

CHIMÈRES  
hiver 2011  
N° 76

**Fondateurs**

Gilles Deleuze et Félix Guattari

**Directeur de la publication**

Jean-Claude Polack

**Directrice adjointe**

Danielle Sivadon

**Mise en page**

Antoine Soriano Mor

**Rédacteur en chef du numéro**

Manola Antonioni

**Comité de rédaction**

Manola Antonioni  
Jean-Philippe Cazier,  
Marco Candore,  
Pascale Criton,  
Florent Gabarron-García,  
Elias Jabre,  
Valérie Marange  
Alexandre Massipe,  
Anne Querrien,  
Laure de Saint Phalle,  
Anne Sauvagnargues,  
Valentin Schaepeplynck,  
René Schérer,  
Monique Selim,  
Constantin Sinelnikoff,  
Nathalie Sinelnikoff,  
Danielle Sivadon,  
Anne Timbert,  
Guy Trastour,  
Christiane Vollaire,  
Monique Zerbib.

**Comité éditorial**

Olivier Apprill, Isabelle Avran, Raymond Bellour,  
Franco Berardi (Italie), Agnès Bertomeu, Paul  
Brétécher, Claudie Cachard, Zorka Domic, Max  
Dorra, Nabile Farès, Christian Girard, Gregorio  
Kaminsky (Argentine), Anik Kouba, Sylvère  
Lotringer (USA), Miguel Matrajt (Mexique), Ben  
Matsas, Véronique Nahoum, Peter Pal Pelbart  
(Brésil), Anne Pezaisse, Richard Pinhas, Suely  
Rolnik (Brésil), Sylvie Timbert, Stéphane Tonnelat,  
Emmanuel Videcoq.

Claire Auzias, Joëlle Bordet, Carmen Castillo,  
Antonella Corsani, Sandrine Delcroix, Michel  
Dias, Edwige Encaoua, Boris H., Stéphane  
Hubert, Merri Jolivet, Antoine Lazarus, Ruth  
Legrand, Carmen Opipari, Constantin Petcou,  
Claude Vivien, Georges Waysand, Ahmed  
Zouiouèche.

# CHIMÈRES

revue des schizoanalyses, n°76 – 2011

ÉCOSOPHIE

éditions  
**é**rés

**Rédaction :** Association Chimères  
21 *ter*, rue Voltaire, 75011 PARIS, FRANCE  
s\_secretariat@revue-chimeres.fr  
**<http://www.revue-chimeres.fr>**

**Administration :** Éditions érès  
33, avenue Marcel-Dassault  
31500 TOULOUSE  
**[eres@editions-eres.com](mailto:eres@editions-eres.com)**

**Abonnement :** Abonnement pour 3 numéros  
France : 55 €  
Autres pays : 73 €  
[commandes.eres@ccrm-art.fr](mailto:commandes.eres@ccrm-art.fr)

**Couverture :** peintures de **Christian Sorg**  
El río,  
Journal automne 2008.

Publiée avec le concours du Centre national du livre.

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés pour tous  
procédés pour tous pays sauf autorisation de l'éditeur.

**ISSN :**  
© Éditions érès, 2012  
33, avenue Marcel-Dassault, 31500 TOULOUSE  
**[www.editions-eres.com](http://www.editions-eres.com)**

# Sommaire

<b>ÉDITORIAL.</b> Manola Antonioli, Anne Sauvagnargues	7
<b>DEUX LECTURES DE FÉLIX GUATTARI</b>	
René Schérer, <i>Les visions écosophiques de Félix</i>	15
Anne Querrien, <i>Lecture des Trois écologies</i>	25
<b>TERRAIN</b>	
Monique Selim, <i>Familles chinoises en quête de liberté</i>	29
Tobias Girard, <i>Un exemple d'écosophie des risques industriels</i>	41
Laurent Bocéno, <i>Fukushinoby!</i>	53
Hideki Kitamataki, <i>Pour en finir avec les irradiés éclairés</i>	61
<b>POLITIQUE</b>	
Fabrice Flipo, <i>La décroissance : une pensée antimoderne ?</i>	69
Valentin Schaepelynck, Charlotte Hess, <i>Des espaces de résistance en Italie</i>	81
<b>AGENCEMENT</b>	
Manola Antonioli, <i>Cartographies de l'inconscient</i>	91
Anne Querrien, <i>Architecture autogérée</i>	101
<b>CLINIQUE ET POÉSIE</b>	
Madatao, <i>Le jardin d'Alice ; Opinion sur rue ; Papillons sckyzofrènes ; Plaies mobiles</i>	109
<b>ESTHÉTIQUE</b>	
Roberto Barbanti, Lorraine Verner, Silvia Bordini, <i>Art, paradigme esthétique et philosophie</i>	115
Pierre Sterckx, <i>Giuseppe Penone : de sève et de bronze</i>	125
Christian Sorg, <i>Le promeneur de la Sierra</i>	131
Jean-Gabriel Coscolluela, <i>Avec (Christian Sorg)</i>	135
Nathalie Brevet et Hughes Rochette, <i>Retour sur expériences</i>	139
Alocha Wald Lasowski, <i>Piano nomade et piano écosophique</i>	153

**CONCEPT**

Maude Granger, <i>André Gorz et la poésie du monde vécu</i>	161
Cléber Lambert, <i>La Forête de cristal et Millevaches</i>	171
Karen Houle, <i>Devenir plante</i>	183
Hervé Regnaud, <i>Les concepts de Gilles Deleuze et Félix Guattari et l'espace des géographes</i>	195

**FICTION**

Marco Candore, <i>Le dossier 57-C</i>	205
Stéphane Hubert, <i>De la sexualité chez les androïdes</i>	211
Nicolas Zurstrassen, <i>Dans les plis, à vie</i>	217

**LVE**

Manola Antonioli a lu Benoît Goetz, <i>Théorie des maisons</i>	225
Christiane Voltaire a lu Jean-Philippe Cazier, <i>Les collages de Karl Waldmann</i>	228
Jean-Claude Polack a (re)vu <i>Rêves d'Akira Kurosawa</i>	231



NATHALIE BREVET  
ET HUGHES ROCHETTE

---

Plasticiens

## RÉCITS D'EXPÉRIENCES

LES INTERVENTIONS ARTISTIQUES comme les installations *in situ*, œuvres conçues pour un lieu spécifique, intègrent pleinement le lieu et l'espace dans leur dispositif. En relatant notre parcours à travers différentes pièces, nous souhaitons montrer comment le rapport à l'espace et à l'installation est apparu et s'est structuré autour d'expériences différentes superposant la ville comme source d'inspiration et de travail, à une réflexion sur le lieu et son contexte.

### **La ville comme sujet de réflexion et comme lieu de travail : le projet AUD-802**

*L'origine du projet AUD-802 : de l'automobile à « l'objet archéologique du futur »*

C'est suite à de nombreuses discussions autour de la mobilité et de la voiture que notre premier projet – *Le Projet AUD-802*<sup>1</sup> – s'est mis en place. Au début des années 2000, la mobilité apparaît dans les sphères artistiques et constitue parallèlement un thème de prédilection dans la recherche urbaine, deux champs qui marquent nos parcours respectifs et autour desquels s'est structurée notre collaboration. Partant du principe que la voiture n'a pas toujours existé – et qu'un jour elle disparaîtra pour laisser place à d'autres modes de déplacement – nous avons adopté les anticipations que la science-fiction nous proposait pour l'an 2000. Nous voulions bousculer le regard porté sur l'automobile en la mettant face à cette ouverture des pos-

1. Ce projet a été réalisé en collaboration avec Joël Audebert.

sibles. Cette interrogation prit la forme d'une voiture rouge gonflable fabriquée à l'échelle 1/1. Elle a été réalisée d'après la voiture d'un collectionneur installé en Belgique<sup>2</sup>. La plaque d'immatriculation AUD-802 est devenue le titre du projet, et cet objet, l'élément emblématique.

*Le Projet AUD-802* s'est étalé sur une période de quatre ans et a jeté les bases d'une approche artistique qui puise dans la ville des sujets de réflexion et des outils de travail. Plusieurs musées, situés en France ou à l'étranger, l'ont accueilli. Chacune des expositions s'accompagnait d'un séjour sur place durant lequel nous appréhendions, sous différents angles, la question de la mobilité.

Ce projet fut lancé à la Maison de la Villette en 2002. La raison était simple :

2. Éric Fabre a soutenu et encouragé ce projet en apportant une aide financière à sa réalisation. Il s'est retiré en Belgique après avoir animé la Galerie de Paris jusque dans les années 90.

3. Cette première exposition a donné lieu à la réalisation d'un site Internet. Ce dernier a été conçu comme le point d'ancrage de ce projet itinérant. Une page spécifique a été réalisée à chacune des étapes. Ce site était un lieu de stockage d'information : on pouvait y trouver l'ensemble des éléments ayant nourri le projet (publicités, articles scientifiques, extraits de romans).

son lancement nécessitait un lieu « futuriste » sans place dédiée à la voiture. Le parc conçu par Bernard Tschumi et la présence de la *Bicyclette Ensevelie* de Claes Oldenburg offraient un contexte idéal. Les vidéos et les photos réalisées dans le Parc exposaient une première confrontation entre la voiture gonflable, présentée comme un « objet archéologique du futur », et l'environnement dans lequel elle prenait place. Elle apparaissait, tour à tour, aux yeux du visiteur comme un jouet, un leurre ou un monument. Les vidéos ont été exposées à la Maison de la Villette où l'objet gonflable était suspendu dans l'espace d'exposition<sup>3</sup>. L'une d'elles montrait le rangement de cette voiture dans son sac, image d'une invitation au voyage : la voiture n'était plus un objet de déplacement mais, dans ce contexte, elle était devenue un objet à déplacer.

#### *Des pérégrinations et des villes : les étapes du projet AUD-802*

*Le Projet AUD-802* a été d'abord accueilli par le Musée d'Art Contemporain de la ville d'Anvers – le MuHKA. Nous nous sommes intéressés au parking jouxtant le Musée dont la forme et les dimensions surprenantes s'expliquaient par l'activité maritime de la ville. Ce parking n'était autre que l'ancien port historique de la ville qui fut comblé, au début du siècle, pour laisser place à la voiture. Au moment où nous préparions cette étape, Anvers débutait aussi un chantier de plusieurs mois pour préparer l'arrivée future d'un tramway.

La situation géographique du musée, l'histoire de ce parking ainsi que l'état de changement que connaissait la ville à ce moment-là, ont nourri l'exposition

présentée au MuHKA. Dans l'espace circulaire du musée, situé à l'étage du bâtiment et dominant la ville, nous avons construit une structure en bois. Cette dernière rappelait la forme d'un puits au fond de laquelle était projetée une vidéo montrant des images aériennes du parking jouxtant le musée. Elles ont été capturées à l'aide d'une caméra à laquelle nous avons fixé des ballons gonflés à l'hélium. Nous les dirigeons comme un cerf-volant rasant le sol ou planant au-dessus des toits d'immeubles. Les images obtenues proposaient, des vues d'ensemble et de détails du parking et de son quartier dans lesquelles les lignes et les couleurs se bouscuaient et se mélangeaient. La structure gonflable AUD-802 était stationnée sur le parking, à l'instar des autres voitures, et apparaissait également dans la vidéo. Le son capté par la caméra a été conservé et installé à l'intérieur de la structure en bois circulaire. En se penchant au-dessus de ce puits, le visiteur passait au travers un rideau sonore qui accentuait un effet de profondeur comme si la ville se trouvait effectivement sous ses pieds.

Si l'intervention à la Villette figeait le statut de l'automobile et celle d'Anvers abordait la thématique du changement, l'étape réalisée à Bruxelles – au Centre International de la Ville et de l'Architecture (CIVA) – s'est intéressée aux voies sur lesquelles circulent l'automobile : la route.

La *bruxellisation*<sup>4</sup>, qui transforma le centre de Bruxelles après-guerre, et les nombreuses interrogations soulevées par la question du « patrimoine » ont constitué le point de départ de cette nouvelle étape. Les débats occasionnés à cette époque par la démolition de constructions récentes, ont été ravivés à la fin des années 1990 et dans les années 2000 par de nombreux projets visant la démolition de bâtiments issus de cette même période. Ils faisaient alors écho à ceux qui s'étaient déroulés dix ans auparavant à New York à l'occasion de la démolition de la West Side Highway. Cette autoroute, présentée comme la première autoroute urbaine construite dans les années 1930 et marquée par le style Art Nouveau, était devenue inadaptée à l'augmentation du trafic. Elle fut démolie sans la moindre interrogation relative au patrimoine récent qu'elle pouvait représenter dans l'histoire urbaine. Or, en considérant la route comme un monument, la place de la voiture pouvait elle aussi être reconsidérée. C'est l'angle d'approche que nous avons suivi à Bruxelles en faisant entrer la route dans le musée.

4. Les années 1960 à Bruxelles ont été marquées par une démolition massive de bâtiments. Ce phénomène explique la disparition de monuments récents pour cette époque comme la première Maison du Peuple, construite par l'architecte belge Victor Horta en 1896. D'autres réalisations, s'inscrivant dans le mouvement Art Nouveau, ont aussi disparu durant cette même période.

NATHALIE BREVET &amp; HUGHES ROCHETTE

À partir d'un parcours réalisé de nuit sur une portion de la Petite Ceinture (*Kleine Ring*) fermée pour des raisons d'entretien, nous avons exploré et filmé, en marchant, l'un de ses tunnels. Les images montraient des couloirs d'asphalte vides, sans aucune circulation mais dont chaque bruit était amplifié. Une vidéo retraçait ce parcours nocturne. Elle était projetée, plein cadre, dans une structure en bois fermée et rectangulaire enveloppant le visiteur dans

5. *Fragments de route* a également été présenté au Parc de la Villette dans le cadre de la manifestation *Feed Back* en 2004.

l'image et créant un caisson de résonance. Nous avons également réalisé un « fragment de route » sur la terrasse du Musée<sup>5</sup>. Ce dernier était fabriqué à partir de matériaux utilisés notamment pour la réfection des routes

(pneus broyés et résine). Les pointillés en plexiglas reflétaient le ciel et accentuaient l'idée d'élévation présente dans cette partie du musée. À travers ces réalisations, nous faisons glisser le statut de la route de celui d'ouvrage d'art à celui d'œuvre d'art.



Image 1 : Projet AUD-802, *Fragments de route*, 2004, *Feed Back*, Parc de la Villette, Paris - Vue d'installation (Ph. F. Thibault)

L'exposition au Musée de l'Objet, à Blois, a ponctué ce projet laissant en suspens la question du devenir de cette mobilité. Cette dernière étape a dérogé au principe initial puisqu'elle ne reposait pas sur une exploration du contexte blésois mais sur un ensemble de documents et de vidéos réalisés en Dordogne et dans ses départements frontaliers. La Dordogne est l'un des premiers départements en France à avoir mis en place une campagne de sécurité routière matérialisant les lieux d'accidents

mortels par des silhouettes noires. Nous y sommes retournés pour compléter les éléments dont nous disposions déjà en nous attachant à un site en particulier : un garage en béton datant des années 1950-1960, coupé en deux par une route nationale, et marqué par la présence d'une silhouette noire.

À l'intérieur, on pouvait encore y voir d'anciennes plaques émaillées illustrant la publicité de cette époque, des voitures devenues automobiles de collection ainsi que d'anciennes machines-outils. La vision de l'automobile de ces années-là, et l'utopie qu'elle véhiculait, étaient conservées dans ce lieu. Elle tranchait avec l'image du trafic incessant de cette nationale et la présence de la silhouette noire posée à proximité du garage. C'est ce contraste entre les années 1950-1960 et les années 2000 que nous avons souhaité mettre en avant dans cette dernière étape.

Cette exposition incluait des productions antérieures réunies sous la forme d'une « table maquette » appelée *Drive me to :... Le puits d'Anvers, le Tunnel de Bruxelles* y étaient représentés à petite échelle<sup>6</sup>. Une image imprimée sur bâche, et extraite d'une plaque émaillée provenant du garage de Dordogne, illustre un détail d'une publicité des années 1950-1960. Elle représentait des voitures volant dans le ciel au-dessus de l'autoroute. Une chaise, de type chaise d'arbitre, lui faisait face. Elle était équipée d'un siège auto et d'un lecteur MP3 diffusant une playlist, téléchargée à partir du net, rassemblant les titres correspondant au mot-clé *Car Crash*<sup>7</sup>. Comme les deux pièces précédentes, les vidéos présentaient des séquences alternant deux visions de l'automobile : celle de l'utopie et celle du désenchantement. Enfin, la structure gonflable était présentée en position de crash. Elle se gonflait et se dégonflait toutes les quatre minutes laissant en suspens le mouvement final.

6. Le site Web du projet, contenant l'ensemble des éléments ayant nourri les différentes étapes, était aussi mis à disposition des visiteurs.

7. Exemples de titres : *Jad Wio, Car Crash* ; *Pig Destroyer, Tickets for the car crash* ; *Swayzak, In the Car Crash*.

Dans cette dernière étape, la configuration du musée a été essentielle. Le Musée de l'Objet est constitué d'un lieu d'exposition permanent et d'un lieu d'exposition temporaire, situés dans deux bâtiments distincts. Nous avons relié physiquement ces deux parties du musée en fabriquant un sas pour créer une continuité dans la circulation du lieu. La forme, le choix des matériaux et des couleurs jouaient sur le registre de l'aérospatial et de la science-fiction. Ce sas a été l'un des premiers gestes faisant intervenir directement la configuration du lieu dans l'exposition.

Le projet AUD-802 a été l'occasion d'interroger un contexte urbain particulier et de travailler sur un élément singulier de chacune des villes rencontrées. Ce sont aussi les caractéristiques de chaque lieu d'exposition qui, petit à petit, ont contribué à structurer nos installations. Cette démarche s'est affirmée,

NATHALIE BREVET &amp; HUGHES ROCHETTE

durant cette même période, au cours d'une installation réalisée pour le Centre d'Art de la ville de Chelles et a continué de se développer par la suite.

### Cadre de perception et expérience du lieu : les installations [A] *venir* et *Cellula*

[A] *venir* : du panneau publicitaire à la sculpture lumineuse, réactiver les images du lieu

8. La commune de Chelles est située en Seine-et-Marne à une vingtaine de kilomètres à l'Est de Paris, au Nord de la Marne.

9. Ce projet a été initié par Éric Degoutte, Directeur du Centre d'Art de Chelles.

10. Sa présence n'est pas non plus étrangère au site des églises qui, plusieurs fois au cours de son histoire, a dû faire face aux crues répétées de la Marne.

L'exposition intitulée [A] *venir*<sup>8</sup> a marqué une étape importante : elle a donné lieu à une installation investissant l'intégralité du lieu d'exposition. L'espace est devenu le support de l'œuvre.

Le nom du Centre d'Art – *Les Églises* – renvoie à la configuration particulière du bâtiment. Ce dernier est composé de deux anciennes églises attenantes et qui constituent aujourd'hui un seul et même lieu : Sainte-Croix est d'origine gothique, et Saint-Georges, d'origine romane. Après la Révolution de 1789, ces deux églises ont été transformées en commerces, en logements, en garage, et ont même accueilli un magasin d'électricité, avant d'être oubliées pendant plusieurs années. Avec le

temps, elles se sont intégrées au tissu urbain, faisant la liaison entre le centre-ville ancien et le quartier des années 1960. La mairie et un collège se sont installés à proximité immédiate du bâtiment. Dans les années 1980, leur inscription au patrimoine historique marqua une nouvelle étape : ce lieu fut destiné à devenir un Centre d'Art dédié entièrement à l'image. Les interventions artistiques débutèrent parallèlement au début des travaux et la programmation du Centre d'Art<sup>9</sup> commença avec la transformation du lieu. L'exposition [A] *venir* fut la première intervention réalisée.

L'eau, déjà présente sous des formes différentes dans des travaux antérieurs, est apparue très rapidement dans le projet<sup>10</sup>. Cette installation s'est construite sur une « inondation mesurée » du bâtiment. Une quinzaine de centimètres d'eau recouvraient l'intégralité du sol des églises. Elle modifiait la perception du lieu et demandait au visiteur d'expérimenter le lieu.

En entrant, le visiteur découvrait un espace sombre qu'il pouvait parcourir uniquement en se déplaçant sur des passerelles en caillebotis affleurant la surface de l'eau. Dans la partie gothique, seuls quelques points de lumière pénétraient par des œilletons posés sur les plaques de bois comblant la présence

d'anciens vitraux. Ils permettaient aux visiteurs d'entrevoir, de l'extérieur, l'intérieur du lieu. En circulant dans la deuxième partie du bâtiment, ils découvraient un espace éclairé par une structure lumineuse ancrée au sol, les pieds dans l'eau. Ses formes rappelaient celles d'un panneau publicitaire réduit à l'état d'ossature. À la différence de l'objet auquel renvoie cette sculpture dans l'espace urbain, elle ne comportait aucune image : seuls étaient visibles des tubes fluo, disposés en bande, qui rapprochaient plus cet objet d'un tableau abstrait que d'un cadre publicitaire. Sa lumière générait des reflets à la surface de l'eau et créait un effet de miroir dans lequel venait se reflécher l'architecture inversée du bâtiment. Ainsi, l'installation apparaissait aux yeux des visiteurs au fur et à mesure de leurs parcours et de leurs déplacements dans l'espace.



Images 2a et 2b : [A] venir, Les églises, Centre d'Art de Chelles, 2005  
Vues d'installation (Photographe : F. Thibault)

### Cellula : Déplacements et démultiplications des lieux

La notion d'expérience a été aussi centrale dans l'installation *Cellula*, réalisée dans l'ancienne sacristie du Collège des Bernardins à Paris en 2009<sup>11</sup>. À l'instar de Chelles, nous avons conçu cette installation comme un cadre de perception et une pratique de l'espace en lien avec la nature du site.

L'ancienne sacristie est un espace rectangulaire (10 mètres par 12 mètres) marqué par une hauteur sous voûtes tout aussi importante. En descendant les marches situées à l'entrée, nous nous retrouvions nettement au-dessous du niveau de la rue. Le lieu nous apparaissait comme enterré, coupé de la rue. Nous avons reconnecté l'intérieur avec l'extérieur en réalisant ce que nous

11. Le Collège des Bernardins a été inauguré en 2008 avec une exposition de l'artiste italien Claudio Parmiggiani.

NATHALIE BREVET &amp; HUGHES ROCHETTE

avons appelé un *sur-sol*. Ni étage, ni plancher définitif, le *sur-sol*, réalisé en bois de chantier était soutenu par un échafaudage créant un effet d'élévation. Placé à près de quatre mètres de haut et s'arrêtant à quelques centimètres du mur, le *sur-sol* venait se caler juste au-dessus du niveau des fenêtres. À cette hauteur, nous dominions la rue. Coupant verticalement l'ancienne sacristie, le *sur-sol* créait un espace du bas, sombre et densifié par la présence des tubes métalliques, et un espace du haut, clair et ouvert sur l'extérieur. Aucune lumière ne provenait des lustres installés à l'occasion de la réhabilitation du bâtiment. Ces derniers avaient été décrochés et posés dans l'escalier laissant pendre 18 câbles. Une structure lumineuse, reprenant le même nombre de tubes fluorescents, reposait sur le *sur-sol*. Cette dernière s'allumait lorsque le visiteur s'arrêtait et restait immobile, et s'éteignait lorsqu'il se déplaçait dans l'espace. À la nuit tombée, l'intérieur se reflétait dans les vitraux projetant l'ancienne sacristie dans la rue. L'installation débutant fin mai et s'achevant fin octobre, la durée des jours diminuait et la présence de ce reflet s'accroissait avec le temps.

À l'extérieur, sur la façade, un néon rouge représentait le numéro 18 basculé sur le côté à 90° et signalait l'entrée de l'exposition côté rue. Ce numéro était à consonance géographique pour l'ancienne sacristie puisqu'il s'agissait de son numéro dans la rue de Poissy. Il faisait écho à l'histoire récente du bâtiment qui, pendant 150 ans, fut occupé par une caserne de pompiers. Ainsi, les modes d'occupation d'un bâtiment, loin d'être définitifs, se succèdent, laissant place à un achèvement temporaire du lieu. Ce dernier se manifestait dans *Cellula* par cette « architecture en chantier » et ses multiples oppositions jouant des relations entre ouverture/fermeture, intérieur/extérieur, dessous/dessus, obscurité/lumière, mobile/immobile, fini/infini.



Images 3-3b-3c : *Cellula*, Collège des Bernardins, Paris, 2009 – Vues d'installation (Photographe : F. Thibault)

Cette mise en regard entre la ville et l'installation *in situ* s'est développée dans d'autres réalisations conçues en extérieur ou avec l'extérieur et qui dialoguent encore plus directement avec l'environnement urbain.

## De l'espace du dedans à l'espace du dehors : ouverture de l'installation *in situ* sur la ville

*Listen : Mots et langage à l'échelle de la ville*

Depuis 2004, un certain nombre de nos travaux découle de l'intérêt porté au graffiti. Si certains d'entre eux, comme les *tags*, mettent en avant la forme, le trait, le dessin et la signature, d'autres véhiculent des messages écrits. C'est précisément cette forme de graffiti qui nous intéresse et qui a généré plusieurs séries de travaux. Nous avons élargi notre champ d'exploration au Brésil et, plus précisément, à São Paulo, capitale économique du pays, où le graffiti plus qu'ailleurs se confronte à l'échelle de la ville.

*Listen* a été réalisée à l'occasion d'une exposition collective organisée à la galerie Vermelho. Le thème de l'exposition *Silencio*<sup>12</sup>, et le *pichação*, nom donné au graffiti brésilien, ont nourri la mise en œuvre de l'installation.

Le *pichação* se distingue du *tag* par sa typographie et son mode d'inscription dans la ville. Son écriture, qui relève d'un alphabet propre inspiré de l'écriture runique et du *heavy metal*, est apparue durant la dernière dictature (1964-1985). Si, à l'origine, le *pichação* véhiculait des messages d'opposition au régime, il s'exprime principalement aujourd'hui sous forme de signature. Ce graffiti se confronte à la verticalité de São Paulo et s'inscrit à l'échelle de son architecture. Sa présence est d'autant plus accentuée qu'en 2007 la ville a interdit les publicités et les enseignes lumineuses.

Dans le cadre de l'exposition, nous sommes intervenus en extérieur sur la façade de la galerie. Le mot CRACK a été écrit à la scie électrique. Chacune des lettres fissurait le mur de haut en bas et rappelait l'écriture droite et tendue du *pichação*. En composant avec l'arête du bâtiment et en reliant la troisième et quatrième lettre par un trait de lumière, l'écriture phonétique du mot apparaissait : les lettres K-R-AE-K pouvaient également se lire sur la façade. La fissure se superposait à son écriture sonore faisant le lien entre la thématique de l'exposition et la présence de *pichação* marquant la ville de São Paulo

12. Cette exposition a été organisée en 2008 par Audrey Illouz, commissaire d'exposition et critique d'art. Ce projet a été accompagné d'une résidence de deux mois au sein de la Fundação Armando Alvarez Penteado (FAAP-Casa Lutetia). Extrait du communiqué : *L'exposition est orientée autour du cri et de son statut dans le langage : d'un son qui n'est pas encore une parole articulée, d'une expression primale à une dramaturgie de la parole. Alors que sa représentation la plus célèbre dans le champ pictural est sans doute l'œuvre d'Edvard Munch ; celle-ci retranche le spectateur dans un silence de stupeur et de torpeur. On voit alors se profiler le poids de l'image là où le son lui-même est absent.*

NATHALIE BREVET &amp; HUGHES ROCHETTE



Image 4 : *Listen*, Galerie Vermelho, 2008, São Paulo Vue d'installation (Ph. Galerie Vermelho)

*L'imprévu : une rythmique du lieu et de la ville*

Les installations *Scope the restaurant to find the best table* et *Qu'est-ce qui cloche Paul ?* continuent d'interroger l'espace et l'environnement urbain dans lesquels elles se déploient. Il y a, dans ces deux installations, un rythme lumineux ou sonore qui intègre l'inattendu dans le dispositif d'installation.

L'installation *Scope the restaurant to find the best table* réagit à l'activité urbaine régnant à Paris au métro Jaurès et sur la Place de la Bataille de Stalingrad. Elle a été réalisée au Point Éphémère en janvier et février 2011. Lieu de concert, bar et restaurant, le Point Éphémère est aussi un lieu d'exposition. Il se situe sur les quais du canal Saint-Martin et occupe un ancien site industriel qu'il partage avec une caserne de pompiers. Cette présence intègre pleinement le quotidien du Point Éphémère puisqu'à chacune de leurs sorties, les pompiers passent devant l'entrée amenant souvent le jeune public à cohabiter avec le passage des véhicules de secours. En haut, l'avenue Jaurès et la Place de la Bataille de Stalingrad sont marquées par une forte densité urbaine où se mêlent des publics hétérogènes évoluant dans une cacophonie urbaine générée par le trafic automobile et le métro aérien. Ce lieu semble évoluer dans une tension permanente où chacun cohabite mais toujours dans un équilibre précaire.

Durant l'hiver, pour des raisons liées au confort de la clientèle, le restaurant du Point Éphémère se déplace parfois de la terrasse couverte à la salle d'exposition. Nous avons intégré ce restaurant à l'installation en le plaçant d'emblée dans l'espace d'exposition et en y disposant tables et chaises. Mais

pendant l'exposition, la lumière y était instable : elle s'allumait et s'éteignait de façon inattendue. *Scope the restaurant to find the best table* déployait un dispositif mettant en dialogue l'intérieur et l'extérieur du bâtiment par l'intermédiaire de trois structures lumineuses. Chacune d'elles combinait des motifs triangulaires simples ou complexes répondant aux formes graphiques noires et blanches recouvrant les tables. Les structures lumineuses réagissaient à l'activité du quartier : chacune d'elles était connectée en un point particulier de l'environnement urbain<sup>13</sup> et réagissait au flux des personnes ou des voitures. Chaque passage coupait l'électricité qui se rallumait tout de suite après. Les mouvements de l'espace urbain rythmaient donc l'ambiance lumineuse du lieu. Les trois lumières pouvaient rester stables ; parfois l'une d'entre elles s'animait pendant que les autres restaient fixes ; parfois aussi, mais de manière plus occasionnelle, elles s'éteignaient toutes les trois en même temps plongeant le lieu, durant un court instant, dans une semi-obscurité avant de se rallumer. Ce phénomène résultait d'une coïncidence : des personnes passaient au même moment en des endroits différents de la place. Cette coupure marquait une activité extérieure intense provoquant un arrêt électrique pouvant donner le sentiment d'une panne générée par une activité urbaine incessante ; une panne qui, quoi qu'il en soit, disparaissait aussi vite qu'elle était apparue, alertant seulement sur le fait que cela pouvait un jour se produire .

13. Des détecteurs ont été placés à trois points différents : le premier capte l'entrée et les sorties des camions de pompiers, le second se situe sous l'Arche d'entrée du Point Éphémère et le troisième sur le quai de Valmy.



Image 5 : *Scope the restaurant to find the best table*, 2011, Point Éphémère, Paris. Vue d'installation (Ph. N. Brevet, H. Rochette)

NATHALIE BREVET &amp; HUGHES ROCHETTE

Le projet réalisé à Meudon sur la chapelle de Notre-Dame de l'Annonciation pousse plus loin encore le rapport au contexte. L'installation réalisée ne s'inscrit pas dans un espace d'exposition mais s'est développée directement en lien avec un site. La chapelle de Meudon se situe dans l'ancien quartier ouvrier de Renault. D'un côté, elle fait face à l'Île Seguin et, de l'autre, donne sur le tramway (T3). Autour de la chapelle, les bâtiments industriels côtoient les immeubles résidentiels construits dans les années 1970-1980, période à laquelle la chapelle a fermé ses portes. Aujourd'hui, l'Église réinvestit le site : elle rénove le bâtiment fermé au public depuis une vingtaine d'années et construit un nouvel édifice dédié en partie aux expositions d'art contemporain. Notre intervention porte sur la période du chantier et couvre l'année 2011.

La situation de la chapelle – à proximité du tramway et de l'Île Seguin en pleine transformation –, son passé ouvrier et cette nouvelle présence de l'Église dans le quartier ont été les éléments à partir desquels nous avons construit notre projet. La lumière est à nouveau présente dans cette installation extérieure, mais s'y ajoute cette fois-ci l'aspect sonore. Le tintement de la cloche, dont le son a disparu du quartier depuis la fermeture de la chapelle, est réactif et réveille les multiples fonctions qu'elle a connues au cours de l'histoire urbaine. Au Moyen Âge, elle organisait déjà la vie collective et imprégnait l'ambiance sonore des villes et des villages. C'est elle qui annonçait l'ouverture et la fermeture des portes de la Cité au lever et au coucher du soleil. C'est elle également qui rythmait les journées de travail appelant les paysans à gagner les champs ou à rejoindre leur chaumière. C'est elle aussi qui dictait la vie civique et religieuse ou encore annonçait les dangers imminents. Mais surtout, en sonnant les heures, cet instrument de communication dictait le rapport au temps et rythmait la vie sociale. Aujourd'hui encore, le son de la cloche cristallise pour certains des événements personnels ou historiques tandis que pour d'autres il s'assimile au bruit et à une nuisance sonore. Cette perception du son explique pourquoi certains clochers ont quasiment cessé de sonner. Ça n'a pas été le cas à Meudon, où la cloche s'est tue avec le départ du prêtre-ouvrier et l'abandon du site. Pendant le chantier de rénovation, cette cloche retentit à nouveau, mais elle sonne de manière désordonnée. Elle ne marque ni les heures ni les événements. Son tintement aléatoire retentit en coups ou en volées 24 fois en 12 heures comme si son mécanisme s'était dérégulé, ou comme si le temps s'était accéléré marquant une désynchronisation des temps du quotidien. Sur le bâtiment, un signal lumineux occupe la rosace de la cha-

pelle où quatre cercles en néon blancs, légèrement désaxés et entremêlés, dessinent une onde lumineuse faisant écho à cette rythmique désarticulée. Comme toutes les cloches, celle de Meudon porte un nom qui lui a été donné à son baptême. Celui de Paul lui a été attribué au début du xx<sup>e</sup> siècle. À travers la réapparition de ce son survenant de manière inattendue, nous posions une question qui est aussi le titre donné à cette installation : *Qu'est-ce qui cloche Paul ?* Peut-être rien, peut-être quelque chose. La réponse s'entend.



Image 6 : *Qu'est-ce qui cloche Paul ?* 2011, Chapelle Notre Dame de l'Annonciation  
Maison de la Parole, Meudon – Vue d'installation (Ph. C. Le Guay)

L'espace urbain a été, dans un premier temps, une source de travail et de réflexion. Il l'est toujours. La prise en compte de l'architecture, le bâtiment et son contexte sont venus petit à petit se superposer à cette démarche. Le visiteur n'est plus face à une œuvre qu'il reconnaît mais au sein d'une œuvre qu'il expérimente. Il reste de ces installations des objets (éléments du dispositif), des images, mais surtout une expérience qui se réactive parfois en revenant dans le lieu après l'exposition. Elle se ravive aussi en percevant à nouveau des signes urbains qui ont contribué à activer certaines de ces images : un panneau publicitaire dont le cadre endommagé laisse voir le dessin composé par les tubes fluo, des reflets visibles au sol après une pluie ou encore la présence d'échafaudages dont les dimensions parfois imposantes rappellent l'état de changement permanent de nos villes. Cette démarche intègre aussi l'inattendu qui se manifeste dans les dispositifs par des rythmiques dont le fonctionnement accepte l'imprévu et laisse surgir un possible dont les effets peuvent s'avérer surprenants ou troublants. Quoi qu'il en soit, ces mécanismes sont

NATHALIE BREVET &amp; HUGHES ROCHETTE

ancrés dans un existant et s'appuient sur une expérience en cours au-delà de l'exposition même. Dans le cadre de notre collaboration, ce va-et-vient entre l'espace de la ville et l'espace d'exposition fait lien, c'est aussi ce va-et-vient fait de discussions et d'échanges qui boucle chacune de ces expériences.

Site : <http://www.nathaliehughes.com>