

JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

artpress 431 45

mental space

JEAN-MICHEL ALBEROLA l'aventure des détails

interview par Léa Bismuth

L'Aventure des détails, exposition de Jean-Michel Alberola au Palais de Tokyo (19 février - 16 mai 2016), est très attendue, la rétrospective de l'artiste au musée d'art moderne de la Ville de Paris ayant eu lieu en 1997. Son titre fait référence à R.L. Stevenson, auteur fameux de *l'Île aux trésors*, « plus sombre et plus profond qu'un écrivain pour enfants ». L'exposition, construite comme une constellation aux ramifications multiples, mais aussi comme une promenade horizontale où les registres de perception restent constamment ouverts, se raconte comme une histoire fantastique, dont les personnages peuvent être Marx ou Kafka. Rencontre avec un artiste qui ne connaît aucune barrière entre les arts, de la peinture figurative à l'art minimal et conceptuel, et au cinéma.

■ Cette exposition me semble comme un labyrinthe qui serait aussi le lieu d'une expérience physique et intellectuelle pour le visiteur. Peut-on dire qu'elle est construite comme une œuvre ? J'ai construit le parcours comme un étoilement rassemblant des œuvres sur les vingt dernières années ainsi que des pièces nouvelles. Cela commence par le cinéma et se termine par la géographie. Cette exposition peut être considérée comme un livre avec ses chapitres ou encore comme un film en cours de montage : c'est un déploiement, ou une page infinie dans laquelle les livres entrent (Kafka, Marx, Guy Debord, Walter Benjamin, Simone Weil...). Il y a dans chaque département ou



« Celui qui fait l'âne (abstrait) », 2012.

Huile sur toile, 130 x 89 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris & Bruxelles Ph. Bertrand Huet/Tutti).

"Acting the Ass." Oil on canvas

JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

46 artpress 431

traversée

« colline » une constellation à partir d'une édition. L'ensemble formant également une constellation ou un archipel. Ce travail en cours peut s'expliquer par une collecte d'éléments sous forme de citations, de films et d'objets choisis, sans oublier les dessins, peintures, notes, néons et murs peints. Cette densité augmente et j'ai parfois du mal à la contenir.

La forme de l'exposition correspond à ce que j'appelle la *littéralité* comment ça se passe à l'intérieur d'un processus mental lors d'un état de conscience élargi ? Je vous donne un exemple si j'écoute de la musique et qu'en même temps je peins, dessine ou relève une citation, et qu'au même instant la nuit tombe, il y a là une concentration de phénomènes

différents et à chaque fois je me demande comment capturer tout cela, et ce que je peux en faire. L'exposition a été pensée comme une traversée d'un espace mental ou encore d'un territoire (sur le modèle du roman d'aventures *Enlevé !* de Robert Louis Stevenson). C'est une exposition qui a lieu à un certain moment de ma vie. Je pense aussi à une fête foraine.



JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

artpress 431 47

mental space



« Paupière supérieure / paupière inférieure,
La vision des habitants de Watts ». 1965-2015
Huile sur toile, 130 x 97 cm. (Court. de l'artiste.
Ph. B. Huet/Tutti). Oil on canvas

travailler à partir d'elle pour en extraire quelque chose de formel. Il y a aussi, à côté de la littérature, la force du cinéma. Ce sont les deux matrices. J'aime dire, à la suite de Serge Daney reprenant les derniers mots du film *les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang « L'exercice a été profitable. » Ce qui m'intéresse chez Kafka, en dehors de ses romans, c'est son journal ou ses fragments. Par exemple, j'ai choisi une phrase « Un appel monte du fleuve » qui est une cristallisation de sa perception du réel et de son espace mental. Ses fragments apparaissent au milieu d'un récit qui n'existe pas, et c'est cette zone vague qui m'intéresse. Aussi, il y a ce par quoi un être comme Kafka est constitué et qui fonde sa complexité : la société pragoise de la fin du 19^e siècle, sa judéité, la relation à son père, aux femmes, sa fréquentation de certains milieux anarchistes, tout cela est très mélangé et contradictoire. C'est le syncrétisme qui forme un individu et détermine une œuvre en train de se faire.

LES PORTEURS DE LANTERNES

Dans *la Fable mystique*, Michel de Certeau écrit : « Le secret n'est pas seulement l'état d'une chose qui échappe ou se dévoile à un savoir. Il désigne un jeu entre des acteurs. » Seriez-vous d'accord pour dire que vous construisez un tel jeu d'énonciation dans votre œuvre, mais aussi entre celle-ci et les spectateurs, nécessairement actifs ? À la place de secret, je préférerais parler d'obscurité. Le propre de l'œuvre d'art est bien la création de tels territoires obscurs et de zones indéfinies, comme des terrains vagues et flottants. Prenons l'exemple de films comme *le Miroir* d'Andrei Tarkovski ou *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni, on peut faire l'expérience de ces films bien sûr, mais en même temps, il y a quelque chose qui n'est pas donné et qui résiste. Ce quelque chose circule d'Antonioni à vous, mais il y a un noyau obscur qui n'appartient qu'à celui qui a produit l'œuvre. C'est à partir de cette obscurité qu'il peut y avoir un véritable échange. Nous ne sommes pas dans un état de transparence générale. Il y a une obscurité commune à partir de laquelle on construit la relation implicite artiste-œuvre-récepteur. Alors là, oui, Michel de Certeau a raison. Je peux même aller plus loin : il y a un seuil entre l'œuvre et le spectateur qui ne peut pas être franchi, une part non dite qui est pourtant le seul endroit à partir duquel nous pouvons dialoguer. Un dialogue à partir de parties qui manquent. Si on franchit le seuil, alors j'ai bien peur que l'on perde le poétique. Toute

L'ÉCRIT GÉNÉRAL

Les départements de l'exposition portent des noms de philosophes ou d'écrivains, par exemple « L'économie de Kafka », « La vie de Debord ». Une grande partie de mon temps est consacrée à la lecture. Je cherche à me situer au milieu d'un écrit général, une somme considérable de données, afin de penser le présent : je vois cela comme une grande malle d'informations. C'est pour cela que je parle de « l'aventure des détails » : chaque détail (cela peut être une citation, un concept, une histoire) peut entrer en contact avec un autre détail. Si je fais appel à Debord, Benjamin et Raymond Hains, c'est parce que, justement,

ils me donnent une méthode : ils se sont aidés de ce qui les a précédés pour penser. Ils parlent très bien de ce dont nous sommes issus. Cela va mener Debord à penser la géographie, Benjamin à penser l'histoire et Hains à penser l'art. Tous les trois prélèvent pour mieux détourner et créer de la dérive. Dans la même dynamique, tout mon travail consiste à déplacer très légèrement quelque chose qui existe déjà. Après, c'est à chacun de lire ce déplacement comme il l'entend. Par la lecture, je cherche une sortie tout en sachant très bien que je ne la trouverai pas. En réalité, j'ai l'impression de ramasser les miettes, de venir après tout le monde, mais je peux dire que cet « écrit général » me permet d'affiner toujours davantage la question, et plus la question est précise, plus je peux

« Roi de rien III ». 2000-2002. Huile sur toile. (Court. galerie Daniel Templon). "King of Nothing." Oil on canvas

JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

48 | artpress 431

traversée

la question est bien celle de s'approcher suffisamment, mais pas complètement. Stevenson a écrit à ce sujet un texte magnifique *les Porteurs de lanternes*. En Écosse, au bord de la mer, des adolescents se retrouvent la nuit avec une lanterne marine accrochée à la ceinture, mais la lanterne est recouverte d'un très long manteau. On ne la voit pas, mais on sait qu'elle est sous le manteau et c'est bien là le propre de la fiction, mais aussi de la vision ! Autrement dit, l'obscurité de chaque individu est là comme la lanterne dissimulée la poésie est de révéler cette obscurité sans la nommer. Et on pourrait dire que je suis en dévouement absolu avec cette exposition, en espérant que ce qui ne peut être nommé résistera.

RÉSOUTRE LA CONTRADICTION

L'exposition commence par un mot d'ordre : « Va chercher ! ». Et vous l'accrochez à trois figures de femmes philosophes : Simone Weil, Maria Zambrano et Sarah Kofman. Ce sont trois femmes qui ont eu en commun d'aller très loin dans la contradiction. Simone Weil a été dans une position intenable entre judaïsme et catholicisme, de même qu'entre philosophie et pratique puisqu'elle s'est engagée concrètement dans l'histoire de son temps. Maria Zambrano a tenté de résoudre la contradiction entre philosophie et poésie enfin, Sarah Kofman a fait cohabiter deux mondes apparemment incompatibles, ceux de Nietzsche et de Freud.

Ces trois femmes annoncent dès le départ qu'il y aura une contradiction à résoudre au cœur même de l'exposition. Il y a quelque chose qui ne va pas ensemble et c'est là que je tente de me situer. En même temps, nous savons que le monde d'aujourd'hui est dans une contradiction excessive.

Voulez-vous parler aussi de la « contradiction » au sein de votre œuvre, entre peinture figurative et art conceptuel ? Il y a l'espace de la peinture d'un côté, le premier cercle de mon travail, où je me pose des questions très basiques et naturelles de couleurs, composition, traitements de la surface. Lorsque je peins, j'ai des problèmes communs à tous les peintres, mais il me reste beaucoup de temps à côté de la peinture, je développe alors le deuxième cercle, celui dans lequel je ne peins pas : c'est un espace plutôt conceptuel qui est du côté du politique, de l'économique et du géographique. Je cherche à placer ma peinture dans un contexte plus général et j'ai donc besoin de ces deux mouvements. En réalité, j'ai été formé autant par Velazquez, Matisse et Malevich que par Broodthaers, Dieter Roth, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Mais la question qui relie l'espace pictural et l'espace conceptuel, le moteur absolu est la recherche de la forme. C'est la forme qui lie les deux



cercles ! Elle est nourrie par mes sensations et par les compréhensions et incompréhensions de l'époque. Je peux mettre plusieurs années à trouver la forme juste pour résoudre une idée. C'est d'ailleurs souvent le cas avec mes néons. Il y a l'apparition d'une phrase ou d'un mot, mais ensuite il faut trouver comment représenter l'idée.

Qu'entendez-vous par apparition ? Les formes ou les questions m'apparaissent. Je les vois. Je n'ai aucune réponse, mais je vois la question. C'est un processus un peu hallucinatoire ou médiumnique. Je vois et ensuite je travaille afin de reproduire ce que j'ai vu. Je suis comme un animal sauvage dans la jungle, en haut d'un arbre, sans bruit, j'attends qu'une proie passe. Mon seul luxe est de choisir les proies. Et ces proies, ce sont la forme, l'idée ou la question qui m'apparaissent subitement, le plus souvent en marchant dans la rue.

« Celui qui cycliste (Donne moi de l'air !) ». 2002-2003. Huile sur toile. 100 x 81 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris & Bruxelles. Ph. B. Huet / Tutti). "He Who Cyclists (Give Me Air!)." Oil on canvas

LE RÊVE D'UNE CHOSE

Une question revient très souvent dans votre œuvre : que peut un groupe ? Cela prend un sens particulièrement fort aujourd'hui, dans un contexte où le concept de communauté est entièrement à reconstruire, voire à sauver... À la question de Spinoza « Que peut un corps ? » j'ajoute « un corps social ? », donc « que peut un groupe ? » C'est la question politique majeure. Donc, toute cette « aventure des détails » est une métaphore, un groupe, des registres d'énonciation différents convoqués au même endroit pour se rencontrer. C'est pour cela que je peux dire que toute exposition, même personnelle, est une exposition de groupe. D'un point de vue élargi à la

JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

artpress 431 | 49

mental space

politique, il faudrait considérer les choses de cette manière, sans aucune hiérarchie ni prise de pouvoir, en gardant à l'esprit la vie géographique et la pensée des espaces. C'est une pensée horizontale, qui vient de Kafka ou de Fluxus à l'intérieur de mon travail, aucune forme ne prend le pouvoir, tout est dispersé, il n'y a pas de forme dominante autour de laquelle graviterait le reste. Il n'y a rien de principal, tout est adjacent, tout se joue en quelque sorte sur le mode mineur.

Vous aimez citer une lettre de Karl Marx à Arnold Ruge datée de 1843 « Le monde possède depuis longtemps le rêve d'une chose dont il suffira qu'il prenne conscience pour la posséder en réalité. » Quel est ce rêve ? Que faire de nos utopies ?

Nous percevons bien que quelque chose ne fonctionne pas, et pourtant nous avons en notre possession les moyens pour que cela soit différent. Mais, encore une fois, je ne me considère pas comme celui qui pourra apporter des réponses. Je me contente de poser la question. Par exemple, si on regarde les mouvements des individus dans la rue, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, on peut évidemment percevoir le véritable sens du politique.

Pour les utopies, je ne suis pas sûr que cela puisse réellement conduire à une réalisation. Une utopie peut être menée à son terme dans des conditions précises – pour un petit groupe à un moment donné, ici et maintenant ! – mais je ne pense pas que cela puisse aller plus loin. Cela dit, je suis convaincu qu'il faut savoir raconter les utopies, même négatives, c'est fondamental. Je pense à la Commune de Paris, à Cyrano de Bergerac, à Thomas More, et aujourd'hui au Chiapas. C'est aussi le rôle de cette exposition que d'en faire le récit. ■

Léa Bismuth est critique d'art et commissaire d'exposition des Fragments de l'amour, La Traverse, centre d'art contemporain, Alfortville, jusqu'au 12 mars).

JEAN-MICHEL ALBEROLA

Né en / born 1953 à / in Saïda (Algérie)

Vit et travaille à / lives in Paris

Expositions personnelles récentes (sélection)

Recent solo shows:

2006 La Verrière Hermès, Bruxelles

2008 *La précision des terrains vagues* (Extension),

musée d'art moderne, Saint-Étienne Huiles sur toile, musée des beaux-arts, Nancy

2012 *Œuvres sur papier*, galerie Daniel Templon, Paris

2013 *Le hasard, l'agrafeuse et la nécessité*, Centre

national de la poésie, Marseille Palais de Tokyo, Paris

2014 *New York*, galerie Daniel Templon, Paris

2015 Jean-Michel Alberola Invité d'honneur,

60^e Salon de Montrouge, Montrouge

2016 parution de la monographie de l'œuvre peinte de l'artiste, textes de Claire Stoulig, Dominique Païni et un entretien avec Catherine Grenier (Flammarion)

In Detail with Jean-Michel Alberola

L'Aventure des détails, the exhibition by Jean-Michel Alberola at the Palais de Tokyo (February 19–May 16, 2016) is long awaited indeed: the artist's last Parisian retrospective, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, was in 1997. The title is meant as a reference to Robert Louis Stevenson, the famous author of *Treasure Island* and the "darkest and deepest of children's writers." Constructed as a constellation with multiple branches, but also as a horizontal promenade in which registers of perception remain permanently open, the exhibition unfolds like a fantastical tale whose characters could be Marx or Kafka. Here, Alberola explains the thinking behind the show, and his own very open approach to art, in which creativity flows freely between figurative painting, minimal and conceptual, and cinema.

This exhibition strikes me as being like a labyrinth and a place of physical and intellectual experience for the visitor. Could it be said that it's constructed like an artwork? I constructed the sequence as a kind of constellation bringing together works from the last twenty years and new pieces. It starts with cinema and ends with geography. The

exhibition can be considered as a book with chapters, or as a film being edited. It is a deployment, or an infinite page containing whole books (Kafka, Marx, Guy Debord, Walter Benjamin, Simone Weil, etc.). In each department or "hill" there is a constellation based on a publication. The whole also forms a constellation or an archipelago. This work in progress can be explained in terms of a collecting of elements in the form of quotations, films and selected objects, not forgetting drawings, paintings, notes, neons and painted walls. This density increases and I sometimes find it hard to contain. The form of the exhibition corresponds to what I call literality: what goes on within a mental process when one is in a state of broadened consciousness. Let me give you an example: if I listen to music and at the same time paint, draw or note down a quotation, and it's getting dark outside, what you have is a concentration of different phenomena and each time I wonder how I can capture all this, and what I can do with it. The exhibition was conceived as a journey through mental space or through a territory (along the lines

« Rien ». 2012. Néons dans boîte en plexiglas.

25 x 35 x 8 cm. (Court. galerie Daniel Templon,

Paris & Bruxelles). "Nothing." Neon in Plexiglas box

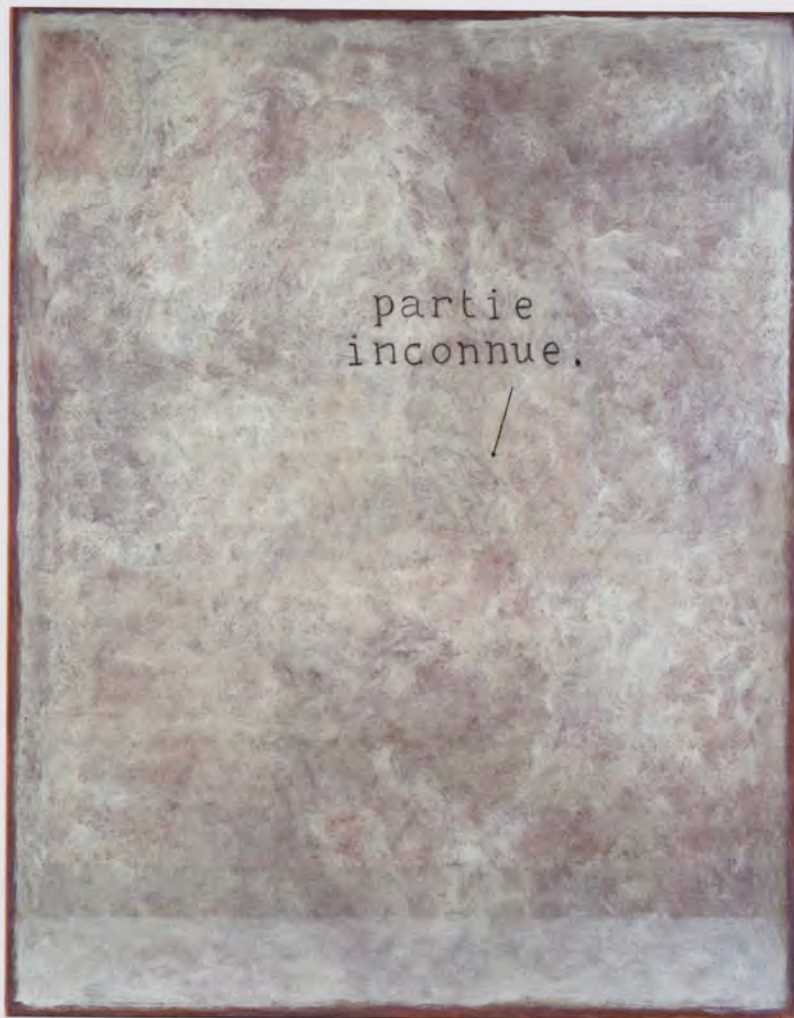


JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

50 artpress 431

l'traversée



« Une surface / Partie inconnue », 2015

Huile sur toile. 93 x 74 cm. (Court. de l'artiste. Ph. B. Huet/Tutti). "Surface/Unknown Area." Oil on canvas

What interests me in Kafka, apart of course from his novels, is his diary and his fragments. For, example, I have chosen a sentence, "A call rises up from the river," which crystallizes his perception of the real and of his mental space. His fragments appear in the middle of a story that does not exist, and it is this vague area that interests me. Here is what constitutes Kafka's writing, the foundation of his complexity: Prague society in the late nineteenth century, his Judaism, his relation to his father, to women, and his frequentation of anarchist milieus. All that is very much mixed up together, and very contradictory. It is the process of synthesizing all this that forms an individual and determines the work as it is made.

LANTERN BEARERS

In *La Fable mystique* Michel de Certeau writes, "Secrecy is not only the state of a thing that escapes from or reveals itself to knowledge. It designates a play between actors." The secret is not only the state of something." Would you agree that you construct such a play of utterances in your work, but also between the work and viewers, who are necessarily active? Rather than secrets, I prefer to speak of obscurity. What characterizes a work of art is this creation of such obscure territories and ill-defined zones, like terrains of uncertain status and use. Take the example of films like *The Mirror* by Andrei Tarkovsky or *Zabriskie Point* by Michelangelo Antonioni. You can experience these films, of course, but at the same time there is something that is not given, something that resists. This something circulates between Antonioni and us, but there is an obscure kernel that belongs only to the person who produced the work. And it is around this obscurity that any true exchange may take place. In that sense, yes, Michel de Certeau is right. I could even go further: there is a threshold between the work and the viewer that cannot be crossed, an unspoken part that is nevertheless the only place from which we can dialogue. A dialogue starting with the parts that are missing. If we cross the threshold then I rather fear that we lose the poetics. The whole question is all about getting close enough, but not totally.

Stevenson wrote a magnificent text about this, "The Lantern Bearers." In Scotland, by the sea, youngsters meet at night with "bull's-eye lanterns" buckled to their belts, but these lanterns are hidden under their top-coats. They can't be seen, but they knew they are there, under their coats, and that is what fiction is like, and also vision. In other

of Robert Louis Stevenson's *Kidnapped!*). It's an exhibition organized at a certain point in my life. I sometimes think of it as a bit of a fairground.

THE GENERAL WRITING

The sections of the exhibition bear the names of philosophers and writers, as in "Kafka's Economy" or "The Life of Debord." I spend a lot of my time reading. I try to locate myself within a general narrative, a considerable mass of data, in order to get a mental purchase on the present. I see it as a big trunk of information. That's why I talk about the "adventure of details": every detail (whether a quotation, a concept, a story) can enter into contact with another detail.

If I refer to Debord, Benjamin and Raymond Hains, that is precisely because they give me a method: they used what went before them as a tool for thinking. They say some very telling things about where we come from.

This was how Debord managed to think about geography, Benjamin about history and Hains about the history of art. All three take samples which they then divert in order to create a *dérive* (drift). Following the same dynamic, all my work consists in the very slight displacement of something that already exists. Each viewer can then interpret this displacement as they see fit. When I read I am looking for a way out, even though I know perfectly well that I won't find it. In fact, I feel like I'm picking up crumbs, coming to the table after everyone else has left, but I can say that this "general writing" does enable me to keep honing the question, and the more precise the question, the better I can work with it and get something formal from it. And also, alongside literature, there is the power of cinema. They are two matrices. Like Serge Daney quoting the last words in the film *Moonfleet* by Fritz Lang, "The exercise was beneficial."

JEAN-MICHEL ALBEROLA

ART PRESS, Mars 2016

artpress 431 51

mental space

words, the obscurity of each individual is there like the hidden lantern: poetry consists in revealing that obscurity without naming it. And one could say that I am totally revealing myself with this exhibition, while hoping that what cannot be named will resist.

RESOLVING CONTRADICTIONS

The exhibition begins with an injunction: "Va chercher!" (go seek). You link this with three women philosophers: Simone Weil, Maria Zambrano and Sarah Kofman. These are three women who were all singularly thorough in their pursuit of contradiction: Simone Weil put herself in an untenable position, torn between Judaism and Catholicism, but also between philosophy and practice, in that she was practically engaged with the causes of the day; Maria Zambrano tried to resolve the contradiction between philosophy and poetry, and, finally there is Sarah Kofman, who maintained the cohabitation of the two seemingly incompatible worlds of Nietzsche and Freud. These three women make it clear from the start that there will be a contradiction to solve at the heart of the show. There is something that does not go together and that is where I try to situate myself. At the same time, we know that today's world is in a state of excessive contradiction.

Could you also say something about the "contradiction" in your own work, between figurative painting and conceptual art? There is the space of painting on one side, the first circle of my work, where I ask myself very basic and natural questions about colors, compositions, and the handling of the surface. When I paint I have problems that all painters have, but I still have a lot of time beside painting, which is where I develop the second circle, the one where I don't paint. This is a rather conceptual space, on the side of politics, economics and geography. I try to position my painting in a more general context and that is why I need these two movements. The reality is that I was shaped as much by Velázquez, Matisse and Malevich as by Broodthaers, Dieter Roth, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. But the question that links pictorial space and conceptual space, the absolute motor, is the search for form. It is form that connects the two circles! It is stimulated by my sensations and by the period's comprehension and incomprehension. It can take me several years to find the form that will resolve an idea. In fact, that happens often with my neon pieces. A phrase or a word comes to me, but then I have to find how to represent the idea.

What do you mean, "comes to me"? The forms or questions appear to me. I see them. I have no answer, but I can see the question. It's a somewhat hallucinatory or mediumistic process. I see and then I work to reproduce what I saw. I'm like a wild beast in the jungle, at the top of the tree, noiselessly waiting for my prey. My only luxury is choosing the prey. The prey is the form, the idea or the question that come to me out of the blue, usually when I'm walking in the street.

SOMETHING DREAMED

One question that comes up often in your work is, what can a group do? It is particularly significant today, at a time when the concept of community needs to be reconstructed from the foundations, or even saved. Where Spinoza asked, "What can a body do?" I add "a social body?" In other words, what can a group do? That's the big political question. And so this big "adventure of details" is a metaphor, a group, different registers of utterance assembled in the same place, where they can meet. That's why I can say that any exhibition, even a solo one, is a group exhibition. From a viewpoint extended to politics, that is how things should be envisaged, without hierarchies or power plays, keeping in mind geographical life and the idea of spaces. It's horizontal thinking, which comes from Kafka and Fluxus: within my work, no form takes power, everything is scattered, there is no dominant form around

which the others might gravitate. Nothing is the main thing, everything is adjacent: everything in a sense, is played in the minor mode.

You like to quote Karl Marx's letter to Arnold Ruge from September 1843: "the world has long since dreamed of something of which it needs only to become conscious for it to possess it in reality." What is this dream? What should we do with our utopias? We can see quite clearly that something isn't right, and yet we have it within our power to make things different. But, once again, I don't think of myself as someone who could provide answers. I simply ask the question. For example, if you look at the way people move in the street, the relations between them, you can of course see the true meaning of politics.

For utopias, I'm not sure that they can really lead to actualization. A utopia can be carried though in very specific conditions—for a small group and at a given moment, here and now—but I don't think it can go any further. That being said, I am sure that we need to be able to express utopias, even negative ones. That's fundamental. I'm thinking of the Paris Commune, of Cyrano de Bergerac, of Thomas More, and of the Chiapas today. It's also the role of this exhibition to do that. ■

Translation, C. Penwarden

Léa Bismuth is an art critic and curator (les Fragments de l'amour, La Traverse, Alfortville, through March 12).



« Koyamaru », Film

2009-2012. Photogramme. (Coproductio Mirage Illimité et Arte France)