

LA

Simon Boudvin, Andreas Dobler,
David Malek, Justin Meekel, Éric Tabuchi,
Pierre Vadi, Arnaud Verin.

Commissariat : Jill Gasparina & Caroline Soyez-Petithomme

DIAGONALE DU VIDE

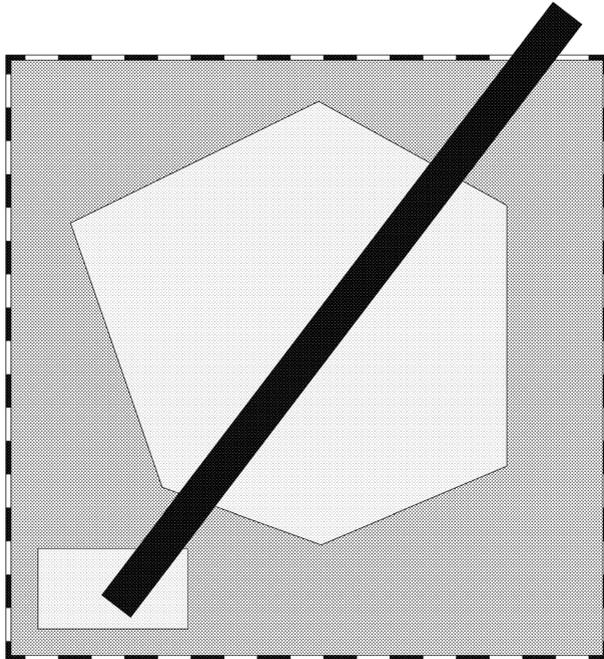
Les choses peuvent encore survivre longtemps à coups de thérapeutiques d'urgence coûteuses et contraignantes. La quête désespérée des hippies repliés vers des structures du passé (âge d'or? civilisations décalées? exotisme?) n'est qu'un signal d'alarme de plus; le monde peut continuer cinquante ans encore sa course incohérente, aveugle, et contradictoire, sans périr, peut-être simplement en se détruisant un peu plus chaque jour de l'intérieur, en auto-détruisant son mental, dont le développement exceptionnel l'a mis pourtant à une place privilégiée de la planète. Certains hommes ont déjà fait ce choix, accepté ce suicide. Mais quand les autres hommes dans une migration proche en esprit des grandes peurs du moyen-âge fuiront les villes inhabitables, migreront obligatoirement, je ne voudrais pas faire partie des responsables qui n'ont rien prévu pour les recueillir. Je préférerais avoir participé même en les croyant inutiles et utopiques, à l'édification de gigantesques structures d'accueil, avoir déjà organisé avec des volontaires les premières cristallisations de la vie sur ces macrostructures, avoir jeté les premiers germes d'une nouvelle fixation de l'espèce, avoir reçu depuis longtemps la CAUTION DE L'USAGE D'UNE PARTIE DE LA POPULATION. Pour la protection nationale on a investi pendant des siècles dans l'architecture militaire, pour la protection

des hommes sur un plan de conflit international on dépense des milliards devant le péril atomique, mais pour éviter un CATACLYSME URBAIN qui met en jeu la survie de l'espèce elle-même, on engage après mûre réflexion le crédit d'un HLM. L'irresponsabilité doit avoir ses limites. Puisque nous savons que nous sommes en état de crise grave au niveau de nos structures de fixation, puisque nous savons que cette crise s'attaque à la jeunesse, c'est-à-dire au futur de l'espèce, puisque nous attendons à chaque instant la déflagration du mélange explosif homme-ville, il n'est que temps de commencer à prévoir si l'on veut éviter la disparition de l'homme. Il faut avant la révolution inconsciente, celle qui conduit au néant, celle qui détruit et qui rase, celle qui effacerait l'homme de la planète, préparer les structures d'une RÉVOLUTION URBAINE PACIFIQUE, progressive qui prendra en charge petit à petit, comme un tuteur provisoire les premiers pas hésitants de l'aventure des hommes dans leur quête angoissée d'un nouveau mode de vie, d'une nouvelle façon d'être. À la révolte intérieure de l'homme, proposons la fonction oblique, première hypothèse, première approche du nouvel espace-aventure, premier tremplin de la survie de l'espèce.

Claude Parent in *Vivre à l'oblique*,
1970, Éd. Jean-Michel Place, Paris.

PARIS, LE DÉSERT FRANÇAIS & LES COUPES BUDGÉTAIRES

Jill Gasparina



Il y a dans le choix de republier la conclusion de cet essai de Claude Parent, *Vivre à l'oblique* (1970) un goût pour la blague (l'oblique versus la diagonale), beaucoup d'enthousiasme pour sa rhétorique emportée et révolutionnaire, et quelques effets d'échos. Les «îles en terre ferme» décrites par Parent évoquent l'architecture volante psychédélique de *The Crown of Creation* d'Andreas Döbler. Les dessins de ces mégastructures, qu'il a produits par centaines depuis le début de sa carrière, ont quelque chose en partage avec la dimension pascalienne, et cette peur du vide, présente dans l'œuvre de Pierre Vadi, avec une gravité plus ou moins grande. L'un de ses dessins représente même une structure similaire à la sculpture abstraite d'Arnaud Vériin. Quelques anecdotes personnelles aussi: j'ai grandi dans une Lorraine désindustrialisée, non loin d'une centrale nucléaire qui a longtemps hanté mon imaginaire d'enfant, et dont j'ai découvert récemment qu'il l'avait en partie réalisée. Mais là n'est pas mon propos.

Claude Parent, architecte, est connu pour avoir développé dès 1964 avec Paul Virilio, philosophe, le principe de la fonction oblique: il s'agit de renoncer à l'orthogonalité et de proposer une déconstruction architecturale des plans verticaux et horizontaux par le plan incliné et l'oblique. Parent promet ainsi une architecture de l'effort, qui ne laisse pas son usager en paix et le stimule. Un bon exemple de ces principes se trouve à Nevers, il s'agit de l'église Sainte-Bernadette-du-Banlay, construite en 1966. Ce n'est pas non plus cet aspect qui m'intéresse.

Précédemment dans l'essai, Parent propose d'installer dans cette fameuse diagonale du vide (qu'il ne nomme jamais ainsi), de grandes structures d'accueil pour une population en surnombre. Il écrit: «Causses,

Bretagne, vallées et hauts-plateaux hors du circuit des parcours habituels seront occupés en des points clés qui s'opposeront à l'éparpillement du construit, éparpillement qui assimile les agglomérations humaines à la moisissure de l'espace végétal. Assumant l'ancien rôle social de quartier, exaltant la spécificité de leurs habitants, particularisant et autonomisant la population, ces nouveaux mondes clos, autonomes, repoussant définitivement la pression de l'environnement cancérigène des anciennes cités, assumeront les migrations urbaines définitives dont les signes avant-coureurs se ressentent de plus en plus dans les pulsions irraisonnées d'une population sourde et muette.»

Parent s'exprime au futur, à grands coups de visions épiques. Tous les ingrédients sont là pour le transformer en prophète de la modernité. Il ne s'agirait pourtant pas de faire de lui un visionnaire, un esprit édifiant qui aurait tout prévu de la situation dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui. Cinquante années exactement après la rédaction de ce texte, le monde ne s'est pas écroulé, comme il le prédisait. Il faudrait se méfier de ces effets de lecture rétrospectifs, je les crois le meilleur moyen pour occulter les enjeux historiques d'une pensée. Trop d'expositions inféodent ainsi la pensée d'un auteur, ou utilisent des concepts comme des arguments d'autorité.

Ce qui m'intéresse, c'est précisément qu'en 1970, soit quelques années seulement après la création par De Gaulle et son Premier Ministre Pompidou de la DATAR (délégation à l'Aménagement du territoire et à l'action régionale, créée pour répondre aux problèmes d'inégalités territoriales stigmatisés dans le fameux ouvrage de J.-F. Gravier, *Paris et le désert français*, en 1947), Parent s'intéresse lui aussi à la «reconquête du territoire», et à l'«investissement du désert français». Il propose en somme sa propre version de l'aménagement du territoire, imaginant une campagne française repeuplée grâce à des mégastructures construites selon les principes de l'architecture oblique.

Bien entendu, «le moule idéologique est à refondre¹» et la solution proposée par Parent peut faire sourire. En dépit de la mode pour les mégastructures qui a sévi dans l'architecture radicale des années soixante, très peu d'entre elles ont d'ailleurs été construites dans le monde. Mais ce texte n'est pas l'échantillon d'une pensée révolutionnaire aujourd'hui exotique. Parent a le mérite de souligner, et ce constat est toujours valable, que le pouvoir, via la planification, s'appuie sur des formes. Celles-ci sont numériques (les statistiques), géométriques (le schéma d'aménagement du territoire, l'organisation radiale de la France, l'idée de hexagone, de son centre, ou encore l'invention d'une «diagonale du vide») ou encore langagières (l'usage des sigles DATAR ou RGPP). L'identification de ces logiques, leur mise en évidence, offre un début de prise sur elles. C'est l'objet de cette exposition.



Sainte-Bernadette-du-Banlay

En pleine révision générale des politiques publiques, à l'heure où se redéfinissent les rapports de pouvoir entre Paris et les régions, à grands coups de coupes budgétaires plus ou moins violentes, il nous semblait important de souligner que l'art, l'architecture et la culture au sens large ne sont pas simplement des cerises sur le gâteau social mais qu'ils participent, dans leurs meilleurs

1. Eve Chiapello, dans *Artistes versus managers*, utilise cette expression pour évoquer les modifications nécessaires de la posture critique face aux évolutions du capitalisme, notamment dans le champ de l'art.

moments, à un travail de réflexion critique, et à la production de formes alternatives.

L'an passé, nous avons réalisé l'exposition *Vérité Tropicale*, à Circuit, Lausanne. Déployant le principe de fiction géographique contenu dans la musique exotica, *Vérité Tropicale* était une exposition d'été, joyeuse, légère, colorée et distanciée. Nous y déployions des images exotiques, et qui ne nous concernaient pas directement : l'exposition avait la forme d'un rêve sentimental. La *diagonale du vide* est en quelque sorte son contraire, s'il peut exister quelque chose comme le contraire d'une exposition. Ce n'est pas que l'heure soit à la crise et que l'esprit de sérieux soit devenu impératif. Contrairement à Parent, je pense que le repli est parfois chose très positive et certaines œuvres de l'exposition relèvent d'ailleurs de cette logique. Et notre rhétorique n'est plus celle de 1970. Mais devant l'utilisation de l'abstraction comme un signe de pouvoir, devant l'opposition ancestrale mais bien réelle de Paris et du reste de la France, ou encore devant cette hésitation infernale et presque mythique entre le repli et l'action, notre désir de transparence, d'explicitation et d'action est intact ☞

SLICE OF LIFE

Caroline Soyez-Petithomme

à J.C.

«Lorsque je me couche tôt, j'ai parfois peur que les expositions deviennent horriblement tristes, peuplées d'objets inanimés...»

«Vous avez connu la plus belle fille de la plage et vous vous en souvenez. Vous ne vous en souvenez que trop, vous n'osiez pas lui dire un mot. Vous vous rappelez son nom ? Écrivez-nous. La plus belle fille de votre plage, nous vous la retrouverons.»¹



L'une des commissaires avait cette expression rangée au fond de sa mémoire et ce résidu de cours d'histoire-géographie – expression non dénuée d'un certain potentiel poétique – éveilla soudain notre mémoire collective. Toutes deux originaires de régions du Nord-Est de la France dont on nous apprenait à l'école qu'elles étaient dans la «diagonale du vide», il nous vint à l'esprit d'arpenter la polysémie de ce non-lieu géographique et langagier. Peut-être était-ce finalement pour mieux nous en détourner et partir explorer les contrées d'un ailleurs ouvert à toutes formes de divagation : un endroit qui géographiquement n'existe pas, puisque comme son nom l'indique, il est une traversée au milieu de nulle part. Le jeu consiste à reconstituer un puzzle imaginaire

1. Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1995.

autant qu'à se réapproprier une expression, pour le moins péjorative, évoquant aussi bien le désert français (!) que la représentation illusionniste d'une perspective dans un tableau.

Cette exposition relève certes de l'anecdote, mais pourquoi pas ? Organiser des expositions est une activité inévitablement liée à des rencontres plus ou moins aléatoires avec des artistes et des œuvres, à des histoires personnelles et à des intérêts partagés. Après tout, les fondements mêmes de l'histoire de l'art prennent appui sur des anecdotes : sur la jeunesse des artistes, la découverte du talent ou le règne du destin sur le choix du métier d'artiste², alors pourquoi ne pas prolonger l'aspect que cette discipline emprunte à la fiction ?

C'est également un peu en employant une méthode similaire à celles de Paul Salvador, producteur pour la télévision et personnage du roman *Les Grandes Blondes* de Jean Echenoz, que nous avons cherché, puis trouvé l'objet de la présente exposition : «la diagonale du vide».

«Les projets d'émissions de Salvador en appellent d'habitude à la mémoire collective. Que sont-ils devenus ? Tel est le système, bon vieux système qui a fait ses preuves. On va chercher un nom dont la postérité s'est effacée, dont l'écho s'est éteint. Animateur en retraite, acteur d'un rôle, escroc surdoué, champion de jeu radiophonique, on exhume une ancienne célébrité instantanée puis immédiatement soluble dans l'oubli. Tête d'affiche aussitôt évaporée, amnistiée du souvenir. Quelqu'un dont on se souvient si peu qu'on ne se rappelle plus l'avoir oublié mais qui est là.»³

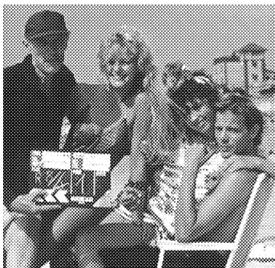
Disons donc que «la diagonale du vide» est un peu notre «grande blonde», notre célébrité sommeillant dans quelques consciences éparées des 25-35 ans. Nous avons en quelque sorte exhumé cette expression. Rien d'étonnant donc à ce que l'exposition soit chargée d'une certaine nostalgie. Le résultat des invitations lancées aux artistes et l'ensemble des recherches conduisent plus à s'interroger sur le temps que sur

2. Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, éditions Allia, Paris, 2010.

3. *Idem*, p.30.

l'espace. La géographie est en quelque sorte devenue le prétexte ou la ligne d'horizon de plusieurs époques, dont la libre superposition a déconstruit toute chronologie. Les œuvres rassemblées dans «la diagonale du vide» offrent finalement un panorama de décors temporels, peut-être plus qu'elles ne décrivent une réalité physique ou n'imaginent un espace – ceci semble parfaitement logique si le temps est considéré comme la quatrième dimension, celle qui demeure donc impossible à représenter dans l'espace.

À l'occasion de cette exposition, la plupart des artistes ont d'une certaine façon effectué un voyage dans le temps. Les commissaires aussi, notamment par le choix de mettre en regard cet ensemble d'œuvres avec un court-métrage d'Éric Rohmer réalisé pour la télévision scolaire. Nous aurions pu vous séduire, apporter un peu de féminité et de blondeur en projetant *Pauline à la plage*. Mais nous avons préféré le noir et blanc à la couleur! Datant de 1964, *Les métamorphoses du paysage* traite de l'industrialisation. Ce phénomène, qui paraît aujourd'hui bien révolu, est abordé pour sa brutalité autant que de son caractère pictural.



Il est question du paysage, mais la conception et la captation qu'en livre Rohmer se détournent du paysage-image et dépasse ainsi l'utilisation essentielle aux moyens de reproductions mécaniques que sont le cinéma et la photographie. Rohmer donne à voir l'espace non pas comme une image, mais comme une figure géométrique, un espace abstrait. À propos de *Conte d'Automne*, il parle de la région où le film a été tourné comme d'un losange (référence aussi à sa société de production «Les Films

du Losange»), les personnages par la trame de leurs trajets tracent des lignes d'un côté à l'autre du losange.

Ces trajets sillonnant l'espace rappellent ici ceux qu'Éric Tabuchi effectue depuis dix ans avec sa voiture, en restant toujours à l'intérieur des frontières de l'hexagone. Rohmer explique que «*la beauté d'un chantier ou d'un terrain vague naîtrait de l'angle sous lequel il nous force à les découvrir. Reste que cette beauté n'est autre que celle du terrain vague et que l'œuvre même est belle non parce qu'elle nous révèle qu'on peut faire du beau avec de l'informe, mais que ce que nous jugions informe est beau.*»⁴

La répétition quasi-rituelle des parcours d'Éric Tabuchi et surtout les quelques détails écrits qui relatent les à-côtés de l'œuvre, les moments passés hors des séances de photographies du paysage, telle la nuit passée à «l'hôtel des Tilleuls⁵», sont autant de bribes de vies dont la simplicité toute poétique évoque l'atmosphère, banale et douce, d'un film de Rohmer.

Le côté anecdotique de «la diagonale du vide» s'applique aussi à la plupart des œuvres présentées. Le périple en utopie fourriériste de Justin Meekel procède de façon similaire.

L'anecdote et l'aléatoire constituent la rhétorique de ce cheminement collectif. Cheminement qui a débuté par une simple question posée aux artistes: «la diagonale du vide, ça vous évoque quelque chose?» et qui s'évanouit dans la quatrième dimension du texte de David Malek: verbalisation de sa démarche picturale, dont les couleurs et les lignes jouent sur les illusions de perspectives. La rigueur de ces motifs évoque autant Vasarely, la science-fiction que le design des années 1970. Cependant, la réalité physique du tableau ou l'incident de la fabrication manuelle perturbent parfois cet infini.

Dans «la diagonale du vide», de la perte il y en a, il y en aura inévitablement et pas uniquement dans ce point de fuite immatériel qui anime les paysages géométriques

4. Éric Rohmer, «Vanité que la peinture», in *Le Coût de la Beauté*, Flammarion, Paris, 1989, p.70-71.

5. voir le texte d'Éric Tabuchi p.24.

de David Malek. Quelque part dans le Lot, Simon Boudvin a découpé une portion de route afin de récupérer et de faire fondre ce revêtement: l'asphalte. Dans l'espace d'exposition, ces 200 m de route ont repris la forme d'une brique d'asphalte. Inversant la logique de production, Simon Boudvin recrée cette forme hexagonale, comme celle des briques qui sortaient des usines d'asphaltes minérales jusqu'aux années soixante, mais le matériau n'est plus le même. Aujourd'hui, c'est un autre type d'asphalte, issu du raffinement du pétrole (et donc de la production de carburant automobile) qui couvre les routes. Une portion de route manque dorénavant au paysage, comme si le chemin s'était consumé à la manière d'un encens, mais sans laisser de cendres.

Comme le souligne David Malek, «la diagonale du vide» est un «état d'esprit». Abstraite, elle l'est définitivement, mais à défaut d'être une représentation du néant, elle peut être personnifiée, jusqu'à en devenir une allégorie. Allégorie populaire, telle une tête d'affiche évaporée – comme si l'une des Trois Grâces, perchée sous acid, s'était éternellement perdue entre Metz et Périgieux. Quelques traces de sa présence demeurent, pas seulement aux alentours du monument du Centre de la France, ni dans un champ de blé où une soucoupe volante a laissé la trace de son atterrissage.

À l'extrémité de la diagonale du vide, dans l'Est de la France (à Villars-Montrozier en Haute-Marne), la face rouge d'un cube de béton ressort d'un paysage de forêt verdoyante. Cette œuvre de Gloria Friedmann invite à s'ancrer dans le paysage, à s'immobiliser dans la nature et faire un retour aux sources (comme quoi, on peut détester les hippies, mais aimer les fleurs!) Cet habitat sommaire est un tableau-refuge. Œuvre impossible à déplacer, elle constitue un point d'entrée de la diagonale qui méritait ici d'être convoqué. Contrepoint de notre parcours, c'est ici l'endroit où le visiteur peut à son tour s'exposer à «la diagonale du vide», en toute poésie et intimité ☺

SLICE OF LIFE

Caroline Soyez-Petithomme

to JG.

“When I go to bed early, I'm sometimes afraid that exhibitions become horribly sad, full of inanimate objects...”

“You knew the most beautiful girl on the beach and you remember her. You only remember that, too often, you didn't dare say a word to her. Do you recall her name? Write to us. We'll find the most beautiful girl on your beach for you.”¹

One of the curators had these words filed away in the depths of his memory, and this leftover of some geography/history lesson—an expression not without a certain poetic potential—suddenly aroused our collective memory. With both of them hailing from areas in northeast France, and we were taught at school that they were in the “diagonal of the void,” we had the idea of criss-crossing the multiplicity of meanings of this geographical and linguistic non-place. Perhaps, in the end of the day, it was the better to divert us from it, and set off to explore the regions of somewhere else open to all manner of rambling: a place which does not exist, geographically speaking, because, as its name suggests, it is a way across the middle of nowhere. The game consists in remaking an imaginary jigsaw puzzle as much as reappropriating an albeit derogatory expression, conjuring up the French wilderness (!) as much as the illusionist representation of a perspective in a picture.

This exhibition definitely has to do with anecdote, but why not? Organizing exhibitions is an activity inevitably bound up with more or less random encounters with artists and works, with personal stories and shared interests. After all, the very foundations of art history are propped up by anecdotes: about the youth of artists, the discovery of talent and the realm of fate with regard to

1. Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1995.

the choice of the artistic profession,² so why not extend the aspect that this discipline borrows from make-believe?

It is also a bit by using a method similar to those of Paul Salvador, a television producer and a character in Jean Echenoz's novel *Les Grandes Blondes*, that we have sought, then found, the object of the present show: "The diagonal of the void."

"Salvador's programme projects usually call upon the collective memory. What has become of them? Such is the system, the good old system that has showed its mettle. We shall look for a name whose posterity has been erased, whose echo has dimmed. Retired presenter, one role actor, hyperintelligent swindler, radio game champion, we are exhuming an old instant celebrity who is then instantly soluble in oblivion. Top of the bill, immediately evaporated, amnestied by memory. Somebody one remembers so little that one no longer recalled having forgotten him, but someone who is there."³

So let us say that the "diagonal of the void" is a bit our "big blonde", our celebrity slumbering in one or two scattered consciences of the 25-35 year old bracket. In a way we have exhumed this expression. So there is nothing surprising about the exhibition being loaded with a certain nostalgia. The outcome of invitations issued to artists and all the research leads more to questions about time than about space. Geography has, in a way, become the pretext or the horizon of several periods, whose free superposition has deconstructed all chronology. In the final analysis, the works brought together in "the diagonal of the void" offer a sweeping vista of timeless décors, perhaps more than they describe a physical reality, or imagine a space—this seems thoroughly logical if time is regarded as the fourth dimension, the one that thus remains impossible to represent in space.

For this exhibition, most of the artists have, in one way or another, made a trip in time. The curators, too, in particular through their choice of presenting this set of works

2. Ernst Kris and Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, éditions Allia, Paris, 2010.

3. *Idem*, p.30.

with a short film made by Éric Rohmer for school television. We might have been able to seduce you, adding a little femininity and blondeness by screening *Pauline on the Beach*. But we have preferred black-and-white to colour! Dating back to 1964, *Les métamorphoses du paysage* deals with industrialization. This phenomenon, which seems quite bygone these days, is broached for its brutality as much as for its pictorial character.



It is a question of landscape, but the conception and capture thereof, as made by Rohmer, veers away from the landscape-image and thus goes beyond the essential use of those mechanical reproduction methods called cinema and photography. Rohmer presents space not as an image, but as a geometric figure, an abstract space. As far as *Conte d'Automne* [Tale of Autumn] is concerned, it talks of the region where the film was shot like a lozenge (a reference, too, to his "Les Films du Losange" production company); and by the weft of their itineraries, the characters draw lines from one side of the lozenge to the other.

These itineraries criss-crossing space call to mind those made by Éric Tabuchi over the past ten years in his car, always remaining inside France's borders. Rohmer explains that "the beauty of a building site or piece of wasteland stems from the angle from which it forces us to discover them. The fact remains that this beauty is nothing other than that of wasteland and that the work itself is beautiful not because it shows us that we can make beauty with shapelessness, but that what we deem to be shapeless is beautiful."⁴

4. Éric Rohmer, "Vanité que la peinture", in *Le Goût de la Beauté*, Flammarion, Paris, 1989, p.70-71.

The quasi-ritual repetition of Éric Tabuchi's routes and above all the few written details recounting the side issues of the work, moments spent outside the landscape photography sessions, like the night spent at the "Hôtel des Tilleuls,"⁵ are so many snippets of lives whose thoroughly poetic simplicity evokes the common-or-garden and gentle atmosphere of a Rohmer movie.

The anecdotal aspect of "the diagonal of the void" also applies to most of the works on view. Justin Meekel's odyssey in a Fourier-like utopia proceeds similarly.

The anecdotal and the random represent the rhetoric of this collective path. A path which started with a simple question put to the artists: "Does the diagonal of the void do anything for you?", and which fizzled on the fourth dimension of David Malek's text: verbalization of his pictorial approach, whose colours and lines play on the illusions of perspectives. The rigour of these motifs conjures up Vasarely as much as science-fiction and design from the 1970s. But the picture's physical reality and the effect of the manual making sometimes disturb this infiniteness.

In "the diagonal of the void", there is indeed loss, there inevitably will be, and not only in this immaterial vanishing point which informs David Malek's geometric landscapes. Somewhere in the Lot *département*, Simon Boudvin has cut out a piece of road in order to retrieve and melt down this coating—asphalt. In the exhibition venue, these 650 feet of road have taken on the form of an asphalt brick. By reversing the logic of production, Simon Boudvin re-creates this hexagonal form, like that of bricks coming from mineral asphalt factories until the 1960s, but the material is no longer the same. Today, there is another type of asphalt, coming from the refinement of petroleum (and thus from the production of automobile fuel), covering roads. The landscape will henceforth be missing a stretch of road, as if the road had been consumed like

5. See Éric Tabuchi's text, p.24.

incense, but without leaving any ash.

As David Malek emphasizes, "the diagonal of the void" is a "state of mind." Abstract it undoubtedly is, but for want of being a representation of nothingness, it can be personified, to the point of becoming an allegory. A popular allegory, like an evaporated top billing—as if one of the Three Graces, on acid, had become forever lost between Metz and Périgueux. A few traces of its presence remain, not only around the monument of the Centre of France, nor in a wheat field where a flying saucer has left signs of its landing.

At the end of the diagonal of the void,



in eastern France (at Villars-Montroyer in Haute-Marne), the red side of a concrete cube emerges from a lush green forestscape. This work by Gloria Friedmann invites us to moor ourselves in the landscape, to become immobilized in nature, and get back to sources (the way one may hate hippies but love flowers!). This summary habitat is a picture-cum-refuge. As a work that is impossible to move, it represents an entry point of the diagonal which deserved a mention here. As a counterpoint of our itinerary, this is the spot where visitors can in their turn be exposed to "the diagonal of the void", both poetically and privately ☞

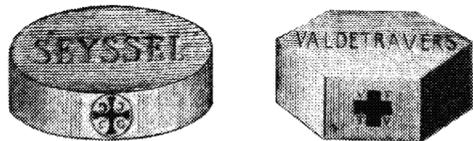
Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods.

ASPHALTES

Simon Boudvin.

13-03-09 Je ne sais pas ce qu'est l'asphalte et poursuis ma collection de définitions historiques. Elles s'organisent en organigrammes qui listent les provenances et diffèrent de part et d'autre de l'Atlantique où les ersatz déclassent et dénomment l'asphalte naturel. Les exploitants, revendeurs et douaniers classifient et hiérarchisent laborieusement ce produit informe, noir, odorant, matière entropique par excellence, matière moyenne, issue de la décomposition de tout ce qui a vécu dans les âges antédiluviens.

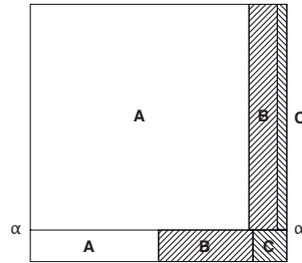
Dans sa brochure de 1878, Léon Malo (exploitant de mines et revendeur d'asphaltes naturels) met en garde les ingénieurs des Ponts quant à l'arrivée sur le marché de bitumes factices. Pour reconnaître l'asphalte véritable qui enduira les pavés européens, pour quantifier et commercialiser cette matière, le chocolatier Philippe Suchard, acquéreur des Mines de Travers (dans le canton de Neuchâtel) ou un ingénieur inconnu sous l'influence de fromages suisses, coule son bitume dans des moules cylindriques, hexagonaux.



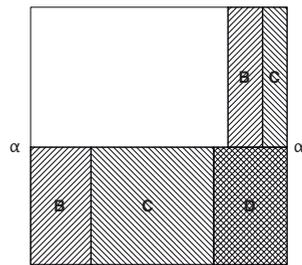
Si les mines de Seyssel et de Travers ont longtemps alimenté les chaussées européennes en asphalte, le bitume extrait par les concessions anglaises et américaines sur le Pitch Lake de Trinidad ne suffit bientôt plus à l'établissement de l'énorme réseau viaire, grille nécessaire à la maîtrise du territoire américain. Les grandes raffineries de Texaco viennent alors concurrencer l'exploitation des gisements naturels en commercialisant des brais¹ issus du

1. Résidu pâteux de la distillation des pétroles ou autres

cracking² de leurs pétroles bruts : nouvelle catégorie de produits liquides à séchage lent, souvent très visqueux, nommés road oils. «Ce sont, pour la plupart, des résidus de l'industrie du pétrole que l'on s'efforce de classer pour en normaliser l'emploi» explique un ingénieur allemand dans le numéro spécial de la Revue pétrolière sur les bitumes, en 1939.



Pétrole forménique brut (paraffine)



Pétrole asphaltique brut

- A. Paraffine et naphthènes
- B. Cyclanes stables
- C. Hydrocarbures instables
- D. Carbures solides (brais, gourçons)
au-dessous de α/α : fraction disparaissant après distillation (*cracking*).

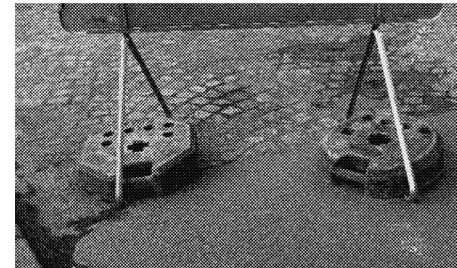
Alors, tout comme le marcheur trace son sentier par la marche, les déplacements automobiles tracent leurs routes (logistique et matériellement puisque la consommation des carburants et la production des goudrons sont en corrélation directe). L'industrie pétrochimique cherche à se débarrasser de ses fonds de cuves, de ces résidus lourds qu'elle met à disposition du marché.

matières organiques.

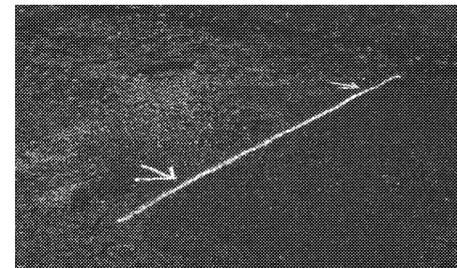
2. Cracking ou craquage : procédé de raffinage pétrolier par modification moléculaire d'une fraction du mélange (sous l'effet de la chaleur, de la pression).

Ces nouveaux terrils sont répandus par des camions-citernes épandeurs ou dans des mélanges d'enrobés, dans de nouveaux matériaux de construction qui recouvrent tous les plans horizontaux artificiels extérieurs, des chaussées aux toitures.

15-03-10 Ces poids qui servent sur les travaux de voiries, dans lesquels sont fichés panneaux et barrières, ressemblent étrangement aux fromages en asphalte qui devaient être livrés sur les pavés parisiens jusqu'aux années 60. Cette réminiscence n'est pas si étonnante : les poids comme les cales n'ont pas de formes pré-établies. On bloque et cale avec ce qu'on a sous la main, et à l'époque, ces pains noirs étaient adéquats. Enfin la société en charge du dessin de ces poids professionnels a dû simplement reprendre la forme existante pour en continuer la production en béton.



Production : Les Ateliers des Arques, Merc à DC, et MC.



03-04-10 Il n'y a rien de surprenant à ce que le maire ne réponde pas à ma demande : raccourcir une route goudronnée de 20 cm -si peu que ce soit- consiste bien à faire reculer la civilisation, sinon son empreinte d'un pas. C'est un projet politique peu défendable, surtout que ma présence au village dépend d'une dynamique toute contraire : elle consiste clairement à ramener de l'activité là où elle a tari.

Le propriétaire lui, n'y voit pas d'incon-

véniat; si bien qu'avec D. Colombo nous nous armons d'une barre à mine et d'un récipient et défonçons sans effort la chaussée pour en extraire le bitume. Notre geste de vandales est curieusement quasi-imperceptible, sans doute parce que la nature autour de nous agit pareillement avec plus d'ardeur encore. Je photographie D. en action, documentant ainsi les marques de notre faible entreprise, et lui fait remarquer que comme de coutume dans les travaux de voirie, l'un travaille, l'autre regarde. Il me répond qu'il ne fait cependant que semblant de travailler.

04-04-10 M. a rassemblé pour moi tout le matériel nécessaire à la fonte d'un pain de bitume. Je peux me confectionner en plus quelques outils spécifiques, comme un petit creuset et une passoire qui se révélera finalement n'être d'aucune utilité. Le goudron fondu adhère à tous les types de surfaces que j'expérimente. Le conseil de l'ingénieur de la Centrale d'asphalte de Vitry-sur-Seine ("recouvrez les parois de votre moule avec une barbotine de chaux"), pourtant suivi à la lettre, n'est pas très opérant. M. me conseille une technique de ménagère utilisée pour la cuisson des gâteaux sur un papier huilé ou sulfurisé avec lequel nous tapissons le fond du moule.

05-04-10 Les odeurs de la fonte de la veille restent imprégnées dans mes vêtements. Nous démoulons avec D. le gâteau qui a refroidi pendant la nuit et nous sommes alors heureux comme des enfants. Il est entier, lisse, d'une régularité telle qu'on ne peut pas suspecter que la matière vienne des gravats que nous avons extraits du bout de la route de Pechpiounet. Le moule hexagonal se démonte assez aisément, si bien que nous le restaurons aussitôt pour couler un nouveau fromage avec pour objectif cette fois d'obtenir un résultat plus grossier, mais sans extraire le gros gravier de notre mixture.

06-04-10 Notre but n'est qu'à moitié atteint : la moitié inférieure de notre fromage est encore trop régulière, sans bulles ni grains. Comme si le bitume liquéfié tombait dans le fond. Je repars pour Paris avec le train de 18h, le premier tirage en goudron sous le bras. ☘

OU L'ATTRACTION PASSIONNÉE

Justin Meekel

Le Familistère¹ est un ensemble de bâtiments que Jean-Baptiste André Godin, fondateur des fameux «poêles Godin», a fait construire à partir de 1858 à Guise (Aisne). Ce complexe architectural est composé d'un pavillon principal, bordé de deux ailes latérales, destiné à loger 1700 personnes, et de bâtiments annexes (école, théâtre, épicerie et lavoir). L'édification du Familistère a répondu à l'ambition passionnée de Godin d'améliorer les conditions de logement et de vie matérielle, morale et spirituelle de ses ouvriers, dans le cadre de l'utopie concrète d'une communauté de vie et de travail destinée à partager ce que Godin nommait «les équivalents de la richesse»: luminosité des appartements, circulation de l'air, accès à l'eau potable, création de douche et de buanderie collective; mais aussi système d'éducation, de protection sociale, d'assurance maladie et de retraite via un principe de coopération propre au Palais social. Le Familistère est un exemple concret de régime de vie communautaire qui a été effectif durant plus d'un siècle, jusqu'en 1968, date à laquelle l'Association «Godin» change de statut et est racheté par «Le Creuset». Les appartements sont alors vendus. Classé aux Monuments Historiques depuis 1990, le Familistère est aujourd'hui en restauration et se transforme peu à peu en musée qui retrace et rejoue sa propre expérience historique et sociale. En février 2010, je me suis rendu pour la première fois sur le site avec l'intention d'arpenter librement l'ensemble de l'enceinte du Palais social.

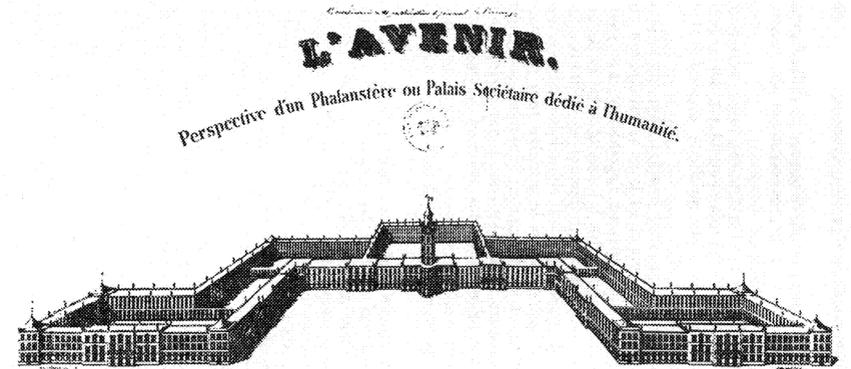
Dès le seuil de la cour, des barrières et un grand échafaudage dressé jusqu'à la verrière occupaient toute la partie gauche du pavillon et quelques travailleurs semblaient s'activer sur un chantier dans les étages.

1. Étymologiquement «le lieu de réunion des familles», terme inventé par Jean-Baptiste André Godin qui combine famille et phalanstère.

Avec une certaine perspicacité, je compris que ma présence n'était pas vivement souhaitée et rejoignis alors discrètement les combles par un des escaliers à l'angle de la cour.



À vrai dire, rien de très intéressant sous les mansardes: des couloirs d'espaces vides et noirs laissés en jachère depuis la fermeture du site en 1968, et, disposées ça et là dans les coins, des dizaines de piles de plaques de placoplâtre attendaient dans la poussière. Plus je parcourais ces galeries et niches vétustes, plus je me demandais ce que j'étais venu y faire. Une fois assis au sommet du toit latéral investi par les travaux, j'ai pu apprécier la cohérence architecturale et j'ai remarqué une petite tour qui culminait au sommet de l'ensemble. Voilà peut-être le signe que j'attendais. La tour de l'horloge était très sombre et difficile d'accès. À plusieurs reprises je donnai des coups de flash dans le vide pour pouvoir m'orienter avec discernement. Je gravais un escalier à l'aveugle et atterris devant une porte fermée. Je lui flanquai un léger coup d'épaule et elle céda. Derrière cette porte, je découvris un jeu d'images de femmes érotiques toutes emmitouffées de poussière.



Disciple de Charles Fourier², Jean-Baptiste André Godin s'est directement inspiré du Phalanstère³ pour la construction du Familistère tout en opérant un tri dans la pensée fourériste pour l'adapter à ses propres idées et rendre son projet réalisable. Fourier et Godin entretiennent donc une relation très particulière: très proches sur le projet utopique d'organiser un nouvel ordre social de vie en communauté, ils ne partageant cependant pas les mêmes vues sur les questions relatives aux ménages et à la morale. Là où Godin tente d'instaurer la famille et le travail au centre de son projet, Fourier voue une intime confiance à «l'Attraction passionnée», «impulsion donnée par la nature antérieurement à la réflexion, et persistante malgré l'opposition du devoir, du préjugé, etc.»⁴ À l'instar des études sur la gravitation des corps célestes de Newton, Fourier développe une science fondée sur l'analyse de l'attraction des passions humaines, en quête d'une harmonie universelle où «la théorie des attractions et répulsions passionnées est fixe et applicable en entier au théorème de géométrie⁵.»

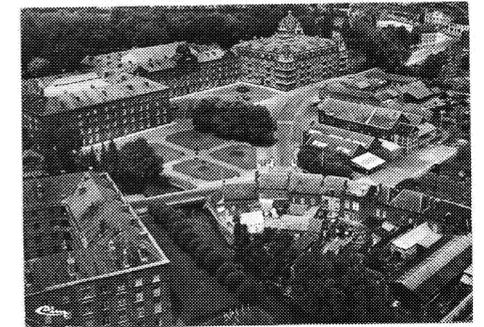
2. Philosophe et utopiste socialiste français (1772-1837).

3. Terme développé par Charles Fourier, ensemble de logements organisés autour d'une cour couverte centrale nécessaire à la vie harmonieuse d'une communauté appelée la Phalange (composée de 1620 personnes, avec une stricte parité des sexes soit 810 hommes et 810 femmes)

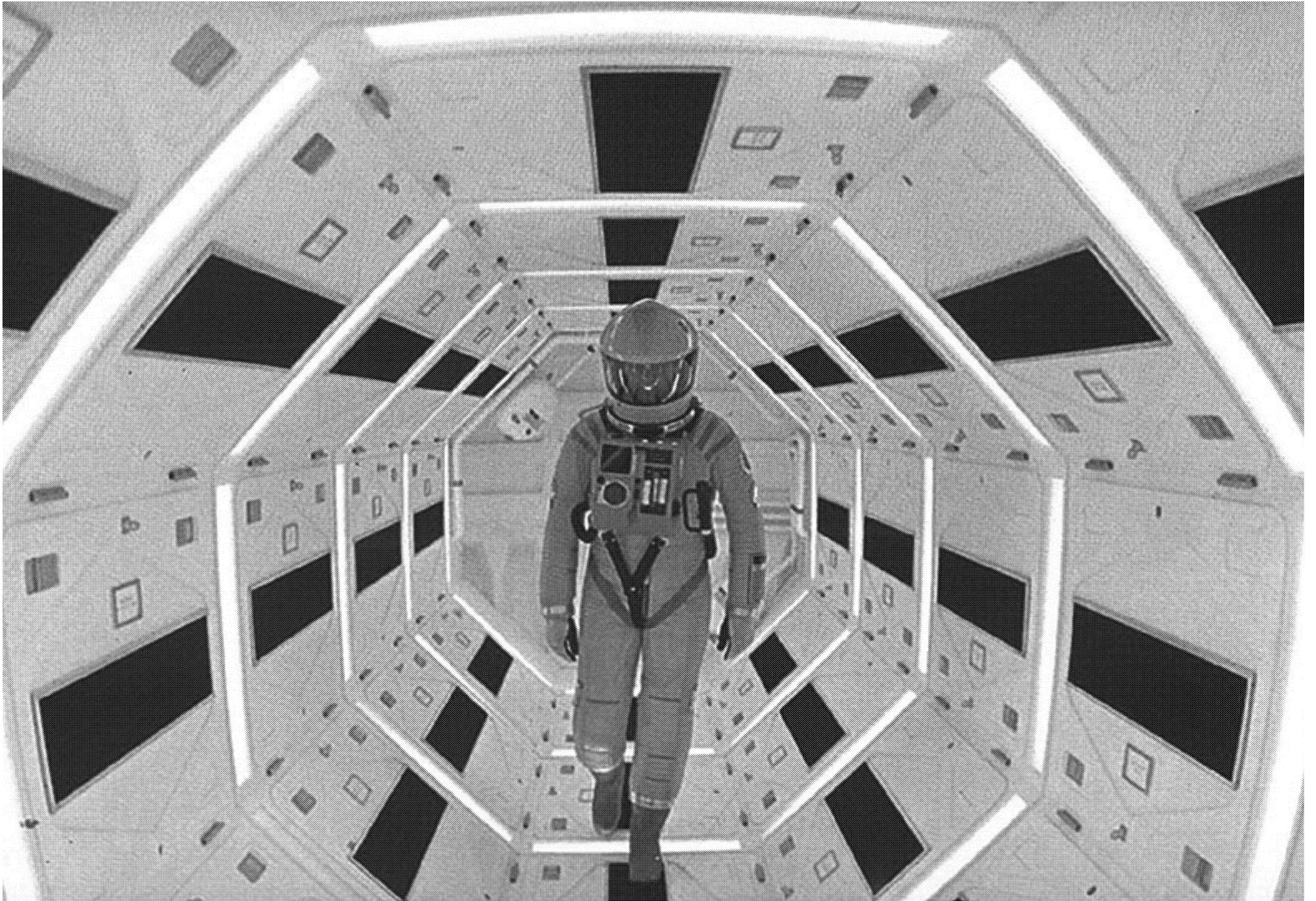
4. in *Théorie des quatre mouvements*, premier tome des Œuvres de Charles Fourier, 1841.

5. *ibid.*

À partir du développement de ces théories, Fourier imagine une société utopiste entièrement élaborée autour de l'assouvissement général des passions où la polygamie, le libertinage et l'association libre seraient à l'honneur.



La présence d'objets industriels Godin, poêle et cuisinière, provenant du Familistère, utopie concrète et sociale née d'une pensée fourériste, vient donc ici se rapprocher d'images chaleureuses de femmes retrouvées sous les combles désertés plus de 40 ans après la fermeture du site. J'aime à penser que ces images appartenaient aux derniers familistériens. Comme si ces «invitations féminines» étaient finalement les reliques d'une pensée fourériste qui aurait, elle, persisté au-delà de l'expérience du Familistère ☾



LA DIAGONALE DU VIDE IS NOT A PLACE, BUT A STATE OF MIND...

David Malek

When I was invited to participate in this exhibition, I did not even know that *La Diagonale du Vide* was a French cultural expression that one learns in school. For an American, however, this term is so evocative and suggestive that it instantly became a kind of image for me. This image, instead of geographically describing specific unpopulated regions in the east of France, became like a frame to circumscribe phantom zones where unexpected perceptions can take place. *La Diagonale du Vide* then, is not a specific place, but an enigmatic concept, a potential rupture in space-time where our habitual epistemological foundations can break down (s'effondre). This is where we can find "far-out" experiences when perceptions confound or confuse us.

Without having visited the regions described by this famous *Diagonale*, I passed a year of my life in Bas-Rhin, and there I felt (éprouver) the emptiness and isolation (isolement) that the *Diagonale* describes. At that time, I felt enclosed and oppressed by the geography of the Alsatian context—the Vosges on one side and the Rhine on the other.

My first experiences of pure space were in a completely different environment: driving across the vast winter emptiness of Illinois, where the treeless corn fields unfolded (se dérouler) to the horizon and to infinity... Living in the Rhine valley was difficult when I was used to the experience of an infinite horizon. I felt emptiness and enclosure at the same time.

This brings us to two seemingly contradictory aspects or components of a *Diagonale du Vide*. First, it requires a limit, a border or frame by which it is separated from the rest of the world. Second, it is potentially infinite. In *Zero*, Charles Seife describes how a

vanishing point is in fact a singularity, an infinitely small zero-dimensional object into which the majority of the universe in an image collapses.¹ In contrast with a Renaissance image, the frame in this case is our personal subjectivity rather than the frame which delimits a painting; and the singularity or "vanishing point" is any percept which causes our perception to break-down. When far-out experiences occur in science fiction, vanishing points and frontiers are always at hand and the genre describes the kind of subjectivity we are discussing. At the end of *2001: A Space Odyssey* the astronaut passes through a kind of black hole by which he is sent "beyond the infinite," and is re-directed into his own psyche.

During this sequence, vanishing lines (lignes de fuite) of light and color explode from the screen while our hero approaches his very own singularity.² The interior of the super-computer HAL is also a network of perspectival grids. Vanishing points are also important in *Tron*, where the hero is scanned into a binary computerized world whose Euclidean organization is represented formally by infinite luminous two-dimensional grids.³ In another computerized world, *eXistenZ* shows us characters who lose their reference points (points de repère) through an infinite Cartesian regression while playing a virtual-reality video game. In David Cronenberg's film space collapses not in external reality, but in the mind.⁴

After passing from level to level, the characters can no longer tell if they are still in the game, or not. Years before the catastrophe at Chernobyl, Andrei Tarkovsky made a film about the Zone, an area surrounded by a militarized border.⁵ People who have contact with Zone develop mutations giving them psychic abilities. The film follows a Stalker, one of the tragic few who

1. Charles Seife, *Zero: The Biography of a Dangerous Idea*. Penguin Publishers, New York. 2000.

2. Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*. 1968. MGM.

3. Steven Lisberger, *Tron*. 1982. Walt Disney.

4. David Cronenberg, *eXistenZ*. 1999. Alliance Atlantis

5. Andrei Tarkovsky, *Stalker*. 1979. Mosfilm.

have the ability to cross (franchir) the border and make contact with the Zone. Sadly, a very similar scenario actually exists in our world. In each of these cases, whether it is passage through a black hole, a computerized scan, a labyrinthine video game or a sealed-off region, we see that infinite far-out experiences which occur in a *Diagonale du Vide* require a limit or frame. Contact with these experiences requires a rupture or crossing-over.

In my own research, I wonder about the ability of color to provide an epistemological foundation. Does each of us exist permanently in our own *Diagonale du Vide*? In which our perceptions and experiences, not to mention memories, are beset by errors and lapses. We know that objectively, colors are specific wavelengths, but that their perception is a function of the context and the observer. Can carefully matching colors give a sense of certainty or even mastery over experience? Can the illusions of painting provide an emancipatory experience? Or are they a codified labyrinth? Hopefully research can at the very least open the doors to these questions, if not permanently answer them, and highlight that each of us may be a moment away from crossing over into our own *Diagonale du Vide* ☞

LA DIAGONALE DU VIDE N'EST PAS UN LIEU, MAIS UN ÉTAT D'ESPRIT...

David Malek

Lorsque j'ai été invité à participer à cette exposition, je ne savais même pas que *La Diagonale du Vide* était une expression culturelle française que certains apprennent à l'école. Pour un Américain, cependant, ce terme est tellement évocateur et suggestif que, pour moi, il est instantanément devenu une image. Au lieu de géographiquement décrire les régions de l'Est de la France dont la spécificité est d'avoir une faible densité de population, cette image est devenue un cadre pour circonscrire une zone fantôme où des perceptions inattendues peuvent survenir. Ainsi, «la diagonale du vide» n'est pas un lieu spécifique, mais un concept énigmatique, une rupture potentielle dans l'espace-temps où nos fondements épistémologiques habituels s'effondrent. C'est alors que se produisent d'étranges expériences lorsque les perceptions sont faussées ou nous embrouillent.

Bien que n'ayant pas visité les régions faisant partie de cette «diagonale», j'ai passé un an de ma vie dans le Bas-Rhin, où j'ai éprouvé le vide et l'isolement décrit et contenu par l'expression. À cette époque, je me sentais enfermé et oppressé par la géographie du contexte Alsacien – les Vosges d'un côté et le Rhin de l'autre.

Mes premières expériences d'espace pur s'étaient auparavant passées dans un environnement complètement différent: conduisant à travers le vaste vide d'hiver de l'Illinois, où les champs de maïs sans arbres se déroulent à perte d'horizon jusqu'à l'infini... Vivre dans la vallée du Rhin m'était difficile parce que j'étais habitué à l'expérience d'un horizon infini. Je sentais à la fois le vide et les limites de cette enceinte.

Cela nous amène à deux aspects ou composants apparemment contradictoires de la «diagonale du vide». Tout d'abord,

cela requiert une limite, une frontière ou un cadre qui sépare du reste du monde. Ensuite, il s'agit d'un potentiel infini. Dans *Zero*¹, Charles Seife décrit la façon dont un point de fuite est en fait une singularité, un objet infiniment petit, de dimension zéro, dans lequel la majeure partie de l'univers collapse. À la différence d'une image de la Renaissance, le cadre est celui de notre subjectivité personnelle plus que celui qui délimite physiquement la peinture. La singularité ou le «point de fuite» est en aucun cas l'endroit où s'effondre notre perception. Lorsque des troubles de la perception ont lieu dans un récit de science-fiction, les points de fuite et les frontières sont toujours proches et le genre décrit le type de subjectivité évoqué plus haut. À la fin de *2001: Odyssée de l'espace*, l'astronaute passe à travers une sorte de trou noir par lequel il est envoyé «au-delà de l'infini» et est redirigé vers sa propre psyché.

Pendant cette séquence, les lignes de fuite, leur couleur et leur lumière font exploser l'écran alors que notre héros approche son intime singularité². L'intérieur du super-ordinateur HAL est aussi un réseau de grilles en perspectives. Les points de fuite sont aussi importants dans *Tron*, où le héros parcourt un monde informatique binaire dont l'organisation euclidienne est représentée formellement par une infinité de grilles bi-dimensionnelles lumineuses³. Dans un autre monde informatique, *eXistenZ* nous montre des personnages qui perdent leurs points de repères à travers une régression cartésienne infinie alors qu'ils jouent dans un jeu vidéo de réalité virtuelle. Dans le film de David Cronenberg, l'espace collapse non pas dans une réalité extérieure, mais en pensée⁴.

Après être passés de niveaux en niveaux, les personnages ne savent plus s'ils sont encore dans le jeu, ou en dehors. Des années après la catastrophe de Tchernobyl, Andrei

Tarkovsky réalisa un film à propos d'une Zone, une aire entourée d'une frontière militaire⁵. Les personnes qui ont des contacts avec la Zone connaissent des mutations les dotant de capacités psychiques. Le film suit un rôdeur, l'un de ces quelques malheureux qui ont la possibilité de franchir la zone et d'entrer en contact avec la Zone. De façon tragique, ce même scénario existe effectivement dans notre monde. Dans chacun des cas, qu'il s'agisse d'un passage à travers un trou noir, à travers le monde de l'informatique, à travers un jeu vidéo labyrinthique ou à travers une région condamnée, nous constatons que les expériences de l'infini qui surviennent dans une «diagonale du vide» requièrent une limite ou un cadre. Le contact avec ces zones nécessite une rupture et un passage.

Au cours de cette recherche, je me suis demandé si la couleur pouvait apporter un fondement épistémologique. Est-ce que chacun de nous existe en permanence dans sa propre «diagonale du vide»? Là où nos perceptions et nos expériences, sans oublier nos mémoires, sont assaillies par des erreurs et des défaillances?

Objectivement, nous savons que les couleurs ont des longueurs d'ondes spécifiques, bien que leur perception soit une fonction du contexte et de son observateur. Des couleurs assorties peuvent-elles donner un sentiment de certitude ou même une maîtrise de l'expérience? Les illusions de la peinture peuvent-elles entraîner une expérience émancipatrice? Ou sont-elles un labyrinthe codifié?

À défaut de ne pouvoir répondre à ces questions de manière permanente, la recherche peut tout du moins ouvrir des portes, et souligner que chacun d'entre nous est peut-être sur le point de sombrer dans sa propre «diagonale du vide» ♠

SOULSCAPE LT 35

Andreas Dobler



1. Charles Seife, *Zero: The Biography of a Dangerous Idea*, Penguin Publishers, New York, 2000.

2. Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*, 1968, MGM.

3. Steven Lisberger, *Tron*, 1982, Walt Disney.

4. David Cronenberg, *eXistenZ*, 1999, Alliance Atlantis

5. Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979, Mosfilm.

LA CARTE GÉOGRAPHIQUE

Pierre Vadi

Tête revêtue de longs poils : ceux-ci formant, de chaque côté de la base des antennes, une touffe distincte; yeux couverts de poils, ovales, médiocrement sail-lants; mâchoires grêles, à peine aussi longues que le thorax; palpes labiaux écailleux, couverts, en avant et en arrière, de longs poils, avancés, légèrement relevés, dépassant de beaucoup le front; antennes grêles, ayant environ les deux tiers de la longueur du corps, terminées par une massue courte, piriforme; thorax poilu, allongé, ovale; ailes supérieures subtriangulaires, ayant leur bord antérieur très légèrement courbé; bord externe échancré, ayant les deux tiers de la longueur du bord antérieur; bord interne échancré, légèrement sinueux, plus long que le bord externe; ailes inférieures subtriangulaires, ayant les bords à peu près de la même longueur; bords antérieur et externe courbés : ce dernier sinueux et légè-rement denté; bord interne légèrement échancré au-dessus de l'angle anal; pattes de la première paire du mâle revêtues de longs poils; fémurs et tibias grêles : ces der-niers un peu plus longs que les fémurs; tarsi uniaarticulés, presque cylindriques, plus longs que les fémurs; ailes de la femelle écailleuses, plus allongées, avec les tibias ayant environ les trois quarts de la longueur des fémurs; tarsi presque cylindriques, composés de cinq articles, un peu plus longs que les tibias; tous ces articles, excepté le cinquième, armés de chaque côté, à leur sommet, d'une épine assez robuste; pattes des deuxième et troisième paires ayant les fémurs un peu plus longs que les tibias; ces derniers et les tarsi à peu près de la même lon-gueur; abdomen médiocrement robuste, ayant les trois quarts de la longueur du bord interne des ailes inférieures. Chenilles épineuses, avec la tête armée de deux épines plus longues que celles que présente le corps; segment prothoracique mu-tique. Chrysalides anguleuses, couvertes de tubercules, avec la tête bifide.

20 21

Carte géographique fauve



Carte géographique noire

Levana, la seule espèce dont je doive m'occuper ici, a une large distribution géographique. D'après le Catalogue Staudinger et Rebel, dont les indications sont reproduites dans le Seitz, elle habite l'Europe centrale, sans atteindre les Îles Britanniques (1), mais en s'étendant jusqu'à la Livonie au Nord, au Piémont et à la Dalmatie au Sud. En Asie, elle est répandue de l'Arménie au Japon inclusivement, par la Sibérie méridionale, le bassin de l'Amour et la Corée.

Dans notre pays, on sait depuis longtemps que *Levana* habite le Nord, y compris les environs de Paris, mais les indications sont très fragmentaires. Berce signalait *Levana* dans quatre de nos départements actuels, plus les deux départements alsaciens qui ne nous avaient pas alors été arrachés. Plus récemment, M. l'abbé Frionnet (*Premiers états des Lépidoptères français*) a donné une liste de sept départements. Je puis signaler aujourd'hui la présence d'*Araschnia Levana* ou de sa forme estivale *Prorsa* dans dix-huit départements. Je suis convaincu que trois ou quatre départements au moins s'ajouteront plus tard à la liste que l'on va lire.

Ardennes. — J'ai vu dans une collection des exemplaires capturés près de Sedan.

Araschnia Levana est, en général, commune là où elle se trouve; mais elle est fort localisée et peut échapper aux chercheurs pendant longtemps. Les localités qu'elle affectionne sont souvent menacées de disparaître. Elle aime en effet les bois humides, surtout les fonds de vallées un peu marécageuses. J'ai chassé pendant de longues années aux environs de Pont-de-l'Arche (Eure) sans me douter qu'un petit bois humide situé à sept kilomètres de chez moi recélait l'espèce en question, alors qu'elle fait défaut dans les grandes forêts de la région.

(1) Introduite artificiellement avec succès en Grande-Bretagne, au début du XX^e siècle, elle fut éliminée par des collectionneurs insulaires, hostiles à l'acclimatation d'espèces non britanniques.

Pas-de-Calais. — Bois de Sailly-au-Bois, dans la vallée supérieure de l'Authie (Postel). — Bois d'Havrincourt, à la limite du département, vers Cambrai (Brabant et Postel).

Meurthe-et-Moselle. — *Levana* a été capturée près de Nancy (R. Decary).

Vosges. — Bussang, où M. le D^r Baros a capturé plusieurs fois *Prorsa* en juillet-août et remarque qu'elle aime à se poser sur les excréments des vaches. — Anould, près Saint-Dié (Albert Smits, *F.J.N.*, 1^{er} avril 1913).

Meuse. — Environs de Montmédy, d'après Liénard, *Cat. des Lép. des Env. de Verdun*, 1850 (renseignement communiqué par M. L. Demaison).

Côte-d'Or. — M. Decary a vu voler un exemplaire de *Prorsa* dans la forêt de Châtillon-sur-Seine, sans pouvoir le capturer. Cette observation est confirmée par la capture de *Prorsa* dans un jardin de la même ville (renseignement transmis par M. Courtois).

Aube. — M. Decary m'informe aussi qu'il existe dans la collection Jourd'heuille, au musée de Troyes, un exemplaire de *Prorsa* étiqueté «Lusigny, jardins, 24.7.1894»:

Somme. — Mailly-Maillet, dans le lit desséché de la rivière (affluent de l'Ancre) qui traverse le bois et passe sous le pont de Vitermont, très localisée. — Bois d'Aveluy, vallée de l'Ancre; la chenille se trouve par milliers certaines années.

Oise. — Senlis. — Pierrefonds, aux étangs de Battignies (Berce).

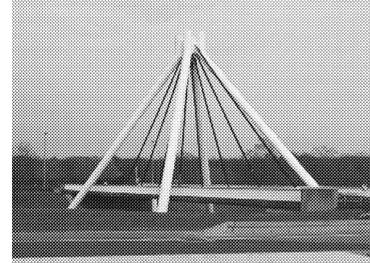
Eure. — Vallée de l'Iton, à Hom-la-Vacherie. Guidé par M. l'abbé de Beaucourt, j'ai capturé *Prorsa* dans les bois marécageux situés près de la gare, en juillet 1906. — Vallée de l'Andelle: Douville: une *Prorsa*, capturée sur une fleur d'Eupatoire, fin juillet 1911!

Je ne serais pas surpris d'apprendre sa capture dans la Seine-Inférieure qui a sans doute été étudiée par de très zélés chercheurs. Actuellement le Cher forme un îlot isolé sur la carte de répartition, ce qui est peu vraisemblable.

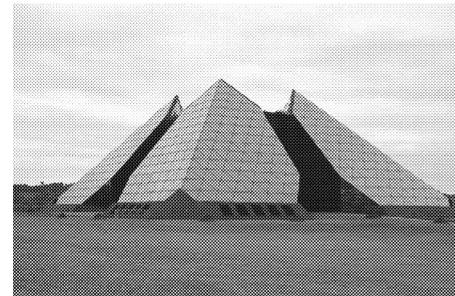
POINT LIMITE ZÉRO

Éric Tabuchi

Venant de Paris par l'autoroute A71, je passe sous cet ouvrage incongru...



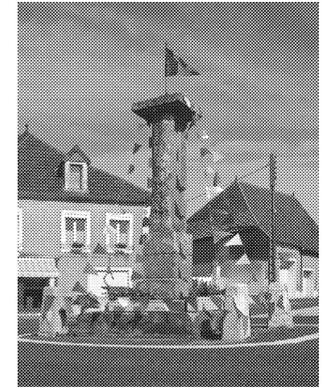
... qui signale au voyageur fatigué l'Aire de repos du Centre de la France. Tel un axe sur lequel reposerait en équilibre l'hexagone (2), ce monument fait par ailleurs office de passerelle permettant d'enjamber la diagonale du vide (1) et c'est vrai que penché sur le garde-fou, on est pris de vertige. Mais le Centre, l'unique, celui que je suis venu voir, se trouve à quelques kilomètres de là. Pour m'y rendre, je quitte la A71 en direction de St-Amand-Montrou où, à la sortie de la bourgade, se dresse cet édifice remarquable de prétention...



... «Le Diamant Noir» tel qu'on le surnomme parfois dans la région - et dont je ne peux que relever les complémentarités structurelles et formelles avec celui cité précédemment. St-Amand-Montrou offre par ailleurs quelques autres curiosités qui, je pense, valent le détour. Mais là n'est pas le propos.

Par la N142 je remonte donc vers Bruère-Allichamps. Une route sans surprise traversant des collines boisées et me voici, enfin,

au Centre de la France. Au milieu d'un croisement, au cœur du bourg, une colonne (datant tout de même du 3^e siècle)...

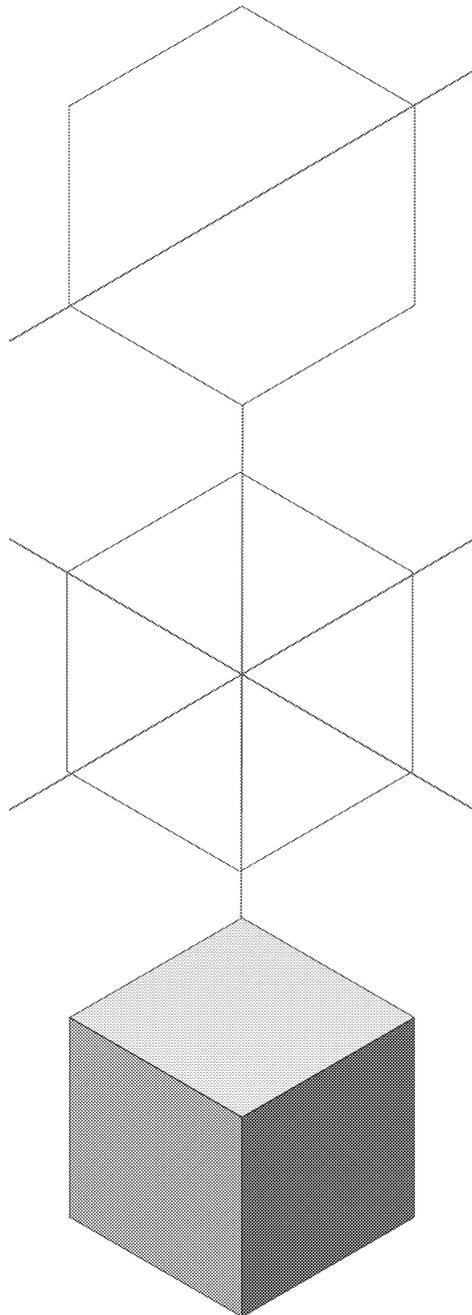


... surmontée d'un drapeau tricolore marque assez modestement le point nodal (je repense à Roald Amundsen atteignant le Pôle Nord). Ici on célèbre non pas un homme ou un événement, mais un point, autant dire rien. Un monument unique par définition. En ce lieu convergent, discrètement, le tout et le rien, la théorie et la pratique, la géométrie et la géographie, le réel et sa représentation. C'est un peu décevant sur l'instant cependant une nuit à l'Hôtel des Tilleuls suffira à me faire prendre la juste mesure de l'instant.

En effet, si on considère l'hexagone non comme un plan mais comme la représentation d'un cube en perspective axonométrique (3), je me trouve comme en équilibre à la pointe exacte où se rejoignent, l'horizontal et le vertical. Une limite au-delà de laquelle, s'aventurer signifierait chuter. Dès lors, je conçois qu'en dix années passées à sillonner la France, je n'ai jamais franchi les frontières de ce territoire que dessine la surface claire sur le schéma. Je comprends qu'il s'agit là, selon toute vraisemblance, d'une peur archaïque - celle d'une terre plate encore bordée de gouffres inconnus.

À Bruère-Allichamps, force est de constater que faire un saut dans l'inconnu ne revient pas forcément à se jeter dans le vide. J'en ai fait l'expérience édifiante et ne serait ce que pour ça, ce passage au Centre valait bien le détour ☺

1



2

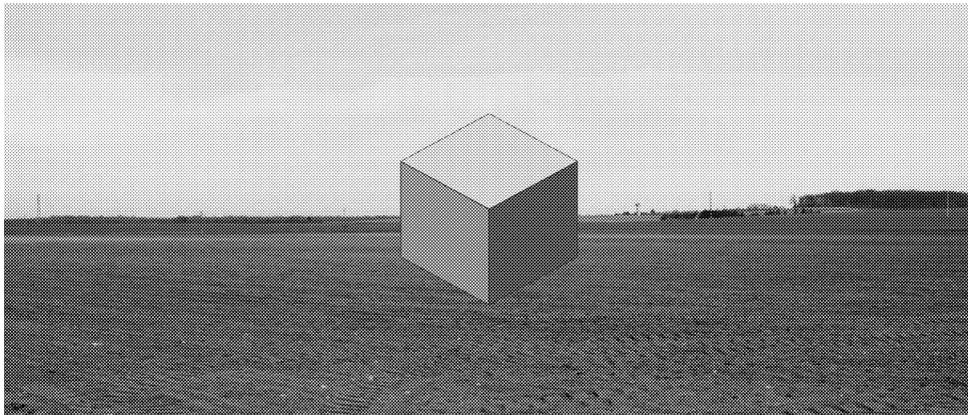
3



Bruère-Allichamps. Monument matérialisant le Centre de la France, vues Nord, Sud, Est et Ouest superposées.



La buvette du camping de Bruère-Allichamps.



Horizons/Centre.

- 3 *Jill Gasparina*
**PARIS, LE DÉSERT FRANÇAIS
& LES COUPES BUDGÉTAIRES**
- 5 *Caroline Soyez-Petithomme*
SLICE OF LIFE
- 10 *Simon Boudvin*
ASPHALTES
- 12 *Justin Meekel*
OU L'ATTRACTION PASSIONNÉE
- 14 *David Malek*
**LA DIAGONALE DU VIDE IS NOT A PLACE,
BUT A STATE OF MIND...**
- 19 *Andreas Dobler*
SOULSCAPE LT 35
- 20 *Pierre Vadi*
**EXTRAITS DE "LA CARTE GÉOGRAPHIQUE",
LIVRE D'ARTISTE, FORDE & JUST READY
TO BE PUBLISHED, GENÈVE, 1996**
- 24 *Éric Tabuchi*
POINT LIMITE ZÉRO

La Salle de bains
27 rue Burdeau
69001 Lyon, France
+33 04 78 38 32 33

www.lasalledebains.net

La Salle de bains est membre
de l'Art Center Social Club.

Exposition du 17 avril au 5 juin 2010
Vernissage vendredi 16 avril à 18 h
Ouverture tous les jours sauf dimanche
de 14 h à 19 h

Graphisme : Ariane Bosshard & Olivier Huz

La Salle de bains bénéficie du soutien du ministère de la Culture —
DRAC Rhône-Alpes, de la région Rhône-Alpes et de la Ville de Lyon.

