

## **À L'IMPOSSIBLE (NUL N'EST TENU) PIERRE MALPHETTES, MODE D'EMPLOI**

*À la gageure de la commande du "texte monographique", cet essai répond par des notes de spectateur, en deux mouvements concomitants. L'un, la tête dans le moteur, tente de saisir pièce par pièce ce qui constituerait une méthode du travail de l'artiste; l'autre prend prétexte des œuvres pour penser à d'autres, en libre association. Effets de zoom avant et arrière. Dérushage. Séquençage. Montage en parallèle.*

### *La fin (& les moyens)*

"Comment finaliser une chose impossible" : cette phrase, extraite d'un croquis de Pierre Malphettes pour l'étude d'un tapis volant, pourrait servir de viatique en introduction à sa méthode de travail. Au prix d'un malentendu de départ. "Finaliser", le terme est singulier, de par son allure quelque peu entrepreneuriale. La finalisation, comme étape terminale dans un processus administré (planification-financement-réalisation-finalisation), résonne étrangement dans le travail de Pierre Malphettes, qui n'a pourtant que peu à voir avec cette logique, et prône au contraire bien souvent un empirisme premier, empruntant davantage à la méthodologie d'une scientificité expérimentale : étude des forces, recherche d'équilibre (cf. *Les Attracteurs étranges*, par exemple), épreuve des limites d'un matériau ou d'un outil...

Il faut plutôt entendre ce désir de finalisation dans une pratique qui vise à la résolution d'équations paradoxales, et où se construit cette tension entre le postulat de l'impossibilité et la volonté de concrétisation. À partir d'un phénomène, naturel ou imaginaire (le vent dans les arbres, un arc-en-ciel, un tapis volant...), le travail de Pierre Malphettes réside dans la trajectoire vers la formalisation d'un artifice pour en traduire l'expérience. Comme à l'intérieur d'un labyrinthe, forme qu'il a utilisé à plusieurs reprises, c'est la trajectoire qui importe, davantage que la destination. En l'occurrence, son tapis volant ne résout l'équation qu'en affichant son propre échec à être réalisé : il fait broder par des artisans son croquis initial sur un tapis. Le rêve se clot sur lui-même, s'écrit, à défaut de se réaliser. L'objet contient son propre énoncé programmatique, son désir comme sa faillite. Objet velléitaire, rêverie intacte.

### *Plastique (sacs)*

L'image d'un détritrus emporté par le vent tient quasiment lieu, dans l'art des années 1990, de vanité contemporaine, évoquant l'éphémère, la volatilité des biens matériels, l'aspect transitoire de toute chose. L'art moderne a su tirer parti du déchet comme objet catalytique, porteur de la trace du temps, et de Picasso jusqu'à Beuys ou Boltanski, en passant par Dubuffet, s'est fait, pour reprendre une formule de ce dernier, "entreprise de réhabilitation de valeurs décriées". S'il ne s'agit aujourd'hui plus tant de "réhabiliter" et d'inverser les valeurs, le détritrus semble de nouveau convoqué par certains artistes, en tant qu'il incarnerait une forme de

liberté, un flux social incontrôlable, échappant à l'administration de la ville. Il témoigne de la fluidité des choses, comme métaphore du flux des associations d'idées. Comme dans les marches de Francis Alÿs, la série de vidéos *From Green Glass to Airplane* de Gabriel Orozco ou les photographies d'arbres dans la ville de Zoe Leonard, le spectacle urbain devient prétexte sculptural, sous-tendu par cette narration d'une tension entre la ville comme zone administrée et le débris comme irréductible dénominateur commun de l'humain. Dans les vidéos *Bottle* (1997) de Francis Alÿs, ou *Incidents* (1996-2000) d'Igor et Svetlana Kopystiansky, la même procédure est à l'œuvre : l'enregistrement continu de débris propulsés et soulevés par le vent. Le déchet prend alors l'allure d'une forme naturelle, d'un organisme vivant se mouvant de manière aléatoire et imprédictible dans l'espace de la rue. Pas un hasard, donc, que ce titre, *Dédicace aux oiseaux* (2000), donné par Pierre Malphettes pour une œuvre qui, dans la vitrine d'un magasin désaffecté dont le spectateur restait forclus, se donnait pour objectif de faire voler des sacs plastique multicolores à l'aide d'une batterie de ventilateurs au sol. Une œuvre en forme de reconstitution, mais en introduisant la médiation d'une technique requérant paradoxalement le contrôle le plus minutieux, pour reproduire l'imprévisibilité du mouvement des sacs animés par le vent. Un dispositif méticuleusement organisé pour générer du chaos. Le sac plastique, ici, est moins déchet que signe urbain s'émancipant de sa fonction pour devenir sculpture de vent, animé d'un souffle.

### *This Way (in & out)*

Affaires de paradoxes et de contradictions synthétisés, les pièces de Pierre Malphettes se construisent souvent dans la tension entre l'ordre et le chaos, à travers des tentatives de contrôle de l'aléatoire, du hasard, de l'organisation des possibles. L'idée du déplacement, où peuvent se confronter les notions de contrainte (les chemins tracés) et d'aléatoire (les dérives), y est récurrente, à travers des travaux qui prennent un aspect signalétique, une valeur de communication et de désignation à la fois autoritaire et aberrante : *Paris sens unique* est une peinture murale où l'on reconnaît la cartographie parisienne, image d'un dédale composé d'une profusion de petites flèches apparemment désordonnées qui pourtant indiquent l'ensemble arbitraire des trajectoires à sens unique dans la ville ; *Trajectoire de mouche*, une enseigne au néon qui propose une image arrêtée des zigzags du vol de l'insecte ; *XXX*, un poteau indicateur hérissé de flèches désignant une multitude de lieux réels ou imaginaires, comme autant de possibles destinations simultanées, modélisant une sorte de "psychogéographie" de l'artiste, et à travers elle une tentative de réguler l'indécision face à l'infinité des choix offerts. On pourrait joindre à cette liste une œuvre de jeunesse, à bien des égards fondatrice, consistant en l'agrandissement d'une empreinte digitale, gravée dans une cloison de plâtre. Microcosme devenant macro, révélant un dédale de sillons qui délimitent un espace fermé, aux embranchements et ramifications sans

fin, proposant au regard un voyage immobile, une déambulation sans terme. Un jardin aux sentiers qui bifurquent.

### *Les boîtes (& les outils)*

De la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp aux *Time Capsules* d'Andy Warhol ou aux *Index* d'Art & Language, la mise en boîte de l'œuvre d'art, comme métaphore d'une classification, et partant d'une organisation possible du chaos des signes, est un des paradigmes capitaux de l'art du XXe siècle. Mettre dans la boîte, c'est circonscrire, au besoin miniaturiser, constituer un microcosme pour favoriser l'expérience, l'appréhension d'un ensemble de données, mais cela peut tout autant signifier une soustraction au visible, un retrait à la vue du contenu au profit du contenant. Ou plus exactement énoncer que le contenant devient le contenu. À ce compte, une bonne part de l'Art minimal, à compter des sculptures de Tony Smith et de Donald Judd, se donnant comme des enveloppes de métal vides, autorise et annonce les meubles de rangement (Art & Language, ou plus tard Philippe Thomas) de l'Art conceptuel, dont la fonctionnalité classificatrice s'allie, finalement, avec la présence sculpturale intransitive. Certaines œuvres de Pierre Malphettes empruntent leur forme au vocabulaire minimal, de par la simplicité de leurs volumes et leur caractère inexpressif, exosquelettique, explicites quant à leur mode de fabrique, mais en mettant toujours en exergue le geste sculptural, la part constructive, qui tiendrait davantage du post-minimalisme d'un Richard Serra. *Light Cube House* tient son autonomie de sa structure photophore: une structure cubique faite de planches de bois, évoquant l'idée générique d'une cabane, dont l'intérieur et l'extérieur auraient été retournés comme un gant, des tubes néon disposés sur les six côtés du cube, à l'extérieur de la structure, diffusant une lumière parfaitement étale, transformant l'espace intérieur, pénétrable, en espace abstrait, irradié, exempt d'ombre portée. *Inside off*: à l'intérieur du cube, rien, un espace sans repères ni limites, pure appréhension du vide du contenant. Mais l'analogie avec la cabane éloigne encore la *Light Cube House* du minimal, dont elle se distingue par cette valeur figurative au potentiel narratif, à l'instar du container récemment exposé par Pierre Malphettes à l'Espace Paul Ricard, à Paris. Avec cette dernière œuvre, le readymade devient ready-to-be-made: le container est découpé en une quarantaine de segments, puis recomposé. À l'unicité déshumanisée de la sculpture minimale, Malphettes oppose cette valeur-travail, cette finalisation qui transfigure le matériau brut.

### *Chûte (fait divers)*

L'exemple le plus éclairant de cet intérêt pour le potentiel narratif d'un geste sculptural est l'unique vidéo que Pierre Malphettes a réalisée à ce jour, *Le Festin*.

Au départ, une idée toute sculpturale: filmer la chute d'un objet depuis le toit d'un immeuble, engageant des notions de masse et de tension entre forces contraires. Portant son choix sur un vaisselier, il ajoute alors une

strate narrative, évoquant un rituel cathartique, appelant le souvenir de folklores carnavalesques où vaisselle brisée et objets jetés par les fenêtres faisaient partie des excès de fêtes païennes. Mais le montage du film, au lieu de documenter linéairement la performance, fait éclater la chronologie et dramatise la chute en l'escamotant quasiment, au profit d'une suite de séquences sans début ni fin, où s'entremêlent l'amont (recherche du meuble, hissage sur le toit, découpe au chalumeau de la rembarde...) et l'aval (le festin, qui donne son titre au film) de l'événement, entre lesquelles sont disloquées les images de la chute et de l'éclatement du vaisselier. Manière d'insister sur la valeur-travail, de rendre visible les conditions de fabrication d'un geste qui fait sculpture, de l'inscrire également dans un imaginaire qui le socialise et devient support possible de narration.

Toute l'œuvre ou presque de Malphettes fonctionne donc effectivement comme autant de systèmes autonomes et clos, dont les titres, aussi factuels qu'explicites, sont parfois intégrés directement aux travaux qui assurent ainsi leur propre désignation, énonçant eux-mêmes leur identité. Une autonomie qui correspond à cette volonté de visibilité totale, aussi bien des images produites que des conditions de production, héritant en cela des principes séminaux du Robert Morris auteur de la *Box with the Sound of its own making*. Mais les œuvres de Malphettes ne se contentent pas d'une présence intransitive, et véhiculent l'expérience d'un imaginaire, ou d'une organicité, factice (*Dédicace aux oiseaux*) ou réelle (*Le Jardin*), qui constitue leur fonctionnalité d'espaces-machine.

.....

**(NO ONE IS HELD)  
TO PERFORM THE IMPOSSIBLE  
PIERRE MALPHETTES, USER'S MANUAL**

*This essay answers the challenge of the "monographic text", with spectator's notes in two concomitant movements. One attempts to grasp what might constitute the artist's working method piece by piece with the head under the hood while the other takes the works as pretexts to think about others through free association. Zoom-in, zoom-out. Rough editing. Sequencing. Parallel connections.*

*The end (& the means)*

"How to finalize something that is impossible"? This phrase taken from Pierre Malphettes' sketch for the study of a flying carpet might be considered as a precious asset to introduce his working method, albeit at the cost of an initial misunderstanding. The term "Finalize" boast a certain singularity, owing to its vaguely entrepreneurial allure. As the last phase of an administered process (planning-financing-realization-finalization), finalization resounds oddly within Pierre Malphettes' work. The latter has in

fact but little to do with this logic, often prying, on the contrary, a primary empiricism that more readily borrows from the methodology of scientific experimentation: the study of forces, the search for equilibrium (e.g. *Les Attracteurs étranges*), testing the limits of a material or tool...

This desire to finalize should then be understood as constituting a practice that aims at resolving paradoxical equations in which this tension between the postulate of impossibility and the will to concretize is constructed. Starting with a natural or imaginary phenomenon (the wind in the trees, a rainbow, a flying carpet...), Pierre Malphettes' work resides in the trajectory towards the formalization of an artifice as a means to translate an experience. As though within a labyrinth, whose form he has employed several times around, what matters is the trajectory, more than the destination. As it occurs, his flying carpet only resolves the equation by demonstrating its own failure to be realized: he has craftsmen weave his initial sketch into a carpet. The dream folds in on itself, and is written rather than realized. The object contains its own programmatic utterance, its desire and failure alike. The object is irresolute, the reverie remains intact.

### *Plastic (bags)*

In the art of the 1990's, the image of detritus carried off by the wind almost serves as a kind of contemporary vanity, suggesting the ephemeral, the volatility of material goods, the transitory nature of all things. Modern art was able to use waste as a catalytic object, bearing the mark of time, and from Picasso to Beuys or Boltanski, without forgetting Dubuffet on the way, art became an "enterprise to rehabilitate decried values". If today the matter is less to "rehabilitate" values than to invert them, detritus seems once again summoned by certain artists in that it incarnates a form of liberty, an uncontrollable social flux that escapes the administration of the city. It testifies to the fluidity of things, as a metaphor for the flux that sustains the association of ideas. As is the case in Francis Alÿs' wanderings, Gabriel Orozco's series of videos entitled *From Green Glass to Airplane*, or Zoe Leonard's photographs of trees in the city, the urban spectacle becomes a sculptural pretext, sustained by this narrative of a tension between the city as an administered zone and detritus as humanity's least common denominator. The same process is at work in two videos, one by Francis Alÿs entitled *Bottle* (1997) and the other by Igor and Svetlana Kopystiansky entitled *Incidents* (1996-2000): the continuous recording of detritus propelled and blown adrift by the wind. Waste thus assumes the natural form of a living organism moving about in a haphazard and unpredictable fashion through the streets. No coincidence then that objective of Pierre Malphettes' work entitled *Dédicace aux oiseaux* (2000), was to make multicolored plastic bags fly around in the display window of an abandoned store using a battery of fans placed on the ground. A work in the form of a reenactment whose particularity resides in its use of a technique paradoxically requiring the most meticulous control to reproduce the unpredictability of the movement of bags brought to life by the wind.

A device meticulously organized to generate chaos. In this case, the plastic bag is less a waste product than an urban sign freeing itself of its function to become a wind sculpture, animated by a breath.

### *This Way (in & out)*

Matters of paradoxes and synthesized contradictions, Pierre Malphettes' works are often constructed within the tension between order and chaos, through attempts to control the random, chance, and the organization of possibles. The idea of displacement, where notions of constraint (beaten paths) and chance (wanderings) can confront one another, recurs in works that take on the look of road signs and markings, a communication and designation value that is both authoritarian and aberrant. *One-way Paris* is a wall painting in which can be discerned a Parisian cartography. We are confronted with the image of a maze composed of a profusion of small, seemingly unordered arrows that indicate, however, the arbitrary ensemble of all the city's one-way streets. *Trajectory of a fly* is a neon sign that proposes a freeze frame of the zigzags making up an insect's flight trajectory. *XXX*, a sign post spiked with arrows designating a multitude of real and imaginary places as so many possible simultaneous destinations, modulates something akin to an artist's "psychogeography", and through it an attempt to regulate indecision when faced with an infinity of choices. We might complement this list with an early, and in many respects cornerstone work that consists in the enlargement of a fingerprint engraved in plasterboard. A microcosm become macro, revealing a maze of grooves that delimit a closed space made up of endless branches and bifurcations, offering the eye an immobile journey, a wandering without end. A garden of forking paths.

### *The boxes (& and tools)*

From Marcel Duchamp's *Boîte en valise* to Andy Warhol's *Time Capsules* or Art & Language's *Index*, the boxing of the artwork as a metaphor for classification, based on a potential organization of the chaos of signs, is one of the major paradigms of 20th century art. Putting something in a box implies circumscribing, miniaturizing when needed, constituting a microcosm to favor experience, and the apprehension of an ensemble of givens. However, it can also mean subtracting something from the visible, where the contents are hidden from sight to favor the container, or, more precisely to indicate that the container becomes the contents. In this respect, many works of Minimal Art, starting with the sculptures of Tony Smith and Donald Judd, present themselves as empty metal envelopes, authorizing and announcing the storage furniture (Art & Language, or later on Philippe Thomas) of Conceptual Art, whose classifying function ultimately allies itself with an intransitive sculptural presence.

Certain works by Pierre Malphettes borrow their form from the vocabulary of Minimalism, both through the simplicity of their volumes and their inexpressive, exoskeletal character. If they are explicit in revealing the

means behind their construction, they always accentuate the sculptural gesture, the constructive part, which ultimately has more in common with the post-minimalism of Richard Serra. *Light Cube House* owes its autonomy to its photophoric structure: a cubic structure made of wood planks suggesting the generic idea of a cabin is turned inside out like a glove. Fluorescent tubes adorning the six sides of the cube's outside emit a perfectly diffused light that transforms the accessible interior into an abstract irradiated space devoid of cast shadows. Inside off: inside the cube nothing, *nada*, a space without markers or limits, a pure apprehension of the container's void. But the analogy with the cabin distances the *Light Cube House* further still from Minimalism. It distinguishes itself through this figurative value, this narrative potential, much like another work recently exhibited at the Espace Paul Ricard, in Paris. In this most recent work, the readymade becomes ready-to-be-made: the container is cut into approximately forty segments before being reassembled. Malphettes responds to the dehumanized unicity of minimal sculpture with this work-value, this finalization that transfigures raw material.

#### *Fall (fait divers)*

The most enlightening example of this interest for the narrative potential of a sculptural gesture is the only video realized by Pierre Malphettes to date, *The Feast*.

To start, an idea that couldn't be more sculptural: film an object falling from the roof of a building, engaging notions of mass and tension between opposing forces. Having opted for a cupboard, the artist adds a narrative layer, thus evoking a cathartic ritual that invokes memories of carnivalesque folklore where smashed crockery and objects thrown out the window were part and parcel of pagan feasts' excess. Yet, rather than documenting the event in a linear fashion, the film explodes the chronology and dramatizes the fall by almost retracting it. What it favors is instead a succession of sequences without beginning or end that jumble the event's "before" (looking for the furniture item, hoisting it onto the roof, cutting the guardrail with a chalumeau...) and "after" (the feast that grants the film its title), with the images showing the fall and destruction of the cupboard scattered among them. It's a way of insisting on the work-value so as to render the building conditions of a gesture that becomes sculpture visible, as well as to inscribe it in an imaginary that socializes it and becomes a possible support for narration. Most, if not all, of Pierre Malphettes' art thus functions as so many autonomous closed systems whose titles, as factual as they are explicit, are sometimes directly integrated into the works, which thus ensure their own designation by announcing their identity themselves. It is a form of autonomy that corresponds to this will for total visibility regarding the images produced as well as the conditions of production, thereby inheriting some seminal principles from Robert Morris, author of the *Box with the Sound of its own making*. However, Malphettes' works do not content themselves with an intransitive presence, and convey the experience of an imagination or an

organicity, both fictitious (*Dédicace aux oiseaux*) and real (*Le Jardin*), which constitutes their functionality as machine-spaces.