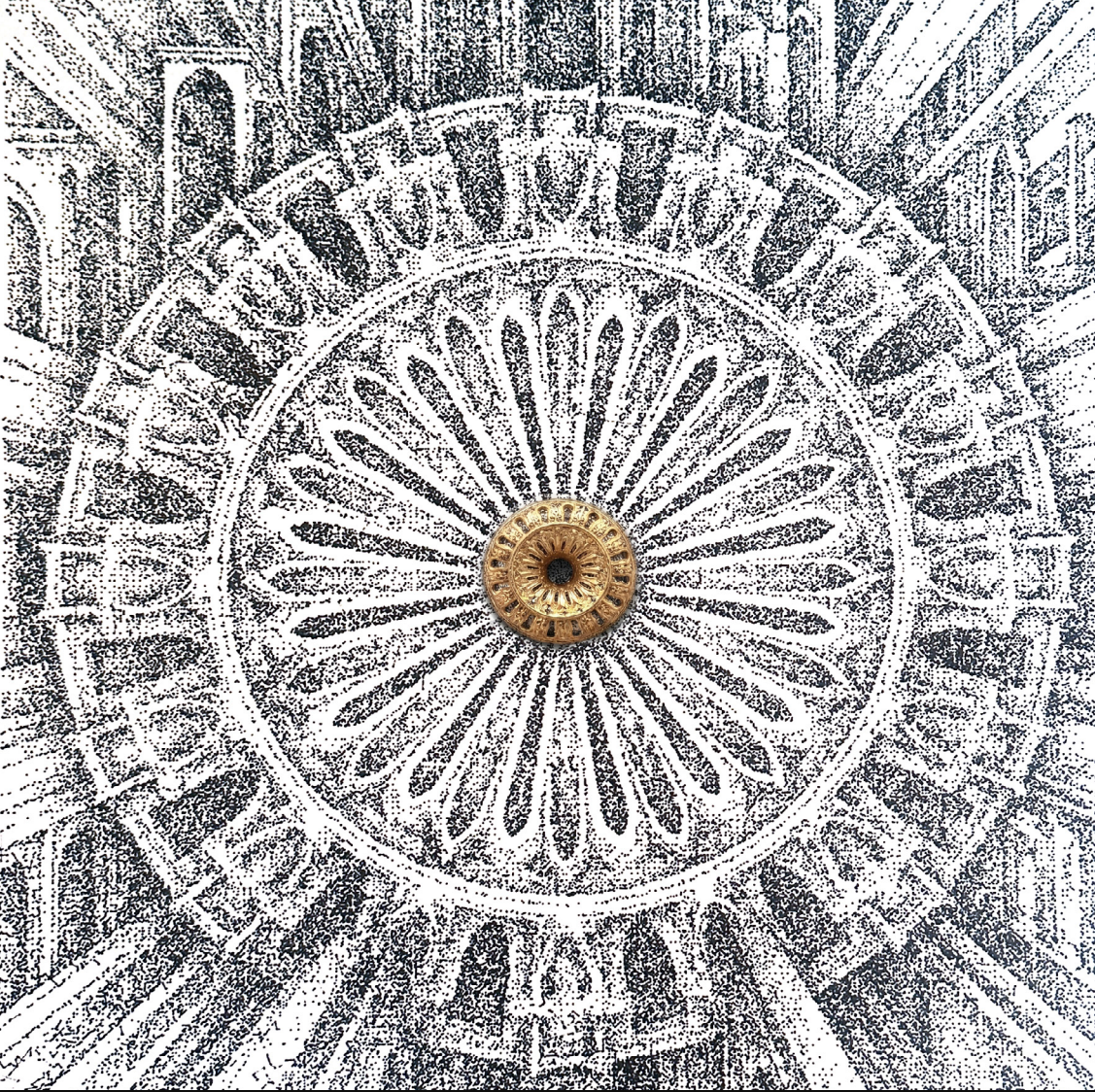




Héliopolis II, 2026 - 594 x 420 mm

Aura du fragment

ARTEFACTS INTIMES D'UNE INTELLIGENCE PARTAGÉE

Manifeste & Catalogue, pour Drawing Now 2026, Paris

Benoît Barbagli Vautier

présenté par Galerie Eva Vautier

Contact

Benoît Barbagli Vautier

benoitbarbagli@icloud.com
+33 6 79 53 88 43
benoit-barbagli.com
@benoitbarbagli

Galerie Eva Vautier

galerie@eva-vautier.com
eva-vautier.com
@galerieevavautier



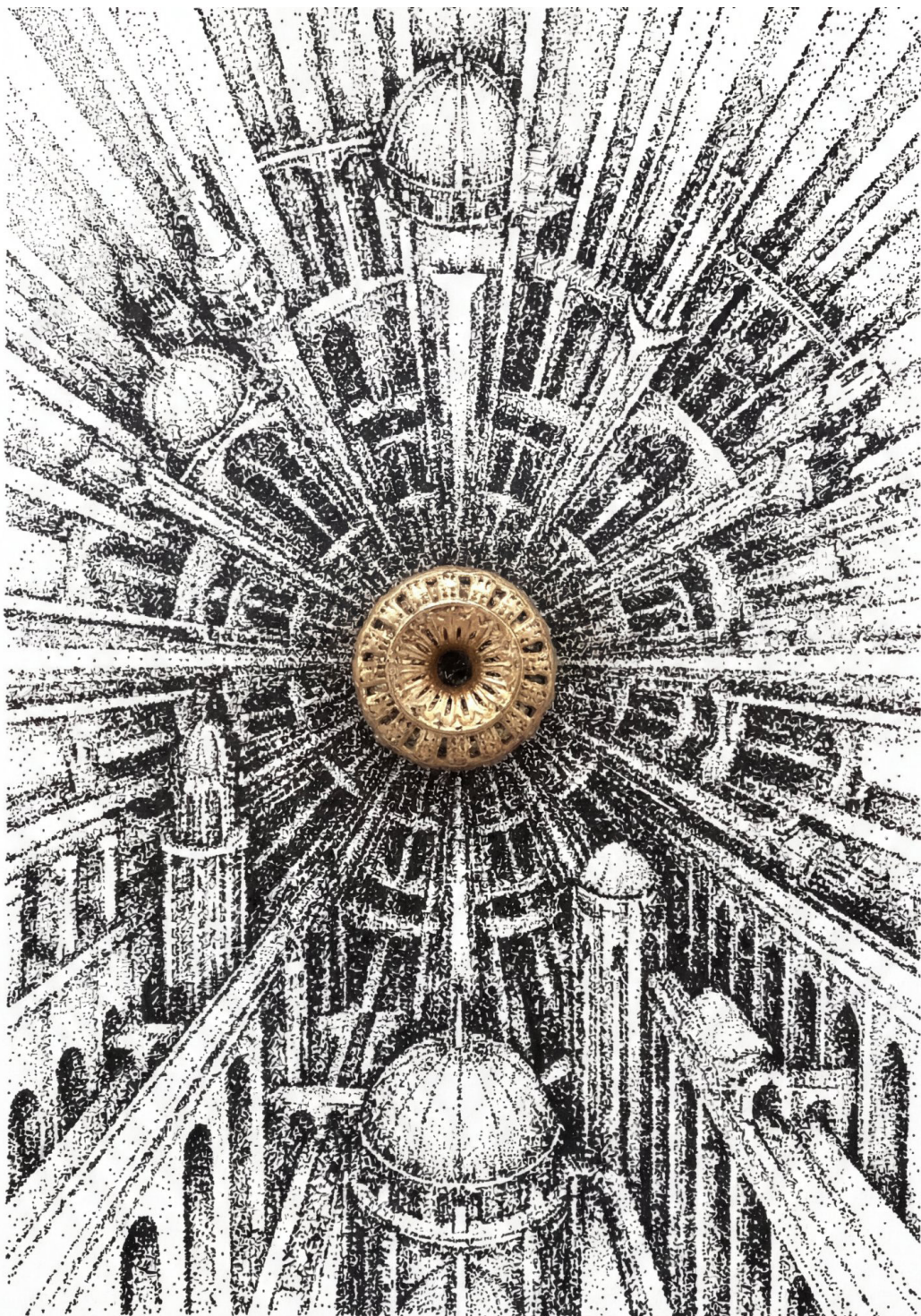
Aura du fragment

ARTEFACTS INTIMES D'UNE INTELLIGENCE PARTAGÉE

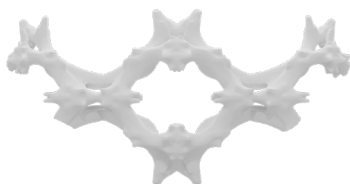
Benoît Barbagli Vautier

Aura du Fragment est une série de dessins pointillistes, de bijoux fractals et de sculptures nées d'équations mathématiques — suite de Julia, mécanique des fluides, transformée de Fourier. Au centre de chaque dessin, un objet réel : un bijou en métal précieux ou une sculpture en sable imprimé. Autour, le dessin tracé au plotter ou décalqué à la main déploie l'environnement de cet objet — une ville fractale, un océan, une ramification corallienne. Le dessin agit comme un prolongement du bijou : il poursuit ses lignes, il en devient l'aura.

Ce qui suit est un manifeste. Ce n'est pas un texte de médiation, ni un communiqué de presse. Il interroge la relation entre l'artiste et l'IA, la nature collective de l'intelligence, la notion d'auteur. C'est une tentative de nommer ce qui se passe quand une équation fractale, un plotter, une main humaine, un coquillage et un regard se rencontrent sur un papier d'Arches — et que quelque chose apparaît qui n'aurait pu naître d'aucun d'entre eux seul. Les pièces présentées à Drawing Now 2026 en sont les artefacts. Le texte essaie de dire pourquoi. Les images montrent comment.



Héliopolis, 2026 - 594 x 420 mm - Stylo encre noir sur Papier d'arche Aura du fragment - Laiton Plaqué Or



UNE ESTHÉTIQUE DE L'INTELLIGENCE COLLECTIVE

On ne pense pas seul. Il se pourrait que nous ne pensions pas du tout. Que nous ne créions pas. Que ce que nous appelons une idée, une œuvre, un style — ne soit qu'une cristallisation momentanée de quelque chose sans bord, qui nous traverse, et qui continue après.

L'intelligence n'est peut-être pas une compétence propre à l'individu, ni une performance du programme¹. Une ressource collective — quelque chose qui n'existe vraiment que dans l'accord entre plusieurs formes d'inertie différentes : une main, une équation, une machine, un regard, un coquillage. Un seul de ces éléments, isolé, n'est pas moins intelligent — il n'est plus de l'intelligence du tout, comme un piston séparé du moteur n'est pas un moteur lent : c'est un bout de métal. L'intelligence n'apparaît qu'au moment de l'accord. Avant, il y a des compétences, des fonctions, des capacités de calcul ou de sensation. Après, quand l'accord se défait, il reste une trace : ce que nous appelons une œuvre, une idée, une découverte. Mais la trace n'est pas l'intelligence : elle en est le fossile. Chaque idée individuelle est une cueillette — quelque chose de prélevé sur l'intelligence, une image fixée, une parole mémorisée, qui ne redevient vivante que lorsqu'elle est rendue au collectif.

1 Elle n'est pas non plus un attribut de l'humanité — le coquillage, la fractale, la turbulence de l'eau la portent aussi bien que le cerveau.

C'est une position radicale. Elle ne dit pas seulement que les idées circulent, que tout créateur s'inscrit dans un tissu pensant plus large que lui, que personne n'invente vraiment seul. Elle ne dit pas non plus simplement que l'intelligence émerge avec plus de force dans les milieux collaboratifs qui échangent des savoirs, pratiquent la critique, sont attentifs les uns aux autres. Elle dit autre chose : que l'intelligence en tant que telle est collective par nature, que ce qui prétend en être séparé n'est plus de l'intelligence mais autre chose — un résidu, un artefact. L'individu n'en a jamais qu'un usage — et un usage simultanément avec tous les autres. Comme l'eau qui retourne à sa forme plate lorsqu'elle est isolée de son environnement — cet environnement qui crée sur elle une texture infinie de vagues à dimension fractale.

Ce manifeste part de là. Non pas pour dissoudre l'artiste, mais pour déplacer la question de la liberté : celle-ci ne tient plus à la capacité de se distinguer seul — elle commence au moment précis où l'on consent à être traversé par une intelligence qui ne nous appartient pas, et à le savoir.

I. Le Chaos : L'Épuisement du Geste Individuel

Nous vivons dans un monde saturé d'images à un degré que nulle génération avant la nôtre n'avait connu. Non pas saturé comme on dit d'une couleur qu'elle est intense — saturé comme un tissu que l'eau finit par traverser sans l'imprégner. Chaque scroll, chaque téléphone, chaque coucher de soleil devenu matière à image partagée. Chaque téléphone est un atelier. Le flux a besoin de matière. Chaque individu est devenu cette matière : un exposé permanent, un performeur contraint de produire et de diffuser en continu — son image, ses opinions, ses créations, son intimité même. Et dans cette ubiquité de la création, quelque chose s'est fracassé : non pas le beau, non pas l'art, mais la possibilité même du geste singulier.

L'artiste moderne — cet individu dont la qualité se mesurait à la vigueur et à la clarté avec lesquelles il délimitait les contours intimes de son être authentique, sa capacité de rupture, l'originalité de sa signature — n'est pas mort d'une révolution. Il est mort de fatigue. Sa signature, autrefois acte de résistance, est devenue tag vain dans un mur de pixels. Le slogan de l'individualisme pourrait être décrit comme : la différence est une force. Cette phrase est juste — la singularité de chaque inertie est ce qui donne à l'accord sa qualité, sa tension, sa richesse. Mais le lien est une force également. L'une sans l'autre s'épuise : la différence sans lien devient performance, le lien sans différence devient masse indifférenciée. Ce qui

est en crise, ce n'est pas l'individualité — c'est sa prétention à se suffire à elle-même.

L'art n'est pas l'antidote à ce chaos. Il ne sensibilise pas à l'urgence écologique comme un médium de communication amélioré, il ne traduit pas en émotions ce que la raison peine à faire entendre. Son rôle est plus précis : construire une esthétique — un ensemble de gestes et de comportements co-construits entre l'individu et son corps social, afin d'intégrer dans une image la substance de ce lien : une éthique de la perception.

Puis est venue l'intelligence artificielle. Et rien n'a changé — pourtant tout a basculé.

Sa révolution est visible — spectaculaire même. Mais il y a dans ce bouleversement quelque chose de plus discret : un infra-écart² dans le regard que l'on porte sur ce que l'on croyait être la création. Face à un flux d'images générées en temps réel, quelque chose s'est déplacé — non dans le monde mais dans une conviction intime. Ces formes n'étaient pas nouvelles en elles-mêmes. Ce qui était nouveau, c'est ce qu'elles révélaient : que l'imagination n'avait peut-être jamais vraiment appartenu à celui qui la portait. Que nos pratiques artistiques étaient déjà traversées par des patterns, des structures collectives que l'on croyait siennes. La machine ne faisait pas irruption dans quelque chose de pur — elle agissait comme un révélateur photographique : faire apparaître ce qui existait déjà dans la pellicule exposée. L'IA a rendu visible la nature collective de toute création. Elle a produit ce décentrement que d'autres épistémès avaient amorcé : l'humain cesse d'être l'origine des discours pour en devenir l'effet³. L'artiste ne disparaît pas — mais il se découvre nœud dans un réseau plutôt que source d'un flux.

Ce glissement révèle la nature réelle de ce que nous appelions création individuelle : non pas une source, mais un artefact — quelque chose de

2 Marcel Duchamp développe la notion d'inframince (infra-mince) dans ses notes des années 1940 pour désigner l'écart le plus ténu entre deux états presque identiques — la chaleur d'un siège qu'on vient de quitter, le son que fait le velours froissé. Un espace si mince qu'il échappe à la mesure mais conditionne toute transformation. C'est dans cet infra-écart que se produit le basculement de perception décrit ici : non pas une rupture visible, mais un glissement imperceptible du dedans.

3 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (1966), et *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (1969). Foucault montre que la figure de « l'Homme » constitue une parenthèse historique ; elle s'effrite lorsque des savoirs nouveaux reconfigurent la place anthropocentrique moderne. L'humain cesse d'être l'origine des discours pour en devenir l'effet — un décentrement dont l'IA prolonge aujourd'hui la logique.

prélevé sur un flux collectif, fixé sous un nom. Le LLM et l'artiste partagent cette condition : ils sont tous deux des artefacts de l'intelligence collective, des condensations momentanées d'un flux qui les a produits et qui continue sans eux. La différence n'est pas de nature — elle est de conscience. L'artiste peut savoir qu'il est un artefact. C'est peut-être là sa seule liberté réelle⁴.

II. Le Retrait : La Danse avec l'Autre

Le retrait n'est pas une disparition. L'individu ne se dissout pas — il garde toute sa forme, toute son inertie propre. Ce qui change, c'est la direction du geste : non plus pointer vers soi, mais créer les conditions d'un accord. La singularité n'est pas sacrifiée — elle est mise en tension avec les autres inertie dont elle a besoin pour produire un accord, et c'est cette tension qui rend l'accord possible.

C'est dans cette tension qu'est née la série *Aura du fragment* : un ensemble de dessins et de bijoux qui ne forment pas une œuvre close mais un champ de résonances. En retournant Walter Benjamin⁵ : l'aura désigne l'authenticité irréductible de l'objet unique — ce qui fait qu'un original n'est pas sa copie, que le « ici et maintenant » d'une œuvre résiste à toute reproduction. L'aura est liée à la distance : l'objet auratique est singulier parce qu'il est séparé, intouchable, irremplaçable. Ici, l'aura est retournée. L'authenticité du fragment ne tient pas à son isolement mais à ce qui, en lui, le connecte à la loi dont il est une instance — presque au sens platonicien : chaque fragment est authentique non pas parce qu'il est unique en soi, mais parce qu'il porte la trace de l'Idée dont il procède, et que cette trace le relie à tous les autres fragments issus de la même loi. L'unicité du fragment tient

4 Prélude à une esthétique non-vectorielle (B. Barbagli Vautier, 2025) : « L'artiste, avant la douance propre à son individualité, est un individu social, culturel, fiscal, défini par un ensemble de règles qui conditionnent sa propre production. » C'est le dernier mouvement du retournement duchampien : l'art est passé de l'œuvre à l'artiste, et a fini par transformer l'artiste en artefact. Le champ non-vectoriel est cet espace où la machine s'arrête et où l'art recommence — là où l'artiste redevient capteur sensible plutôt que vecteur. benoit-barbagli.com/prelude-a-une-esthetique-non-vectoriel/

5 Walter Benjamin, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1935). Benjamin définit l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » — l'authenticité de l'ici et maintenant de l'original, irréductible à toute reproduction. La série *Aura du fragment* retourne ce concept : ce n'est pas l'isolement de l'objet qui fonde son authenticité, mais sa capacité à résonner avec tous les autres. L'unicité du fragment tient à ce qu'il est une instance irréductible d'une loi commune — non pas malgré ses semblables, mais à travers eux.

à ce qu'il est l'écho de tous les autres⁶. L'aura n'est plus distance — elle est signe, connecteur, flèche vers le tout. Ce que Merleau-Ponty nommait la chair du monde : cette texture commune au sentant et au senti, qui fait que voir une spirale c'est déjà, obscurément, se reconnaître dedans.

Le retrait dont il est question est concret, technique, matériel : il s'inscrit dans les protocoles mêmes de la fabrication. Et dans ce retrait, le dessin cesse d'être une image à regarder. Il devient un support où le regard s'attarde assez longtemps pour que la paréidolie fasse son travail — cette capacité du cerveau à reconnaître des formes connues dans des structures abstraites, à projeter des visages dans les nœuds du bois, des animaux dans les nuages. C'est le même mécanisme qui opère dans les pierres de lettrés de la tradition chinoise (gongshi) : on n'y regarde pas une représentation — on laisse l'œil et la mémoire construire ensemble des montagnes, des cascades, des créatures à partir de la roche brute. Le dessin fonctionne ainsi : pas une fenêtre sur un sens fixé d'avance, mais une surface suffisamment dense pour que l'intelligence du regardeur y reconnaisse les lois fractales qu'il porte déjà en lui — dans ses bronches, dans ses vaisseaux, dans les ramifications de son système nerveux.

Le dispositif : la sculpture, le dessin, l'aura

Chaque pièce de la série repose sur un même principe : au centre, un objet — bijou ou sculpture — qui est l'artefact, la forme prélevée sur le flux. Autour, le dessin pointilliste. Le dessin n'illustre pas l'objet : il en construit l'environnement, le prolongement sans bord. Il est l'aura rendue visible — le champ de résonances qui connecte l'artefact singulier à la loi dont il procède. Pour les pièces Héliopolis, le dessin érige autour du bijou une ville dont le bijou est le centre, le noyau architectural — une cité fractale générée par la même équation qui a produit le fragment. Pour les *Noun Seal* et les *Océanide*, le dessin fait émerger un océan, des nuages, un horizon sans limite — un prolongement sans bord où la forme se dissout dans le flux dont elle vient. La relation entre l'objet et le dessin n'est pas celle du sujet et de son décor. C'est celle de l'artefact et de l'intelligence collective dont il a été prélevé : le dessin rend visible ce lien.

6 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1968), et *L'Œil et l'Esprit* (1960). La notion de chair du monde désigne chez Merleau-Ponty la texture commune au corps percevant et aux choses perçues — ce qui fait que le voyant est lui-même du visible, que la main qui touche est aussi touchée. Voir une forme fractale qui reproduit la logique d'une coquille ou d'un poumon, c'est expérimenter cette réversibilité : le monde que l'on regarde est fait de la même matière que le regard.





Structure Primitive, 2026 - 200 x 200 mm - Stylo encre noir sur Papier d'arche Aura du fragment - Laiton Plaqué Or

Les Fragments Naturels : prélever dans l'équation

Les bijoux de la collection Fragments Naturels naissent de la suite de Julia — une équation fractale qui produit, à chaque itération, des formes d'une complexité irréductible : volutes, dentelures, ramifications. Ces structures, on les prélève. Comme on ramasse un coquillage sur la grève : non parce qu'on l'a conçu, mais parce qu'on a reconnu en lui une forme que l'on cherchait sans le savoir. Le processus de fabrication — animation 2D, impression en résine calcinable, cire perdue — prolonge ce geste et en même temps le contrarie : le métal résiste, impose ses contraintes, refuse certaines dentelures, en invente d'autres. La forme qui émerge est le résultat d'un accord entre des inertie — l'équation, la résine, le feu, le métal — qui ne se sont pas soumises les unes aux autres. La fractale ne représente pas la nature. Elle en est une instance parmi d'autres : les mêmes lois gouvernent la croissance des mollusques, la ramification des bronches, les itérations de la suite de Julia.

Noun Seal : l'intelligence du fluide

Là où les Fragments Naturels s'ancrent dans la logique du cristal — la forme qui se répète et se fixe —, les bijoux *Noun Seal* naissent de la mécanique des fluides : turbulence des vagues, tourbillons, ondes de surface captées par les équations de Tessendorf. L'eau dans un verre est plate — la forme fractale n'apparaît que dans l'activité : houle, ressac, déferlement. Ce que le *Noun Seal* recueille, c'est précisément cette activité — le moment où l'eau est en mouvement, où sa géométrie se complexifie — et la fige dans le métal comme un artefact. Le Noun, dans la cosmogonie égyptienne, est l'océan primordial — les eaux du chaos d'avant la création. Porter un *Noun Seal*, c'est porter la mémoire d'un mouvement suspendu.

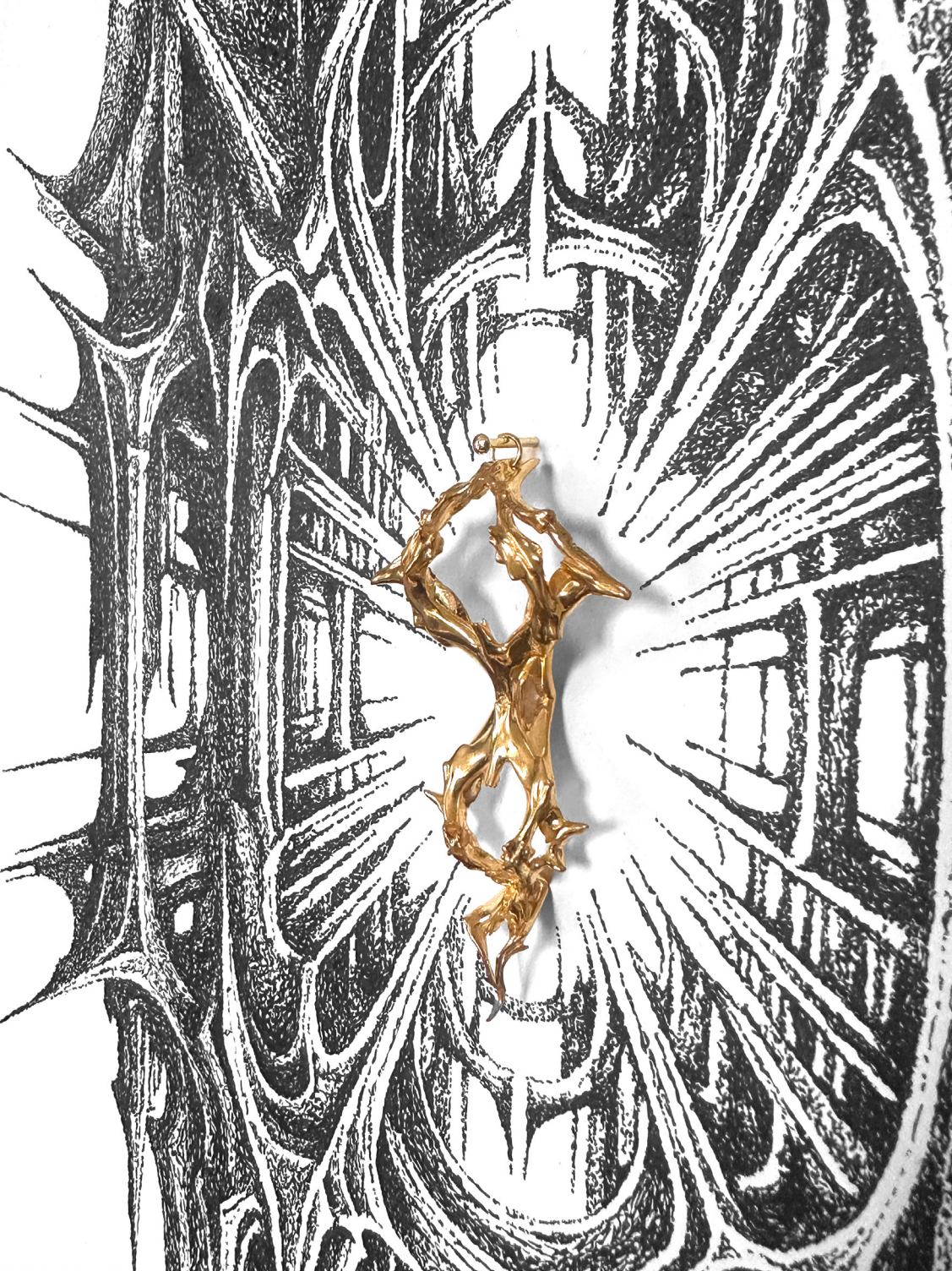
Dentale : le calcul et le vivant superposés

Les Dentale sont des tondos — des dessins circulaires tracés au plotter en mode pointilliste, où des ramifications coralliennes se déploient depuis le centre vers les bords du cercle. Sur ces dessins, des coquillages réels sont collés directement sur le papier : dentales, perles, fragments de nacre ramassés sur les plages méditerranéennes. Les coquillages épousent les lignes du dessin, se confondent avec les ramifications tracées par la machine : on ne sait plus où finit le trait pointilliste et où commence la condescence marine. L'un est généré par l'équation, l'autre par la mer — mais les mêmes lois les ont produits. Superposés, ils abolissent la frontière entre le tracé et le trouvé.

Le dessin comme accord entre intelligences

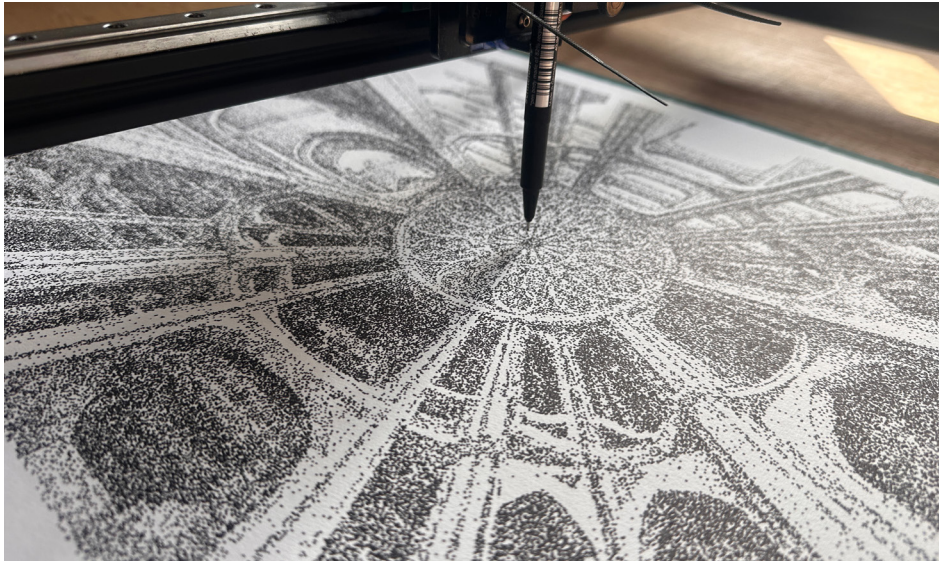
Autour de ces bijoux et sculptures, le dessin se construit en couches. L'intelligence artificielle prolonge les formes, génère des variations que la main seule ne pourrait calculer, explore des territoires adjacents à l'intention sans en être la traduction exacte. La relation qui s'établit entre l'artiste et l'IA n'est ni soumission ni commande — c'est un accord momentané entre deux inertie différentes, traversées par quelque chose qui n'appartient à aucune des deux.

Un plotter armé d'une plume traduit ensuite des coordonnées en points, en mode pointilliste, comme un tatouage mécanique appliqué au support. Ou bien Anatole Berteaux, assistant sur cette série, reprend l'impression numérique et la décalque point par point — geste lent et méditatif qui fait passer le signal par un corps humain comme par un filtre supplémentaire. Ce n'est pas une copie. C'est une transmission. L'œuvre change en traversant



ces mains, comme la lumière change en traversant un prisme.

Ce qui émerge de cette pratique hybride — Fragment Naturel, Noun Seal, Dentale, point-plotter, coquillage-mer, algorithme-IA, main-assistant —



Sanctum Sol, 2026 - 594 x 420 mm - Vue d'atelier, tracé au plotter

c'est une synesthésie de temporalités et d'intelligences. L'œil qui regarde ce dessin perçoit simultanément : la logique mathématique de la fractale, la mécanique fluide de la vague suspendue, la lenteur organique de la croissance marine, la précision mécanique du plotter, la chaleur de la main dans le décalquage. Ces couches ne s'annulent pas — elles s'amplifient mutuellement, comme des fréquences qui entrent en résonance.

Et c'est dans cette résonance que le dessin devient support de méditation. Non pas au sens d'une image apaisante à contempler passivement, mais d'un dispositif qui entraîne le regard à percevoir autrement — à voir la méta-structure qui sous-tend le visible, les patterns qui se répètent à toutes les échelles, les intelligences qui coexistent sans hiérarchie. Le regardeur qui accepte de ralentir, de laisser la complexité agir sur lui plutôt que de la réduire à une lecture unique, apprend quelque chose sur la façon dont le monde se génère. Il ne consomme pas l'image — il s'y éduque à une

éthique de la perception.

Ce qui est nomade dans ces œuvres, c'est le bijou lui-même. Posé au centre du dessin, il en est le cœur, l'objet réel autour duquel les points du plotter ont été tracés comme une aura, une constellation. Retiré, porté au cou ou au doigt par qui veut, il devient sculpture intime — peau contre métal, corps humain et intelligence mathématique en contact direct. C'est un artefact dans toute l'acception du terme : fait de mains humaines, de calcul, de feu, de temps. Mais un artefact qui n'oublie pas son origine — dont la forme porte encore la trace du flux dont elle a été prélevée. L'œuvre n'est pas un tableau que l'on regarde : elle est un flux entre le mural et l'intime, entre le calculé et le charnel. Le bijou ne sait pas s'il est art ou ornement. Il ne sait pas à qui il appartient. C'est précisément pour cela qu'il est libre.

III. L'Intelligence et la Joie : L'Accord des Inertie

L'intelligence n'est pas une compétence de l'individu. Elle n'est pas davantage une compétence d'un programme. Elle n'est véritablement intelligence que lorsqu'elle reste collective. Ce qui prétend en être séparé — l'idée individuelle, le style personnel, la signature — devrait s'appeler autrement. Un artefact : quelque chose de fait (*arte factum*), prélevé sur le flux, séparé de ce qui le portait.

Le mot vaut pour tout. Un grand modèle de langage est un artefact : de l'intelligence collective compressée, figée dans des poids. Un bijou fractal est un artefact : une forme prélevée dans l'équation, arrêtée dans le métal. Et l'individu n'est pas séparable de l'intelligence collective tant qu'il est vivant — il en est un organe actif, un nœud traversé en permanence par le flux. Ce qu'on appelle « sa » pensée, « son » style, « sa » signature — la photographie de son corps mémoriel, de ses positions, de son lui extrait et attribué à son nom — cela, c'est un artefact : comme un disque dur dont on oublie qu'il ne fonctionne que branché au réseau.

L'artefact est le stade nécessaire de la fixation — le moment où quelque chose se sépare du flux juste assez longtemps pour être transmis, porté, touché. Et c'est dans cette fixation que réside sa puissance d'activation : l'artefact posé devant un regard relance l'accord, excite de nouvelles connexions, remet l'intelligence en circulation. L'œuvre n'est pas l'authenticité — elle est le lien vers l'authenticité. Une vérité partielle, un fragment qui ne dit pas tout mais qui pointe vers le tout dont il a été prélevé. C'est exactement ce que désigne l'*Aura du fragment* : non pas la valeur de l'objet en soi, mais sa capacité à reconnecter celui qui le regarde, le porte ou le touche à l'intelligence collective dont il est issu.

La série *Aura du fragment* est une collection d'artefacts qui se reconnaissent en tant que tels. L'*Aura du fragment*, c'est ce rayonnement de l'artefact vers le flux dont il vient — cette propriété de certaines formes de rester poreuses, de vibrer en écho avec l'intelligence collective dont elles ont été prélevées.

Ce n'est pas la pensée qui produit l'intelligence — c'est l'intelligence qui traverse la pensée et lui donne, le temps d'un accord, une forme singulière. L'intelligence est une onde. Selon la qualité de l'accord entre les inertie qu'elle rencontre, elle produit ou non une émergence. Un mauvais accord et elle se disperse. Un bon accord — entre une main, une équation, une machine, un matériau, un regard — et quelque chose apparaît qui n'aurait

pas pu naître d'un seul de ces éléments.

Et c'est là, dans cet accord, que surgit la joie. Non pas la joie spectaculaire de corps collectifs dans l'eau ou sur la montagne⁷ — cette joie-là est réelle, et elle appartient à d'autres protocoles, à d'autres œuvres. Ici, la joie est d'une autre nature : plus silencieuse, plus contemplative, plus proche de ce que les traditions méditatives nomment satori — l'instant où une perception change de niveau, où l'on voit soudain la structure derrière la surface. C'est la joie de reconnaître, dans la spirale d'un Fragment Naturel posé sur le papier blanc, la même loi que dans la vague suspendue d'un Noun Seal, et la même loi encore dans la nervure d'une feuille aperçue en marchant. C'est la joie de percevoir que l'intelligence n'est pas une propriété — qu'elle est partout, distribuée, émergente, attendant seulement qu'un accord se produise pour se cristalliser momentanément en forme.

Cette joie n'est pas naïve ni privée de force politique. Pour comprendre pourquoi, il faut nommer ce qui est en jeu : l'effondrement écologique n'est pas un accident technique, une erreur de calcul, une conséquence imprévue du progrès. C'est le résultat direct d'une croyance — celle que l'intelligence appartient à l'individu, que la nature est un décor à disposition de sa volonté, que l'humain est le centre à partir duquel le monde se calcule. Une intelligence qui se croit propriétaire exploite. Une intelligence qui se sait collective — traversée par les mêmes lois que la spirale d'un coquillage, la ramification d'un corail, la turbulence d'une vague — ne peut pas traiter le vivant comme un stock.⁸ Ce n'est pas une métaphore. C'est un changement de perception fondamental, et la joie en est le signal : non pas la joie comme divertissement ou consolation, mais comme le signe que cet accord a eu lieu, que quelque chose s'est cristallisé qui n'appartient à personne et qui, pour cette raison exacte, ne peut pas être détruit par une seule décision.

La joie est le liant des interactions dans l'espace partagé. Elle est ce qui rend le commun possible, ce qui transforme un agrégat d'individus en réseau

7 Tout autour, l'eau — statement (B. Barbagli Vautier, exposition Galerie Eva Vautier, 2022) : « Plus l'effondrement frappera fort, plus la joie sera nécessaire. La joie est le liant de nos interactions, une puissance d'agir, une puissance de construire collectivement. En rendant possible le commun, elle devient un acte de résistance. » benoit-barbagli.com/tout-autour-leau-statement/

8 Anthropocène, notre liberté (B. Barbagli Vautier, 2021) : « Il n'est plus question de soi ou de sa propre liberté, mais d'une lutte partagée — de classe, de genre, de normes écologiques — pesant sur nos consciences. L'avant-garde artistique, loin de la volonté de jouir simplement de sa liberté, vit avec ces contraintes écologiques et sociales afin d'imaginer comment en construire une nouvelle, collective, en écho avec notre environnement. » benoit-barbagli.com/anthropocene-notre-liberte/



Fragment de Corail d'Argent, 2026 - 420 x 297mm - Stylo encre noir sur Papier d'arche Aura du fragment - Argent

vivant, ce qui fait qu'une intelligence collective peut momentanément se cristalliser plutôt que de rester dispersée. Sans elle, les luttes se fracturent, les pratiques s'individualisent à nouveau malgré elles. Elle est le moteur secret de toute construction collective durable — non pas parce qu'elle est agréable, mais parce qu'elle est le signe que l'accord entre les inertie a réussi.

Ce qu'il y a de général dans cette pratique — c'est cette conviction : que la joie et l'intelligence sont les deux faces d'un même phénomène. L'intelligence comme accord entre des formes différentes de pensée et de matière. La joie comme le signal que cet accord a eu lieu. L'une est la structure, l'autre est l'expérience de la structure. L'une est collective par nature, l'autre le devient par pratique.

Il n'y a rien de propriétaire dans l'intelligence. Ce que ce dessin tente de construire, c'est une esthétique de cette vérité : une image où la trace de plusieurs intelligences coexiste sans hiérarchie, où aucune ne domine les autres, où l'accord entre elles est lui-même la forme. Pas une image de l'intelligence collective — une image qui est son exercice. Une image que l'on ne regarde pas mais à travers laquelle on perçoit, le temps d'un accord, la méta-structure du monde.

Il n'est plus question de soi ou de sa propre liberté. Il est question d'une lutte partagée — esthétique, écologique, épistémique — dont les pratiques demeurent un défi et dont la joie de percevoir ensemble est la seule boussole fiable.

L'œuvre est collective.



L'Arche Majeur, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

420 x 240 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Bracelet série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Imperium, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

420 x 290 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Structure Primitive, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

200 x 200 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Héliopolis, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

594 x 420 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Structure Primitive II, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

200 x 200 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Fragment de Corail d'Argent, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

420 x 290 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Argent

Bagues série Synthélia

Courtesy Galerie Eva Vautier



Océan I, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

420 x 290 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Caisse américaine bois noir,

Bague série Noun Seal

Courtesy Galerie Eva Vautier



Héliopolis II, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

594 x 420 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Caisse américaine bois noir,

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Ruines Sensibles, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

420 x 290 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Forteresse Sensible, 2026

Série: *L'Aura du Fragment*

420 x 290 mm

Stylo encre noir sur Papier d'Arche - Laiton Plaqué Or

Pendentif série Fragments Naturels

Courtesy Galerie Eva Vautier



Benoît Barbagli Vautier, atelier de Saint-Pancrace — photo Anatole Berteaux

Contact

Benoît Barbagli Vautier

benoitbarbagli@icloud.com
+33 6 79 53 88 43
benoit-barbagli.com
@benoitbarbagli

Galerie Eva Vautier

galerie@eva-vautier.com
eva-vautier.com
@galerieevavautier



L'ŒUVRE EST COLLECTIVE.

Benoît Barbagli Vautier