

Plutôt que rien : démontages
Conférence de Raphaële Jeune

Ces dernières semaines m'ont laissé peu de répit pour venir nourrir ce forum. Je vous prie de m'en excuser. Je voudrais faire partager à ceux qui n'y étaient pas quelques-unes des réflexions que suscite l'expérience de "Plutôt que rien: démontages" et que j'ai rassemblées pour la conférence Art in vivo du 2 février.

Je proposais de mettre à plat les différentes caractéristiques de l'exposition "Plutôt que rien : démontage", faisant écho à la proposition du jour de Julien Discrit « Les machines n'ont pas de pourquoi ». Cette œuvre nous invitait à réfléchir sur la raison d'être des choses, questionnement qui est d'ailleurs à l'origine du titre de la programmation, plutôt que rien, inspiré de celui, fondamental de Leibniz, « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? ».

Il s'agissait et il s'agit encore aujourd'hui de se pencher sur la dimension expérimentale de cette exposition, qui a déjà soulevé de nombreuses questions et réflexions parmi les artistes et le public.

Dans sa conférence, Frédéric Neyrat nous invitait à lire à l'envers le lien qui unit la métaphore au concept. C'est à dire, d'entendre la voix de Nietzsche qui nous dit qu'il y a une métaphore originaire, c'est à dire une poésie, des images surgissantes, qui préexistent à toute idéologie. Des images mouvantes, inépuisables, des créations pures, qui sont l'écart même. Le propre de la création artistique.

Puis Neyrat a décrit la transformation absolue, celle qui est rendue possible par l'équation mathématique, le cul-de-sac mortifère dans lequel notre monde est engagé, au risque de se figer définitivement hors-la-vie. Il a avancé face à cette dernière une notion de la transformation qui serait celle du vivant, c'est-à-dire, avec profits mais aussi pertes. La transformation par laquelle quelque chose meurt forcément dans l'écart, dans la poussée en avant. Comme tout se meurt d'être né.

Comment pouvons-nous relier l'exposition à cette argumentation philosophique qui met en balance d'un côté la transformation parfaite dans une fluidité mathématique (celle par exemple du capital) qui impliquerait le danger de compacter le monde sur lui-même, et de l'autre le principe d'une transformation imparfaite qui laisserait des scories sur son passage, des scories comme dépôt de preuve de vie et d'invention ?

Que se passe-t-il pour et par les œuvres ? Que se passe-t-il dans et devant les œuvres ?

"Plutôt que rien : démontages" est une proposition expérimentale qui pose l'hypothèse que l'art appartient à ce second registre de la transformation, et qu'il est consciemment ou non une entrave à la fluidification générale. Il se dépose, il fait masse ici ou là, il entrave toute tentative de stabilisation du sens, d'interchangeabilité des opérateurs.

Donc à la source de ce projet, il y a une hypothèse.

Pourquoi partir d'une hypothèse ? On pourrait objecter qu'une œuvre en elle-même ne contient pas d'hypothèse ou qu'elle contient de multiples hypothèses qui n'appartiennent qu'à elle, à travers lesquelles l'œuvre ne répond que d'elle-même. Mais une exposition n'est pas une œuvre ;

En quoi une exposition pourrait-elle partir d'une hypothèse ?

Une hypothèse ne doit pas être prouvée, elle doit être éprouvée. Que signifie éprouver une hypothèse. Cela veut dire que l'on a un énoncé en amont, dont on ne connaît pas la validité mais qui nous semble faire sens, et ouvrir des pistes pour résoudre ou affiner la formulation d'un problème. On est prêt à la voir mise en crise, invalidée.

Dans le champ de la méthodologie scientifique, une hypothèse (ou un faisceau d'hypothèses) est à la source d'un protocole d'expérimentation, elle se positionne comme postulat de départ que l'on cherche à éprouver, sans savoir au préalable s'il sera confirmé ou infirmé. Il y a donc quelque chose de risqué dans une expérimentation, car une hypothèse n'est jamais définitive. Elle n'est jamais absolue. Elle est instable et fragile. Elle se sait déjà obsolète avant même d'avoir servi. Une hypothèse est le point d'entrée d'un processus qui consistera à la dépasser, car elle est toujours posé avant que commence sa mise à l'épreuve. Et ce processus, c'est une démultiplication des conditions auxquelles l'hypothèse est soumise.

Quelle serait l'hypothèse ici ?

Si l'on veut reprendre le lien avec la préoccupation qui nous est commune ici, à Frédéric Neyrat, aux artistes et à

moi-même, ce serait celle d'une puissance d'écart de l'art face à la transformation / fluidification absolue qui absorbe tout dans le flux et ne laisse pas de dehors.

L'hypothèse est ici un "pré-texte" pour poursuivre une expérimentation sans finalité réelle autre que, pour reprendre Laurent Jeanpierre, l'intensification de l'expérience ordinaire ou, je rajouterai, une modification des conditions d'existence des paramètres de cette dernière, pour voir au réel ce que cela produit, sans idée préconçue. Jeanpierre parle encore de « défaire une partie de l'environnement » et de « refaire une réalité artificielle, augmentée ». Ici, il s'agit d'éprouver les codes de l'exposition collective à l'aune des notions de transformation, d'altération, de poussée et de flux, ce qui a pour effet de passer d'une mesure spatiale à une mesure temporelle pour la juxtaposition des œuvres.

John Cage définit ainsi la notion d'expérimental : « Le mot expérimental peut convenir pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas un acte destiné à être jugé en terme de réussite ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est incertaine. »

Une hypothèse en amont d'un protocole d'expérimentation n'implique donc pas forcément une finalité.

Et pour finir avec l'analyse de Laurent Jeanpierre, l'expérimentation artistique repose sur « une disposition particulière de l'agir » plutôt que sur un contenu. C'est peut-être ce qui peut donner cette impression d'éloignement des œuvres lesquelles sont, en réalité, engagées dans un mode de visibilité inhabituel qui invite à la réflexivité. Nous y reviendrons.

Alors justement, qu'est-ce qui se dégage des premiers moments de cet agir dans la disposition particulière proposée ici ? Qu'est-ce qui a été défait, et pour quelle reconstruction ?

Je souhaiterais m'attarder sur trois relations essentielles qui résultent d'une configuration perturbée du rapport espace-temps :

- L'œuvre par rapport au dispositif : l'articulation entre l'œuvre et le contexte de son apparition, entre l'œuvre et une proposition curatoriale à laquelle l'artiste est invité à répondre. Effectivement, il y a une contrainte forte donnée à l'artiste. En tant que commissaire, j'ai proposé dès le départ un contexte clairement établi, avec une grille de paramètres (un lieu, un jour, d'autres artistes les autres jours dans le même espace, une liste de matériel, un budget), et une visibilité publique, et l'artiste s'approprie cette grille à ses propres fins, pour l'adapter à ses propres recherches, à ses propres obsessions. Si on l'observe, cette grille est celle de toute exposition collective (on aurait eu : un lieu, d'autres artistes dans le même lieu, une durée de 7 semaines, une liste de matériel disponible, un budget). Mais le rapport au temps change comme change le temps de l'œuvre, le temps des œuvres, le temps des œuvres les unes par rapport aux autres, le temps entre les œuvres. C'est un temps furtif (Laurent Tixador et Guillaume Aubry ont travaillé sur cette furtivité), un temps perceptible spatialement (par la mise en temps de l'espace pour Marie-Jeanne Hoffner et la révélation progressive de l'espace par captation de traces pour Julien Nédélec), un temps matière (pour LNG, qui a soumis ses peintures aux variations du jour) et moteur (ou frein, comme Marylène Negro la résistance de son film "Weg" au vertige du flux et de l'immédiateté), un temps cadre pour Nicolas Simarik qui a pris sa journée pour réaliser une multitude de micro-actions ou pour Carole Douillard dont la performance a duré du matin au soir, un temps défi pour Kel Glaister qui a éprouvé sa capacité corporelle dans la fabrication d'un archétype de sculpture qu'il fallait déplacer d'un bout à l'autre de l'espace. C'est un temps qui n'est pas seulement ressenti, vécu, il est agi, il est un vecteur des œuvres.
- On pourrait prendre les choses par l'entrée performative : la performance, c'est la réalisation, l'accomplissement dans l'action. Ce sont les propositions de Frédéric Dumond, de Kel Glaister et de Carole Douillard. Mais on peut aussi lire l'aspect performatif sans le référent historique à travers l'acception littérale du vocable anglais « happening » : ce qui est en train de se passer, cela se passe à cet instant, cela passe, cela va passer. Cette temporalité est donc grosse de la disparition imminente de l'œuvre.
- Pourquoi donc imposer aux artistes de voir leur œuvre disparaître si vite ? C'est encore une question ouverte, et l'hypothèse dont j'ai parlé au début ouvre la possibilité d'un régime de visibilité encore inconnu, c'est pourquoi il me semble nécessaire de laisser l'expérimentation se poursuivre, de laisser les artistes œuvrer, et générer en fin de compte d'autres hypothèses. Cette contraction du temps constitue pour la plupart des artistes l'opportunité de prendre par un autre biais leurs recherches et obsessions.

Un autre aspect de la situation des œuvres (et des artistes) dans l'ensemble est leur isolation (spatiale et

temporelle) : le dialogue, les corrélations, s'il y en a, peuvent se faire hors de la présence plastique immédiate, et il me semble que c'est une phénomène qui n'est pas encore clair dans ses conséquences pour l'œuvre et pour la démarche de chaque artiste, mais peut-être certains auront un éclairage à apporter. Il y a bien sûr des liens qui opèrent entre des œuvres comme un chemin entre l'œuvre de Marylène Négro et celle d'Armand Behar le lendemain, ou celle de Frédéric Dumond avec sa glossolalie (la capacité pré-consciente de parler toutes les langues) et celle de Julien Discrit, l'utopie (ou la dystopie) d'une conscience machinique qui absorberait toute interrogation existentielle dans un automatisme absurde ou encore la performance de Charlie Jeffery, celle de Carole Douillard et le hamac de Laurent Pernel (comment un corps peut-il tenir l'espace, avec une parole, debout en alerte, ou au repos).

De plus, cette isolation spatiale des œuvres est doublée d'une isolation des artistes les uns par rapport aux autres, qui est un effet indésirable de l'expérimentation, à laquelle j'ai jugé bon d'apporter une modification en vous proposant ce forum, également accessible aux membres de l'équipe de la Maison populaire, pour échanger remarques et questions sur le processus en cours et les œuvres.

Enfin, la question de la cohérence d'ensemble peut être posée, quelle consistance l'exposition elle-même va-t-elle donner à chacune des œuvres, quels dialogues vont s'instaurer, quelle force les œuvres vont-elles se donner mutuellement ? Il y a dans "Plutôt que rien : démontages" un renoncement à l'orchestration du contenu et des formes, car le protocole proposé est une base orchestrale qui tente de trouver un point d'équilibre entre ordre et chaos et laisse de la place pour l'imprévu, le non écrit, le hasard. Et chaque production vient transformer l'ensemble sans que l'on puisse maîtriser ce mouvement. C'est aussi une donnée de l'expérimentation. Ecrire un scénario en maîtrisant à l'avance l'enchaînement des propositions des artistes ne m'intéressait pas pour ce projet. En revanche, il est important de trouver ici un fil conducteur, ou un repère stable pour prendre la mesure du mouvement et de ce qu'il dépose. Ce peut être par la restitution visuelle en temps réel du projet (webcam), et par ses traces.

L'œuvre par rapport à l'artiste > le rapport que l'artiste installe avec une œuvre qui est encore en travail et pourtant déjà montrée, dans un espace dédoublé, entre atelier et exposition est ici une donnée importante, comme cela a pu être ressenti et travaillé par différents artistes, comme Laurent Tixador (artiste de salle de bain, car il doit comme ici, le soir venu, faire disparaître toutes les expérimentations et les productions artistiques qu'il aura faites dans la journée dans son "atelier" qui est en fait la salle de bain de la maison), Marie-Jeanne Hoffner (le centre d'art devenant l'extension de son atelier), et Armand Behar, qui pouvait tester son propre dispositif, le transformer, le réadapter, comme un studio de tournage qui se reconfigure au gré des plans.

Et aussi la question de la présence de l'artiste dans l'espace ou non : Qu'est-ce qui change quand l'artiste est au travail ou lorsqu'il reste simplement là, disponible auprès de ses œuvres, exposé au public, ou à l'absence de public (le plus souvent) ou quand il décide explicitement de s'absenter, comme Marylène Negro dont le film est celui d'une disparition et qui avait décidé de disparaître d'un lieu où elle était invitée à apparaître avec son œuvre. On peut aussi rajouter la présence de la commissaire dans l'espace la moitié du temps, et de Frédéric Neyrat, pour ce dernier non dans l'espace réel du centre d'art, sauf ce soir, mais dans sa visibilité en ligne, en temps réel.

L'œuvre par rapport au public

- Cette exposition interroge le régime de visibilité de l'œuvre et de l'exposition. C'est-à-dire la manière dont un public voit les œuvres : Ce public se compose d'au moins trois types de « spectateurs » : les visiteurs, les adhérents, les internautes.

o Les visiteurs : pas de liste d'artistes, ne maîtrisent pas ce qu'ils vont voir, vont vivre un processus en cours, souvent avec la présence de l'artiste. Possibilité de prendre du temps pour une œuvre. Mais pour une seule œuvre.

o Les adhérents : passent régulièrement, et ne font souvent que passer, mais sont de plus en plus prompts à s'arrêter, car il y a tout un travail fait auprès d'eux. Les adhérents ont compté dans la conception de cette exposition (je me suis intéressée à la spécificité de la Maison pop qui a sa vie propre hors du centre d'art, lequel est traversé en permanence).

o Les internautes, qui peuvent suivre à tout moment le processus, mais ne verront pas l'œuvre dans ses détails. Il y a là une lecture de la transformation plus qu'un contact avec l'œuvre, preuve que cette dernière est encore une

affaire de corps et d'organes.

o Il y a quelque chose de troublant aussi dans le rapport au public, c'est l'exposition des temps non fini, où l'œuvre est à vif, en devenir, donc il y a une certaine obscénité à laisser voir ces moments qui sont des moments propres à l'expérimentation. Sans doute faut-il accepter cela.

o Enfin, les expositions d'art contemporain sont des lieux peu visités, généralement, surtout dans des lieux périphériques comme celui-ci (mais quel lieu en centre ville est encore capable d'autoriser de telles expériences ?), et c'est une réalité qu'il est facile de ne pas voir, lorsque l'on est artiste ou commissaire. Ici, c'est au quotidien que nous éprouvons le mode de relation entre l'œuvre, l'artiste et le public.