le groupe laura présente :

ÉDITO

LE SENS D'ÊTRE EN MULTITUDE

À la fin de l'année 2011, les éditions Corti ont traduit de l'américain et publié le recueil de *Poésie Complète* de George Oppen. En 1968, après des années d'exil et de silence, il publia *D'être en multitude*, choix de poèmes dont les premières pages s'adressent, trente ans plus tard, à notre situation sociale et politique, s'adressent à notre imaginaire las des impostures cyniques :

Hantés, déroutés
Par le naufrage
Du singulier
Nous avons choisi le sens
D'être en multitude.

Les élections sont là et le jeu illusoire du – qui ? – supplante désespérément la question du – quoi ? – et par – quel nous ?–. Pourtant depuis quelques mois, la question « d'être en multitude » se manifeste concrètement. Des rassemblements ont lieu, des manifestations dans toute l'Europe et dans tout le bassin méditerranéen ponctuent notre quotidien par des souffles d'air vif porteurs d'espoir. Les dirigeants corrompus sont renversés par ce souffle et nous regrettons que, dans la vieille Europe, la faible brise ressentie ne renversera pas les écrans qui divisent nos sociétés.
Aussi, en prenant le risque d'amputer les budgets culturels, les politiques rabattent l'esthétique sur leur propre activité de mise en scène du singulier. L'« être en multitude » vient quand le désir de rassemblement n'est plus du ressort des individus mais lorsque le fantôme du « singulier », auquel plus personne ne croit, continue d'être agité par des dispositifs d'État. Et cet « être en multitude » est là... tout près ; nous en avons les premières manifestations... encore contenues, encore dociles. Pour combien de temps ?
Dans ce contexte, *Laura 13* cherche des points de rassemblement. En proposant un « nous » en archipel où se connectent des réflexions et des expressions sur le sens de la transition, la possibilité de nommer, l'hétérogénéité de pensée et d'action, l'affranchissement des dispositifs aliénants, nous nous engageons vers l'après élection, vers ce que nous désirerons faire ensemble, *en multitude*.

Jérôme Diacre

LAURA 13

COMITÉ DE RÉDACTION :
Jérôme Diacre, Sammy Engramer,
David Guignebert, Ghislain Lauverjat

COORDINATION :
Sammy Engramer

GRAPHISME :
Matthieu Loublier
www.nonosetpaillettes.com

AGENDA :
Diego Movilla

CORRECTION :
Marjolaine Gillette
gillette.sandrinemarjolaine@gmail.com

ADMINISTRATION, PUBLICITÉ :
Groupe Laura, 10 place Choiseul,
F - 37100 Tours,
lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652 / 48 pages / 2000 exemplaires
Abonnement annuel et adhésion 16 €
Groupe Laura bénéficie du soutien
de la Ville de Tours, / de la Région Centre

COUVERTURE

Erwan Venn
Séminaristes, 2012.
80 x 110 cm, impression numérique.
Production Frac Poitou-Charentes.
Mam galerie, Rouen.

SOMMAIRE

P.2 & P.3
Plusieurs.
> Fred Morin
P.4
L'esthétique des intensités
Transitoires. Dominique Blais
> Jérôme Diacre
P.6
La Walkyrie, 3h56mn46». > Dominique Blais
P.8
La Folie Raisonnante
de Baptiste Vanweydeveldt.
> Yann Ricordel
P.9
La Machine à Chuter. > Baptiste Vanweydeveldt.
P.11
Le sujet Refracté.
> Simon Lemoine
P.12 P.13 & P.15
En l'état.
> Franck Gérard
P.16
Le Périmètre étendu du Podium Médicis.
> Delphine Coindet
P.17
Delphine Coindet
P.18
Régis Perray. un monde [en-]chantier.
> Julie Crenn
P.22
"Kaïru"
> Ami Kazu.
P.26
Petit traité de titrologie appliquée.
> Martial Deflacieux
P.29
WhiteCube.
> Amélie Bernazzani & Frédéric Herbin
P.30
Not so a white cube.
> Pierre Granoux
P.33
Du pétrole et des idées.
> Sammy Engramer
P.34
Test de Reconnaissance. > Mathieu Mercier
P.36
Rising shapes.
> Magali Sanheira
P.38
Art contemporain ?
Petite chronique sur la présence
et le présent exposés.
> Ghislain Lauverjat
P.41
Sans titre > T.Léo
P.42
Agenda

> Fred Morin, *Plusieurs*, 2011, #1

> Fred Morin, *Plusieurs*, 2011, #2

L'ESTHÉTIQUE DES INTENSITÉS TRANSITOIRES

Dominique Blais

Depuis quelques années, avec l'impulsion d'expositions importantes parmi lesquelles il faut compter *Sound by artists*[1] en 2008 à la galerie Frédéric Giroux (Paris), *23'17"*[2] en 2009 à Mains d'Œuvres (Saint-Ouen), *No(t)Music*[3] en 2010 au Fort du Bruissin (Francheville) et *Musique-Plastique*[4] en 2011 à la galerie du jour - agnès b (Paris), une scène s'est solidement construite sur l'expérience plastique de la musique et du son.

Ce type de pratique n'est bien évidemment pas nouveau mais il rassemble, dans une nouvelle forme de mouvement en rhizome et sans leader, un certain nombre d'artistes français guidés par quatre expériences fondamentales : les subcultures, la création de labels musicaux, l'enregistrement, diffusion et amplification sonore et, enfin, l'exposition dans des friches industrielles. Sur ce dernier point, on ne dira jamais assez le rôle joué par des lieux de création comme le Transpalette de Bourges, le Confort Moderne de Poitiers et la Station de Nice où cohabite et coïncide l'univers de la musique Pop' Rock et expérimentale avec la création la plus contemporaine des arts visuels. Le lien qu'ils tissent depuis plusieurs années entre l'art contemporain et l'univers du disque et du concert indiquent que ces lieux et ces artistes partagent quelque chose du flux éphémère du son, du spectacle de la scène, de la technique de l'amplification... Leurs productions déploient toute une temporalité de transit ; de l'ordre du déplacement et de l'événement qui viennent déchirer et recoudre le cours des choses et de vie.

Dans cette nébuleuse artistique, Dominique Blais occupe une place particulière parce qu'il contribue à développer une forme d'esthétique des intensités transitoires, questionnant à la fois un certain rapport *transitif* et/ou *intransitif* à l'objet, *temporaire* ou ultime dans ses manifestations et transitionnel dans ses convocations métaphoriques et symboliques. Il fait de l'univers technique et plastique de la musique et du son un medium privilégié pour réaliser des œuvres qui surprennent par le jeu qu'elles proposent avec l'acoustique, l'enregistrement et la diffusion sonore. C'est la simplicité, parfois minimaliste, des dispositifs et moyens mis en œuvre qui caractérise son travail. Delayed (2005), ∞ (2010) et *Concrete Soundproof* (2011) sont trois propositions pour lesquelles il met au point une forme close, une boucle, reliant deux appareils dans un espace sonore inaccessible. *Delayed* se compose de deux magnétophones à bande (Revox) dont l'un enregistre par l'intermédiaire d'un micro le bruit ténu de son propre mécanisme pendant que l'autre, placé à quelques mètres, diffuse cet enregistrement. Les deux appareils sont directement reliés par le ruban magnétique qui s'étire dans un mouvement permanent. À chaque tour de la bande, le son antérieur est effacé au profit d'un nouvel enregistrement du bruit mécanique. ∞ est un assemblage de deux casques stéréo fixés l'un à l'autre de sorte que le son émis par l'un soit capté par l'autre et réciproquement. À l'intérieur du caisson blanc qui soutient les deux casques comme un tableau mural, est dissimulé un lecteur audio qui diffuse une bande son à partir de VLF (Very Low Frequencies). Le son à peine perceptible est en quelque sorte couvert par ce qui ressemblerait au souffle et au crépitement des deux appareils. Enfin, *Concrete Soundproof* est un système de diffusion sonore en parfait état de marche placé à l'intérieur de deux empreintes d'enceintes en béton et matériaux isolants. Les sculptures retransmettent l'album *Kollaps* du groupe allemand Einstürzende Neubauten. Le son est inaudible ou à peine perceptible. Malgré tout, le dispositif fonctionne vraiment... comme pour lui-même. Par ces trois œuvres Dominique Blais cherche à mettre les machines d'écoute, d'enregistrement et de diffusion en relation directe sur le mode d'une mise en abyme, d'un effet de miroir, pour elles-mêmes et pour elles seules. Le principal constat est celui d'objets fermés sur eux-mêmes, clos... dont le visiteur–spectateur–auditeur reste exclu. Ce qu'il y a de sensible est enfermé dans un système qui échappe à toute perception habituelle. Et c'est là qu'il faut prendre au pied de la lettre la démarche de l'artiste : il questionne notre rapport à la technique et au son en prenant pour angle d'attaque une certaine insincérité du monde, je veux dire par là qu'il s'agisse des objets techniques ou de la véracité de nos interventions avec/sur eux, la question posée et bien celle de l'autarcie froide et indifférente de ces appareils avec ce que nous projetons sur eux, et qui, disons-le, relève du fantasme. C'est en ce sens que l'accident technique est si présent dans le œuvres de Dominique Blais ; accidents et parasites qui ne nuisent jamais à la diffusion ou l'enregistrement mais viennent court-circuiter, – mettre en circuit court –, les objets eux-mêmes contre nos habitudes et nos attentes. L'intensité de l'œuvre se manifeste ici de façon « insincère », autrement dit par une transitivité contrariée : les verbes d'action – diffuser, enregistrer et écouter – gardent leur « voix » active mais au prix d'une absence d'objet produit et destiné à la perception. L'appareil diffuse... un son qui restera absent ou alors enclos dans une intériorité technique. Le verbe d'action devient alors par la force de la contradiction un verbe d'« état ». C'est ainsi que le flux de l'enregistrement et de la diffusion devient lui-même objet. La conséquence est que le regardeur–auditeur prend conscience que son état exige une action insolite... celle d'une recherche impossible alors même que la passivité devait être promise. En étant confronté aux seuils auditifs, le fantasme se dévoile de manière critique. Dès lors, il ne reste plus qu'à prendre celui-ci en considération et jouer avec. À quelle fin ? Dans le but d'y trouver quoi ?

Debussy possédait un piano équipé de cordes sympathiques, c'est-à-dire des cordes libres que les marteaux ne frappent pas. Placées en doublon des cordes véritables, elles entrent en vibration par simple résonance. Le son bénéficie alors d'une légère réverbération qui accroît son amplitude. La présence invisible de ces cordes modifient subrepticement l'acoustique du son. Il y a là un lien métaphorique avec les œuvres de Dominique Blais. En effet, parmi les expériences fondatrices de sa pratique artistique, il se trouve la participation à la dernière session du Collège Invisible (post-diplôme à l'École supérieure des Beaux-arts de Marseille de 2001 à 2004) dont Paul Devautour était le coordinateur. Avec Maria Wutz, ce dernier a défini une théorie de « l'œuvre sympathique » en ces termes : « Par sympathique on qualifiera la capacité d'une proposition artistique de n'apparaître qu'à certains regards, sous certaines conditions et dans certains contextes. On pourra aussi suggérer qu'une œuvre sympathique, comme l'encre du même nom, suppose pour se révéler un éclairage spécial ou un réactif social précis. On ajoutera qu'elle nécessite toujours un angle de vue particulier pour être aperçue. »[5] De façon littérale, l'exposition Solaris joue à deux reprises avec cette idée que l'œuvre peut demeurer inaperçue et n'apparaître que sous certaines conditions. En deçà des problématiques économiques, communicationnelles et globalement liées au contexte d'exposition que visent entre autres Paul Devautour et Maria Wutz, les œuvres *Fade out* (2011) et *Palinopsie* (2011) expérimentent directement sur *l'objet* l'effacement progressif, l'invisibilité et l'apparition aléatoire. La première est une série de douze sérigraphies tirées à partir d'une photographie de la verrière du Transpalette. En douze étapes, l'effacement progressif de l'encre argentée produit une séquence qui évoque à la fois l'histoire de la photographie et le cinéma. « Ici, le processus d'effacement ou de maculation de l'encre prévoit et anticipe le travail d'accommodation du spectateur. Dominique Blais n'expose pas les étapes d'un processus les uns à côté des autres mais au contraire juxtapose des zones de netteté et des flous, des moments de retrait de l'image et des instants d'affirmation. [...] La série fonctionne exactement comme une séquence cinématographique où, à l'aide d'objectifs, l'opérateur cherche le bon rapport lumière/profondeur. »[6] La seconde œuvre, *Palinopsie* fait directement référence par son titre à ce trouble de la perception visuelle caractérisé par la persistance anormale ou la réapparition des images après disparition de l'objet. C'est un effet de traînée, persistance d'un objet sous l'apparence d'une image fantôme positive ou négative. L'œuvre est composée d'un cube en matière plastique noire, d'une sérigraphie, d'un stroboscope et d'une interface DMX. À intervalles irréguliers, l'image fulgurante d'un éclair apparaît une fraction de seconde. Le spectateur peut alors percevoir l'image fantôme qui lui reste. Actuellement, le projet en cours avec la BF15 à Lyon consiste à intégrer une disparition supplémentaire au livre de Georges Perec *La Disparition*. Une édition du livre, modifiée discrètement mais profondément par Dominique Blais, va être produite. Ainsi retrouve-t-on une fois encore les problématiques de la visibilité et de l'invisibilité, comme celles de la présence et de l'absence.

Il existe une autre façon de produire du visible et de l'invisible : c'est la destruction. Elle est le plus souvent partielle. L'artiste convoque ainsi un certain rapport à l'objet : l'attachement fétichiste. D'une part l'objet n'a plus ou presque plus sa forme originelle mais en outre, il montre une partie de lui-même qui est habituellement invisible. Ces objets qui subissent des grattements, brûlures ou démontages sont tous dans un état qui témoigne d'un usage extrême, définitif, ou d'une usure excessive liée à son utilisation.

> Détail de l'œuvre Ring : *La Walkyrie, 3h56mn46*. Sténopé sur papier baryté, Dominique Blais, 2012

Road to Utopia (2007-2009), *Burning Mrs O'Leary's Cow* (2006) ou encore *Sans titre (Melancholia)* (2008-2011) sont trois manifestations d'un geste destructif. Le premier est un disque qui a été gratté jusqu'à ce qu'il ne puisse plus fonctionner sinon le premier titre de l'album *Adventures in Utopia* de Todd Rundgren : *Road to Utopia*.

Les sillons sont rayés, éraflés, raturés comme si l'usage excessif avait fini par rendre l'objet presque hors d'usage. Ce disque appartient à un protocole défini par les commissaires de la Galerie Extérieure dans le cadre d'un projet intitulé *The Man Who Shot Liberty Valence*[7]. Il consistait à demander à des artistes une intervention opérée par les commissaires lors d'un parcours de Freedom à Harmony (USA). Lors du trajet, prévu avec douze étapes dans des villes baptisées (au sens strict du terme) durant la conquête de l'Ouest, Dominique Blais leur a proposé d'écouter *Road to Utopia*, morceau caractéristique du rock FM, au départ de chaque ville jusqu'à Utopia (Ohio). Le disque vinyle, partiellement détruit et présenté dans un coffret, fut l'un des résultats–archive du projet global. Ce geste destructif évoque immanquablement l'idée de Walter Benjamin, à savoir un « chemin qui se fraie un passage entre des décombres ». « Le caractère destructif ne voit rien de durable. Mais pour cette raison précisément il voit partout des chemins. Là où les autres butent sur des murs ou sur des montagnes, il voit également un chemin. Mais parce qu'il voit partout un chemin, il doit également partout déblayer le chemin. Pas toujours par la force brutale, parfois avec une force raffinée. Parce qu'il voit partout des chemins, il est lui-même à la croisée des chemins. Aucun instant n'est en mesure de préjuger du suivant. Il transforme ce qui existe en décombres, non par amour des décombres mais par amour pour le chemin qui se fraie un passage à travers eux (...). »[8] Ce cheminement effectué dont il ne reste qu'une trace usée, détruite partiellement, fait signe vers le transit, le transport, la transition. Mais plus encore, cette œuvre comme les autres pointent un phénomène essentiel qui parle aussi de la présence du visiteur–spectateur–auditeur, à savoir l'appropriation temporaire et illusoire des objets. C'est ce que D. W. Winnicott a appelé objet ou phénomène « transitionnel »[9]. Qu'il s'agisse en effet du disque de *Road to Utopia* ou la platine et l'album *Smile* de Brian Wilson détruits par le feu pendant la diffusion, ces deux œuvres jouent de façon transgressive avec le fétichisme de l'objet, précisément sa matérialité transfigurée par le désir. « À ce stade, le sujet de mon étude s'élargit, acquiert des dimensions nouvelles, englobant le jeu, la création artistique et le goût pour l'art, le sentiment religieux, le rêve et aussi le fétichisme, le mensonge et le vol, l'origine et la perte du sentiment affectueux, la toxicomanie, le talisman des rituels obsessionnels, etc. »[10]. Un objet ou phénomène transitionnel est un moyen d'établir un pont entre l'aperception, la saisie perceptive de soi-même, et le monde perçu, extérieur, peuplé d'objet. Entre ces deux sphères, il se trouve un objet ou un espace, comme la couverture de lit chez l'enfant ou l'œuvre d'art chez le collectionneur ou l'amateur de musées, qui permet de développer un forme d'illusion qui sert de défense contre les angoisses de type dépressif. Mais comme chez Benjamin, c'est bien une idée de passage à travers des décombres, au travers d'un espace de possibilités qui est décrit. L'image présentée ici dans la revue Ring : *La Walkyrie, 3 h 56mn46* (2012) est une photographie au sténopé d'une bougie qui se consume durant la durée exacte de l'opéra *La Walkyrie*, deuxième partie de la tétralogie de Wagner *Der Ring des Nibelungen* dirigée par H. von Karajan. Les quatre parties de l'œuvre de Wagner ont fait l'objet du même processus ; il existe donc quatre œuvres indépendantes mais liées par le même projet intitulé *Ring*. Au pied de chaque photographie, est disposée une sculpture en bronze – réalisée par la technique de fonte à la cire perdue – de la bougie partiellement consumée. En raison du procédé, la lumière se matérialise ici de façon inversée et en négatif. C'est à celui qui regarde de construire l'image dont il ne possède que le résultat indiciel.

L'opinion courante sur le rapport aux œuvres d'art affirme une forme d'expérience qui serait une mise en péril des catégories subjectives du visiteur, ou du moins un effet d'intense contestation. Cela n'est pas faux, bien évidemment, mais très certainement incomplet. Le complément nécessaire pour que cette opinion devienne une idée (dialectique) est celui-ci : le dispositif consiste à montrer que « la capacité de former des images et de les utiliser de façon constructive par recombinaison en de nouveaux schémas dépend – à la différence des rêves ou des fantasmes – de la capacité qu'un individu a de faire confiance. »[11] *Concrete Soundproof* et peut-être surtout *Sans titre (Melancholia)* donnent à penser dans cette direction. Cette dernière œuvre est un tourne-disque dont les éléments ont été grossièrement désossés puis suspendus en grappe les uns avec les autres. Malgré son aspect ravagé et inutilisable, la platine continue de jouer la fin d'un disque dont on ne connaît pas le contenu. Seul subsiste le craquement incessant du dernier sillon, comme un dernier souffle avant l'extinction. Cependant, l'appareil continue de fonctionner et ce dernier souffle ne s'éteint jamais. Ainsi le visiteur est-il interpellé sur sa propre présence (face à l'œuvre) à travers au moins trois champs : l'attachement fétichiste à l'objet (souvenir d'enfance et préciosité de l'objet), l'attente d'une fin, d'un dernier soupir, qui ne viendra pas, et la persistance d'un fonctionnement contre toutes les apparences de la destruction, mutilation, ravage. Que l'objet survive à sa destruction est fondamental. « L'objet est toujours en train d'être détruit. Cette destruction devient la toile de fond inconsciente de l'amour d'un objet réel ; c'est-à-dire un objet en dehors de l'aire de contrôle de l'omnipotent sujet »[12]. Autrement dit, par la destruction répétée, le monde des objets retrouve sa valeur. Voilà aussi pourquoi lorsqu'il y a répétition et série la situation est *sérieuse*. Le geste destructif compte plus que les décombres qui en résultent. Cela va de soi. Et c'est bien ce qui se déroule face à la vidéo *Burning Mrs O'Leary's Cow* lorsqu'on regarde l'incendie du disque et de la platine ou face au sténopé de la série *Ring*. Est donc convoquée une intensité émotionnelle (sans doute discrète) par laquelle la production d'images et la « recombinaison » « [re-] constructive » s'imposent. Ainsi le monde des objets est-il sauvé à mesure que l'expérience de la destruction est répétée. Cela vaut comme réaction face à l'œuvre exposée, sa conservation est essentielle, mais aussi pour toutes relations aux œuvres et aux choses du monde dès lors que l'on quitte la salle d'exposition pour retourner à ses occupations quotidiennes.

Il est habituel de demander qu'un artiste fasse la preuve qu'il dispose de la totalité du registre technique atteint par son époque. Les biennales jouent sur ce registre plus que tout. Mais il est non moins fondamental qu'un artiste puisse y renoncer. C'est aussi le signe d'une puissance d'affranchissement. La technique n'est pas l'abondance de moyens ; peut-être même le contraire... Elle est le pouvoir emmagasiné de se mesurer à ce que l'œuvre exige d'elle-même de par les enjeux de sa proposition et de son dialogue avec le reste du monde. Les œuvres de Dominique Blais sont pour partie dans cet optique. Il interroge notre immobilité dialectique, comme le dirait Benjamin, en mettant en scène les dimensions transitionnelles, de transition et de transitivité qui structurent notre rapport aux œuvres et au monde. Cette esthétique singulière joue ainsi parfaitement avec l'ensemble des questions contemporaines de la création ; elle murmure la mélodie de nos aspirations enfantines sur le mode de la fantasmatisation la plus sérieuse.

Jérôme Diacre

1. Avec : Pierre Beloüin, Dominique Blais, Pascal Broccolichi, Pierre-Laurent Cassière, Emmanuel Lagarrigue, Arnaud Maguet, Michel Paysant and Jérôme Poret (sur une proposition de Pascal Broccolichi).
2. Avec : Dominique Blais, Pascal Broccolichi, Dominique Petitgand et Jérôme Poret (Commissariat : Isabelle Le Normand assistée d'Annabel Rioux).

3. Avec : Pierre Beloüin, Davide Bertocchi, Dominique Blais, Pascal Broccolichi, Pierre-Laurent Cassière, Sammy Engramer, Laurent Faulon, Emmanuel Lagarrigue, Jonathan Loppin, Arnaud Maguet, Gerald Petit, Jérôme Poret, Hervé Trioreau (commissariat : Jérôme Cotinet-Alphaize).

4. Avec : Pierre Beloüin & P. Nicolas Ledoux (Optical Sound), Etienne Charry / Elisa Pône (Meurtre) / Arnaud Maguet & Hifiklub Jonas Mekas / Alan Suicide Vega, Marc Hurtado & Sébastien Vitré / Jean-Luc Verna / Joël Hubaut / Jason Glasser & Julien Langendorff (Pillars of Fire) Yaya Herman Düne / Aurélie Dubois / Brian DeGraw (Gang Gang Dance) Thurston Moore (Sonic Youth) / Serge Comte / Le Club des Chats / Sir Alice Liz Wendelbo (Xeno & Oaklander) / Tobias Bernstrup Hugues Reip, Jacques Julien, Dominique Figarella & Fabio Viscogliosi (SPLITt) David Shrigley / Philippe Katerine / Daniel Johnston Destroy All Monsters (Niagara, Mike Kelley, Jim Shaw & Cary Loren) Maywa Denki / Hisham Bharoocha & Ben Vida (Soft Circle). (Commissariat : Jean-François Sanz).

5. Maria Wutz, http://www.college-invisible.org/cis2/adistance/intro.html. Le site college-invisible.org n'existe plus. Il convient de se reporter notamment à l'article « Art world wide web », in *Omnibus* n° 13, juillet 1995.

6. Damien Sausset, communiqué de presse de l'exposition. (Commissariat : Damien Sausset et Jérôme Cotinet-Alphaize).

7. Projet de Mark Geffriaud, artiste, et Géraldine Longueville, commissaire d'exposition, pour la Galerie Extérieure.

8. W. Benjamin, « Le caractère destructif », in *Paris, Capitale du XX siècle* (Le Livre des Passages), (1931).

9. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

10. D. W. Winnicott, op. cit., p. 35.

11. Ibid, p. 189.

12. Ibid, p. 177.

LA « FOLIE RAISONNANTE » DE BAPTISTE VANWEYDEVELDT.

PLAIDOYER POUR UN ART HÉTÉROGÈNE ET IMPUR

S'il fallait choisir un adjectif pour qualifier l'œuvre de Baptiste Vanweydeveldt, je choisirais volontiers celui d'*hétérogène*. Et s'il fallait choisir dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste à ce jour une « œuvre matricielle », représentative de toutes les autres, je choisirais la *Machine à chuter* : non pas la « rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection », selon les mots d'Isidore Ducasse, mais celle, réfléchie, d'un parapluie et d'une béquille. Pris isolément, la béquille et le parapluie sont tous deux des outils de protection, des solutions de la *technè* humaine contre l'adversité. Emboîtés l'un dans l'autre, ils deviennent un objet absurde, malcommode et potentiellement dangereux. De même que le Surréalisme s'est, par la plume d'André Breton, affirmé tributaire de Lautréamont, Baptiste Vanweydeveldt est, à mon sens, tributaire du Surréalisme. Parce que dans le fouillis de ses schémas et croquis, on trouve des représentations de l'Arbre de Sephiroth de la Kabbale, du nœud borroméen, du R.I.S (Réalité, Imaginaire, Symbolique) lacanien, de la pensée complexe d'Edgar Morin, où celle, plus personnelle et à laquelle l'artiste se réfère sans cesse, de la « corolle sémiotique » où, dans le mouvement d'un cône dont la pointe est le point de symétrie à partir duquel se constitue son double inversé, on part d'un « sujet » et d'« éléments constitutifs (mots, formes, matières) », pour arriver à un « nouveau sens » et une « nouvelle image plastique » en passant par des « éléments (sédimentation et réorganisation des sens) », la « désignation d'une image plastique » et une « image sourde »…

Parce que le verbe est à l'avenant : en me présentant son travail sur le papier, Baptiste Vanweydeveldt trouve dans le flux de la pensée et de la parole de nouveaux sens, de nouvelles associations. Parce qu'il évoque comme sources d'inspiration le *Livre des morts* de l'Égypte ancienne ; la tenségrité (de l'anglais *tensegrity*, élision de *tension* et *integrity*) dans son acception architecturale créée par Buckminster Fuller, mais également son appropriation par Carlos Castaneda dans *Magical Passes* (1998) pour décrire un ensemble de techniques de redéploiement d'énergie basées sur des postures et des respirations découvertes par des chamans de l'ancien Mexique lorsqu'ils accédaient aux états modifiés de conscience ; le système des quatre ontologies (animisme, totémisme, analogisme, naturalisme) de l'anthropologue Philippe Descola ; les représentations de l'homme microcosmique du haut Moyen-Âge. Parce que l'imaginaire de l'artiste participe à la fois du syncrétisme et de la cosmogonie personnelle, qui laissent leur part à ce qu'il nomme des « corrélations énigmatiques » — et ne serait-ce pas une façon de définir de manière générale le Surréalisme : laisser sa part à l'énigme, sans chercher à la résoudre ? Enfin parce que la description que fait André Breton de l'objet surréaliste en 1936 convient à merveille aux desseins de Baptiste Vanweydeveldt : « certes j'étais prêt à attendre de la multiplication une dépréciation de ceux dont l'*utilité convenue* (bien que souvent contestable) encombre le monde dit réel ; cette dépréciation me semblait très particulièrement de nature à déchaîner les *puissances d'invention* qui, au terme de tout ce que nous pouvons savoir du rêve, se fussent exaltés des objets d'origine onirique, véritables désirs solidifiés. »

C'est dès l'époque de ses études aux Beaux-arts de Tourcoing que Baptiste Vanweydeveldt initie la série des *DGM#Hospit*. « DGM » pouvant signifier « Documents Grand Montage » ou « Doktor Gustav Mesmer », avatar du médecin Franz-Anton Mesmer (Gustave étant le prénom du grand-père de l'artiste), « découvreur » du fluide magnétique universel servant d'intermédiaire entre l'homme, la terre et les corps célestes, et entre les hommes eux-mêmes. « Hospit » vient du latin *hospitalia*, « chambres pour les hôtes », et vient signifier la conviction de l'artiste que l'art peut « soigner » la société par des moyens magiques, mais appelle également un autre modèle cher à Baptiste Vanweydeveldt, la *domus* (dont la racine indo-européenne est *dem*, « construire ») dans sa forme archaïque d'origine étrusque. Il signifie aussi « Hôpital d'objets simulant la perspective en installation ». En effet, s'originant dans une vidéo scénarisée pour laquelle l'artiste a dû concevoir des décors, la série des *DGM#Hospit* sont des environnements faits d'objets de récupération, cassés, mutilés, que Baptiste Vanweydeveldt investit d'un souffle, d'une *anima*. Cultivant une forme d'« écologie » et d'autosuffisance, il assemble tout à la main, recycle en réaction contre la surproduction et le diktat de la nouveauté, réagence les éléments d'un environnement qui peuvent se trouver transformés et incorporés dans un autre *DGM#hospit*. L'environnement *DGM#Hospit 5* que l'artiste propose à la Plus Petite Galerie du Monde de Roubaix se compose de quatre éléments en interaction. Il serait fastidieux de les décrire toutes, aussi me limiterai-je à *Mater*. Cette sculpture composite emprunte à la structure du lit à baldaquin. Un socle sur lequel sont disposés ce que

> Baptiste Vanweydeveldt, *La Machine à chuter*.

Baptiste Vanweydevelt nomme ses canopes, référence directe aux quatre vases canopes aux couvercles prenant la forme des têtes animales (à l'exception d'Amset à visage humain) des fils d'Horus disposés près des sarcophages des défunts et contenant leurs viscères embaumées. Supporté par quatre poteaux (les quatre piliers soutenant le ciel dans la mythologie chinoise), un drapé figurant la voûte céleste. Souvent, comme ici les poteaux de *Mater*, les structures portantes des sculptures de l'artiste sont ornementées de petits objets auxquels il attribue des valeurs symboliques précises, gravées, maculés de touches colorées, clouées à la manière de certains objets vaudou. On le voit, l'univers de l'artiste est fondamentalement idiosyncrasique.

Comme je l'ai suggéré ailleurs au sujet d'Anita Molinero, peut-être verrions-nous une certaine tendance *clean*, un « art d'ingénieur », où l'élément constitutif est *fait fabriquer* pour servir une *projection*, faisant fonds de l'histoire du *Minimal art*, laisser une place de plus en plus significative à un « art de bricoleur », où l'artiste compose avec un ensemble d'éléments trouvés, de récupération, pour produire un sens qui rejoint la pensée mythique ou magique, selon les termes de Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* (1962). Un art que je qualifierai encore d'*impur* : une agglutination de formes, une hétérogénéité de matériaux produisant un foisonnement d'idées. Et que dit, fondamentalement, l'œuvre *hétérogène* ou *impure* ? Que dit-elle du monde, de la société dans laquelle nous vivons ? Peut-être est-elle un os à ronger pour une société régie, selon Georges Bataille, par une « homogénéité tendancielle » : « La description psychologique de la société doit commencer par la partie la plus accessible à la connaissance — en apparence, partie fondamentale — dont le caractère significatif est l'*homogénéité* tendancielle. *Homogénéité* signifie ici commensurabilité des éléments et conscience de cette commensurabilité (les rapports humains peuvent être maintenus par une réduction à des règles fixes basées sur la conscience de l'identité possible de personnes et de situations définies ; en principe, toute violence est exclue du cours d'existence ainsi impliqué)[3]. » Et Bataille de poursuivre : « La *violence*, la *démesure*, le *délire*, la *folie*, caractérisent à des degrés divers les éléments hétérogènes : actifs, en tant que personne ou en tant que foules, ils se produisent en brisant les lois de l'homogénéité sociale. Cette caractéristique ne s'applique pas d'une façon appropriée aux objets inertes, toutefois ces derniers présentent une certaine conformité avec les sentiments extrêmes (il est possible de parler de la nature violente et démesurée d'un cadavre en décomposition). » Entendons-nous bien : Baptiste Vanweydeveldt n'est pas « fou », dans le sens précis où il n'est atteint d'aucune pathologie mentale. La « folie » de mon titre vaut ici donc comme métaphore. Et si l'on devait rapprocher le mode de pensée de l'artiste, nous pourrions nous reporter à un ouvrage écrit en 1909 par les aliénistes Sérieux et Capgras, *Les folies raisonnantes. Le délire d'interprétation*. Les auteurs écrivent : « on a souvent groupé sous le nom de « Délires systématisés » en France, de « Paranoïa » à l'étranger, des états psychopathiques — aigus ou chroniques, primitifs ou secondaires, avec ou sans affaiblissement intellectuel, — caractérisés, d'une manière approximative, par *l'organisation d'un ensemble plus ou moins cohérent de conceptions délirantes, sorte de roman fantaisiste ou absurde qui devient, pour son auteur, l'expression indiscutable de la réalité* [je souligne]. » Et effectivement les raisonnements complexes de Baptiste Vanweydeveldt peuvent s'apparenter à un délire d'interprétation, tant les significations qu'il prête à ses objets sont multiples, nébuleuses, sans fin. Mais si l'aura, le nuage de sens en expansion qui entoure les œuvres de l'artiste n'est peut-être pas directement — je dirais : pas *gratuitement* — perceptible pour le spectateur, leurs points de départ demeurent dans leur plasticité, avec leurs textures, leurs couleurs, leurs formes. Comme le précisent Sérieux et Capgras : « l'interprétation délirante diffère de l'idée délirante, conception imaginaire, créée de toutes pièces ou, du moins, non déduite d'un fait observé. Comme le dit Régis, la première a un point de départ exact, la seconde est erronée jusque dans son fondement : « l'interprétation délirante est en quelque sorte à l'idée délirante ce que l'illusion est à l'hallucination ». » Ainsi, un art rationnel pourrait cohabiter avec un art « déraisonnant » (et non pas lui succéder comme « épisode historique » : le temps des récits autorisés à la Wölfflin ou à la Alfred H. Barr, Jr. est bel et bien révolu), et lancer un défi aux formes constituées de nos processus mentaux. Comme je l'ai esquissé dans mon article déjà mentionné sur Anita Molinero, la matrice de l'abstraction géométrique et de ses prolongements tridimensionnelles pourrait être concurrencée par une nouvelle matrice historique : une nouvelle fois, le Surréalisme.

Parmi les artistes qui l'inspirent, Baptiste Vanweydeveldt cite Julien Salaud, David Altmedj, Ricardo Brey, Matthew Day Jackson et, par dessus tout, Joseph Beuys ; autant d'artistes qui affirment leur singularité par un usage libre des formes et des matériaux, loin des *topos* de l'art contemporain, oscillant entre ordre et désordre, reflétant une vision très personnelle du monde. Certainement utopiste, Baptiste Vandweydevelt ne veut rien moins que réinventer ce monde, comme le schizophrène Louis Wolfson veut réinventer le langage selon des règles idiomatiques. À ce propos il déclare : « ce qui m'intéresse dans la pratique de l'art, c'est l'état de réflexion. En ce sens, je réfléchis à la notion de *topos* par rapport à notre société et aux différentes prises de position allant vers une relecture du monde à l'instar d'un inconscient collectif où puiser une possible réinvention, *u-topos*. Pour cela, la sensibilité artistique ne s'attarde pas sur ce qui est mais plutôt sur les capacités de métamorphoses de ce qui est, par-delà notre univers matériel et mental. » On songe ici à la méthode paranoïaque-critique de Dalí, ayant pour but de renverser le monde dans l'irrationnel, dans une non réalité qui soit notre nouvelle réalité : « une activité à tendance morale pourrait être provoquée par la volonté violemment paranoïaque de systématiser la confusion. Le fait même de la paranoïa, et spécialement la considération de son mécanisme comme force et pouvoir, nous conduit aux possibilités d'une crise mentale d'ordre peut-être équivalent, mais en tout cas aux antipodes de la crise à laquelle nous soumet également le fait de l'hallucination. Je crois qu'est prochain le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité[8]. »

Yann Ricordel

1. André Breton, « Crise de l'objet », in *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965, p. 356.

2. Yann Ricordel, « Anita Molinero. *Can Trash* », *Art 21*, n° 23, été 2009, p. 36-43.

3. Georges Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 9.

4. *Ibid.*, p. 21.

5. Paul Sérieux, Joseph Capgras, médecins des asiles d'aliénés de la Seine, *Les folies raisonnantes. Le délire d'interprétation*, Paris, Félix Alcan, 1909, p. 1.

6. *Ibid.*, pp. 3-4.

7. Voir Gilles Deleuze, « Schizologie », ntroduction à Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, pp. 5-23.

8. Salvador Dalí, « L'âne pourri », in Le surréalisme au service de la révolution, n° 1, juillet 1930, p. 1.

LE SUJET REFRACTÉ

ILLUSTRATION

J'entre dans une librairie avec l'intention d'acheter un livre précis. Je ne le trouve pas. Je demande à un vendeur si le magasin l'a en stock. Le vendeur me répond que non. Je dis que je reviendrai. Le vendeur propose alors, d'un air sympathique : « voulez-vous que je le mette de côté ? ». Je suis troublé, la situation me presse de répondre par oui ou par non, je ne veux pas me décider, mais je ne veux pas non plus « perdre la face » en ayant l'air de me contredire (je veux ce livre ou je ne le veux pas, « il faudrait savoir »), je veux également rendre au vendeur un contre-don, être sympathique à mon tour. Et, enfin, je me dis, (en fait, je suis *conduit* à me dire), que si le livre manque aujourd'hui, il pourrait bien manquer encore lors de mon prochain passage, et que donc, il est, sans doute, plus prudent de le réserver, en effet. Mais je me dis aussi, confusément, que je pourrais bien ne plus avoir envie de ce livre lors de ma prochaine visite dans cette librairie, ou même que je pourrais aller voir immédiatement dans une autre librairie pour tenter de trouver aujourd'hui ce livre que je cherche. Or, confus et sentant le temps presser, je dis et même je m'entends presque dire du dehors, « oui, bonne idée, mettez-le moi de côté, merci ». Et, plus étonnant encore, je sens en moi poindre la conviction que c'est effectivement une bonne idée, *et qu'elle vient de moi*, que j'ai envie de revenir la semaine prochaine, chercher ce livre que j'ai – prudemment – réservé. Je sens que je pourrais dire tout à l'heure à un ami, avec conviction : « j'ai pensé à commander un livre que je cherche ». Ici le dispositif m'a conduit à prendre une décision à son avantage[1] . La contrainte est habile, et presque imperceptible. Elle ne m'a pas, à proprement parler, constitué du dehors, elle a gouverné ma propre constitution, en m'amenant à trancher pour un choix logique, qui semble prudent. En fait, l'acceptation peut se fonder sur des raisons découpées pour l'occasion, et c'est là sans doute un grand art du dispositif contemporain, que de savoir laisser le sujet assujetti trouver lui-même librement une cause[2] à son action gouvernée (nous parlerons alors de *subjectivation*). Dans quelle mesure ne sommes-nous pas, en ce cas, plus que conduits, *animés*[3] ?

DÉFINITION DU DISPOSITIF

Partons d'une définition du dispositif donnée par Foucault dans un entretien, daté de 1977, et repris dans les *Dits et écrits*[4]. On demande à Foucault, à propos du dispositif de sexualité, ce qu'est un dispositif.

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours[5], des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments ».

Un dispositif c'est un lieu plus ou moins vaste, plus ou moins ouvert sur l'extérieur. Il est hétérogène car il est composé d'éléments naturels, artificiels et sociaux, qui vont s'entrecroiser et participer à des rapports de pouvoir dans lesquels les individus seront pris. Un dispositif, ce sera, par exemple, une école, une prison, un supermarché, un atelier, etc.

SOI RÉPROUVÉ, SOI APPROUVÉ, SOI DE LA REPRÉSENTATION

L'enjeu est bien, de nos jours au moins, de faire coïncider parfaitement les exigences des dispositifs avec les « miennes ». Ainsi on cherchera un travail « que l'on aime faire ». Mais, plus que cela, nous devons remarquer à quel point le sujet est scindé en deux, et demander ce qu'il en est de cette scission. Il y a un vis-à-vis avec soi, avec, d'un côté, un soi réprouvé, qui est un appui pour le soi qui réprouve, et de l'autre côté, un soi à être, un soi approuvé, opposé au premier. Le soi réprouvé est un soi que l'on voudrait voir comme passé, comme s'éloignant, alors que le soi approuvé est un soi que l'on veut consolider ou gagner. Tous deux sont des objets que l'on se représente, et, comme tels, ils sont sujets à l'illusion. Ces objets représentés sont entretenus par la répétition (« garder son objectif en tête », « garder le rythme »), et sont susceptibles de variations plus ou moins importantes. On retrouve bien une telle coupure de soi dans l'expression « se contenir », dans laquelle on ne sait pas précisément *où* je puis me trouver : dans l'acte de contenir, ou dans la position d'être contenu.

Nous pouvons percevoir une étrangeté dans le soi réprouvé, mais aussi dans le soi approuvé ; le dispositif pourra, en effet, s'immiscer dans les deux sois (« je suis un perdant, donc je dois agir pour devenir un gagnant, je dois me *reprendre* » ; ou, « je suis un gagnant, il ne me reste plus qu'à le révéler aux yeux de tous en me motivant »). En fait, les deux sois que nous nous représentons sont des images composées pour l'occasion, et qui, sous le regard d'une synthèse (j'embrasse du regard un soi à ne plus être et un soi à être), permettent de se décider sur l'action à suivre. La scission des individus en deux sois nécessairement opposés permet de donner une visée à l'action (un point d'appui : ne plus être un perdant, et un point de repère : voilà celui que je dois être). Et pour qu'une action découle d'une telle synthèse, il faut que je croie dans une certaine mesure à ces deux images. Je crois que je suis à réprouver, et je crois aussi que je puis devenir approuvable (« cela ne tient qu'à moi »).

Je dois, ici, lutter contre moi-même pour motiver mon action, c'est-à-dire me constituer comme détestable, pour justifier une réaction vigoureuse (enjeu de pouvoir). Mais quel est, à présent, ce soi qui surplombe, celui qui réprouve et qui approuve, celui qui met en scène des synthèses de soi destinées à motiver son action ? Ce troisième soi – appelons-le « soi de la représentation » pour éviter de le confondre avec les autres – est souvent berné par le dispositif, puisque celui-ci va lui présenter, imperceptiblement, des objets de pensée dans une certaine disposition, sous une certaine lumière, et dans une certaine situation (« voici vos chiffres du mois, constatez à quel

> Franck Gérard, *En l'état*, 13 juillet 1999-Aujourd'hui. Avenue Montaigne, Paris VIII, 2001.

> Franck Gérard, *En l'état*, 13 juillet 1999-Aujourd'hui. Avenue Victoria, Paris I, 2002.

point vous stagnez, qu'en dites-vous ? Répondez ! »). Le dispositif organise des comparaisons, il trouve toujours à me comparer à un moi mieux que moi (« vous étiez meilleur » ; ou : « vous pouvez mieux faire, et vous le savez bien » ; ou : « untel, statutairement votre égal, est meilleur que vous, comment l'expliquez-vous ? »).
Le soi de la représentation est bien souvent pressé d'agir, il sait bien qu'il faut qu'il trouve une issue, il doit justifier coûte que coûte une action requise. Et il sait le faire, il sait mobiliser les bons discours, il sait trouver les bons points d'appui : il sait, bien souvent, trouver en soi des causes qui pourront justifier l'action demandée. Certaines de ces causes sont inlassablement mobilisées, si elles sont crédibles elles pourront longtemps justifier l'action (« j'ai atteint mes limites intellectuelles, je n'aspire pas à mieux, ce que je suis n'est déjà pas mal »).
Ainsi, je puis me dire que je dois me *dépasser* parce que je suis un gagnant, ou, tout autant, parce que je suis un perdant.

UN SUJET NÉGATIF

Si je veux me constituer comme travailleur, je puis, pour ce faire, simplement me découper comme fainéant. En fait, le soi représenté apparaît comme un soi divisé et *opposé* en lui-même. Je suis une unité de *contradictions* : celui que je ne dois plus être, étant, en bonne part au moins, le simple *négatif* constitué de celui que je dois être. Il est celui sur lequel je m'appuie, gouverné en cela par le dispositif, et il contient en lui celui que je dois être, comme sa simple négation, comme son simple opposé. En ce sens, il n'y a peut-être pas, *en fait*, sous la représentation, deux sois distincts, il n'y aurait qu'un seul soi qui porterait en lui une qualité qui appelle à l'effort, qui appelle au changement. La distinction des deux sois (réprouvé ou approuvé), serait alors une distinction de raison, une distinction théorique, mise en œuvre dans le but de viser le changement. L'unité pourrait précéder les contraires, et non pas les suivre, et, dans notre schéma, on en repérera bien sûr l'origine dans la contrainte du dispositif.
L'impératif « sois fidèle ! », susurré par le dispositif, est la contrainte unique qui est reprise dans la subjectivation, sous la forme d'une scission qui semble poser une altérité (mon moi passé réprouvé – par exemple *désirant* ; mon moi futur approuvé – par exemple *maître de ses désirs* ; et mon moi présent qui se représente les deux premiers). Le sujet, c'est l'intériorisation de la contrainte, c'est la mise en place d'une physique causale en soi (à cause de moi je vise un moi comme effet). *La contrainte extérieure va conduire à une coupure du soi, qui va justifier l'action attendue, par une opposition intérieure.*
Il y a subjectivation si le sujet participe au choix de l'emplacement de la coupure, sinon il y a domination.
Cette primauté du pouvoir sur les sujets apparaît donc assez bien, nous semble-t-il, lorsque nous observons la manière de se constituer comme sujet consistant à poser un soi réprouvé, comme moteur et vis-à-vis, d'un soi agissant alors contre lui-même. Le dispositif me demande de travailler plus, je cherche (avec son aide parfois, ou même avec l'aide d'autrui) à justifier cela par la création, en moi, d'un point d'appui causal : « de toutes les façons, je dois maigrir, alors faire plus d'efforts me sera bénéfique » (je me dis que je suis « trop gros »), ou, « je dois lutter contre ma tendance à la paresse », ou encore, « peut-être que je manque d'ambition ou de vitalité ? » (je ne suis qu'un « gagne-petit », un « faible »), etc. *Or, nous devons remarquer que ces identités réprouvées sont tel un « négatif » de l'identité requise*. L'identité requise, respectable, va *déterminer*, comme ses envers possibles, diverses identités réprouvées. Si l'impératif du dispositif est « soi *x* », alors la constitution des sujets, lorsqu'elle passe par la mise en place d'identités réprouvées, a lieu sous la forme de divers « être *-x* ». Ainsi, ici, les identités possibles des sujets ne sont-elles pas un pur lieu d'invention de soi, elles ne sont que des reprises d'une identité extérieurement requise, simplement inversée. Le moi que je constitue alors, estimant qu'il est premier, est en fait déterminé par un moi requis, dont il doit être le pôle opposé, ou le creux adéquatement préparé pour l'accueillir en soi.
L'enjeu sera ici, pour le dispositif, de mobiliser des savoirs, ou d'en découper de nouveaux, pour pouvoir trouver, dans les sujets, des points d'appui convaincants et vraisemblables. Il va s'agir, pour nous, de « prendre notre parti » de la situation, de « faire de nécessité vertu », de « faire de mauvaise fortune bon cœur ».
Il est intéressant de demander comment il est possible, en toute logique, que de l'unité de l'impératif naisse une pluralité d'identités négatives. Est-ce à dire que les identités négatives (je vais *être* plus travailleur car je *suis* trop gros, trop fainéant, trop falot, etc.), seraient plus qu'une simple négation, et qu'elles s'appuieraient également sur une « positivité » de sujets singuliers ? Relevons que même si c'était le cas, que même s'il y avait, en vérité, quelque chose comme de l' « embonpoint », de la paresse, ou de la médiocrité dans les sujets, ces attributs n'en seraient pas moins toujours *relatifs*, à l'impératif du dispositif. Ainsi, dans tous les cas ils sont contingents et ne sauraient être imputables absolument à une nature humaine.
Et relevons encore que, dans ce schéma que nous proposons, tous les attributs découpés en soi pour provoquer une réaction qui va, donc, correspondre à une meilleure adéquation à « l'esprit requis » par le dispositif, sont moralement connotés. C'est-à-dire qu'ils portent, souvent dans leur définition même, leur écart vis-à-vis d'une norme reconnue. Ainsi, non seulement ma découpe va s'appuyer sur du vraisemblable (par exemple, la science dit que je suis objectivement obèse, et donc malade), mais elle va aussi s'appuyer sur du « moral » (toute personne malade pouvant, par sa seule volonté, devenir saine, se *doit* de le faire). La contrainte est transformée en obligation morale. Ou, du moins, la contrainte permet l'émergence de diverses obligations morales, comme ses différents envers possibles.

UN SUJET POLARISÉ

Ces deux sois représentés que nous avons dégagés, « soi réprouvé » et « soi approuvé », seront, en outre, l'indice de la mise en place d'une sorte de « polarité[6] », à l'intérieur même des sujets. Le sujet sera *orienté* vers un être à être (idéalement parfaitement discipliné). Et même, on pourra avancer que la mise en place dans les sujets du « soi réprouvé » permet une « réfraction » maintenue du pouvoir, dans une direction requise. La contrainte, tel un rayon lumineux, est « réfléchie » par un soi préparé pour l'occasion, pour être ainsi redirigée – comme si elle ne venait plus de l'extérieur, mais comme si elle venait de soi – vers un soi à être. Ainsi, la « conduite des conduites », pour reprendre une expression de Foucault, pourrait être à concevoir non seulement comme un *accompagnement* des sujets, mais également comme leur polarisation, c'est-à-dire leur orientation (*tropos*). Et cette orientation attire notre attention car elle est *maintenue*, et que son maintien par le dispositif est encore une source d'*identités*. Le pouvoir, lorsqu'il va passer du « prélèvement[7] » ponctuel à l'emprise continue, sera en mesure de *diriger* continûment le sujet vers un sujet idéal requis. Et il est intéressant, ici, d'insister sur le fait que ce *sens* est donné aux sujets, qu'il ne leur est pas nécessairement propre, et qu'il est historiquement daté (autour du début du XVIII[e] siècle, selon Foucault ; pour ce qui concerne, du moins, l'ensemble de la population). Le dispositif ne donne pas ce sens à quelqu'un qui serait toujours *déjà* orienté vers un point d'horizon fixe, il est le lieu d'une orthopédie, qui génère des tropismes. L'assujettissement qui a lieu ici n'est pas la modification d'un sujet, il en est la constitution. Constitution comme sujet stable, « égal à lui-même », ayant une identité (comme on a un « bon caractère »). Cet assujettissement n'a, ainsi, pas pour seul but de *diriger* nos efforts vers ses objectifs, il va également, en fait, déjà les focaliser, les rassembler en une unité (qui deviendra « moi »). Ainsi, pendant que l'on discute longuement, dans le champ de l'explicite, pour établir si, oui ou non, telle mesure locale proposée par le dispositif est acceptable, le dispositif est, « en sous-main », déjà insensiblement assujettissant en ce qu'il produit des tropismes, des polarisations, c'est-à-dire encore des dispositions, là où hypothétiquement il pourrait ne pas y en avoir.

Simon Lemoine

1. Nous personnifions le dispositif par commodité, tout en sachant qu'il n'a, à proprement parler, ni véritable intention propre, ni intérêt, ni avantage, etc. À l'échelle d'une étude du dispositif, celui-ci *apparaît* comme ayant des fins propres, or elles ne sont que la somme de fins locales diverses, changeantes et contradictoires. / **2.** Le sujet a trouvé *sa* cause, c'est peut-être là que le sujet singulier serait à trouver, sous l'assujettissement. Un sujet ni libre ni autonome, un sujet qui simplement peut s'inventer sous la contrainte. / **3.** Nous pensons à l'origine latine du mot, « *animare* (de *anima* "souffle vital") "donner la vie" », selon Bloch et Wartburg. / **4.** Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits II*, 2005, Quarto Gallimard, texte numéro 206, p. 298. / **5.** Dans cet article, nous entendrons le mot « discours » dans le sens large suivant : phrase ou ensemble de phrases, énoncé implicite ou explicite, oral ou écrit. Un article, un proverbe, un règlement intérieur, etc., sont des discours. Ils ont une grande importance, car ils peuvent motiver nos actions. / **6.** Foucault, dans Le pouvoir psychiatrique, évoque l'idée d'une « polarisation génétique ». « [...] cette espèce de continuité génétique qui caractérise le pouvoir disciplinaire, qu'est-ce qui va l'assurer ? Ce n'est évidemment pas la cérémonie rituelle ou cyclique ; ça va être, au contraire, l'exercice, l'exercice progressif, gradué, l'exercice qui va détailler le long d'une échelle temporelle la croissance et le perfectionnement de la discipline ». Le pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France (1973-1974), Seuil/Gallimard, 2003, p. 49 et 54. / **7.** *Le pouvoir psychiatrique*, p. 48.

> Franck Gérard, *En l'état*, 13 juillet 1999-Aujourd'hui, Châtelet, ligne 11, Paris I, 2001.

Le *Périmètre Étendu* du *Podium Médicis*

UNE PROPOSITION DE DELPHINE COINDET

Depuis le 8 mars, l'artiste Delphine Coindet présente l'exposition *Périmètre étendu* à la galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2. Invitée par le Master professionnel « Métiers et Arts de l'exposition », elle a travaillé pendant plusieurs mois avec les étudiants à l'élaboration de cette nouvelle exposition. Elle a mis en place une proposition complexe, déployée dans le temps et l'espace. Son œuvre *Podium Médicis* est devenue l'élément central du projet, lui donnant son principe et sa forme.

Créée en 2011 lors de la résidence de l'artiste à la Villa Médicis, l'œuvre s'inspire du *Teatro delle Mostre* de Plinio de Martiis[1] . Pensée comme une sculpture modulable, elle se compose de sept parties colorées et d'un élément central. Divisible, polymorphe et praticable, *Podium Médicis* devient selon les interventions, scène, décor, plateforme ou encore estrade. Il s'est ainsi exposé à plusieurs reprises, chaque fois dans un rôle différent. En tant qu'environnement sculptural, il devient un lieu de rencontre entre l'artiste et ses invités, comme ce fut le cas lors d'une performance à la Villa Médicis où deux danseurs ont évolué chacun sur une partie de l'œuvre, s'appropriant alors une situation plastique[2]. Présenté seul, *Podium Médicis* se suffit à lui-même. L'artiste joue sur une ambiguïté quant au statut de cet objet. À la fois œuvre d'art et élément architectural, il pousse à son paroxysme ces caractéristiques présentes dans le travail de l'artiste.

À Rennes, le projet s'est d'abord construit à partir d'une collaboration entre l'artiste et une formation curatoriale. Si l'exposition annuelle à la galerie Art & Essai est un rituel du Master « Métiers et Arts de l'exposition », elle est apparue comme insuffisante dans le contexte des nouvelles pratiques de Delphine Coindet. Dépasser le cadre de l'exposition était une évidence. Cherchant à exploiter une nouvelle possibilité de sa sculpture, l'artiste a formulé l'idée d'une « œuvre-concept ». Elle a prolongé la réflexion du *Podium Médicis* comme créateur d'évènements en proposant sept interventions et une exposition.

Delphine Coindet a assemblé, telle une potion magique, *Podium Médicis,* sculptures anciennes et inédites, nouvelles rencontres, et les pouvoirs qu'elle avait développé lors de son exposition *Le Partage des Pouvoirs ;* à savoir la modification, l'émancipation, l'énonciation, la séduction, la résilience, l'anticipation et l'invention[3]. Cet assemblage qui se veut d'abord intuitif se révèle être une organisation complexe directement inspirée du *Podium Médicis*. Plus qu'un concept, il devient alors l'architecture de l'exposition.

À l'intérieur de ce schéma, les événements s'organisent selon une structure. Chaque morceau du *Podium Médicis* et sa couleur sont associés à une sculpture de l'artiste, un pouvoir, un lieu et un intervenant. De cette manière, l'élément rouge, le *Marteau* et le pouvoir de la modification se voient activées à l'Université Rennes 2 par une conférence de l'historienne de l'art Marcella Lista.
Toutes ces combinaisons ont une forme unique et autonome, notamment grâce aux invités, issus de champs disciplinaires différents (tels la danse, la musique ou la politique). Les interventions suivent cependant le même protocole et l'ensemble prend la forme d'une série. Il en va de même pour la signification des pouvoirs. Une fois assemblés, leurs propres définitions s'effacent, laissant place à une signification commune ; tous interviennent dans le processus de création. Cette ambivalence entre unité d'ensemble et identité singulière se retrouve également à travers les éléments du *Podium Médicis*. Ils sont en effet tous uniques par leur forme, leur taille et leur couleur. Similaires mais différents, ils sont indépendants les uns des autres, tout en restant une partie d'un ensemble.
L'élément central du *Podium Médicis*, pour sa part, prend sa fonction dans l'espace de l'exposition. Cette partie, dissemblable des autres morceaux, est celle qui permet à la sculpture de se rassembler et de créer un tout homogène. Cette fonction fédératrice, *Podium Médicis* la transmet à la galerie Art & Essai. Ce lieu se veut l'endroit dans lequel tous les éléments du projet se regroupent, où toutes les occurrences se côtoient et s'assemblent dans une méta-combinaison. Mais cela ne s'arrête pas uniquement à une addition d'éléments, il s'agit aussi d'une rétrospective. Car si ce projet comporte une belle part d'inédit, il convoque aussi d'anciens travaux de l'artiste. Leur dialogue permet ainsi de relier dans un même espace une large temporalité de son travail et de mettre en avant la cohérence de ses questionnements.

Périmètre étendu traduit donc, en plus de sa dimension géographique évidente, une réflexion plus profonde, liant interdisciplinarité, réseau, partage et même hétérotopie[4]. Tout cela à travers la volonté première des acteurs du projet d'élargir les limites offertes par le *Podium Médicis*.

Commissariat : Master 2 professionnel « Métiers et Arts de l'exposition » Maëla Bescond, Maëva Blandin, Fabrizia Carabelli, Cloé De Ryck, Jeanne Gaudin, Sébastien Martins, Lauriane Pastre, Léna Patier, Barbara Porcher, Maria Rabbé, Antoine Richel, Marion Sarrazin et Blandine Tuffier. Sous la direction de Elvan Zabunyan, Antje Kramer et David Perreau.

www.masterexposition.com
m2exporennes@gmail.com
www.facebook.com/m2exporennes

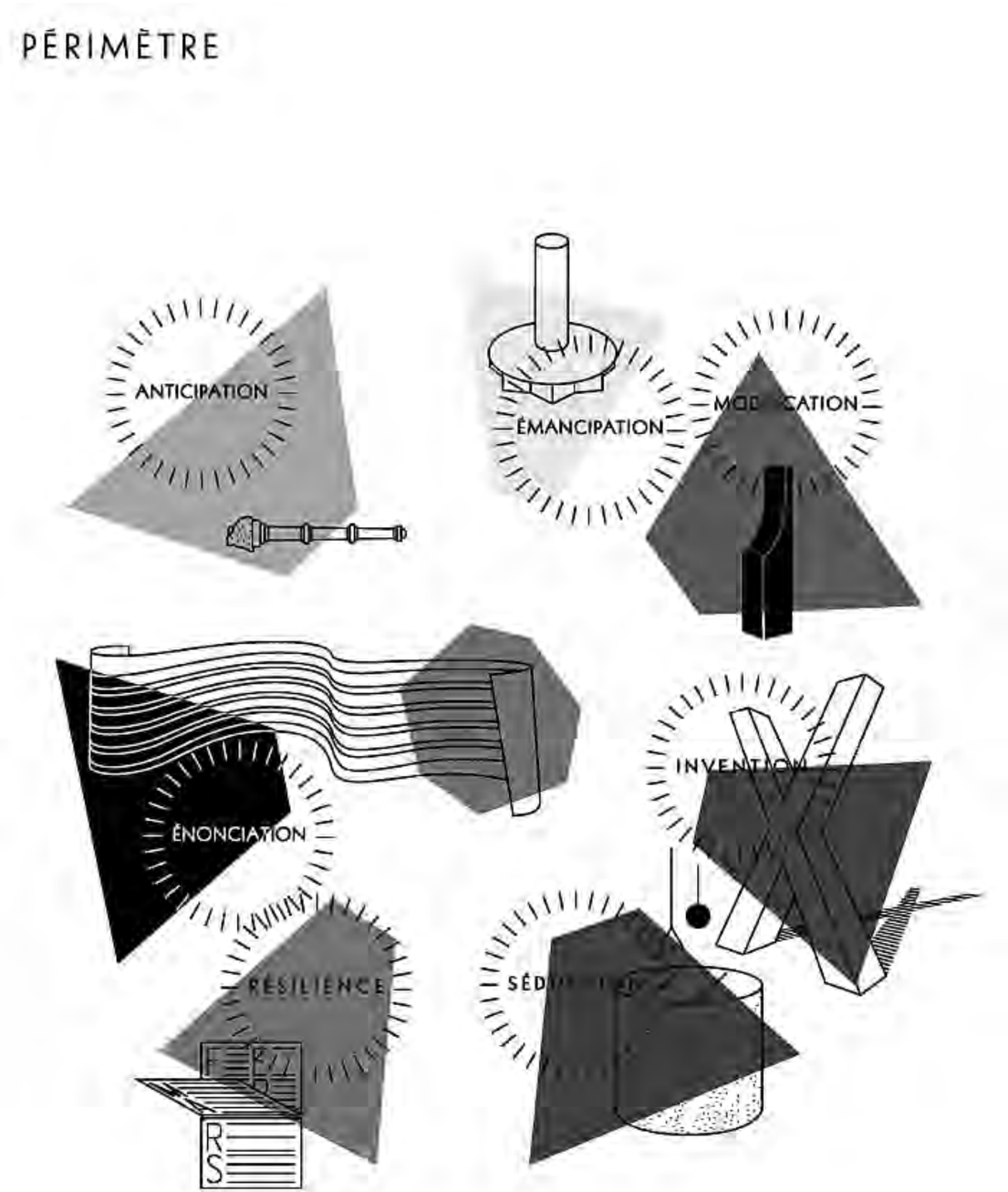
---

1. Réalisé en 1968, ce cycle d'expositions a été réalisé à Rome où l'artiste mettait quotidiennement l'espace de sa galerie à la disposition d'un artiste différent, qui annulait ainsi la précédente intervention.

2. *Duchesses* est une performance chorégraphiée et dansée par Marie-Caroline Hominal et François Chaignaud lors du projet Théâtre des Expositions #2 à la Villa Médicis le 27 juin 2011.

3. L'exposition *Le Partage des Pouvoirs* a été présenté en partenariat avec Chloé Delaume à la galerie Anne Mosseri-Marlio (Zurich) en 2011.

4. Delphine évoque ce projet comme une méta-hétérotopie composé de sept hérétotopies.



> Delphine Coindet

Régis Perray
Un monde {en-} chantier

Depuis son plus jeune âge, Régis Perray (né en 1970 à Nantes) se rêve encyclopédiste, égyptologue, historien. De par son goût pour les actualités, le bâti et l'histoire, il est très tôt fasciné par la guerre et les destructions qu'elle engendre. Une question le taraude, pourquoi l'homme détruit-il ses œuvres bâties ? Celui qui a grandi dans un univers agricole et ouvrier, n'était pas prédestiné à la création. Elle est d'ailleurs venue jusqu'à lui de manière inattendue. Au collège, lors d'une visite scolaire de l'atelier de Philippe Cognée, il vit un véritable choc, une révélation qui va transformer son rapport au monde. Il choisit de poursuivre sur la voie de l'art et intègre l'école des Beaux-arts de Nantes en 1992. Il lui faut alors prendre ses marques non seulement par rapport aux autres, à l'histoire, à la création actuelle, mais aussi par rapport à lui-même. Il se cherche et adopte progressivement une position radicale. En deuxième année, il passe les huit heures du cours de peinture à poncer une planchette de bois. « Ma plaque diminuait petit à petit, en quatre mois elle avait quasiment réduit de moitié. L'idée n'était pas d'arriver au bout, mais d'être sur le chemin, ce qu'à l'époque je ne réalisais pas forcément. »[1]

Il entretient une relation mutuelle et partagée avec la matière. Un dialogue qui va se développer en troisième et quatrième année, puisqu'il va, dans un premier atelier collectif, poncer le sol de la partie qui lui revenait. Si les murs de l'espace étaient totalement vierges, le parquet présentait les marques du passage de plusieurs générations d'étudiants avant lui. Des traces qu'il a souhaité effacer manuellement pour lui rendre une partie de son aspect initial. Pendant huit mois, il s'est imposé un rythme de travail strict et répétitif à l'image d'une journée à l'usine. À la force des bras et avec de simples outils, il a effacé, nettoyé et ravivé le bois. Pour cela, il arrivait à neuf heures le matin, ponçait jusqu'au déjeuner, reprenait le travail jusqu'à 17h30 et retournait chez lui. Il s'est plongé dans une mécanique dont il s'est finalement extrait le jour de son diplôme, où, à la plus grande surprise du jury, la pièce était quasiment vide.

Seule une petite table sur laquelle était disposée de la documentation sur sa pratique, ainsi que son bleu de travail, ses chaussures et ses outils étaient présents. Alors, il doit s'expliquer et décortiquer sa démarche : il oscille entre peinture, puisqu'il donne une couleur nouvelle à la surface, et sculpture, au sens traditionnel donné à la pratique, puisqu'il enlève de la matière. « Pendant huit mois j'avais adopté une position radicale et j'étais encore tenté par des démarches comme celle d'un artiste comme Opalka en étant complètement radical et en choisissant une seule activité.

Mais je suis tellement curieux que je me suis aperçu que chaque bâtiment est différent, que les lieux et les sols l'étaient également. Je trouvais dommage de me limiter. » Au sol, agenouillé, il entame un processus répétitif, systématique et rythmé par l'effort. L'œuvre est l'action. Le résultat est la trace de l'action effectuée. À ce moment de sa formation, les bases d'une méthodologie sont posées.

Déblayer, ramasser, balayer, poncer…

Lieu. Les non-lieux n'existent pas. Il y a les parcelles, les pièces, les territoires, les endroits mais aussi les terrains, les lieux, les étendues, les places, les espaces, et ce que je préfère, les champs verts et les déserts de sable.

L'intérêt que Régis Perray porte aux sols va s'amplifier et générer différentes formes d'activités. Tout d'abord, l'expérience de l'atelier collectif va être réitérée l'année suivante dans l'espace entier d'un atelier individuel. Dans cette pièce vide, en plus du travail de ponçage quotidien, il avait accroché au mur un petit drapeau libanais, ce qui lui a valu le nom de Beyrouth Palace. L'atelier précédent lui, avait été baptisé Dubrovnik Palace. Deux noms synonymes de deux guerres qui ont non seulement ravagé des populations, mais aussi un patrimoine bâti historique auquel l'artiste attachait une importance considérable. Petit à petit, l'association entre le lieu, son sol et son histoire, produit du sens au sein de sa pratique artistique. Une fois son diplôme en poche, il est invité à réaliser une exposition personnelle à Roubaix. Là, il découvre une galerie neuve, propre, parfaite. De cet espace partait un couloir qui menait à un étroit jardin attenant à des dépendances en décrépitude. L'une d'entre elles, l'ancien atelier d'un photographe du XIX^{ème} siècle (Michkine), est en friche : « Cette pièce tombait, les murs en brique contenaient des moulures en plâtre qui tombaient, des vitres cristal avec des poignets en porcelaine, il y avait des quantités de gravats et le sol était un parquet en chêne. » Les racines des arbres environnants avaient soulevé et fait exploser le parquet. Pour son exposition, Régis Perray a choisi de laisser l'espace de la galerie complètement vide et d'intervenir uniquement dans cet ancien atelier. Il a ainsi activé Déblayer, jeter, ranger, balayer, curer, laver, astiquer, où il a défriché et extrait tous les gravats pour redonner une sérénité à la pièce. Ensuite, il a précautionneusement nettoyé des lattes en bois sur une zone délimitée du parquet. À travers un geste discret, l'artiste a souhaité rendre au lieu une part de son prestige d'antan, de son histoire évanouie et de son éclat abimé par le temps. L'intervention à Roubaix marque une étape fondatrice qui va influer sur son travail à venir. Il traite les sols avec un infini respect car ils portent et recèlent la mémoire non seulement du bâtiment mais aussi de celles et ceux qui l'ont occupé.

Parce qu'il met en place de véritables chantiers, toujours pensés et étendus en fonction des proportions de son propre corps, Régis Perray véhicule un message lié au monde ouvrier, agricole, et à l'effort induit par le travail produit. Chacune de ses activités est formulée par rapport à son expérience du monde ouvrier. Il imagine des processus, plus ou moins soutenus, auxquels il se tient sur une durée prédéterminée. Au cœur de ses actions, le corps est éprouvé par la répétition des gestes. Nous avons souhaité revenir ici sur deux d'entre elles. La première intitulée *Centre d'entraînement pour retourner au Pilat et à Saqqarah* (2001) au Confort Moderne à Poitiers, où il s'est acheté trente tonnes de sable, qu'il a du transporter et déposer à l'extérieur du centre d'art. Une fois la petite dune de sable en place, il l'a, pendant 45 jours, transvasé dans l'espace d'exposition, muni d'une simple pelle, de deux seaux et d'une échelle d'archéologue qu'il a lui-même bricolé. Avec un rythme de déplacement de cinq à sept tonnes par jours, il s'est organisé des journées de travail au même titre qu'un ouvrier qui chaque jour répète les mêmes gestes. À l'origine de ce projet, il pensait intervenir directement sur la dune du Pilat pour empêcher l'envahissement de la forêt par le sable et le rediriger vers la mer. La dune avance et gagne sur la terre, un phénomène naturel qu'il est impossible de contrer. Attaché à l'échelle humaine qui caractérise sa démarche et conscient de cet effort vain, il a réadapté son idée initiale à Poitiers. Une fois le dôme de sable transvasé, il s'est rendu compte qu'il y avait une corrélation visuelle et matérielle avec un voyage en Egypte effectué deux ans auparavant. Chacune de ses activités finit par se recouper, se prolonger ou s'augmenter. Elles s'emboîtent et formulent un sens nouveau. Lorsqu'en 2004, il se retrouve en République Démocratique du Congo, à Kinshasa, il y découvre de nouveaux sols, de nouveaux terrains à expérimenter. D'abord, il rencontre des vendeurs ambulants de balais, il les photographie, il constate. Par souci de ne pas tomber dans le piège de l'exotisme ou du stéréotype, il cherche un sujet et arpente les quartiers de la ville. À la fin de son séjour, il réalise une action filmée intitulée *La Balade du balai* (2004), où sur un parcours prédéfini, il va tirer un balai sur la terre battue, le bitume, les cailloux, les trottoirs de Kinshasa. Sans s'arrêter, il entraîne le balai (alors équipé d'une caméra) sur les différentes surfaces d'une ville dont il dresse le portrait, sonore, vivant. Une ville dont il exploite uniquement les sols, via une activité d'endurance (durée, chaleur, poids de la caméra et tensions causées par la présence militaire et le contexte politique troublé) qu'il s'impose. Ainsi, il déploie des processus spécifiques pour chaque lieu et les applique avec une rigueur stupéfiante. Son corps est mis en service de ses activités parfois éprouvantes, physiquement et psychologiquement.

Frotter, transporter, arpenter, dépouiller…

Sisyphe. Quand je serai grand, j'aiderai
Sisyphe à se reposer.

Il est difficile de mener une analyse du travail de Régis Perray sans penser à l'héritage laissé par les grandes figures du *Land Art*. Son rapport aux lieux, aux sols et au travail nous rappelle les actions de Roberts Smithson, Dennis Oppenheim, Walter Di Maria, Richard Long ou encore Michael Heizer. Sans totalement renier leurs influences, il ne s'inscrit cependant pas dans cette mouvance artistique. Il explique : « Ayant grandi près d'une tourbière, notre terrain est un mélange de terre et de tourbe. J'ai un rapport avec ce sol mouvant et quand entre le lycée et l'école d'art j'ai tenté de faire du *Land Art*, à chaque fois je me reposais, je regardais ce qu'il se passait. J'ai compris que ce n'était pas mon histoire, la nature a ses propres modes de fonctionnement. Petit à petit j'ai compris qu'un dialogue s'installait entre mon corps et le bâti. J'ai un dialogue avec la nature, mais qui est de l'ordre de la contemplation. ». Depuis le milieu des années 1990, il effectue des activités caractérisées par une discrétion et une fusion avec la zone travaillée. Ainsi en 1996, dans le jardin familial il procède à un *Petit Nettoyage d'Automne*, où agenouillé sur le sol, il déblaye les feuilles mortes et les entasse dans un panier. Sur cette petite zone, il fait place nette autour de lui. Quelques années plus tard, il s'évertue à *Retrouver la terre* (2002) en fixant son attention sur un ancien parking du quartier de Malakoff/Pré-Gauchet à Nantes. Toujours par terre, avec la pointe d'un marteau piqueur, il creuse un trou puis le comble partiellement avec les gravillons dispersés autour. Sous la route, il y a la terre, la surface essentielle. De la forêt aux paysages urbains, Régis Perray est attentif aux détails des lieux qu'il traverse. Seul et invisible ou bien exposé aux regards de ceux qu'il nomme les *vivants*, il produit des actions singulières qui recouvrent une symbolique d'ordre poétique, autobiographique, politique, philosophique ou historique.

Sa dernière action en date est une référence directe au *Land Art* et plus particulièrement à l'œuvre de Michael Heizer (né en 1944, Berkeley, Etats-Unis). En mars 2012, à l'initiative de l'Observatoire du Land Art, il a mis en œuvre *340 grammes déplacés… during Levitated Mass by Michael Heizer*, une action qui s'est déroulée de manière simultanée avec le déplacement du rocher de 340 tonnes de l'artiste américain, vers le LACMA, le plus grand musée de l'Ouest des Etats-Unis. À ce transport pharaonique et extrêmement coûteux, l'artiste nantais a répondu par un projet nettement plus modeste consistant à transporter 340 grammes de poussière provenant de la voûte de la cathédrale de Chartres. Le tout grâce à *Dumper Volvo B.M.* miniature. Dans sa remorque était posé un sachet contenant la précieuse poussière soigneusement récoltée par l'artiste lors d'une intervention in situ. À propos de la cathédrale il précise qu'elle est « un lieu plus jeune que ce rocher mais plus vieux que l'histoire des Etats-Unis ». La poussière céleste vient symboliquement dialoguer avec le lourd rocher. Face à la démesure et la débauche des moyens, il opte pour un convoi transatlantique humble, poétique et drôle. Il s'agissait aussi de donner un écho à l'œuvre de Heizer, *Levitated Mass*, qui s'inscrit dans la lignée de ses *Earthworks* creusés dans le désert, encore peu trop connue en France et en Europe. Pour correspondre avec le convoi du rocher, Régis Perray a déplacé le *Dumper* pendant dix jours, en effectuant un circuit aléatoire dans la ville de Nantes. Tandis que le monstre mécanique prenait la route de nuit, le jour, le *Dumper* miniature était posé et photographié pour en constater le discret mouvement. Il a ainsi constitué une série de dix photographies-constats. Dix lieux, dix jours, pendant lesquels le rocher et la poussière avançaient à leurs rythmes jusque leurs destinations finales respectives.

> Régis Perray, *autoportrait au pavé tête de mort*, Novembre 2011
Pavé du chantier du nouveau Musée des Beaux-Arts de Nantes
Pièce unique. 20x15x20. Courtoisie Galerie Didier Gourvennec-Ogor

Toujours dans la veine initiée par les acteurs du *Land Art*, nous observons qu'au sein de sa relation au sol et au lieu, la marche joue un rôle moteur. Régis Perray en arpenteur-explorateur, fait du contact entre ses pieds et les surfaces, un rituel, une procession personnelle. Il précise : « Mon point de vue est le suivant : on peut toujours aller plus loin, voir des tonnes de choses extraordinaires, mais il faut commencer par *vous êtes ici, maintenant* et rayonner autour de cela. Je regarde tout, je m'attache aux détails, je veux tout enregistrer un peu comme un satellite, j'emmagasine les informations. » S'il ne s'agit en rien de performance puisqu'il refuse de se mettre en scène et d'être identifié comme tel, ses activités le confrontent physiquement aux espaces qu'il adopte. Il dit à ce propos : « Je ne voulais pas faire de performance. C'est une activité ou une action, parce que c'est comme cela que je le vis réellement. Les critiques, observateurs et historiens peuvent dire « oui il fait de la performance » au sens de l'art contemporain, d'autres disent performance au sens sportif parce que je travaille sur la durée et la répétition. Mais non, ce sont des activités. Je ne me déguise pas, je ne me mets pas nu, je ne mets pas à crier (rires). » En 2000, il entreprend une activité de patinage, d'abord sur une simple palette de bois (*Centre d'entraînement au patinage artistique* - 2000), puis dans les différentes salles du musée des Beaux-arts de Nantes. Pendant treize jours, et ce du matin jusqu'au soir, il effectue une chorégraphie sur le parquet du musée, chaussé de patin fabriqué à partir de laine et de feutre, pour chauffer et lustrer le bois. Quelques années plus tard, il formule *Centre d'entrainement pour tourner en rond* (2009) au Jardin des Plantes à Nantes, où il s'emploie régulièrement à tourner en rond de manière littérale et figurée. Plus récemment, il a mis en œuvre au domaine départemental de la Garenne Lemot, un projet axé autour du personnage de Sisyphe. Il a résidé dans une villa pendant deux mois et y a effectué trois activités quotidiennes : *Peindre et repeindre* trente-sept fois deux murs en blanc, écrire recto-verso sur cinq-cents feuilles blanches la même phrase : « Quand je serai grand, j'aiderai Sisyphe à se reposer » et *Gonfler, gonfler… voguer, dégonfler*. Cette dernière action se déroulait à l'extérieur de la villa qui était installée au sommet d'une colline. L'artiste qui voulait faire du bateau, a imaginé un processus se rendre de la villa jusqu'à la rivière située plus bas. Il raconte : « J'ai acheté un bateau, une annexe solide que je puisse porter. Pour pouvoir aller me balader sur la rivière je devais d'abord gonfler le bateau, après le porter sur mon dos, marcher sur 2 km, descendre, voguer, remontrer et dégonfler. La remontée était dure, après vingt minutes de navigation à quoi s'ajoutait le poids du bateau qui pesait pratiquement 40 kilos. » Il est descendu et remonté vingt-six fois le temps de sa résidence. Ainsi, la figure sisyphéenne était activée et incarnée par ce mécanisme physique de répétition et d'effort.

DÉBARRASSER, RÉSISTER, S'INDIGNER, COMBATTRE…

LOIN. Courir pour aller plus vite, balayer pour aller plus loin.

Régis Perray procède par résidence, coups de cœur et invitations. Il part à la découverte de lieux divers, géographiquement et culturellement, dont il s'imprègne pour en révéler une facette, positive comme négative. Ainsi en 1999, il décide par ses propres moyens de se rendre en Egypte et plus spécifiquement sur le site de Gizeh, où il va séjourner trois semaines. Avant le départ, il pensait balayer chaque face des pyramides pour stopper le désensablement. Entre rêve, utopie et illusion, la réalité le ramène les pieds sur terre. Une fois sur le site, peuplé de touristes trop pressés et de déchets en partie dragués par le désert, il a décidé d'opérer à deux activités. La première, *Dans le désert il n'y a pas que des pierres*, où armé de sacs poubelles chipés dans son hôtel, il a entamé un ramassage des ordures autour des tombes. Une fois les sacs remplis, il les ramenait tous les soirs et les déposait dans un container affecté aux déchets d'un hôtel de luxe. Les déchets des touristes réintégraient le système qui les générait. La boucle était bouclée. Conscient de l'histoire du site de Gizeh qui est, s'il faut le rappeler, un cimetière grandiose pour les pharaons, l'artiste a souhaité apporter une contribution modeste à un espace où sous le sable, les pierres et les emballages plastiques, gisaient des corps ancestraux. La deuxième activité, *Déblayage de la route occidentale*, s'inscrivait dans la logique de son projet initial lié au désensablement du site. Alors, muni d'un simple balai, il a inlassablement balayé la route occidentale partiellement recouverte par le sable. Les deux activités ne sont pas explicitement liées à une revendication écologique, mais plutôt à un appel à la responsabilité de chacun quant aux lieux de mémoire, célèbres ou non. Sous la terre reposent les morts. Régis Perray prend soin des surfaces parce qu'elles incarnent de manière concrète la mémoire et l'histoire des disparus.

Une histoire à laquelle il va être rudement confronté lors d'une résidence à Lublin, en Pologne. Les traces de la Seconde Guerre Mondiale subsistent dans une ville où les religions (catholique, protestante et juive) cohabitent de manière séparée. Dans les rues, l'antisémitisme était rampant, visible, public. Alors, il a entrepris deux actions, d'abord *Effacer tag nazi* (2003) où il a frotté et effacé un tag faisant état d'une croix gammée et du mot NAZI écrit en majuscules. Un tag réalisé sur une plaque commémorative présente sur l'ancien cimetière juif de la ville, rasé. Quelques temps après, il est une nouvelle fois confronté à ce type de message et a réalisé un constat vidéo intitulé *Bataille de neige contre tag nazi* (2004), où cette fois, il a lancé avec vigueur des poignées de neige contre le mur incriminé. Au fur et à mesure des assauts, le tag était englouti sous la neige collante. Il a disparu, de manière éphémère puisque une fois la neigé fondue, le tag est réapparu. L'action a d'abord été réalisée pour l'artiste lui-même qui ne supportait pas l'idée que l'antisémitisme puisse être toléré, elle était aussi destinée aux habitants de Lublin, à leurs conscience par rapport à une histoire récente. Lorsqu'il a présenté ses travaux au public polonais, les gens lui ont demandé s'il avait des propositions pour endiguer l'antisémitisme. Il a simplement répondu : « Je ne suis pas théoricien, je suis étranger, je n'ai pas de leçon à donner, je n'ai pas de réponse. Et puis je me suis retourné vers l'écran et je lui ai dit que ma réponse il venait de la voir. On peut passer du temps à réfléchir, mais à un moment donné ces tags ont fini par me gêner dans mon quotidien alors je les ai enlevés. Je n'avais pas à prononcer un discours moralisateur. Ce dialogue que j'entretiens avec les lieux m'apporte des repères historiques, chaque fois, je suis confronté à l'histoire de façon concrète. »

Sans théories ni grandes prétentions, Régis Perray expérimente le réel au quotidien. L'art et la vie se confondent dans une démarche où le dialogue avec le lieu est primordial. Il s'est construit sur un postulat simple et clair en ayant établi des règles auxquelles il s'attache. Regarder, comprendre, fouiller, marcher et activer, l'artiste se laisse entraîner par les lieux, les villes et les rencontres qui émergent de ses expéditions. Son corps se fait le récepteur des lieux dont il est à l'écoute. Une écoute physique, intellectuelle et spirituelle, qu'il traduit par ses activités et ses constats. Par le geste, il capte leurs esprits et leurs histoires. Au sol, il travaille la mémoire des pierres, des parquets, de la terre et du bitume pour leur rendre en toute discrétion une dignité, une attention et une forme de noblesse. Régis Perray se met au service d'un patrimoine rendu invisible, abandonné, indésirable ou bien trop commun pour être considéré à sa valeur. Il engage un dialogue mutuel avec le lieu et grâce à une gestuelle laborieuse mais humaine, il lui restitue simplement son existence.

Julie Crenn

1. Toutes les citations de Régis Perray sont extraites d'une conversation avec l'artiste, février 2012, Nantes.

2. *Les Mots Propres. Petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen* – RP – Edition augmentée 2010.

3. *Déblayer, jeter, ranger, balayer, curer, laver, astiquer* - K@rl Roubaix. Du 19 au 30 juin 1998. Commissariat : Lise Viseux & Ronan Le Régent.

4. Installation de *Levitated Mass* au Los Angeles County Museum of Art (LACMA), mars 2012. Pour en savoir plus, voir : http://www.landart.fr/.

5. « J'ai patiné du 23 septembre au 6 novembre 2000, tous les jours sauf le mardi (fermeture du Musée, mais aussi jour de photos) de l'heure d'ouverture 10h à la fermeture 18h, et 21 en nocturne le jeudi. Donc une activité quotidienne comme un sportif, un travailleur, un artiste… »