

Exposition Claude Closky, 8002-9891

28 mars 2008-22 juin 2008

cqfid
(ce qu'il faut découvrir)

Sommaire

Présentation de l'exposition

«Le texte de l'œuvre» par Frank Lamy,
commissaire de l'expositionp.3

Plan de l'expositionp.5

Les œuvres de l'exposition
ou «Le blabla de la galaxie hypermédiatique»p.7

Des procédures héroïques... p.17

L'inventaire du monde p.25

La contradiction comme règlep.37

Expositions «désœuvrées»p.41

Liensp.47

LE TEXTE DE L'ŒUVRE

Partant d'une analyse des moyens et des fins de l'art, Claude Closky examine, depuis maintenant une vingtaine d'années, les systèmes d'information, de représentation et d'organisation du monde. Poussant leurs logiques internes jusqu'à leur propre point d'effondrement et d'anéantissement, il agence, classe, répertorie, ordonne, désordonne, désorganise de l'intérieur. Il met véritablement en œuvre une théorie subjective de l'information et des médias qui obéit à deux mouvements apparemment contradictoires : l'ellipse et l'accumulation. Cette navigation entre les objets, les signes et les images qui codifient et informent notre univers prend au piège les techniques de la communication par infiltration. Les clichés et autres mots d'ordre ainsi véhiculés sont détournés et retournés pour une réflexion sur la construction de l'identité, tant individuelle que collective.

Dans une tradition post-structuraliste, le langage est son instrument de prédilection. Héritier oulipien de Magritte et de l'art conceptuel, l'économie du signe (désignation, signifiant et signifié...) constitue une de ses matières premières. Claude Closky utilise la stratégie même des systèmes qu'il questionne par une mise à l'épreuve et en abyme subtiles et implacables de leurs logiques internes. Il travaille les potentialités descriptives et constructives que le langage contient dans un mouvement concomitant, très précisément là où le mot est la chose.

Décodeur de signes et messages, il s'empare des modes d'organisation du monde (mathématiques, alphabétiques, temporels et autres), des liens capitalistes entre l'être, l'avoir et le vouloir, des mots d'ordres émis par la société de consommation, où richesse, beauté, jeunesse sont les conditions du bonheur, des injonctions d'usages du monde... Les superposant, il produit de la vacance dans les agencements machiniques, les grilles de lecture et d'analyse. Véracité et efficacité des énoncés sont mises en crise (Que se passe-t-il quand l'on classe les 10 premiers nombres par ordre alphabétique?). Au travers de ces dérèglements des systèmes d'information, c'est bien d'énonciation dont il est question, d'usage (cf. Michel de Certeau).

Cette première rétrospective se propose comme un moment d'arrêt et de retour sur l'œuvre et envisage de mettre en relief les cohérences thématiques et procédurales de cet univers polymorphe. Si l'œuvre de Claude Closky adopte plusieurs formes, de la peinture au site Internet en passant par le dessin, le collage, la photographie, la vidéo ou le diaporama,

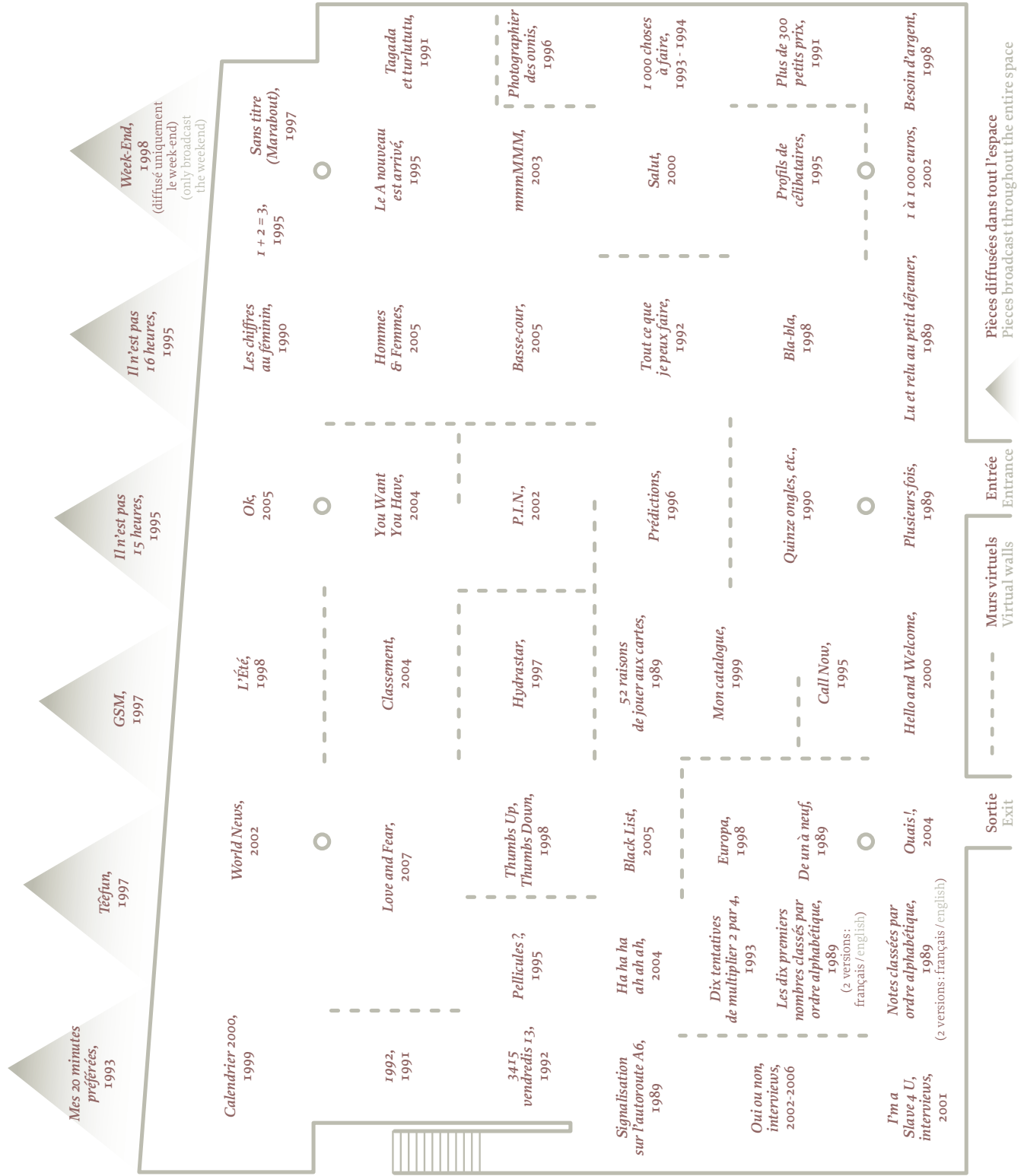
son champ d'interrogations est constant.

Cette exposition proposera une *relecture* d'un ensemble de pièces balisant son œuvre. Partant de cette capacité essentielle qu'a le texte à exister tant dans sa forme écrite que parlée, certaines œuvres, véritables partitions, seront transposées. Du visible au sonore, le visiteur devenu auditeur se trouvera au cœur d'un parcours allant de 1989 à 2008.

Frank Lamy

Chargé des expositions temporaires au mac/val.

PLAN DE L'EXPOSITION



LES ŒUVRES DE L'EXPOSITION

ou «le blablabla de la galaxie
hypermédiatique»

Michel Gauthier



53 pièces sonores sont à écouter au casque, 6 diffusées dans tout l'espace d'exposition. Aucune zone de silence. 59 œuvres «relues» par l'artiste, qui propose pour chacune d'elles la transcription, la transposition sonore et le dispositif de diffusion les plus adaptés. L'espace est plongé dans la semi-pénombre, une moquette au sol amortit les sons parasites et assure aux visiteurs un confort nécessaire à une réception intime et individuelle de l'œuvre. Le dispositif, loin d'éloigner le visiteur, annule la distance, rapproche physiquement et littéralement l'œuvre de son auditeur, le casque sur les oreilles. L'écoute est privée, intime. L'œuvre s'adresse personnellement au «récepteur», à l'instar des messages publicitaires. Claude Closky transforme alors une grande partie de son œuvre en bande-son. Jingles radio, flots de dépêches de presse, interviews d'artistes, listes d'objets de consommation transformés en partitions sonores, dits par une multitudes de voix d'amateurs ou de professionnels, et se révélant à l'écoute de véritables énoncés linguistiques ineptes, d'où le sens s'est éclipsé.

Alors que, d'ordinaire, un artiste cherche, et notamment à l'occasion d'une exposition censée restituer exemplairement la réalité d'un parcours esthétique, à voir ses œuvres présentées dans leur intégrité, Closky prend ici ses aises à l'endroit de sa production, règle la transcendance sonore de son œuvre à l'égard des objets dans lesquels elle a pris corps, en montrant, majoritairement, des transpositions, dont certaines sont, au surplus, partielles.

Michel Gauthier, extrait du catalogue d'exposition.

Les œuvres sélectionnées ne sont pas distribuées au hasard mais suivent au contraire plusieurs logiques et enchaînements, offrant une issue à l'articulation chronologique, parangon de l'exposition rétrospective, monographique. Ces principes d'accrochages ne sont absolument pas prescriptifs et n'imposent aucun parcours au visiteur. Ils construisent et déconstruisent dans un même mouvement les tentations taxinomiques du musée.

Une distribution signalétique

Entrée de l'exposition :

Plusieurs fois, 1989

Une litanie de «fois», de la première à la centième fois.

Sortie de l'exposition :

Ouais! 2004

Un décompte de chiffres ponctuées d'un «ouais!» exclamatif est la dernière pièce audible par le visiteur.

À mi-chemin entre l'entrée et la sortie :

Hello and Welcome, 2000

Une alternance de formules stéréotypées d'accueil et d'au revoir.

Les pièces «d'ambiance», diffusées dans l'espace de l'exposition

Téèfun, 1997

Jingle tf1 diffusé tous les quarts d'heure.

GSM, 1997

Sonneries de plusieurs téléphones portables sonnant en même temps.

Mes 20 minutes préférées, 1993

Classement chronologique de vingt minutes préférées.

Il n'est pas quinze heures, 1995 / *Il n'est pas seize heures*, 1995

Répétition des deux phrases suivantes: «Il n'est pas 15 heures» et «Il n'est pas 16 heures». Précise l'heure qu'il n'est pas.

Week-end, 1998

Jingles annonçant le week-end toutes les 1/2 heures

Les procédures

Le parcours proposé s'articule également autour d'une série de procédures possibles (la liste, la partition, l'accumulation, les systèmes, le hasard, la suite, etc.) prévalant sur l'objet, en bon héritier des artistes conceptuels et minimalistes. Comme ces derniers, Claude Closky éprouve le sens des signes,

des images, des messages quotidiens et médiatiques, les déplace de leur contexte pour les poser en tant que pure langage. Pour cette rétrospective, il ouvre pourtant ici les procédures auto-réflexives sur l'art, l'objet et sa représentation iconique ou linguistique, et donne à l'œuvre une forme sonore, un froid constat de la disparition du sens.

Listes, classements, suites

1992, 1991

Liste des jours de l'année 1992.

3515 Vendredis 13, 1992

Liste d'une sélection de vendredis treize après J.-C. et avant 1992.

Black list, 2005

Liste énoncée en anglais de caractéristiques psychologiques associées aux couleurs rouge, noir, vert, rose, marron, bleu, blanc, jaune, violet, orange.

Classement, 2004

Noms et prénoms d'anonymes prélevés au hasard dans le bottin, classés de 1 à 5, créant une succession de palmarès.

De 1 à 1 000 euros, 2002

Liste de 1 000 «choses» achetables classées par ordre croissant de prix.

Dix tentatives de multiplier 1 par 4, 1993

Liste des dix réponses possibles à l'opération mathématique énoncée classées de un à dix.

Hommes & Femmes, 2005

Liste de prénoms masculins et de leurs équivalents féminins.

Hydrastar, 1997

Liste de marques de produits de beauté ou para-pharmaceutiques.

Pellicules ?, 1995

Liste d'une centaine de questions prélevées dans des magazines exprimant des insatisfactions liées à l'apparence physique, à la santé, à la vie sentimentale ou au statut social.

Le A nouveau est arrivé, 1995

Lecture de 25 titres de livres et magazines composés (au moins) d'une lettre de l'alphabet.

mmmMM, 2003

Une italienne énumère une série d'aliments commençant par la lettre *m* en italien.

Mon catalogue, 1999

Une sélection d'articles d'un catalogue de vente de produits de mode et de consommation énoncés par l'artiste, Claude Closky.

Plus de 300 petits prix, 1991

Énumération d'une liste de petits prix entrecoupés de silences et de chevauchements.

Salut, 200

Liste de formules consacrées à la cérémonie du bonjour composée à partir de dialogues de séries télévisées.

Sans titre (Marabout), 1997

Suite de mots, noms propres, lieux, expressions communes, personnages de fiction, objets de consommations et marques déposées combinés selon le principe de la suite «Marabout». Paroles d'ameublement, décoratives.

Thums up, thumbs down, 1998

Succession de classements binaires de produits, habitudes de consommation, objets de mode «up» ou «down» établis par les magazines.

Tout ce que je peux faire, 1992

Claude Closky dit par ordre alphabétique tous les verbes d'action possibles que propose le dictionnaire.

Programmes et modes d'emploi

52 raisons de jouer aux cartes, 1989

Les 52 figures d'un jeu cartes sont énoncées comme 52 raisons d'y jouer.

Photographier des ovnis, 1996

Un mode d'emploi en quatre points pour réaliser des photographies d'ovnis.

Quinze angles, etc., 1990

Liste de 32 programmes, énoncés puis réalisés à la suite.
«Quinze directions, tout droit, à gauche, à gauche, à droite, en arrière, tout droit, à gauche, à droite, à gauche, en arrière, en arrière, à droite, à droite, tout droit, à gauche.»

Assemblages et collages

1 000 choses à faire, 1993-1994

Mille slogans publicitaires empruntés à des magazines de mode et transformés en conseils, proches de l'instance autoritaire.

Call now, 1995

Montage de numéros de téléphone extraits de publicités radiophoniques anglophones.

Basse-cour, 2005

Des bribes de conversations énoncées par un homme et une femme semblent s'enchaîner sans cohérence. Les voix ne dialoguent pas mais se répondent suivant une logique non narrative.

Besoin d'argent, 1998

Répétition de la question «besoin d'argent?» extraite et montée à partir de publicités diffusées à la radio.

Prédictions, 1996

Succession d'extraits d'horoscopes publiés dans des magazines.

Systemes numérolologiques et arithmétiques

1 + 2 = 3, 1995

Les nombres se succèdent de 1 à 99, croisant deux systèmes numérolologiques : l'ordre arithmétique additionnel et l'ordre chronologique.

$1 + 2 = 3$; $4 + 5 = 6$...

De un à neuf, 1989

La suite des 9 nombres résultant de la juxtaposition des 9 chiffres par ordre croissant.

Les dix premiers nombres classés par ordre alphabétique, 1989

Les chiffres au féminin, 1990

«zéro, une, deux, ...»

Notes classées par ordre alphabétique, 1989

Les notes de musique jouées au piano dans l'ordre alphabétique français et anglais.

Néologismes et jeux de langues

Ha ha ha ah ah ah, 2004

Alternance des onomatopées «Ha» et de «ah», l'une exprimant la joie, l'autre la déception.

OK, 2005

Succession de néologismes formés de codes d'identification de sites Internet, validé systématiquement par un «OK» affirmatif.

Love and Fear, 2007

Suite de néologismes se terminant par les suffixes -philie ou -phobie.

PIN, 2002

Voix d'hommes énonçant des codes PIN entre deux silences.

Tagada et turlututu, 1991

Déclinaison de toutes les combinaisons, assemblages onomatopéiques possibles des syllabes à l'intérieur des mots «Tagada» et «Turlututu».

World News, 2001

Flot (ou déversement à l'image de messages publicitaires) de dépêches d'agences de presse en anglais dont certains mots ont été systématiquement substitués par d'autres (ex. : les nouvelles en provenance de tel pays ont été attribuées à un autre).

Lectures

Messages informatifs sans qualité aux allures d'énoncés conceptuels, décontextualisés et orphelins de leur valeur d'usage.

Lu et relu au petit déjeuner, 1989

Lecture du texte figurant sur les emballages des boîtes de céréales Kellogg's.

Signalisation sur l'autoroute A6, 1989

Lecture d'un panneau d'affichage autoroutier.

Interviews et dialogues potentiels

Bla-bla, 1998

Dialogue composé d'un assemblage de phrases prélevées dans des magazines «people».

Calendrier 2000, 1999

Une femme énonce les jours du calendrier de l'année 2000, chacun associé à un slogan publicitaire en guise de «diction du jour». Celui-ci est dit par un homme. Cet échange se construit par enchaînement thématique des énoncés.

I'm a slave 4 U, 2001

Interview de Samantha Laurent

Oui ou non, 2002 - 2006

Entretiens avec les artistes Pierre Huyghe, Thomas Hirschhorn, Dominique Gonzalez-Foerster, Sophie Calle, Raymond Hains, Jonathan Monk parus dans *Trouble*, *Mudam*, etc. Les entretiens, parus dans divers supports presse, ne sont pas interprétés par les protagonistes originaux.

Profils de célibataires, 1995

Une femme et un homme récitent en stéro des profils féminin et masculin de petites annonces de rencontres.

You Want You Have, 2004

Propositions énoncées en anglais par deux voix de femmes: l'une expose un désir («You want pure energy»); l'autre propose sa satisfaction sous forme d'une marque et de son produit («you have Ginsana Tablet.»)

Les modes de transposition

Le critique d'art Michel Gauthier, dans le catalogue qui accompagne l'exposition, propose une distribution s'appuyant sur la nature originelle de l'œuvre transcrite (p. 142-147).

Les œuvres non transposées

présentées dans leur forme originale, c'est-à-dire sonore. Les textes sont dits. Les enceintes sont ici remplacées par des casques individuels.

Europa, 1998

Partition musicale réalisée à partir des premières mesures d'*Europa* de Santana.

GSM, 1997

Sonneries de plusieurs téléphones portables sonnants en même temps.

Téefun, 1997

Jingle tf1 diffusé tous les quarts d'heure.

L'été, 1998

Bande-son réalisée à partir de publicités diffusées à la radio.

Appelez vite, 1995

Montage de numéros de téléphone anglais extraits de publicités radio.

Salut, 200

Liste de formules consacrées à la cérémonie du bonjour réalisée à partir de dialogues de séries télévisées.

Les œuvres transposées

à partir d'un texte écrit sur une feuille, ou toute autre surface plane d'inscription.

Lu et relu au petit déjeuner (feuille A4)

Plusieurs fois (feuille A4)

Tout ce que je peux faire (livre)

Mon catalogue (livre)

Il n'est pas 15 heures (écran)

Hydrastar (écran)

World News

Bla-bla (un afficheur électronique)

OK (site Internet) sur un site Internet

Sans titre [Marabout] (papier peint)

à partir d'un texte accompagné dans leur forme originale d'objets, d'images ou de pictogrammes.

Dans ce nouvel état, l'œuvre est d'ailleurs peut-être plus présente à elle-même que sous sa forme originale, la dimension physique des objets n'étant pas déterminante.

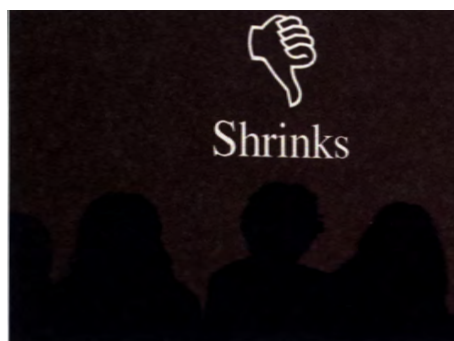
Michel Gauthier

Thumbs Up, Thumbs Down

World News

Le A nouveau est arrivé

Claude Closky,
Thumbs Up,
Thumbs Down, 1998.
Installation vidéo,
ordinateur, projecteur,
durée illimitée.





Claude Closky,
World News, 2002.
Moniteur plasma 16/9,
ordinateur,
adhésif bleu, muet.

Œuvre transposée en partition sonore et jouée au piano :
Notes classées par ordre alphabétique (1989), la sonorisation se donne
comme l'exécution d'une partition.

DES PROCÉDURES HÉROÏQUES...

💡 Au sein des multiples formes du travail de Claude Closky, on trouve des échos à l'histoire de l'art. Volontaires ou fortuites, ces références inscrivent le travail de l'artiste dans la filiation d'un art orienté vers la société et son fonctionnement. Pour ce faire, Claude Closky puise souvent dans les images publicitaires et médiatiques mais aussi dans le stock de l'histoire de l'art savant. Il développe ainsi de manière récurrente une mise en question du statut des images. Un parcours chronologique vers des pratiques artistiques privilégiant l'utilisation de jeux de langage, d'images, de sens. Une exploration des limites entre la représentation et la réalité ou comment Claude Closky transpose dans notre époque médiatique des procédures héroïques de l'histoire de l'art.

Collage

En utilisant le collage de manière totalement inédite dans l'histoire de l'art, Georges Braque et Pablo Picasso introduisent des éléments de la réalité directement sur la toile, dans l'espace de représentation. Ils font place ainsi au calembour, à la métonymie et à la métaphore dans le domaine visuel. L'exploration du collage dans son rapport au signe est, depuis, sans limite! Le morceau de Chatterton sur une feuille blanche intitulé *Collage* semble un clin d'œil amusé de Claude Closky à cette tradition picturale. L'artiste accentue le geste des cubistes en le simplifiant à l'extrême et met en scène un rapport tautologique entre le texte et l'image.



Claude Closky,
Collage, 1990.
Bande adhésive opaque
sur papier, 30 x 24 cm.
Collection Jennifer Flay.

Georges Braque,
Violon et pipe
(*Le Quotidien*), 1913.
Musée national d'Art
moderne – Centre
Georges Pompidou.

Associations surréalistes

René Magritte, à l'instar des surréalistes, postule qu'une représentation n'est pas la copie de la réalité mais la création d'une réalité nouvelle, comme nous le faisons dans nos rêves. Représenter, c'est créer quelque chose de plus vrai que la réalité elle-même. Magritte souligne dans son œuvre notre capacité à croire les représentations et les histoires qu'elles nous racontent. Claude Closky ouvre cette dimension critique et analytique à toute la production des images aujourd'hui et particulièrement aux images de la communication visuelle, de la publicité.

Claude Closky,
Je ne dessine pas de chien,
2000. Extrait
de l'ouvrage 27 x 20,
Éditions FLUX,
École d'Art du Havre.

René Magritte,
La Trahison des images,
1929. Huile sur toile,
59 x 65 cm, Los Angeles,
County Museum.



*Je ne dessine pas de
chien*



Défi dadaïste

Claude Closky,
Vu au milieu d'un sein,
1996. Collage et stylo
bille noir sur papier.

Marcel Duchamp,
Prière de toucher, 1947.
Sein sur velours,
présenté sous verre.
Emboîtement pour l'édition
de luxe du catalogue
de l'exposition
«Le surréalisme
en 1947», galerie Maeght,
Paris. Caoutchouc
mousse [latex] collé
sur velours noir,
découpé et collé carton.
41,8 x 34,7 x 7,1 cm.
Musée national
d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris.
En dépôt depuis
le 1^{er} mars 2000:
les Abattoirs, Toulouse.
© Succession Marcel
Duchamp / Adagp,
Paris 2008.



L'association d'une phrase connotée avec la représentation d'une partie anatomique potentiellement érotique crée une tension entre le texte et l'image. Marcel Duchamp et Claude Closky jouent sur l'énoncé, son pouvoir, son efficacité et son authenticité. Claude Closky partage avec les artistes de la tradition dadaïste mais aussi surréaliste un sens de l'absurde qui vient mettre en question le langage ainsi que toute structuration du sens pré-établie.

*Au départ le texte m'opposait une résistance qui m'attirait. Puisque la question de la représentation m'intéressait plus que le choix du sujet représenté, ramener la forme au niveau du langage était la solution la plus directe et la plus rationnelle. Par ailleurs, c'est drôle de faire exister ce que personne ne regarde. J'ai envie d'attirer l'attention sur des états du langage ordinaire, sur certaines représentations fonctionnelles. Je les libère de la valeur d'usage qui les fait disparaître. [...]
Accentuer la visibilité. Montrer quelque chose suffit à le faire exister, mais je peux aussi retravailler ce qui existe déjà, l'exposer un peu plus. Pour cela, je casse l'équilibre entre le sens et ce qui le véhicule. Toujours de façon grossière, afin d'attirer l'attention autant sur l'objet original que sur la transformation que je lui fais subir.*

«Ni oui, ni non», entretien publié dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, avril - juin 2007, pp. 96 à 105.

Reproduction et répétition



Claude Closky,
Les Euros, 2002-2003.
Photographie couleur,
encre permanente,
32 x 24 cm chacune.
Vue d'exposition
Domaine de
Kerguehenec.

Andy Warhol,
192 one dollar bills, 1962.

Supposons que vous soyez sur le point d'acheter un tableau à 200000 dollars. À mon avis, vous feriez mieux de prendre cet argent, d'en faire une liasse et de l'accrocher au mur. Quand on vous rendrait visite, la première chose qu'on verrait serait l'argent sur le mur.

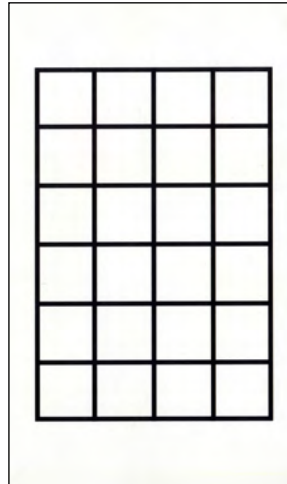
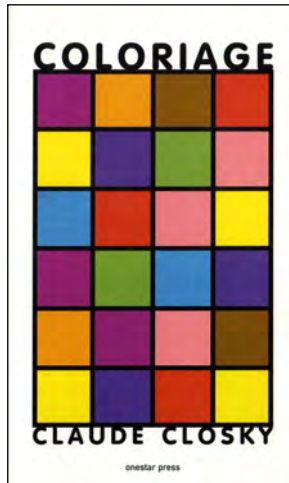
Andy Warhol cité par Judith Nénhamou-Huet in *Art Business*, p. 33.

Questionner l'acte de reproduire en utilisant une image hautement reproductible : le déplacement de l'image du billet vers le tableau, effectué par Andy Warhol et par Claude Closky, interroge le lien entre l'image et la production de la valeur. Le fait de multiplier une image en augmente-t-il ou diminue-t-il la valeur ? Dans un contexte artistique, on peut imaginer que l'unicité de la valeur est la condition sine qua non de la valeur ? Combien de représentation possibles pour une même valeur ?

Programme et partition conceptuels

Claude Closky,
Couverture et quatrième
de couverture
de *Coloriage*, 2001.
Édition Onestar press.

Sol LeWitt,
Drawing Series
– *Composite, Part I–IV*,
#1–24, A+B
(détail), 1969.
© Estate of Sol
LeWitt/Artists Rights
Society (ARS), New York.

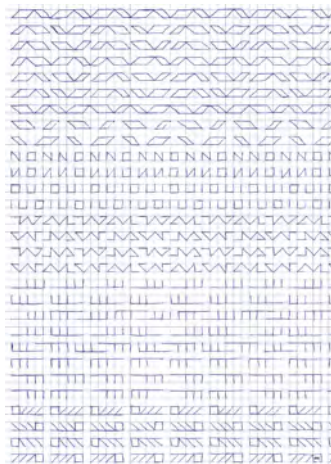


Sol Le Witt applique des principes mathématiques combinatoires pour répartir la couleur dans un espace donné. Claude Closky prolonge cette démarche critique en offrant au spectateur le choix des couleurs et de la répartition dans la grille de ce carnet de coloriage. Un anéantissement du principe d'investissement subjectif de l'œuvre par l'artiste et du pouvoir démiurgique de celui-ci.

Systemes aléatoires

Claude Closky,
Sans titre (1 500 frises),
1992. Stylo bille bleu
sur papier quadrillé,
50 dessins,
30 x 24 cm chacun.
Collection
FRAC Limousin.

François Morellet,
*Répartition aléatoire
de triangles suivant
les chiffres pairs
et impairs d'un annuaire
de téléphone*, 1958.
Musée de Grenoble.



Le résultat m'intéresse évidemment moins que le système lui-même.

François Morellet

Claude Closky partage cette préoccupation avec François Morellet : la structuration de l'œuvre, sa méthodologie, son protocole sont prépondérants. L'aléatoire et la série pour mettre, là aussi, en question la dimension subjective de la création !

Le langage comme procédure

ICGS	24.60	+ 0.65	+ 1.97 %	1,394,000	WFMI	53.88	+ 0.00	- 0.00 %	10,172,000
IDPH	33.69	+ 0.15	+ 0.92 %	50,287,200	XLNX	22.94	+ 0.91	+ 4.13 %	7,549,300
INTC	16.64	+ 0.22	+ 0.47 %	2,489,600	YHOO	18.10	+ 0.50	+ 2.84 %	14,286,200
INTU	47.68	+ 0.22	+ 0.47 %	1,739,900	ADCT	2.65	+ 0.35	+ 15.22 %	2,888,000
IVGN	30.16	+ 1.57	+ 5.48 %	22,633,400	ADBE	26.30	+ 0.70	+ 2.73 %	11,858,000
JDSU	2.77	+ 0.02	+ 0.73 %	7,712,700	ALTR	13.38	+ 0.13	+ 0.98 %	8,777,000
JNPR	7.39	+ 0.03	+ 0.41 %	12,771,100	AMZN	20.52	+ 0.95	+ 4.85 %	1,979,600
KLAC	99.00	+ 1.64	+ 4.39 %	913,800	APCC	16.42	+ 0.37	+ 2.31 %	8,294,800
LAMR	36.53	+ 0.67	+ 1.87 %	965,400	AMGH	49.19	- 0.13	- 0.26 %	1,617,300
LNCR	32.37	- 0.04	- 0.12 %	2,963,800	APOL	45.77	+ 0.51	+ 1.13 %	2,632,500
LLTC	28.18	+ 0.79	+ 2.88 %	3,764,900	AAPL	14.90	+ 0.10	+ 0.68 %	30,337,700
ERICY	7.89	+ 0.24	+ 3.15 %	1,313,100	AMAT	14.53	+ 0.55	+ 3.93 %	4,846,300
MXIM	35.84	+ 0.07	+ 0.20 %	3,165,200	BEAS	12.03	+ 0.08	+ 0.67 %	2,779,000
MEDJ	28.20	+ 0.32	+ 1.15 %	27,780,500	BBBY	35.279	+ 0.931	+ 2.71 %	1,611,800
MERQ	31.41	+ 0.16	+ 0.51 %	4,654,200	BGEN	41.40	- 0.25	- 0.60 %	1,424,900
MCHP	25.65	+ 0.39	+ 1.54 %	688,200	BMET	29.23	+ 0.27	+ 0.93 %	7,627,800
MSFT	53.79	+ 0.07	+ 0.13 %	6,192,200	BRCM	16.50	+ 0.11	+ 0.67 %	12,718,300
MLM	8.32	+ 0.01	+ 0.12 %	12,500,700	BRCD	4.62	+ 0.07	+ 1.54 %	610,900
MLX	24.49	+ 0.06	+ 0.25 %	9,421,500	CHRW	31.34	+ 0.44	+ 1.42 %	863,800
NTAP	10.71	+ 0.01	+ 0.10 %	3,335,384	CDWC	44.341	+ 0.359	+ 0.82 %	1,138,000
NKTL	12.70	+ 0.24	+ 1.93 %	30,835,300	CEPH	49.60	+ 0.17	+ 0.34 %	4,694,500
NVLS	31.20	+ 1.34	+ 4.49 %	766,100	CHKP	14.69	+ 0.64	+ 4.56 %	1,458,600
NVDA	12.96	+ 0.66	+ 5.57 %	543,900	CHIR	39.24	+ 0.14	+ 0.36 %	1,458,600
ORCL	11.56	+ 0.36	+ 3.12 %	318,300	CTAS	47.08	+ 0.01	+ 0.18 %	5,934,400
PCAR	47.62	+ 0.37	+ 0.78 %	1,504,500	CSCO	13.84	+ 0.14	+ 0.30 %	1,140,400
SPOT	15.31	+ 0.332	+ 2.22 %						
POCO	43.77	+ 0.34	+ 0.78 %						
PTEN	31.20	- 0.19	- 0.61 %						
PRYX	29.03	+ 0.11	+ 0.39 %						
PRFT									



Claude Closky,
Sans titre (Nasdaq), 2003.
Papier peint.

Art & Language,
100 % Abstrait, 1967-68.
Peinture sur toile,
32 x 32 cm.

Le spectacle du monde, s'il a du sens, n'existe qu'à travers le langage. Autant montrer le langage plutôt que le monde. Ainsi le fonctionnement de l'œuvre se confond-il avec le geste signifiant.

Michel Gauthier, «Le concept, l'icône et la bande-son», in *Artpress* n° 283

Au milieu des années 60, l'art conceptuel présente des œuvres qui visent la «dématérialisation de l'art». Le texte n'a plus de finalité littéraire ou philosophique, il n'est plus rapport mathématique, il est devenu «forme».

Le texte comme élément ornemental de papier peint ou la succession sur un site Internet de calculs de pourcentage sans aucune logique mathématique, c'est pour Closky une manière possible de poursuivre l'équation «art = pensée».

Décompte

On Kawara a produit une édition de 10 livres intitulée *One million year*, un décompte systématique du million d'années précédant 1970, date de création de cet ouvrage. Le premier volume commence ainsi en 998031 avant Jésus-Christ et le dernier se finit en 1969 après Jésus-Christ.

En dédiant cette œuvre à tous ceux qui ont vécu et qui sont morts («For all those who have lived and died»), On Kawara réalise une sorte de commémoration détachée de toute histoire nationale ou politique. Le temps devient matériau de l'œuvre. Dans une même réflexion sur le comptage et la perception du temps, Claude Closky travaille dans son livre *Les 365 jours de 1991 par ordre chronologique* à la mise en forme d'un temps sans qualité.

Claude Closky,
Les 365 jours de 1991
par ordre
chronologique, 1991.
21 x 14,5 cm,
Plaque agrafée.

On Kawara,
One million years (past),
1970-1971.
Ensemble de 10 livres.
Voir www.ubu.com
pour télécharger
les *One million years*
de Kawara en version
audio.

quatrième jour, le cinquante-cinquième jour, le cinquante-sixième jour, le cinquante-septième jour, le cinquante-huitième jour, le cinquante-neuvième jour, le soixantième jour, le soixante et unième jour, le soixante-deuxième jour, le soixante-troisième jour, le soixante-quatrième jour, le soixante-cinquième jour, le soixante-sixième jour, le soixante-septième jour, le soixante-huitième jour, le soixante-neuvième jour, le soixante-dixième jour, le soixante et onzième jour, le soixante-douzième jour, le soixante-treizième jour, le soixante-quatorzième jour, le soixante-quinzième jour, le soixante-seizième jour, le soixante-dix-septième jour, le soixante-dix-huitième jour, le soixante-dix-neuvième jour, le quatre-vingtième jour, le quatre-vingt et unième jour, le quatre-vingt-deuxième jour, le quatre-vingt-troisième jour, le quatre-vingt-quatrième jour, le quatre-vingt-cinquième jour, le quatre-vingt-sixième jour, le quatre-vingt-septième jour, le quatre-vingt-huitième jour, le quatre-vingt-neuvième jour, le quatre-vingt-dixième jour, le quatre-vingt-onzième jour, le quatre-vingt-douzième jour, le quatre-vingt-treizième jour, le quatre-vingt-quatorzième jour, le quatre-vingt-quinzième jour, le

Page 1911
43500 BC 43499 BC 43498 BC 43497 BC 43496 BC
43495 BC 43494 BC 43493 BC 43492 BC 43491 BC
43490 BC 43489 BC 43488 BC 43487 BC 43486 BC
43485 BC 43484 BC 43483 BC 43482 BC 43481 BC
43480 BC 43479 BC 43478 BC 43477 BC 43476 BC
43475 BC 43474 BC 43473 BC 43472 BC 43471 BC
43470 BC 43469 BC 43468 BC 43467 BC 43466 BC
43465 BC 43464 BC 43463 BC 43462 BC 43461 BC
43460 BC 43459 BC 43458 BC 43457 BC 43456 BC
43455 BC 43454 BC 43453 BC 43452 BC 43451 BC
43450 BC 43449 BC 43448 BC 43447 BC 43446 BC
43445 BC 43444 BC 43443 BC 43442 BC 43441 BC
43440 BC 43439 BC 43438 BC 43437 BC 43436 BC
43435 BC 43434 BC 43433 BC 43432 BC 43431 BC
43430 BC 43429 BC 43428 BC 43427 BC 43426 BC
43425 BC 43424 BC 43423 BC 43422 BC 43421 BC
43420 BC 43419 BC 43418 BC 43417 BC 43416 BC
43415 BC 43414 BC 43413 BC 43412 BC 43411 BC
43410 BC 43409 BC 43408 BC 43407 BC 43406 BC
43405 BC 43404 BC 43403 BC 43402 BC 43401 BC

43400 BC 43399 BC 43398 BC 43397 BC 43396 BC
43395 BC 43394 BC 43393 BC 43392 BC 43391 BC
43390 BC 43389 BC 43388 BC 43387 BC 43386 BC
43385 BC 43384 BC 43383 BC 43382 BC 43381 BC
43380 BC 43379 BC 43378 BC 43377 BC 43376 BC
43375 BC 43374 BC 43373 BC 43372 BC 43371 BC
43370 BC 43369 BC 43368 BC 43367 BC 43366 BC
43365 BC 43364 BC 43363 BC 43362 BC 43361 BC
43360 BC 43359 BC 43358 BC 43357 BC 43356 BC
43355 BC 43354 BC 43353 BC 43352 BC 43351 BC
43350 BC 43349 BC 43348 BC 43347 BC 43346 BC
43345 BC 43344 BC 43343 BC 43342 BC 43341 BC
43340 BC 43339 BC 43338 BC 43337 BC 43336 BC
43335 BC 43334 BC 43333 BC 43332 BC 43331 BC
43330 BC 43329 BC 43328 BC 43327 BC 43326 BC

Vanité

Claude Closky,
Mes 20 minutes préférées,
1993.

Véronique Joumard,
Horloge, 2001.
Collection FRAC
Île-de-France.



Compter le temps, c'est en trouver une mesure et le nommer...
Mais que reste-t-il si l'on gomme le système dans lequel cette mesure
s'insère ? Deux œuvres en forme de vanité !

Du signe au décoratif



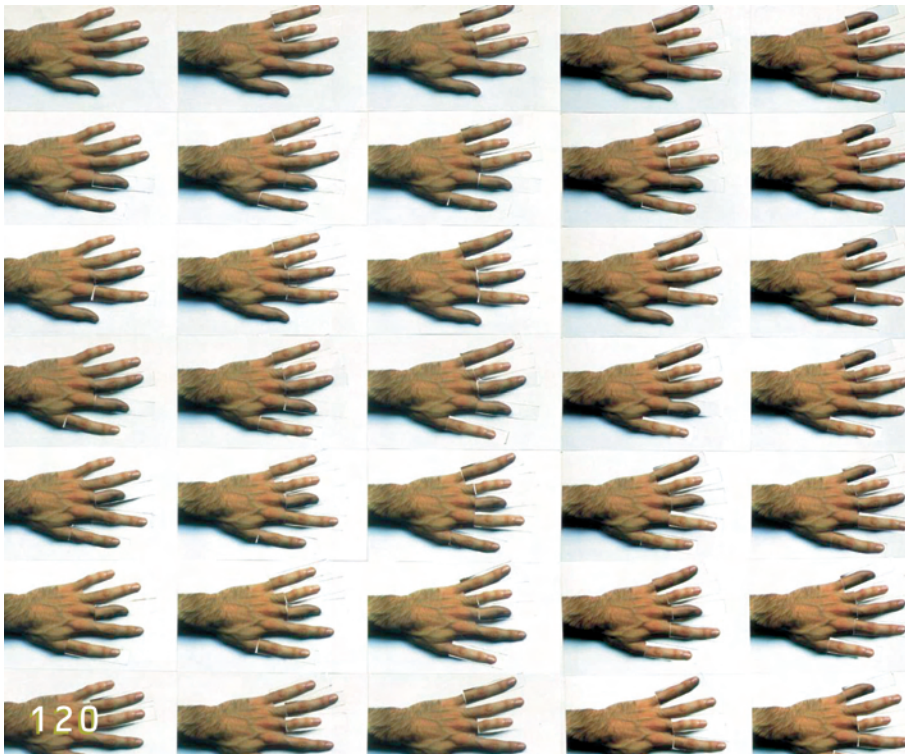
Claude Closky,
Sans titre (passage cloute),
1993.

Daniel Buren,
Affichage sauvage,
avril 1968.



Daniel Buren travaille le territoire de l'art au contact de la réalité grâce à un outil visuel qu'il façonne dès les années 60 (des bandes de 8,7 cm de large qu'il appose dans différents espaces publics). Claude Closky interroge également le rapport de l'art à la réalité. Il transforme un passage piéton en signe plastique et souligne les alternances binaires qui rythment dans la ville nos déplacements mais aussi ce que nous voyons.

L'INVENTAIRE DU MONDE



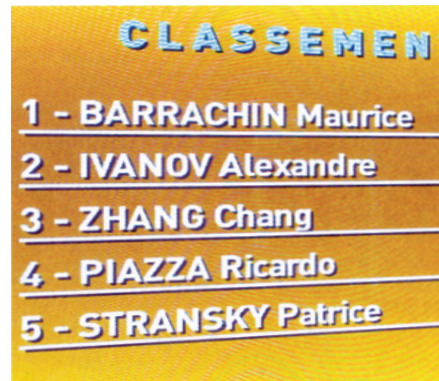
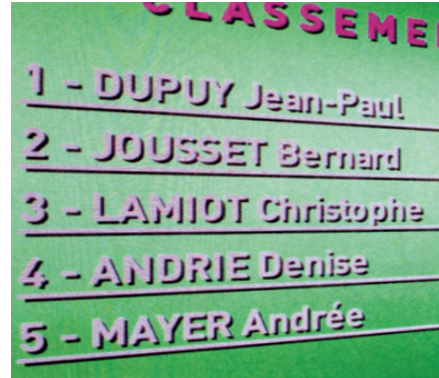
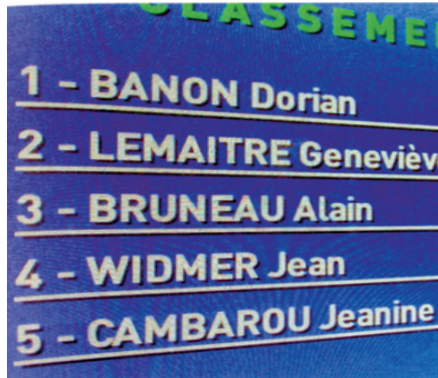
Claude Closky,
120 mains, 1993.
Photographies
et collages.

 La liste est partout. Dans les généalogies, dans les litanies, dans la littérature, de Rabelais à Valère Novarina, d'Homère à Jack Kerouac, dans la poésie sonore, dans les registres de commerce, dans les carnets de vocabulaire, dans les magazines, dans les catalogues de vente par correspondance, dans l'art conceptuel, dans Myspace, dans les courses à faire...

Les textes qui suivent cherchent à montrer la liste comme un phénomène à la fois historique et contemporain. Si l'inventaire est aussi vieux que le monde, il y a eu, au xx^e siècle, une interrogation sur la liste dans l'histoire des idées (Barthes, Foucault, Perec...) mais aussi des pratiques artistiques qui y sont directement liées (OuLiPo, poésie sonore, art conceptuel...).

Lister / classer pour dire le monde

Claude Closky,
Classement, 2004.
Écran plasma 16/9,
ordinateur,
durée illimitée.



La liste entretient un rapport ambivalent à la classification.

Toute liste est prise entre deux archétypes : le classement motivé (qui sépare, hiérarchise et distingue) et l'inventaire exhaustif (qui réunit, accumule et agglomère). Entre les deux, il y aurait tous les synonymes : le catalogue, l'index, l'abécédaire, l'énumération... mais aussi le hit-parade, le box-office, le best-of... Mais, dans les deux cas, il s'agit bien, à travers la liste, de «dire le monde».

Penser / Classer

Quelles sont nos façons de classer ? Que disent-elles d'une société ou d'un individu ? Dans un inventaire partiel ¹, Georges Perec, l'écrivain de *Je me souviens*, montre avec ironie combien ces classements, fussent-ils alphabétiques ou numériques, sont des simulacres de savoir, des accidents, des réservoirs de fictions. Elles ne parlent, de manière plus ou moins volontaire, que de leur auteur (cet auteur pouvant être un personnage de roman, une entreprise de vêtements, une administration ou un écrivain, tel Perec lui-même).

1. Un catalogue de prêt-à-porter, le classement de ses livres, les objets de sa table...

Ordre «logique» et logique de l'ordre

Les objets exposés lors de la grande Exposition Universelle de 1900 étaient répartis en 18 groupes et 121 classes. «Il faut, écrivait M.Picard, commissaire général de l'Exposition, que les produits s'offrent aux visiteurs dans un ordre logique, que le classement réponde à une conception simple, nette et précise, qu'il porte en lui-même sa philosophie et sa justification, que l'idée mère s'en dégage sans peine.» [...]

Groupe 10: Aliments

Groupe 11: Mines et Métallurgie

Groupe 12: Décoration et Mobiliers des Édifices publics et des habitations [...]

Le 16^e groupe (Économie sociale, augmentée d'Hygiène et Assistance Publique) est là parce qu'elle (l'économie sociale) «devait venir naturellement» (c'est moi qui souligne) à la suite des diverses branches de la production artistique, agricole ou industrielle [...]

Georges Perec, *Penser/Classer*, Seuil, Paris 2003, p.155.

Arbitraire et hiérarchie



Claude Closky,
AA, BB (détail), 1993.
676 photographies
couleur, 400x270 cm
l'ensemble.
Coll. FRAC
Pays de la Loire.
Photo:
Stéphane Bellanger.

Plusieurs fois je me suis demandé quelle logique avait présidé à la distribution des six voyelles et des vingt consonnes dans notre alphabet : pourquoi d'abord A, et ensuite B, et ensuite C, etc. ?

L'impossibilité évidente de toute réponse a, au départ, quelque chose de rassurant : l'ordre alphabétique est arbitraire, inexpressif, donc neutre : objectivement A ne vaut pas plus que B, l'ABC n'est pas un signe d'excellence, mais seulement de commencement (l'ABC du métier). [...]

Mais ça ne l'empêche pas d'être un code et de superposer à une série par définition inerte tout un système hiérarchique.

Georges Perec, *Penser/Classer*, Seuil, Paris 2003, p.158.

Les Mots et les Choses ou la classification comme ordre du savoir.

L'introduction de *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault convoque deux listes de la littérature. Celle d'Eusthènes, à qui Rabelais fait dire : *Pour tout ce jour d'hui seront en sûreté de ma salive : Aspics, Amphibènes, Anerudutes, Abedessimons, [...]²* et l'autre de Borges imaginant une encyclopédie chinoise où il est écrit que «les animaux se divisent en : a) appartenant à l'empereur, b) embaumés c) apprivoisés, d) cochons de lait, [...] i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau».

Si Rabelais se moque des pédants et de leur vocabulaire gréco-latin, Borges met en crise l'idée même du classement comme outil de savoir. Pour Michel Foucault, si l'humour se retrouve dans les deux listes, il voit dans l'énumération qui opère des rapprochements insolites, le pouvoir de l'enchantement, tandis que l'hétéroclite de Borges produit de l'inquiétant.

[ce serait le désordre] de l'hétéroclite ; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont «couchées», «posées», «disposées» dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse [...] Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles miment secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la «syntaxe», et pas seulement celle qui construit les phrases – celle moins manifeste qui fait «tenir ensemble» les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, collection Tel, p.p.9 et 10.

Lister / inventer

Écrire en liste

Chez Rabelais comme plus tard chez Valère Novarina, la liste est un moyen d'interroger la langue, de faire exploser le récit et avec lui les discours convenus, les convenances, les conventions. Mais la liste se révèle aussi une incroyable machine à produire, par le mécanisme du proche

2. Rabelais,
Le quart Livre, Garnier,
Paris 1962, p.236.

et de la déclinaison du texte. Un texte d'autant plus valorisé et recherché par les avant-gardes littéraires de la modernité qu'il est libéré de la psychologie, du personnage, de l'idéalisme et du naturalisme.

Un festin rabelaisien



*De la piedebillorie
De la mouchenculade.
Du souffle au cul myen
De la menigance
Des tritrepoluz
Des besaibenis
Des aliborrins.
Des tirepetadans
Du coquerin.
Des Coquilles betissons
Du croquignologe
Des tinctamarrois.*

*Pour descerte apporterent ung plain plat de merde couvert d'estrongs fleuris :
c'estoit ung plat plain de miel blanc, couvert d'une guimpe de soye cramoisine.*

Rabelais, *Le Quart Livre*, chapitre XXXII bis, Garnier, Paris, 1962, p. 408-411.

*En second service, furent servies :
Des ondrespondredetz
Des entreduchz
De la friande vestanpenarderye
Des baguenauldes
Des dorelotz de liepvre
Des bandyelivagues, viande rare.
Des manigoules de levant.
Des brinborions de ponnent.
De la pétaradine.
Des notrodilles.
De la vesse couliere
De la foyre en braye.
Du suif d'asnon.
De la crotte en poil.
Du moinascon
(...)*

Claude Closky,
De 1 à 1 000 francs, 1993.

Sens et non-sens de la langue

D'après Isabelle Babin, ce qui s'entend dans la langue de Novarina c'est une activité qui met à mal toute conception communicationnelle du langage qui reposerait sur le seul échange des signes : sont invalidés les critères du sens,

le système conventionnel qui pense la langue dans l'hétérogénéité du signifié et du signifiant, qui n'ont d'autre choix que de considérer les glossolalies comme un énoncé hors langage car hors signification. Le paradigme des interprétations est large mais la logique reste toujours la même, celle de la norme – la langue cadastrée – et de l'écart – les « transgressions » à ses lois.

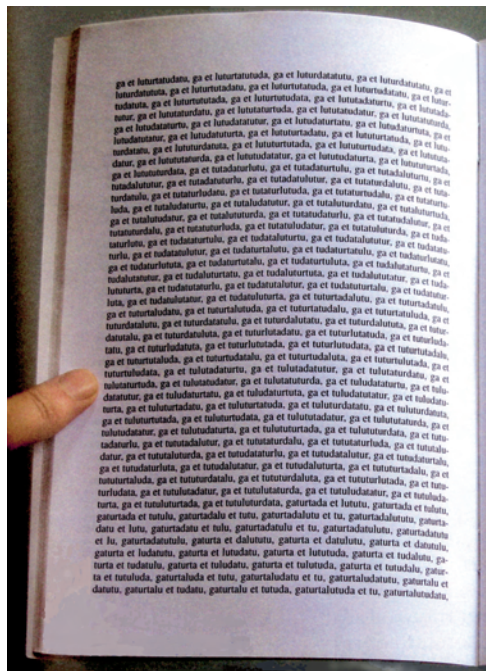
Isabelle Babin, *Le « languisme » de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle*, Université Paris-VIII.

LE PERSONNAGE DU CORPS.

Hmj! Hmj! hmj! ... Qui suis-je dans ma cage d'homme? ... Que viens-je faire? ... Mais que vous dis-je? Et où fuir-je? Tourné-je? pivot-je? hulul-je? ominge? dis-je? hom-je? Obtins-je? fis-je? éclatur-je? ajoutai-je? Poursuivis-je? me tinje debout? Prospectai-je? vacillai-je? Subodorai-je? obstréiquai-je? assertai-je? objurgai-je? tergiversai-je? réparti-je? nonobstai-je? Reloqu'tai-je? Serpilliai-je? sinçai-je? wassingue-je? assentis-je? filandrai-je? Panossai-je? chassé-croisai-je? Chimpanzai-je? – Plus je descends d'eux et moins je m'hominise et cependant j'y suis. Ouistiti-je?

Valère Novarina, *L'Origine rouge*, P.O.L., 2000, p.102.

Tagada et turlututu, 1991.

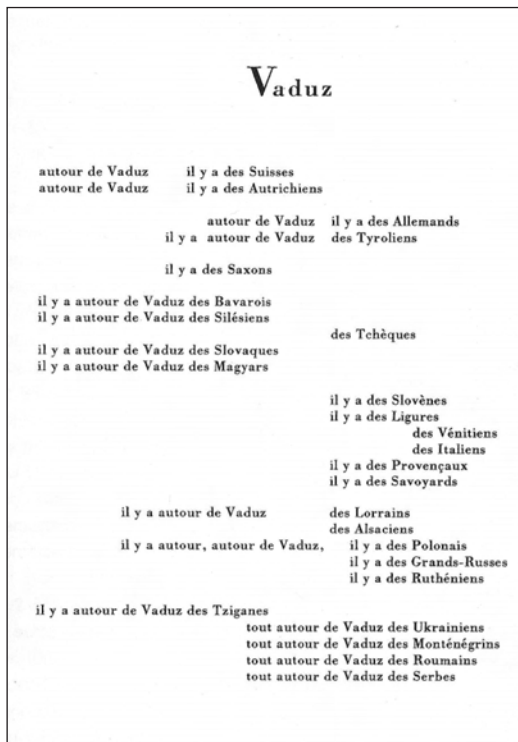


Poésie sonore

Bernard Heidsieck, l'un des inventeurs de la poésie sonore dans les années 50, oralise la liste des peuples habitant autour de Vaduz. Autour de ce centre du monde improbable, la géographie européenne se retrouve englobée dans une géographie mondiale. L'énoncé littéral devient un portrait poétique, ironique, pathétique de l'humanité.

Autour de Vaduz, il y a des Suisses, Autour de Vaduz, il y a des Autrichiens, Autour de Vaduz il y a des Allemands, Autour de Vaduz il y a des Tyroliens, il y a des Saxons, (...) Il y a autour, autour de Vaduz, il y a des Polonais, il y a des Grands-Russes, il y a des Ruthéniens (...)

Vaduz, *Passepartout* n° 22, 1974.



Créer par la liste

Qu'y-a-t-il de commun entre un sculpteur minimaliste, un écrivain membre de l'OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle), un artiste conceptuel comme Dan Graham et un chasseur de signes nommé Claude Closky ? Une position d'artiste qui serait un renversement : substituer le protocole au sujet. Ce n'est pas le « livre sur rien » dont rêvait Gustave Flaubert puisque, au contraire, au premier abord, ce n'est plus le style, la subjectivité d'un artiste ou son intériorité qui motivent la création

B.Heidsieck,
Canal street, Revue parlée
Centre Pomidou, 1980.

Vaduz

Un extrait est écoutable
sur le site suivant
<http://www.ubu.com/sound/heidsieck.html>.

mais une série, une répétition, une suite mathématique, une mise en forme de signes déjà existants. De toutes ces contraintes et formules ressort une objectivité apparente. Parmi toutes ces «règles» du jeu (le programme, le protocole, la répétition, la grille...) la figure de la liste est la plus fréquente et la plus reconnaissable. Cependant, la forme écrite de ces listes ou leur énoncé ne doivent pas masquer des préoccupations sur le geste, sur la représentation de l'espace, ou bien sur le temps comme matériau.

Claude Closky,
*Toutes les façons de fermer
une caisse en carton, 1989.*



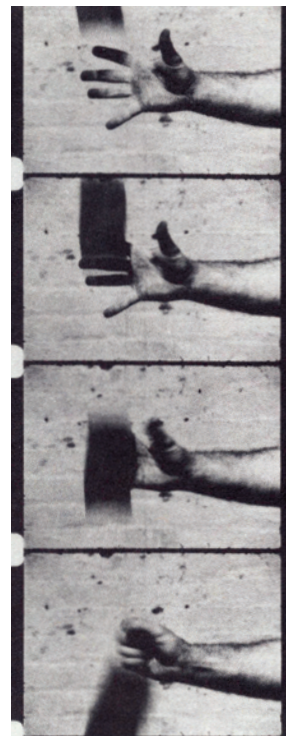
Richard Serra : un programme minimaliste

Richard Serra,
*Verb List Compilation:
Actions to Relate to Oneself,*
1967-1968.

Richard Serra,
*Main attrapant une feuille
de plomb (Hand Catching
Lead),*1968.
Installation vidéo.
Courtesy Ingleby Gallery.

Dans le cadre
de *Monumenta 2008*,
Richard Serra
présente une exposition
monographique
au Grand Palais
du 7 mai au 15 juin.

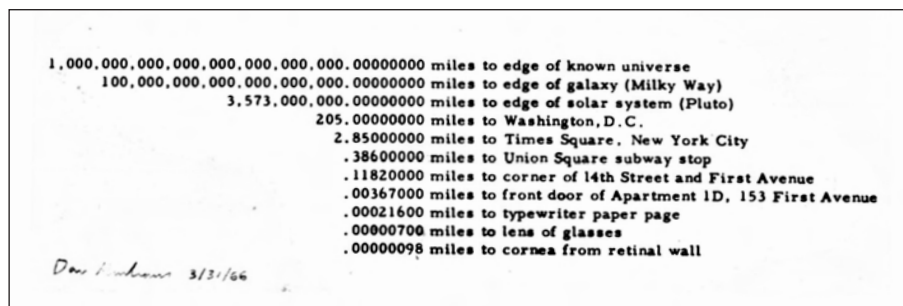
to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of
to bend	to fire	to pair	electromagnetic
to shorten	to flood	to distribute	of inertia
to twist	to smear	to surfeit	of ionization
to dapple	to rotate	to compliment	of polarization
to crumple	to swirl	to enclose	of refraction
to shave	to support	to surround	of tides
to tear	to hook	to encircle	of reflection
to chip	to suspend	to hole	of equilibrium
to split	to spread	to cover	of symmetry
to cut	to hang	to wrap	of friction
to sever	to collect	to dig	to stretch
to drop	of tension	to tie	to bounce
to remove	of gravity	to bind	to erase
to simplify	of entropy	to weave	to spray
to differ	of nature	to join	to systematize
to disarrange	of grouping	to match	to refer
to open	of layering	to laminate	to force
to mix	of felting	to bond	of mapping
to splash	to grasp	to hinge	of location
to knot	to tighten	to mark	of context
to spill	to bundle	to expand	of time
to droop	to heap	to dilute	of cabonization
to flow	to gather	to light	to continue



En 1967, Richard Serra renouvelle entièrement son approche de la sculpture. Il substitue un geste au sujet. Sa liste de verbes, devenue fameuse, est à la fois un outil de recherche et un programme plastique.

Dan Graham : Mesurer le monde ?

En 11 distances, l'auteur de *Homes for America 1965* (1967)³, fait passer le spectateur de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Confrontation du chez-soi à la ville et de l'individuel à l'universel.



Traduction :

100 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 miles jusqu'au bord de l'univers connu.
 10 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 miles jusqu'au bord de la galaxie (Voie lactée).
 35 730 000 000 000 000 000 miles jusqu'au bord du système solaire (Pluton).
 2 050 000 000 miles jusqu'à Washington D.C.
 285 000 000 miles jusqu'à Times Square, New York City.
 0,386000000 miles jusqu'à la station de métro Union Square.
 0,11820000 miles jusqu'au coin de la 14^e rue et de la 1^{re} Avenue.
 0,00367000 miles jusqu'à la porte d'entrée de l'Appartement 1D, 153 1^{re} Avenue.
 0,0021600 miles jusqu'à la feuille de papier de la machine à écrire.
 0,00000700 miles jusqu'au verre des lunettes.
 0,00000098 miles de la cloison rétinienne à la cornée.

Note: 1 mile = 1,60934 kilomètre

Des chiffres et des signes

Jacques Roubaud, membre historique de l'OuLiPo, confronte sa pratique créatrice à celle de Claude Closky.

Jacques Roubaud: *Je suis en train de photographier des plaques minéralogiques pour composer des poèmes avec les suites de lettres, digrammes ou trigrammes, présents sur chaque plaque. On peut lire les plaques en entier, mais le poème émerge*

3. Voir <http://www.galerie-depardieu.com/Francais/artistes/dgraham.html>

en oubliant les nombres. Le problème, c'est que les immatriculations avancent, et en ce moment je peux me promener pendant deux heures dans Paris sans voir autre chose que des M, des N et des L. Avant, c'était les K, les J et les H, je n'ai pas accès aux premières lettres de l'alphabet. C'est absolument tragique ! En grand format, ça fait de beaux poèmes qui signalent en même temps un certain mécontentement à l'égard de l'automobile.

Claude Closky : *C'est drôle, je devrais vous montrer quelque chose.* (Claude Closky montre une série de photos de véhicules dans lesquelles il s'est servi des nombres de la plaque minéralogique pour faire des calculs : 615YT62 devient 6-1 = 5. Jacques Roubaud rit franchement). *Il était important pour moi de prendre une photo entière et pas seulement la plaque. Ce n'est pas la voiture que je vois comme un parasite, mais tous ces mots, lettres et chiffres dont elle est couverte, la marque du véhicule, sa puissance, mais aussi les slogans publicitaires et les images collées sur le pare-brise arrière, tout cet environnement de signes. C'est une démarche un peu naïve, l'idée de faire quelque chose de tous ces signes pour me les réapproprier.*

Entretien paru dans *Les Inrockuptibles*, 2000.

John Baldassari,
*The Back Of All The
Trucks Passed While
Driving From LA. To
Santa Barbara*, 1963.
Collection Ovin,
Stockholm.



Le catalogue ou l'invention de la mode

La mode permet de rassembler plusieurs phénomènes sous un seul vocable : celui du marketing, emblématisé par l'économie du luxe, celui du conformisme avec le mode massif de diffusion, celui de la consommation et de son renouvellement perpétuel.

Paradoxalement, la mode apparaît aussi comme une génératrice de texte : énoncés pseudos-descriptifs des catalogues, « style » du rédactionnel de magazine accompagnant les visuels, noms propres des marques qui, imprimés sur des T-shirts, disent beaucoup en deux mots (faisant fonction à la fois de signature, de légende et de slogan auto-annonciateur). Ces différentes modalités de textes donnent lieu à deux regards : la fascination (Bret Easton Ellis) et le dégoût (Georges Perec).

Le fabricant de prêt-à-porter, par Georges Perec

Veste à encolure ronde, dessin jacquard (215 F), sur robe de flanelle pure laine vierge (420 F) ; jupe en Liberty de laine, plissé soleil (295 F), veste à dessin ajouré (360 F) sur pull de laine, fond tweed, dessin jacquard à l'encolure (185 F). [...]

Collection enfant : tablier en satin fermière imprimé. Le 4 ans : 90 F.

Pull-overs et blousons jacquard de 115 à 155 F (6 et 8 ans) suivant le modèle.

Écharpes (65 F), bérets (55 et 75 F) coordonnés. Sur un nombre impressionnant d'affiches apposées sur les encore récents abribus, trois bambins aux regards terriblement enfantins ont, pendant une ou deux semaines, vers octobre dernier, adéquatement mis en valeur les pull-overs, écharpes et bérets susdécrits : leurs poses, leurs expressions, leurs vêtements, leurs relations, aussi bien sur le plan de la mythologie publicitaire que sur celui de ce que l'on pouvait supposer être la réalité (leur existence en tant que modèles, le rôle qu'on leur faisait jouer, le rôle qu'ils se jouaient à eux-mêmes, l'entassement successif des investissements – psychiques et économiques – dont ils étaient en même temps l'enjeu et les moyens) me sont apparus comme une des manifestations les plus ignobles du monde dans lequel nous vivons.

Georges Perec, *Penser/Classer*, douze regards obliques, Seuil, Paris 2003, pp. 43 et 44.

La marque comme récit

Dans l'ascenseur, Frederick Dibble me parle d'un article qu'il a lu dans «Page six», ou quelque autre rubrique de potins, à propos de Ivana Trump, puis de ce nouveau restaurant italo-thai dans l'Upper East Side, où il est allé hier soir avec Emily Hamilton, et commence à délirer sur leurs fabuleux fusilli shiitake.

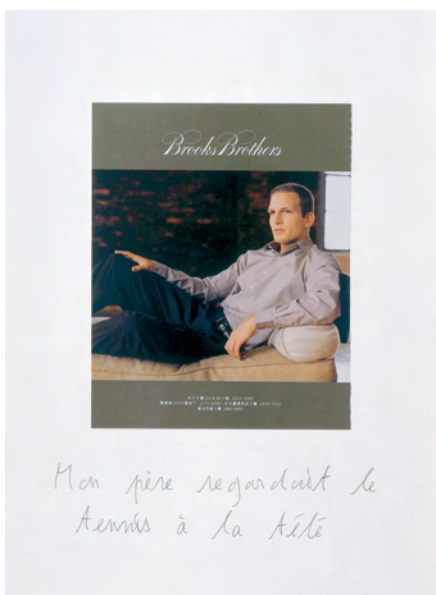
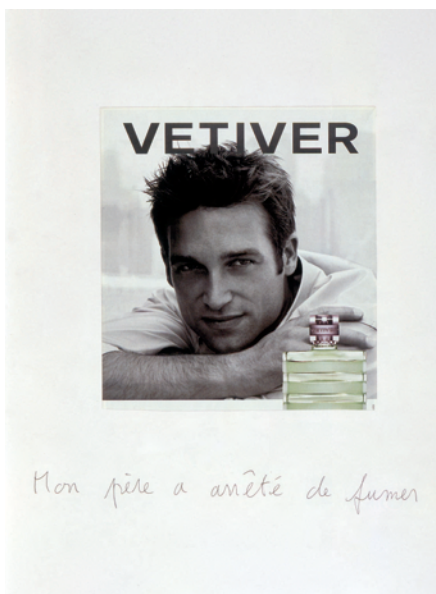
J'ai sorti un Cross en or pour noter le nom de l'endroit dans mon calepin.

Dibble porte un costume croisé Canali Milano en laine subtilement rayé, une chemise de coton Bill Blass, une cravate de soie tissée à minuscule motif écossais, Bill Blass Signature. Il tient sur son bras un imperméable Missoni Uomo, sa coupe de cheveux est excellente, chère, et je la contemple avec admiration, tandis qu'il fredonne la chanson que diffuse le haut-parleur – peut-être une quelconque version de Sympathy for the Devil –, comme dans tous les ascenseurs de l'immeuble où sont situés nos bureaux. Je m'apprête à demander à Dibble s'il a regardé le Patty Winters Show ce matin – le thème en était l'autisme – mais il s'arrête à l'étage en dessous du mien et me rappelle le nom du restaurant, «Thaidialono». «À plus tard, Marcus», me lance-t-il avant de sortir de l'ascenseur.

La porte se referme. Je porte un costume Hugo Boss également, une chemise en popeline de coton Joseph Abdoud et une paire de Brooks Brothers. J'ai abusé du fil dentaire ce matin, et j'ai encore au fond de la gorge l'arrière-goût cuivré du sang. Après, j'ai utilisé de la Listerine, et ma bouche est en feu, mais je parviens à ne sourire à personne en sortant de l'ascenseur, frôlant Wittenborn avec sa gueule de bois, balançant mon nouvel attaché-case de cuir noir Bottega Veneta.

Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Robert Laffont, Paris, 2000, p. 84.

Claude Closky,
Mon père (détail),
Collection du mac/val.



LA CONTRADICTION COMME RÈGLE



La règle, c'est la contradiction chez moi. Soit je montre 2 choses qui s'opposent, soit je montre quelque chose en utilisant une méthode inadéquate.

À chaque fois, il y a une double lecture possible... Je pars d'un lieu commun, et souvent j'arrive à un autre, et je montre le voyage qui peut procéder d'un troisième.

«Ma petite entreprise», entretien de Claude Closky avec Olivier Zahm, *Purple Prose*, n°7, septembre 1995, pp. 24-27.

Manipulateur manipulé

Dans une période de profusion et de densité sémiologique...

que faire avec les signes ?

C'est tout simple, on continue à jouer la saturation. Je me rends totalement perméable à cet environnement. Mais est-ce que j'ai le choix ? En fait, cela va dans les deux sens. Ce qui m'intéresse, c'est cette ambiguïté : suis-je manipulé par les signes ou suis-je manipulateur de signes ? Quand on utilise l'ironie, ça permet de se donner le change, d'avoir l'impression finalement d'être plus manipulateur que manipulé. Ça rassure (rires).

L'ironie fait partie du système des signes aujourd'hui...

Oui, si on prend un recul supplémentaire.

Mais l'ironie chez toi n'est jamais complètement sûre.

Je veux mettre la personne qui regarde mon travail dans la même position que moi, c'est-à-dire dans un réel flottement.

En étant en permanence dans les signes, peux-tu y adhérer ?

J'opère une petite distance, mais pas la distance fondamentale qui serait de les ignorer.

Idem

Singulier auteur ?

Depuis 1989, Closky a produit plus d'une trentaine de livres mais n'en a écrit aucun [...]. Toute sa production relève d'un commentaire sur la nature et la forme des éléments qu'il va pêcher ici et là.

Frédéric Paul, *Closky*, Hazan, 1999.

Je ne pense pas que l'art puisse être subversif aujourd'hui. Seule la question du copyright semble encore déchaîner les passions.

Claude Closky

Lorsque Closky emprunte, détourne des images, des formules «ready-made» qui existent et qui sont parfois fortement liées à l'image d'une marque, lorsque ses œuvres se dématérialisent dans la création de sites Internet... comment négocie t-il avec les outils juridiques du droit d'auteur et du copyright ? À qui appartient ce slogan publicitaire récupéré, détourné, retranscrit d'abord à l'écrit puis à nouveau oralisé par la voix d'un acteur choisi par l'artiste ? Closky nous rappelle que ces messages sont d'abord des mots qui appartiennent à tous et qui échappent aux règlement juridiques des droits d'auteur et du copyright. Des mots qui peuvent donc être réorganisés, reclassés, listés.

Désœuvré hyper actif

La rumeur court que Claude Closky travaille tout le temps, qu'il produit sans cesse, au moins une pièce par jour, que sa vie se confond avec son travail.

Claude Closky
Tout ce que je peux faire,
1992.



*J'ai une idée ou je cherche une idée. Si j'en cherche une, c'est que je n'en ai pas. Et cette situation, Closky la décrit comme une «situation de travail» :
Je me demande ce que je vais bien pouvoir faire...Je me dis que je n'ai vraiment aucune idée, et c'est mon point de départ : je vais montrer que je n'ai vraiment aucune idée. Et je me sers de cette incapacité à faire quoi que ce soit pour pouvoir faire quelque chose...*

Claude Closky

Toutes les catégories explorées par Closky ne peuvent être confondues sous le chapeau d'une obsession et d'une seule, toujours la même. Cela a été maintes fois observé et souligné, il faut pourtant reconnaître à la taxinomie un rôle primordial dans ses recherches, mais il faut alors la considérer comme intimement liée à une autre préoccupation essentielle et permanente : la peur de l'inactivité (souvent évoquée dans ce texte et dans les entretiens avec l'artiste) et son corollaire : le besoin de distraction, le besoin de rebondir sur les stimuli extérieurs et l'habitude de circuler d'un moyen d'expression à un autre pour ne pas entamer sa capacité à réagir vite et juste.

Pourquoi ces deux problèmes sont-ils liés ? Parce que la manie du classement constitue justement le premier recours contre le désœuvrement.

Frédéric Paul, *Closky*, Hazan, 1999



Robert Filliou,
Le Siège des idées, 1976.

Pressé mais patient

Closky engage des productions qui elles-mêmes engagent des temporalités très différentes : les dessins sont souvent exécutés en quelques secondes. Les livres exigent au contraire un délai de mise en œuvre qui comprend bien souvent le temps de la collecte, du classement...

Sur tes méthodes, il y a deux principes opposés : d'un côté des répertoires méthodiques, et de l'autre des petits gestes qui frôlent le trait d'esprit, quasi-instantané. Comment est-ce compatible ? D'un côté tu vas recopier le bottin et ça va te prendre 3 jours.

Plutôt 30...

De l'autre tu vas remplir un cahier de dessin en 5 minutes.

Ce qui est important, c'est que je fasse les deux. Je ne connais pas de bon système.

Dans un cas, je passe beaucoup de temps à faire quelque chose qui n'a aucun intérêt.

Avec le dessin, je suis beaucoup plus efficace pour un résultat tout aussi dérisoire.

Dessiner le 2 de 25 prend une seconde. Ça n'a pas plus de sens que de répertorier 676 logos composés de 2 lettres (AA, AB, AC... jusqu'à ZY, ZZ).

«Ma petite entreprise». Entretien de Claude Closky et Olivier Zahm, *Purple Prose*, n°7, septembre 1995, pp. 24-27.

Fumisterie obsessionnelle

Claude Closky
3 drops are enough, 1996.
stylo bille bleu et collage
sur papier, 30x24 cm.

Claude Closky
Les mots fléchés, 1994.
Paru dans *Omnibus*
octobre 1994.



La dualité fond/forme est dépassée, ou plutôt il me semble que la forme a pris le dessus dans les médias actuels. Pour échapper à cet ordre établi, je m'efforce de traiter ou de représenter ce que je trouve autour de moi sur un mode très cru, le plus trivial possible sur le plan formel. Du dessin au stylo bille (1989) au snapshot du téléphone portable (2003).

Claude Closky, entretien avec Marie Muracciole, *Les Cahiers du Mnam*, 2007.

Closky peut-être fumiste ou laborieux, c'est comme il veut. Ses travaux peuvent inspirer une impression de légèreté, mais ils peuvent aussi présenter un caractère nettement obsessionnel. L'œuvre balance entre ces deux limites. [...] L'apparente fumisterie du dessin réalisé en quelques secondes mobilisera, en intensité, une concentration équivalente à celle exigée par le projet plus laborieux, mais elle a cet avantage pratique de libérer du temps pour d'autres réalisations.

Frédéric Paul, *Closky*, Hazan, 1999

EXPOSITIONS «DÉSŒUVRÉES»



«*Qu'est-ce que je peux faire ? J'sais pas quoi faire ! Qu'est-ce que je peux faire ? J'sais pas quoi faire ! Qu'est-ce que je peux faire ? J'sais pas quoi faire !*»

Anna Karina dans *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard.

D'après le dictionnaire, un lieu ou un temps désœuvrés sont ceux «où aucune activité ne s'exerce», et dont la qualité contraire serait d'être «occupés». Parce que l'exposition «8002-9891» n'est «occupée» physiquement par aucun objet, mais aussi parce que l'artiste n'y livre au public aucune des formes premières et originales dans lesquelles s'est incarnée son activité créatrice, elle peut bien être qualifiée d'«exposition désœuvrée».

En remontant le cours de l'histoire, on trouvera des précédents d'expositions «vides», où il n'y avait «rien à voir». D'autres artistes iconoclastes ont souhaité éviter l'objet, transcender la matérialité de l'œuvre d'art, pour la soustraire à son destin de marchandise ou pour proposer des expériences accessibles par d'autres biais que la vue. Dans tous les cas, il s'est agi d'impliquer physiquement le spectateur et d'induire chez lui une autre perception de l'espace, voire un autre comportement.

Yves Klein, «La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (époque pneumatique)»,

galerie Iris Clert, Paris, 28 avril - 12 mai 1958.

Avec cette exposition, quelques années après l'apparition des premiers monochromes, l'artiste propose au public l'expérience d'un «pur espace de sensibilité picturale». L'espace intérieur de la galerie est vide, ses murs sont repeints en blanc afin d'en souligner la vacuité et de mettre l'accent sur l'énergie présente. La vitrine est peinte en bleu IKB⁴, les cartons et les timbres des invitations sont bleus. Les deux mille visiteurs sont autorisés à entrer (par des gardes républicains en tenue) par petits groupes afin de s'imprégner au mieux de la sensibilité du lieu. Un cocktail leur est servi, teinté de bleu de méthylène, qui «imprènera» temporairement leur corps⁵. Entre 1957 et 1962, le travail d'Yves Klein tendra toujours vers la dématérialisation de l'œuvre d'art, et il mettra en place d'autres dispositifs «énergétiques» et immatériels dans des galeries ou au cours d'actions.

Visuels de l'exposition
du Vide.



4. International Klein Blue, marque déposée par l'artiste.

5. Cette exposition est dite «Exposition du vide», par contraste avec l'exposition «Le Plein (Full-Up)» qu'Arman montera dans la même galerie deux ans plus tard, saturant cette fois-ci totalement son espace d'objets de rebut.

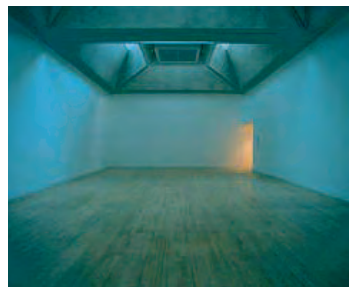
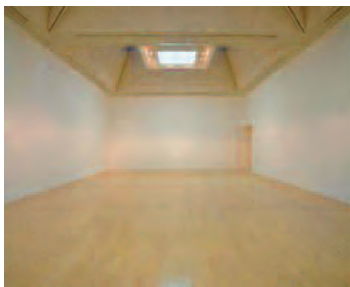
Andy Warhol, *Invisible Sculpture*, 1974.

En 1974, Andy Warhol et son assistant Ronnie Cutrone mettent en place ce dispositif sonore et lumineux dans l'espace de la Factory, atelier collectif ouvert par l'artiste à New York en 1963. Plusieurs systèmes d'alarme sont accrochés aux murs d'une des salles communes et programmés pour

couvrir le centre de la pièce, parfaitement vide. Pendant un mois, quiconque entrera en contact avec cette zone centrale déclenchera simultanément toutes les sonneries et les signaux lumineux, activant ainsi l'œuvre cinématique, qui sculpte l'espace à distance et n'est qu'un signe, un témoin de l'activité qui la fait exister.

Martin Creed, *Work No. 227:* *The lights going on and off*, 2000.

Dans une salle vide, les lumières s'éteignent puis s'allument toutes les 5 secondes. L'œuvre s'adapte au contexte d'exposition (elle a été présentée à la Tate Britain à Londres en 2001 et fait désormais partie de la collection du MoMA de New York) puisque l'artiste n'a fait que reprogrammer les équipements électriques existants sans produire d'objets.



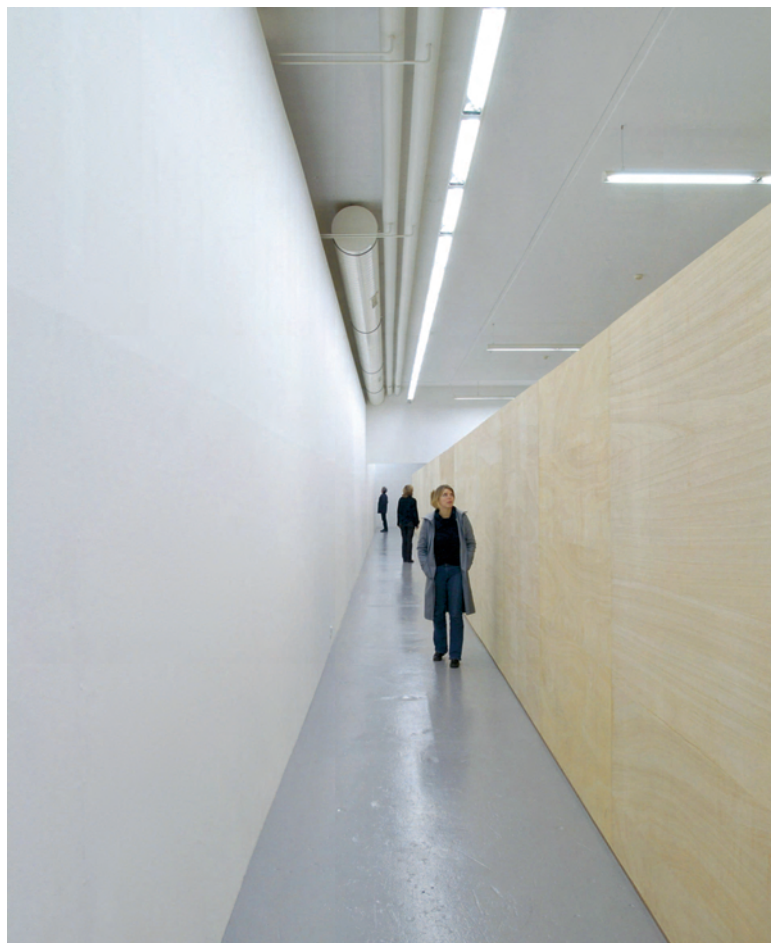
Martin Creed,
Work No. 227: The lights going on and off, 2000
(vue d'installation à la Tate Britain).
Édition 2, minuteur et alternateur électriques, dimensions variables.

Gianni Motti, «Plausible Deniability»,

Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2004.

En 2004, Gianni Motti scénarise l'exposition rétrospective que le musée d'Art contemporain Migros lui consacre. Il choisit de ne montrer aucun objet, aucune archive, ni aucun document pour retracer son parcours. Il investit l'espace du musée en construisant / édifiant un labyrinthe de cloisons brutes en contreplaqué, imposant aux visiteurs de cheminer dans une direction unique. Ce parcours de 600 m de long les mènera vers l'arrière-cour du musée. Sur leur chemin, ils croisent des guides, habillés d'un polo brodé au nom de l'exposition, qui leur racontent différentes actions ou expositions de l'artiste en faisant quelques pas avec eux. Le discours se substitue à l'objet et la participation du spectateur est indispensable à sa recomposition des pièces. Le jour du vernissage, des agents de sécurité casqués étaient chargés d'acheminer les visiteurs vers la sortie.

Gianni Motti,
«Plausible Deniability»,
Migros Museum
für Gegenwartskunst,
Zürich, 2004.



Bruce Nauman, «Raw Materials»,

Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 12 octobre – 28 mars 2005.

Pour sa rétrospective «Raw Material», Bruce Nauman revient sur quarante années de création et occupe le hall d'entrée de la Tate Modern avec 22 pièces sonores. Ce vaste espace tout en longueur (150 m de long pour 22 de large) s'emplit de voix qui résonnent, se font écho, se mélangent aux sons locaux. Diffusant le son à l'horizontale et encastrés dans les parois latérales, des haut-parleurs directionnels qui fonctionnent par paire structurent l'espace en vagues successives et chorégraphient le déplacement des visiteurs. Les éléments linguistiques dits par des voix très différentes proviennent d'œuvres préexistantes comportant une dimension textuelle (pièces sonores, vidéos, installations, sculptures, dessins, gravures). Dans le cadre de cette rétrospective, ils sont coupés de leur contexte originel / d'apparition, leur agencement n'obéit pas à une logique chronologique ou thématique, ils deviennent donc la matière première (*raw material*) d'un collage sonore. Tantôt narratifs, poétiques, incantatoires, dramatiques, ils induisent une lecture renouvelée de l'œuvre de l'artiste et de sa recherche expressive.

Rirkrit Tiravanija, «Une rétrospective (Tomorrow is another fine day)»,

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris,
couvent des Cordeliers, Paris, 10 février - 20 mars 2005.

L'exposition revient sur quelques œuvres de l'artiste depuis 1989, installations et performances. Dans l'espace du couvent des Cordeliers, Rirkrit Tiravanija reconstitue, en réduction, l'architecture intérieure des salles de l'ARC. Sur les cimaises, seuls des cartels portant le titre des œuvres matérialisent des stations où les conférenciers décrivent et commentent les œuvres absentes en simulant leur présence physique. Cette rétrospective est un lieu polyphonique, où Tiravanija invite à différentes lectures de son travail par la multiplication des commentaires. En effet, dans ce même parcours, se croisent la parole du conférencier (qui parfois emprunte à un texte de l'artiste *No Ghosts in the Wall*), le texte enregistré et diffusé en boucle de l'auteur de science-fiction Bruce Sterling (*Yesterday Will Be Another Day*), et le texte *Sitcom Ghost* de l'artiste Philippe Parreno, dit par un comédien dans l'espace d'exposition.

«Claude Closky 8002-9891»,

mac/val, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine, 28 mars - 22 juin 2008.

Lien :

Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, collection In extenso, Paris, 2004.

BIO ET BIBLIO

Biographie de Claude Closky :

<http://www.closky.info>

Sites de Claude Closky :

www.sittes.net

Sélection :

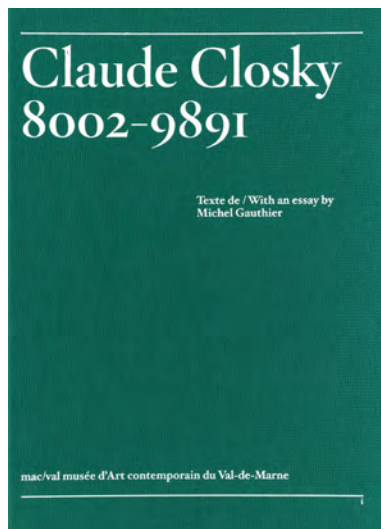
<http://closky2.online.fr/mmmMMM>,

<http://worldnews.online.fr/ok/>

http://www.centrepompidou.fr/sitesweb/closky/calendrier2000/00_2_23.htm

Bibliographie sélective

Michel Gauthier, *Claude Closky : d'un désœuvrement l'autre*, catalogue de l'exposition «Claude Closky 8002-9891», mac/val musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, mars 2008.



Eduardo Cicelyn, Katy Siegel & Paul Mattick, interview by Marie Muracciole, *Climb at your own risk*, Electa, Roma 2007.

Jean-Pierre Bordaz, Marie Muracciole, François Piron, Katy Siegel et Paul Mattick, *Claude Closky*, Éditions Centre Pompidou, Paris 2006.

Carole Boulbès, Lynne Cooke, Alexandra Midal, Frédéric Paul, François Piron, David Platzker, Eric Troncy, *Hello and welcome*, Coédition Domaine de Kerguéhennec - Le Parvis, janvier 2004.

LIENS

Alphabet

John Baldessari

Teaching a Plant the Alphabet, 1972, vidéo noir et blanc, son, 18'40.

Un extrait est visible sur youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=WlWMbpxUAqk>

Martin Creed

«X» l'un des titres de *Nothing*, album de 1997. Une chanson constituée des lettres de l'alphabet de A à Z. Dans le même registre et sur le même album, «1-100» : la liste des nombres chantés dans l'ordre sur l'air de «One, two, one, two, three, four».

Du consommateur au lecteur

Roland Barthes,

La Cuisine du sens

«Un vêtement, une automobile, un plat cuisiné, un geste, un film, une musique, une image publicitaire, un ameublement, un titre de journal, voilà en apparence des objets bien hétéroclites.

Que peuvent-ils avoir en commun ? Au moins ceci : ce sont tous des signes.

Lorsque je me déplace dans la rue – ou dans la vie – et que je rencontre ces objets, je leur applique à tous, au besoin sans m'en rendre compte, une même activité, qui est celle d'une certaine lecture : l'homme moderne, l'homme des villes passe son temps à lire. Il lit d'abord et surtout des images, des gestes, des comportements : cette auto me dit le statut social de son propriétaire, ce vêtement me dit avec exactitude la dose de conformisme ou d'excentricité de son porteur, cet apéritif (whisky, pernod ou vin blanc-cassis) le style de vie de mon hôte. Même lorsqu'il s'agit d'un texte écrit, il nous est donné sans cesse de lire un second message entre les lignes du premier : si je lis en gros titre : *Paul VI a peur*, cela veut dire aussi : *si vous lisez la suite, vous saurez pourquoi.* [...]

Ce qui compte, c'est de pouvoir soumettre une masse énorme de faits en apparence anarchiques à un principe de classement [...]

Michel de Certeau

L'Invention du quotidien, Tome 1, *Arts de faire* (nouvelle édition), Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1994.

Marcel Duchamp /

«nominalisme littéral»

Marcel Duchamp annonce en 1914 la libération du mot grâce au «nominalisme littéral».

«Plus de distinction générique/spécifique/numérique entre les mots (tables n'est pas le pluriel de table, mangea n'a rien de commun avec manger). Plus d'adaptation physique des mots concrets ; plus de valeur conceptuelle des mots abstraits. Le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible (en tant que formé de consonnes et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique. [...] On peut donc énoncer [les mots] ou les écrire dans un ordre [quelconque].»

Lettre de Marcel Duchamp à Jehan Mayoux du 8 mars 1956)

Duchamp à la machine de Tinguely, L'Hommage à New York, Museum of Modern Art en mars 1960.

si la scie scie la scie
 et si la scie qui scie la scie
 est la scie que scie la scie
 il y a Suisscide métallique

marcel Duchamp
 1960

En 1916, Marcel Duchamp et Walter Arensberg mettaient au point un jeu linguistique où chaque lettre possède son équivalence numérique ($a=1$, $b=2$) qui leur permet de générer des phrases en dehors de toute intention sémantique et l'illustrer un principe cher à Duchamp, the Concept of Nothing, le concept du rien. Par ces jeux de langues, de chiffres, il nie la valeur sémantique des mots de la même manière que le ready-made néantisait l'objet usuel.

Robert Filliou. «Principe d'équivalence (Bien fait - Mal fait - Pas fait)»

Robert Filliou, Espaces affranchis, *Cahiers Danae* n°4-5, Été 1989, p. 31.

Robert Filliou,
 Autoportrait bien fait,
 mal fait, pas fait, 1973.



OuLiPo

Fondé, le 24 novembre 1960, par François Le Lionnais et Raymond Queneau dans le but d'inventer de nouvelles formes poétiques ou romanesques, par le choix de contraintes d'écriture. Ces contraintes sont notamment issues des mathématiques mais peuvent l'être aussi de l'histoire de la littérature (en particulier de la rhétorique).

La méthode S+7 (créée par Jean Lescure en 1961) consiste à remplacer chaque substantif (S) d'un texte préexistant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (S+7) donné. Plusieurs exemples sont donnés sur le site de l'Oulipo ainsi qu'un répertoire général des contraintes d'écriture (par ordre alphabétique!)

L'ÉQUIPE DES PUBLICS DU MAC/VAL

Direction de l'équipe et action culturelle

Muriel Ryngaert
tél.: 01 43 91 14 67
courriel:
muriel.ryngaert@macval.fr

Action éducative et jeune public

Stéphanie Airaud
tél.: 01 43 91 14 68
courriel:
stephanie.airaud@macval.fr

Assistant

Luc Pelletier
tél.: 01 43 91 64 22
courriel:
luc.pelletier@macval.fr

Assistant programmation audiovisuelle

Thibault Capéran
tél.: 01 43 91 61 75
courriel:
thibault.caperan@macval.fr

Réservations des groupes

Diana Gouveia
tél.: 01 43 91 64 23
courriel:
diana.gouveia@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél.: 01 43 91 61 70
courriel:
sylvie.dubraix@macval.fr

Les inventeurs, accompagnateurs de visites, d'ateliers et d'autres rencontres

Florence Gabriel
florence.gabriel@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Lucile Hamon
lucile.hamon@macval.fr

Marc Brouzeng
marcbrouzeng@hotmail.com

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean
courriel:
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC/VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération – BP 147
94404 Vitry-sur-Seine CEDEX
tél.: 01 43 91 64 20
fax: 01 43 91 64 30
www.macval.fr