

## EN UN LIEU INCERTAIN LITTÉRATURE ET PEINTURE APRÈS LE DÉSASTRE

**Le motif du désastre a occupé, des années 1960 à 1980, un pan important de l'espace littéraire et des pratiques artistiques. Cet article propose une confrontation a priori improbable entre deux "couples" d'auteurs et d'artistes qui en produisirent deux figures, deux représentations-traductions importantes. L'un est identifié à la sphère culturelle anglo-saxonne Pop (Warhol-Ballard) et l'autre, plutôt français, à l'achèvement d'une tradition moderne européenne (Blanchot-Hantaï). Au-delà de leurs dissemblances et de leurs apparents différends, ils marquèrent le champ esthétique, culturel et idéologique postmoderne. Après-coup, qu'en retenir ?**

La question du désastre est un *leitmotiv* de la littérature et de l'art depuis au moins le Romantisme. Ce, à travers une série de résonances avec les questions de la mort, de la guerre, de la destruction individuelle et collective, des atteintes aux conceptions et représentations unitaires du sens, du sujet, de l'histoire, du temps et de l'espace. On peut penser à toute une lignée, allant des *Désastres de la guerre* de Goya, à leur impact extraordinaire sur les artistes et écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle, jusqu'à la série *Nous ne sommes pas les derniers* de Zoran Music (1970), dans laquelle surgit la mémoire des cadavres qu'il avait dessinés à Dachau en 1945, et aux écrits concentrationnaires et post-concentrationnaires publiés des années 1950 à 1980. À partir de 1945, il n'est plus question pour nombre d'écrivains et d'artistes de "triste pressentiment de ce qui doit arriver". Ce qu'avait annoncé Goya à l'aube du XIX<sup>ème</sup> siècle leur semble s'être réalisé : les deux guerres mondiales, les génocides, la politique d'extermination des Juifs d'Europe, les régimes totalitaires, la bombe d'Hiroshima... Auschwitz et Hiroshima deviennent les noms propres synonymes de catastrophes et de désastre absolus rendant difficile, voire impossible aux yeux d'auteurs influents (d'Adorno à Blanchot) qui la poésie, qui l'art, qui le récit, qui le témoignage et la transmission de l'expérience. D'autres peurs, d'autres pressentiments de désastres naissent concernant l'écologie et la biosphère, mais aussi les rapports d'aliénation capitalistes à la surproductions d'objets et d'images.

### Le moi assiégé

À partir des années 1960, le motif ou la figure du désastre a connu au moins deux actualisations dans l'espace littéraire et les pratiques artistiques. La première peut être identifiée, aux États-Unis, au Pop Art et à la littérature de science-fiction. L'hyper présence des images médiatisées dans le vécu individuel et collectif des sujets, saturant de visibilité ce qui était jusqu'alors relativement préservé (la vie des autres, quelconques ou identifiés lorsque hommes d'état ou artistes), a conduit un auteur comme J.G. Ballard à hypertrophier des conséquences psychiques possibles de cette situation pour un sujet qui en serait affecté, dans des visions paranoïaques que restitue un roman, *La foire aux atrocités* (1969). Dans le livre, le suicide de Marilyn Monroe, la bombe d'Hiroshima, l'assassinat de Kennedy habitent et brisent l'esprit d'un médecin psychiatre déboussolé, qui change de surcroît constamment de nom (Talbert, Traven, Travis...) comme change à chaque moment sa vision du monde. Soumis à la spatialisation des images comme dans *Amour et Napalm : Export USA* (1968), ses visions sont celles d'un "visage serein de la veuve du Président peint sur des panneaux (qui) flotte à plus de cent mètres de haut par-dessus les toits, et disparaît dans la banlieue toute embrumée (...), des centaines d'affiches représentant Jackie dans des postures familières et innombrables". Agrandi de façon délirante dans des images hors d'échelle, le corps devient tel un paysage : "La peau grêlée de Marilyn, les seins de pierre ponce taillée, les cuisses volcaniques, le visage de cendre. La jeune veuve du Vésuve". Le roman de Ballard parle de l'explosion du sujet, détruit ou effacé par les images, d'un désastre de la fragmentation schizo-paranoïde due à l'aliénation à un régime d'images submergeant, motivé par une idéologie et une économie de l'hyper-visibilité et de la célébrité.

Les récits de Ballard renvoient, en leurs fondements et sur un mode Pop, aux analyses d'un philosophe et sociologue français d'origine hongroise, Joseph Gabel (1912-2004), aujourd'hui quasiment oublié alors que son livre de 1962, *La fausse conscience : essai sur la réification*, vite épuisé après sa sortie, a marqué une génération d'auteurs influents, de Cornelius Castoriadis à Deleuze et Guattari, en passant par Guy Debord. Gabel y appliquait une sociologie de l'aliénation et une analyse psychopathologique des processus de réification et de fragmentation schizo-paranoïde des sujets, soumis à des phénomènes et des situations de sur-spatialisation compulsive et immédiate de l'existence au détriment d'une temporalisation du vécu et de l'expérience, en s'inspirant à la fois de la critique marxiste de l'aliénation dans les rapports de production et dans le déclin de l'expérience (via Georg Lukacs notamment), de l'analyse psychiatrique de la schizophrénie (chez Ludwig Binswanger, qui suivit le "cas" Aby Warburg) et des témoignages de survivants des camps de concentration (de Bruno Bettelheim à David Rousset).

Ballard est sans doute l'auteur qui a poussé le plus loin ces visions désastreuses, peut-être plus qu'un Warhol dont les œuvres témoignent aussi d'une conscience du désastre de par leurs sujets (les *Disasters* du début des années 1960 : accidents de voiture, chaise électrique etc.) et leurs processus de production (son goût pour l'image détériorée qu'il manipule et dégrade à travers une succession de médiations techniques qui accentuent l'éloignement spectral de l'image originelle). Warhol en demeura au stade de la manifestation allégorique de la dégradation du sujet et de l'image, sans construire une fable transformant en matière philosophique et grotesque ce constat. Toutefois, l'œuvre de Warhol aura été sur ce point marquante, tant pour Ballard (qui était proche des artistes Pop britanniques) que pour un cinéaste comme David Cronenberg, auteur du film *Crash* d'après un roman de Ballard. Cronenberg fut en effet le commissaire et le scénographe de l'exposition *Andy Warhol / Supernova : Stars, Deaths and Disasters, 1962-1964* à l'Art Gallery of Ontario à Toronto (Canada), laquelle se concentrait uniquement sur des tableaux reproduisant de façon dégradée et répétitive des images d'accidents, de célébrités mortes et de la violence d'état aux États-Unis (*Race Riot*). Symptomatiquement, le réalisateur ne choisit que les œuvres de Warhol qui, dans leurs procédures de détérioration entropique des images, renvoient à d'autres aspects de l'actualité de la notion de désastre dans les années 1960-1970, lesquels sont cette fois partagés entre la littérature de science-fiction, le Minimalisme et le Land Art. Comme le pointe Xavier Boissel dans ce numéro de *l'art même*, l'entropie devient le nom commun de la prémonition du désastre économique, industriel, militaire et écologique, de la prémonition d'un monde sans homme, dont les romans d'anticipation sont alors les caisses de résonance quand ils projettent des temps post-apocalyptiques et la survie comme modèle à venir.

## Écritures du désastre

L'idéologie de la survie est ce qui semblait à l'historien des idées Christopher Lasch caractériser le *zeitgeist* dans la société états-unienne depuis que le désastre écologique, le sentiment d'insécurité, la prolifération nucléaire et la fragilisation de l'économie dans les pays occidentaux étaient perçus et intégrés comme "autant de menaces transformant la vie en exercice de survie". Dans son livre de 1984, *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Time*, Lasch consacre un chapitre, "L'esthétique minimaliste : art et littérature à l'époque de l'extrême", à des traductions de cette "problématique de la survie", qu'il nomme *survivalisme*, dans les écrits de J.G. Ballard, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet et Thomas Pynchon, et dans les œuvres d'Ad Reinhardt, Carl André, Robert Smithson ou Robert Morris. Selon Lasch, tous témoigneraient d'une intériorisation des différentes menaces pesant sur les sujets — "submergés par un environnement chaotique et bondé, par la profusion des images et des objets, par une tradition de l'histoire de l'art perçue comme dominante et oppressive, par le défilé sans fin des styles et des avant-gardes ; submergés aussi par le trouble intérieur, qui répond au trouble extérieur et qui menace d'engloutir quiconque se plonge trop profondément dans l'intérieur humain" —, en réduisant leurs opérations, en les limitant à des procédures de mise à distance, de dépersonnalisation, de neutralisation technique, matérielle et émotionnelle. Cet art ne serait plus que le symptôme (pour Lasch) ou l'allégorie (pour Craig Owens, dans *L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme*) d'un vide du présent et du sujet à remplir, à partir du moment où le rapport au passé serait devenu

impossible — par la submersion dans une actualité d'images fragmentées et médiatisées qui apparaissent "également contemporains à l'esprit moderne" quand bien même ces images proviendraient d'histoires et de traditions culturelles différentes et sans rapport ; par l'opposition, aussi, à des récits historiques artistiques perçus comme trop autoritaires —, et où toute projection vers le futur serait plombée par des perspectives de désastre : "Je pose comme postulat qu'il n'y a pas de demain, déclara Smithson, rien d'autre qu'un gouffre, un gouffre béant". Soit ce que Ballard écrivait aussi.

Un gouffre sépare a priori cette actualisation Pop-SF du motif du désastre d'une autre traduction, identifiée à une partie de la littérature et de l'art en France dans les années 1960 à 1980, à travers un "couple" que formeraient les écrits de Maurice Blanchot et la peinture de Simon Hantaï. Si la notion de désastre s'inscrit définitivement en 1980 dans *L'écriture du désastre*, tous les livres antérieurs de Blanchot sont sous le signe, depuis *Le livre à venir* en 1959, d'une "méorable crise" qu'il identifie à la conscience mallarméenne de l'écueil, de la perdition et du gouffre. Une conscience "qui seule permet d'atteindre au vide mouvant, lieu où la tâche créatrice commence". Dans *Le livre à venir*, presque tous les articles, consacrés à Proust, Artaud, Musil, Broch, Beckett ou Robbe-Grillet, rendent compte d'une préoccupation du désoeuvrement, de l'éparpillement, de la dissémination et de la fragmentation de la parole. Contre une conception du livre comme complétude, Blanchot valorise une expérience littéraire qui traduit "le doute (qui) appartient à la certitude poétique, de même que l'impossibilité d'affirmer l'œuvre (qui) nous rapproche de son affirmation propre". Ce que convoque Blanchot, toute une histoire littéraire moderne, est a priori sans rapport avec ce que le "couple" Pop-SF traduit au même moment d'une conscience psycho-sociologisante du désastre. Rien de plus éloigné du Pop que la pensée de Blanchot, lequel est connu pour avoir refusé toute photographie de sa personne en tant qu'auteur, allant jusqu'à faire inscrire comme notice biographique sur toutes les éditions de poche de ses essais : "Maurice Blanchot, romancier et critique, est né en 1907. Sa vie est entièrement dévouée à la littérature et au silence qui lui est propre". Pas d'image, mais une légende, celle d'un écrivain, d'un penseur retiré du monde des visibilités, se prémunissant des effets de réification de l'auteur comme absolu et comme marchandise que peuvent produire les médiations photographiques.

Cette "mesure de protection" face à l'action jugée désastreuse des médiations photographiques dont Christopher Lasch aurait pu faire un autre symptôme de sa théorie du "moi assiégé" (il évoque d'ailleurs Thomas Pynchon, dont très peu de photographies sont diffusées, l'auteur refusant les médiations journalistiques), a assuré dans le même temps à Blanchot une aura, une autorité de par ce retrait, cette absence, cette invisibilité. Il en est allé de même pour l'œuvre de Hantaï qui, lecteur de Blanchot, se retira aussi du marché des visibilités de l'art, en cessant de produire et d'exposer l'année de la publication de *L'écriture du désastre*, en 1980. Ce retrait peut être interprété comme une conséquence logique et radicale d'un retrait de l'auteur, identifiée par Roland Barthes (dans *Le degré zéro de l'écriture*, 1953) à une "écriture blanche" chez Blanchot, Jean Cayrol, Marguerite Duras ou encore Albert Camus, c'est-à-dire à une écriture "plate", "atonale", "transparente", "alittéraire" : "une absence idéale de style". Cette écriture, Blanchot la théorisa en 1969 (*L'entretien infini*) comme "neutre", "suspension de l'être", "réduction infinie" propice à "l'impersonnalité romanesque". Chez Hantaï, ces figures prirent dès les années 1960 la forme d'un retrait du geste à travers des procédures répétitives de peinture à l'aveugle, par pliage des toiles et imprégnation picturale des plis avant déploiement de la surface dont l'artiste, après interruption de sa présence, est le premier spectateur. Cette position fut, à l'instar de celle de Blanchot, très influente en France pour une partie de la génération BMPT-Supports-Surfaces, nombre d'artistes privilégiant des pratiques de dépersonnalisation du geste afin d'atteindre un "degré zéro" de la peinture par la réduction des moyens et la neutralisation du style et de la composition.

## Sacralisation du négatif

Contrairement à l'interprétation psycho-sociologisante de Lasch au sujet de l'impersonnalisation minimaliste, ce processus de neutralisation a pu être revendiqué en France, par leurs auteurs et leurs exégètes, comme tributaire d'une histoire moderniste de la littérature et de l'art, laquelle conduirait à leur

disparition : "Où va la littérature ? (...) La littérature va vers elle-même, vers son essence qui est sa disparition", écrivait Blanchot en 1959 dans *Le livre à venir*. Quarante ans auparavant, Rodtchenko avait stigmatisé le suprématisme blanc de Malévitch, qu'il considérait comme le manifeste "absurde" de la fin de la peinture et qu'il entendait confirmer en réalisant les trois premiers monochromes de la "fin de la peinture" au sens "bourgeois" et "classique" comme l'affirma le critique Nicolas Taraboukine (*Trois couleurs pures : rouge, jaune, bleu*, 1921). L'idée de la fin de la peinture, comme celle de la littérature, ressortit toujours à la fois à une critique du "style" — valeur identifiée à la bourgeoisie —, à une vision essentialiste des médiums et, téléologique, de l'histoire. Une vision que Walter Benjamin avait pu qualifier, à juste titre, de "théologie négative". Celle-ci est à l'œuvre chez Blanchot, et elle se soutient d'une thèse nouvelle, énoncée dans *Après-coup*, postface de 1983 à son *Ressassement éternel* de 1936 : "Il ne peut y avoir de récit-fiction d'Auschwitz", ceci impliquant que, "à quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz". Comme l'écrit Jean-Pierre Salgas, cette impossibilité du récit signifierait "un sentiment diffus de fin de l'Histoire" ou de "fin de partie" (titre d'une pièce de 1957 de Samuel Beckett) : pour Blanchot, "Auschwitz achève littéralement ce que la modernité a commencé et termine, sinon la littérature, au moins tout ce qui s'est pensé jusqu'alors sous ce nom".

À travers une réflexion sur le génocide, de *L'entretien infini* à *Après-coup*, une sacralisation du négatif apparaît alors comme figure absolue du désastre et de la fin de la littérature et de l'art, ouvrant le champ au "désœuvrement" dans un éternel ou infini "ressassement" du discours désœuvrant : "Que d'efforts pour ne pas écrire, pour que, écrivant, je n'écrive pas, malgré tout — et finalement je ne cesse d'écrire, dans le moment ultime de la concession ; non pas dans le désespoir, mais comme l'inespéré : la faveur du désastre" (*L'écriture du désastre*, 1980). Comme l'écrit Olivier Schefer, une telle sacralisation du désœuvrement est irritante, car elle peut conduire à une « mystique de la pure absence », c'est-à-dire, au fond, à la présence non dite d'un « Dieu dans les décombres ». Faut-il considérer cette sacralisation du désastre comme un moyen de subsumer une perte, un manque ou un désastre ? Fut-elle pour Blanchot un moyen de subsumer la mélancolie, le fameux deuil sans objet qui affecterait le sujet occidental depuis le Romantisme (Hölderlin étant un repère fondamental pour Blanchot) ? Un deuil pour ainsi dire réactualisé au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale avec le désastre d'Auschwitz et avec le sentiment diffus de la fin de l'Histoire consécutif à la destruction des récits téléologiques d'émancipation. Ce point de vue pourrait être éclairant pour comprendre les "discours de la mélancolie" qui, selon Marie-José Mondzain, habitent les œuvres picturales qui privilégient, "au nom d'un manque irréparable", les "emblèmes du manque et de la béance", opposant la déchirure, l'ouverture et l'inachèvement aux "cérémoniaux idolâtres (...), rêves iconiques et ambitions iconophiles" (préface d'*Image, icône, économie*, 1996). Les écrits de Blanchot, et plus encore les œuvres d'Hantaï sont exemplaires de cela à partir des années 1960, et plus encore ses derniers travaux numériques, réalisés en 2001 au Fresnoy à Tourcoing : réalisés à partir de transferts et impressions numériques de reproductions photographiques de ses œuvres anciennes, ces derniers tableaux ne sont plus que des vestiges violacés et en pointillés de la structure-trame déréalisée du plan pictural. En partant de ses propres œuvres, déjà marquées par des processus de fragmentation et d'"étoilement" de la peinture, Hantaï mettait ainsi en évidence un trait mélancolique d'époque, déjà perceptible chez Warhol et dans les images appropriationnistes — comme l'avait pointé Craig Owens en parlant de "fragments ou de ruines à déchiffrer" au sujet des œuvres de Sherrie Levine et Troy Brauntuch.

### Peindre après le désastre

Ce qui est alors en ruine est l'image ou l'icône dans sa complétude, mais aussi la peinture. Et là, tant Hantaï que Warhol font figures de prophètes des discours de fin et de survie désœuvrée de la peinture, qui ne saurait désormais survivre que sous la forme de *vestiges* (comme a pu l'écrire Jean-Luc Nancy, dans la suite de Blanchot et en dialogue avec Hantaï) ou, autre face de la même pièce, sous forme de ready-made, de simulacre ou de signe conventionnel d'elle-même (comme les simulationnistes post-Pop ont pu l'exposer). Par rapport à cette situation, des peintres se sont positionnés à partir des années 1980. Parmi eux, Édouard Prulhière, au sujet duquel, dans un texte d'une rare intensité de 1993 (*Après l'enfer*), Bernard Lamarche-Vadel avait écrit : "Il en fallait au moins un, froid, sec, Warholien, même si ce qu'il

peint n'a rien à voir superficiellement avec l'œuvre de Warhol, pour ramasser du détail à l'ensemble et de l'ensemble aux conséquences ce qui est le seul vrai motif de l'époque, son désastre, et art oblige, le transpose, ce qui est déjà une manière de répliquer". Dans l'œuvre de Prulhière, les processus de destruction et de fragmentation des composants de la peinture, depuis le geste jusqu'au support et au châssis, ne ressortissent à aucune théologie négative ni à aucune sacralisation du désœuvrement et de l'abandon de la peinture à son naufrage. Tous les actes a priori négatifs qu'il accomplit, du recouvrement monochrome de tableaux existants à leur découpage interne, de l'enfermement de quartiers de toile et de peinture mêlées dans un châssis à la mise en lambeaux et en ballots suspendus de ses tableaux, sont des actes de destruction créatrice qui déterminent de nouveaux modes d'existence de la peinture ouverte à un avenir incertain, portée par le doute, mais confiante en sa capacité à générer de l'expérience.

Sur un mode proche de musiciens héritiers de l'esprit expérimental du free-jazz (tel John Zorn qui en appelle souvent, au début de ses concerts, à "déchirer la place"), Prulhière ouvre là où d'autres ferment, s'en remettant à l'esprit de désœuvrement (je pense notamment à Steven Parrino qui, de la même génération que Prulhière, peut apparaître comme un blanchotien Pop). Si, pour Lamarche-Vadel, critique d'art devenu écrivain, habité par des figures du désastre et du ressassement (d'Hölderlin à Thomas Bernhard), faire œuvre peut revenir à "prononcer les commencements" en toute conscience dramatique du désastre, on peut aussi avancer, en se distanciant de cette figure romantique de la "lumière" qui provient de "cette peinture en loques", qu'il est nécessaire de se défaire d'absolus qui piègent, aliènent toute velléité créatrice à des figures conceptuelles autoritaires. Que ces figures aient ressorti, pour les générations d'après-guerre, aux grands récits téléologiques unifiants de la modernité dont il fallait se déprendre, ou qu'elles ressortissent, en un renversement de ces mêmes récits, à une sacralisation négative de leurs décombres. Il en va d'une nécessité instituante et déterritorialisante de l'autonomie de l'écrivain et de l'artiste, comme de tout sujet qui se confronte, ainsi que l'écrivait Castoriadis, au "chaos/abîme/sans-fond" qu'il représente pour lui-même, et que la société représente pour elle-même au-delà ou en-deçà des représentations réifiées et des organisations sociales instituées. Soit ce que j'avais tenté de relever lors de l'exposition *An idiotma*, en 2008 à la Galerie du Haut-Pavé à Paris et en 2009 à l'Agart à Amilly, en faisant valoir que les quatre artistes réunis — Frédéric Diart, Bernard Guerbado, Édouard Prulhière, Thomas — œuvraient à partir d'une conscience d'un "chaos/abîme/sans-fond" qu'ils reconnaissaient comme le fondement même de ce qui a déclenché leur travail, comme combat contre les effets de réification et comme garantie de l'absence de clôture a priori de l'expérience, dans l'incertitude du lieu et de l'avoir-lieu de l'être et de l'œuvre, une incertitude reconnue, préservée et ouvragée comme un bien inaliénable, sans complaisance pour les figures du désastre et de la perte irréparable. Et cela, me semble-t-il, a à voir avec ce qu'écrivait Georges Pérec dans *W ou le souvenir d'enfance*, anti-thèse de l'impossibilité du récit selon Blanchot et métabolisation littéraire, "lazaréenne", d'une double disparition (disparition des parents de l'écrivain, l'un assassiné en 1940, l'autre déportée en 1943, disparition des souvenirs d'enfance) : "L'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée (...) Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps".

Tristan Trémeau

### **Bibliographie :**

- Ballard, J.G., *La foire aux atrocités*, Paris, Champ Libre, 1976 (1970)
- Ballard, J.G., *Crash*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- Ballard, J. G., *La région du désastre*, Paris, J'ai Lu, 1991.
- Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Castotiadis, Cornelius, *Les carrefours du labyrinthe*, Paris, Point/Seuil, 6 tomes paru de 1978 à 1999.

Lasch, Christopher, *The Minimal Self : Psychic Survival in Troubled Time*, New York, 1984 (trad. fr. *Le moi assiégé*, Climats, 2008).

Owens, Craig, "The Allegorical Impulse : Towards a Theory of Postmodernism" (deux parties), *October*, MIT Press, printemps et été 1980.

Pérec, Georges, *W, ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975.

Salgas, Jean-Pierre, "Métamorphoses de Lazare. Écrire après Auschwitz", *Artpress*, n°173, octobre 1992.

Schefer, Olivier, *Résonances du romantisme*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

Trémeau, Tristan (dir.), *Goya informe. Descendances modernes de Goya*, Tourcoing, musée des beaux-arts, 1999.

Trémeau, Tristan, *An idiotma*, Amilly, L'Agart, 2009.

**Tristan Trémeau** est docteur en histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition. Professeur à l'Isba TALM, site de Tours et à l'ARBA-ESA à Bruxelles, il enseigne aussi à l'Université Paris 1-Sorbonne. Il a assuré en 2010 la direction scientifique du colloque "Bernard Lamarche-Vadel, en marche", dont les actes sont téléchargeables en ligne : [www.colloque-lamarche-vadel.fr](http://www.colloque-lamarche-vadel.fr). Son premier livre, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, a paru aux éditions Al Dante-Aka en novembre 2011. <http://tristantremeau.blogspot.com>