

CAC Brétigny

Centre d'art contemporain  
d'intérêt national  
Rue Henri Douard  
91220 Brétigny-sur-Orge  
+33 (0)1 60 85 20 76  
info@cacbrétigny.com  
cacbrétigny.com

Contact presse  
Elena Lespes Muñoz  
e.lespesmunoz@  
cacbrétigny.com  
+33 (0)1 60 85 20 76

The Weavers

Xavier Antin  
en collaboration avec  
Julien Jassaud et  
Camille Pageard

Commissaire: Céline Poulin

14.01—07.03.20

Vernissage  
Samedi 18 janvier  
à partir de 17h

Dossier de presse [1–22]



The Weavers, par Céline Poulin	3
Biographies	5
Xavier Antin	
Camille Pageard	
Julien Jassaud	
Entretien avec Xavier Antin, par Émeline Jaret (juin, 2018)	6
Images	13
Rendez-vous	19
L'ABCC du CACB, Charles Mazé & Coline Sunier	20
«Tit for Tat», Louise Aleksiejew et Antoine Medes	21
Informations pratiques	22

## The Weavers

Plus qu'une exposition, «The Weavers» est une expérience, l'aboutissement temporaire d'une recherche initiée par Xavier Antin depuis bientôt plus d'un an, en résidence au CAC Brétigny. À la fois machine à produire du texte, expérimentation politique et agencement de sculptures dans l'espace, «The Weavers» confirme un tournant pris par le travail de Xavier Antin depuis plusieurs années. Nourrie par différentes lectures et formations disciplinaires, la pratique de l'artiste tend initialement vers deux directions: expérimenter les processus de production des machines visuelles et scripturales et réfléchir au potentiel narratif des formes. Ce second aspect se construit alors à partir d'une histoire préexistante, connectée aux enjeux socio-politiques de la production et de leurs usages, et s'incarne dans des réalisations formelles: images, sculptures, installations, éditions. Puis, Xavier Antin commence à produire des objets issus de ses recherches sur les processus de fabrication industriels de l'image et de l'écrit qui deviennent eux-mêmes supports d'un récit à venir. La narration s'émancipe et est laissée au spectateur, interprète de l'œuvre.

L'interprétation et l'autorat, motifs récurrents de Xavier Antin, trouvent avec «The Weavers» un nouveau développement. Rassemblées dans l'espace du CAC Brétigny, un groupe de sculptures dotées d'intelligence artificielle composent une communauté, à la fois écosystème politique et lieu d'une expérience d'écriture collective. Paramétrées par Julien Jassaud, programmeur, Camille Pageard, historien de l'art et éditeur, et Xavier Antin pour échanger entre elles suivant des scénarios prédéterminés mais néanmoins assez elliptiques, ces sculptures vont, pendant la durée de l'exposition, produire un récit à plusieurs voix. Le livre résultant de l'exposition[1] retranscrira ces échanges, soit sept semaines de discussions journalières entre les sculptures, nommées \*, \*\*, /, ¶, {, ∞ et }). La programmation de ces dernières anticipe autant que faire se peut la matérialité du texte et des voix qu'il figure. L'intention de l'écriture se dissout et se noue entre ce que déterminent les réglages des machines écrivantes, les citations qu'elles puisent dans un ensemble d'ouvrages leur permettant d'apprendre le français, et les interactions langagières advenant entre elles sur le moment.

C'est le groupe des œuvres lui-même qui répond à l'appellation *The Weavers*, en anglais le nom donné aux tisserands, travailleurs des manufactures textiles, historiquement liés au développement de l'industrialisation et des luttes sociales (les canuts en France, les ludites en Angleterre, etc.). C'est aussi le nom du tisserin, cet oiseau vivant en communauté et capable, de manière innée, de tisser un nid au plan élaboré. Positionnées à l'intersection entre un groupe de travail et des entités pseudo-organiques, les sculptures converseront ensemble suivant plusieurs scénarios abordant des notions telles l'empathie, la mémoire ou encore l'économie. Si leur identité collective et individuelle reste en construction et se déterminera dans l'écriture et l'échange, différents éléments programmatiques et matériels les définissent. Concrètement, chaque sculpture est encodée pour agir suivant des directions à la fois philosophiques et pragmatiques, lesquelles sont, d'une certaine manière, et seulement en partie, figurées par les structures et matériaux qui composent les pièces. Ainsi d'une cloche moulée ornée de mains, d'un convoyeur enfermé dans un aquarium ou

d'un simulacre d'ordinateur quantique... À travers l'exposition, c'est la dimension allégorique de l'œuvre de Xavier Antin que l'on pourra appréhender et comment l'artiste articule ensemble les signifiants, signifiés et référents qu'il manipule.

Céline Poulin

Commissaire de l'exposition et directrice du CAC Brétigny

Notes

1 Co-édition Tombolo Presses et CAC Brétigny, avec le soutien du Cnap.

## Biographies

Xavier Antin (1981, Paris) vit et travaille à Paris. Formé au design graphique à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris et au Royal College de Londres, il travaille d'abord comme graphiste indépendant, puis migre progressivement vers une pratique exclusivement plastique. Son travail a été présenté dans de nombreux lieux parmi lesquels: le Salon de Montrouge, Résonance Biennale de Lyon, la Triennale de Milan, le Cneai (Chatou), le Parc Saint Léger (Pougues-les-Eaux) dans le cadre du Hors les murs, le FRAC Île-de-France, la Villa Arson (Nice), La Halle des bouchers (Vienne) et le CAPC (Bordeaux). En 2012, il présentait «Learning with errors», sa première exposition personnelle à la galerie Crève-cœur, suivie en 2014 de «News from Nowhere» et «An Epoch of Rest» à la MABA (Nogent-sur-Marne) et à l'isdaT—Institut supérieur des arts de Toulouse, où il s'intéressait à l'héritage de l'écrivain, designer et utopiste William Morris. Ses dernières expositions personnelles en France et à l'étranger comprennent la galerie Crève-cœur, la BF15 (Lyon), Spike Island Art Centre (Bristol) et Aloft—Fondation Hermès (Singapour). Il est représenté par la galerie Crève-cœur, Paris.

Camille Pageard est historien de l'art et enseigne à l'Ensba Lyon. Son enseignement porte sur l'histoire de l'art, de l'édition et de la poésie contemporaine. Ses recherches se concentrent quant à elles actuellement sur l'écriture poétique et la politique. Il a publié plusieurs textes dans des revues et des publications collectives. Après avoir été membre de <o> future <o> ([www.f-u-t-u-r-e.org](http://www.f-u-t-u-r-e.org)) de 2014 à 2018, il co-dirige aujourd'hui avec François Aubart la maison d'édition Même pas l'hiver. Il a été co-éditeur du catalogue de la biennale d'art contemporain de Liverpool, *A Needle Walks into a Haystack*, avec Mai Abu El Dahab et Anthony Huberman (2014) et a collaboré à l'ouvrage *Intrus sympathiques* avec Urs Leni et Olivier Lebrun. Il a travaillé avec Jean-François Caro à la traduction de deux livres de David Antin, *Essais sur l'art et la littérature* et *parler aux frontières*, respectivement publié chez <o> future <o> et Vies parallèles en 2017. Une bourse de recherche européenne lui permet jusqu'en 2021 de travailler sur le sociologue, activiste et écrivain sicilien Danilo Dolci.

Julien Jassaud est artiste et programmeur. Passé par l'ESTP, il se forme à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et à l'Institut Avancé d'Art Média et de Sciences (IAMAS) au Japon. Son travail consiste essentiellement dans la conception de jeux, leurs règles et leurs pièces, et de jouets qui tentent d'articuler l'infiniment petit et l'infiniment grand. En tant que programmeur et technicien, il a collaboré avec de nombreux artistes tels que Christophe Lemaitre pour le CNEAI et le Confort moderne, Aurélien Mole pour Passerelle Centre d'art contemporain, Marlies Pöschl pour le CAC Brétigny, Fayçale Baghriche pour la MAGCP et Mercedes Azpilicueta pour CentroCentro à Madrid, Museion à Bolzano (Italie) et le CAC Brétigny.

## Entretien avec Xavier Antin, par Émeline Jaret (Juin, 2018)

Émeline Jaret: Dans votre travail, vous développez une pensée de la sculpture qui, d'une certaine manière, défend une dimension conceptuelle mais se pense dans une confrontation avec la technologie. C'est une réflexion qui a débuté par un rapport à l'objet-livre, quand vous étiez graphiste. D'ailleurs, dans un texte de 2013 [Emmanuelle Lequeux, «Xavier Antin: la réappropriation des moyens de production», *Le Quotidien de l'Art*], vous êtes qualifié de «graphiste conceptuel» et vos travaux de «design conceptuels». Vous pensez quoi de ces définitions?

Xavier Antin: J'imagine que l'expression lui permettait de construire un lien avec le graphisme et le design puisque, en effet, j'exerçais en tant que graphiste à l'époque. Ce qui m'intéressait en particulier, c'était de dessiner des livres, parce qu'ils constituent le résultat d'un cheminement de production assez complexe et que, quelque part, ils le contiennent, ils le racontent. Faire un livre, c'est d'abord trouver une forme qui rentre en dialogue avec un contenu, c'est presque l'éditer. Mais c'est aussi choisir un mode de reproduction et de distribution qui prolonge le discours, qui définit une attitude ou constitue une forme de commentaire. J'ai toujours eu la sensation que le livre était essentiellement une concaténation de tous ces moments de production. En ce sens, c'est une sculpture dont l'appréhension ne se limite pas à la forme. Ce qui est à lire, à voir, ce sont toutes ces étapes qui l'ont fait advenir mais aussi tout ce que ces choix silencieux connotent et ce à quoi ils renvoient. Cela a très certainement conditionné ma lecture de l'art conceptuel, qui est assez processuelle et médiatique. La culture du design a une dimension essentiellement programmatique. Designer signifie dessiner à dessein, produire une suite d'opérations que je peux décrire dans le but d'obtenir quelque chose, comme un protocole conceptuel ou une partition. Faire un livre, c'était surtout pour moi inventer un espace où jouer avec un ensemble de paramètres pour dire quelque chose qui n'est ni totalement inscrit ni totalement formé mais se situe dans les relations qui sont créées.

ÉJ: En ce sens, vos productions graphiques sont les prémices de la pratique artistique que vous développez depuis quelques années et au cœur de laquelle est inscrit ce rapport à la technologie. Celui-ci semble se traduire souvent par des sculptures dont l'enjeu se situe au-delà de leur matérialité et dans lesquelles la forme est finalement secondaire. C'est ici que vous montrez une réflexion qui rejoint une problématique (post-)conceptuelle.

XA: À vrai dire, je vois dans la technologie actuelle, en tout cas dans l'expérience que l'on en fait, beaucoup de rapports avec la volonté de dématérialisation des artistes conceptuels. D'une certaine manière, la technologie semble avoir fini par exaucer tangiblement un désir formulé dans les années 1960-1970. Parce que finalement, l'art que je pense être conceptuel n'est pas tant un art du langage qu'un art qui se frotte au matériel et qui reste matériel, tout en tentant de lui échapper et d'en trouver la limite. Parce qu'on est dans le champ de l'art, la question de l'objet subsiste, sinon cela deviendrait du langage pur et donc plutôt de la poésie. C'est là, précisément, dans cette idée de frottement au

matériel, que je vois une relation entre la technologie, l'informatique et l'art conceptuel. L'informatique, globalement, c'est du matériel qui fait passer de l'électricité et dont le but n'est pas de transmettre de l'énergie mais une information. Pour pouvoir l'exploiter, on a construit des langages dont la spécificité est d'être opérants. Un langage de programmation est un langage qui n'a de sens que lorsqu'il est exécuté, il est tendu vers une forme de matérialisation. Au-delà de cela, aujourd'hui on peut tous constater que les résultats de ces opérations ne sont plus confinés au virtuel, ils informent constamment le réel, tout comme le réel les informe.

ÉJ: Vous faites donc le lien avec l'art conceptuel par cette volonté d'un langage opérant ?

XA: Oui, entre autres. Cette idée du langage opérant permet de rapprocher le protocole conceptuel d'un algorithme par exemple. Un Wall Drawing de Sol LeWitt, tout comme un algorithme, est une suite d'instructions que l'on doit exécuter pas à pas sans savoir nécessairement où l'on va pour, à la fin, arriver à un dessin de Sol LeWitt, dont on n'est que l'opérateur. Avec la programmation, l'informatique crée un rapport matériel au langage qui n'existait pas vraiment avant. Et si cela a été préconçu au 19<sup>e</sup> siècle, c'est bien à partir des années 1960 que l'informatique trouve son essor et commence à émerger véritablement dans nos sociétés. Il n'y a peut-être pas de hasard si, au même moment, des artistes, fatigués par les objets, qui veulent s'en défaire, donnent forme à ce que l'on nomme l'art conceptuel. Tout comme Fluxus et le développement de la performance, qui à l'époque participent aussi de ce désir d'émancipation du matériel. Il faut aussi le relier à l'émergence de la cybernétique et des sciences de l'information au début des années 1950, qui s'intéressent aux relations plus qu'aux objets. Ce que je veux dire, c'est que pour moi, tout cela s'inscrit dans un contexte sociétal. J'ai en tête une pièce de Douglas Huebler, que j'ai vue dans une publication mais dont le nom m'échappe. C'est une photographie d'une montagne, peut-être une carte postale, sur laquelle est dessiné un triangle. Il l'a accompagnée d'un court texte qui décrit la relation entre la montagne, le lecteur et lui-même, qui a tracé le triangle. La forme géométrique du triangle implique et symbolise cette relation qui est à la fois spatiale et temporelle et qui, en plus, est une relation médiatique entre une publication, une photographie marquée et la réalité de la montagne. Bref, je trouve que cela démontre assez bien cette idée de vouloir créer une forme au-delà de l'incarnation matérielle.

ÉJ: Le fait de tirer vers les relations plutôt que vers l'objet, comme vous le dites, touche aussi à la question de la réception des œuvres conceptuelles. Cette pièce de Huebler ne fonctionne que si le récepteur comprend la valeur du triangle et en offre une réception «adéquate».

XA: Je pense que cela touche aussi un rapport à la croyance. La force de cette relation ne tient effectivement que si, en tant que récepteur, je crois au fait que Huebler a aussi pensé

ça à dessein. Je dois croire à l'authenticité de sa démarche artistique. Avec les photographies de Richard Long, c'est pareil, d'une certaine manière: quand on regarde une de ses photographies où l'herbe tassée forme une ligne, on doit croire qu'il a fait cette ligne. C'est une croyance en la valeur de documentation de l'image que tu regardes. Ce rapport de croyance n'est pas mystique mais se situe dans l'authenticité et l'engagement de l'autre. J'ai besoin de croire que c'est réellement opérant, de croire à cette relation matérielle et mentale. C'est aussi ce que la technologie a rendu tangible. Elle implique un aller-retour incessant entre preuve et croyance nécessaire de la réalité d'opérations invisibles et incompréhensibles. Par exemple, quand je vois un panneau solaire, il faut bien que je puisse croire que ce que je regarde est une machine en pleine activité qui est en train de produire de l'électricité, alors que c'est un objet parfaitement statique qui ressemble plus à une image abstraite qu'à autre chose. Ce sont des rapports à la technologie contemporaine que tout le monde a intégrés mais cela reste une sorte de croyance rationalisée, parce qu'au fond je ne sais pas vraiment ce qui s'opère dans l'épaisseur du panneau solaire. J'ai un peu la même approche avec les œuvres conceptuelles historiques: j'ai besoin de croire en l'agentivité de l'œuvre, de croire que l'artiste est effectivement là et qu'il a respecté son protocole. C'est une croyance rationalisée mais aussi subjectivée puisque c'est lié à ce que je connais en tant que récepteur, à ma propre culture. Pour revenir à votre question de la réception, elle dépend également d'un ensemble de relations. En art, les choses sont données avec une forme de liberté, une ouverture quasiment démocratique selon laquelle la réception est dite «ouverte», alors qu'elle est conditionnée par l'ensemble du monde de l'art, fait de critique, d'évaluation, de jugement; elle s'inscrit dans un champ de relations humaines et par rapport à une certaine lecture historique.

ÉJ: Dans votre travail, vous vous mettez vous-même en position de récepteur vis-à-vis du système de production que vous observez et que vous interrogez. Vous en avez notamment parlé à plusieurs reprises au sujet de votre exposition «News from Nowhere» en 2014 [Maison d'Art Bernard Anthonioz (MABA) à Nogent-sur-Marne]. Mais vous évoquez moins l'autre bout de la chaîne, c'est-à-dire la réception de vos propres œuvres.

XA: Dans le cadre de «News from Nowhere», il s'agissait de se réapproprier des moyens de production. L'imprimante jet d'encre est une condensation, une miniaturisation de la chaîne d'impression traditionnelle, qui permet d'en faire un produit qu'on peut acheter et ramener chez soi et qui, de fait, transforme son utilisateur en une sorte d'opérateur d'une chaîne graphique globale. Tu achètes ton propre matériel, souvent à des fins non professionnelles, mais ce que cela signifie, c'est que dorénavant on considère que tu peux tirer toi-même tes photos ou imprimer ton mémoire. Tu as gagné en autonomie par rapport à ceux avec qui tu échanges mais tu as aussi créé un nouveau lien de dépendance avec le fabricant de la machine, qui l'a pensée comme un produit pour lequel tu achètes des consommables quand les voyants clignotent et sur laquelle tu ne peux pas intervenir pour la réparer ou la transformer. Tu es donc conditionné par ce rapport-là. Pour recouvrir cette

autonomie, il te faut reprendre en main ces moyens de production, soulever le capot et comprendre comment cela fonctionne, l'adapter à tes besoins, refaire surgir la subjectivité, faire dérailler la machine ou la mésuser. C'est la raison pour laquelle je m'intéressais au hacking, au départ. Au début de ma pratique, j'ai transformé des outils numériques afin de revendiquer cette autonomie et de construire des rapports nouveaux. Je voulais créer mes propres chaînes de production dont les étapes se dérouleraient à la manière d'une narration.

«News from Nowhere» racontait l'histoire de William Morris sans la raconter exactement mais plutôt en reproduisant un chemin similaire. Le point de départ est sa nouvelle *News from Nowhere, or an Epoch of Rest* (1890) qui est une nouvelle d'anticipation dans laquelle il se projette au début du 21<sup>e</sup> siècle et se réveille dans un Londres retourné à la nature, dont les habitants sont organisés selon des principes inspirés d'un socialisme utopiste plutôt libertaire. William Morris était un polymathe architecte, peintre, écrivain, éditeur, un des meneurs du mouvement Arts & Crafts et un personnage politique de gauche. Dans son entreprise Morris & Co, il employait des artisans et non des ouvriers pour produire du mobilier de décoration et des tissus d'ameublement en utilisant des techniques artisanales médiévales, tout en créant des motifs très radicaux pour l'époque. Dans une Angleterre du 19<sup>e</sup> siècle très industrielle, divisée socialement et dont la classe ouvrière ne profite pas encore des droits sociaux acquis au siècle suivant, son ambition était d'introduire l'art chez les gens par la décoration et l'ameublement tout en permettant de se réaliser par le travail. Pour l'exposition, j'ai profité d'un rapprochement entre le centre d'art de la MABA, ancienne demeure bourgeoise plantée au milieu d'un parc, et la maison de William Morris, Kelmscott Manor, qui a donné son nom à la maison d'édition Kelmscott Press et a servi de décor au début de son roman. Sachant que William Morris s'inspirait de son jardin pour le dessin des ornements de ses tapisseries, j'ai fait de même. J'ai installé mon atelier sur place pendant un mois et j'ai filmé les plantes du parc, projeté les vidéos sur des scanners à plat qui déroulent le film pour en faire des images fixes. J'ai transformé mon imprimante jet d'encre grand format en une machine archaïque pour l'impression de tissus et imprimé ces images comme motif. Mais pour revenir à la question de la réception du travail, je dirais que le système de production implique de fait des relations qui se situent plus à l'intérieur de mes sculptures. Dans «News From Nowhere», le déroulement d'un processus reste assez lisible néanmoins, mais dans des expositions plus récentes comme «when "i" met "k"» [galerie Crèvecœur, Paris, 2017], le système, plus sémantique que productif, est aussi volontairement plus clos. La relation à l'extérieur demeure surtout dans la façon dont le projet est proposé à la lecture, mais la question de savoir si le spectateur y lit quelque chose ou pas reste nécessairement assez ouverte finalement.

ÉJ: Ce sont des systèmes clos, reliés entre eux de l'intérieur, mais qui interagissent avec leur environnement extérieur. C'est aussi quelque chose qui est au centre de la nouvelle direction de votre travail, celle d'une production de machines-sculptures dirigées par

l'intelligence artificielle ayant précisément pour mission de fonctionner en relation avec l'extérieur.

XA: Actuellement, je travaille sur deux projets distincts qui fabriquent des rapports différents avec l'intérieur et l'extérieur. Il y a ce projet que je prépare à plus long terme, qui consiste en une communauté de machines intelligentes qui dialoguent tangiblement entre elles pour habiter le lieu dans lequel elles se trouvent. Elles fonctionnent un peu entre un écosystème, une économie et une communauté politique. En parallèle, il y a un autre ensemble de sculptures qui, elles, n'interagissent pas entre elles, mais entre une économie spéculative et l'activité d'êtres humains. Actuellement je travaille sur ces pièces qui seront visibles dans l'espace d'exposition de la Fondation Hermès à Singapour fin 2018 et seront ensuite re-développées dans une exposition à la galerie Crève-cœur, à Marseille. Ces machines sont des sculptures opérantes connectées à Internet et qui gagnent de l'argent en validant des transactions en bitcoin. C'est ce rapport au travail déshumanisé qui m'intéresse, mais aussi le fait de faire quelque chose de problématique dans le monde de l'art, c'est-à-dire de gagner de l'argent en public. Ma machine gagne de l'argent en opérant sur un marché immatériel et, pour moi, cet argent doit absolument être dépensé dans quelque chose de non capitalisable, donc non pas transformé mais vraiment dépensé. À Singapour, à chaque fois qu'on atteindra une certaine somme, des fleurs seront commandées chez un fleuriste local et un livreur les livrera dans l'espace d'exposition. Ces fleurs seront posées sur le bureau du gardien et ne seront renouvelées que lorsque la somme nécessaire sera à nouveau atteinte. Ce système est extrêmement fluctuant: les fleurs peuvent être remplacées tous les jours ou bien faner et dépérir. L'intérêt vient de cette notion de dépense, de spéculation, de relation à l'économie actuelle, qui est entretenue en grande partie par des activités non productives. J'ai lu récemment *La Part maudite* de Georges Bataille qui porte sur ces questions-là et sur le fait de considérer que l'analyse économique classique est tronquée. Ce qu'il désigne comme «la part maudite», c'est l'excédent accumulé inéluctablement par toutes les sociétés à travers l'histoire et qu'elles doivent dépenser pour permettre à l'économie de continuer à tourner—que ce soit les sacrifices humains chez les Incas ou l'obsolescence programmée dans notre société consumériste. Ce qui m'intéresse donc, c'est de re-dépenser, de «brûler» en quelque sorte cet argent gagné sans qu'il puisse y avoir accumulation de capital. À Singapour, je le dépenserai dans des fleurs mais à Marseille, je compte gagner assez pour permettre de financer l'activité et l'exposition d'autres artistes. Avec ce projet, je participe non seulement à l'économie qui est aujourd'hui en grande partie déshumanisée, mais je fabrique aussi ma propre économie qui vient se greffer sur une autre économie, celle d'une galerie. C'est-à-dire que la galerie me permettra de faire fonctionner ma propre économie en payant l'électricité consommée par les machines. Cela crée de l'autonomie mais me permet aussi de me relier à d'autres artistes. Il s'agit donc d'un système qui est clos et isolé, tout en étant relié à l'extérieur.

ÉJ: Dans ce que vous décrivez et ce que fait ressortir notre entretien, la sculpture ne devient qu'une interface vers un monde extérieur à elle. L'enjeu se situe dans un au-delà de la sculpture, dans son concept et ses conséquences?

XA: Pour moi, il s'agit avant tout d'un jeu avec cette conception des objets actualisée par la technologie: les objets connectés, les objets interfaces, les objets autonomes, entre ce qui est à voir et ce qui se joue de manière invisible mais tangible, et la relation qu'entretiennent les deux. La technologie et ses avancées me poussent à repenser ma pratique. Je me pose cette question: quand l'objet est avant tout une interface vers un ailleurs dans lequel l'activité réelle s'opère (et on ne parle plus d'un ailleurs imaginaire), alors que signifie vraiment faire une sculpture, où est-ce que cela se situe? Il y a une petite sculpture toute bête que j'ai faite il y a quelques temps, qui s'appelle *a view to remember*. C'est un modem wifi fonctionnel dont j'ai enlevé l'enveloppe plastique et re-placé toutes les pièces dans le carton d'emballage, puis j'y ai coulé un silicone semi-transparent (qui sert normalement à faire des prothèses médicales bio-compatibles) en laissant sortir le câble d'alimentation. Le résultat est un bloc un peu translucide et mou à travers lequel on devine quelques éléments électroniques et la lumière verte du modem quand il est branché. Si l'on prend son téléphone, on peut se connecter au réseau wifi qu'il émet et qui s'appelle donc *a view to remember* mais le wifi ne mène nulle part, il n'y a rien, il n'est pas relié à Internet. Cela permet juste de se connecter à la fois tangiblement et psychiquement à la sculpture que forme l'appareillage enfoui dans un bloc gélifié. C'était une première expérience mais l'avancée récente de l'intelligence artificielle qui autonomise et automatise davantage les objets et les systèmes m'a définitivement amené à repenser ma relation aux objets et à la sculpture. Dans une certaine mesure on peut rapprocher cela de la manière dont la peinture a dû se renouveler quand l'invention de la photographie est venue questionner ou supprimer sa fonction de représentation. Évidemment, toutes ces questions étaient déjà contenues dans le programme conceptuel mais d'une certaine manière l'accélération technologique le précipite et le rend tangible au-delà d'un rapport intellectuel ou poétique.

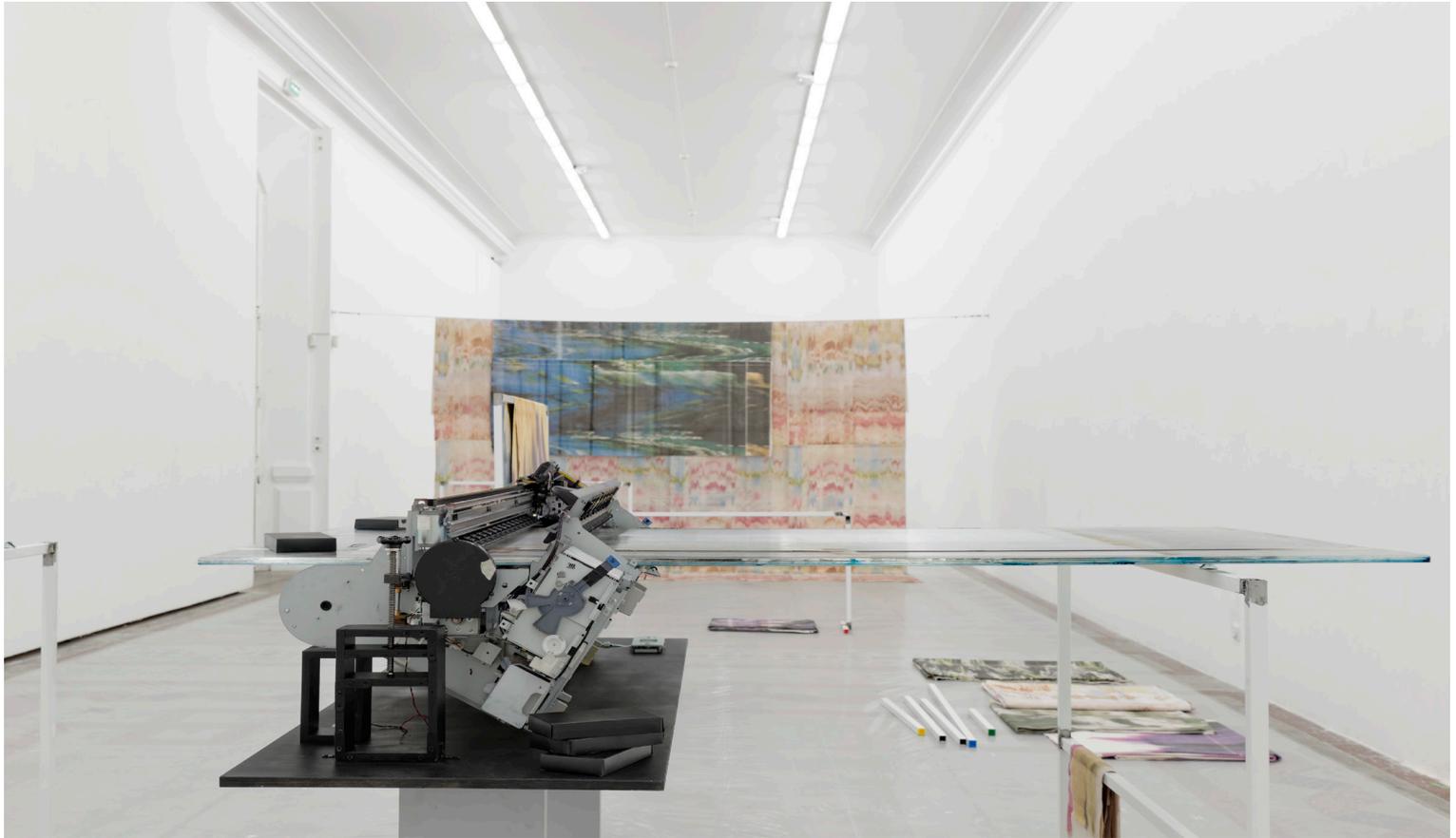
ÉJ: C'est ici que la dimension conceptuelle de vos sculptures dépend aussi de votre rapport concret à la technologie.

XA: Oui, car je pense le rapport à la technologie dans ce jeu entre ce qui est dévoilé, ce qui est caché, ce qui est de l'ordre de l'interprétation et de la croyance. Ces rapports m'intéressent dans le fait qu'il y a quelque chose qui échappe au récepteur. Il va regarder des sculptures en s'imaginant qu'il se passe quelque chose alors que c'est peut-être faux. J'essaie de comprendre ces rapports-là autrement qu'en produisant des images de «trucs» informatiques, qui deviennent finalement de simples démonstrations de puissance. Mais cela m'oblige à doser entre ce que je dévoile et ce que je cache, pour conserver la part poétique dans la sculpture. Est-ce que je dévoile qu'elles sont réellement en train de travailler? Et si je le dis, le récepteur devra bien me croire sur parole car, si ça se trouve,

rien ne se passe à l'intérieur de cette sculpture. En fait, je lui laisse la responsabilité d'y croire.

Source: Émeline Jaret et Umut Ungan (dir.), *Marges*, n° 27, «Ce que fait le concept à l'œuvre», Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, automne 2018, p. 132-140.

## Images



Xavier Antin, *An Epoch of Rest*, Palais des Arts, IsdaT Toulouse, 2014.



Xavier Antin, *Just in Time or A Short History of Production*, installation, Londres, 2010.



Xavier Antin, *La Dépense avec témoins, Worker (Kevin)*, Galerie Crève-cœur, Marseille, 2019, Image: Jean-Christophe Lett.



Xavier Antin, *The Eternal Network*, Spike Island Art Center, Bristol, 2016.



Xavier Antin, *Wanishing Workflows (des fleurs de Singapour)*, Galerie Crèvecœur, Paris, 2019, Image: Aurélien Mole.



Xavier Antin, *When \_j\_ met \_k\_ prototype (approximation)*, Galerie Crèveœur, Paris, 2017, Image: Aurélien Mole.

## Rendez-vous

Samedi 18 janvier, à partir de 17h  
Vernissages

Vernissages des expositions «The Weavers» et «Tit for Tat» au CAC Brétigny à 17h.  
Ouvert à toutes et à tous.

Navette gratuite Paris-Brétigny. Rendez-vous à 17h30 au 104 avenue de France, 75013 Paris (métro Bibliothèque François Mitterrand). Réservation indispensable: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com)

Chaque mercredi, 14h30 et 16h30, ainsi que sur rendez-vous  
Ateliers de pratique artistique  
«Dessinator»

Après avoir observé les sculptures présentes dans l'exposition et leurs échanges, les participants intègrent l'usine à livre «Dessinator». Les ouvriers-créateurs fabriquent des images en suivant les contraintes imposées par leur poste de travail. Ils expérimentent de multiples techniques de dessin et d'impression originales afin de créer un livre d'images relié par leurs soins.

À partir de 3 ans. Inscription: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com) ou +33 (0)1 60 85 20 76

Les samedis 1er février, 15 février et 29 février, 15h-16h30 et sur rendez-vous  
Atelier de pratique artistique en famille  
«PassGraph'»

À travers ce jeu en famille, petits et grands dessinent, transmettent et réinterprètent les images des autres participants. Ils créent ainsi une chaîne collective de dessins surprenants et drôles qu'ils pourront emporter chez eux.

À partir de 3 ans. Inscription: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com) ou +33 (0)1 60 85 20 76

Mardi 11 février à 15h et mercredi 26 février à 16h30  
Atelier Art et Sciences conçu par Julien Levesque  
«Naissance d'une I.A.»

Les participants découvrent les mystères de l'intelligence artificielle à travers un atelier conçu par l'artiste Julien Levesque en partenariat avec le centre de ressources pour les cultures numériques Siana et le réseau Exoplanète Terre.

À partir de 8 ans. Inscription: [reservation@cacbretigny.com](mailto:reservation@cacbretigny.com) ou +33 (0)1 60 85 20 76

## L'ABCC du CACB, Charles Mazé & Coline Sunier

\*, \*\*, /, ¶, {, ∞ et )) sont les noms des 7 sculptures qui composent l'exposition «The Weavers» de Xavier Antin. Dotées d'intelligence artificielle, elles forment une communauté, à la fois écosystème politique et lieu d'une expérience d'écriture collective qui va, pendant la durée de l'exposition, produire un récit à plusieurs voix.

La communication de «The Weavers» est l'occasion de présenter ces 7 personnages. Les signes typographiques \*, \*\*, /, ¶, {, ∞ et )) sont prélevés à 21 typographies produites entre 1921 et 2015 et associées à Claude Garamont, typographe et imprimeur français du XVI<sup>e</sup> siècle. Le Garamond est la typographie choisie par Xavier Antin pour composer l'édition qui retranscrira les discussions journalières entre les sculptures.

Selon les auteurs et les techniques employées au fil du temps, ces multiples versions de signes de ponctuation ou mathématiques varient étonnamment alors même qu'ils sont affiliés à une même typographie dessinée en 1592. À la fois semblables et distinctes, les 21 versions des 7 signes produisent 147 cartons d'invitation différents, rendant impossible la collectionnisme parfois associée à L'ABCC du CACB\*.

\* En résidence au CAC Brétigny, Charles Mazé & Coline Sunier sont en charge de l'identité graphique du centre d'art, conçue comme un espace de recherche sur le long terme. L'ABCC du CACB est un abécédaire composé de lettres et de signes collectés à Brétigny et dans le département de l'Essonne, ou choisis en relation avec le centre d'art, son programme et ses artistes invités. Ce corpus prend la forme d'une typographie intitulée LARA, dont certains signes sont activés, un par un, sur les supports de communication, considérés comme des espaces de publication et de diffusion de la recherche. En associant des voix multiples dans une même typographie dont le nombre de glyphes est en perpétuelle augmentation, avec des écritures tour à tour vernaculaires, institutionnelles, personnelles ou publiques, L'ABCC du CACB tente d'éditer le contexte géographique, politique et artistique dans lequel se trouve le CAC Brétigny. L'abécédaire est consultable en ligne sur [www.cacbretigny.com/fr/lara](http://www.cacbretigny.com/fr/lara).

## «Tit for Tat», Louise Aleksiejew et Antoine Medes

Cycle 2, 14.01—07.03.20

Exposition au Théâtre Brétigny

Vernissage le samedi 18 janvier, à partir de 17h

En co-réalisation avec le Théâtre Brétigny

Louise Aleksiejew et Antoine Medes ont été invités à produire une exposition en trois volets, évoluant au rythme des cycles de la programmation du Théâtre Brétigny: «Si loin si proche» (septembre—décembre 2019), «La loi du plus fort» (janvier—mars 2020) et «Rien ne va plus» (avril—juin 2020).

«Tit for tat!» L'expression sort de la bouche de celui.celle qui accuse l'autre d'avoir commencé, et donc d'être le.la responsable d'un conflit qui demande pourtant deux acteurs.rices pour perdurer... De ce nuage de fumée où s'agitent pieds, mains, becs et ongles, d'où volent œil (pour œil) et dent (pour dent), qui donc a commencé?

Ce n'est pas une question de cour de récréation. Ou plutôt, le fait qu'elle surgisse en cour de récréation ne la dispense pas d'être prise au sérieux. Au cœur de ces nuages de fumée, sous ces cercles d'étoiles et ces bruits de ressorts, de vraies chairs se heurtent. Quelle résistance opposer aux oppressions qui nous menacent, lorsque la voix qui nous a appris que la violence ne résolvait pas les conflits est parfois la même que celle qui justifie la brutalité des enfants les uns à l'égard des autres par des amours frustrées, ou qui revendique le fait que la parole des adultes ne se questionne pas?

Si la violence ne prend pas toujours la forme d'un poing ni d'une injure, il en est de même des réponses que nous pouvons y apporter. À voir si elles suffiront à interrompre ce cycle interminable de prêtés et de rendus...

## Louise Aleksiejew et Antoine Medes

Artistes plasticiens, Louise Aleksiejew (née en 1994 à Caen) et Antoine Medes (né en 1994 à Mont-Saint-Aignan) développent depuis 2014 un travail collaboratif en parallèle de leurs productions artistiques individuelles. Inscrit dans une réflexion sur l'histoire des représentations picturales et narratives, où se confondent sans hiérarchie histoire de l'art, bande dessinée et animation, ce travail en duo est guidé par le dessin à quatre mains. Cette pratique gloutonne, qui absorbe, digère et transforme des références partagées comme des emprunts internes, leur permet d'interroger le statut d'auteur.trice et de renouveler ses conditions d'existence, à l'ère de la reproduction numérique des images et de leur libre-circulation sur le Net. Ce travail graphique se déplace parfois en édition, en textile, en céramique ou encore en installation, dans une pensée de la scénographie proche de la mise en page. Il est visible lors d'expositions personnelles «Le lac avec des muscles», Les Capucins, Embrun, 2018, d'expositions collectives «Huit heures ne font pas un jour», Sumo, Lyon, 2018; «Camembert Papanache», Spatiu Intact, Cluj-Napoca, Roumanie, 2019; «Le paradigme de l'oasis», Villa Belleville, 2019 ou encore de salons (Biennale de Mulhouse, 2017; «Le 6b dessine son salon», Saint-Denis, 2017; «Une partie de campagne», Château d'Esquelbecq, avec la galerie OSP, 2019).

## Informations pratiques

CAC Brétigny  
Centre d'art contemporain  
d'intérêt national  
Rue Henri Douard  
91220 Brétigny-sur-Orge  
+33 (0)1 60 85 20 76  
info@cacbretigny.com  
cacbretigny.com

Entrée libre, du mardi au samedi, de 14h à 18h.  
Ouverture exceptionnelle les soirs et dimanches de représentation au Théâtre.

### Accès en train, RER C:

Arrêt Brétigny. Depuis Paris, trains BALI, DEBA, DEBO, ELBA direction Dourdan, Saint-Martin d'Étampes. Depuis Dourdan et Saint-Martin d'Étampes, trains LARA, PARI, DEBO direction Saint-Quentin en Yvelines, Gare d'Austerlitz, Invalides.

De la gare de Brétigny, suivre la direction Espace Jules Verne, prendre le boulevard de la République, continuer sur la place Chevrier et au rond-point prendre sur la gauche, rue Henri Douard.

### Accès en voiture:

Depuis Paris, A6 direction Lyon, sortie Viry-Châtillon, Fleury-Mérogis, puis Brétigny centre. Depuis Évry, Francilienne direction Versailles, sortie 39B direction Brétigny. Depuis Versailles, Francilienne direction Évry, sortie Brétigny centre. Depuis Étampes, RN20 direction Paris, sortie Arpajon—Égry—Brétigny-sur-Orge—Saint-Vrain.

Pour venir en covoiturage, rejoignez le groupe [BLABLACAC\(B\)](#) sur Facebook.

Le CAC Brétigny, Centre d'art contemporain d'intérêt national, est un équipement de Cœur d'Essonne Agglomération et bénéficie du soutien du ministère de la Culture—Drac Île-de-France, de la Région Île-de-France et du Conseil départemental de l'Essonne, avec la complicité de la Ville de Brétigny-sur-Orge. Il est membre des réseaux TRAM et d.c.a. Cette exposition est réalisée avec le soutien de NémO, Biennale des arts numériques d'Île-de-France, du Département de l'Essonne et en partenariat avec l'Université Paris-Saclay dans le cadre d'Exoplanète Terre, une programmation Arts & Sciences réunissant neuf partenaires culturels en Île-de-France. Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation des Artistes qui lui a apporté son soutien.