

Wilfrid Almendra

LES
PAISIBLES,
LES
IDIOTS
ET
LES
FURIEUX

par Flora Katz

1. *Les histoires de Concrete Garden*

Dans la cour du Bon-Sauveur à Caen, sur les quatre parterres symétriques ornés d'ifs, de buis et de tilleuls, s'élancent quatre modules composés de cubes aux dimensions égales ; leurs parois de verre aux reflets de bronze sont serties d'acier peint en noir. Construit dans les diagonales d'un jardin en croix classique, chaque élément est élaboré à partir de variations sur l'alignement vertical des cubes, rappelant les systèmes de grilles utilisés par le groupe d'architectes italiens radicaux Superstudio dans les années 1960. Dénommée *Concrete Garden*, l'installation de Wilfrid Almendra est le résultat d'une commande de la direction régionale des affaires culturelles de Basse-Normandie, installée dans un des bâtiments circonvoquant la cour.

Wilfrid Almendra aime réécrire les histoires de l'architecture. Depuis plusieurs années, ses œuvres réfléchissent les formes et les utopies de l'architecture vernaculaire, faisant émerger les récits souterrains ou inconnus de la grande histoire. Ici, l'espace du jardin est devenu le lieu de l'entrecroisement d'une multitude de récits. Un récit contemporain au premier abord, puisque ces miroirs cubiques se ressaisissent des façades qui ornent les gratte-ciels des centres urbains naissants. Puis, un autre plus liminal, que l'on découvre en observant attentivement les quatre éléments qui constituent l'installation : tous sont dessinés en référence à une forme iconique de l'architecture impliquant une traversée, une ouverture, un passage. Devenues aujourd'hui communes, ces formes sont revisitées et composent un parcours ouvert et praticable, à la fois du jardin et des sculptures elles-mêmes. Les buis, retaillés pour dessiner des entrées, ouvrent les quatre parterres au promeneur.

Si l'on trace une déambulation à partir de l'entrée de la cour, on a d'abord sur la droite deux modules de tailles différentes, inscrits en parallèle l'un de l'autre. Le plus haut est traversé par une grille en fer forgé que l'artiste a récupéré aux alentours de son atelier situé à Cholet dans le Maine-et-Loire. Plus loin, un second élément est composé par

une ligne droite qui s'élève progressivement dans la diagonale du parterre, puis se casse par une courte perpendiculaire en sa fin. En son milieu, une pièce de béton en forme de U qui rappelle l'histoire des formes minimales américaines reprend le format standard des portillons de jardin pavillonnaire. Moulé dans des planches de coffrage, le béton, dont la base est partiellement enterrée dans le sol, conserve les impressions du veinage de bois. Sur le troisième parterre, l'alignement des cubes forme cette fois-ci une ligne suspendue entre deux parois verticales et perpendiculaires, dont l'une n'est plus constituée de miroirs, mais de marbre de Carrare.



Wilfrid Almendra
Concrete Garden,
2014
Acier peint, miroir,
fer forgé galvanisé,
mousse caoutchouc.
Painted steel,
mirror, galvanized
wrought iron, foam
rubber.
© Aurélien Mole

Cette ouverture en porte-à-faux rappelle d'abord une simple porte de garage, mais elle est aussi inspirée par le travail de l'architecte austro-américain Richard Neutra, importante référence dans le corpus d'Almendra. Neutra avait contribué au projet iconique des *Case Study Houses* (1946 – 1966), expérimentations architecturales de maisons résidentielles à facture moderniste, qui avaient été le point de départ de la série de sculptures *Killed in Action (Case Study Houses)* (2009). Pour *Concrete Garden*, c'est la forme du porte-à-faux qui est ici reprise : emblématique des projets de Neutra, elle se donne comme le prolongement aérien d'une façade ou d'un toit. Dans une conjonction avec les marbres antiques de Carrare, deux temps du passé se joi-



Wilfrid Almendra
Concrete Garden,
(détail), 2014
Acier peint,
miroir, béton, mousse
caoutchouc.
Painted steel,
mirror, concrete,
foam rubber.
© Aurélien Mole



Wilfrid Almendra
Concrete Garden,
2014
Acier peint,
miroir, mousse
caoutchouc, marbre
de Carrare.
Painted steel,
mirror, foam rubber,
Carrara marble.
© Aurélien Mole

gnent pour s'y entrelacer. Le quatrième module reprend une importante composante architecturale dont une occurrence rappelle le travail du Corbusier. À la perpendiculaire d'une élévation s'enfonce une droite traversante, composée de la structure d'acier, mais sans miroirs. Vide, elle prend la forme d'un claustra, paroi ajourée utilisée traditionnellement pour « voir sans être vu », que l'on trouve dans les maisons classiques du Moyen-Orient. Or la première élévation contient elle aussi un vide, une fente rectangulaire qui laisse entrapercevoir en second plan une sculpture. Intitulée *Cherub on Globe*, cette pièce d'Almendra date de 2010, et connaît déjà toute une histoire.



Wilfrid Almendra
Concrete Garden,
2014
Acier peint, miroir,
mousse caoutchouc,
Cherub on Glob,
2010
Painted steel,
mirror, foam rubber,
Cherub on Globe (2010)
© Aurélien Mole

Surélevé sur un bloc de marbre blanc, un petit chérubin est assis sur un globe, pensif. Des aspérités grises, signes du temps, s'étendent sur la sculpture, une copie d'antique qu'Almendra a troqué avec son propriétaire qui l'avait installé dans le jardin de son pavillon. *Cherub on Globe* fait partie d'une plus large série qui a été présentée pour la première fois en 2010. Conservée par l'artiste, celle-ci retourne alors dans son espace initial, celui du jardin. Ces passages successifs dans différents milieux, celui du jardin privé, de l'espace d'exposition, puis du jardin public, sont intéressants quant à l'identité de l'œuvre, quantifiée par les marchés. Pour chaque espace, la valeur se modifie, se pliant aux différents contextes provoqués par l'artiste.

Ainsi chaque élément de *Concrete Garden* s'articule autour de traversées non linéaires : celles historiques, où différentes strates s'entrecroisent, s'accumulent et se réfléchissent, nourrissant de nouveaux récits qui mélangent l'intime, l'académique et le vernaculaire. Puis celles physiques où, à travers les buis, les modules en miroir, le jardin et son architecture environnante, le visiteur erre et déambule. Chaque pas nous emmène dans de multiples directions, l'œuvre devenant matrice de points d'arrêts et lignes de fuites innombrables.

2. *Points d'arrêts et lignes de fuites*

C'est le choix du miroir comme matériau premier de *Concrete Garden* qui renforce le jeu de lignes et de perspectives, d'ores et déjà enclenché par les formes des sculptures et les tracés du jardin. Par rupture, réflexion et fragmentation, le miroir engendre des reflets qui déstabilisent l'environnement du passeur. Celui-ci peut, pour quelques instants, se trouver désorienté : l'avant, l'arrière, le proche et le lointain peuvent à tout moment s'obscurcir, se confondre. Pour chaque parcelle qui se joue de trouées ou de perspectives montantes, les reflets des miroirs font rupture dans une double mesure : ils multiplient tout en divisant les points de vue. Les images, les surfaces et les textures sont complexifiées dans leurs rapports d'étendue et de surface. Chaque angle devient pluriel, à la fois point d'arrêt et de prolongement, donnant lieu à de nouvelles lignes de forces qui donnent à re-voir son dehors : l'architecture néo-gothique du lieu, le ciel, la nature et les passants, tous se répètent et diffèrent.

Exister par ce que l'on reflète : *Concrete Garden* pourrait donc aussi se dire comme une sculpture miroir dont le corps morcelé n'est constitué que par son dehors. D'emblée, ce langage fait écho à une autre histoire, une autre mémoire. Non pas celle de l'architecture vernaculaire, mais celle du lieu, qui, à partir du début du XVIII^e siècle est devenu une institution psychiatrique. Fondée par Anne Le Roy en 1732, elle accueillait d'abord des femmes « pénitentes » ou « aliénées

de l'esprit ». Elle fut ensuite dirigée par l'abbé Pierre-François Jamet et devint autour de 1899 le troisième établissement psychiatrique de France. Face à *Concrete Garden* se situe le pavillon Saint-Joseph, où siège actuellement la direction régionale des affaires culturelles de Basse-Normandie. Achievé en 1820, il fut le noyau historique du quartier des hommes, lui-même à l'époque divisé en trois parties : les paisibles, les idiots et les furieux.

Que ce soit en littérature occidentale ou en psychiatrie, la fragmentation de l'identité est l'une des figures de la folie.



Wilfrid Almendra
Concrete Garden,
(détail), 2014
Acier peint,
miroir, béton, fer forgé
galvanisé, mousse
caoutchouc.
Painted steel,
mirror, concrete,
galvanized wrought
iron, foam rubber.
© Aurélien Mole

L'unité d'une personne fait force de stabilité ; et dualité, ruptures et divisions du moi sont classifiées comme symptômes de ce trouble mental. Or pour *Concrete Garden*, la figure du miroir donne à penser la multiplicité comme un espace ouvert, source de désorientation certes, mais aussi de contemplation, où l'on se délecte du mouvement des images infinies. Ainsi la multiplicité – désignée par les instances théoriques comme fragilité et déviance – s'interrompt dans son processus de détermination pour se présenter telle quelle, comme dans une suspension du sens. La norme s'efface au profit de l'apparition, et l'ancien jardin asilaire se donne à voir autrement.

Proposée en 2011 et réalisée trois ans plus tard à l'été 2014, nous allons, au choix, revenir un peu en arrière ou avancer dans le temps, et voir comment s'est développé ce travail sur les lignes de fuites et l'environnement. Si, jusqu'en 2013, Almendra travaillait plutôt par séries de sculptures qui fonctionnaient de manière autonome, ses deux dernières expositions personnelles, l'une au centre d'art contemporain de Brest, Passerelle (*L'Intranquillité*, 2013) et l'autre au centre d'art Les Églises de Chelles (*Between the Tree and Seeing It*, 2014), se sont concentrées sur des installations plus ou moins immersives, transformant et réfléchissant les espaces qui les accueillent.



Wilfrid Almendra
Concrete Garden,
(détail), 2014
Acier peint,
miroir, mousse
caoutchouc, marbre
de Carrare.
Painted steel,
mirror, foam rubber,
Carrara marble.
© Aurélien Mole

Nous nous attarderons d'abord sur l'élément commun de ces deux propositions, qui permet de prolonger les idées développées à travers la pièce de *Concrete Garden* : de même que pour ces deux projets, tout est affaire de géométrie, de lignes de fuite, de lumière et de filtres qui troublent les espaces.

Dans *L'Intranquillité* et *Between the Tree and Seeing It*, des panneaux de verre usés laissent s'échapper des monticules de terre où croissent des plantes robustes. Bien que disposés différemment, ils rappellent tous deux l'aspect d'un jardin ouvrier. Pour *L'Intranquillité*, deux constructions rectangulaires adjacentes sont installées au sein d'un

autre espace rectangulaire – celui du centre d'art, mais dans un angle désaxé. La déviation de quelques degrés crée une tension dans les deux architectures. On y voit tout à la fois la monumentalité de l'ancienne coopérative¹ transformée en espace d'exposition, et l'étrange précarité de la construction de l'artiste, au titre éponyme *L'Intranquillité* (2013). Celle-ci est constituée d'un côté par les panneaux de verre usés, et de l'autre par des barres de métal soutenues de pylônes en béton qui délimitent un espace sans mur. Au milieu de ces deux rectangles se dégage une tranchée de philodendrons, plantes exotiques qui se développent de manière anarchique, poussant vers les parois et les extrémités. Si dans *L'Intranquillité*, nous sommes en présence de modules clos qui s'épuisent ; dans *Between the Tree and Seeing It*, la géométrie quasi parfaite des rectangles laisse place à des surfaces diverses dont les lignes de fuite s'échappent. Ainsi la terre et les plantes sont parfois contenues, parfois au-dehors. D'autre part, la découpe minutieuse de l'espace segmente l'unité de l'ancienne église. Or cette fragmentation n'est pas soustractive, bien au contraire, elle est – comme dans *Concrete Garden* – riche en textures et en perspectives. Au lieu de s'y immerger d'un seul tenant, on déambule dans l'église romane, au hasard des lignes dessinées par l'artiste.

C'est aussi la matière des panneaux installés dans les deux expositions qui ajoute un jeu de perspectives intéressant : l'usure du verre leur confère une transparence poreuse, donnant à voir l'espace à travers une succession de filtres qui modifient sa lumière et dessinent de nouvelles lignes de traverse. Notre champ de vision s'en trouve affecté : la netteté et la profondeur sont inconstantes, ne nous dévoilant que par esquisses la nature même des éléments mis en jeu. Le regard est d'autant plus troublé qu'il appréhende aussi les formes sinueuses des plantes qui poussent, elles, sans règles de géométrie. Non seulement leur irrégularité est attractive, mais aussi leur matière, presque cotonneuse, dont les lignes floues s'étendent au-delà de leurs propres corps, mélangés à leur horizon qui devient à son tour incertain. Ce travail de transparence se retrouve au sous-sol du centre d'art Passerelle, où l'œuvre *Désiré* (2013) se déploie sur les cinq mètres d'un mur. Ici encore, nous avons à faire à des surfaces qui troublent les volumes : apposée au-dessus de deux panneaux de plexiglas trouvés dans un

jardin ouvrier, une forme noire en céramique offre ses lignes géométriques qui se déplient le long de la paroi. Par endroits, une surface se détache du plan et s'élanche vers l'intérieur de la salle. Une impression de volume apparaît alors, renforcée par les ombres portées des arêtes noires et du plexiglas, dont le verre jauni par le soleil dessine un parallélépipède de lumière.

Déjà en 2012, Almendra travaillait les filtres de couleur et leurs ombres portées : *Model Home (Sonata)* (2012) est une série de sculptures murales composées de matériaux récupérés d'une maison-témoins abandonnée. Le verre coloré ou dépoli des structures en métal (des grilles « anti-effraction » récupérées dans cette même maison) apporte une composante rythmique et picturale à l'œuvre, dont les ombres se déposent çà et là sur les parois, au gré des lumières traversantes. De même que pour *Désiré*, l'objet se construit d'une épaisseur et d'un volume par jeux de lumière.

3. *Moving contrary to the concrete*

Il y a dans les œuvres de Wilfrid Almendra quelque chose de résolument pictural : chaque élément sculptural se trouve joué dans des intensités de rythme, de couleurs, de volumes créés par la lumière et le dessin. À Chelles, les mêmes parois de verre usées de *L'Intranquillité* se dotent de couleurs en accompagnant les philodendrons, de crotons et d'irésines : des touches mauves, roses, rouges et vertes apparaissent à travers le verre, composant un paysage qui fait écho à ceux des impressionnistes comme chez Monet, Renoir ou Pissarro. Le visiteur est ainsi invité à la contemplation, ce plaisir désintéressé de la beauté où l'on flâne aux travers des jeux de filtres, de lumière et de couleurs. La rêverie se voit d'autant plus renforcée lorsque l'on aperçoit des petits papillons blancs qui virevoltent dans l'ancienne église. Errant à travers les parois de verre, nous sommes en présence d'effets plastiques complexes qui donnent une impression de simplicité et de légèreté. On ralentit alors son pas pour se perdre au détour d'une couleur, d'un papillon, de croisements de lumières.

Faire advenir un regard ouvert où les éléments mis en présence se dévoilent dans une certaine autonomie plastique, *Concrete Garden* le déclenche aussi et ce, à partir de deux axes, le miroir et l'errance. Nous avons déjà évoqué le premier comme marque de fragmentation et de multiplication. Or le miroir porte aussi en lui des qualités de transformation de l'image et de la lumière qu'Almendra inscrit dans une poursuite du travail impressionniste. Pour Almendra, si la structure touche à l'histoire complexe de l'enfermement institutionnel de la déviance, *Concrete Garden* est bien évidemment aussi un site de contemplation activé par le matériau du miroir. La fragmentation de la touche, la mise en valeur des variations constantes de la lumière sur les éléments, le rythme de l'image scandée par les encadrements carrés des miroirs, tout ceci compose des résonances picturales où le visiteur peut se délecter des jeux de variation de l'image.

On serait donc tenté de dire que dans *Concrete Garden* comme dans l'installation *Between the Tree and Seeing It*, tout se passe comme si le visiteur pénètre un lieu de beauté kantienne² où chaque élément s'éclaire de manière libre et désintéressée, sans finalité. Face à la présence inefficace d'éléments autonomes comme des papillons ou des plantes, le visiteur est en quelque sorte suspendu dans ses mécanismes de jugement. Coupant à une forme de rendement par l'errance et la contemplation, Almendra semble nous emmener vers une présence simple des choses qui mène sur le chemin de la beauté comme interruption.

Pourtant, il ne faut pas oublier une composante importante qui apparaît après le projet de *Concrete Garden* : dans *L'Intranquillité* et *Between the Tree and Seeing It*, les plantes en poussant épuisent les parois de verre usées et fragiles ; leurs espaces de contact sont en fait des points de tension, où la beauté plastique se confronte à l'incertitude du temps. Tout au long de la présentation des pièces subsiste la possibilité d'un effondrement de l'architecture, comme une corde trop tendue au-dessus du vide. Cet aspect précaire est en fait présent dans une grande partie du travail d'Almendra : depuis toujours, il compose ses œuvres à partir de matériaux troqués ou récupérés. Arpentant des zones dépeuplées, l'artiste passe une bonne

partie de son temps à chercher, cueillir, ramasser ce qui a été mis de côté. Délaissés, fragiles, ces éléments sont habituellement rendus invisibles par les instances normatives, qu'elles soient économiques, culturelles ou politiques. C'est à partir du terrain de l'exposition qu'Almendra les remet en jeu et déstabilise l'identité qui leur est assignée : le petit chérubin placé dans la cour du Bon-Sauveur est un exemple d'une série de trocs, les panneaux de verre usés utilisés dans *L'Intranquillité* et *Between the Tree and Seeing It* ont été récupérés d'une serre abandonnée de la région nantaise ; la grille en fer forgé, composante de l'un des modules de *Concrete Garden*, était elle aussi délaissée. Si au départ, il s'agissait pour Almendra de traverser seul des zones désaffectées pour trouver les matériaux de ses futures œuvres, le processus de récolement s'est peu à peu complexifié, incluant l'immatérialité d'un échange avec différents interlocuteurs rencontrés sur le chemin de ses recherches.

Deux œuvres présentées dans la seconde partie du projet de Chelles permettent de développer ce propos : *September 25th 2013 at night* (2014) est composé d'une large table familiale surannée en bois où est placée une étrange galette de cuivre. Suspendu à hauteur standard d'un appartement HLM, un faux plafond est orné d'un *skydome* – sorte de fenêtre de toit – d'où s'échappe de la lumière. Il dessine une fine ligne horizontale qui vient casser l'élévation vertigineuse de l'église. C'est avec un groupe de Roms que le pain de cuivre a été conçu : dans la zone industrielle où Almendra travaille, ces gens du voyage récupèrent souvent différents métaux pour ensuite les revendre à des ferrailleurs. Après plusieurs semaines de conversations, l'artiste leur a proposé de rassembler des fils et des tuyaux de cuivre (une des monnaies d'échange qui a le plus de valeur sur le marché noir) dans une maison abandonnée vouée à la destruction. Une fois les matériaux amassés, ils sont allés ensemble dans leur campement pour faire fondre le cuivre : au cours de trois jours et deux nuits, des feux successifs ont lentement agi sur le matériau. Pendant ce temps, Almendra et le groupe de Roms ont partagé des moments complices, en discutant d'une multitude de sujets nourris des différences de chacun : nomadisme, labeur et économie alternative étaient au centre des échanges. Une fois fondu, le cuivre a été versé dans un bidon en-

terré à même le sol, donnant à *September 25th 2013 at night* sa forme circulaire et son aspect irrégulier empreint de traces de terre, de cailloux, etc. Rythmée par le temps, la pièce s'oxyde et change de couleur au fur et à mesure. Chargée d'imperfection et de contingence, ce qui était une monnaie d'échange fixe devient un objet obscur et instable, intrus posé sur une table familiale, relique d'une mémoire inaccessible.

À côté de *September 25th 2013 at night*, une radio posée à terre laisse s'échapper à intervalles réguliers une voix récitant des poèmes en portugais (George, 2014). Les transcriptions et traductions sont disponibles sur un document qui est reproduit juste à côté de la radio, formant une pile de papier posée au sol. George est aussi le résultat d'une rencontre, cette fois-ci sur un chantier au Portugal, pays d'origine du père de l'artiste. Au détour d'une discussion après une journée de travail, George, maçon et paysan portugais, a récité à Almendra un de ses poèmes. Touché par ce geste inattendu et son contenu, Almendra lui demanda deux ans plus tard de composer une série de poèmes qui serait le fruit de leurs échanges en miroir sur la poésie, l'art, le monde ouvrier et le quotidien de George. Rythmiques et suaves, les poèmes se concentrent sur des actions et des objets concrets tout comme sur des éléments de contemplation et de rêverie. Émis par un émetteur radio installé dans le centre d'art, les poèmes piratent une fréquence populaire de la bande FM (NRJ) et s'infiltrèrent subrepticement au hasard des programmes radiophoniques. Ainsi, c'est par-delà l'espace du centre d'art, toujours déjà réifié et circonscrit, qu'une voix étrangère s'immisce et surprend : dans un supermarché, un magasin de vêtements, en voiture sur la route.

Areia água e cimento

Uma mistura potente

Usada na construção

Com betoneira a trabalhar

Carreta para a massa transportar

Colher sempre na mão

Para blocos assentar

Sable, eau et ciment

Un mélange puissant

Utilisé dans la construction

Bétonnière en action

Brouette de colle en translation

Truelle toujours à la main

Pour sceller les parpaings

On reconnaît donc à la fois dans les matériaux et les processus déployés par l'artiste, une fragilité et une incertitude qui fondent les tensions opérées au cœur des œuvres : une architecture sur le point de s'effondrer, la délicatesse d'une rencontre, l'incertitude de l'autre, la surprise de la poésie. Infiltrées dans les espaces souterrains de la croissance d'une plante, du processus préexistant à l'œuvre, en dehors de l'espace d'exposition, elles placent la contingence et les rapports humains dans la matière, même invisible, d'une sculpture.

Ces composantes portent en elles une forme de défiance face à la stabilité d'un discours scientifique ou d'un matériau noble. Un texte emblématique du philosophe Michel Foucault peut nous aider à construire un langage autour de ce geste. Dans le cours inaugural du 7 janvier 1976 au Collège de France, intitulé « Il faut défendre la société », Foucault introduit les méthodologies fondatrices de sa pensée, l'archéologie et la généalogie :

« Il s'agit en fait de faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimés, contre l'instance théorique unitaire qui prétendrait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie, au nom des droits d'une science qui serait détenue par quelques-uns. (...) Les généalogies, ce sont très exactement des antisciences. (...) Il s'agit de l'insurrection des savoirs, non pas tellement contre les contenus, les méthodes ou les concepts d'une science, mais d'une insurrection d'abord et avant tout contre les effets de pouvoir centralisateur qui sont liés à l'institution et au fonctionnement d'un discours scientifique organisé à l'intérieur d'une société comme la nôtre. (...) C'est bien contre les effets de pouvoir propres à un discours considéré comme scientifique que la généalogie doit mener le combat³. »

La matière des œuvres d'Almendra fonctionnerait donc elle aussi comme une « antiscience » : invisible, précaire, souterraine et contingente, ce que les normes affirment comme négatif devient une force qui serait à même de déstabiliser certains systèmes de valeurs. Se propageant de manière pirate en dehors de l'espace de l'exposition,

issus d'un savoir non académique, ou menaçant de s'effondrer, les pièces détournent et déjouent les espaces normatifs pour conquérir d'autres valeurs, d'autres possibles, à travers un processus artistique. On notera par ailleurs que les signes d'une « antiscience » sont présents dans tout le travail d'Almendra : qu'il se concentre sur les architectures vernaculaires ou sur les pratiques amateurs comme la culture du motard et du garage⁴, Almendra s'est toujours intéressé à ce qui se situe hors de l'académisme et de l'institution.

4.

Guerrilla gardener

Pour poursuivre ces premiers pas vers un aspect politique du travail d'Almendra, il nous reste à étudier un élément fondamental de sa production récente. Comme nous l'avons mentionné, les œuvres *L'Intranquillité* et *Between the Tree and Seeing It* évoquent ce que l'artiste appelle les jardins ouvriers. Si la nature et les matériaux pauvres ont traversé séparément le corpus d'Almendra depuis bien des années, le travail précis sur les jardins ouvriers est un tournant, puisqu'il réunit ces deux composantes en une même œuvre. Appelé aussi « jardin communautaire » en France et en Amérique du Nord ou *allotment garden* en Angleterre, le jardin ouvrier a une résonance politique forte à la fois dans l'histoire occidentale, mais aussi dans notre contemporanéité. Le livre de l'auteur britannique George McKay, *Radical Gardening, Politics, Idealism and Rebellion in the Garden* (2011) – référence importante de l'artiste – est une source majeure pour saisir cette inscription politique. C'est d'abord en Angleterre que l'*allotment* a été créé, au milieu du XIX^e siècle. Une parcelle de terrain était donnée aux ouvriers afin qu'ils produisent leurs propres subsistances. Après avoir eu un rôle important pendant les deux guerres mondiales, le jardin ouvrier a été peu à peu délaissé, symbole de précarité et de l'effort de guerre. C'est dans les années 1980 que le jardin ouvrier a resurgi, mais cette fois dans sa dimension communautaire et ludique. Cet espace convivial, horizontal et inclusif est ainsi revendiqué comme un lieu d'expérimentation simple et d'économie alternative. Aujourd'hui, il reste une culture du jardin communautaire implantée surtout en Angleterre et dans l'Amérique

du Nord. En France, il y en a très peu : le jardin ouvrier garde une connotation précaire et lorsqu'ils sont installés, ils restent relégués à des territoires marginalisés. Mais en Angleterre, l'*allotment* est un véritable terrain politique permettant de revendiquer des alternatives à de nombreuses problématiques actuelles :

« (Il / Le jardin ouvrier) est devenu l'expression d'une résistance tactique et solide face au capital global et son impact négatif sur l'environnement. Les allotments et la nourriture locale peuvent être compris comme des mouvements de re-localisation plus vastes et sont souvent imaginés comme étant en opposition au système conventionnel de la nourriture.⁵ »

Le jardin communautaire cristallise donc un vaste ensemble de critiques contre le capitalisme global. Des associations britanniques comme SchNEWS revendiquent la production autonome de nourriture comme une menace pour le capitalisme puisqu'elle libère de la nécessité de consommation⁶. Mais au-delà de ces combats politiques qui peuvent aller jusqu'à la critique de la propriété privée, réside l'idée de la construction d'un espace de liberté indépendant où chacun peut se construire ses méthodes propres d'existence, en dehors de ce qui est régi par l'institution. Les pièces d'Almendra qui évoquent le jardin ouvrier sont donc chargées d'une histoire d'activisme, de résistance et de production alternative.

*

Dans un recoin de l'espace d'exposition à Chelles, on pourrait presque passer à côté de la pièce *Sans titre (Patates)*, 2014. Prenant la forme de pommes de terre, ces discrets fragments de profilés d'aluminium ont été récupérés dans les ruines de La Faute-sur-Mer, petite commune de la côte vendéenne que la tempête Xynthia avait frappé en 2010. Une grande partie de la réalisation de *Sans titre (Patates)* a consisté à convaincre un des rares artisans fondeurs travaillant encore en France de bien vouloir fondre ces rebuts d'aluminium empreints d'une histoire conflictuelle dans cette forme

simple et désuète. Il semble en fait que cette dernière pièce a tous les ingrédients pour composer l'image paradigmatique du travail d'Almendra : présentée dans les limites de la visibilité, elle évoque les marges de l'économie de marché habituelle (le travail de la terre, une alimentation élémentaire) tout en rappelant les inlassables mécanismes du capitalisme. Créée suite à un long dialogue avec un artisan, la pièce a émergé de la confiance d'un échange pour rendre hommage à une modestie devenue liminale. Dans la confiance, les œuvres d'Almendra opèrent par bruissements : en traçant des chemins de traverse qui évoquent des histoires souterraines et leurs utopies, Almendra déjoue les autorités et déstabilise les systèmes de valeurs pour donner lieu à un travail dont la force réside dans la précarité d'un équilibre, la tension d'une différence, la chute à venir.

*Resistance is fertile*⁷.

¹ Cet espace fut construit dans les années 1930 et achevé en 1940 pour le compte de la société coopérative L'Alliance des travailleurs

² Selon Kant, le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée. Une beauté libre porte sur sa simple forme, sans finalité. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Aubier, Paris, 1995, section 1, livre 1, §5 - 16

³ Michel Foucault, « Cours du 7 janvier 1976 », in *Dits et Ecrits II. 1976-1988*, éd. Quarto Gallimard, 1994, 2001, p. 167. 165-166

⁴ Voir le texte de Zoë Gray, « Le jardinier constant », in cat. exp. *Wilfrid Almendra*, ed. les presses du réel, 2013

⁵ Thomas Jellis cité par de George McKay, *Radical Gardening, Politics, Idealism and Rebellion in the Garden*, ed. Frances Lincoln Limited, Londres, 2011, p. 167

⁶ Pour une description précise de ces mouvements, voir George McKay, op. cit., chp. 5

⁷ Expression utilisée par les *guerrilla gardeners* et reprise par George McKay pour conclure son ouvrage, op. cit. p. 195



Wilfrid Almendra
L'Intranquillité, (détail), 2013,
© Nicolas Ollier



Wilfrid Almendra
L'Intranquillité, 2013
Verre, silicone, béton, terre, acier, aluminium, bois, plantes (philodendrons) / Glass, silicon,
concrete, earth, steel, aluminum, wood, plants (philodendrons)
1200x675x200 cm
Vue d'exposition / Exhibition view,
centre d'art contemporain Passerelle, Brest
© Nicolas Ollier





Wilfrid Almendra
Désiré, 2013
Céramique, plaquette de frein, plexiglas, acier galvanisé, silicone /
Ceramic, brake pad, plexiglas, galvanized steel, silicon
480x120x35 cm
Vue d'exposition / Exhibition view,
centre d'art contemporain Passerelle, Brest
© Nicolas Ollier





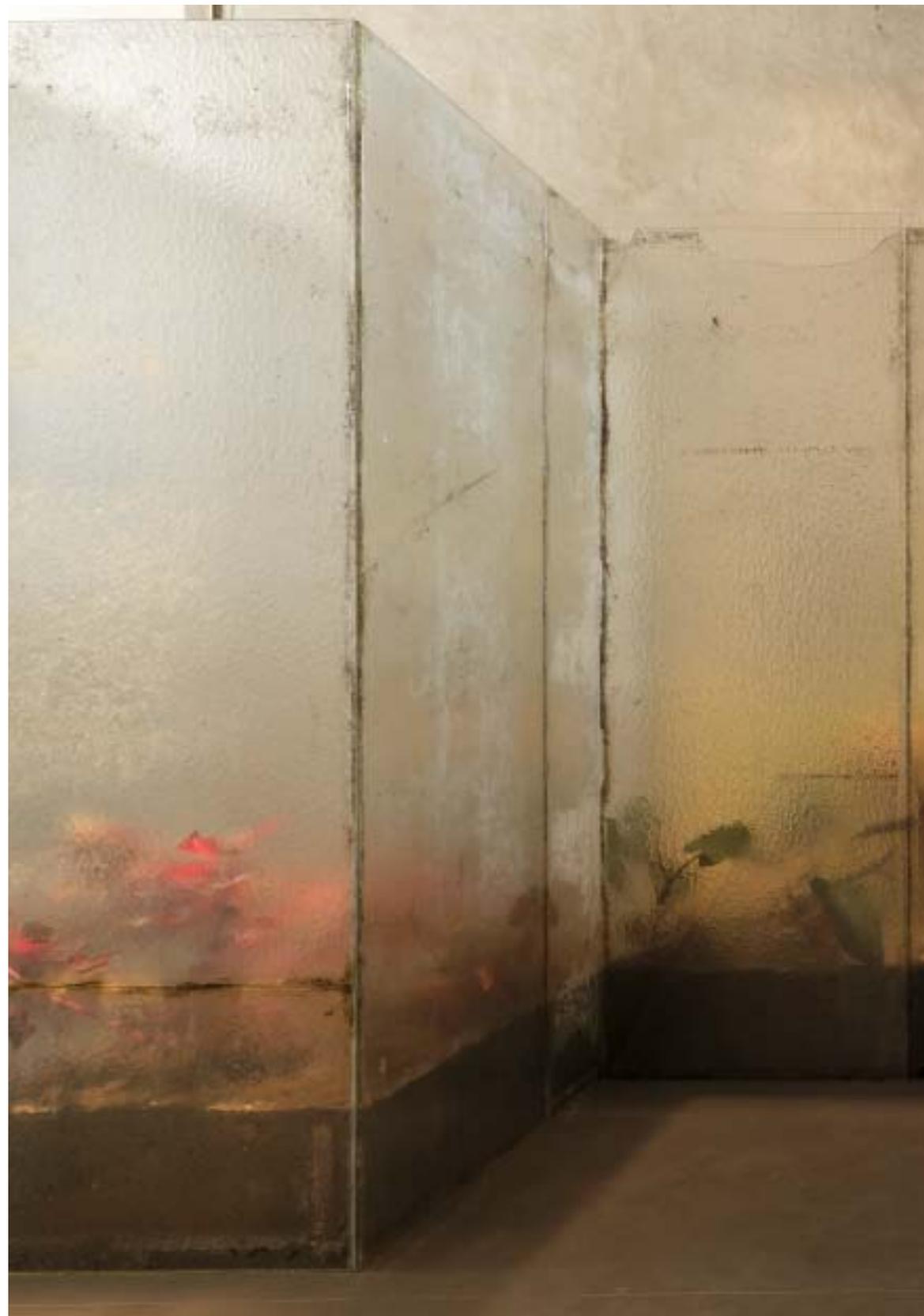


Wilfrid Almendra
Model Home, (Sonata 12), 2014
Acier, miroir, verre, silicone, tôle galvanisée, béton / Steel, mirror, glass,
silicon, galvanized steel, concrete
37x120x12 cm
Collection privée / Private collection
© Wilfrid Almendra



Wilfrid Almendra
Between the Tree and Seeing It (détail), 2014
© Aurélien Mole

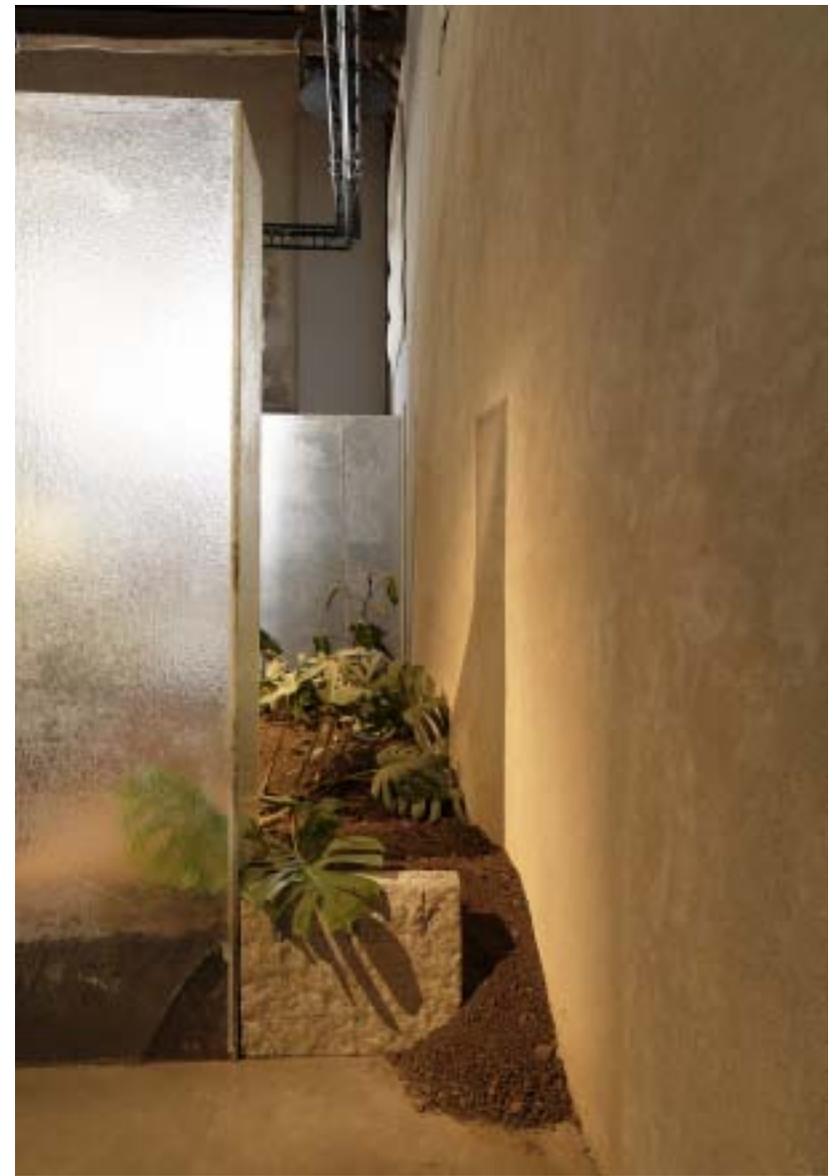




Wilfrid Almendra
Between the Tree and Seeing It (détail), 2014
© Aurélien Mole



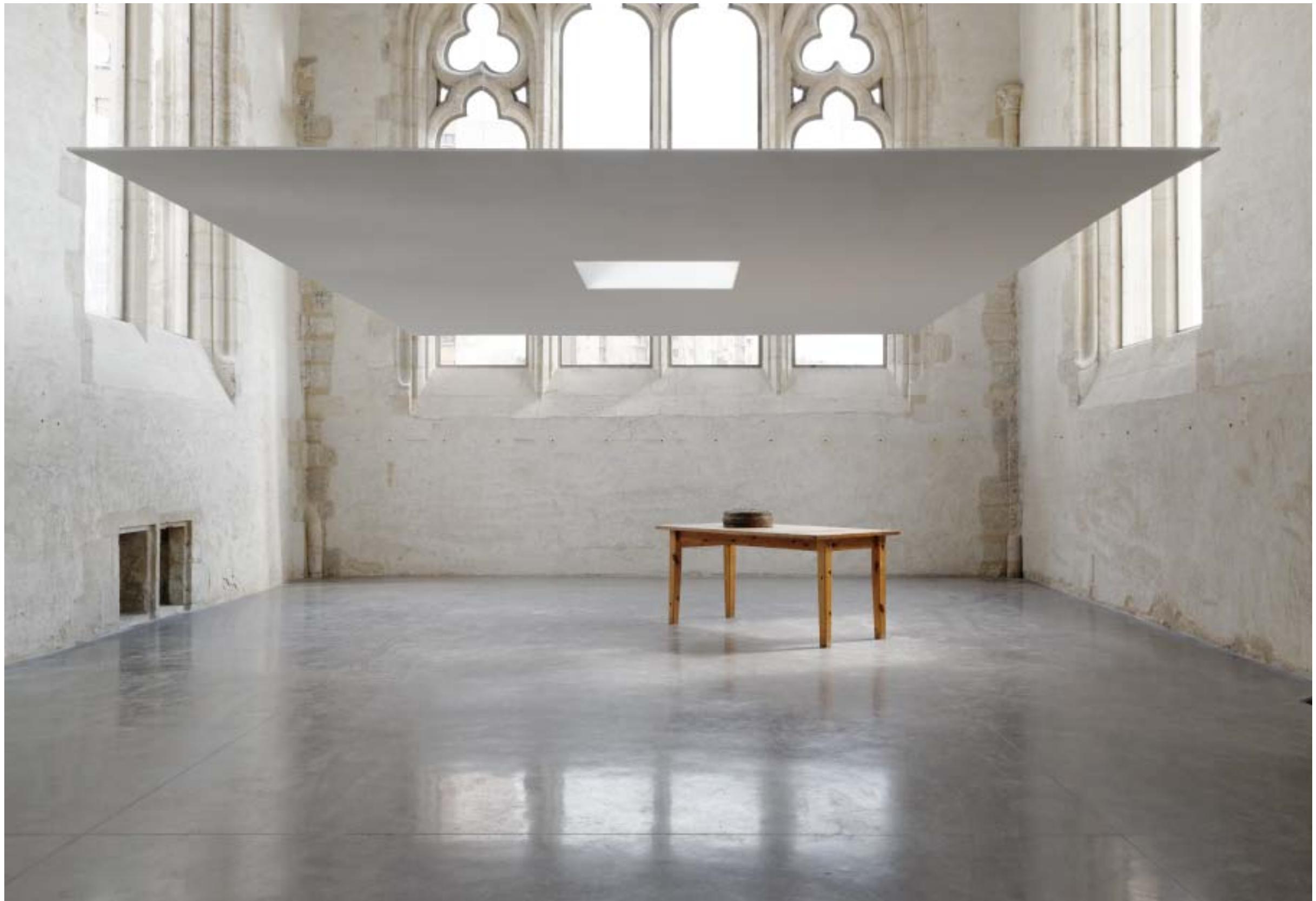
Wilfrid Almendra
Between the Tree and Seeing It, 2014
Verre, silicone, béton, terre, plantes (philodendrons, crotons, irésines), papillons / *glass, silicon, concrete, earth, plants (philodendrons, crotons, irésines), butterflies*
753x360x202 cm
Vue d'exposition / *Exhibition view*,
les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles
© Aurélien Mole



Wilfrid Almendra
Between the Tree and Seeing It, (détail), 2014
© Aurélien Mole



Wilfrid Almendra
Between the Tree and Seeing It, (détail), 2014,
© Aurélien Mole





Wilfrid Almendra
19 September 25th 2013 at night, 2014
Plafond en BA13 & plexiglas / 113mm drywall, skydome, steel 610x480x25 cm ;
table en bois / wooden table 160x86x73 cm ; fonte de cuivre / cast copper 36,5 (diam.) x12,5 cm
Vue d'exposition / Exhibition view,
les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles
© Aurélien Mole





Wilfrid Almendra
George, 2014
Poste radio, émetteur radio pirate, diffusion sonore de 9 poèmes lus,
tirages noir & blanc sur papier recyclé / Radio set, pirate radio transmitter, recording of 9 poems, paper
dimensions variables / variable dimensions
Vue d'exposition / Exhibition view,
les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles
© Aurélien Mole

Wilfrid Almendra
Sans titre (patates), 2014,
Fonte d'aluminium / Cast aluminium, 57x54x7 cm
Vue d'exposition / Exhibition view,
les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles
© Aurélien Mole



