

HORSD'OEUVRE

Gratuit

le journal de l'art contemporain, déc. 2004 - mars 2005
dijon > bourgogne > france > europe > ...

n° **15**

www.interface-art.com

LA DISPARITION



Couverture :
© Guillaume Millet, 2004

L'esthétique de la disparition

Quel rapport y a-t-il entre un picnoptique, un épileptique, César, Alexandre le Grand, Pascal, Bernadette Soubirous et Paul de Tarse ? Tous et bien d'autres sont rassemblés par Paul Virilio dans *L'Esthétique de la disparition*, ce livre publié en 1980 qui témoigne, une fois encore, de la transversalité de son approche qui l'amène tantôt à être qualifié d'artiste, de philosophe, de sociologue, d'urbaniste et, bien entendu, d'auteur. Ce rassemblement hétéroclite de personnages se justifie pour Paul Virilio car tous, à leur manière ou en leur temps, avouent avoir fait l'expérience d'états d'absences – de la crise épileptique à l'état de transe extatique – et sont donc devenus les sujets, conscients ou non, de fuites hors du réel.

Ces moments de « suspension, disparition et réapparition effective du réel », d'apparence rares, ne sont pourtant pas limités à des êtres d'exception. Ils sont au contraire le fait de chacun, précise Virilio, nous les expérimentons aussi bien dans l'aboutissement de l'acte sexuel, encore appelé « petite mort », tout autant que dans le sommeil, une « mort dont on revient ». Difficile, en effet, de dissocier la question de la disparition, de celle de la fin de l'existence. Pourtant, Paul Virilio s'en tient aux « petites morts », ces disparitions qui autorisent une existence *post-mortem*. Là sans doute, se trouve, en partie, la dimension esthétique d'une disparition qui éviterait toujours l'issue fatale alors qu'elle se développe dans une dimension

positiviste en ce que, pour lui, « Le manque est créateur d'une perception extrasensorielle » et que « L'esthétique de la disparition renouvelle l'entreprise de l'apparence ».

Car, effectivement, il est ici également question de la perception et de la restitution de moments perdus, disparus car, comme l'évoquait Paul de Tarse, « Ce monde tel que nous le voyons est en train de passer ». Instant après instant, nous faisons ainsi l'expérience de multiples disparitions qui se succèdent au rythme du temps qui passe. Nous comprenons bien là, les enjeux des premières tentatives d'enregistrement de séquences temporelles par le biais de la photographie ou, plus tard, du cinéma. Paul Virilio s'intéresse, en particulier, à la chronophotographie, car « Lorsque Marey réduit le mouvement du vivant à quelques signes photogènes, il nous fait pénétrer dans un univers jamais vu, où aucune forme ne nous est donnée puisque toutes peuplent déjà un temps différé, dépourvu de traces mnémoniques ». Il évoque également les productions de Méliès, où il trouve « la base même de la production de l'apparence, de son invention. Ce qu'il montre de la réalité c'est ce qui réagit continuellement aux absences de la réalité qui est passée. C'est leur "entre-deux" qui rend visibles ces formes qu'il qualifie "d'impossibles, surnaturelles, merveilleuses" ».

Guillaume Millet
Sans titre, 2002
acrylique sur toile - 3 x (120 x 120 cm)
© T. Bernard

La disparition

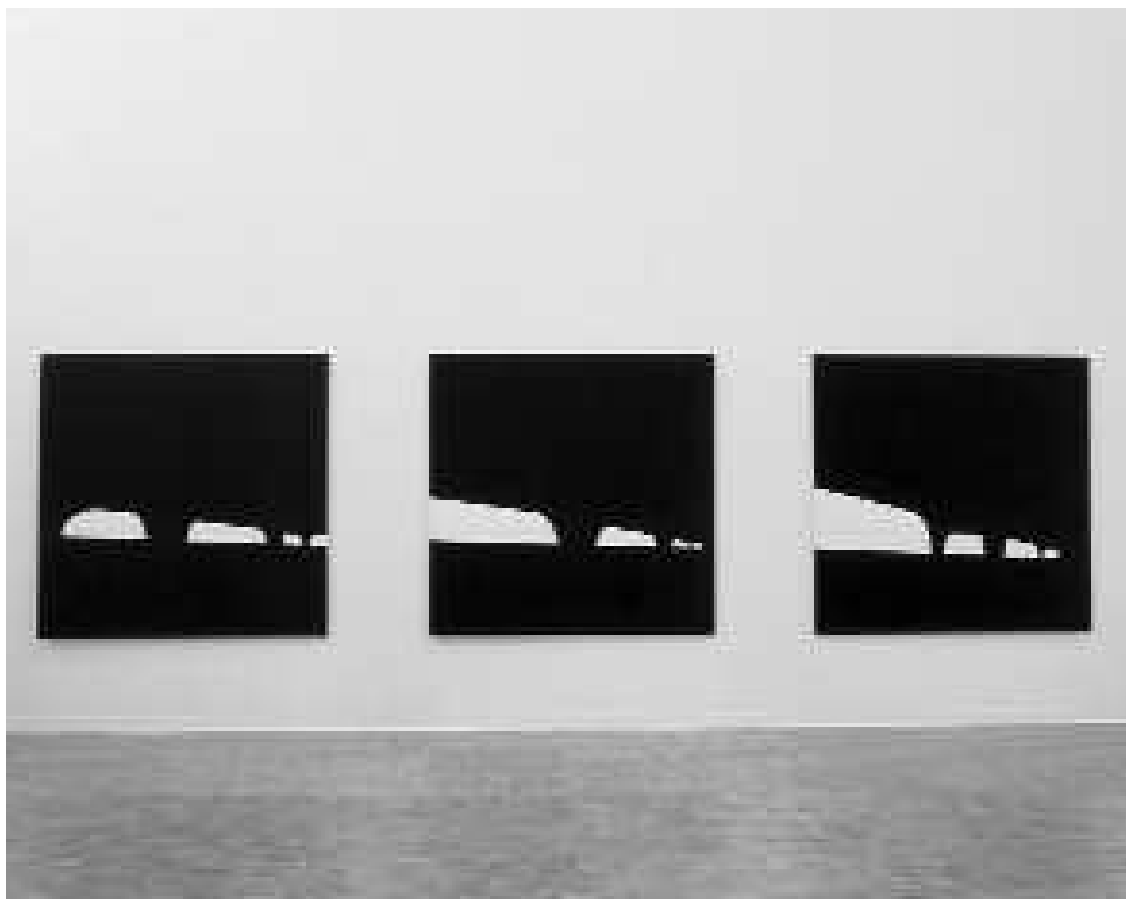
Deux moments sont impliqués par le terme « disparition » : celui pendant lequel se produit la disparition (désintégration) et celui qui valide l'anéantissement total et définitif (la non-existence).

Intérêt de cette thématique : elle signale une métamorphose et non un statut figé.

Trois solutions semblent s'offrir à l'artiste pour l'illustrer : représenter la désintégration, la non-existence ou l'« après-disparition ».

L'introduction d'éléments vivants (êtres ou matériaux) dans une œuvre convoque inévitablement un processus de désintégration. L'Arte Povera, le Land Art avec des matériaux naturels (minéraux, végétaux...) ou encore Joseph Beuys avec des aliments sujets à la liquéfaction (miel, graisse...) proposent des œuvres qui signifient de manière explicite voire immédiate leur propre destruction.

Le happening, qu'il soit suivi de traces ou non, dialogue avec la notion de disparition parce qu'il représente et revendique le caractère éphémère de l'art : des personnes se



réunissent dans un lieu pour réaliser différentes actions pendant quelques minutes, heures ou jours...

La désintégration peut aussi faire l'objet d'une représentation. Pensons, par exemple, aux dessins de Guillaume Millet qui, basés sur des photographies dont il a modifié échelles, angles de vues, couleurs, mélangé voire supprimé certains motifs, présentent un rendu quasiment invisible du document source.

La non-existence semble constituer une sorte d'impasse pour l'œuvre d'art parce qu'indubitablement imperceptible ! Il est possible de considérer que l'abstraction, qu'elle soit géométrique, lyrique ou monochrome en illustre une certaine forme : celle de la figuration voire du motif...

Constats de l'absence, les traces (écrits, photographies, objets personnels...) et empreintes d'être ou objet disparus appartiennent à l'évocation de l'« après-disparition ».

Les portraits photographiques et vêtements de personnes décédées des séries sur les Juifs et Suisses de Christian Boltanski ou encore les fragments-reliques de la célèbre maison de Jean-Pierre Raynaud s'inscrivent dans cette approche. Les traces se rapportent à l'histoire du sujet disparu, les empreintes, elles, révèlent son identité physique. Ainsi les toiles de Jocelyn Saint-André témoignent des particularités matérielles (parquet, dallage, pierre, aspérités, fêlures ...) de chaque sol à partir desquels il a réalisé ces empreintes. Sols désormais absents mais proches de la présence parce qu'identifiables.

Cécile Desboudard

noititqzib eJ

Jocelyn Saint-André : *INT.COUR*, 2002
huile sur toile - 196 x 345 cm, Galerie Interface, Dijon © Frédéric Buisson, Dijon

Alors que les expériences picnoptiques étaient « des réactions de défense devant des demandes ou des associations d'idées déplaisantes », le cinéma américain des années 1930, de la même manière, va avoir une « importante mission sociale et économique, car il évacue les apparences du monde présent et fait oublier la détresse matérielle », ainsi, conclut Paul Virilio, « on va vouer aux films comme les trains au voyage ».

Ainsi, de son simple enregistrement, on va rapidement évoluer vers la production d'un réel ; lequel, toujours mieux orchestré, va souvent être plus enviable que la réalité elle-même. Une étape importante dans ce processus est, comme le précise Paul Virilio, « Disney-world où le disciple de Méliès étendra encore son pouvoir cinématique sur les apparences du monde, organisant la ville comme son prédécesseur truquait ses films ». Ces sorties hors du réel ou cette disparition du réel, nous le savons bien, ont depuis largement dépassé l'expérience cinéphile ou celle du parc à thème. Les frontières séparant la fiction de la réalité se réduisent toujours plus, allant jusqu'à se frôler ou parfois même s'inverser – on a recours aux moyens techniques de la fiction pour donner plus de réalités aux faits réels, tandis que les faits réels sont relatés telles des fictions – ceci venant nourrir, tout en l'actualisant, cette *esthétique de la disparition* telle que la définit Paul Virilio.

Stéphanie Jeanjean



Emmanuel Régent : *Licone*, 2004, acrylique sur mur
à vendre : Dijon, Galerie Interface, 19.11.04 - 08.01.05 © Frédéric Buisson, Dijon

« Je ne peux pas le voir en peinture... »

Quelques formes de disparition dans la création et la peinture contemporaine

Une part importante de toute la peinture produite dans l'histoire de l'art (fresques, tableaux, etc.) ne peut être vue et admirée en raison de sa disparition causée par la destruction, le vol, l'oubli et le recouvrement.

Au cours du XX^{ème} siècle, la figure disparaît progressivement dans la peinture occidentale au profit de l'abstraction et de sujets non figuratifs. La question de vie ou de mort de la peinture, son caractère obsolète face au progrès de l'art ou de la société et sa place aujourd'hui réduite dans le milieu de l'art contemporain sont autant de sujets qui traitent d'une certaine manière de la disparition ou de l'absence physique de la peinture.

Aujourd'hui, on peut facilement faire le constat que des artistes continuent à peindre. Qu'en est-il de la pratique artistique sachant qu'il est difficile pour un plasticien de faire des images peintes qui vont à l'encontre du flot d'images existant ? Afin de faire passer un message dans le courant de cette résistance, des peintres optent pour la disparition visuelle du sujet. Ils vont le conceptualiser, le soustraire à l'image et ou le camoufler.

Le recouvrement pour certains artistes est une manière de révéler par l'absence, de faire disparaître pour donner à voir ce qui est recouvert et invisible. Né en 1949, Bertrand Lavier intervient sur un support à la fois modèle et sujet de son travail. Il peint directement sur des extincteurs, des pianos, des fenêtres et miroirs à l'aide d'une épaisse couche de peinture en reportant précisément la couleur de l'objet et les inscriptions d'origine. Au sens strict du terme, il peint sur le motif...

Lors d'une exposition intitulée *Comme un lieu commun*, le peintre Emmanuel Régent, né en 1973, installe dans la salle de l'École de médecine de Paris une série de photos représentant des cadrages à l'échelle 1 de fragments de murs, de portes ou de sol de ce lieu d'exposition. L'artiste ayant pris soin de les disposer à l'endroit exact de leur prise de vue, les visiteurs ne vont pas soupçonner d'emblée que la photographie est superposée au sol. Ce travail en trompe-l'œil conduit à cacher une réalité et par conséquent amène l'œuvre à disparaître.

Quand Claude Rutault, né en 1941, peint une toile

monochrome de la même couleur que le fond du décor dans lequel est insérée l'œuvre, il ne fait pas de distinction entre l'œuvre et le lieu. Son programme, intitulé *définition-méthode*, est une pratique iconoclaste qui vise à désublimiser l'œuvre d'art en abattant ses frontières. En effet, quelle est l'œuvre ?

La question ici n'est pas de savoir où se trouve l'œuvre, comme c'est le cas avec Régent, mais d'élucider l'énigme enveloppant l'œuvre de Rutault avec la disparition du tableau dans son environnement.

Pierre Buraglio, né en 1939, recouvre avec de l'encre ou de la peinture des journaux, des panneaux de bois, des tableaux achetés aux Puces, ses croquis, ses agendas. Par ce procédé – des opérations de caviardage, collage ou de peinture – il fait ainsi disparaître une histoire. De 1969 à 1974, lui-même cessa complètement de peindre. Dans son acte de recouvrement du sujet où la mémoire est refoulée derrière un écran, il est en rupture avec la peinture. Au sujet de la pratique artistique de Pierre Buraglio, Pierre Wat écrit : « Tout commence par une tentative de meurtre, en deux temps et deux opérations : recouvrir, camoufler. Pour en finir. Avec une certaine histoire de la peinture ».

Les travaux d'Emmanuel Régent sont aussi l'objet de cette entreprise ; tentative pour retenir *l'inconstance*. Ses dessins, peintures et installations sont de temps à autre pratiquement invisibles et changent d'aspect en fonction du hasard, de l'intervention du spectateur ou de la météorologie. Un coup d'œil hâtif et ses tableaux semblent être d'un seul ton, soit un parfait monochrome. Pourtant, la couleur dominante dévoile des nuances et des variations de couleurs qui conduisent à la lecture d'une image et d'une figure conçues pour évoluer selon la luminosité. Ces variations parfois infimes révèlent des formes le plus souvent figuratives (portraits, paysages, natures mortes). C'est un travail sur l'intimité du regard, un secret à partager avec le temps et la durée.

Gérard Gasiorowski (1930-1986) a produit des petits tableaux intitulés *les Aires*, au format *zéro figure*, entièrement blancs, dans lesquels apparaît seulement un

tracé très discret en forme de V, image visible de l'envol d'un oiseau. Dans les dessins formés par de la buée et réalisés par Emmanuel Régent, c'est l'évaporation qui provoque la disparition. Il faut à nouveau souffler sur la feuille de plexiglas pour que l'image réapparaisse. Philippe Dagen a commenté ce travail en désignant une œuvre « à la discrétion presque invisible ».

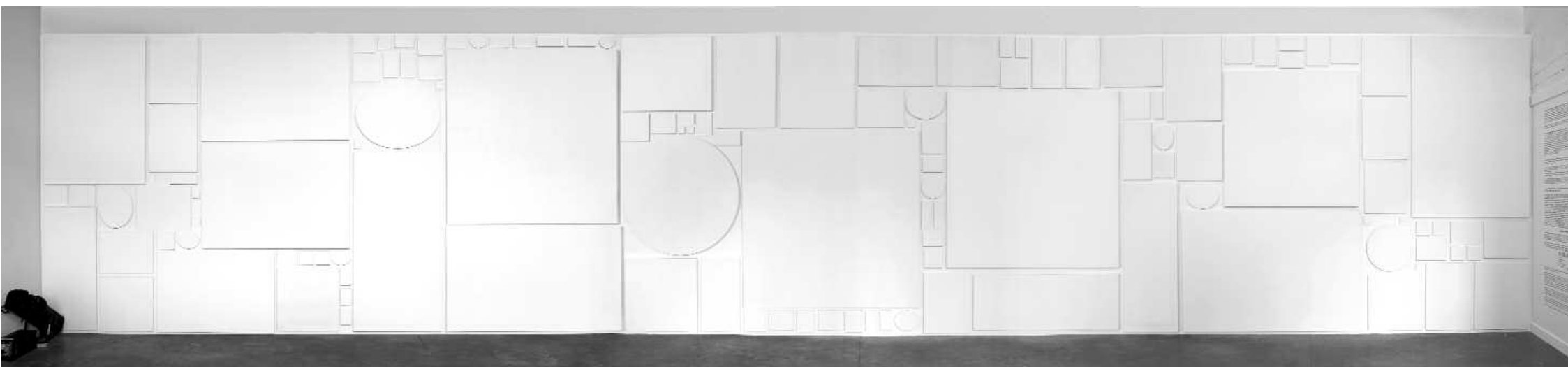
Luc Tuymans est né en 1958. Abolissant la relation psychologique entre le spectateur et l'œuvre, la peinture de Tuymans n'offre pas de point à fixer, ce qui amène le spectateur à sortir de l'image. Le sujet paraît absent. En plus de l'expérience visuelle, une signification est proposée. Le contenu figuratif est inspiré par l'histoire locale ainsi que par la propre expérience de l'artiste (lieux et personnes). La peinture, telle une coquille vide, demande à être déchiffrée. C'est une œuvre picturale conceptuelle qui invite à contempler des images sorties tout droit d'un rêve, des images, telle une impression fugitive, qui se placent dans le souvenir.

Né en 1960, Marc Desgrandchamps a un savoir-faire et peint à l'huile comme Tuymans. Sa peinture déroule une pellicule de film où les images, souvenirs d'amour et de vacances, se superposent. En fait, ce sont des images intérieures qui échappent totalement au spectateur. Il recouvre partiellement les sujets, évocations dans lesquelles il ne reste que des traces. Je ne me rappelle pas... Ce lieu existe-t-il vraiment ?

Il s'agit de la disparition du visible, le sujet s'esquive de la surface lisse et fermée de la toile. Charge contre le surplus d'images dans notre société, mais aussi contre la peinture, parfois son métier, souvent son histoire ; les artistes procèdent à une attaque en règle contre la gigantesque mémoire de l'histoire de l'art. Dans un jeu dialectique entre le visible et l'invisible, les artistes réinventent l'histoire de la peinture en utilisant les formes d'une disparition pour nous faire voir...

Vincent Chabaud

Claude Rutault : *Définition / Méthode n°100 « Maxima 1. Option pile*, 1979 (8^e actualisation Jacques Py et Daniel Bosser) dim. du mur : 330 x 1625 cm, 126 toiles accrochées carrées, rectangulaires, rondes et ovales
D'un lieu l'autre, œuvres de la collection Daniel Bosser : Centre d'art de l'Yonne (Communs du Château de Tanlay) : 05/11 - 01/10/04 © André Morin, Paris



« La membrane physique des choses »

Josef Koudelka, membre de l'agence Magnum, n'est plus photoreporter ; l'a-t-il d'ailleurs jamais été ?

Il capte à travers ses images le spectacle incessant de ce qui n'est plus, car photographique, et de ce qui apparaît, car reproduit. Plus que de figer le lieu des tourments de l'homme et de ses actes les plus significatifs, il délivre des fragments qui condensent, autant qu'ils effacent, le temps, l'individu et son environnement.

Ses photographies, vides de toute présence humaine, suggèrent d'autant mieux son existence. Koudelka attend l'absence de la figure dans le cadre et extrapole ainsi sur un monde post-apocalyptique. Il restitue un non-monde illustré par le nôtre défiguré grâce à des clichés réalisés sur des sites archéologiques, dans des paysages ruraux, urbains ou des carrières désaffectées. À chaque prise de vue le but est le même : découvrir un environnement qui s'évanouit, qui se modifie jusqu'à l'usure par l'intermédiaire d'un regard archéologique façonnant le paysage par couches ou par strates. Un point de vue chimique face aux choses, évocation subtile de la spécificité de son médium, qui nous rappelle que rien ne disparaît, tout se transforme.

Comme tout droit sorti d'un bunker souterrain après le cataclysme, il témoigne de ce qui reste, de ce qui a été détruit ? À l'instar d'une nouvelle de science-fiction dont il serait le narrateur, il décrit le monde tel que nous l'avons laissé après notre folie exterminatrice. Mais ce monde est actuel ; il s'agit bel et bien de lieux contemporains modelés par l'œil du photographe. Le trouble est là car il traite toujours avec les mêmes précisions et éloquences, de villes ravagées par la guerre, comme Beyrouth, ou de sites n'ayant pas subi le même outrage. Il relate l'état de notre environnement qui dépérit d'une manière globale.

Un travail qui nous parle du manque autant que de la substitution car son appareil panoramique semble vouloir remplacer l'œil humain mais n'y parvient pas totalement. Plus l'image se déploie, plus sa rupture est grande. Malgré la plénitude de l'acte, l'insuffisance se fait sentir comme le dit Robert Delpire : « Car le panorama est bien cela : un espace allongé limité aux deux bouts, un morceau de temps, fermé sur lui-même. Sans suite. »¹.

Quant à la substance même de la photographie, le grain, il anime les matières et les textures de ces sites mais traduit aussi leur décomposition Koudelka, grâce à ce graphisme visible mais pas outrancier, affiche la solidité des choses autant qu'il déclare leur disparition. Il s'interroge sur la structure des éléments autant que sur leur désintégration en la superposant aux particules argentiques. Ainsi, il nivelle ce qu'il voit et assimile parfois l'infiniment petit à l'infiniment grand, comme on peut le constater dans *Liban*, *Beyrouth*, 1991 où un rideau de fer perforé d'impacts de

balles est semblable à un ciel étoilé. Le grain sème donc le doute sur la réalité de ces paysages mais, plus encore, ses valeurs de gris, très profondes, nous plongent dans des abîmes insondables.

Les lieux qu'enregistrent le photographe sont interprétés grâce à une conscience pointue du noir et blanc supposant presque une vision achromatique. Il reproduit ces paysages avec des tonalités qui donnent une forte densité aux composants du cliché mais qui, par voie de conséquence, les projettent dans un intervalle fragile, entre clarté et obscurité.

Il n'est donc pas rare de voir dans ses photographies une part étendue donnée au noir le plus sombre. Koudelka assume ce dernier comme un véritable espace en lui accordant une grande place constructive dans son travail. Il est avant tout considéré comme auxiliaire aux zones claires qui, en dépit de son manque de détails, évoque pourtant un événement survenu ou à venir. Davantage qu'un vide, il est perçu comme une masse qui exhibe autant qu'elle cache.

La lumière quant à elle, généralement synonyme de visibilité, est ici tamisée pour mieux correspondre à cette volonté de représenter cette intermittence car même lorsque le cliché s'est effectué en plein soleil, les valeurs de gris gardent une opacité troublante.

Tout dans les œuvres de Josef Koudelka suit ce processus. Aussi le temps est considéré comme une valeur qui ne subit pas de rupture dans le sens où l'histoire est partout et ce même sans l'homme. Le temps, en tant que donnée suprême des actes de l'humanité, disparaît pour laisser place à une histoire de l'instant ordinaire et, dès lors, tout moment est privilégié ; il fait perdurer des fractions fugitives mais intenses. Koudelka se focalise sur l'histoire des choses et inaugure un rapport global sur le monde et accentue d'autant plus la fugacité de l'homme et l'inéluctable dénouement de son existence. Diego Mormorio précise bien ce point lorsqu'il écrit : « Le regard de Koudelka transcende tous les sujets de ses photographies, tout comme il transcende les limites de l'instantané – et donc de l'historicité des choses – et dans cette transcendance, les choses se révèlent dans leur globalité, et donc, aussi, dans leur essence géo-historique »².

Parfois ses clichés laissent présager d'un chemin mais il ne mène nulle part ; chose paradoxale lorsque l'on connaît l'acharnement du photographe à revenir chaque année dans les mêmes endroits. Il symbolise plus volontiers la trace d'un homme qui l'a arpenté. Mais lorsque l'humain fait une réelle apparition dans ces épreuves, il n'est qu'une ombre ou est englouti par celle-ci qui creuse son visage. À l'instar de la photographie intitulée *Italie, Palerme*, 1991 où un individu se recroqueville dans son manteau comme s'il était absorbé par celui-ci, l'humanité est ici représentée en constante faiblesse ; naissante et agonisante à la fois. Ainsi montré, l'être n'est plus qu'une facette de lui-même, au seuil de la mort.

C'est cet espace vibrant où tout se découvre, s'effrite ou est absorbé en même temps qui concentre l'attention du photographe afin de mieux affirmer que : « L'invisible, lui aussi, est un tombeau, mais il a pour couvercle une transparence propice à la traversée de l'apparition. »³.

Robin Laromanie-Gauthey

1. Citation extraite de la postface de Robert Delpire dans *Chaos, photographies de Josef Koudelka*, coédition Nathan/Delpire, Paris, 1999.
2. Propos repris de Diego Mormorio dans son texte, issu de *Josef Koudelka, théâtre du temps*, éditions Actes Sud, Arles, 2003.
3. Citation extraite de la préface de Bernard Noël dans *Chaos, photographies de Josef Koudelka*, op. cit.

Disparaître

Sans doute la forme la plus évidente de la disparition est-elle la mort elle-même, celle dont on ne revient pas, celle que l'on prie de ne pas être trop cruelle, trop laide, trop violente, cette disparition radicale que l'on souhaite ne pas être trop dénuée de sens, et qui donnera, au moins à ceux qui nous entouraient, un héritage dont ils ne devraient pâler. Mais cette disparition, la mort, est pourvue au moins d'un avantage : celui qui en est la victime n'y survit pas. Lapalissade diront certains. Il est pourtant d'autres formes de mort où le « disparu » n'est pas vraiment parti. D'autres formes dans lesquelles il se voit être l'objet d'un oubli plus ou moins lent, mais toujours certain, une forme dans laquelle il devient le fantôme de sa vie, une forme où il se voit, jour après jour, littéralement se retirer du monde. Ces fantômes, en errances diverses, hantent les villes, les rues, les couloirs d'hôpitaux, les appartements ou cellules de prisons, les pensionnats, les squats, les bureaux... Partout ils vivent sans qu'on les voit, incertains d'être toujours là, c'est-à-dire visibles aux yeux des « autres ». Ces âmes perdues, en nombre conséquent, sont des reclus sans nom qui s'effacent en silence.

La désocialisation est une disparition à part entière. Si, dans l'univers orwellien, des personnes sont physiquement mises hors-circuit pour ne pas adhérer à la pensée unique de Big Brother, ici disparaissent, sans épitaphe particulière, hommes et femmes sourdement

déclarés inutiles au rendement économique et social, congédiés des chaînes de production, happés par des addictions en tout genre, aspirés par les aléas de la rue, et ce à des âges fort divers. Cette disqualification mécanique a l'avantage, pour ses seigneurs, de ne pas permettre la désignation de responsables. Car pour que responsabilité il y ait, il faut que faute soit commise. Or tout cela s'inscrit paisiblement dans une logique établie, cautionnée, et, dorénavant, qu'on peut expliciter sans que scandale soit déclaré : on discrimine à l'embauche, on vire à tout va, on délocalise, on anesthésie les masses...

Ainsi, l'errance est-elle chose courante, la dépression maladie affirmée, la pauvreté réalité quotidienne, et grandissante. Et point de révolte encore. Car cette logique intègre intelligemment la gestion de ses déchets. Par les propagandes médiatiques, elle détourne les regards vers d'autres maux, en criminalisant les attitudes rebelles, en transformant miraculeusement les victimes en assassins, en dealers, en voyous. Elle jette ses yeux volontairement simplificateurs sur des guerres lointaines, des misères étrangères, pour



Christian Robert-Tissot : *Sans titre*, 1996
acrylique sur bois, 150 x 1100 cm (collection Frac Bourgogne)
RAZZMATAZZ : Dijon, L'Usine (org. Frac Bourgogne), 15.06-24.08.02

chaque année¹. Tel David Rondelle, 21 ans, dépressif, jeté en prison pour consommation de shiit, retrouvé mort au mitard le 18 juillet 2003². Tel Bernard Cairns, 18 ans, retrouvé pendu dans l'un des pires ghettos de Belfast, après les obsèques de son ami Anthony O'Neill, lui aussi suicidé³.

Jean Constance

1. Delphine Saubaber, « Plus de 3000 personnes âgées se suicident chaque année en silence », *Le Monde*, 7 février 2004.
2. Elsa Vigoureux, « Le petit fumeur de cannabis était dépressif. David, suicidé du mitard », *Le Nouvel Observateur*, jeudi 18 décembre 2003, n°2041.
3. Où l'on rappelle que le nombre de suicides est sept fois plus élevé en prison qu'à l'extérieur. Jean-Pierre Langellier, « Suicides en série parmi les jeunes des ghettos de Belfast », *Le Monde*, 19 février 2004.

Il est l'heure !!!

Disparaître dans le médium

Dans sa récente installation intitulée *Plutonium 1* et présentée au Centre de Création Contemporaine de Tours, Klaus Rinke fait une nouvelle fois appel à ses thèmes de prédilection que sont : l'horloge et la circulation de l'eau. À travers eux, l'artiste s'attache à rendre perceptibles les notions abstraites qui fondent notre relation au monde : le temps, l'espace, la gravitation.

Lors de l'exposition, on pouvait y voir des créations inédites ainsi que des œuvres historiques parmi lesquelles la célèbre installation d'autoportraits photographiques « Disparaître dans le médium ». L'œuvre est constituée de seize autoportraits de Klaus Rinke. La première photographie, qui correspond à la réalité du visage à l'heure indiquée par l'horloge, est photographiée à son tour, en diminuant le temps d'exposition, et ce même processus est renouvelé jusqu'à ce que l'image s'efface complètement jusqu'au blanc. Réalisée en 1972, cette installation photographique nous plonge dans l'évocation d'un temps se poursuivant au-delà de l'humanité. Cette notion prend corps dans le phénomène de disparition.

Né en 1939 en Allemagne, il étudie de 1956 à 1960 à l'école des Beaux-Arts de Folkwang de Essen-Werden. Tout en faisant preuve d'une remarquable indépendance, il côtoya des années 60 à 70, l'art conceptuel, le body art, le land art. Aussi semble-t-il s'inscrire dans toutes les interrogations de l'époque. Engagé en faveur d'un art libre de toute référence, à l'instar de Joseph Beuys dont il fut le collègue dès 1974 à l'académie de Düsseldorf, il n'inscrit cependant pas son œuvre sur le terrain d'une action politique, il préfère l'ancrer dans le champ poétique.

Au tournant des années 60-70, Klaus Rinke développe une œuvre qui en appelle tant au dessin qu'au volume et à la peinture qu'à la photographie. En réalisant « Disparaître dans le médium » l'artiste affirmait vouloir « *représenter la minceur (transparence) de ce moment* ». Pour cela il utilise le temps c'est-à-dire le réglage de l'exposition de l'appareil pour faire disparaître l'image dans le média. Ainsi, en soulignant la temporalité, Klaus Rinke nie la nature même de l'image photographique. En effet, en raison de son caractère « naturel », l'empreinte physico-chimique incarnerait le pouvoir de révélation alors qu'ici elle est détournée et illustre le contraire. Parallèlement, cette même année, Klaus Rinke réalise le double miroir de cette œuvre. Le processus y est inversé, le temps d'exposition augmenté plutôt que diminué, pour aboutir au même phénomène, mais inversé. L'image disparaît en noircissant.

Klaus Rinke
Ein Moment (diminuiret) oder im
Medium verschwinden (weiss), 1972
Photographie noir et blanc
115 x 87,5 cm
© Collection Frac Bourgogne

DISPARITIONS

De Kooning bluffé par le jeune Rauschenberg
Immolant son dessin au gré d'un coup de gomme !¹
Surprenant, le couteau du penseur Lichtenberg
Pour un Breton garant de l'humour de cet homme !²
Attendant ce pied, parfait, sublime et nu ;
Rêvons avec Balzac au « chef-d'œuvre inconnu »
Illustrant les douleurs d'un peintre méconnu !³
Tâtons de ce concept que Perec nous apporte
Improbable et célèbre exemple de contrainte⁴
Ouvrons nos yeux voyeurs au revers d'une porte
Noyés dans l'indécence offerte avant l'étreinte.⁵

Michel Rose

20/10/2004

1. Robert Rauschenberg se fit remarquer en 1953 en effaçant un dessin de William De Kooning offert par ce dernier.
2. Georges Christoph Lichtenberg (1742-1799) cité par André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (1939) pour son fameux aphorisme qui évoquait « un couteau sans lame auquel manque le manche ».
3. Le *chef-d'œuvre inconnu*, nouvelle de Balzac (1831) nous raconte l'histoire d'un tableau défiguré par les repentirs auquel il ne reste qu'un détail « lisible » un pied d'un hallucinant réalisme.
4. *La Disparition* de Georges Perec (1969) roman n'utilisant pas la lettre e !
5. *Étant donnés 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage* (installation de Marcel Duchamp 1946-1966). La Mariée nue est cachée derrière une porte percée de deux trous à l'usage des « regardeurs ».

D'autre part, dans le coin en haut à droite figure une horloge. Apparue au début des années 70, elle est à l'image d'une réflexion sur l'art tout entière fondée sur le concept d'écoulement. Elle constituera un des objets récurrents d'un temps tout à la fois en suspens et en perpétuel mouvement. Utilisée autant pour sa relation au temps compté que pour sa forme circulaire parfaite avec un point en son centre autour duquel les notions de temps et d'espace s'articulent, elle s'apparente toujours à une horloge de gare. Ce choix s'explique peut-être par la fonction occupée par son père et son grand-père : chef de gare. Elle renvoie à un lieu où le temps est omniprésent et où il régule tout.

Enfin l'artiste donne à voir son visage. Il se sert de l'autoportrait pour matérialiser le phénomène de disparition. Aussi s'agit-il de l'évocation de la condition humaine. Et si face à l'absence tout n'était que révélation ou pour citer Paul Virilio : « *Dans l'esthétique de la disparition, les choses sont d'autant plus présentes qu'elles nous échappent* ». La même année, dans « *changement de position dans un moment unique du temps* » constitué d'un montage photographique, l'artiste se fait photographier successivement dans un paysage en se déplaçant chaque fois de cinquante pas. Sa silhouette semble ainsi s'amenuiser et disparaître dans le paysage.

Nadège Marreau

1. Exposition *Plutonium*, CCC, Tours, 15/11/03 - 14/03/04

Bibliographie :
Texte de Danièle Yvergnaux : notice du catalogue *Collection Frac Bourgogne 1984-2000*
Article de Philippe Piguet in *l'Oeil*, Janv. - Fév. 2004, pp. 96-99
nom de l'œuvre en Allemand :
Ein Moment (diminuiret) oder im Medium verschwinden (weiss)





Erwin Wurm : Une esthétique de l'absence

« Comment parler de ces choses communes, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes »¹.

Il me semble bien que c'est à l'aune de cette définition que les travaux d'Erwin Wurm s'attachent, puisant essentiellement dans notre horizon domestique dont il révèle la troublante dimension d'absence, témoignant par là-même du dérisoire comme forme et activité visant un paradoxal dévoilement.

À travers des objets et matériaux triviaux (cartons, tables, chaises, vêtements), l'artiste organise de menus déplacements, convoquant tour à tour la dissimulation, le détournement d'usage, l'ironie. Les ensembles réalisés à partir de vêtements conviennent à l'absence du corps identifiable ou à sa transformation incessante (*59 positions*, vidéo, 1992), tandis que les travaux réalisés à base de poussière nous entretiennent d'une disparition spécifique de l'objet (*Aperto*, 1990).

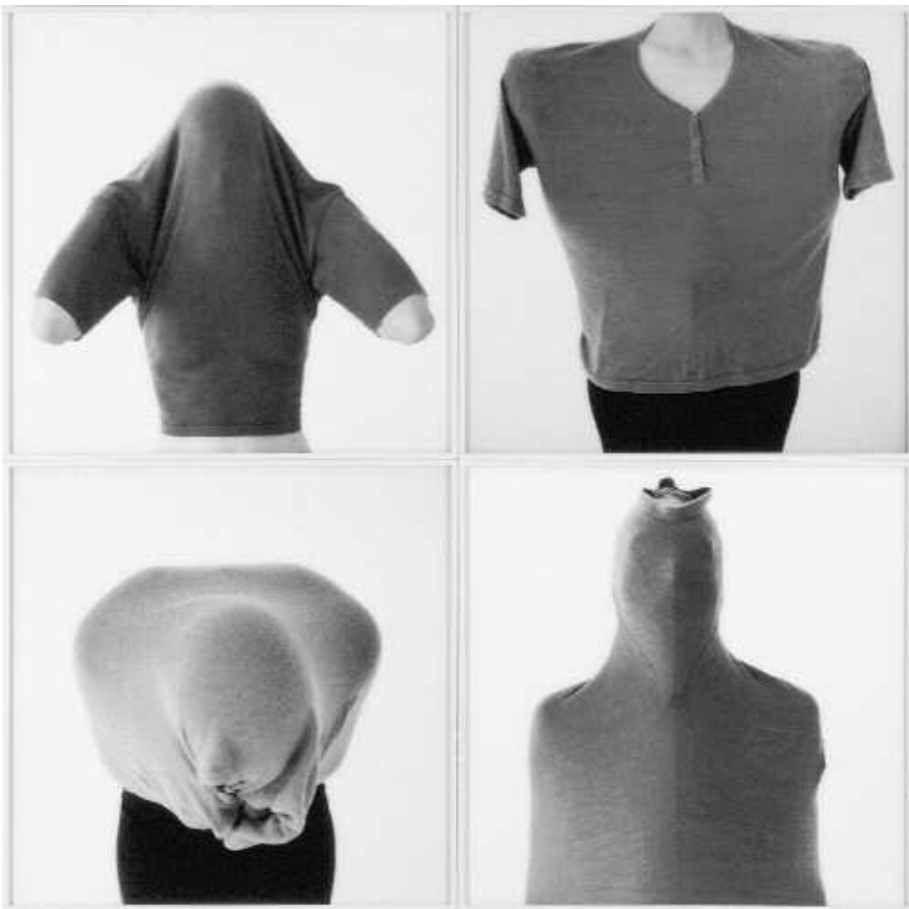
L'artiste évoque avec pertinence une forme de contre-événement, met en scène avec peu de moyens, refuse l'ostentation pour lui préférer un bruissement de fond, autrement dit quelque chose reposant sur l'habituel (ce qui passe pour le moins vu) : la chemise à mettre, à défaire, à déposer (*Pullover sculptures*, 1997), le temps qui passe, l'objet qui s'est déplacé ou volatilisé, le carton désœuvré dont on fait le tour (*Ilk*, 1992), l'autre qui fait défaut et que l'on tient à distance. Dès les années 80, Wurm s'intéresse aux volumes vides (nombreux travaux à partir de containers, de vitrines, de tables, commodes et socles²), puis envisage le vide de l'atelier comme terrain de création ; nécessité à vouloir habiter un espace en articulant des gestes et des positionnements d'objets quotidiens, en ne retenant à chaque fois que la manière la plus élémentaire : retirer l'objet précédemment posé dessus, saupoudrer de poussière, simuler l'esquive, le vol ou l'égarement - un sans rien faire, ou presque... Évider ne signifie pas pour autant faire totalement disparaître, et les volumes de l'artiste conservent cette inquiétante étrangeté de ce qui perdure malgré l'absence, formes ovales ou rectangulaires restées fraîches, témoins d'une soustraction (in)volontaire, symptômes d'une condition de précarité permanente³.

À la disparition concrète des objets se conjugue par la suite celle, plus théorique, de la condition pérenne de la sculpture : les *One minute sculptures* (depuis 1988) s'emploient à saper la permanence d'une situation volumétrique au profit d'une interaction libre entre le specta(c)teur et quelques objets domestiques. Nous devenons les tenants fugitifs d'une situation minimum à réitérer : enfiler progressivement une cinquantaine de vêtements jusqu'à n'être plus, au regard d'autrui, qu'une masse informe et vaguement colorée, s'allonger sur le dos en suspension sur quelques balles de tennis sans toucher le sol, maintenir contre le mur par le seul usage du crâne ballons et seau... autant d'actions restreintes dont l'étrangeté radicale est paradoxalement le résultat le plus lisible (les objets nous sont proches, leur manipulation décalée : *ils* sont un autre). Dans ce contexte, la notion de disparition est double : d'une part la sculpture cesse d'être lorsque le visiteur se dévêt, d'autre part le corps du visiteur lui-même disparaît lorsqu'il se prête à cet excessif habillage : en d'autres termes la sculpture se révèle au fur et à mesure que le corps s'efface, et inversement.

Le moins de conditionnement possible en amont, le maximum de perte (d'échec) possible en aval : Wurm extrait par exemple trois socles des réserves du Frac Bourgogne afin de révéler par la poussière-témoin de bustes disparus l'hypothétique dialogue de trois philosophes (*Montaigne, Descartes, Kant*, 1998), il se demande encore comment faire tenir d'un seul bloc sur deux clous un pull sans aucune couture (*Untitled*, 1995)... À partir d'une tournure stéréotypée - plier et replier ses habits - l'artiste tente d'envisager la sculpture, domaine a priori dédié à l'efficace et à la solidité. Exposer le dépôt, détourner l'*habitus*, c'est finalement démontrer que la faiblesse est une donnée essentielle de l'art, que le dérisoire est porteur d'architecture (même pauvre), que le banal est susceptible d'autoriser des sculptures certes éphémères mais prioritairement imprévues (*Sans titre*, 1990-92, coll. Frac Bourgogne).

Figurer ainsi à la fois le temps du mouvement infime et la présence d'un vide, autrement dit viser le paradoxe de désirer un accomplissement prenant racine sur du presque rien : peut-être se dessine-t-il ici cette recherche d'une « profondeur élémentaire »⁴ qui n'apparaîtrait qu'à la faveur d'une disparition ?

L'œuvre peut-être alors entendue comme le support d'un évanouissement, la révélation d'une



surface qui ne cache rien que sa propre évanescence. Une présence persiste, quand bien même les objets disparaissent, quand leurs noms - par l'habitude - nous ont échappés. Vaporisés, disséminés, les objets s'obstinent dans une matérialité imprévisible que notre pouvoir projectif d'imagination reçoit comme une invitation à la songerie sur le temps qui passe, la mémoire des lieux, voire sur la mobilité permanente d'une ère contemporaine fondamentalement déracinée (et *déracinante*).

Dans une proposition récente, l'artiste se représente en véritable contre-modèle réalisant une série d'instructions visant ironiquement la promotion de la paresse (*Instructions for Idleness*, 2001, c-prints et textes sur aluminium), comme si là encore l'attitude la plus incorrecte, voire la plus dégradante - celle qu'il ne faudrait justement pas (a)voir - permettait encore de persistantes présences, celle de la sculpture comme posture et celle de l'artiste comme acteur. S'ennuyer par étapes, devenir meuble parmi les meubles, en un mot disparaître encore, c'est-à-dire s'éloigner des postures victorieuses et *glorifiantes* d'un art fondé sur le *satisfecit*. Aussi c'est bien à une fibrillation entre l'être-là et l'invisibilité que nous avons

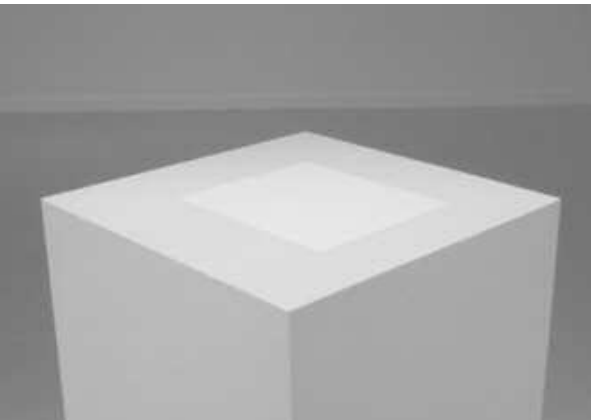
affaire dans le travail de Wurm, à une « volatilisation de l'expérience »⁵ qui résiste paradoxalement comme le point ultime d'une évidence.

Eric Laniol

1. Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, La librairie du XX^{ème} siècle, Éditions du Seuil, 1989, p.11
2. Pour un regard exhaustif de ces pièces, je renvoie au catalogue *Erwin Wurm*, Peter Weibel, éditions Hatje Cantz, 2002, pp.20-41
3. On pense ici notamment à la pièce de 1993 *Sans titre*, présente lors de l'exposition *Poussières (Dust memories)* au Frac Bourgogne en 1998, qui non seulement témoigne d'une disparition littérale d'objets d'art, mais ironise aussi sur l'auto-référencement de l'œuvre minimaliste... La *précarité permanente* est donc autant celle de l'objet quotidien que celle de l'œuvre, et convient aussi bien à l'artiste lui-même, dont l'activité est avant tout celle d'un retrait.
4. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, « L'œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l'objet », Coll. Folio-essais, Éd. Gallimard, 1955, p. 297
5. Maurice Blanchot, op. cit., p. 191

Erwin Wurm
One Minute Sculpture, 1998
photographies couleurs - 4 x (100 x 100 cm)
Collection Frac Bourgogne
© André Morin, Paris

Montaigne, Descartes, Kant, 1998
3 socles, poussière - 80 x 60 x 60 cm, 2 x (100 x 60 x 60 cm)
Collection Frac Bourgogne
© Frédéric Buisson, Dijon



Allen Ruppersberg : *Doing Nothing*, 1971-1999
Photographies noir et blanc - 20 x (18,2 x 25,7 cm)
© Collection Frac Bourgogne

Donner vie et forme à l'invisible...



Très sensible à la proposition de *hors d'œuvre* qui consacre son numéro à la notion de disparition, je profite de cette occasion pour aborder une exposition dont finalement la presse spécialisée n'a pas beaucoup analysé la portée, du moins, pas assez à mon goût. Il s'agit de l'exposition *Densité + ou - zéro*, présentée entre février et avril 2004 à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris et conçue par deux jeunes commissaires d'expositions indépendantes : Caroline Ferreira d'Oliveira et Marianne Lanavère. Dans le domaine de la physique, la densité correspond à la masse volumique d'un corps, une densité zéro équivaldrait donc à une matière sans masse ou pourrait évoquer des éléments sans masse de nature ondulatoire (comme les constituants de la lumière : les photons ou encore les ondes musicales...). Une exposition dédiée à des éléments insaisissables, a priori non perceptibles ? On ne peut alors s'empêcher de songer immédiatement à Marcel Duchamp, ou à Yves Klein, références auxquelles s'ajoutent celles de l'art conceptuel, comme le souligne Marianne Lanavère :

« Ces œuvres prenaient finalement la forme de quelque chose de très concret, très émotionnelle, très subjectif, plus proche au sein de l'art conceptuel de Robert Barry que de Kosuth. Ces œuvres nous semblaient avoir une présence, une force, proche du quotidien. Densité désigne cette présence, cette force. Zéro signifie cette recherche du rien, du vide, de l'invisible. »¹

Un des mérites de l'exposition est de regrouper un ensemble d'artistes (Francis Alys, Mark Bain, Marie Cool et Fabio Balducci, Marcel Dinahet, Ceal Floyer, Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz, Graham Gussin, Ann Veronica Janssens, Fiorenz Menini, Jiro Nakayama, Carsten Nicolai, Frédéric Nogray, Roman Ondak, Roman Signer, Annika Ström, Joëlle Tuerlinckx, John Wood & Paul Harrison, Work seth / tallentire) dont les travaux sont peu montrés en France, notamment ceux dont la pratique relève notamment du domaine du son : Carsten Nicolaï, Jiro Nakayama, Mark Bain. Par le biais d'une scénographie discrète et efficace, réalisée par l'agence LIN (les architectes Giulia Andì et

Finn Geipel), qui réussit le pari difficile d'unifier l'espace de l'École des Beaux-Arts, cette exposition peut réunir des artistes pourtant issus de générations différentes, de pratiques et d'univers divers. Loin de vouloir présenter ces artistes comme les acteurs d'une même tendance, les commissaires ont réussi à dégager les lignes de forces et recherches communes de chacun, tout en présentant les travaux de façon quasiment isolée, parfois en dialogue mais toujours limité à une ou deux, parfois trois oeuvres, jamais plus. Ce choix scénographique (ce désir de cloisonner les espaces et d'isoler les œuvres) évoque l'univers un peu austère du musée, mais cette première impression laisse vite la place au plaisir du regard, du face à face avec l'œuvre. La sincérité du propos des commissaires et leur souci omniprésent de montrer avant tout les démarches des artistes se trouve ici être pleinement sensible et appréciée ! À l'occasion de cette exposition, les deux commissaires ont aussi sollicité les étudiants des Beaux-Arts et conçu avec eux une programmation événementielle, incluant notamment une série de performances, auxquelles a participé une jeune artiste coréenne talentueuse : Heesook Yu. Par un geste simple et poétique (soulever une bâche plastique transparente à proximité d'une soufflerie), Heesook Yu a su donner forme et vie au vide, à l'air, à l'insaisissable.

« Pour ce qui est de l'exposition Densité + ou - zéro, la difficulté résidait dans le fait de faire une performance, je n'en avais jamais fait auparavant, en conciliant un espace et un temps déterminé avec mon travail personnel. En regardant attentivement le lieu, je me suis aperçue qu'il y avait une bouche d'aération d'où se dégageait un air chaud. J'ai eu alors envie de rendre cette présence de l'air visible et palpable. D'où est venue l'idée d'une bâche suffisamment légère pour réagir à l'air chaud. Une fois que la bâche se déploie, elle prend vie, devient autonome. Actrice d'un accident provoqué, je suis passée en position de témoin. »²

Présente aussi lors d'une exposition intitulée *Première vue* conçue par Michel Nuridsany au Passage de Retz en septembre dernier, les travaux d'Heesook Yu

retenaient l'attention par leur dimension poétique, leur apparente abstraction, leur apparente absence de sujet. Il s'agissait d'une vidéo *Azilang-yi* qui proposait une image là encore très simple : celle de l'ombre d'un radiateur éclairé par le lever du soleil, une ombre qui dessine une sorte de paysage abstrait et révèle ces infimes moments quotidiens, ceux justement qui restent insaisissables car nous ne leur accordons pas d'attention.

« Azilang-yi rend compte, comme tu le dis de ces petits moments ordinaires mais surtout il pose le postulat poétique qu'il existe dans un même lieu différents espaces temps où s'organisent des vies aux règles propres. J'essaie d'intégrer ces mondes, de les montrer tels qu'ils m'apparaissent. »³

Le travail d'Heesook Yu se situe autour de ses notions de visibles et d'invisibles, de disparitions et d'apparitions :

« ma démarche est très simple : élargir le champ du regard et du sensible en montrant des incidents ordinaires, accentuer la relation du non-visible sur le visible »⁴.

Albane Duvillier

1. Entretien de Marianne Lanavère avec la session13 de l'École du Magasin au Printemps 2004.
2. Entretien par e-mail avec Heesook Yu novembre 2004.
3. Idem.
4. Idem.

Heesook Yu: Performance
Densité + ou - zéro : École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2004
© Session13, École du Magasin, Grenoble



Graham Gussin : Know nothing, Self portrait as X - The Man with the X-Ray Eyes, 2003
John Wood & Paul Harrison : Hundredweight, 2003
Densité + ou - zéro : École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2004
© Session13, École du Magasin, Grenoble



Retour sur la fin des Panchounettes

« Si nous étions allés jusqu'au bout de notre attitude, nous aurions arrêté dans notre coin, sans rien dire à personne. En vérité, nous voulons être admirés une dernière fois, comme les grandes putes ». C'est ainsi que disparut Présence Panchounette. En 1990, ce collectif aux contours obscurs qui cultivait le détournement, le faux, le pillage, l'irrévérence et l'imprévisibilité, décidait de se saborder en public en signant son acte d'un entretien publié dans *Art Press*¹. Un suicide programmé qui pose les termes de l'action de l'artiste comme producteur et acteur du monde de l'art.

À la différence d'autres artistes pour qui la dématérialisation de l'art permit un temps d'échapper au marché, Présence Panchounette s'attaquait à l'horlogerie du système par le biais du détournement. Parmi les dernières manifestations des Panchounettes, on trouve une commande de la Fondation Cartier pour laquelle ils produisirent un solex plaqué or intitulé *Le vrai classique du vide parfait* ; ils exposaient en cette même année 1988 au CNAC, rue Berryer. Une exposition dont le mélange de citations irrévérencieuses (en vrac : de Warhol, Haacke, Lavier...) et d'objets détournés de leur mythologie (souvenirs de voyages asiatiques et africains) produisait l'effet d'une totale absence stylistique. Parmi ces objets, une gravure sur plaque de verre donnait à lire à l'envers un slogan situationniste de 1968 : « A BAS la société spéculaire marchande », laissant le spectateur dans le doute quant au positionnement idéologique du collectif. La consécration leur causa quelques maux de têtes, puisque très sérieusement, c'est depuis *Art Press*, qu'ils exprimèrent leurs doutes : « comment une critique peut se satisfaire de devenir institutionnelle et ce jusqu'à la commande publique ? Pire, comment une critique peut-elle avoir la prétention d'exister dans un monde qui rend les conditions de son existence improbable ? »² De fait, les pratiques nihilistes perdaient de leur efficience : la dématérialisation de l'œuvre comme le détournement des Panchounettes n'avait déjà plus à l'aube des années quatre-vingt dix de valeur critique, rattrapé par les avant-gardes américaines (Jeff Koons) et devenu un des modes privilégiés d'expression du spectacle (« il n'y a pas plus de détournement que de beurre au cul dans les productions des nouvelles avant-gardes new-yorkaises »³ » écrivait Présence Panchounette en 1989).

Présence Panchounette
Performance-vernissage : Galerie Jacques Tonguy, Paris, 1980
© L. Septier



Présence Panchounette
Le vrai classique du vide parfait, 1988
Solex Nostalgie : Fondation Cartier, Paris
© C. Gaspari

La dissolution du collectif répond à un double constat : de l'institutionnalisation de la transgression et de l'apparition de pratiques formellement similaires aux siennes mais qui rendent son propos inopérant. À l'extraction de la réalité vers le monde de l'art d'un répertoire de formes kitsch et vernaculaires à des fins subversives (tapisseries, solex, nain de jardin) s'oppose l'érection du kitsch chez Jeff Koons comme célébration cynique d'une union nouvelle de la *low* et de la *high* culture. Soit, du goût du peuple avec celui de l'élite artistique. Leur sortie hors du jeu de l'art apparaît comme un bug conscient de ses limites, dont l'objectif n'était pas de provoquer la faillite d'un système, mais de dénoncer l'institutionnalisation de la subversion, tout en préservant par cet acte suicidaire une forme d'intégrité morale. Présence Panchounette pointait ainsi l'anomalie d'un système dont la permissivité légitimait les actes les plus provocateurs. Paradoxe permissif ainsi que le nomme Nathalie Heinich, « qui consiste à rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire

avant qu'elle ait été sanctionnée par les réactions. »⁴ Dès lors constatent les Panchounettes, le système gagne « à tous les coups si l'on constitue une cible reconnaissable sur ses écrans radars. En arrêtant, on disparaît de l'écran, on rend vain son existence... le radar a besoin de nous. »⁵ : les Panchounettes font la grève sur la chaîne de montage, ils arrêtent la production. Le situationniste préfère la mort à l'aliénation de l'insubordination, car il n'y a pas de pires maux pour lui que la soumission. « Buren et tout ses petits copains, nous y compris, lorsque l'on accepte ce sale boulot assez bien payé de décorateur d'état qui est : " Oubliez votre conscience, ce que vous voulez dire et dessinez-nous un mouton ", agissons dans cette ordure d'idéologie du professionnalisme. »⁶

On peut entendre la disparition de Présence Panchounette comme une réhabilitation du suicide artistique : il fut pour le collectif une manière de sauver sa peau dans un monde qui le considère comme une faiblesse : saluons la prouesse ! Car « à

présent, insistait Achille Bonito Oliva, *[le suicide] passerait pour un geste public qui révèle un manque de confiance dans le contexte restreint du système de l'art. En fait cela pourrait révéler l'incapacité de l'artiste à faire face à des rythmes et des pressions qui accélèrent de jour en jour.* »⁷ Finie la figure du suicide romantico-héroïque des Van Gogh, Dubuffet, Pollock et Rothko. Le suicide est aujourd'hui trop télégénique pour que l'on s'y adonne avec facilité. Il y a en effet ceux qui disparaissent dans l'indifférence générale et dont personne ne retiendra le nom, et ceux qui préméditent leur geste ou dont la disparition semblait arrêtée au regard de l'histoire. Comme Yves Klein, artiste du vide dont le décès précoce apparaît presque comme une manifestation de l'immatérialité vers laquelle toute son œuvre tendait. Ceux-là sont généralement de grands sportifs. Yves Klein était judoka ; Présence Panchounette (dont l'un des membres fondateurs, Frédéric Roux, était boxeur⁸) considérait la pratique artistique comme une forme de sport régie par la compétition, et la production d'œuvres comme la réponse au défi du plus fort. Aussi, lorsque Présence Panchounette pose sa démission, il s'en explique dans *Art Press* : cela n'a rien d'anodin. Il ne s'agissait pas seulement d'« être admiré une dernière fois comme les grandes putes », mais surtout d'expliquer un acte vécu par le système comme une incapacité à participer à la compétition et à la production du monde de l'art. Les Panchounettes signent leur suicide pour que la postérité ne fasse pas le contresens de croire qu'ils disparurent pour leur incapacité à innover, mais parce qu'ils voulaient échapper à la schizophrénie générale du système.

Arnaud Fourier

1. Interview avec Jacques Soullou, « This is the end, Présence Panchounette », in *Art Press* n° 145, mars 1990.
2. Idem.
3. Réponses aux questions de Catherine Millet, « Présence Panchounette, Capri, c'est fini ! et dire que c'était la ville de mon premier amour » in *Art Press* n° 134, mars 1989.
4. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éd de Minuit, Paris 1998, p. 338
5. *Art Press* n° 145, ibid.
6. ibid.
7. Achille Bonito Oliva, « Why have artists stopped committing suicide ? », *Flash Art international*, n°161, nov/déc 1991, p. 90
8. Frédéric Roux fut l'un des fondateurs de Présence Panchounette, critique d'art, boxeur (champion de France universitaire dans la catégorie mi-moyen) et auteur de *Mike Tyson*, paru chez Grasset en 1999.



Allen Ruppersberg : *Doing Nothing*, 1971-1999
Photographies noir et blanc - 20 x (18,2 x 25,7 cm)
© Collection Frac Bourgogne

Interventions en territoires flottants,

Etienne Boulanger

Étienne Boulanger
Plug-in Berlin, 2001-2003
© E. Boulanger



Disparaître ? Échapper à quoi ? Le pouvoir, l'État, la société de contrôle, la norme, le format... Devenir vaporeux, ne plus rester en place, être en mouvement sans attache. Les stratégies s'organisent et se défont. Disparaître. Entrevoir une issue, pour exister, s'insurger (chacun sa cause). Il n'est pas nécessaire d'avoir quelque chose à se reprocher pour disparaître.

En 1991, l'anonyme Hakim Bey écrit *TAZ, Zone Autonome Temporaire*¹, un essai engagé proposant des stratégies de défense face à la rationalisation exacerbée des États : « La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, avant que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou l'espace. »² Les zones d'autonomie temporaire sont nées de l'observation des utopies pirates du XVIII^{ème} siècle, elles trouvent également un écho dans le cyberspace, la culture techno, les *raves*... Faire vivre une TAZ revient à investir un espace (réel ou virtuel) indépendant, libéré de la triade pouvoir/surveillance/contrôle, un espace de liberté pure en somme, surtout pas raisonnable. Puis disparaître. « Initier une TAZ peut impliquer des stratégies de violence et de défense, mais sa plus grande force réside dans son invisibilité – l'État ne peut la reconnaître parce que l'Histoire n'en a pas de définition. Dès que la TAZ est nommée (représentée, médiatisée), elle doit disparaître, elle va disparaître, laissant derrière elle une coquille vide, pour ressurgir à nouveau invisible puisque indéfinissable dans les termes du Spectacle. »³

Gilles Deleuze, à la suite de Michel Foucault, a justement analysé le passage de la société disciplinaire à la société de contrôle dans laquelle nous vivons. Dans son texte *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*⁴, il observe qu'un signe de cette mutation est le constant mouvement du pouvoir. On est passé des *moules* de la discipline (examen scolaire, enfermement, usine...) aux *modulations* du contrôle (contrôle continu, peine à domicile, entreprise...). « Dans une société de contrôle, l'entreprise a remplacé l'usine, et l'entreprise est une âme, un gaz. »⁵ Flexibilité de la contestation contre flexibilité du pouvoir. La TAZ elle aussi est un gaz.

Comme pour répondre à cette nécessité de mouvement, l'artiste Etienne Boulanger navigue en territoires flottants. Étonnamment, son travail, bien qu'architectural, expérimente plus qu'il ne produit. L'artiste le définit comme « une expérience nomade en milieu urbain » : en 2001-2002, il réalise *plug in BERLIN*, l'action est complexe et laborieuse. Durant six mois, Etienne Boulanger arpente les rues de Berlin à l'affût de ce qu'il nomme des « micro espaces », interstices oubliés de l'urbanisation, recoins abandonnés, aménagements provisoires... Des micro espaces où son corps allongé tient tout juste, également des espaces résiduels (maisons vides, squats, dépotoirs...). Il en répertorie méthodiquement 965, il les photographie et prend les mesures de 100 d'entre eux. Il réalise environ 400 fragments de plan. Plus tard, ce premier travail donnera naissance à une carte interactive de Berlin, redessinée entièrement en intégrant ces lieux invisibles. Mais la finalité est ailleurs. Une des « forces motrices de la TAZ provient d'un développement historique de ce que j'appelle la *fermeture de la carte*. », écrit Hakim Bey. « La dernière parcelle de Terre n'appartenant à aucun État-nation fut absorbée en 1899. Notre siècle [le XX^{ème}] est le premier sans *terra incognita*, sans une frontière. La nationalité est le principe suprême qui gouverne le monde (...) C'est l'apothéose du « gangstérisme territorial ». Pas un seul centimètre carré sur Terre qui ne soit taxé et policé... en théorie. »⁶ Ouvrir la carte n'est que la première phase du travail d'Etienne Boulanger. Il faut ensuite l'investir temporairement.

Les plans qu'il a réalisés durant ses six mois de recherche et d'errance, lui servent en effet à penser des habitations tout aussi précaires que provisoires. L'observation lui permet de dessiner des « micro constructions » conçues avec des matériaux de natures diverses récupérés dans la ville. Fort d'une base de données précise, il planifie ses structures et prédécoupe les plaques de bois aux dimensions exactes afin de monter son abri le plus rapidement possible. Les constructions d'Etienne Boulanger se fondent dans le décor, elles disparaissent, se camouflent, s'adaptent aux contraintes architecturales des différents sites. C'est la taille de son corps autant que l'architecture qui détermine les dimensions de ses abris. Les espaces, ainsi réaménagés, deviennent des habitations. L'artiste investit l'abandon, il propose une écologie architecturale, une sorte « d'architecture de survie ». Il vivra pendant deux ans dans ces fragiles constructions.

Les expositions de ses expériences, Etienne Boulanger les pensent également en termes d'espaces autonomes. Souvent réalisées en marge d'événements culturels (congrès professionnel d'art, congrès d'architecture...), elles s'incrument dans

différents lieux laissés vacants (passage, devanture de magasin désaffecté...) reconstruits totalement à l'aide de cloisons de bois. Le dispositif d'installation, *temporary archive*, réalisé en toute indépendance, tant financière que logistique ou promotionnelle, est un système mobile destiné à exister le temps de ces événements. Ouvert sur l'espace public, ce dispositif place le spectateur au cœur même de l'expérience de l'artiste et l'invite à interroger le travail, à fouiller la base de données, à consulter les vidéos, croquis et autres photographies. Pour Etienne Boulanger, l'exposition de ses différentes interventions s'inscrit dans une réflexion globale, partie prenante du projet dans son ensemble. Il s'agit encore une fois de produire un espace autonome le temps d'une « micro exposition ».



Étienne Boulanger
Temporary Archives (frères Lion), Metz, 2003 © E. Boulanger

Au-delà du cadre de l'art, l'expérience place sa réflexion à un niveau social et politique. Car devenir nomade, organiser sa disparition, son incessante errance, relève implacablement d'une forme d'engagement politique. Le sociologue Michel Maffesoli écrit : « Avec la modernité (...) l'uniformisation et la surveillance atteignent leur point culminant. Ce qui est mouvant échappe, par essence, à la caméra sophistiquée du « panopticon ». Dès lors l'idéal du pouvoir est l'immobilité absolue, dont la mort est, bien sûr, l'exemple achevé.

On peut dire que le propre du politique, dans son souci de gestion et de productivité, est de se méfier de ce qui est errant, de ce qui échappe au regard. D'où, ainsi qu'a pu le faire remarquer Walter Benjamin pour Paris, l'obligation de la numérotation des immeubles par l'administration de Napoléon. »⁷ Mais, on l'a vu, la carte censément fermée abrite quelques micro zones d'ombre, zones oubliées de l'urbanisation, autant de zones de liberté potentielle.

Guillaume Mansart

1. Hakim Bey, *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, 1991, première édition française, Éditions de l'Éclat, 1997, Paris. Selon les vœux de l'auteur, ce livre est disponible dans son intégralité et gratuitement sur le site de l'Éclat.
2. *Ibid.*, p.4
3. *Ibid.*, p.4
4. Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », première parution dans *L'autre journal*, n°1, mai 1990. Réédition dans *Pourparlers*, Les Éditions de Minuits, 1990, 2003.
5. *Ibid.*, p.242
6. Hakim Bey, *Ibid.*, p.5
7. Michel Maffesoli, *Du nomadisme, Vagabondages initiatiques*, Livre de Poche, Paris, 1997, p.23

www.etienneboulanger.com



