago du Chili en 1950.

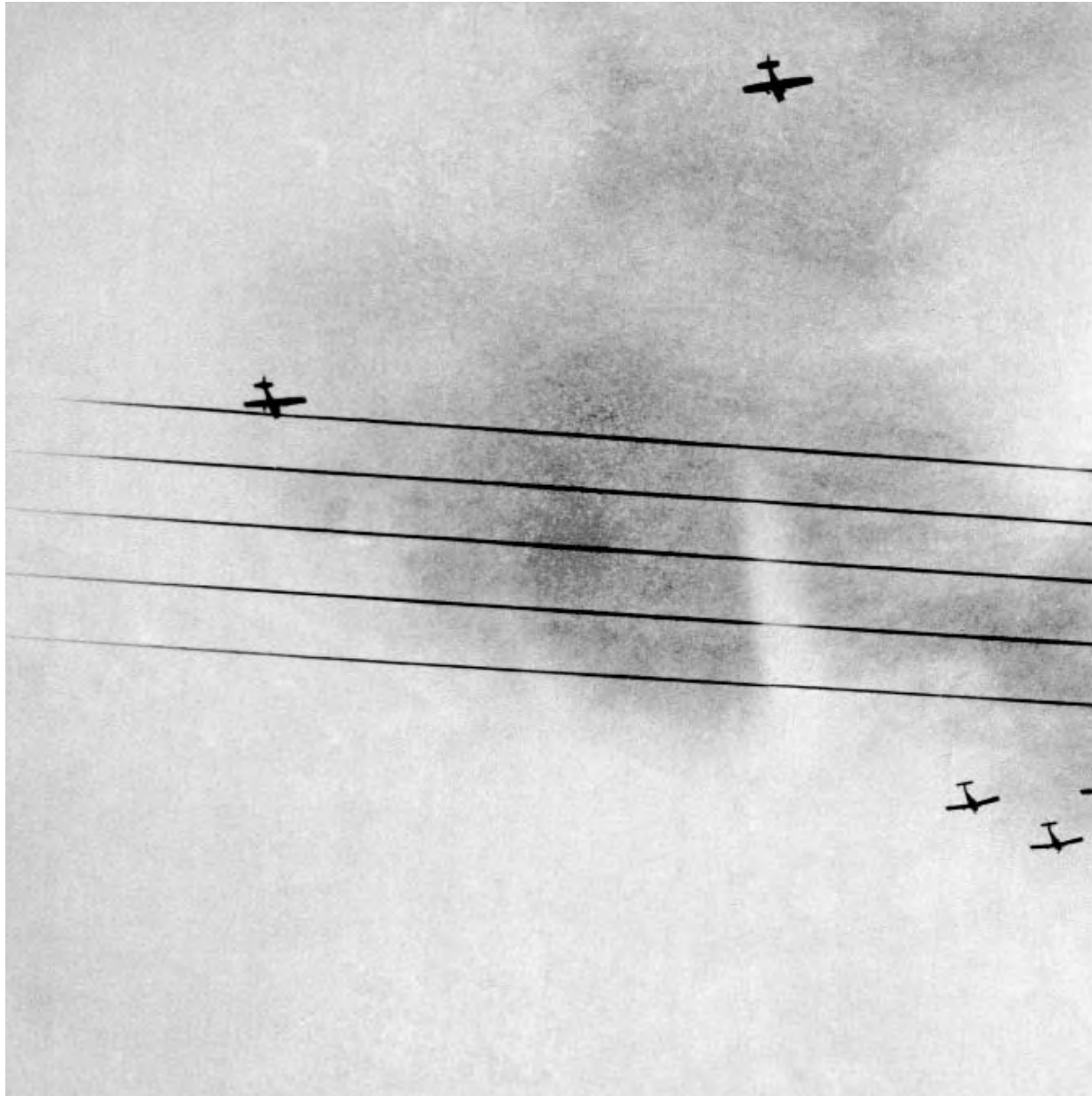
Œuvres exposées:

NO+ (1983-1984), vidéo, et une sélection de documentations de performances (photographies et textes).

Le groupe d'artistes chiliens CADA (Colectivo Acciones de Arte) s'est formé en 1979 au Chili en réaction à la dictature du général Pinochet. Ses cinq membres sont: Lotty Rosenfeld et Juan Castillo (artistes visuels), Fernando Balcells (sociologue), Diamela Eltit (écrivain) et Raúl Zurita (poète). Multipliant les actions dans l'espace public, le groupe associait l'activisme social et politique avec certaines formes de l'art conceptuel et de la performance. Les actions *NO+* présentées dans l'exposition renvoient directement à ce sigle, qui signifie «plus de» dans le sens de «assez», que les artistes ont commencé à rendre public, l'inscrivant sur les murs de la ville. Il est une invitation à être prolongé par celui qui le souhaite, ce qui sera fait très concrètement. Un exemple éditant de la manière dont un signe graphique, créé par des artistes et disséminé dans l'espace public, finit par être réapproprié par la population, jusqu'à devenir le slogan quasi officiel de l'opposition politique à la dictature. D'autres performances et happenings publics sont présentés dans l'exposition, dont *Ay Suramerica*, qui consistait en le bombardement de Santiago par des tracts politico-poétiques, utilisant six avions de location en formation militaire. Le tract annonce notamment: «Nous sommes artistes, mais chaque homme qui travaille pour l'agrandissement, soit-il mental, de ses espaces de vie est un artiste. Ce qui signifie que nous soutenons le travail dans la vie comme seule forme créative, et que nous renonçons, en tant qu'artistes, à la fiction au sein de la fiction.»

CADA, *Ay Sudamerica*, 1981
Photographie des six avions civils envoyés le 12 juillet 1981 par le groupe CADA

au-dessus de la ville de Santiago du Chili pour larguer 400 000 tracts poétiques sur l'art et la société. © Lotty Rosenfeld/CADA.



4

Gino de Dominicis

Né à Ancona (Italie) en 1947 et mort à Rome en 1998.

Œuvres exposées:

Untitled, 1963, crayon, pastel sur papier, Collection Italo Tomassoni, Foligno; *Untitled*, 1972, graphique, Collection Italo Tomassoni; *Cubo invisibile*, 1969, Collection De Donno, Foligno; *Untitled*, 1972, graphique, Collection Italo Tomassoni.

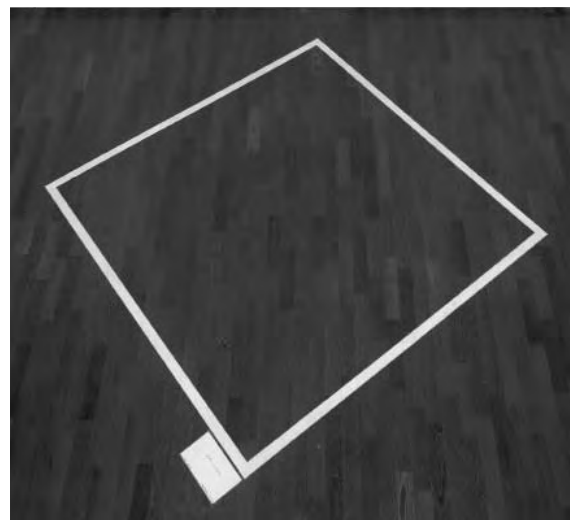
L'œuvre de Gino de Dominicis, figure emblématique et controversée de l'art contemporain italien, se caractérise par une totale indépendance vis-à-vis des courants et des modes. Véritable mythe de son vivant, l'artiste a cultivé une posture mystérieuse — limitant ses apparitions en public, n'autorisant aucune reproduction de ses œuvres et faisant le choix de ne pas publier de catalogues — qui alimente toujours les spéculations. Une légende qui n'a fait qu'augmenter depuis sa disparition mystérieuse à la fin des années 1990.

Des performances, aux sculptures, dessins, peintures, œuvres sonores, l'étendue des gammes utilisées par l'italien montre bien que peu lui importait le médium, la cohérence du travail se trouvait dans les questions spirituelles dont il était infusé. L'œuvre, composée de signes simples et récurrents (triangles, cercles, carrés) liés à des motifs figuratifs très symboliques (squelettes, personnages au long nez, animaux, nuages) affleure la mystique, l'ésotérisme, l'astrologie, la recherche d'un absolu spirituel dans les interstices de la réalité. La présence de l'artiste dans l'exposition *La Planète des signes* inclut le *Cubo Invisibile* (*Cubo invisibile*), un carré blanc dessiné au sol, qui invite le visiteur à recomposer l'objet à trois dimensions par l'imagination, ainsi que trois dessins dont l'un, réalisé très jeune, fait partie de ses toutes premières œuvres. Jouant à cache-cache avec les codes de l'art de son époque, le syncrétisme formel aussi bien que référentiel de Gino de Dominicis

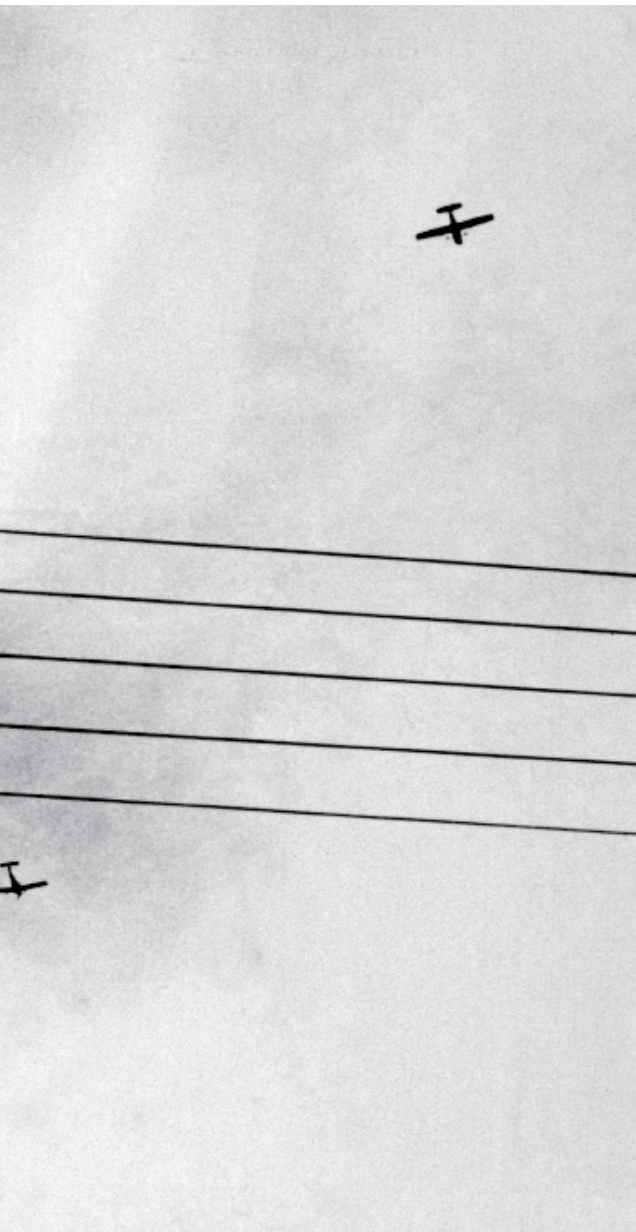
relève finalement d'un art conceptuel au sens le plus noble du mot: un art des idées faites formes, qui ne refuse ni la matérialité, ni même la figuration, mais, repose comme l'alchimie traditionnelle sur la transmutation des matières pour atteindre un idéal.

NOTE
Le *Cubo Invisibile*, réalisée en 1967 et dont la version présentée ici appartient à la collection privée d'art moderne De Donno, fait l'objet d'une procédure spécifique d'installation, incluant la peinture et les outils originaux, et comprenant une retranscription vidéo des phases de l'installation par le collectionneur. La pièce a été exposée pour la première fois en 1969 à la galerie L'Attico de Rome, puis en 1972 à la XXXIV^e Biennale de Venise où elle était intégrée dans un ensemble composé

d'une pierre et d'une balle en gomme, devant un adolescent trisomique assis sur une chaise dans un angle de la salle (*La soluzione di immortalità l'universo è immobile*, 1973). L'œuvre sera présentée dans d'autres configurations à la villa Borghese à Rome (1973), au Centre National d'Art Contemporain Le Magasin de Grenoble (1990), et en 2006 dans l'exposition *L'immagine del vuoto: una linea di ricerca nell'arte in Italia 1958-2006* (L'image du vide: une ligne de recherche dans l'art en Italie 1958-2006) au Musée Cantonal d'Art de Lugano.



Mystique et incantation



Directement accolée à la question cognitive, et même enchevêtrée à elle dès l'origine, la mystique se retrouve également liée à l'étude et à l'usage de certains signes élémentaires. On sait comment les formes géométriques parfaites (le cercle, le carré, le triangle, etc.) sont investies de symbolisme et de spiritualité, voire dotées de pouvoirs occultes. Comme si, dès leur identification, leurs propriétés mathématiques avaient révélé un secret trop profond, trop puissant pour être immédiatement partagé ou même divulgué. Une sorte de code nucléaire de la vie, qui nécessiterait des vertus particulières pour être manipulé et que l'on décidera donc de ne pas mettre entre toutes les mains. D'où, dès l'origine des sciences mathématiques occidentales, la création de la secte pythagoricienne avec son cortège de secrets, rituels, initiations, symbolisme, qui se propagera dans l'histoire à travers templiers, rosicruciens, alchimistes, francs-maçons, etc. C'est la thèse principale du livre de Matila Ghyka *Le Nombre d'or*, l'une des inspirations de l'exposition, qui opère comme un scénario paranoïaque et captivant, celui d'une géométrie considérée comme un savoir de bâtisseurs et de magiciens. De fait, au-delà et bien avant l'histoire de cette filiation particulière, toutes les formes élémentaires ont des référents symboliques archaïques communs à différentes cultures, et qui touchent à des idéaux spirituels. Et là aussi, au-delà de leurs racines historico-spirituelles, c'est leur principe de récurrence qui est remarquable, et qui fonde une partie du folklore mystique. Plus précisément, une double récurrence, à la fois synchronique et diachronique : à la fois à l'échelle de l'histoire (avec l'apparition des signes élémentaires qui reviennent sans cesse), mais aussi par la répétition à l'intérieur d'un régime d'usages spécifiques. De fait, si le symbole graphique joue un rôle fondateur et actif dans la pratique de la magie et du rituel, c'est d'abord pour exprimer visuellement des forces trop complexes, trop puissantes, trop abstraites pour être transcrites en mots. Mais ensuite, sur un mode plus physique, c'est la répétition même, obstinée et tautologique, qui autorise la communication transcendante. Ce bégaiement du signe simple (oralement dans la magie, par exemple) selon un principe d'autohypnose, afin d'atteindre un état spirituel propre à la grâce ou l'extase, trouve peut-être son écho visuel dans la répétition des symboles graphiques chez les mystiques. Appliqué au strict domaine de l'art, on pourrait noter comment chez certains artistes conceptuels ou minimalistes — dont beaucoup ont utilisé les formes géométriques élémentaires — cette démarche répétitive est pratiquée. Chez Hanne Darboven, par exemple, dont la pratique laborieuse et répétitive de combinaisons mathématiques, linguistiques ou géométriques sur papier, n'engage à priori rien de transcendant, mais qui pourtant, à force de répétition, s'apparente une sorte d'incantation ou de prière profane. L'épuisement de permutations logiques chez Sol LeWitt pourrait ainsi rappeler la célèbre incantation magique «Abracadabra» représentée initialement comme un jeu combinatoire de lettres. Une façon d'envisager le signe non plus comme une simple réduction, une compression, mais l'instrument d'un étourdissement, d'une distanciation par la répétition. Rosalind Krauss à ce sujet, écrit : «Le babillage d'une série de LeWitt n'a rien de l'économie du langage mathématique. Il a la loquacité de la parole de l'enfant,

LE SAVIEZ-VOUS?

Formes géométriques dans la nature

Le sens commun oppose souvent géométrie et nature, préférant trouver dans le spectacle de la nature un désordre manifeste. L'humanité n'a pourtant pas inventé la géométrie, elle est partout autour de nous, protéiforme, dissimulée aussi bien dans le microcosme que dans le macrocosme. On rencontre dans la nature des formes géométriques très variées et notamment dans les réseaux cristallins de certains minéraux. Ces structures ordonnées ont été découvertes par l'abbé René Just Haüy (1743-1822) — fondateur de la minéralogie moderne — constatant, après qu'il ait fait tomber un cristal de calcite, que les faces des morceaux qui en résultaient étaient les mêmes que celles du cristal de départ. Il en a déduit que le cristal pourrait être constitué de parallélépipèdes, tous identiques, empilés les uns sur les autres, c'est-à-dire en un assemblage de molécules semblables. La découverte des rayons X, au début du XX^e siècle, permit de confirmer l'organisation géométrique des cristaux et leur classification. De nombreuses propriétés moléculaires, dont la symétrie, sont influencées par la forme de la molécule ou par ce qu'on peut appeler la relation géométrique des atomes entre eux. Ainsi, au cœur de la matière, les atomes s'assemblent pour former des molécules qui ont des formes de polygones ou de polyèdres, à l'exemple de la pyrite (Bisulfure de fer), minéral structuré de cristaux parallélépipédiques et communément appelé «l'or des fous» pour son éclat métallique doré. Visuellement troublante, la pyrite (FeS₂) se rencontre à l'état naturel sous formes de cube parfait, d'octaèdre ou de dodécaèdre pentagonal, formes dues à la structure moléculaire cubique du minéral. On trouve en effet un atome de fer à chaque sommet et au centre de chaque face du cube et un groupe de deux atomes de soufre situé au milieu de chaque arête et au centre du cube. La géométrie aurait donc une vocation universelle, dès lors que toute forme naturelle est comprise en termes de déploiement d'un noyau géométrique initial.

Stéphanie Coupé



Pyrite sur gangue. D.R.



Ci-contre
Cubo invisibile,
1969, Collection
De Donna, Foligno.



Ci-dessus
Untitled, 1972,
graphique, Collection
Italo Tomassoni.



Ci-dessus
Untitled, 1963, crayon,
pastel sur papier,
Collection Italo
Tomassoni, Foligno.

Suite page 6

ou de celle du vieillard, dans son refus de résumer et d'utiliser des exemples singuliers qui impliquent le tout, comme ces récits fiévreux d'événements composés de détails presque identiques reliés ensemble par des «et»². De fait, les artistes contemporains restent souvent inspirés par ce souffle mystique de la géométrie élémentaire, créant leur propre système ou réinterprétant les codes existants dans des visées plus ou moins spirituelles ou initiatiques. Ce faisant, ils contestent

parfois, sur le mode ludique, l'histoire linéaire d'une abstraction géométrique absolument rationaliste.

Politique et ritournelle

Liée au langage et à la communication, l'utilisation du signe graphique est une constante dans le champ du rassemblement et de la propagande politiques. Dans son livre *Le Viol des foules par la propagande*

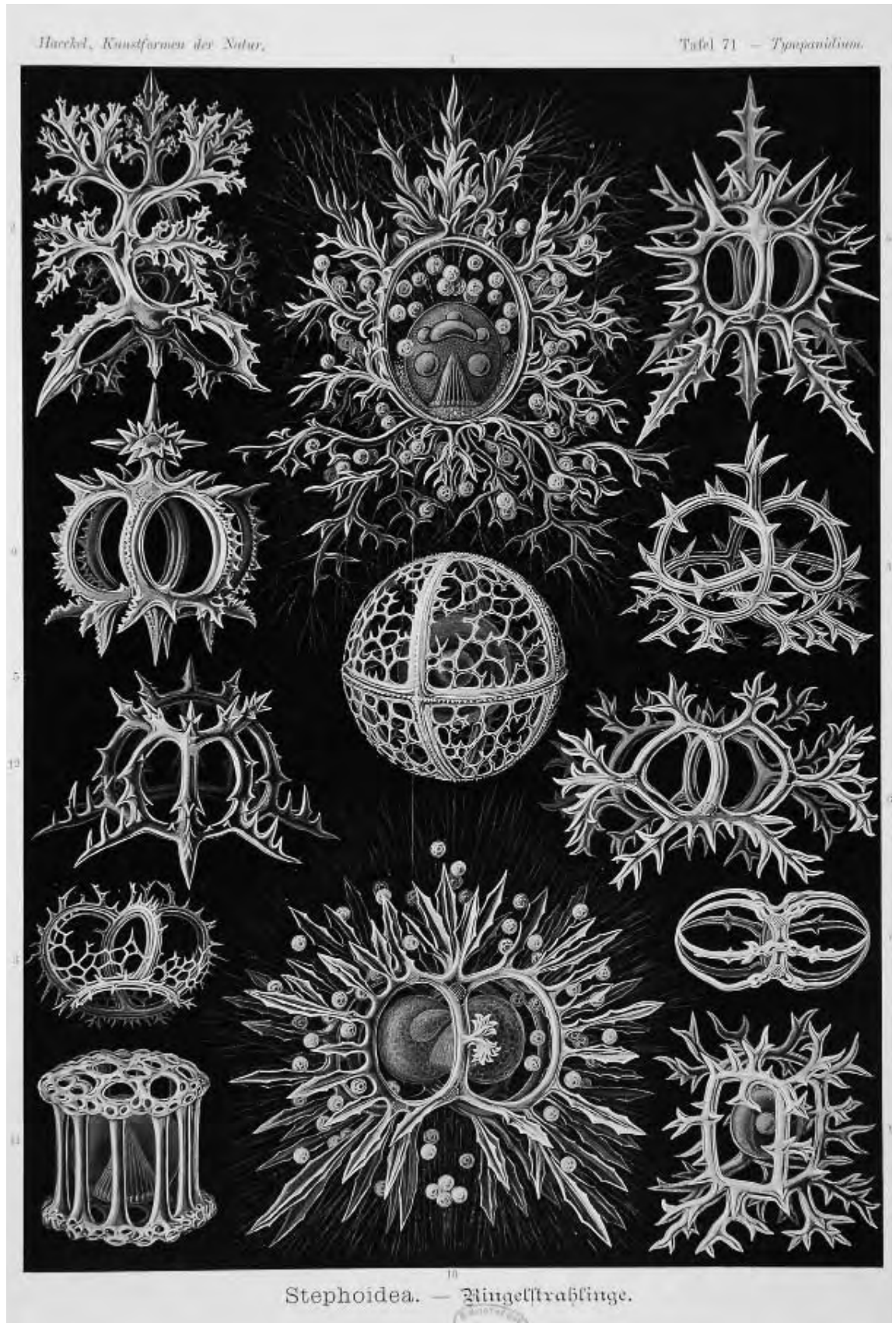
5 Ernst Haeckel

Né à Postdam en 1834 et mort à Jena en 1919.

Œuvre exposée:

Kunstformen der Natur (von Prof. Dr. Ernst Haeckel, publication 100 ill. en noir et en couleur, Collection Ville de Paris — Bibliothèque Forney.

Le biologiste, philosophe et l'explorateur Ernst Haeckel fut l'un des grands partisans et diffuseurs des théories darwiniennes en Allemagne. Il est le créateur controversé du monisme, de la théorie de l'ontogénèse et de la phylogénèse, le premier à affirmer l'origine commune de tous les êtres vivants. Professeur d'anatomie, il s'est notamment spécialisé dans l'observation des animaux inférieurs méconnus (radiolaires, éponges calcaires, méduses et siphonophores), qu'il s'applique à reproduire en dessins. Son ouvrage majeur, *Kunstformen der Natur* (*Les formes de l'Art dans la Nature*, 1904), dont un exemplaire original et des extraits en fac-similé sont exposés ici, est une somme de 100 planches d'illustrations en pleine page colorées sur fond noir, ou noires et blanches, transcriptions gravées de ses propres aquarelles et esquisses par Adolf Giltisch. Très denses, les tables montrent l'arborescence d'organismes — crustacés, mollusques ou végétaux — dans leurs évolutions morphologiques. Les coupes scientifiques, bien que d'un grand réalisme, révèlent des échelles sous-marines microscopiques, des présentations décoratives de coquillages ou des agrandissements de végétaux. À travers ces jeux d'échelle, il éclaire volontairement des isomorphies entre le végétal, le minéral et l'organique, sous la forme de familles merveilleuses ou monstrueuses, organisées selon des morphologies systématiques.



politique, le penseur Tchakhotine éclaire la force de l'emblème répétitif et du symbole simplifié en substitution de la raison dans le conditionnement des masses, et encourage une «contre-propagande» de signes à signes. Mais cet usage du signe en politique dépasse la question de l'endoctrinement et de la manipulation, et marque plus globalement le rôle essentiel et nécessaire joué par des systèmes de codes qui opèrent comme des cristallisations, des condensations graphiques d'enjeux collectifs. Le signe, le fanion, le sigle ou le logo représentent différents types de formalisation d'un indice commun, plus ou moins cryptés, qui exacerbent le sentiment d'appartenance et permettent le ralliement à une cause. L'histoire exemplaire du sigle NO+, inventé et diffusé dans les rues au Chili par le groupe d'artistes CADA (Colectivo Acciones de Arte) et qui devint après sa réappropriation par la population la marque générique de l'opposition au général Pinochet, est un exemple remarquable de la force active et transformatrice du signe. Dans l'art, l'utilisation de formes géométriques élémentaires dans la représentation par les Avant-gardes avait signé au siècle dernier une nouvelle politique du regard, fondée sur une simplification et une rationalisation du monde à visée universaliste. Destinée à changer les mentalités et guider les comportements, cette révolution graphique a marqué la communication de masse. À leur suite, de nombreux artistes ont réinvesti et mesuré la force stratégique de ces formes élémentaires de la représentation. Et là, une fois de plus, on ne peut séparer l'action concrète du signe de son caractère à la fois simplificateur et répétitif, précisément dans une logique de diffusion, de multiplication, voire de recouvrement. Ainsi, répété et agissant sous le mode du stimulus, de l'interpellation, le signe politique pourrait paradoxalement renvoyer à la communication subjectivée et intransitive de la rengaine, l'antenne, voire ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari dans un célèbre chapitre de l'ouvrage *Mille Plateaux* nomment «la ritournelle». Soit, l'abréviation et la schématisation

Suite page 8

6 Thomas Hirschhorn



Né à Berne en 1957, il vit et travaille à Paris et Aubervilliers.

Œuvres exposées:

Jeudi 17.1.1991 — Jeudi 28.2.1991, 1991, carton aggloméré, bois, adhésifs, imprimés; *Lay-Out n° 14*, 1993, tissus en coton jaune, 1 collage sur bois, 13 collages sur cartons.
Sans titre, 1987; *Sans titre*, 1989; *Sans titre*, 1988; *Ficelle n° 8*, 1991.
Courtesy de l'artiste et de la galerie Chantal

Parti d'une pratique graphique basée sur le collage, Thomas Hirschhorn a rapidement franchi les étapes de la planéité vers la sculpture: de l'accrochage frontal au *display* horizontal, des murs aux tables et aux sols, jusqu'à la saturation, aussi bien dans le musée et la galerie que dans l'espace public. Les œuvres montrées dans l'exposition *La Planète des signes* correspondent à des travaux

du début de la carrière de l'artiste. Réalisés dans les années 1990, ils reposent sur des assemblages de collages sur carton reprenant des formes simples, réalisées en matériaux pauvres (scotch, photographies découpées, stylo bic). Leur formes et modes d'agencement renvoient à une certaine pratique constructiviste, un langage graphique à la fois élémentaire et précis, basé sur une foi en la force et l'énergie des formes primaires, une simplification du monde pour en affirmer la beauté.

À gauche
Jeudi 17.1.1991 — Jeudi 28.2.1991
1991
Carton aggloméré, bois, adhésifs, imprimés, papier
250x100x100cm
Vue de l'exposition «Anschool», Bonnefanten Museum, Maastricht, 2005.
(Photo: Romain Lopez)

Ci-dessous
33 Travaux, (La Croix), 1992
Bois, carton, papier, pochettes plastiques, adhésifs, imprimés
420x575cm
Vue de l'exposition «Anschool», Bonnefanten Museum, Maastricht, 2005.
(Photo: Romain Lopez)



LE SAVIEZ-VOUS?

L'utilisation du signe politique

En se référant au schéma théorique établi par le linguiste Roman Jakobson, il est possible d'appréhender la distinction entre communication et information, et de découvrir en particulier le flux de pouvoir que véhicule la communication politique. Jakobson décrit les différentes fonctions du langage et définit, en outre, le message comme un ensemble particulier de signes choisis au sein d'un ou plusieurs codes. Ce message est à distinguer de l'information. Selon Jakobson la spécificité de la communication politique est que l'émetteur est un sujet politique fait de réel, d'imaginaire et s'exprimant en utilisant une symbolique, c'est-à-dire un ensemble de codes par lesquels le sujet va exprimer son appartenance à un groupe.

L'utilisation du signe politique a suscité beaucoup d'intérêt, notamment de la part de Serge Tchakhotine¹, auteur de l'ouvrage *Le Viol des foules par la propagande politique*. Il s'est appuyé sur la théorie des réflexes conditionnés de Pavlov, ainsi que sur une classification des pulsions humaines (agressivité, satisfaction matérielle, désir sexuel, amour parental), et a mis l'accent

sur les dangers de la propagande en analysant les mécanismes de la manipulation collective. Selon lui, le succès de la propagande dépend de son habileté à associer l'un des thèmes qu'elle développe à l'une des quatre pulsions majeures de l'être humain. L'individu soumis à ces pulsions agit de façon inconsciente conformément à ce qui lui a été dicté. De plus, c'est en étudiant les différentes entreprises de propagande politique ou religieuse que Tchakhotine fut amené à remarquer l'importance de l'utilisation du symbole. Celui-ci fonctionne non seulement comme un signe de reconnaissance entre individus se réclamant d'une même communauté de pensée, mais aussi comme un signe immédiatement perceptible se substituant aisément à tout un système doctrinal, provoquant ainsi une sorte de réflexe conditionné.

Il y a de nombreux exemples de propagande ayant recours au symbole. On pense, en premier lieu, à la propagande des régimes fascistes, qui a développé toute une codification spécifique, ayant recours à l'emprunt à des cultures anciennes. La propagande soviétique fut soutenue par le symbole de la faucille et du marteau, vecteur de l'idéologie communiste. La propagande nazie s'appuya sur la croix gammée. Mais les exemples de propagande graphique ne sont pas uniquement l'apanage des régimes totalitaires. La Révolution française utilisa le drapeau tricolore

comme symbole visuel et la Marseillaise comme symbole vocal et auditif. Autre exemple: l'Église chrétienne qui, désirant propager la foi, choisit la Croix pour la représenter. Elle accorda une telle importance, un tel pouvoir à ce symbole qu'elle lui associa la maxime «In hoc signo vinces» («C'est par ce signe que tu vaincras»).

En définitive, le symbole frappe et suggère sans réellement informer, il fait appel à l'émotivité. En politique, il est utilisé positivement comme prolongement du discours, signe de ralliement et de reconnaissance lié à une cause ou un combat spécifique, ou bien plus négativement en substitution au discours: une simplification, voire une annihilation de l'intellect par l'affect.

Florence Le Bourg

NOTE
1 Né à Constantinople en 1883 et décédé en 1973 à Moscou

Ci-contre
In Serge Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard.



LE SAVIEZ-VOUS?

La tétraktys, figure élémentaire mythique

La tétraktys — mot Grec utilisé par les Pythagoriciens pour le nombre dix — est la somme des quatre premiers nombres considérés comme source de toute création : $1+2+3+4=10$. Elle était représentée par un triangle de 10 points disposés en pyramide de quatre étages, qui ramène à l'unité fondamentale, puisque $10=1+0$. La décade représente la somme des points contenus dans la tétraktys. Cette figure mythique, magique, contient toutes les dimensions de l'espace :

1
le point supérieur qui peut être vu comme la représentation de :
— l'unité fondamentale
— la dualité
— la mesure de l'espace et du temps
— la matérialité

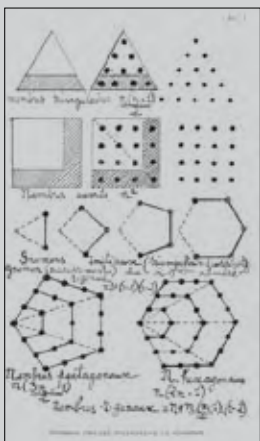
2
la ligne comme représentation de :
— la complétude
— les opposés complémentaires
— la dynamique de la vie
— les éléments structurels

3
la surface :
— la totalité
— le féminin et le masculin
— la création
— la terre

et 4
le solide :
— le feu
— l'air
— l'eau

La tétraktys devient un symbole ésotérique pour les pythagoriciens, il est invoqué lors du serment sacré d'entrée dans cette fraternité. Les pythagoriciens estiment que le principe de toute action relève de la somme harmonieuse des énergies des unités. Elle est considérée comme un nombre pur ou divin et devient le symbole de l'harmonie de l'univers, sa totalisation donne la décade, chiffre parfait du tout et base de la numération traditionnelle. Elle constitue le principe de création de tous les objets sensibles, des séries arithmétiques, du rythme musical et des figures géométriques. C'est une image figurée de la structure du monde symbole de la création universelle.

Marie Baloup



In Mattila Ghyka, *Le nombre d'or*, Gallimard.

7

Mike Kelley

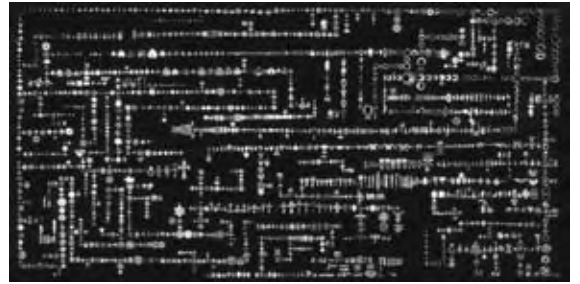
Né en 1954 à Detroit (Michigan), il vit et travaille à Los Angeles.

Œuvre exposée :

The Endless Morphing Flow of Common Decorative Motifs (Jewelry Case), 2002, 87×257×127 cm, collection privée, Chicago

Cette œuvre de l'artiste américain Mike Kelley est une grande vitrine tapissée de velours noir sur laquelle est délicatement posée une collection innombrable de bijoux, bibelots, pacotilles (épingles militaires, broches et pendentifs), organisés selon un complexe schéma qui suit des lignes continues d'évolution d'une forme

à l'autre. Une improbable lignée quasi biologique d'ornementations banales et ordinaires, objets à la fois standards et intimes, qui éclairent les ambivalences entre symboles spécifiques et motifs génériques, le public et le privé, la mémoire collective et individuelle. Cet organigramme complexe illustre aussi comment les formes réelles, même les plus vulgaires, se situe dans un principe de continuité quasi naturel. Tentative d'organiser le chaos, cette œuvre magistrale de l'artiste américain est à la fois une référence à la traduction picturale du grotesque (un semblant d'ordre obtenu à partir d'une suite de désordres) et à une potentielle grammaire mystique des formes ordinaires.



The Endless Morphing Flow of Common Decorative Motifs (Jewelry Case), 2002, 87×257×127 cm, collection privée, Chicago.

(ici graphique) d'une communication collective qui affirme pour soi le marquage d'un territoire, subjectif et rassurant, mais propose aussi la possibilité de le transformer et de le partager. Certes, ce mode d'énoncé rituel a quelque chose de compulsif, d'automatique, qui peut tendre vers la désindividuation et le conditionnement. Mais, comme l'affirment les deux auteurs : « La ritournelle a aussi une fonction catalytique : non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées. »³ Cette dimension foncièrement accélératrice et fédératrice de la ritournelle trouve, dans l'utilisation du signe politique, une concrétisation exemplaire.

L'exposition comme signe

« La Planète des signes / Planet of Signs » est donc l'occasion d'aborder, dans le champ de l'art, ces rapports du signe visuel au réel et à la connaissance en termes d'inadéquation et d'utilité, de faiblesses et de vertus, de fulgurance cognitive et de fascination romantique. Mais l'exposition, si elle se nourrit de ces préceptes, n'en explicite rien définitivement, tant elle fonctionne sur la contestation d'une thématique qu'elle vient nourrir et dévier plus qu'illustrer. C'est le prix à payer pour une pratique curatoriale volontairement basée sur le déséquilibre, la simplification de ce qui apparaît complexe et la complexification de ce qui apparaît simple, et qui ne vise pas la démonstration. Une exposition qui ne se trouve donc pas forcément en adéquation *a priori* avec son sujet, pas plus qu'avec le lieu où elle prend place. Ayant démarré ce projet avec une volonté d'enserrer la question de l'appropriation contemporaine d'objets du savoir, c'est une exposition partiellement « historique », voire muséale qui en résulte. Les recherches n'ont pu éviter de replacer ces notions universelles dans le cours de l'histoire, et notamment celle de la modernité artistique. En ce sens, la présence de Kasimir Malevich et Ivan Klioune, artistes suprématises, au-delà de la puissance de leur œuvre, opère aussi comme un signe. Signe d'une croyance en la continuité théorique et formelle de la création artistique. Signe aussi d'une volonté de considérer un espace d'art contemporain comme insoumis à une logique culturelle, économique et/ou fonctionnelle qui voudrait qu'il soit impensable d'y exposer des œuvres historiques, ou d'autres objets que des œuvres d'art. Considérer l'exposition comme le lieu privilégié des associations libres, précaires ou déconcertantes qui donnent

à penser au-delà de l'actualité immédiate, replacer une génération d'artistes au cœur de référents qui nourrissent leur travail, tenter de croiser sans hiérarchie des champs de références hétérogènes tout en affirmant la place centrale de l'art comme l'un des lieux essentiels de l'intelligence aujourd'hui : tels sont certains des enjeux occultes du programme *Érudition concrète*. Paradoxalement, c'est peut-être précisément ce qui le replace au cœur de préoccupations très contemporaines.

Guillaume Désanges
Septembre 2009

NOTES

- 1 Michel Foucault, « Les Mots et les choses », Éditions Gallimard
- 2 Rosalind Krauss, « Lewitt in progress » in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 2003.
- 3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, p. 430

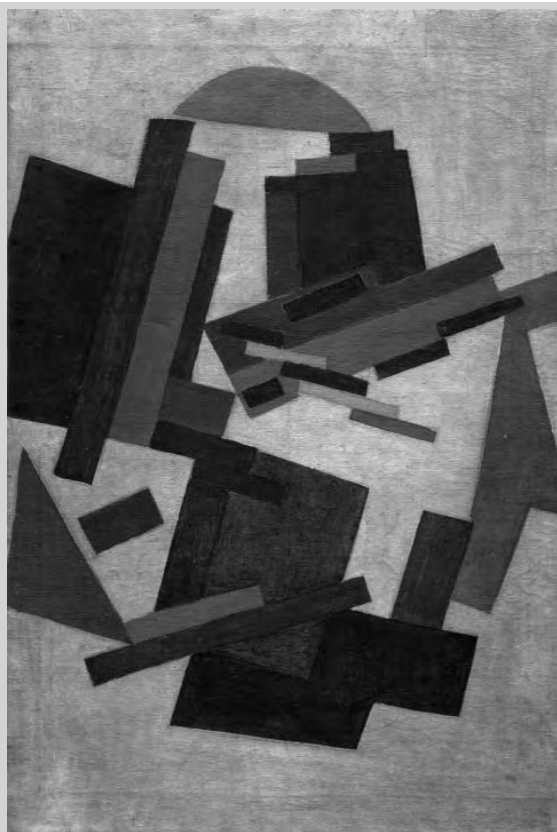
Le saviez-vous ?

Les formes élémentaires dans l'art

La présence des formes géométriques élémentaires dans l'art (cercles, carrés, triangles, lignes, points, etc.) est étroitement associée à la modernité, qui a vu la reprise directement en peinture, puis en sculpture, de systèmes de représentations auparavant cantonnés aux sciences. Si elles ont été exacerbées par les grands maîtres de la modernité et leurs filiations, pour être toujours vivaces chez de nombreux artistes contemporains, ces préoccupations ne sont cependant pas neuves : au contraire, elles ont toujours été présentes pour régir les principes de composition. Ainsi la recherche des proportions idéales de l'art classique est soumise à des règles géométriques strictes conduisant irrémédiablement à l'usage de formes comme la pyramide (à la simplicité dynamique) ou le cercle (renvoyant à la perfection). Au début du XX^e siècle, différents artistes des Avant-gardes en arrivent à rompre avec ces systèmes de représentation illusionnistes issus de la tradition perspectiviste et expérimentent des principes de stylisation et de réduction des formes. Avec le Cubisme, les images se fragmentent, les motifs et sujets sont traités au moyen d'une accentuation des lignes ; les formes sont schématisées et réduites à de simples éléments. Au début des années 1910, s'opèrent

des passages à l'abstraction, rendant visibles des formes élémentaires fondamentales comme le cercle et le carré. Écartant toute subjectivité, certains artistes de l'abstraction géométrique s'en tiennent à des principes structurants : la grille et les couleurs primaires chez Mondrian. Plus tard, la quête d'une essence de l'art caractérise également l'art minimal et sa recherche de « structures primaires ». Ainsi, des séries de modules carrés du sculpteur Carl André, disposés à même le sol, ou des combinaisons sculpturales de Sol LeWitt. Mais l'identification de ces « artistes de la forme élémentaire » dépasse la dichotomie entre abstraits et figuratifs, rationalistes et mystiques. Sonia Delaunay et ses cercles (*Prismes électriques*, 1914), Marcel Duchamp et sa *Roue de bicyclette* (1913), Kasimir Malévitch et son *Carré blanc* et sa *Croix noire* (1915), Wassily Kandinsky et son triangle, son cercle et son carré de *Gelb-Rot-Blau* (Jaune-rouge-bleu), (1925) : autant de focalisations de la représentation sur des formes géométriques fondamentales, envisagées de manière très différentes, mais toujours avec un idéal essentialiste de la représentation.

Gilles Baume



Ci-contre
Olga Rozanova
Suprématisme, vers 1916
Huile sur toile,
78,5 x 53 cm
Musée national russe

Ci-dessus
Bruce Nauman
*The True Artist Helps
The World By Revealing
Mystic Truths
(Windows or Wall
Signs)*, 1967.
Photo D.R.

8 Ivan Klioune



Suprematism, 3 color composition, 1917, huile sur toile, 36,4 x 35,6 cm, Collection Costakis

Musée national d'art contemporain de Thessalonique, Grèce.

Né à Bolshie Gorki en 1873 (Russie) et mort à Moscou en 1943.

Œuvre exposée :

Suprematism, 3 color composition, 1917, huile sur toile, 36,4 x 35,6 cm, Collection Costakis, Musée national d'art contemporain de Thessalonique, Grèce.

Ivan Klioune, un des principaux acteurs du suprématisme russe du début du XX^e siècle, aux côtés de Malévitch et Lioubov Popova, représente dans cette peinture trois formes élémentaires enchevêtrées : un triangle, un cercle, un carré. Il y laisse transparaître une certaine foi en la force énergétique, la puissance, le pouvoir spirituel de ces figures élémentaires, mais aussi leur possibilité de se mélanger sans se dissoudre, s'harmoniser tout en gardant leur autonomie. Chacun de ces motifs avec sa couleur propre se superpose aux autres en créant d'autres tons inattendus.

9 Irene Kopelman

Née en Argentine en 1974, elle vit et travaille à Amsterdam.

Œuvre exposée :

Sans titre, 2009, installation *in situ*, matériaux divers (Production spécifique pour l'exposition)

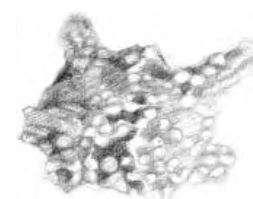
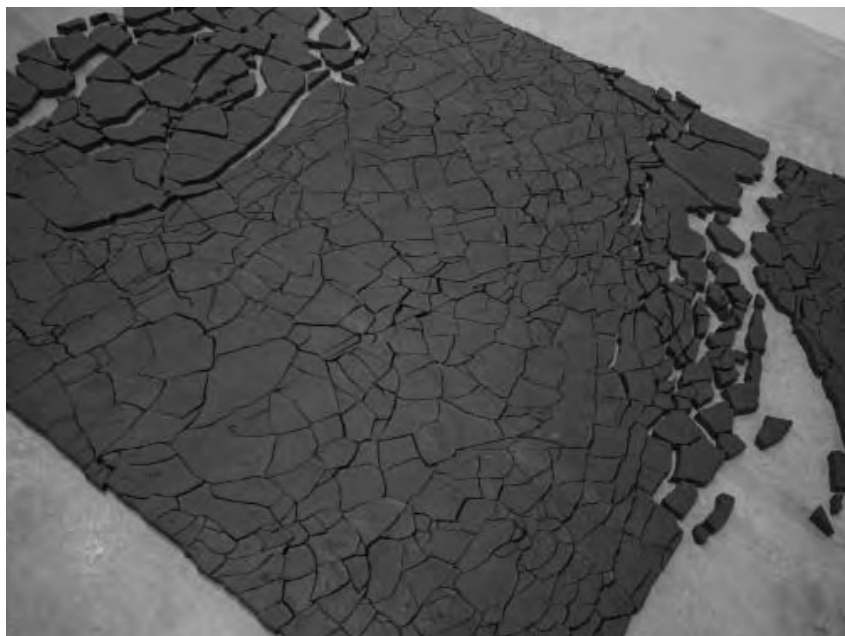
En collaboration avec le centre culturel de Montehermoso, Espagne.

Irene Kopelman fait partie d'une génération et d'une catégorie d'artistes dont le positionnement face au savoir semble retrouver l'esprit de cette positivité amatrice légèrement surannée des XVIII^e et XIX^e siècle, basée sur l'expérimentation individuelle, la recherche et l'observation. Une réappropriation de l'expérience

cognitive de manière non experte, mais volontaire et passionnée. Réinvestissant la pratique classico-romantique de la représentation « d'après nature », l'artiste s'inscrit plus précisément dans la lignée scientifique et formelle des D'Arcy Thompson, Ernst Haeckel ou Karl Blossfeldt, et avant eux du naturaliste Carl Von Linné, qui ont fondé leurs recherches sur la notation, l'analyse et le classement des formes de la nature. Des taxinomies esthétiques avant d'être statistiques ou linguistiques, qui marqueront les bases de la biologie moderne. Elle travaille principalement à partir de formes naturelles : coquillages, motifs d'ailes de papillons ou de peaux de vaches, pierres, terres séchées, fruits

des arbres, dont elle tire des relevés formels et statistiques, s'attachant à reproduire une typologie de ces signes. Pour l'exposition, Irene Kopelman est invitée à produire une pièce spécifique, qui associe — dans une scénographie pensée pour le lieu — plusieurs de ses séries de travaux jouant sur une réactualisation des cabinets de curiosité et formellement inspirée des mobiliers de musées d'histoire naturelle. L'œuvre au sol est issue des relevés topographiques de parcelles de paysage de lave séchée à Hawaï, dont elle a effectué des reports les plus précis possibles. En a émergé une sorte de puzzle en terre cuite figurant pièce par pièce un véritable segment de lave fendillée et des peintures de détails.

Réconciliant beaux-arts et arts libéraux, opposant la rigueur de la raison pratique à la contemplation passive des beautés de la nature, les examens géologiques de Kopelman réinvestissent une esthétique de l'art abstrait, tout en épousant les bases programmatiques de l'art conceptuel : décision, analyse, classement et répétition, comme chez Sol LeWitt ou Hanne Darboven.



Ci-contre
Irene Kopelman
«The levy's flight»,
puzzle en terre, 2009.
Production centre
culturel de
Montehermoso, Espagne.

De haut en bas
Irene Kopelman
«Reconstructing time»,
2005
Installation
(70 sculptures).
Dimensions variables

Irene Kopelman
«Reconstructing time»,
2005
Installation (20 dessins).
14x7 cm

LE SAVIEZ-VOUS?

Les signes de la ville: étude de cas, les oreilles de Mickey



Photo D.R.

Les signes sont partout dans la ville, des sols aux murs, dans les parcs, le métro, sur les voitures, les passants, etc. En son sein, plus particulièrement, signalisation, signalétique, numérotation, fléchage et publicité fonctionnent par répétition et redoublement, formant des balises d'orientation dans un espace de circulation permanente qui privilégie par ailleurs «le transitoire, le fugitif, le contingent», selon l'expression baudelairienne à propos de la modernité. Les systèmes de signes, relativement identiques de villes en villes, tendent même à s'homogénéiser internationalement malgré quelques spécificités vernaculaires souvent maintenues pour des raisons touristiques. Mais, au-delà des signes qui suivent une stratégie «d'exposition», voire «d'accrochage» (par exemple, la marque jaune de McDonald suspendue à une hauteur calculée proportionnellement à la vitesse des voitures des routes qu'elle borde), d'autres signes, moins visibles, parce que physiquement imbriqués à leur site, nécessitent une observation rapprochée et ralentie. Ils opèrent alors sous le mode de l'indice: anciennes publicités murales, passages cloutés, impacts de balles, mais aussi implantation de rues, élévations soudaines de la chaussée, etc. Du signe parachuté, ponctuel et réversible au signe résultant d'un événement ou d'une accumulation de faits, différentes strates correspondant à différentes vitesses de lecture se déclinent donc dans l'espace urbain. Une épaisseur historique, mais aussi esthétique et sensorielle, qui a inspiré aussi bien les chercheurs que les artistes. On pense aux arpentages surréalistes ou aux dérives situationnistes, ces derniers s'attachant à travers une pratique physique de la ville à évaluer les conséquences affectives de l'espace urbain sur les individus, comme «technique de passage hâtif à travers des ambiances variées».

Au-delà de ces marques variées et variables, se pourrait-il qu'une codification globale, soumise à une idéologie subliminale, prétende à l'infiltration durable des centres-villes? Est-il pensable qu'une cité imaginaire impose à la vraie ville ses codes symboliques? Il semblerait que le parc Disneyland Paris ait accompli cette double prouesse d'une expansion autant physique que symbolique, en débordant dans le monde «réel» avoisinant. Cette «infusion» de l'*imaginé* 1 disneyenne sur ses périphéries directes est l'objet d'un intéressant rapport de recherches *Territoire des signes, La leçon de Marne-la-Vallée*, mené par l'Observatoire de la Condition suburbaine². L'enquête restitue les expériences de «sept explorateurs d'une *terra incognita*»³, avec chacun leurs spécialités: la philosophie pour Jean-Philippe Antoine, l'architecture et l'urbanisme pour Luc Baboulet, Pierre Chabard et Guillemette Journel Morel, la photographie pour Georges Dupin, l'art pour Alain Bublex et l'histoire du design graphique pour Catherine de Smet. La problématique de l'étude étant de déceler et définir «les liens éventuels entre l'art de concevoir un parc à thèmes et l'art de bâtir une ville»⁴, les observations portent sur des identités signalétiques, des références stylistiques et historiques et surtout, des thématiques. Le parc Disney, soumis à une «ambiance visuelle d'ensemble», est un univers parfaitement uniformisé et clos, thématisé et déterritorialisé. Bien que simulant l'ancienneté par des styles architecturaux du passé (passages haussmanniens, villas victorienne, *revival* de châteaux bavarois), Disneyland Paris est une construction *ex nihilo* à peine plus âgée que ses visiteurs. Depuis son origine, il y a 17 ans, le parc qui se signale par son point culminant, le château pointu de la Belle au Bois dormant, a des visées expansionnistes qui s'énoncent finalement moins en termes physiques que signalétiques. Son implantation parfaitement circulaire nie l'épargne du sol habituellement assurée par des frontières en lignes droites ou sinueuses, et circonscrit un *spot* autour duquel le monde, en l'occurrence plusieurs villes nouvelles de Marne la Vallée et surtout Val d'Europe, doit savoir s'organiser.

«L'emprise Disney», c'est donc le pouvoir de la célèbre entreprise américaine sur Val d'Europe, analysé par Catherine de Smet dans son article «Écritures exposées: la maîtrise du paysage graphique de Val d'Europe». De fait, le parc semble dicter à la collectivité territoriale (avec son bon vouloir) sa signalétique comme elle incite la RATP à inclure dans sa destination une tête de Mickey schématisée en trois cercles. Val d'Europe, ville d'exposition, applique donc dans sa signalétique et son mobilier urbain les directives disneyennes: police de caractères néoclassique et mobilier laqué vert foncé, marques de l'autorité *extra muros* du parc. Une esthétique globale de la «neutralisation» plus que de l'ornementation exacerbée, qui signe

une volonté de cohérence, en opposition à la diversité chaotique du fait urbain contemporain. Si tout est clairement et volontairement signe chez Disney, la dissémination de ces signes dans l'espace urbain redouble ce fait, faisant elle-même signe. C'est ce phénomène que tente de cerner cet ouvrage. Car cette expansion correspond finalement à une volonté politique. Voire, plutôt politico-économique. À la fin des années 1960, Walt Disney lui-même avait imaginé autour de son second parc de Floride de planifier une cité utopique, *Experimental Prototype Community of Tomorrow* (Epcot). Une entreprise aussi autoritaire qu'humaniste, visant secrètement à contrôler les abords de l'entreprise pour mieux la rentabiliser: «[...] entre l'utopie sociale naïve et le pragmatisme économique le plus froid»⁵. En ce sens, les signaux Disney opéreraient de manière subliminale, moins comme des relais que comme des aimants.

Hélène Meisel

NOTES

- 1 Néologisme bancal traduit de *imagineering*, sorte de génie ludique et global d'une imagination polyvalente, croisant les métiers d'architecte, de décorateur, d'ingénieur, de technicien et de dessinateur
- 2 *Territoire des signes: la leçon de Marne-la-Vallée*, Indigo printing, 2008, rapport d'un groupe de travail rattaché à l'École d'architecture de Marne-la-Vallée (chercheurs: Jean-Philippe Antoine, Alain Bublex, Pierre Chabard, George Dupin, Guillemette Morel Journel, Catherine de Smet).
- 3 G. Morel Journel, Introduction, p. 13.
- 4 Idem.
- 5 P. Chabard, «L'a-suburbia: l'architecture comme thème à Val d'Europe (1967-2007)», in *Territoire des signes, La leçon de Marne-la-Vallée*, p. 36

11

Kasimir Malévitch

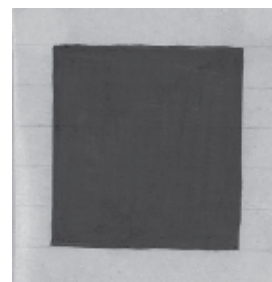
Né à Kiev en 1878 et mort à Leningrad en 1935.

Œuvre exposée:

Untitled, non datée, gouache sur papier; *Single page autograph, manuscript dated July 1st, 1916* *Untitled* encre et crayon sur papier

Collection Costakis du Musée national d'art contemporain, Thessalonique

Peintre russe autodidacte, pionnier de l'art abstrait et théoricien du suprématisme, l'art se confond pour Malevitch avec une quête spirituelle. Si ses premières œuvres sont proches du néo-impressionnisme et du fauvisme, il présente en 1915 à l'exposition *0, 10*, ses premières toiles abstraites qu'il définit comme «suprématistes» parce que la peinture y atteint une sorte de degré suprême de la pureté. Le *Carré noir sur fond blanc* (1915), œuvre inaugurale, subvertit la notion de composition traditionnelle et définit ainsi le suprématisme et son répertoire de signes: formes géométriques essentielles, formes «pures» sans référent (le rectangle, le cercle, le triangle et la croix). Malevitch entreprend une enquête fondamentale sur la nature du signe pictural: une nouvelle ère de la peinture moderne est lancée et Malevitch devient le chef de cette avant-garde russe la plus extrême. La présence de Kazimir Malevitch dans l'exposition est motivée par le fait qu'il se situe, à travers son utilisation répétitive de formes élémentaires et son rapport à l'histoire tant politique qu'esthétique de la modernité, au cœur des trois enjeux essentiels de l'exposition: le politique, le cognitif et le mystique. Le carré, dont une version est ici présentée, opère symboliquement comme le véritable logo de la modernité. Étalon de mesure, qui permet d'emboîter et de construire, le carré est la forme qui se contient elle-même et contient toutes les autres. Mais le carré, c'est aussi le chiffre 4, celui de la 4^e dimension théosophique, en quête de perfection. Simplicité et ascèse, utilité parfaite, stabilité originelle, cette figure anti-dynamique, ancrée sur ses 4 côtés symbolise souvent l'abolition du temps (la quadrature des temples, des camps militaires contre la circularité des tentes nomades). Simplification de la représentation pour une complexification des enjeux cognitifs, spirituels et mystiques, l'œuvre est accompagnée d'une note autographe de Malevitch sur le suprématisme.



Untitled, non datée, gouache sur papier. Musée national d'art contemporain de Thessalonique, Grèce.



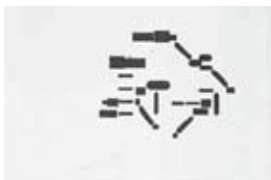
Single page autograph, manuscript dated July 1st, 1916 *Untitled* encre et crayon sur papier. Musée national d'art contemporain de Thessalonique, Grèce.

La page unique, présentée dans l'exposition *La Planète des signes*, illustrée de petits dessins, est extraite d'un manuscrit de Malevitch issu des archives de El Lissitzky. La majorité des manuscrits des archives de Malevitch n'ont pas survécus. Elle contient tout en haut, la formule: «*Page 27. Notes diverses sur des objets variés*». La page est divisée en deux parties. Une partie est écrite à l'encre légère sur fond jauni mais porte une date intéressante: 1^{er} juillet 1916. Les autres parties ont été fortement gravées à l'encre noire et élégamment colorées. Là, nous pouvons voir les habitudes de Malevitch de laisser des notes familières dans les espaces vides du papier, jouant avec les couleurs et improvisant sur les manières d'organiser les textes. En conséquence, le texte lui-même devient une œuvre d'art, une forme particulière de scénario contemporain cunéiforme. Pour juger du contenu de ce texte et de sa position sévère anti-guerre, il faut se référer aux événements de 1916: «Mères et enfants du monde, prenez-garde à votre pays, parce qu'il vous mangera et boira le sang de vos enfants et avec leurs os, il construira une clôture pour encercler ses frontières. Le moyen d'échapper à cette impasse? La croyance en la vie, la fuite du peuple.» En dessous de cette phrase, nous apercevons que Malevitch a indiqué la date: «1914». Comme d'habitude, l'artiste a noté l'année lors de laquelle il a conceptualisé l'idée et non pas celle à laquelle il l'a réalisée [...]. Cette page contient également des extraits issus de la proclamation pour l'exposition *0, 10*, du manifeste polémique et de la brochure *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Painterly Realism* qui a été publiée la même année que l'exposition. Il y a aussi quelques slogans évocateurs qui un aurait pu être affichés dans les studios d'Unovis. Ces notes semblent être liées à la préparation d'une conférence. Pour les dates, nous savons que la seule conférence de Malevitch remontait à l'hiver 1916-17. En effet, ses affiches ont survécu promettant des «nouvelles idées en art: Cubisme, Futurisme, Suprématisme». La conférence s'est tenue le samedi 25 mars 1917 [...].

Extrait de Vasiliki Rakitin, «Introductory note to the manuscript page by K. Malevich», à partir d'une traduction du russe en anglais de Tatjana A. Schmidt, in *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection*, exh. cat., A. Kafetsi (ed.), National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, Athens 1995, pp. 536-538.

10

Barry Le Va



Medication Series—Study for Sculpture Chemical Geometry, Objects Swallowed #1, 2000, encre bleue sur papier, 56x76cm

Courtesy galerie Sonnabend, New York.

Né à Long Beach (Californie) en 1941, il vit et travaille à New York.

Œuvre exposée:

Medication Series—Study for Sculpture Chemical Geometry, Objects Swallowed #1, 2000, encre bleue sur papier, 56x76cm. Courtesy galerie Sonnabend, New York.

Connu pour ses performances de la fin des années 1960, l'artiste américain Barry Le Va a développé un travail plastique (graphique et sculptural) autour des formes élémentaires,

utilisant des symboles universels plus ou moins *readymade* comme langage visuel. Il s'agit pour l'artiste d'une forme d'encodage de l'œuvre d'art abstraite. Reprenant la forme de modélisations de molécules chimiques, l'œuvre sur papier présentée dans l'exposition fait le lien entre le savoir et l'abstraction, le biologique et la géométrie. Jouant sur le mystère et l'indétermination de ce langage de signes, qui pourrait aussi renvoyer à une séquence de partition musicale, elle témoigne du grand intérêt de l'artiste pour la musique.

12

Corey McCorkle



Né à La Crosse (Wisconsin, USA), il vit et travaille à New York.

Œuvre exposée:

Heiligenschein, 2004, bois et lumière
Courtesy Maccarone inc., New York

L'artiste américain Corey McCorkle s'intéresse particulièrement à l'architecture, et plus spécifiquement dans les sphères parfois troubles où elle se formalise entre modernité et tradition, fonctionnalisme et ornementation, naturalisme et industrie. Il s'attache également à certaines formes artisanales de la création (marqueterie, design, mais aussi vinification, par exemple); là encore, en ce qu'elles gardent la marque de leurs références culturelles diverses et parfois contradictoires. Ses interventions architecturales, installations, sculptures, photographies et films ont souvent pour origine des études précises et documentées, qui mélangent volontiers des référents historiques, psychédéliques, politiques,

écologiques et ésotériques. L'installation présentée a été créée pour l'exposition *Greater New York* à PS1 en 2005. Elle fonctionne sur une illusion visuelle réalisée au moyen d'un procédé technique assez rudimentaire. Le cercle — forme élémentaire, mais aussi métaphore solaire et divine fondamentale — est ici obtenu par une simple découpe en biseau dans le mur, qui suffit à provoquer un effet de condensation de la lumière du jour. L'œuvre convoque une dimension magique et mystique à partir de presque rien. Par ailleurs son caractère «naturel» implique aussi son intermittence et son instabilité, car si elle irradie à la lumière, elle se désactive progressivement, à l'inverse, lorsque le jour décline.

Heiligenschein, 2004,
bois et lumière
Courtesy Maccarone
inc., New York.

13

Minéraux



Tiroir de modèles en bois de cristaux, à l'usage des étudiants du Muséum national d'Histoire naturelle et classés par type de minéral. Fin XIX^e siècle. Collection du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. Photo : F. Farges

Objets exposés issus de la collection du Muséum national d'histoire naturelle et collection François Farges:

Sel gemme (5 cms d'arête), cristaux gemmes cubiques. Wieliczka, Pologne; Pyrite (5 cms d'arête), cristaux cubiques interpénétrés. Logrono, Espagne; Pyrite (4 cms d'arête), monocristal cubique. Logrono, Espagne; Fluorite (3 cms d'arête), octaèdre de clivage. Mexique; Pyrite (1 cm d'arête), en cubes striés. Huancavelica, Pérou; Améthyste (8 x 6 cms), section polie dans un cristal hexagonal. Origine inconnue; Gypse (12 cms long; monoclinique), monocristal gemme. Naica, Mexique; Quartz (13 cms long) cristaux dits «cristal de roche» hexagonaux. Minas Gerais, Brésil; Calcite (9 cms long), cristal scalénoèdre. Origine inconnue; Calcite (3 cm de côté), rhomboèdre de clivage. Mexique; Gypse (11 cms long), agrégat de cristaux monocliniques. Angervillier, France; Modèles en bois à l'usage des étudiants du Muséum

d'histoire naturelle et classés par type de minéral

—
Voir article «Les formes géométriques dans la nature», page 5

LE SAVIEZ-VOUS?

Le signe et ses significations

L'exposition «La Planète des signes» prend comme point de départ le signe considéré comme unité graphique élémentaire, et observe comment les déclinaisons de celui-ci sont sans cesse réinterprétées et rechargées dans la représentation artistique contemporaine. Mais la notion de signe est sémantiquement bien plus complexe et polysémique que cette acception esthétique. Au sens large, un signe est un élément simplifié qui indique autre chose que lui-même à celui qui sait le percevoir, le lire et l'interpréter. Il concerne donc la sensibilité et la reconnaissance, la convention et l'intuition, la traduction et la spéculation. «Signe» vient de la racine latine *signum*, (signe, signal) présente dans de nombreux termes d'usage courant: *signature*, *signification*, *signalisation* ou *consigne*, entre autres. Les objets dans lesquels s'incarnent les signes sont de natures infiniment diverses, et il est fascinant de remarquer la latitude de leurs manifestations, très concrètes et évidentes ou au contraire totalement abstraites et occultes. Quelques exemples, du plus tangible au plus mystique: les objets palpables (l'enseigne de pharmacie), les marquages graphiques ou sonores (mots, idéogrammes, pictogrammes, alarmes), les gestes ou les états (signes de ralliement, symptômes physiques), les indices plus archaïques qui découlent de phénomènes naturels mystifiés (configurations astrales, auspices, signes du Zodiaque) ou de perturbations météorologiques (présages, miracles). La marge est grande entre, par exemple,

l'interprétation des signes naturels proches de la superstition, des croyances personnelles, ancestrales et irrationnelles et les signes établis par convention et fondés sur un usage consensuel, dont la légitimité a été renforcée par une inscription dans des codes, des typologies, des dictionnaires. Étant donnée cette multiplicité, ce qu'on pourrait nommer la planète des signes serait constituée de noyaux durs et résistants ainsi que de formations passagères et évanescences. Il existe néanmoins une science du signe, apparue au début du XX^e siècle, qui tente de se placer au-delà de ces écarts énormes et de leurs «jurisprudence». Il s'agit de la sémiotique, qui s'intéresse plus spécifiquement au fonctionnement du signe linguistique¹. La sémiotique de Peirce (1837-1914) se fonde sur un système triadique où le signe est un élément relié à un objet par la mise en relation d'un interprétant. À la même période, Ferdinand de Saussure propose une définition binaire du signe linguistique comme pièce du langage, dont le côté pile serait le *signifiant* («l'image acoustique» d'un mot), le côté face son *signifié* (sa partie conceptuelle). Le signe instauré de manière conventionnelle ne tiendrait sa valeur réelle que par différenciation au sein d'une structure et d'un système, la syntaxe. Au-delà des applications purement linguistiques, Peirce, à la suite de Frege, précise une topologie des signes selon la nature de leur référence: l'*index* indique l'objet par une relation dynamique de cause à effet (la fumée indique le feu), l'*icône* représente l'objet par une analogie formelle (le panneau aux flammes barrées interdit le feu), le *symbole* représente l'objet selon un mode conventionnel qui nécessite un code d'interprétation (le feu symbole de foi). Malgré certaines complications d'interprétation et délais

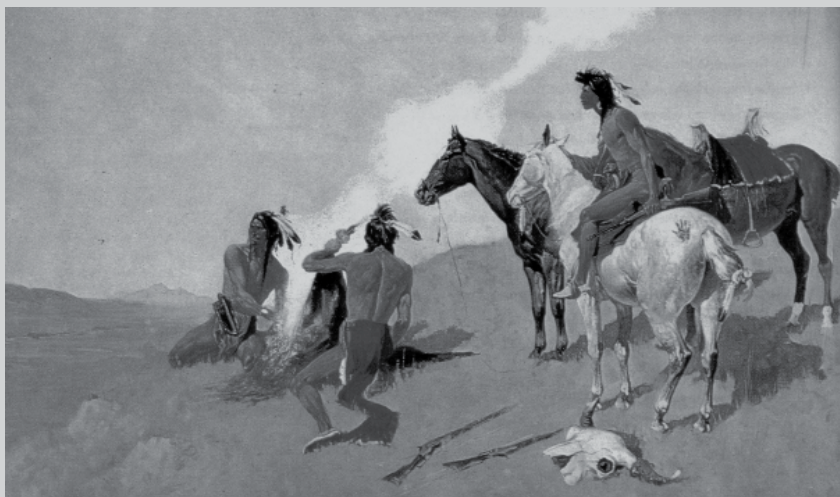
de décryptage, il est des signes dont l'usage est si bien enraciné que leur compréhension devient un réflexe quasi immédiat, dispensé de lecture consciente (quel que soit leur degré d'abstraction): il en va ainsi de certains signes mathématiques, religieux, ou des signes politiques de subjugation ou de ralliement, passant de signe à stimulus. Les signes sont si nombreux, leurs natures et leurs origines si diverses, qu'ils semblent impossibles à rassembler autrement que sous un angle cosmogonique incluant autant le scientifique, le politique et le naturel que le contingent, la métaphysique, et la mystique. À moins que chaque signe n'ait lui-même, à son échelle, à voir simultanément, de près ou de loin, avec l'ensemble de ces champs d'inscription. Ce que viendrait corroborer

le fait qu'à partir d'une conception restreinte de la notion de signe, l'exposition finit d'ailleurs par aborder ces différentes sphères.

Hélène Meisel

NOTES
1
Dénomination actualisée et élargie de la sémiotique

Frédéric Remington
(1861-1909),
The smoke signal. D.R.



La représentation du signe

Michel Foucault, «La représentation du signe» in *Les mots et les choses*, Chapitre III, Représenter, page 72-77, Gallimard.

Qu'est-ce qu'un signe à l'âge classique? Car ce qui a changé dans la première moitié du XVII^e siècle, et pour longtemps peut-être jusqu'à nous c'est le régime entier des signes, les conditions sous lesquelles ils exercent leur étrange fonction; c'est ce qui, parmi tant d'autres choses qu'on sait ou qu'on voit, les dresse soudain comme signes; c'est leur être même. Au seuil de l'âge classique, le signe cesse d'être une figure du monde; et il cesse d'être lié à ce qu'il marque par les liens solides et secrets de la ressemblance ou de l'affinité.

Le classicisme le définit selon trois variables¹. L'origine de la liaison: un signe peut être naturel (comme le reflet dans un miroir désigne ce qu'il reflète) ou de convention (comme un mot, pour un groupe d'hommes, peut signifier une idée). Le type de la liaison: un signe peut appartenir à l'ensemble qu'il désigne (comme la bonne mine qui fait partie de la santé qu'elle manifeste) ou en être séparé (comme les figures de l'Ancien Testament sont les signes lointains de l'Incarnation et du Rachat). La certitude de la liaison: un signe peut être si constant qu'on est sûr de sa fidélité (c'est ainsi que la respiration désigne la vie); mais il peut être simplement probable (comme la pâleur pour la grossesse). Aucune de ces formes de liaison n'implique nécessairement la similitude; le signe naturel lui-même ne l'exige pas: les cris sont les signes spontanés, mais non analogues, de la peur; ou encore, comme le dit Berkeley, les sensations visuelles sont des signes du toucher instaurés par Dieu, et pourtant elles ne lui ressemblent en aucune manière². Ces trois variables se substituent à la ressemblance pour définir l'efficace du signe dans le domaine des connaissances empiriques.

1. Le signe, puisqu'il est toujours ou certain ou probable, doit trouver son espace à l'intérieur de la connaissance. Au XVI^e siècle, on considérait bien que les signes avaient été déposés sur les choses pour que les hommes puissent mettre au jour leurs secrets, leur nature ou leurs vertus; mais cette découverte n'était rien de plus que la fin dernière des signes, la justification de leur présence; c'était leur utilisation possible, et la meilleure sans doute; mais ils n'avaient pas besoin d'être connus pour exister: même s'ils restaient silencieux et si jamais personne ne les apercevait, ils ne perdaient rien de leur consistance. Ce n'était pas la connaissance, mais le langage même des choses qui les instaurait dans leur fonction signifiante. À partir du XVII^e siècle, tout le domaine du signe se distribue entre le certain et le probable: c'est-à-dire qu'il ne saurait plus y avoir de signe inconnu, point de marque muette. Non pas que les hommes soient en possession de tous les signes possibles. Mais c'est qu'il n'y a de signe qu'à partir du moment où se trouve connue la possibilité d'un rapport de substitution entre deux éléments déjà connus. Le signe n'attend pas silencieusement la venue de celui qui peut le reconnaître: il ne se constitue jamais que par un acte de connaissance.

C'est là que le savoir rompt sa vieille parenté avec la *divinatio*. Celle-ci supposait toujours des signes qui lui étaient antérieurs: de sorte que la connaissance se logeait tout entière dans la béance d'un signe découvert ou affirmé ou secrètement transmis. Elle avait pour tâche de relever un langage préalable réparti par Dieu dans le monde; c'est en ce sens que par une implication essentielle elle devinait, et elle devinait du divin. Désormais c'est à l'intérieur de la connaissance

LE SAVIEZ-VOUS?

De quelques signes linguistiques

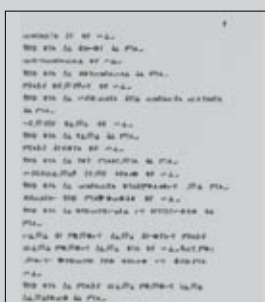
D'une écriture arabe d'inspiration divine faisant la médiation entre homme et dieu à la calligraphie chinoise comme jeu d'associations métaphoriques et poétiques, en passant par l'alphabet latin comme corps organisé de signes interchangeable, la question du signe linguistique est en soi un vaste champ d'étude, à la croisée d'enjeux linguistiques, esthétiques, religieux et cognitifs, mais aussi mystiques et politiques. Selon le linguiste Ferdinand de Saussure, le signe linguistique unit, «non pas un nom et une chose, mais un concept (signifié) et une image acoustique (signifiant)». Le signe linguistique, qui est l'élément graphique de base de cette transaction entre un fait ou une idée et sa communication, a une histoire et une évolution, prenant diverses formes en fonction des zones géographiques et des époques. Aux origines, l'apparition de l'écriture coïncide avec la nécessité de conserver la trace d'échanges commerciaux (livres de comptes) en Mésopotamie,

au sud de l'Irak actuelle, autour du IV^e millénaire avant J.C. À partir de cette origine de type transactionnelle, les premiers systèmes d'écriture vont se développer d'abord de nature pictographique (représentation graphique schématique, dessin figuratif stylisé fonctionnant comme signe d'une langue écrite et qui ne transcrit pas la langue orale) et idéographique (Un idéogramme est un symbole graphique représentant un mot ou une idée). On évoluera par la suite de ces formes stylisées à la célèbre écriture cunéiforme — en forme de clous — moins longue à figurer que les premiers «dessins» et plus claire pour l'élaboration de phrases complexes. Puis de cette écriture constituée d'idéogrammes et phonogrammes, on aboutira à un véritable alphabet cunéiforme, c'est-à-dire la constitution d'un système de signes pour représenter un son plutôt qu'un objet ou une idée. Peu à peu l'alphabet araméen concurrencera et remplacera le système cunéiforme, et se ramifiera en diverses écritures, laissant les autres formes d'écriture disparaître au fur et à mesure dans ces régions du monde.

Si certains systèmes linguistiques anciens restent encore indéchiffrés, l'invention de nouveaux systèmes d'écritures syllabiques et alphabétiques perdure, montrant que cette histoire

n'est pas terminée. En Afrique par exemple une douzaine d'alphabets sont apparus au cours du XIX^e siècle, basés sur des systèmes inédits de pictogrammes et d'idéogrammes. Ces écritures nouvelles (qui ne doivent rien aux alphabets arabe et latin) sont parfois présentées comme nées sous le signe du secret, suite à une révélation ou à un songe, coïncidant à des aspirations identitaires. En 1949, Souleymane Kanté invente le N'ko, un système d'écriture phonétique (27 lettres dont 7 voyelles) pour les «langues à tons», qui lui semble plus adapté à la transmission du savoir et à la pédagogie que des systèmes de transcription existants. Le N'ko est d'abord utilisé en Guinée puis d'autres régions où l'on parle mandingue. Cette écriture a quelques similitudes avec l'alphabet arabe, notamment le sens d'écriture (de droite à gauche) et le fait que ses lettres soient reliées. L'instruction du N'ko a aidé à la formation d'une identité culturelle malinké en Guinée et a également renforcé l'identité linguistique mandée dans d'autres régions de l'Afrique occidentale.

Marie Baloup



Ci-dessus
Recueil de prières
soufi, Calligraphie
maghribi et
monumentale,
1828-1829, Rabat.

Ci-contre
Écriture N'ko.

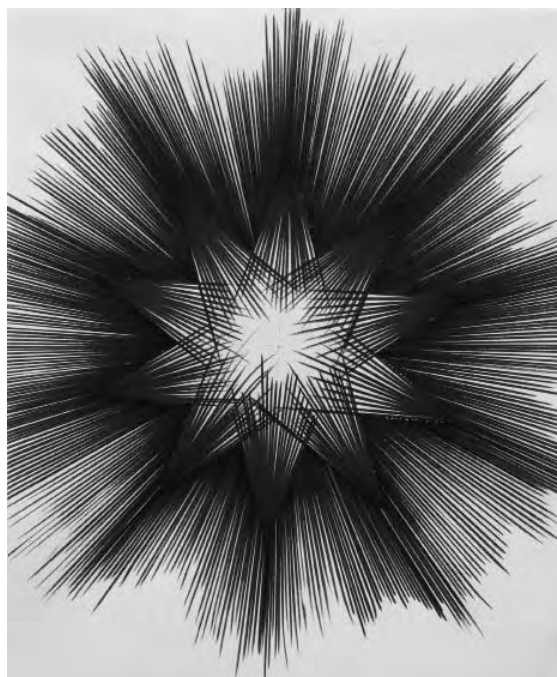
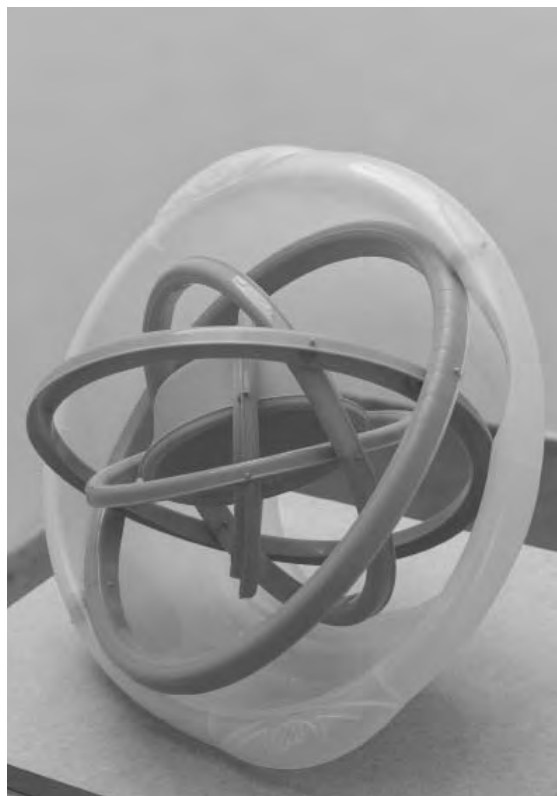
que le signe commencera à signifier : c'est à elle qu'il empruntera sa certitude ou sa probabilité. Et si Dieu utilise encore des signes pour nous parler à travers la nature, il se sert de notre connaissance et des liens qui s'établissent entre les impressions pour instaurer dans notre esprit un rapport de signification. Tel est le rôle du sentiment chez Malebranche ou de la sensation chez Berkeley : dans le jugement naturel, dans le sentiment, dans les impressions visuelles, dans la perception de la troisième dimension, ce sont des connaissances hâtives, confuses, mais pressantes, inévitables et contraignantes, qui servent de signes à des connaissances discursives, que nous autres, parce que nous ne sommes pas de purs esprits, nous n'avons plus le loisir ou la permission d'atteindre nous-mêmes et par la seule force de notre esprit. Chez Malebranche et Berkeley, le signe ménagé par Dieu, c'est la superposition rusée et prévenante de deux connaissances. Il n'y a plus là de *divinatio*, d'insertion de la connaissance dans l'espace énigmatique, ouvert et sacré des signes ; mais une connaissance brève et ramassée sur elle-même : le repli d'une longue suite de jugements dans la figure rapide du signe. On voit aussi comment, par un mouvement en retour, la connaissance, qui a enfermé les signes dans son espace propre, va pouvoir maintenant s'ouvrir à la probabilité : d'une impression à une autre le rapport sera de signe à signifié, c'est-à-dire un rapport qui, à la manière de celui de succession, se déploiera de la plus faible probabilité à la plus grande certitude. «La connexion des idées implique non pas la relation de cause à effet, mais seulement celle d'un indice et d'un signe à la chose signifiée. Le feu que l'on voit n'est pas la cause de la douleur dont je souffre si j'en approche : il en est l'indice qui me prévient de cette douleur³». À la connaissance qui devinait, au hasard, des signes absolus et plus anciens qu'elle, s'est substitué un réseau de signes bâti pas à pas par la connaissance du probable. Hume est devenu possible.

2. Seconde variable du signe : la forme de sa liaison avec ce qu'il signifie. Par le jeu de la convenance, de l'émulation, et de la sympathie surtout, la similitude au XVI^e siècle triomphait de l'espace et du temps : car il appartenait au signe de ramener et de réunir. Avec le classicisme, au contraire, le signe se caractérise par son essentielle dispersion. Le monde circulaire des signes convergents est remplacé par un déploiement à l'infini. En cet espace, le signe peut avoir deux positions : ou bien il fait partie, à titre d'élément, de ce qu'il sert à désigner ; ou bien il en est réellement et actuellement séparé. A vrai dire cette alternative n'est pas radicale ; car le signe, pour fonctionner, doit être à la fois inséré dans ce qu'il signifie et distinct de lui. Pour que le signe, en effet, soit ce qu'il est, il a fallu qu'il soit donné à la connaissance en même temps que ce qu'il signifie. Comme le fait remarquer Condillac, un son ne deviendrait jamais pour un enfant le signe verbal d'une chose s'il n'avait été entendu, pour le moins, une fois au moment où cette chose est perçue⁴. Mais pour qu'un élément d'une perception en puisse devenir le signe, il ne suffit pas qu'il en fasse partie ; il faut qu'il soit distingué à titre d'élément et dégagé de l'impression globale à laquelle il était confusément lié ; il faut donc que celle-ci soit divisée, que l'attention se soit portée sur l'une de ces régions enchevêtrées qui la composent et qu'elle l'en ait isolée. La constitution du signe est donc inséparable de l'analyse, Il en est

[Suite page 15](#)

14

Jean-Luc Moulène



Né à Reims en 1955, il vit et travaille à Paris.

Œuvres exposées :

Main noire, Paris 4 septembre 2006, photographie couleur, 95×80 cm ;
Étoile noire, Paris 2006, dessin, 79×71 cm ;
5 concentrés concentriques, sculpture ;
Soleil Pâle, Port Manech, 15 mai 2006, photographie en noir & blanc, 69×69 cm ;
No Pentagon, Paris 2006, feutre noir sur papier, 79×71×4 cm (encadré) ;
 Courtesy galerie Chantal Crousel, Paris
Mondex, Paris mars 2006, bassines, 42 cm
 courtesy galerie carlier I gebauer, Berlin.

—
 Si la photographie, dans ses rapports troubles à des questions politiques et sociales constitue sa part la plus visible et la plus reconnue, le travail

de Jean-Luc Moulène apparaît plus profondément sous-tendu par un réseau occulte de références et de motivations qui restent partiellement dissimulées. La récurrence de motifs géométriques plus ou moins élémentaires (cercles, cubes, carrés, triangles, damiers, spirales, pentagrammes, etc.), que l'on retrouve aussi bien dans les photographies que dans les dessins et les sculptures, relève moins d'un idéal mathématique rationaliste qu'il n'esquisse les contours d'un univers de signes lié au secret, à la magie, proche d'une certaine mystique. Dès lors, le travail peut être perçu comme une investigation sur les signes : signes graphiques, sociaux, linguistiques ou occultes, invitant à un jeu de pistes conceptuel et formel, à la recherche



Ci-contre
Mondex, Paris mars 2006,
 bassines, 42 cm.
 Courtesy galerie
 carlier I gebauer, Berlin.

Étoile noire, Paris 2006,
 dessin, 79×71 cm.
 Courtesy galerie
 Chantal Crousel, Paris.

Ci-dessus
*Main noire, Paris
 4 septembre 2006*,
 photographie couleur,
 95×80 cm
 Courtesy galerie
 Chantal Crousel, Paris.

*5 concentrés
 concentriques, sculpture* ;
 Courtesy galerie
 Chantal Crousel, Paris.

No Pentagon, 2006,
 feutre noir sur papier,
 79×71×4 cm (encadré)
 Courtesy galerie
 Chantal Crousel, Paris.

de motifs, sources et référents plus ou moins mystérieux. Avec un esprit proche des surréalistes, qui voyaient dans la modernité une suite de croyances et superstitions ancestrales qu'il suffisait d'assimiler par un regard neuf sur le quotidien, le travail de Moulène joue sur les correspondances, les coïncidences et le hasard, convoquant discrètement quelques archétypes ancestraux. Dans cette perspective, l'ensemble d'œuvres de l'artiste présentée dans l'exposition propose une sorte de rébus visuel sans solution.

LE SAVIEZ-VOUS?

Signes & mystiques

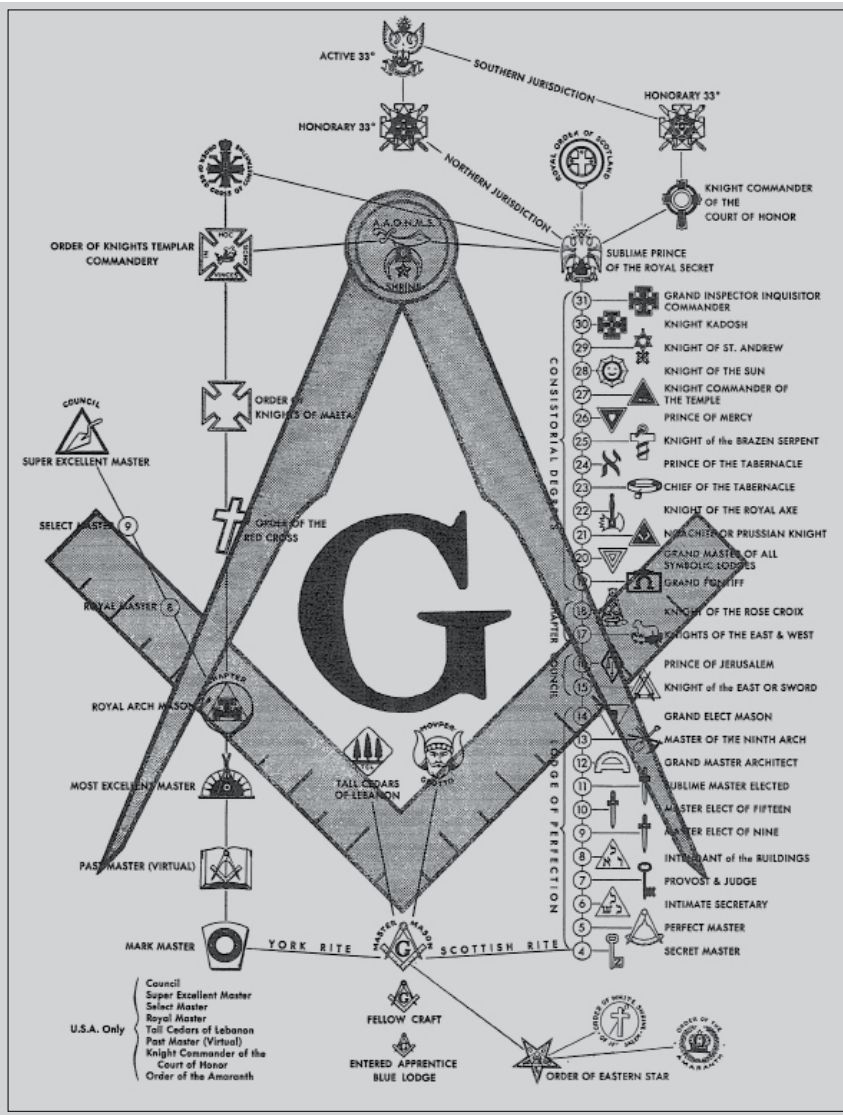
Dans l'imaginaire commun, la mystique s'apparente au mystère. Dérivant des différentes religions, elle est la possibilité d'une révélation spirituelle intérieure, d'une expérience de la transcendance intime et personnelle, endogène et non pas exogène. Expérience de l'éternité actualisée dans le présent, cette « approche expérimentale du divin », qui existe sous différentes formes et dans différentes cultures, est basée sur le silence, l'occultation et serait par nature incommunicable. C'est pourquoi elle a souvent recours aux signes et aux symboles, censés transmettre ou traduire l'ineffable de cette forme la plus élevée de la foi accomplie dans l'intériorité. Différentes branches de significations se sont développées à partir de bases communes, qui tournent autour de motifs comme la dualité et l'unité, l'amour et l'union, le microcosme et le macrocosme. Ces pratiques d'initiation et de codifications plus ou moins secrètes, consubstantielles aux différentes mystiques, se sont peu à peu autonomisées pour former de véritables systèmes de signes qui ont à leur tour engendré de nouvelles dévotions. Les kabbalistes particulièrement, adeptes de la mystique juive originelle, ont développé au cours des siècles un système de symboles complexe utilisant des figures géométriques et un art de la combinaison des chiffres et des lettres appelée Guematria, qui attribue à chaque lettre de l'alphabet hébraïque une valeur numérique afin de trouver des affinités occultes entre les mots, et ainsi découvrir le sens secret d'un texte. L'Alchimie, science occulte née de la fusion de techniques chimiques gardées secrètes et de spéculations mystiques, est un autre exemple très populaire. Ayant pour but principal la fabrication de la pierre philosophale ou « grand œuvre », censée être capable de changer tous

les métaux en or ou en argent, ses textes possèdent la particularité d'être codés. L'utilisation d'un langage poétique, volontairement chargé d'allégories, de figures rhétoriques et de symboles (chaque matière première en association avec l'un des quatre éléments : Air, Terre, Feu, Eau), permet d'écarter les non initiés et d'assurer un enseignement élitiste. La Franc-maçonnerie, de son côté, utilise des rituels initiatiques et un symbolisme qui sont empruntés à l'art de bâtir : le tablier de peau, la truelle, l'équerre, le compas. Un franc-maçon ne doit jamais divulguer les secrets des rites, symboles et signes qui constituent le langage codé par lequel se reconnaissent les membres du groupe.

Dans son ouvrage *Le Nombre d'Or*, une des sources de l'exposition « La Planète des signes », l'écrivain roumain Matila Gykha, entend révéler une filiation secrète de ces codes graphiques dans la mystique occidentale, à partir de la géométrie sacrée de Pythagore et du nombre d'or qui se seraient propagés dans l'histoire à travers templiers, rosicruciens, alchimistes, francs-maçons, etc. Il insiste notamment sur la récurrence et la rémanence du pentagramme comme symbole essentiel de perfection et d'équilibre que l'on retrouverait dans de nombreux ouvrages littéraires et architecturaux. La thèse, controversée depuis, se lit comme le fascinant scénario d'une histoire parallèle bercée de secrets, d'initiations occultes et de mystères. De fait, les diverses communautés considérées comme mystiques ont toujours alimenté les fantasmes, et suscité la défiance des institutions politiques, qui ont associé le secret et la conspiration.

Séverine Giordani

Ci-contre
Symboles maçonniques.



15

Matt Mullican

Né à Santa Monica (Californie), il vit et travaille à New York.

Œuvre exposée :

Sans titre, 2009, installation in situ, matériaux divers
Courttesy de l'artiste
et Tracy Williams, Ltd., New York
galerie Mai 36, Zurich
galerie Nelson - Freeman, Paris

Depuis les années 1970, l'artiste américain Matt Mullican développe un travail, proliférant, basé sur le déploiement d'un système complexe de signes mélangeant inventions et emprunts à différentes codifications existantes. Inscrite sur différents supports (dessins, gravures, dalles, drapeaux et bannières, vitraux ou compositions assistées par ordinateur), cette cosmologie personnelle repose sur l'association de couleurs à des motifs géométriques symboliques. La combinaison de ces pictogrammes crée des tables abstraites (les « charts ») qui correspondent à sa « théorie des cinq mondes » : organisation à cinq niveaux dans lesquels le vert correspond au « niveau de la matérialité des choses », le bleu au niveau « de l'activité quotidienne automatique », le rouge aux valeurs spirituelles, le jaune aux activités artistiques et scientifiques et le noir et le blanc au langage et à la communication. À partir de ce système de classification où se confrontent différents espaces symboliques, Matt Mullican tente

de réinterpréter, de réinventer le monde et ses enjeux.

Son travail a une place centrale dans l'exposition « La Planète des signes », puisque l'artiste y propose un dépliage conséquent de travaux sur papiers ou tissus, montrant l'explosion de formes suscitées par l'application de son système. L'installation présente aussi ses fameuses performances sous hypnose, lors desquelles l'artiste laisse libre cours aux émotions de son inconscient et révèle cet « autre » qui existe par lui. Dans un état de transe, l'artiste approche une nouvelle définition de la « Réalité » et dévoile un autre niveau de sensibilité et de perception du monde.



Matt Mullican:
A Drawing translates
the Way of thinking
Vue de l'exposition
au Drawing Center,
New York, 2008

LE SAVIEZ-VOUS?

Roger Caillois et la «récurrence dérobée»

«Le monde est rempli de l'inévitable répétition des mêmes modèles»¹, statuait l'écrivain et critique d'art français Roger Caillois (1886-1978), qui reste une référence pour un artiste comme Raphaël Zarka, présent dans l'exposition. Son ouvrage «Le champ des signes, récurrences dérobées, aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire ou premiers éléments d'une poétique généralisée» expose la réflexion originale de l'auteur sur les formes récurrentes qu'il observe dans la nature, et auxquelles il s'intéresse plus particulièrement de sa position de minéralogiste autodidacte. Il s'y livre à une observation des pierres, plus précisément aux motifs que celles-ci dessinent et qui ne découlent pas selon lui d'un hasard, mais témoignage de l'action de forces physiques souterraines qui se répètent à l'identique dans des contextes variés. Il remarque en particulier comment les structures des pierres obéissent à une stricte géométrie et que des motifs identiques se retrouvent dans des minéraux différents, mais aussi dans diverses essences de bois. Quelle que soit la matière, inerte ou vivante, on retrouve donc des motifs géométriques dont la parfaite similitude semblerait confirmer l'existence de modèles sous-jacents bien que leur genèse respective soit assurément sans rapports. Ces relevés induisant l'idée d'un moteur global produisant des formes similaires, il s'agit dès lors pour Roger Caillois de tenter de déchiffrer cette «syntaxe générale» en mettant en évidence les correspondances formelles qu'il constate. Statuant qu'un monde fini présente des formes nécessairement récurrentes, il cherche à percer cette loi de soumission à un développement commun qui concerne l'ensemble des règnes. *In fine*, il s'agit de comprendre la logique présidant à l'organisation de l'univers et tenter de retrouver une raison présidant à l'organisation du monde. De cette fascination pour les pierres et les isomorphies de la nature, qui firent l'objet de plusieurs de ses textes, il élabore donc une méthode de réflexion dite «oblique». Il s'agit de rapprocher et de saisir ces «récurrences dérobées» qui renvoient à une idée de correspondance entre les choses. Mais, même si «trouver une épure d'inspiration si exclusivement mathématique à l'intérieur d'une pierre que l'on vient de pousser du pied porte en soi de quoi faire chavirer la raison.», sa réflexion s'élabore en dehors de toute pensée proprement métaphysique. Faisant le lien entre le scientifique et le poétique, le rationnel et le lyrique, son dépassement de la matérialité pour se tourner vers l'insaisissable est une opération de l'imagination qui permet de mettre à l'épreuve de manière ouverte l'idée de connivence secrète entre les choses.

Anne-Claire Duprat

NOTE

¹ In *Trois leçons des ténèbres*, Il Arc en ciel pour la Melencolia.

Ci-dessous Roger Caillois. D.R.



le résultat puisque, sans elle, il ne saurait apparaître. Il en est aussi l'instrument puisqu'une fois défini et isolé, il peut être reporté sur de nouvelles impressions; et là, il joue par rapport à elles comme le rôle d'une grille. Parce que l'esprit analyse, le signe apparaît. Parce que l'esprit dispose de signes, l'analyse ne cesse de se poursuivre. On comprend pourquoi de Condillac à Destutt de Tracy et à Gerando, la doctrine générale des signes et la définition du pouvoir d'analyse de la pensée se sont très exactement superposées dans une seule et même théorie de la connaissance.

Lorsque la Logique de Port-Royal disait qu'un signe pouvait être inhérent à ce qu'il désigne ou séparé de lui, elle montrait que le signe, à l'âge classique, n'est plus chargé de rendre le monde proche de soi et inhérent à ses propres formes, mais au contraire de l'étaler, de le juxtaposer selon une surface indéfiniment ouverte, et de poursuivre à partir de lui le déploiement sans terme des substituts dans lesquels on le pense. Et c'est par là qu'on l'offre à la fois à l'analyse et à la combinatoire, qu'on le rend, de bout en bout, ordonnable. Le signe dans la pensée classique n'efface pas les distances, et n'abolit pas le temps; au contraire, il permet de les dérouler et de les parcourir pas à pas. Par lui les choses deviennent distinctes, se conservent en leur identité, se dénouent et se lient. La raison occidentale entre dans l'âge du jugement.

3. Il reste une troisième variable: celle qui peut prendre les deux valeurs de la nature et de la convention. On savait depuis longtemps et bien avant le Cratyle que les signes peuvent être donnés par la nature ou constitués par l'homme. Le XVI^e siècle ne l'ignorait pas lui non plus, et reconnaissait dans les langues humaines les signes d'institution. Mais les signes artificiels ne devaient leur pouvoir qu'à leur fidélité aux signes naturels. Ceux-ci, de loin, fondaient tous les autres. À partir du XVII^e siècle, on donne une valeur inverse à la nature et à la convention: naturel, le signe n'est rien de plus qu'un élément prélevé sur les choses, et constitué comme signe par la connaissance. Il est donc prescrit, rigide, incommode, et l'esprit ne peut s'en rendre maître.

LE SAVIEZ-VOUS?

La sémantographie et les Blissymbols: une écriture universelle.

La sémantographie est un système d'écriture inédit, entièrement inventé après la seconde guerre mondiale par Charles Bliss (1897-1985). Elle est composée de plusieurs centaines de signes de base (les Blissymbols), sortes d'idéogrammes abstraits, qui représentent chacun une idée et qui, combinés les uns aux autres,

produisent de nouveaux concepts. Cette écriture diffère de tous les autres systèmes existants en ce que ses symboles ne correspondent à aucun son. À l'instar de l'espéranto, sa conception est liée à un idéal: créer un langage international, logique et facile à apprendre, pour favoriser la communication entre les êtres. Fantasme universaliste d'un langage qui réunirait au lieu de diviser. Inspiré de l'écriture chinoise et de ses idéogrammes, avec lesquels Charles Bliss était devenu familier à Shanghai où il s'était réfugié lors des persécutions nazies, mais aussi des symboles utilisés en chimie, ce système a été théorisé et formulé dans un ouvrage de 1949 intitulé *Semantography: A Non-Alphabetical Symbol Writing Readable in All Languages. A Practical Tool for General International Communication, Especially in Science,*

Industry, Commerce, Traffic, etc. and for Semantical Education, Based on the Principles of Ideographic Writing and Chemical (Trad: *Sémantographie: Une Écriture Symbolique Non Alphabétique, lisible en toute langue. Un outil pratique, pour la communication générale internationale, notamment dans les sciences, l'industrie, le commerce, les échanges, etc. et pour l'éducation sémantique. Basé sur les principes de l'écriture idéographique et du symbolisme chimique.*) Cette vision utopique d'une communication globale et mondiale échoua finalement dans sa quête de popularité. Toutefois les Blissymbols ont trouvé par la suite un usage inattendu: ils sont utilisés comme méthode alternative de communication pour des personnes aphasiques, ayant

des problèmes de paralysie ou divers troubles du langage. Les praticiens thérapeutes qui travaillent avec des patients autour de l'apprentissage des Blissymbols certifient que ses usagers s'approprient plus facilement ce langage, à la fois plus facile à apprendre, à lire et à écrire que toutes les autres formes.

Maëlle Dault

Ci-dessous Exemples de Blissymbols.



femme



homme



œil



maison



jambes



personne



caméra



art



arbre



poisson



film



galerie d'art



Ci-dessus J.M Taupenot, Laboratoire de chimie

du Prytané impérial militaire de La Flèche, 1855. D.R.

Au contraire lorsqu'on établit un signe de convention, on peut toujours (et il faut en effet) le choisir de telle sorte qu'il soit simple, facile à rappeler, applicable à un nombre indéfini d'éléments, susceptible de se diviser lui-même et de se composer; le signe d'institution, c'est le signe dans la plénitude de son fonctionnement. C'est lui qui trace le partage entre l'homme et l'animal; lui qui transforme l'imagination en mémoire volontaire, l'attention spontanée en réflexion, l'instinct en connaissance raisonnable⁵. C'est lui encore dont Itard a découvert le défaut chez le «Sauvage de l'Aveyron». De ces signes de convention, les signes naturels ne sont que l'esquisse rudimentaire, le dessin lointain qui ne sera achevé que par l'instauration de l'arbitraire.

Mais cet arbitraire est mesuré par sa fonction, et ses règles très exactement définies par elle. Un système arbitraire de signes doit permettre l'analyse des choses dans leurs éléments les plus simples; il doit décomposer jusqu'à l'origine; mais il doit aussi montrer comment sont possibles les combinaisons de ces éléments, et permettre la genèse idéale de la complexité des choses. «Arbitraire» ne s'oppose à «naturel» que si on veut

Suite page 17

16 Programme squatteur: Dominique Petitgand

6, 7, 8 novembre 2009, pendant les heures d'ouverture de l'exposition

Production pour l'exposition, Courtesy galerie gb agency, Paris

«Érudition Concrète», dont cette exposition est la première étape, est l'occasion de développer un programme appelé «Squatteur», qui consiste à inviter un artiste sur un temps limité à investir le Plateau comme il l'entend pendant le temps de l'exposition. Il ne s'agit pas pour l'artiste invité de venir «gérer» ou déranger, ni de s'insérer thématiquement ou esthétiquement dans l'existant mais simplement de prendre possession d'un espace avec la contrainte d'une exposition déjà installée.

Le premier invité, Dominique Petitgand, interviendra pendant 3 jours avec une installation sonore spécifique, qui n'entre pas dans le cadre thématique de l'exposition, mais cohabitera néanmoins avec la plupart de ses œuvres. Les pièces sonores de l'artiste s'appuient sur des modes syncopés d'apparitions de la parole, faisant alterner voix, silences, hésitations, sons et musiques... Successivement concrets et abstraits, banals et fantastiques, oniriques et tragiques, ses montages révèlent l'existence de thèmes universels au cœur du quotidien.

«À l'invitation de Guillaume Désanges, je réalise une installation sonore de trois jours pour Le Plateau. Installation spécifique et geste rapide,



Ci-dessus Dominique Petitgand 1993/2009 *Quelqu'un est tombé* installation sonore pour l'exposition *Quelqu'un*

6 haut-parleurs 1993/2009 Vue partielle de l'exposition *Quelqu'un*

est tombé, Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, 2009.

@ photo Catherine Brossais — Conseil général du Val d'Oise

je prends en compte l'espace dans son entier et je me force à ne pas m'occuper de l'exposition en cours (c'est le principe squat). Mon installation est néanmoins en relation avec le lieu, avec la nature, la configuration et l'acoustique de chaque espace. Elle se construit sur les possibilités et les contraintes propres à la proposition et au lieu, mais aussi sur mes envies, mes intuitions et mes résistances. Principalement, je peux dire que je mets en perspective une voix (des phrases entrecoupées de silences — ligne brisée) et des sons indéterminés (concrets ou musicaux). La voix, diffusée sur un haut-parleur posé sur un socle

à hauteur d'oreille, est un point localisé dans l'espace, duquel on se rapproche ou s'éloigne, autour duquel on tourne, alors que les autres sons, diffusés, eux, sur plusieurs haut-parleurs, posés au sol, sur les murs ou en hauteur, délimitent un champ, une étendue réverbérée qui nous environne. Un récit se déploie et se dévoile couche par couche. L'installation pousse au déplacement, propose plusieurs points d'écoute et révèle les distances. Elle articule proche et lointain, centre et périphérie, partie et tout.»

Dominique Petitgand

17 Lotty Rosenfeld

Née à Santiago du Chili en 1943 où elle vit et travaille.

Œuvre exposée:
Una milla de cruces sobre el pavimento. 1979
Collection FRAC Lorraine, Metz

Lotty Rosenfeld, membre active du collectif chilien CADA (Colectivo Acciones de Arte) dans les années 1980, a développé un travail s'attachant à éclairer les différentes formes de pouvoirs officiels et leurs zones de conflit ouvert avec des positionnements marginaux. Opérant sur les limites ou les frontières, ses performances, vidéos et installations s'organisent contre la brutalité d'un ordre social autoritaire. La performance *Una milla*

de cruces sobre el pavimento réalisée à Santiago en 1979 montre l'artiste tandis qu'elle scotche des bandes blanches en travers la signalétique de route, créant des croix là où il n'y avait que des lignes. Ce faisant, elle investit l'espace contrôlé qui organise quotidiennement la circulation des corps, en le détournant via un autre code, personnel et transgressif. Depuis lors, elle a plusieurs fois répété cette action sur des sites stratégiques, comme à Cuba, Berlin ou devant la Maison Blanche à Washington comme le présente la vidéo attenante. Son utilisation répétitive du motif de la croix, «arme critique», relève de techniques de désobéissance, d'insoumission à un ordre linéaire et frontalier des choses, tout en étant un symbole de rencontre.



Ci-dessus et ci-contre *Una milla de cruces sobre el pavimento.* 1979
Collection FRAC Lorraine, Metz.

LE SAVIEZ-VOUS?

La chorématique

Le néologisme *chorème* est inventé par le géographe Roger Brunet dans les années 1980 à partir du mot grec *choré* (lieu, espace particulier). Les chorèmes sont des formes élémentaires qui constituent un alphabet, une nouvelle méthode de représentation schématique de l'espace. Roger Brunet crée une table des chorèmes qui permet d'analyser et de représenter tous les espaces et permet de rendre compte de toutes les structures, aussi bien celles qui relèvent de la nature que celles qui sont produites par la société. Ce vocabulaire est constitué de 28 signes élaborés à partir du croisement de quatre configurations: le point, la ligne, la surface et le réseau; et des sept formes d'organisation élémentaires: le maillage, le quadrillage, la gravitation, le contact, le tropisme, la dynamique, la hiérarchie. Ces signes permettent d'opérer un décryptage de l'organisation spatiale et de déceler les logiques sociales qui existent derrière les formes spatiales. En combinant les chorèmes les uns aux autres on peut ainsi atteindre l'essentiel de l'organisation d'un espace. La chorématique constitue donc à la fois une analyse et une représentation. Elle permet une singularisation des espaces et la représentation de cette singularisation. «La chorématique sert à chercher, à se représenter, à comprendre. Puis à représenter et faire comprendre. Il s'agit d'un outil et non d'une doctrine. D'un outil cohérent, logique, et adapté à l'objet parce que construit comme l'objet. D'un outil de recherche et de communication. D'un outil parmi d'autres.»¹ Système pratique et idéal, les chorèmes ont été vivement critiqués par certains géographes tels que Yves Lacoste² — qui lui reprochait notamment leurs formes géométriques trop schématiques, et l'absence de localisation précise. Un numéro de la revue «Hérodote»

de 1995, *Le géographe, la science et l'illusion* est consacré à cette question: «Selon ses promoteurs, la chorématique serait donc la science de la révélation et de l'interprétation des structures spatiales formées par l'assemblage des chorèmes en des modèles d'allure géométrique: maillages et treillages, cercles, arcs, hexagones, axes et pôles. Sous prétexte de science et d'une illusoire simplicité, cette approche connaît depuis quelques années un grand succès: ses modèles prennent de plus en plus la place de vraies cartes, dans les manuels scolaires (...) Nous considérons que ses thèses, fondées sur de prétendues «lois de l'espace» qui décideraient de l'organisation des sociétés, sont en vérité pernicieuses, et qu'elles peuvent faciliter, au nom de la science, des manœuvres fort profitables à certains pouvoirs financiers. Le débat sur la chorématique ne concerne donc pas seulement les géographes, mais aussi des décideurs et bon nombre de citoyens.» Une des autres accusations les plus fréquentes formulée à l'encontre de la chorématique est qu'elle néglige les influences particulières humaines sur le territoire au profit de forces structurantes extérieures. Tombant progressivement en désuétude, elle reste une tentative ambitieuse dans sa simplification, et riche dans ses formes esthétiques, de représenter et organiser la complexité du monde à travers un système de signes limités.

Marie Baloup

NOTES

¹ Roger Brunet, géographe (Modèles et chorèmes. In *Mappemonde, Champs et Contrechamps*. *Raisons de géographie*, Paris, Belin, 1997: p. 203).

² Fondateur, d'*Hérodote*, revue de géographie et de géopolitique (revue trimestrielle publiée par les Éditions La Découverte), et du Centre de recherches et d'analyses de géopolitiques.

	point	ligne	aire	réseau
maillage	chef-lieu	limite administrative	état, région...	centres, limites et polygones
quadrillage	tête de réseau, carrefour	voies de communication	aire de desserte, irrigation, drainage	graphe
gravitation	points attirés, satellites	lignes, orbites d'isotropie	auréoles, bandes	liaisons préférentielles
contact	points de passage, d'entrée...	rupture, interface	aires de contact	base tête de pont
tropisme	centre d'attraction	ligne de partage	surfaces de tendance	dissymétrie
dynamique territoriale	évolutions ponctuelles	axes de propagation	aires d'extension ou de régression	tissu du changement
hiérarchie	semi-urbain	limites administratives	sous-ensemble	réseau maillé

1. L'aire 	3. La ligne 	5. Le passage 	7. Gradient
2. Le point 	4. Le flux 	6. Variation ou polarisation 	

Ci-dessus La table des chorèmes (Roger Brunet, *Géographie universelle*, Hachette/Reclus, 1991)

désigner la manière dont les signes ont été établis. Mais l'arbitraire, c'est aussi la grille d'analyse et l'espace combinatoire à travers lesquels la nature va se donner en ce qu'elle est, au ras des impressions originaires et dans toutes les formes possibles de leur combinaison. En sa perfection, le système des signes, c'est cette langue simple, absolument transparente qui est capable de nommer l'élémentaire; c'est aussi cet ensemble d'opérations qui définit toutes les conjonctions possibles. À nos regards, cette recherche de l'origine et ce calcul des groupements paraissent incompatibles, et nous les déchiffrons volontiers comme une ambiguïté dans la pensée du XVII^e et du XVIII^e siècle. De même, le jeu entre le système et la nature. En fait, il n'y a pour elle aucune contradiction. Plus précisément, il existe une disposition nécessaire et unique qui traverse toute l'épistémè classique: c'est l'appartenance d'un calcul universel et d'une recherche de l'élémentaire dans un système qui est artificiel, et qui, par là-même, peut faire apparaître la nature depuis ses éléments d'origine jusqu'à la simultanéité de toutes leurs combinaisons possibles. À l'âge classique se servir des signes, ce n'est pas, comme aux siècles précédents, essayer de retrouver au-dessous d'eux le texte primitif d'un discours tenu, et retenu, pour toujours; c'est tenter de découvrir le langage arbitraire qui autorisera le déploiement de la nature en son espace, les termes derniers de son analyse et les lois de sa composition. Le savoir n'a plus à désensabler la vieille Parole dans les lieux inconnus où elle peut se cacher; il lui faut fabriquer une langue, et qu'elle soit bien faite c'est-à-dire que, analysante et combinante, elle soit réellement la langue des calculs. On peut définir maintenant les instruments que prescrit à la pensée classique le système des signes. C'est lui qui introduit dans la connaissance la probabilité, l'analyse et la combinatoire, l'arbitraire justifié du système. C'est lui qui donne lieu à la fois à la recherche de l'origine et à la calculabilité; à la constitution de tableaux fixant les compositions possibles et à la restitution d'une genèse à partir des éléments les plus simples; c'est lui qui rapproche tout savoir d'un langage, et cherche à substituer à toutes les langues un système de symboles artificiels et d'opérations de nature logique. Au niveau d'une histoire des opinions, tout ceci apparaîtrait sans doute comme un enchevêtrement d'influences, où il faudrait bien sans doute faire apparaître la part individuelle qui revient à Hobbes, Berkeley, Leibniz, Condillac, aux Idéologues. Mais si on interroge la pensée classique au niveau de ce qui archéologiquement l'a rendue possible, on s'aperçoit que la dissociation du signe et de la ressemblance au début du XVII^e siècle a fait apparaître ces figures nouvelles que sont la probabilité, l'analyse, la combinatoire, le système et la langue universelle, non pas comme des thèmes successifs, s'engendrant ou se chassant les uns les autres, mais comme un réseau unique de nécessités. Et c'est lui qui a rendu possibles ces individualités que nous appelons Hobbes, ou Berkeley, ou Hume, ou Condillac.



Ci-contre
Vitaly Komar et
Alexandre Melamid,
K&M. D.R.

18 Harry Smith

Né à Portland (Oregon) en 1923 et mort à New York en 1991.

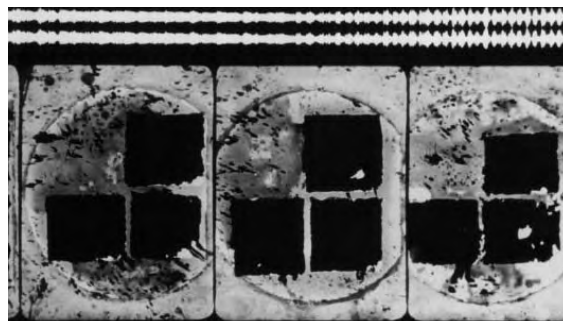
Œuvre exposée:

Early abstractions, 1939-1956, film cinématographique, 16mm transféré en DVD, couleur, sonore, 23' Courtesy Light Cone, Paris

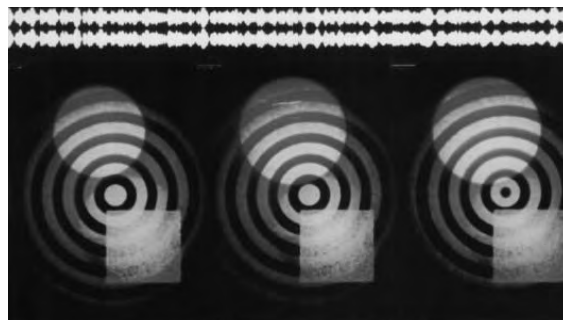
Peintre, musicologue, anthropologue, linguiste et collectionneur en tout genre, Harry Smith est aussi un des piliers du cinéma expérimental. Il met au service de sa créativité diverses expériences physiques parmi lesquelles l'ingestion de substances psychotropes, sources d'hallucinations diverses et de voyages introspectifs et initiatiques. En 1939, alors qu'il commence à peindre ses visions sur pellicule, Smith puise

son inspiration du côté des motifs de la peinture traditionnelle indienne et des patchworks séminoles. Il rejoindra le mouvement des cinéastes de San Francisco, se plaçant alors au centre de l'Avant-garde américaine. À cette époque, il s'intéresse au cinéma expérimental et à la peinture de Kandisky, laquelle, teintée de mysticisme associe des couleurs à des sonorités et instaure un véritable langage visuel abstrait, capable d'induire une expérience spirituelle. Harry Smith réalise d'abord des abstractions en peignant et grattant directement sur la pellicule avant de se consacrer à des collages animés semi-réalistes en découpant des figurines dans d'anciennes lithographies et en les intégrant dans des scénarios inspirés des religions orientales,

du tarot, de la théosophie ou de l'alchimie. Son cinéma assure le lien entre la rigoureuse abstraction chromatique des années 1920 et le psychédéisme mystique des années 1960, dont il est l'un des précurseurs. Les films réunis dans *Early Abstractions* sont de très courtes expérimentations visuelles réalisées entre 1939 et 1956. Abstraits, ils jouent sur la rencontre de formes géométriques au sein de chorégraphies animées à la fois hypnotiques et dynamiques — chargées de significations symboliques, comme autant de signes cachés.



Ci-contre
Early abstractions,
1939-1956, film
cinématographique,
16mm transféré en DVD,
couleur, sonore, 23'
Courtesy Light Cone,
Paris



NOTES

1
Logique de Port-Royal, 1^{re} partie, chap. IV.

2
Berkeley, *Essai d'une nouvelle théorie de la vision* (*Œuvres choisies*, trad. Leroy, Paris, 1944, t. I, p. 163-164).

3
Berkeley, *Principes de la connaissance humaine* (*Œuvres choisies*, t. I, p. 267).

4
Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (*Œuvres*, Paris, 1798, t. I, p. 188-208).

5
Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p. 75.

19

Suzanne Treister



Née en 1958 à Londres où elle vit et travaille.

Œuvres exposées :

A Timeline of Science Fiction Inventions: Weapons, Warfare and Security, 2008, série de 15 œuvres, stylo à bille sur papier; *ALCHEMY | New Nation, Monday 14th May 2007, 2007*, stylo à bille sur papier Arches; *ALCHEMY | Le Figaro, 16th January 2008, 2008*, encre sur papier; *ALCHEMY | The New York Times, Monday 5th March 2007, 2007*, encre sur papier Arches; *CORRESPONDENCE: From Afghanistan to Zimbabwe*, crayon sur papier. Courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres

L'artiste britannique Suzanne Treister développe un travail complexe et riche, mêlant faits réels et fictions, prenant la forme de dessins, diagrammes, installations mais aussi éditions, films et projets en ligne. Les travaux présentés dans l'exposition prennent une forme graphique qui mélange de manière troublante ses intérêts pour les signes protocolaires du pouvoir, la guerre et l'armement associés à certains motifs ésotériques et mystiques (Cabbale, alchimie, rose-croix, etc.). Dans *A Timeline of Science Fiction Inventions: Weapons, Warfare and Security*, elle recense de manière chronologique les innovations de la technologie militaire telles qu'elles apparaissent dans la fiction (littérature, cinéma, etc.). La forme par laquelle elle organise cette information reprend celle de l'« Arbre de vie » (ou Séfirotique) de la traditions mystique de la Kabbale. *Correspondence: From Afghanistan to Zimbabwe* consiste, dans sa version complète, en 324 en-têtes de papiers à lettre officiels (présidences, gouvernements, services diplomatiques, ONG ou fabricants d'armes, passés et contemporains), fidèlement reproduits au crayon. La série *Alchemy*, quant à elle transcrit l'information des premières pages de quotidiens internationaux en dessins alchimiques, inscrivant de manière troublante des informations habituellement présentées comme objectives dans un forme qui renvoie à l'existence potentielle de pouvoirs et croyances occultes. Indéterminé et fascinant quoique précisément informé, le travail de Suzanne Treister joue avec les correspondances entre signes issus de champs hétérogènes, et les liens volontaristes que l'on peut faire entre le rationnel, le politique, l'industriel et l'occulte.

Ci-dessus
Suzanne Treister
ALCHEMY 2007-8
watercolour and felt tip
pen on paper
ALCHEMY | The Sun,
19th April 2007
21 x 29,7 cm
Courtesy Annelly Juda
Fine Art, Londres

LE SAVIEZ-VOUS?

Signes et standards: l'exemple du format A4

L'origine du format A4 pour la feuille de papier machine, telle qu'utilisée couramment aujourd'hui, ne semble pas clairement établie. Industriellement, son adoption daterait de la standardisation industrielle établie au XX^e siècle à travers la norme allemande DIN (1922) et la norme internationale ISO (1947). Les fabricants de photocopieurs auraient fini par imposer cette dimension dans les pays non-anglophones de l'Europe, et à travers lui, les formats dont il est issu (A3, A2, A1, A0) et ceux qu'il génère (A5, A6...). Certaines sources

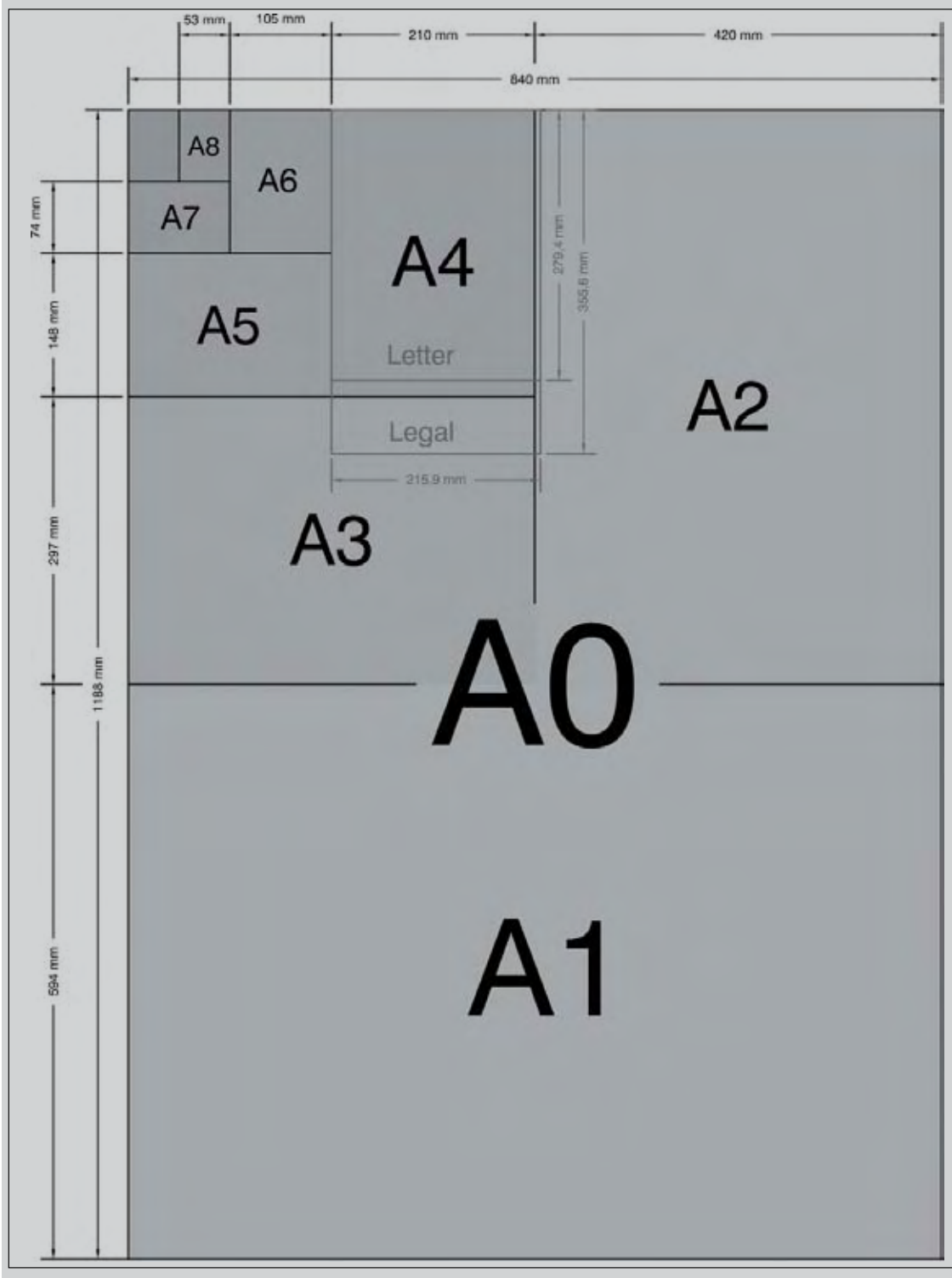
mentionnent la Révolution Française comme origine. Il est certain que cette période de changement scientifique et sociétal ait pu jouer un rôle pour l'imposition d'un format qu'elle souhaitait probablement universel, comme elle le fit avec le système métrique encore utilisé de nos jours sauf par les pays anglo-saxons. Ce dont on est sûr, c'est que le format A est issu d'un savant rapport de proportion utilisant la racine carrée de 2, premier nombre irrationnel. Dès lors, ce format idéal, le seul à garder ses proportions quand on le plie en 2, ou au contraire quand on le dédouble, est basé sur un isomorphisme d'échelle et un système fractal, puisque toute page de ce format contient exactement un nombre fini de pages de la même proportion. Il semble ainsi porter le sceau d'un idéalisme de proportion quasi mystique, comme le fut le secret pythagoricien autour de la tétrakty. Léonard de Vinci (1452-1519) est souvent

cité pour la découverte de ce format. Référence à cette période innovante qu'est la Renaissance italienne, en pleine redécouverte de l'Antiquité et des écrits hellénistiques et qui a revisité de manière systématique les bases de la géométrie grecque. De fait, les compagnons bâtisseurs de cathédrales, faisant le lien entre l'Antiquité et la Renaissance à travers le Moyen-âge, avaient continué à utiliser des notions de géométrie idéale pour faire tenir leurs édifices, tout en les élevant de plus en plus haut. Si nous nous attardons sur l'origine même du terme « format », nous découvrons qu'il s'agit d'un terme d'imprimerie datant de Gutenberg et déterminant la dimension d'un livre à partir du nombre de pages que renferme chaque feuille (format in-folio, in-quarto, in-octavo, soit plié en deux, en quatre ou en huit). Il est notable de remarquer que ce format permettait aux imprimeurs d'avoir le moins de perte

de papier, voire pas du tout. Et voilà peut-être ce qui a finalement déterminé l'adoption de la série A (le A0 étant basé sur la proportion idéale décrite plus haut adaptée au mètre carré) : le choix technique et économique d'une corporation professionnelle spécialiste de la reproduction. Dans tous les cas, qu'elle soit associée à la Renaissance, aux Lumières ou à l'industrialisation, cette norme semble refléter une universalité non plus fondée sur l'échelle humaine, mais sur un idéalisme de calcul, de rationalisme et de pragmatisme, qui sont les sources d'une certaine idée de la modernité.

Magali Arbogast

Ci-dessous
Composition
d'un format A0.



20

Cy Twombly

Né à Lexington (Virginie), il vit et travaille entre Rome, Gaeta et Lexington.

Œuvre exposée:

Natural History No. 1 Mushrooms, 1974, ensemble de 10 estampes, lithographie et collage
Collection Frac Alsace

L'œuvre de Cy Twombly se développe en marge des courants dominants de l'art américain et s'organise souvent en de grands tableaux abstraits qui

utilisent le signe, souvent proche de la calligraphie, comme expression psychique, mais aussi en référence à des mythes personnels ou culturels. Dans les années 1970, l'artiste accorde une place privilégiée à la technique du collage, où se succèdent des séries qui déclinent, jusqu'à épuisement, un même motif, consacré aux artistes et écrivains qu'il admire, dont Malévitche et Tatline, ou bien à la mythologie gréco-latine, dont se nourrit son œuvre depuis la fin des années 1950. Dans

la série *Natural History Part I — Mushrooms* de 1974, l'artiste emprunte le mode de représentation de la planche scientifique pour déplier son propre langage graphique, à travers une gestuelle caractéristique mêlant collages, dessins, lithographies et utilisant des cartes postales d'événements historiques, de monuments et des reproductions de tableaux. Ce faisant, il donne à voir une des sources possibles de son célèbre travail pictural: la transformation des formes de la nature

en signes graphiques, puis calligraphiques. Ces rapprochements d'images et de formes abstraites suivent par ailleurs une sorte de ligne symbolique qui débute dans une référence naturaliste au mythe de Leda et du cygne et s'achève avec une image du champignon atomique.

Natural History No. 1 Mushrooms, 1974, ensemble de 10 estampes, lithographie et collage
Collection Frac Alsace
© photos Cy Twombly



1



2



3



4



5



6



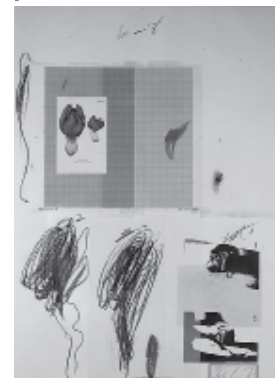
7



8



9



10

21

Raphaël Zarka

Né à Montpellier en 1977, il vit et travaille à Paris.

Œuvre exposée:

Catalogue raisonné des Rhombicuboctaèdres: 1495-2009

80 diapositives couleurs
2 carrousels + 1 bande son
Production Frac Ile-de-France/le Plateau
Courttesy Galerie Michel Rein,
Paris et Motive Gallery, Amsterdam

Collectionneur, lecteur, chercheur, investigateur, Raphaël Zarka fait partie de ces artistes érudits, travaillant prioritairement avec le savoir et la connaissance comme matériaux premiers. Une véritable pensée critique en forme, sous-tendue par des référents

théoriques précis, notamment la pensée de l'écrivain Roger Caillois défendant l'idée qu'il y a un nombre fini de formes dans le monde dans lequel on ne peut éviter de sans cesse puiser. Ses sculptures érudites, savantes, chargées de sens hétérogènes mais non contradictoires, semblent à première vue héritées d'une pratique minimale, positiviste ou rationnelle. Mais, derrière cette rigueur et cette facture géométrique des formes, il y a quelque chose de romantique chez l'artiste, d'ému dans ce respect et cet amour des objets abandonnés, oubliés ou rejetés, qui sont malgré eux les creusets d'une histoire secrète des formes suivant une mystérieuse nécessité téléologique. Raphaël Zarka a été invité dans l'exposition «La Planète des signes» à proposer une production spécifique qui s'attache à déplier le système de travail de l'artiste, de manière à la fois discursive et illustrée.



Brise lame reprenant exactement la forme du rhombicuboctaèdre de la planche 36 du traité de Luca Pacioli *Divina Proportione* publié à Venise en 1509. Photographie: Jean-Claude Zarka, hiver 2006.

LE SAVIEZ-VOUS?

Body signals

When an aircraft is close enough for the pilot to see you clearly, use body movements or positions to convey a message.



Fig.1

Fig.2

Fig.3

Fig.4

Fig.5

Fig.6

Fig.7

Fig.8

Fig.9

Fig.10

Fig.11

1. Can proceed shortly:
wait if practicable.
2. Land here
(point in direction of landing).

3. Need mechanical help or parts:
long delay
4. All OK: do not wait.
5. Do not attempt to land here.

6. Pick us up: aircraft abandoned.
7. Use drop message.
8. Affirmative (yes).
9. Negative (no).

10. Our receiver is operating.
11. Need medical assistance urgently.

LE SAVIEZ-VOUS?

Bibliographie sélective

Établie par l'équipe de l'Antenne et Guillaume Désanges

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Histoires du signe

— *L'Homme et ses Signes* par Adrian Frutiger, Éd. Atelier Perrouseaux, 2000.
— *Essais sur L'archéologie du signe* d'Henri Maccheroni par Germain Roesz, L'Harmattan, 2008
— *Le livre des signes et des symboles* par I. Schwarz-Winkhofer, H. Biedermann, et Inge Hanneforth, Éditions Jacques Grancher, Collection: Grancher Depot, 2005
— *Écrits sur le signe* par Charles Sanders Pierce et Gérard Deledalle, Éd. du Seuil

Répertoires de signes

— *Symbols* — *Encyclopedia of Western Signs and Ideograms*, Carl G. Liungman, HME Publishing, 2004
— *Encyclopédie des symboles*, Collectif, sous la direction de Michel Cazenave Éditions: LGF — Livre de Poche, Collection: La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui. 1999

Sémiologie

— *L'Empire des signes*, Roland Barthes, Seuil, 2005.
— *Signes, symboles et mythes* par Luc Benoist, Éditeur: PUF, Collection: Que sais-je ?
— *Dictionnaire symbolique des symboles* par Begey et Bertrand, Édition Du Rocher, 2000
— *Écrits sur le signe* par Charles Sanders Pierce et Gérard Deledalle, Éd. du Seuil
— *L'image et les signes: Approche sémiologique de l'image fixe* par Martine Joly, Éditeur: Armand Colin, 2005

MYSTIQUE

Dictionnaires & guides

— *Le nombre d'or* — *Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Matila C Ghyka, Gallimard, 2004.
— *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Corinne Morel, Éditeur: L'Archipel, 2005
— *Les symboles mystiques: Guide pratique des signes et symboles magiques et sacrés* par Brenda Mallon et Antonia Leibovici, Éditeur: Véga, 2008
— *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Éditions: Robert Laffont, Collection: Bouquins, 1997.

Ouvrages spécialisés

— *L'Hostie profanée, Histoire d'une fiction théologique*, Jean Louis Schéfer, P.o.l, collection Essais, 2007
— *Signes du corps* par Christiane Falgayrettes-Leveau, David Le Breton, Mohamed Kacimi, et Jean Yoyotte, Éditions Dapper, 2004
— *Les Symboles de la franc-maçonnerie: Signes, mots, couleurs et nombres* par Jean-Jacques Gabut et Alain Graesel, Éditeur: Dervy, 2008

COGNITIF

— *Les Monnayeurs du langage*, Jean-Joseph Goux, Aux éditions Galilée, 1984
— *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Jean-François Lyotard, Les Éditions de Minuit, 1979, Collection Critique
— *Œuvres*, Roger Caillois, Éditions Gallimard, collection Quarto, 2008
— *Le champ des signes, Réurrences dérobées*, Roger Caillois, Éditeur Hermann, Collection Littérature, 2008

Graphisme

— *Au royaume du signe*, Musée Dapper, Éditions Dapper, 1997
— *Les origines du graphisme: Structure, fondements de la préhistoire à nos jours* par Marcel Charles Desban, Éd. Boubée, 2006

— *Signe et calligraphie: Exposition, 12 juin — 15 septembre 1986, Musée national des arts africains et océaniques, Paris*, par la Bibliothèque Nationale, l'Association pour le développement des échanges interculturels au Musée des arts africains et océaniques, et le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 1986
— *Dictionnaire des poinçons, symboles, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français* par Ris-Paquot, Phenix Éditions, 2004
— *ABZ: Alphabets, graphismes, typos et monogrammes* par Collectif et Mel Gooding, Éditions Autrement, 2003
— *Symboles, signes et marques* par Georges Nataf, Éditeur: Berg International, 1991

Sciences naturelles et mathématiques

— *Forme et croissance*, D'Arcy Wentworth Thompson, Éditeur: Seuil, Collection: Science ouverte, 2009
— *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Matila C Ghyka, Éditions du Rocher, 1998.
— *La topologie et ses signes: éléments pour une histoire sémiotique des mathématiques* par Alain Herremann, Éditeur: Musipages, 2000
— *Cristallographie déformation des corps cristallisés, groupements, polymorphisme, isomorphisme*, par Frédéric-Félix-Auguste Wallerant, 1909

Philosophie

— *Signes*, Maurice Merleau-Ponty, Folio essais, 2001.
— *Le signe, histoire et analyse d'un concept*, Umberto Eco, Le livre de Poche, 1992.
— *Proust et les Signes*, Deleuze, Gilles, PUF, 1964.
— *Langages de l'art: Une approche de la théorie des symboles* par Nelson Goodman et Jacques Morizot, Éditeur: Hachette, Collection: Pluriel, 2005

Arts visuels, iconologie

— *The Visual Display of Quantitative Information, 2nd edition*, Edward R. Tufte, Graphics Press, 1992
— *Envisioning Information*,

Edward R. Tufte, Graphics Press, 1990
— *Style, artiste et société*, Meyer Schapiro 1982, Éd: Gallimard, collection: Tel, 1982, contient 13 articles dont: *Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques* — *Images oiseaux*, Karl Sierck, Éditeur: Klincksieck, 2009
— *Iconologie: Image, texte, idéologie*, W.J.T. Mitchell, Éditeur: Les Prairies Ordinaires, Collection: Penser / croiser, 2009
— *Le Rituel du serpent: Récit d'un voyage en pays Pueblo*, Aby Warburg, Paris, Macula, 2003
— *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman, Éd. de Minuit, Paris, 2002.
— *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Georges Didi-Huberman Gallimard, 2007.

POLITIQUE

— *Le Viol des foules par la propagande politique*, Sergueï Stepanovitch Tchakhotine Gallimard, collection Tel, 1992.
— *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours* par Bertrand Schnerb, Philippe Contamine, Hervé Drévilon, Éditeur: PU Rennes, 2008
— *Signes de la collaboration et de la résistance, 1939-1945* par Jean-Pierre Gref, Michel Wlassikoff, Philippe Delange, et Jean-Pierre Azéma, Éditeur: Autrement, 2002
— *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Alberro, Alexander, MIT Press, 2003.
— *Pour une critique de l'économie politique du signe* par Jean Baudrillard, Éditeur: Gallimard, Collection: Essais, 1972
— *La symbolique politique* par Lucien Sfez, Ed. Que sais-je?, 1996

Remerciements

Aux institutions partenaires de l'exposition

Délégation aux arts plastiques / Monsieur Pierre POUJADE-FAYET / **Ambassade des Pays-Bas** / Monsieur Hans GROUTEN-FELD, Service culture et Enseignement, Madame Jeanne WIKLER, Responsable du Service culture et enseignement, Monsieur l'Ambassadeur, Monsieur Hugo Hans SIBLESZ, **Ambassade du Chili en France** / Madame l'Ambassadeur, Maria Pilar ARMANET / Monsieur le 2nd Secrétaire, Sebastian SCHNEIDER; **PRO HELVETIA** / Madame Marianne BURKI / Monsieur Pierre SCHAEER / Monsieur le Directeur, Pius KNÜSEL; **LE BRITISH COUNCIL** / Sarah BAGSHAW / Laetitia MANACH / Chris HICKEY / Madame Sally GOODMAN.

Aux prêteurs

Act Up-Paris / Présidents, Safia Soltani et Stéphane Vambre / Marjolaine Degremont / Yves Grenu; **Collection Costakis, Thessaonique, Grèce** / Angelica Charistou / Olga Foti; **Galerie Thaddaeus Ropac, Paris** / Victoire de Pourtales; **Galerie Sonnabend, New York** / Quensia Wong; **Galerie Maccarone, New York, Fonds régional d'art contemporain d'Alsace** / Katia Gagnard; **gb agency, Paris** / **Centro Cultural de Monteheroso** / Béatrice Herrera; **Almudena Diaz; Galerie Chantal Crousel, Paris** / Karen Tanguy; **Galerie Carlier / Gebauer, Berlin** / **Matt Mullican Studio, Berlin**; **Galerie Mai 36, Zürich** / Maya Pfeifer; **Tracy Williams Ltd, New York**; **Galerie Michel Rein, Paris**; **Galerie Anna Annelly Juda Fine Art, Londres**; **Bibliothèque Forney** / Frédéric Casiot; **Museum National d'Histoire Naturelle** / François Farges; **Bibliothèque Nationale de France** / Vanessa Seibach; **Light Cone** / Emmanuel Lefrant; **Collection Italo Tomassoni**; **Fondazione di Risparmio de Foligno** / Président Alberto Gianetti / secrétaire Christiano Antonetti; **Emanuele De Donno** (Foligno); **Ivan Moskowitz** (Chicago).

Et

Allison Card / Metro Pictures Gallery / Philippe Artières, Pedro Araya, Catherine de Smet, Patricia Falguères, Eric Mangion, Philippe Mangot, Héléne Meisel, Mélanie Mermod, les Éditions Gallimard / Solène Carer, François Piron, Alessandra Sandrolini, Eva Wittcox, Raphaël Zarka, Ma Zhong Yi ainsi que la succession de Michel Foucault.

Ours

Le journal de l'exposition est édité à l'occasion de l'exposition *La Planète des signes* (10 septembre au 15 novembre 2009) au Plateau / Frac Île-de-France.

Exposition

Commissaire de l'exposition: Guillaume Désanges

Frac Île-de-France / Le Plateau

Président: François Barré
Directeur: Xavier Franceschi
Secrétaire générale: Sumiko Oe-Gottini
Assistante de direction: Anne-Claire Duprat

Chargée des expositions et des éditions: Maëlle Dault assistée de Séverine Giordani et Florian Guillaume

Responsable de la communication et des partenariats: Christelle Masure
Attachée de presse: Magda Kachouche
Responsable de la collection: Verleer Dobbelaar

Chargé de l'action culturelle: Gilles Baume
Chargée de l'action éducative jeune public: Marie Baloup
Chargée de l'accueil: Magali Arbogast
Régisseurs: Frédéric Daugu et Julien Pettex-Muffat.
Equipe de montage: Maxime Baron, Valentine Guillien, Emmanuel Lagarde, Tiffany Salza, Emilie Sévère.

Catalogue

Textes: Magali Arbogast, Marie Baloup, Gilles Baume, Stéphanie Coupé, Maëlle Dault, Guillaume Désanges, Anne-Claire Duprat, Xavier Franceschi, Séverine Giordani, Florence Le Bourg, Héléne Meisel.
Coordination éditoriale: Guillaume Désanges et Maëlle Dault, assistés de Séverine Giordani.
Conception graphique: Loran Stoskopf, assisté de Mélanie Guéret et Alexandre Chapus.
Crédits photographiques: tous droits réservés.
Impression: Imprimerie Nory, Paris.

Frac Île-de-France / Le Plateau
33 rue des alouettes F — 75019 Paris
Tél : +33 (0) 1 53 198 10
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com

Le Frac Île-de-France est une initiative du Conseil régional d'Île-de-France.

Il reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication — Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France et, dans le cadre de son action au Plateau, de la Mairie de Paris.
L'exposition La Planète des signes a bénéficié du précieux soutien du British Council, de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas, de l'Ambassade du Chili et de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture. Nous remercions le Ministère de la Culture et de la Communication — Délégation aux arts plastiques pour leur soutien à l'accueil des artistes. En collaboration avec Work Method.

Le Frac Île-de-France est membre des réseaux tram, platform, regroupement des Frac, DCA et de Grand Belleville.

Avec le soutien de parisART



Séquence

Visite avec Guillaume Désanges, commissaire de l'exposition
Dimanche 27 septembre et 25 octobre — 18h

Soirée autour de Aby Warburg

Jeudi 8 octobre — 20h
À proximité du Plateau, la Librairie l'Atelier propose une soirée de rencontre autour d'une sélection d'ouvrages en lien avec l'historien de l'art Aby Warburg, pour une mise en perspective de l'exposition *La Planète des signes*.

Librairie l'Atelier, 2 bis rue du Jourdain 75020 Paris

Performance: Grand Magasin

Jeudi 15 octobre — 19h30
Au croisement de la danse, de la performance et du théâtre, le travail de Grand Magasin (Pascale Murtin, François Hiffler et Bettina Atala) rime souvent avec démonstration, laissant de côté tout effet spectaculaire et virtuosité.

Présent en juin dernier au festival Agora à l'Ircam, Grand Magasin propose aujourd'hui au Plateau une performance conçue en résonance avec l'exposition *La Planète des signes*.

Cette performance s'inscrit dans le cadre du festival actOral Paris, du 15 au 17 octobre 2009.

Rendez-vous gratuits sauf la performance du 15 octobre — 4 euros.
Réservation obligatoire

Annonce

Conférence-performance

Signs and Wonders
30 octobre — 19h
Petite salle du Centre Pompidou

De Guillaume Désanges assisté d'Alexandra Delage dans le cadre de Festival au Centre Pompidou. Entrée libre dans la limite des places disponibles.

En écho à l'exposition *La Planète des signes* présentée au Plateau / Frac Île-de-France (10 septembre — 15 novembre 2009) la conférence *Signs and Wonders* éclaire la manière dont certains signes géométriques élémentaires ont nourri les avant-gardes du vingtième siècle. Entièrement illustrée par des ombres chinoises, cette conférence est l'occasion de mesurer le potentiel illusionniste et magique de pratiques que l'on range parfois trop facilement du côté du rationalisme.

Co-production: Halles de Schaeerbeek (Bruxelles), Centre Pompidou (Paris), FRAC Lorraine (Metz), Signs and Wonders a été présenté à la Tate Modern (Londres), en février 2009.

Raphaël Zarka: Double paysage, Tempête électrique

24 septembre — 7 novembre 2009
École Municipale des Beaux-arts Édouard Manet, Gennevilliers.
En 2001, Raphaël Zarka photographie deux volumes géométriques en béton à l'origine de la série Les Formes du repos. Il en découvre plus tard le nom, le rhombicuboctaèdre, et amorce une collection d'objets et d'images le reproduisant, comme autant de témoignages de sa présence au monde. Pour son exposition à la galerie Édouard-Manet, il poursuit son investigation autour de cette forme et réalise un film inédit sur ce qui constitue, à ce jour, le plus grand exemplaire de rhombicuboctaèdre existant: la nouvelle Bibliothèque Nationale de Biélorussie, imaginée

par les architectes Vinogradov et Kramarenko et construite en 2006. Vernissage le mercredi 23 septembre de 18h à 21h

Infos pratiques

— **Le Plateau**
Place Hannah Arendt
F — 75019 Paris
T +33 1 53 19 84 10
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès

Métro
Ligne 11 — Jourdain
Ligne 7 bis — Buttes-Chaumont
Bus
Ligne 26 — Jourdain

Jours et horaires d'ouverture

Du mercredi au vendredi de 14h à 19h
Les samedis & dimanches de 12h à 20h

L'Antenne

22 cours du 7^e art
F — 75019 Paris
T +33 1 42 01 51 95
antenne@fracidf-leplateau.com
Entrée libre
L'Antenne est fermée les jours fériés.

Jours et horaires d'ouverture

Les samedis & dimanches de 12h à 20h pour la consultation du fonds documentaire et sur rendez-vous.