

HUBTOPIA

Le degré zéro du *hub*



Sépand Danesh

Sépànd Danesh

Compte rendu du soutien à la recherche et la création artistique du Centre national d'art contemporain, Cnap.

HUBTOPIA

Le degré zéro du *hub*

À l'origine

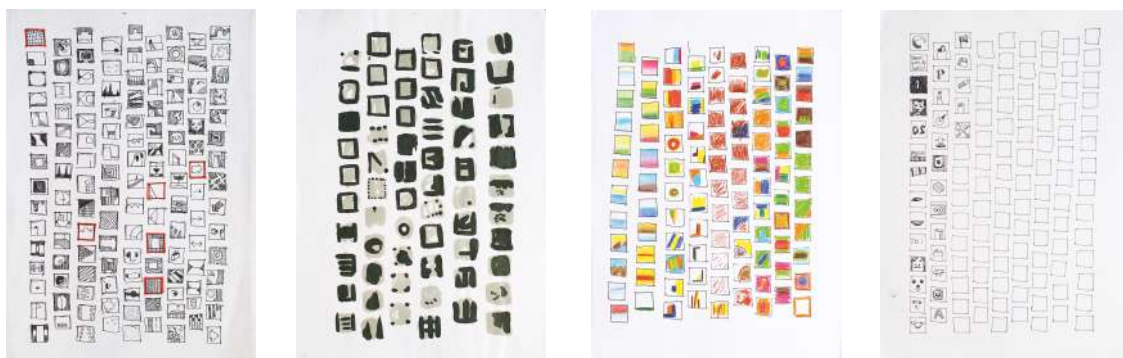
À l'origine, c'était la hantise de l'écolier : devoir aller au coin. J'ai fréquenté l'école iranienne, celle des années d'après-guerre du conflit terriblement destructeur avec l'Iraq. Le pays était plongé dans le chaos, on procédait à des distributions de nourriture rationnée et les enseignants étaient d'anciens combattants. C'est dans ce contexte que j'ai connu la peur, incessante, d'être coincé. Puni pour un rien, j'ai découvert la perversion de l'autorité.

À l'approche de mes douze ans et pour échapper aux obligations du service militaire, j'ai quitté le pays avec ma famille pour la France. Il m'a fallu du temps pour apprendre la langue et m'adapter à la culture de mon pays d'accueil. Durant cette période de latence, on m'avait placé dans une classe pour étrangers non francophones, dans un collège de la banlieue parisienne. C'est ainsi que je me retrouvais de nouveau coincé, poussé vers les marges d'un monde qui m'était totalement inconnu.

La grille des possibles

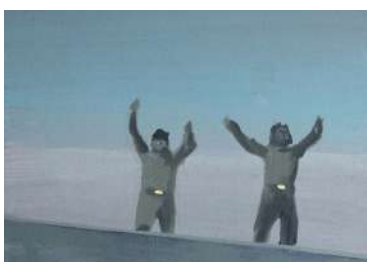
À l'âge de la raison, il me fallait élaborer un outil qui me permettrait de contourner les barrières de la langue et d'appréhender le monde sans dire un mot. Je voulais désormais rendre visibles les variations et fluctuations de mon imagination et parvenir à renverser la situation pour faire de ma peur d'être coincé, marginalisé et empêché, un levier de création et d'invention.

Pour ce faire, j'ai élaboré une grille de petits rectangles d'environ 2.5 cm de côté, ordonnés en quinconce de colonnes verticales sur des feuilles de format A4. Le remplissage des cases de ma grille me permettait la transformation graduelle d'une idée globale en de petits fragments. Chaque case fonctionnait comme une plateforme de connexion entre les différentes dimensions dont j'avais besoin pour exister : celle du réel dans laquelle j'étais coincé et impuissant, et celle de l'imaginaire et de la fantaisie qui s'offrait à moi comme une échappatoire.



Sans vraiment le savoir, j'ai fait de mes dessins une opportunité de création et de connexion dans laquelle tout pouvait apparaître de façon chaotique. Cette méthode que j'avais élaborée par nécessité rendait visible une structure narrative dans laquelle je me reconnaissais et révélait le flux continu de ma pensée.

Bientôt la grille dessinée ne me suffisait plus. Il m'en fallait une plus large, plus vaste, pour y suspendre toutes les découvertes que j'avais faites par le biais de ce premier protocole. J'ai alors commencé la peinture, toujours en recherchant la grille comme support : d'abord c'est l'homogénéité du format — l'équivalent d'un format A4 — qui me permettait de garder mon protocole de fragmentation élaboré dans mes dessins. Je peignais abondamment un mélange de souvenirs et de moments présents.



Ensuite c'est dans l'unicité du sujet que je voulais retrouver ma structure répétitive en reproduisant incessamment les mêmes boîtes en carton qui me rappelaient, par analogie, l'espace vide de mes petits dessins. Je m'étonnais de la modestie de cet objet dans lequel on glisse les choses qu'on veut oublier, mais pas tout à fait. J'étais fasciné par l'ingéniosité des plis qui, d'un geste simple mais subtil, transforment la platitude du carton en volume.

Le coin

En observant les cartons, je constatais que chaque pli produisait deux types d'espaces, les coins convexes et les coins concaves. Le coin convexe ou pointu divise, sépare, rompt. Il est celui du trop plein qui vient vers nous, auquel on se cogne inévitablement, comme le bord d'une table, et qui rappelle la réalité des choses : « *le réel, c'est quand on se cogne* », disait Lacan¹. A l'opposé, le coin concave ou creux, bloque le corps, empêche son mouvement et de ce fait l'oblige à passer dans la dimension spirituelle du rêve, de l'imaginaire et de la fantaisie.



Mon expérience du coin, d'abord sous sa forme littérale de l'empêchement lié à mon enfance en Iran aurait pu se rapprocher de celle de Jean Genet qui, coincé dans sa cellule du centre pénitentiaire de Fresnes, écrit : « *Il m'est arrivé ... de désirer m'avalier moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et n'être plus qu'une boule de chose mangée qui peu à peu s'anéantirait.* ²» Mais à mon arrivée en France, c'est à un type d'empêchement plus complexe, lié à l'immigration auquel j'ai dû faire face — perte du langage, marginalisation sociale, etc. — et auquel je voulais échapper. Je me sentais alors plus proche de l'exemple de *l'Aleph* de Jorge Luis Borges ; souffrant d'une grave maladie qui entraîne la cécité progressive, il relate l'histoire d'un personnage enfermé dans une cave, assis dans l'obscurité, coincé face à un angle de mur, qui en un clin d'oeil bascule dans *l'Aleph*, décrit comme l'apparition aléatoire et quasi-incontrôlable de flux de pensée : « *le diamètre de l'Aleph devait être de*

¹ Jacques Lacan, Conférences à Yale University, 1974

² Jean Genet, Notre dame des fleurs, 1943 (Gallimard)

deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les foules d'Amérique, (...) ³»

Un point de convergence

C'est dans l'encoignure verticale de deux murs que j'ai trouvé mon *Aleph*, une structure qui à la fois arrête, bloque, empêche le corps et parce qu'il le coince, le fait basculer dans un monde intérieur, fait de l'imagination, de la fantaisie et des jeux de l'esprit. Je venais de découvrir le point de convergence où contenir mon flux de pensées devenu mon seul échappatoire.



En 1916, à Petrograd, — lors d'une exposition intitulée 0.10 (zéro - dix)⁴ — Kasimir Malevich accrochait son tableau le plus emblématique, le *Carré noir sur fond blanc* (1915) dans un coin, tandis que Vladimir Tatline posait la première pierre des fondations du constructivisme en présentant des objets, intitulés *Contre-relief* (1914) suspendus également dans des coins. L'exposition fut organisée par Vassily Kandinsky qui écrira dix ans plus tard dans *Point et ligne sur plan*⁵ que la convergence de deux lignes — un angle — porte en elle « la promesse du plan ».

Avec ce nouveau volet de mon travail, la question du pli se présentait de nouveau à moi et l'hypothèse que la convergence de deux plans — un coin — porte en elle la promesse d'un espace s'imposait comme une évidence : la

³ Jorge Louis Borges, *L'Aleph*, 1949/1952

⁴ Nom complet : « Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 (zéro-dix) »

⁵ Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, 1926

convergence de deux plans, c'est un livre ouvert dont chaque double page s'ouvre sur un coin de l'univers.

Mais alors qu'est ce qu'on peut bien mettre dans un coin? « Une mémoire? « Celle qui nous est propre, celle de notre passé, de nos origines et aussi une mémoire plus vaste, culturelle, encyclopédique, dont ne se trouvent plus disponibles que des fragments, des signes, des clins d'œil ⁶». Ou bien un désir? Celui de l'oxymore d'une nostalgie du futur parce qu'on ne sait pas ce qu'il en adviendra. Ou alors un espace? Celui de la poétique du *bric-à-brac*?



Bernard Comment écrira à ce propos: « Ce qui est magnifique chez Borges, ce sont les énumérations, une capacité à allier le saugrenu et l'autobiographique, l'absurde et la détermination. Ses listes sont belles, fortes, parce qu'elles mélangent le sublime de la métaphysique et le vulgaire du quotidien. La conclusion du petit texte intitulé *Le témoin (El testigo)* en vaut pour emblème : « Qu'est-ce qui mourra avec moi, quand je mourrai ? Quelle forme pathétique ou insignifiante perdra le monde ? La voix de Macedonio Fernandez, l'image d'un cheval roux dans le terrain vague entre Serrano et Charcas, une barre de soufre dans le tiroir d'un bureau d'acajou ? » [...] « La poétique du bric-à-brac ne saurait jamais être une facilité, sans quoi elle tombe dans l'artifice grossier. Elle doit au contraire installer un mystère, où chaque élément éclate dans sa vérité intime et en même temps entre en collision avec les autres, pour faire énigme et appeler à l'exercice sans fin (autant dire : infini) de l'interprétation. » ⁷

⁶ Bernard Comment, *Au coin de l'univers*, 2016

⁷ Ibid. 6

En posant la convergence de deux plans comme porteuse de la promesse d'un espace, j'ai fait du coin l'analogie d'une plateforme de connexions multiples, à mi-chemin entre le monde réel et le monde imaginaire. Aussitôt, il m'est apparu qu'il ne suffit pas de se retourner pour s'échapper du coin car un coin en cache toujours un autre. Le coin est le propre de l'espace domestiqué. L'habitat ne se résume-t-il pas finalement à des coins dans des coins, à l'infini. Dans l'imaginaire populaire, le monde est limité par quatre coins. C'est dans un coin de la tête qu'on garde les idées et c'est sur *Le bon coin* que l'on fait ses courses, et j'en passe.

Existerait-il une possibilité de déjouer l'inclusion au coin à l'infini ? C'est précisément cette question qui a éveillé ma curiosité sur la nature de l'espace du coin, à mi-chemin d'une dimension à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un monde à l'autre, où les dimensions — physiques, sociales, cognitives — se confondent, se neutralisent, s'annulent. Comment le définir ?

Une hétérotopie

Selon Henri Lefebvre, les hétérotopies⁸ sont définies comme des « espaces rejetés les uns en dehors des autres » selon un cadre conceptuel urbain, en trois parties, incluant aussi des utopies et des isotopies. Une isotopie est une « *centralité organisant l'espace autour d'elle selon un ordre relativement homogène* » alors qu'une hétérotopie est une « *centralité différente qui s'oppose aux espaces isotopiques* », des « *centralités momentanées* » qui tranchent avec le reste de la ville.

Cette analyse me rappelait mon propre périple : lorsque j'ai quitté l'Iran à l'adolescence, nous avons d'abord passé quelques mois en Californie avec ma famille, à transiter de villes en villes. Je me souviens des avenues sans fin, longées pendant des heures pour trouver une épicerie sans jamais croiser un seul piéton. La ville ressemblait à une grille étendue à l'infini. Il était littéralement impossible de vivre sans voiture et le parking qui, à première vue, était un lieu tout à fait insignifiant et banal devenait un point de basculement entre la mobilité du piéton et la mobilité de la machine. En y repensant, J'ai compris qu'à Los Angeles, c'est autour des parkings que se créent les opportunités sociales. On pouvait voir apparaître ici et là, de façon chaotique, un fast-food, une station essence, un supermarché, etc.

⁸ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974

Le parking

Les parkings ont été le théâtre de nombreuses tentatives pour créer des environnements qui respectent, mais aussi inventent de nouveaux paysages urbains. Malgré leurs efforts, les architectes ont souvent fini par recycler, cacher ou éviter ces lieux dont la réputation n'a cessé de se détériorer. De nos jours, la plupart des grandes villes ont instauré une limitation stricte quant à la quantité de parkings autorisés. Dans une logique diamétralement opposée, Los Angeles, dont la superficie dépasse les 70 kilomètres de large et dont 14% de la surface urbaine est faite de parking, investis dans leur expansion. Depuis la fin des années 1960 jusqu'à nos jours, sociologues, architectes et urbanistes s'accordent à dire que sans la voiture, la vie serait impossible à Los Angeles, ville automobile par excellence.

La fonction du réseau de parking de la ville de Los Angeles serait-elle alors de créer un temps d'arrêt entre les différents types de circulation ? Cette fonction prendrait tout son sens dans le milieu urbain postmoderne qui dépend intégralement de la voiture. La ville postmoderne — telle que décrite par Reyner Banham⁹ — n'a pas de centre et est construite telle une grille étendue à l'infini. Pendant la durée où la voiture est garée sur un parking, l'homme à quatre roues redevient piéton, change de statut. Cette situation n'est pas définitive car il devra de nouveau prendre son véhicule pour retrouver sa mobilité et rejoindre un autre point du réseau.

Le parking serait donc une zone à mi-chemin entre deux dynamiques — celle du piéton et celle de l'automobiliste — les déjouant à tour de rôle et créant ainsi une nouvelle dynamique qui serait celle de la ville postmoderne et par ce biais une nouvelle plateforme de connexion.

Comment définir ce réseau de points de ralliement, de convergence et de connexion qui fonctionnerait comme une plaque tournante d'échanges et d'interconnexions?

Le soutien à la création artistique

En 2017, j'ai bénéficié du dispositif de Soutien à la recherche et la production du Centre national des arts plastiques (Cnap). Cela m'a permis d'effectuer deux voyages d'étude à Los Angeles, dont le réseau de parking construit d'une façon savante, fait de chaque parking un instant créateur d'opportunités, dont les routes — une forme d'abstraction urbaine — sont le

⁹ Reyner Banham, Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies, 1971

néant qui en construit la trame. Ce privilège ontologique fait du réseau de parking postmoderne une plateforme de connexion multiple ou *hub*.

À cette époque j'ai appelé mon projet de recherche « A mi chemin, une étude des espaces intermédiaires » et je proposais le néologisme *quasitopia* regroupant les termes *quasi* -presque ou comme si - et *topos* qui signifie lieu. *Quasitopia* désignerait le caractère à mi-chemin d'un lieu qui suspend les dimensions périphériques dont il dépend : il pourrait être considéré comme un *hub*, un point de connexion partagé par plusieurs dimensions, physique, sociale, cognitive, etc. C'était une erreur basée sur les définitions que j'avais lues et non pas sur ma propre expérience du *hub*.

J'ai effectué deux voyages à Los Angeles à un an d'écart pour vivre une première expérience empirique des parkings de la ville post-moderne et une deuxième fois pour refaire cette expérience par la mémoire du lieu en retrouvant les habitudes et attitudes que j'aurais expérimenté la première fois. Dès le premier voyage je me suis rendu compte que la méthode d'étude de terrain que j'avais voulu appliquer ne fonctionnerai pas. Que la grille infinie a sa propre économie et demande à être abordée à ça façon.

L'automobile a tellement envahi la ville de Los Angeles que lorsqu'en 1972, Rayner Banham s'y rend pour écrire le livre « des quatre écologies », il a dû apprendre à conduire. Il dit qu'apprendre à conduire pour se déplacer à Los Angeles, c'est comme apprendre l'italien pour lire Dante. Une première question se posait alors : fallait-il accepter les deux économies de la ville, c'est-à-dire auto-mobilité et la marche à pied, ou bien rompre avec cette dichotomie ? J'ai alors décidé de marcher, le but étant de suspendre la dynamique de la ville. En Parallèle, j'ai évité du mieux que possible d'entrer dans une étude symbolique, de rester concentré sur les caractéristiques et les physionomies inhérentes à la structure de la ville et non à travers des allusions à des formes déjà connues. Je voulais que la compréhension de la ville se fasse par le dégagement d'un processus logique déterminée uniquement par sa structure et des intuitions tirées d'une expérience de terrain.

Voici quelques observations de spécificités des parkings du tissu urbain postmoderne qui m'ont servi par la suite dans le développement de ma recherche et de ma pratique artistique:

1. L'acte d'intention¹⁰ dans l'expérience du parking postmoderne apparaît de façon instantanée et sans préméditation. l'automobiliste roule machinalement en empruntant à tour de rôle les axes, tous identiques, horizontaux ou verticaux, jusqu'à ce que sa volonté de

¹⁰ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, 1932

s'arrêter soit soudainement conscientisée et aboutisse par un instant d'arrêt.

2. L'action qui se déroule après que l'automobiliste se soit arrêté n'est qu'anecdotique, puisqu'il faudra bientôt reprendre la route dans l'attente d'un renouvellement de l'acte d'attention. Créant ainsi une blockchain urbaine de juxtapositions de résultats fuyants et incessants, dont chacun a sa base solitaire, et dont la ligature, compose le grille urbaine postmoderne.
3. Le nombre de possibilités de parcage est égal à *la durée réelle de la ville*. Le réseau de parking est construit de façon à ce que chaque parking génère un instant créateur d'opportunités. Les routes — une forme d'abstraction urbaine — sont le néant qui en construit la trame : une circulation passive en flux continu.
4. Le parking à Los Angeles est comme un mirage dans le désert, la promesse d'une césure dans le néant de la circulation continue, dont le chauffeur n'a pas obligatoirement besoin à priori.
5. C'est la surface parcable qui génère des événements et opportunités d'interaction et non le contraire.
6. La fréquence de répétition de parking (tant par habitant qu'en proportion à la surface de la ville) et leur immédiate consécuitivité crée :
 - a. une impression de continuité dans le tissu urbain
 - b. une réduction / simplification des mouvements parasites externes (chaque événement a son propre parking)
 - c. une réduction / simplification de l'ergonomie des mouvements internes (entrée, sortie, parcage)
7. Ambivalence et pluralisme d'événements
8. Le réseau de parking post-moderne noue, noeuds par noeuds, le tissu urbain post moderne, auquel sans le parking rien ne pourrait adhérer.

Problématique

Ces conclusions en lien direct avec la structure en réseau des parkings de la ville de Los Angeles ont alors évoqué une question : qu'est ce qu'un *hub*?

Le hub

Le *hub* a été peu étudié et rarement pour ses caractéristiques ontologiques propres. Les usages déjà nombreux du mot *hub*, et sa sortie d'un jargon simplement technique (informatique ou transport) en font un terme pivot. Le vocabulaire du *hub* le définit souvent par sa position spatiale comme une zone d'interface privilégiée, de connexion, de convergence, d'interconnexion, de connivence, etc. Mais que peut-on réellement appeler un *hub*? Il existe trois économies qui produisent de l'espace et du temps :

- La domestication
- La connexion
- La dispersion d'information

Un *hub* est l'actualisation de ces trois économies en temps réel.

Prenons l'exemple des aéroports. Un aéroport - un espace domestiqué - devient un *hub* si et seulement si il se trouve connecté à un nombre idéalement infini d'autres aéroports permettant la dispersion de voyageurs aux quatre coins du globe. L'attribution contemporaine du terme *hub* à des plateformes capables de supporter ces trois économies est donc tout à fait légitime.

Peut-on habiter le *hub* ? Si oui, qui sont ses habitants ? Quelle est sa temporalité ? De quoi, par qui et comment est fait le *hub* ? Quelles sont ses caractéristiques matérielles, formelles, efficaces et quelle est sa finalité ?

Je ne suis pas le seul à avoir vécu une désolation — dé-sol-ation au sens de perte de sol — en étant délocalisé pour des raisons socio-politiques. D'autres vivent cette expérience chaque jour en se sentant rejetés par la classe dirigeante et incompris d'une société en pleine globalisation. Alors tous cherchent à se réfugier dans des lieux ou abris « *socialement neutres* » tel que nommés par Marc Augé dans *Non-lieux, une critique de la surmodernité*¹¹, appelé aussi *Junkspace*¹² par Rem Koolhaas ou *Zone critique*¹³ par Bruno Latour dans son dernier livre *Où atterrir*.

De nombreux sociologues, philosophes, psychanalystes, pour ne citer que quelques domaines de recherches, ont contribué à la définition d'un « lieu commun » sans pour autant le nommer explicitement. Pour éviter que ce « lieu commun » ne soit celui des idées reçues et de la négligence envers ces nouveaux habitants, ainsi qu'au regard d'une étude manquante qui réunirait au sein de

¹¹ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992

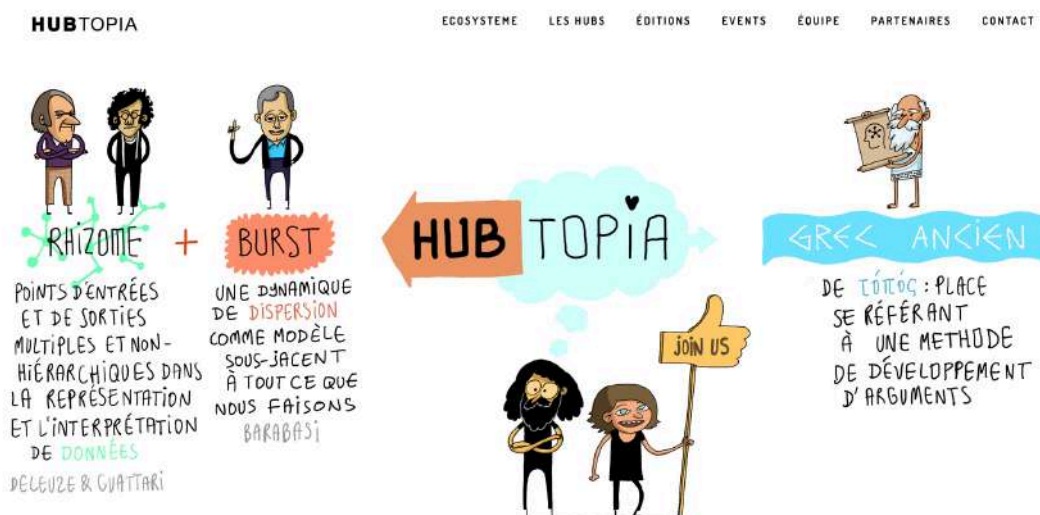
¹² Rem Koolhaas, *Junkspace*, 2011

¹³ Bruno Latour, *Où atterrir*, 2017

tous les champs de recherche confondus les outils nécessaires à sa compréhension, il est aujourd'hui urgent de construire un contexte théorique transdisciplinaire pour mieux comprendre ces nouvelles plateformes.

Hubtopia

C'est avec cet objectif que j'ai initié en 2018, en me basant sur mes observations à Los Angeles, un programme de recherche qui regroupe lors d'événements ouverts à tout public, sur un site web et par la publication de livres, la parole des chercheurs issus de tous les domaines de recherche traitant de la question des *hubs*. J'ai nommé ce programme *hubtopia*, formé par *hub* et *topos* - lieu ou arguments en grec ancien. Un *hub* étant l'actualisation entre un *rhizome* (points d'entrée et de sortie multiples et non hiérarchique dans la représentation et l'interprétation de data) et de *bursts* (une dynamique de dispersion qui serait la structure sous-jacente à tout ce que nous faisons).



page d'accueil du site web www.hubtopia.org

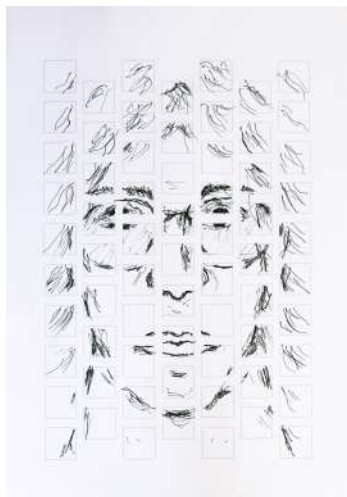
Le degré zéro du hub

Lorsque je dessine dans de petits carrés sur des feuilles A4, il se produit ce que j'appelle le degré zéro du *hub*. C'est-à-dire que sont réunis les trois économies nécessaires à la production de *hubs* (domestication, connexion et dispersions d'information) de la façon la plus simple possible. Il fallait que je prouve l'efficacité de ma pratique de dessin basée sur la même structure que la

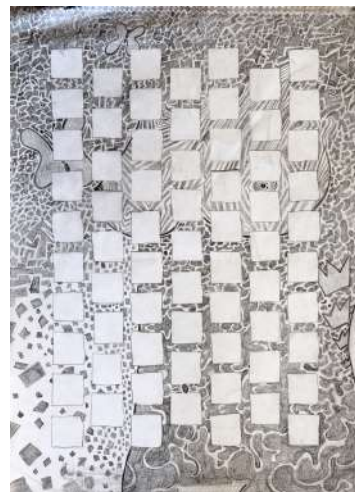
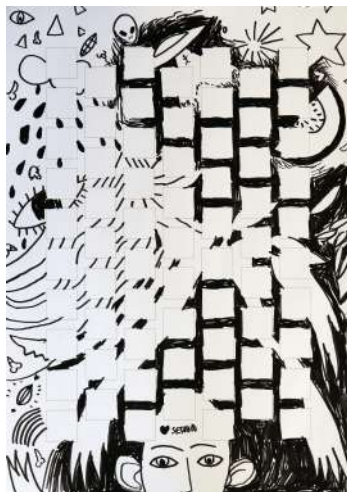
grille urbaine à Los Angeles et les opportunités de créations à partir de cette grille. Mais étant le seul à avoir dessiné, j'étais déjà trop influencé. Il me fallait alors faire dessiner les autres pour observer mes intuitions sur d'autres individus ne connaissant pas le principe. Je voulais que les gens se trouvent, face à ma grille vierge sur la feuille A4, comme abandonnés seuls dans une ville post moderne.

J'ai organisé alors des *workshop*. Les dessins ci-dessous ont été réalisés par des personnes ne se connaissant pas et n'ayant pas vu les dessins les uns des autres, tous critères d'âges, de culture confondus. Nous pouvons constater dans ma sélection des rapprochements structurels liés seulement à la pratique du dessin à travers la grille.

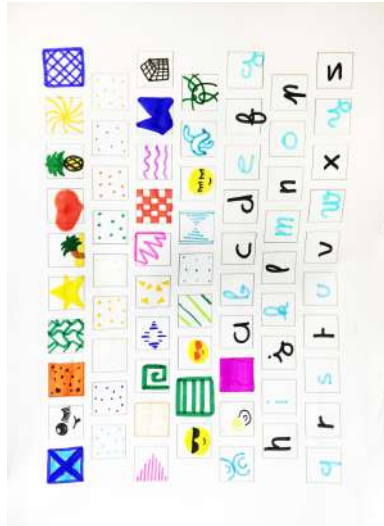
- Exemples de dessins abstraits dans les petits carrés qui, dans l'ensemble, représentent une figure :



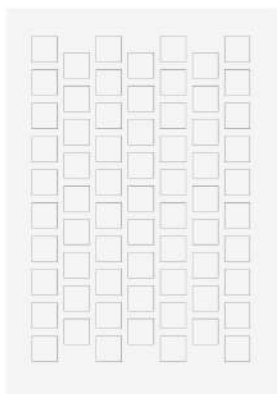
- Exemples de dessins réalisés en dehors des carrés en les évitant :



- Exemples de dessins réalisés en imitant les claviers d'ordinateurs portables. La feuille A4 prise horizontalement, les dessins en haut de page représentent des figures et les dessins de la moitié basse représentent l'alphabet :



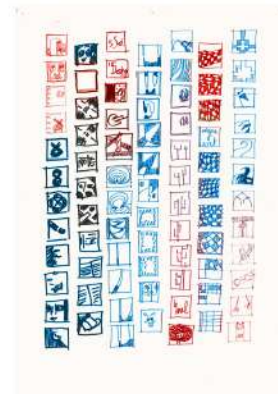
Un projet de recherche a été mis en place à la suite des *workshop*. En collaboration avec Felix Schoeller, chercheur en neuroscience, nous avons imaginé un stylo muni de capteurs qui enregistrerait les variations cardiovasculaires lorsque l'utilisateur dessinerait à travers la grille. La couleur de l'encre changerait en temps réel selon les variations du rythme cardiaque.



LA GRILLE VIDE



LA GRILLE DESSINÉE



RÉSULTAT EN
BIO FEEDBACK

Nous avons imaginé les multiples usages artistiques, scientifiques, cliniques et pédagogiques de ce stylo.

Avec mes dessins, j'avais réussi à augmenter le ratio entre mes activités cognitives, la réactivité de ma perception et mon comportement physique. Je dessinais instantanément ce que je conscientisais, produisant un large panel de *hieroglitch* - néologisme formé par *hiero-* (sacré) et *-glitch* (défaillance) - me permettant de rendre visibles les actes d'intentions qui menaient à ma perception de la réalité.

Les workshops

Lors de mes *workshop*, je distribue des feuilles A4 vierge et des outils de dessins (crayons, feutre, etc.) puis propose aux participants de dessiner dans la grille. Une fois les feuilles remplis et avec la participation de tous, nous disposons les dessins par affinité structurelle (voir dessins page 13 et 14) créant ainsi une cartographie et des liens entre les participants.

Voici la liste des performances réalisées en 2018-2019 :

- *MAC Val*, Musée d'Art Contemporain du Val de marne - Vitry, 2019
- Association *Lève les yeux* - Paris, 2019
- Centre de Recherche Interdisciplinaire CRi - Paris, 2019
- Galerie *Backslash* - Paris, 2019
- Bic, Maker Faire - La Villette, Paris, 2018
- TALM Ecole supérieure d'Art et de Design - Angers, 2018
- Un air de famille - Paris, 2018
- Le BAL - centre d'art, 2018

À ce jour près de 900 personnes ont participé à mes *workshop*.

Bauhub

Lorsque nous vivions à Téhéran de l'après-guerre et que mon regard d'enfant ne pouvait pas discerner - ou bien déformait de trop - la réalité qui m'entourait, je jouais à la *transformer*. Les changements (que j'ai décrit au début de ce compte-rendu.) qui ont eu lieu après que nous ayons quitté l'Iran ont joué en faveur des transformations.

Avec le dessin, j'ai fragmenté sous forme de petites inflexions de pensée naïves, la même réalité que plus tard, par la peinture, j'ai tenté de rendre plus accessible au regard. La métaphore du coin en trompe l'œil m'a permis de garder intacte les caractéristiques ontologiques de ce que je considérais comme ma réalité puis de la déjouer sur un travail de recherche qui dure depuis huit ans.

Le soutien à la recherche et la création artistique du Cnap était l'occasion dans un premier temps de dégager une problématique, de la comprendre et de proposer des solutions telles que la création du programme de recherche *hubtopia*. Dans un second temps, est apparue une nouvelle dimension dans ma recherche picturale en cohérence avec le développement théorique de ma pratique. En gardant le même principe de distribution d'informations à travers une grille, je suis passé des petits carrés en 2D dessinés en colonne sur des feuilles A4 à la construction de formes en 3D à partir de cubes.

Voici quelques exemples d'œuvres récentes suivie de photos d'atelier montrant la préparation de l'exposition *Degré zéro du hub*.



Diego, acrylique et spray sur toile, 140x200cm, 2017



L'orgie du monde, 120x90, acrylique et spray sur toile, 2017
La méduse, 120x90, acrylique et spray sur toile, 2017



Le Minotaure poète, acrylique et spray sur toile, 140x190cm, 2017
Le penseur à l'air industriel, acrylique et spray sur toile, 80x60cm, 2017



Le voyageur contemplant le coin, acrylique et spray sur toile, 120x90cm, 2017



Le dictateur, acrylique et spray sur toile, 80x60cm, 2017



Vincent, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018
Edvard, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018



Le vautour, acrylique et spray sur toile, 80x60cm, 2018



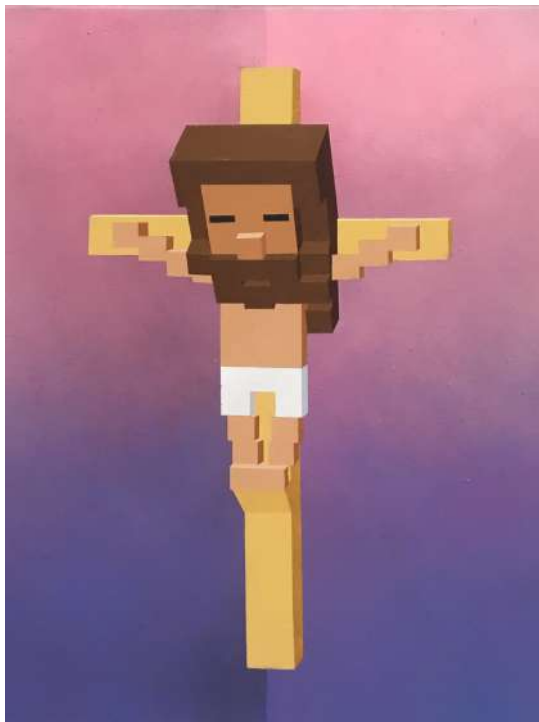
Monkey, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018
Crow, acrylique et spray sur toile, 50x40cm 2018



1.



2.



3.

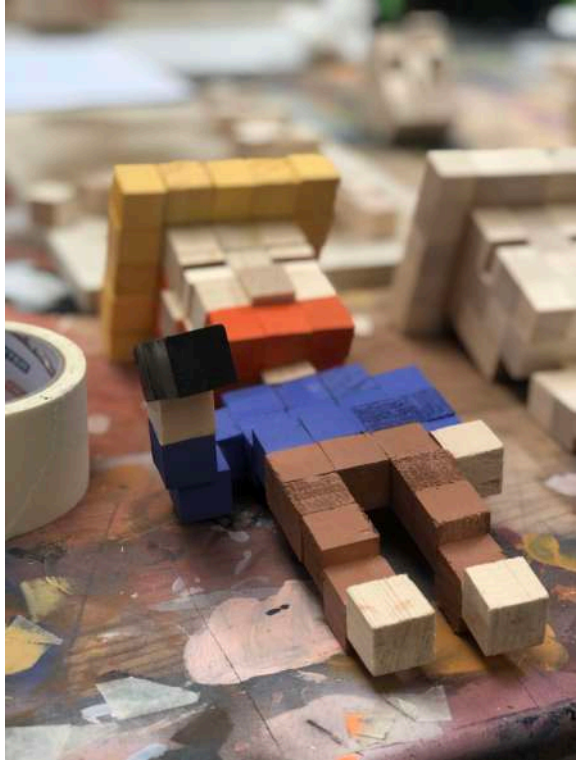
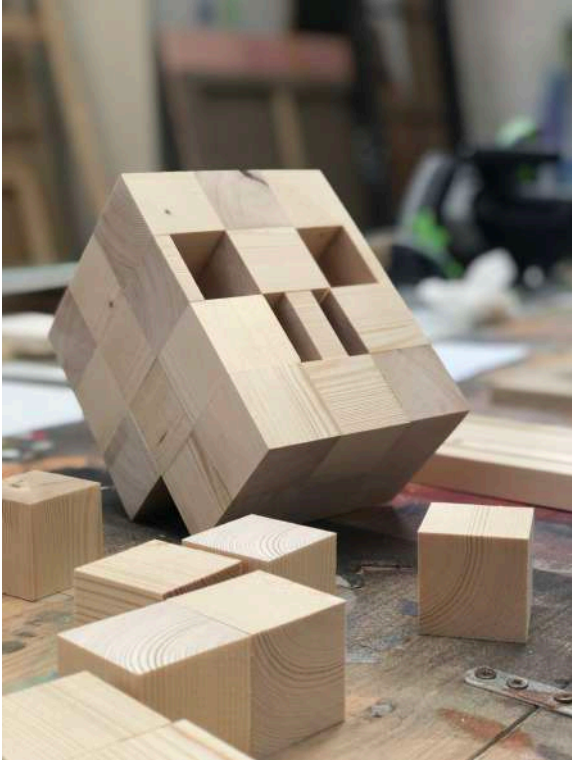


4.

1. *Mars*, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018
2. *Banksy*, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018
3. *Jesus*, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018
4. *Barak*, acrylique et spray sur toile, 80x60cm 2018



Hub, acrylique et spray sur toile, 50x40cm 2018



Préparation de l'exposition *Degré zéro du hub* , Photo d'atelier, 2019

Index des images

Page 3, haut : quatre dessins sélectionnés dans la série degré zéro du dessin, de gauche à droite « #0003 », « #0200 », « #0332 », « #0421 », format A4, 21x29,7cm, Technique mixte sur papier, depuis 2004.

Page 3, bas : (de haut en bas et de gauche à droite)

« Désertion en 1980 de deux soldats sur le toit », 2012, huile sur toile, 19x27cm

« Sur le lit en 1995 et mal de tête », 2013, huile sur toile, 19x27cm

« Un soir de 2010, chaussures », 2013, huile sur toile, 19x27cm

« Tank, un vieux jouet acheté sur internet en 2010 », 2013, huile sur toile, 19x27cm

Page 4 :

« Paris, atelier, carton vide » 2013, huile sur toile, 19x27cm

Page 5 :

« Soulèvement », 2015, Huile, acrylique et spray sur toile, 140x200 cm

Page 6 :

« Mélancolia 2 », 2015, Huile, acrylique et spray sur toile, 140x200 cm

Bibliographie

Marc Augé, Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992 (Le Seuil)

Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, 1932 (République des Lettres)

Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 1957 (Presse Universitaire de France)

Georges Bataille, L'expérience intérieure, 1943 (Gallimard)

Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, 1927 (Presse Universitaire de France)

Bernard Comment, Au coin de l'univers, 2016 (Le bureau des activités littéraires, Backslash, Centre national des arts plastiques Cnap)

Gilles Deleuze, Le pli, Leibniz et le Baroque, 1988 (Les Editions de Minuit)

Jean Genet, Notre dame des fleurs, 1943 (Gallimard)

Benoît Goetz, La dislocation. Architecture et philosophie, 2001 (Passion)

Fredric Jameson, Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif, 2007 (Les Beaux-Arts de Paris)

Vassily Kandinsky, Point et ligne sur plan, 1926 (Gallimard)

Rem Koolhaas, Junkspace, 2011 (Payot & Rivages)

Bruno Latour, Où atterrir?, 2017 (La découverte)

Henri Lefebvre, La production de l'espace, 1974 (Anthropos)

Emmanuel Levinas, De l'évasion, 1982 (Le livre de Poche)

Robert Venturi, Denis Scott Brown, Steven Izenour, L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, 1977 (Pierre Mardaga)