

LAURENT FAULON

Laurent Faulon

Laurent Faulon

« *Le but, naturellement, est d’être assez précis dans les détails, afin que le spectateur avec la précision du détail, s’intéresse aux gens qui les font, c’est une sorte de composition, alors on fait une sorte de décomposition et avec la décomposition on fait la composition entière des personnages.* »

« *La structure de l’histoire explique quelque chose peut-être, mais cela permet de rester toujours ambigu vis-à-vis d’une manière qui serait explicative.* »

« *Rendre conscient le spectateur qu’il est en train de regarder un artefact, et non pas la réalité, par ce que c’est un double écran, il voit l’écran et derrière dans l’image un autre écran, et c’est ce que je disais au début, de rendre conscient le spectateur.* »

« *Dans toute la trilogie, c’est un peu comme cela, c’est un peu plus froid que dans la réalité (…). C’est un moyen un peu artificiel de rendre plus de distance et aussi plus de netteté parce que si une image est plus bleue, ça rend l’impression d’être plus nette, (…) et cette vue chirurgicale qu’on m’a souvent reprochée, ça vient un peu de cela, les cadres donnent l’impression d’être très nets, de garder un peu de distance.* » (…)

« *Je veux tout le temps laisser ouverte la réponse à pourquoi quelqu’un a fait quelque chose, apporter la réponse c’est rassurer le spectateur (…) les raisons pour un crime ou un accident sont beaucoup plus complexes que ce que l’on peut raconter en 70 minutes. (…) le film c’est visuel, (…) dans le cinéma tu dois montrer les choses, je pense que c’est typique de ce médium.* » (…)

« *Il n’y a que dans la fragmentation que l’on peut raconter honnêtement, alors de montrer des petites pièces et la somme de ces pièces ouvre un peu les possibilités pour le spectateur de choisir et travailler avec ces propres expériences.* » (…)

« *Je voulais faire des extraits ou des fragments typiques, reconnaissables, pas compréhensibles mais reconnaissables, c’est autre chose. (…) c’est le travail d’écriture de trouver à chaque fois une situation qui me permet d’être typique sans être plakativ, c’est-à-dire trop appuyée.* » (…)

« *Il y a un mot d’Adorno que j’aime beaucoup : l’art c’est la magie sans le mensonge d’être vrai.* » (…)

« *Comment se révolter contre le faux et le mal dans le cinéma ? je pense en le montrant, mais en le montrant d’une manière qui donne envie de l’alternative. (…) En général le mainstream fait cela de rendre les côtés les plus détestables du monde consommables. Le monde montrable est noir, je ne pense pas que le mystère se laisse montrer, sinon dans les espaces entre (…) dès qu’on veut saisir la beauté, elle s’enfuit. C’est que dans les espaces que laisse la réalité que cela peut se concrétiser.* » (…)

Extraits retranscrits par nos soins d’un entretien filmé de 2012 entre Serge Toubiana et Michael Haneke à propos de la trilogie *Le Septième continent* (1989), *Benny’s Video* (1992) et *71 fragments d’une chronologie du hasard* (1994).

Souci des détails, clarté de l’artefact, précision chirurgicale, mais aussi action dans l’ambiguïté, décomposition, fragmentation et choix, sélection du typique, interrogation du vrai sans réponse apportée, voici ce que méticuleusement, méthodiquement, scrupuleusement, l’artiste met en œuvre.

En 2011 à Sion en Suisse, au sein de la Ferme Asile, il compose avec les biens publics nécessaires à la bonne tenue de manifestations populaires. Containers à déchets, barrières Vauban, décorations de Noël de la ville de Sion, tables de collectivités, toiles cirées, moto, arbre, objets et aliments divers sont installés, tels quels pour certains, légèrement modifiés pour d’autres, ils forment un ensemble étrangement familier et que l’artiste nomme *Fête Nat’*.

Ici, encerclée des mondes étalés et compétitifs de ses partenaires, la chaîne de production de l’artiste a endossé les moyens de l’automobile, dont il nous propose le précis dépeçage. Nous comprendrons un peu plus tard pourquoi, peut-être.

Laurent Faulon

LAURENT FAULON

Laurent Faulon

Laurent Faulon

« *Le but, naturellement, est d’être assez précis dans les détails, afin que le spectateur avec la précision du détail, s’intéresse aux gens qui les font, c’est une sorte de composition, alors on fait une sorte de décomposition et avec la décomposition on fait la composition entière des personnages.* »

« *La structure de l’histoire explique quelque chose peut-être, mais cela permet de rester toujours ambigu vis-à-vis d’une manière qui serait explicative.* »

« *Rendre conscient le spectateur qu’il est en train de regarder un artefact, et non pas la réalité, par ce que c’est un double écran, il voit l’écran et derrière dans l’image un autre écran, et c’est ce que je disais au début, de rendre conscient le spectateur.* »

« *Dans toute la trilogie, c’est un peu comme cela, c’est un peu plus froid que dans la réalité (…). C’est un moyen un peu artificiel de rendre plus de distance et aussi plus de netteté parce que si une image est plus bleue, ça rend l’impression d’être plus nette, (…) et cette vue chirurgicale qu’on m’a souvent reprochée, ça vient un peu de cela, les cadres donnent l’impression d’être très nets, de garder un peu de distance.* » (…)

« *Je veux tout le temps laisser ouverte la réponse à pourquoi quelqu’un a fait quelque chose, apporter la réponse c’est rassurer le spectateur (…) les raisons pour un crime ou un accident sont beaucoup plus complexes que ce que l’on peut raconter en 70 minutes. (…) le film c’est visuel, (…) dans le cinéma tu dois montrer les choses, je pense que c’est typique de ce médium.* » (…)

« *Il n’y a que dans la fragmentation que l’on peut raconter honnêtement, alors de montrer des petites pièces et la somme de ces pièces ouvre un peu les possibilités pour le spectateur de choisir et travailler avec ces propres expériences.* » (…)

« *Je voulais faire des extraits ou des fragments typiques, reconnaissables, pas compréhensibles mais reconnaissables, c’est autre chose. (…) c’est le travail d’écriture de trouver à chaque fois une situation qui me permet d’être typique sans être plakativ, c’est-à-dire trop appuyée.* » (…)

« *Il y a un mot d’Adorno que j’aime beaucoup : l’art c’est la magie sans le mensonge d’être vrai.* » (…)

« *Comment se révolter contre le faux et le mal dans le cinéma ? je pense en le montrant, mais en le montrant d’une manière qui donne envie de l’alternative. (…) En général le mainstream fait cela de rendre les côtés les plus détestables du monde consommables. Le monde montrable est noir, je ne pense pas que le mystère se laisse montrer, sinon dans les espaces entre (…) dès qu’on veut saisir la beauté, elle s’enfuit. C’est que dans les espaces que laisse la réalité que cela peut se concrétiser.* » (…)

Extraits retranscrits par nos soins d’un entretien filmé de 2012 entre Serge Toubiana et Michael Haneke à propos de la trilogie *Le Septième continent* (1989), *Benny’s Video* (1992) et *71 fragments d’une chronologie du hasard* (1994).

Souci des détails, clarté de l’artefact, précision chirurgicale, mais aussi action dans l’ambiguïté, décomposition, fragmentation et choix, sélection du typique, interrogation du vrai sans réponse apportée, voici ce que méticuleusement, méthodiquement, scrupuleusement, l’artiste met en œuvre.

En 2011 à Sion en Suisse, au sein de la Ferme Asile, il compose avec les biens publics nécessaires à la bonne tenue de manifestations populaires. Containers à déchets, barrières Vauban, décorations de Noël de la ville de Sion, tables de collectivités, toiles cirées, moto, arbre, objets et aliments divers sont installés, tels quels pour certains, légèrement modifiés pour d’autres, ils forment un ensemble étrangement familier et que l’artiste nomme *Fête Nat’*.

Ici, encerclée des mondes étalés et compétitifs de ses partenaires, la chaîne de production de l’artiste a endossé les moyens de l’automobile, dont il nous propose le précis dépeçage. Nous comprendrons un peu plus tard pourquoi, peut-être.

Laurent Faulon

DELPHINE REIST

HIGITUS FIGITUS ZOMBRA KAMPO

On vous demande toute votre attention !

Nous faisons les bagages et nous partons.

Mais non, mais non, mais non, pas toi ... les livres d'abord, voyons !

WOKETY POKETY WOKETY WOK

ABRACABRACABRAN ACK

Et voilà, ainsi plus petits,

Vous tiendrez tous dans mon sac.

HIGITUS FIGITUS MIGITUS WOUM

PRESTIDIGITORIOUM

Attention ! ... mais faites attention !

Leroy Merlin l'enchanteur. D'après Wolfgang Reitherman. 1964. (film)

Les objets s'animent parfois d'une vie parallèle, le travail de l'artiste consiste potentiellement à leur mise en marche en dehors de tout contrôle. Ils forment les inventaires bruyants et excités d'un monde d'ustensiles à l'autonomie renforcée. Ils nous sont familiers et tournent à vide, tables et chaises de bureau dans *100 fleurs épanouies* (2012), sept aspirateurs sur un étalage technique dans *Chorale* (2014), où les premiers laissent au sol les traces peintes de leur mobilité excessive, les deuxièmes forment un ensemble pour instruments à vent domestique. Ici, avec *Production* (2017), les objets bien qu'immobiles, démultipliés, leur duplication organisée par dizaine, semblent le fruit de quelques machines dérégées. Nous devinons ainsi que chez l'artiste, les deux scénarios sont possibles.



LA CHAÎNE DE PRODUCTION, L'IMMOBILIER ET LE CONTREMAÎTRE

Nous chanterons les foules agitées par le travail, par le plaisir ou par l'émeute : nous chanterons les marées multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; nous chanterons la ferveur nocturne vibrante des arsenaux et des chantiers incendiés par de violentes lunes électriques, les gares goulues dévorant des serpents qui fument, les usines suspendues aux nuages par des fils tordus de fumée, les ponts pareils à des gymnastes qui enjambent les fleuves étincelant au soleil comme des couteaux scintillants, les paquebots aventureux qui flairent l'horizon, les locomotives à la poitrine large qui piaffent sur les rails comme d'énormes chevaux d'acier bridés de tubes et le vol glissant des avions dont l'hélice claque au vent comme drapeau et semble applaudir comme une foule enthousiaste ?

Manifeste du Futurisme. Filippo Tommaso Marinetti. Le Figaro, Paris, 1909.

De l'euphorie provocatrice du manifeste de 1909, que reste-t-il ? Les clameurs du modernisme vivent leur crépuscule. Les objets ont fini, tant leur capacité de duplication et leur variété sont grandes, tant les chaînes de production se sont appareillées, par acquiescence leur autonomie.

A l'instar de l'entreprise de grande consommation, l'immobilier s'est diversifié et laisse des traces durables dans le paysage au royaume du béton. Mais les murs ne se dressent pas tout seuls.

L'artiste observe minutieusement les moyens mis en œuvre par l'homme, ces machines, ces outils et ces myriades d'objets, ceux-là même qui accompagnent le travail des hommes sous la haute surveillance de contremaîtres zélés, pour en livrer un inventaire précis dénué de fard, mais enveloppé du brouhaha suggéré par les trois-huit.

PETITES APPARITIONS SUSPECTES DE SYMPTÔMES

L'ouvrier de M. Ford s'apparentait de plus en plus à un rouage, un élément malléable à merci et contrôlé de cette immense machine dont le patron restait le maître omnipotent. Il était de plus en plus évident que ce système économique se doublait d'un appareil de façonnage social complexe et évoluait dans le sens d'une coercition accrue et d'un autoritarisme à peine voilé.

Le « fascisme » américain et le fordisme. Damien Amblard, Berg international éditeurs, Paris, 2007.

À vouloir optimiser la chaîne de production non seulement dans le découpage des tâches mais également par l'entremise d'unités de qualité, de contrôle de gestion, de fonctions RH et de supports qualité de vie au travail tout comme dans sa périphérie, les superproductions se sont immiscées durablement dans le social. Le besoin de rendement est à son apogée, mais ne parvient pas à camoufler les symptômes d'un possible dysfonctionnement. Les rouages du mécanisme sont grippés et apparaissent ça et là quelques accrocs au sein du parcours productif.

L'ACCIDENT OU LA CRISE VOIRE L'ARRÊT

Tout ça me fait penser à un champ de bataille du douzième siècle. Ça devait faire le même bruit, ça devait être la même activité. Cette ambiance de bagarre est réelle. On a l'impression que l'équipe veut exterminer le bois, le hacher, le bouffer. Ici, on ne pose pas, on jette, on lance. Le moindre objet qui embarrasse est projeté n'importe où, au loin, à toute volée. Ici, on ne se dérange pas pour pisser, on pisse où on est : les griffeurs sur leur chariot, le scieur à sa place, etc. Pas de temps à perdre. Jamais on ne s'arrête, car il faut fournir.

La Scierie, récit anonyme. Heros-Limite, Genève, 2013.

Le béton, c'est du solide. D'aucuns diraient même qu'il est un travail d'homme. Il exige la rotation de toupies afin d'exister dans l'association de l'inerte minéral au liant, puis, invariablement, il impose la cadence de son application. Qu'il soit ainsi moulé ou encore coulé, le temps est toujours compté. Alors, le manœuvre, équipé des accessoires nécessaires à sa protection, se soumet à son chronomètre et en oublie de s'alimenter au risque d'introduire par accident dans les rouages musclés de l'entreprise en bâtiment les signes avant-coureurs de son épuisement.

LES FANTÔMES SONT À L'ŒUVRE

[...] que je suis mon métier, et que sans mon métier je suis rien. Je travaille à Roquefort dans une boîte et je dis nous quand je parle de moi ; je suis entrepreneur, agent de surface, comptable, secrétaire, juriste, magasinier, et je dis nous quand je parle de moi. Mais ce nous, ce n'est pas moi et ce n'est pas nous. Ce « nous », c'est la boîte.

Que faire des classes moyennes ? Nathalie Quintane. P.O.L., Paris, 2016.

Une vue générale offre de rares formes, précisément sélectionnées, dédoublées à l'infini dans l'espace d'exposition lui-même issu des manufactures de tabac héritées du siècle précédent. Les seaux du manœuvre, emplis de leur charge, chacun équivalent en tout point à son voisin dans son élaboration, en grand nombre alignés, forment un bataillon des plus docile. À leurs côtés quelques paires de bottes dressées singent le contremaître, elles s'érigent fièrement emplies de leur autorité. La neutralité règne, et le nous l'emporte sur l'individuel. La cohorte rassemblée sobrement par l'artiste s'avère encore fidèle à l'entreprise.

OBÉIR

À 6 heures du soir, la ville tombait aux mains des consommateurs. Durant toute la journée, le gros travail de consommation active était la production : elle produisait des biens de consommation. À une heure donnée, comme si on avait abaissé un interrupteur, tout le monde laissait tomber la production et, hop ! se ruait sur la consommation.

Marcovaldo ou les saisons en ville (1963). Italo Calvino. Gallimard, Paris, 2016.

La psychologie des foules a naturellement influé les politiques contemporaines, et au-delà, les réseaux économiques qui les irriguent.

Les flux incohérents qu'adoptent par sursauts systémiques les dynamiques des foules hérissent le bon goût des idées limpides. Alors l'obéissance, dans le florilège incessant de l'offre de masse, a perdu en chemin des pans entiers de sa vertu d'antan, elle qui guidait l'individu vers le citoyen.

DELPHINE REIST

HIGITUS FIGITUS ZOMBRA KAMPO

On vous demande toute votre attention !

Nous faisons les bagages et nous partons.

Mais non, mais non, mais non, pas toi ... les livres d'abord, voyons !

WOKETY POKETY WOKETY WOK

ABRACABRACABRAN ACK

Et voilà, ainsi plus petits,

Vous tiendrez tous dans mon sac.

HIGITUS FIGITUS MIGITUS WOUM

PRESTIDIGITORIUM

Attention ! ... mais faites attention !

Leroy Merlin l'enchanteur. D'après Wolfgang Reitherman. 1964. (film)

Les objets s'animent parfois d'une vie parallèle, le travail de l'artiste consiste potentiellement à leur mise en marche en dehors de tout contrôle. Ils forment les inventaires bruyants et excités d'un monde d'ustensiles à l'autonomie renforcée. Ils nous sont familiers et tournent à vide, tables et chaises de bureau dans *100 fleurs épanouies* (2012), sept aspirateurs sur un étalage technique dans *Chorale* (2014), où les premiers laissent au sol les traces peintes de leur mobilité excessive, les deuxièmes forment un ensemble pour instruments à vent domestique. Ici, avec *Production* (2017), les objets bien qu'immobiles, démultipliés, leur duplication organisée par dizaine, semblent le fruit de quelques machines dérégées. Nous devinons ainsi que chez l'artiste, les deux scénarios sont possibles.



LA CHAÎNE DE PRODUCTION, L'EXPOSITION ET LE CURATEUR

Cette massification de la reproductibilité participe à la perte de l'aura, définie par Benjamin comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être ». L'aura se caractérise donc par l'unicité, une sorte d'unité de temps et de lieu. Par avance, elle semble interdire une appropriation totale. Aussi proche qu'elle puisse être, elle indique toujours un lointain, forme d'horizon qui maintient un écart [...]

La valeur culturelle, celle qui s'inscrit dans la sphère sacrée du lointain, décroît à mesure que la valeur d'exposition augmente et se substitue progressivement à elle. La valeur d'exposition renvoie à une œuvre reproductible, mise à disposition comme « rapprochée » et, de ce fait, à la portée d'un nombre beaucoup plus grand de personnes.

Expositions, Pour Walter Benjamin. Brice Matthieussent. Fourbis, Paris, 1994.

À dupliquer ainsi l'exposition, on soupçonne l'artiste, dégagé des contraintes du commissaire, de vouloir en faire émerger encore un peu plus la valeur d'exposition. Ainsi re-présentée à l'identique dans un espace lui-même parfaitement équivalent et neutre, partant du principe qu'ici, en art pourrait-on dire, le sériel n'est pas la redite mais la récidive de l'action de faire, l'exposition jumelle induit le rapprochement de l'œuvre et du spectateur, comme l'entreprise efficace de son accessibilité par sa répétition même.

DES SYMPTÔMES COMME DES ANOMALIES ET AUTRES AVATARS

We'll start with the soup again.

Les temps modernes, tableau 2. Charles Chaplin. 1936.

Charlie Chaplin endosse brièvement l'habit du cobaye dans une courte scène où il prend part aux essais d'automatisation et de rationalisation du temps de pitance. Il devient ainsi le récipiendaire malencontreux de la soupe mécanisée. Interlude burlesque, où le héros pratique ses premiers pas dans l'ombre de son double en tant que réceptacle, désormais bien éloigné de feu l'actif ouvrier.

Le « guinea pigs » ou cobaye peut prendre des identités variées, interchangeable car monnayable, il est un maillon de la chaîne des tests. Pour l'industrie pharmaceutique, il se dit prêt à éprouver sa propre mutation contre espèces sonnantes et trébuchantes. De ces différentes configurations, on peut observer la mise à distance du cobaye, calfeutré dans quelques mondes parallèles, tel l'avatar de sa propre existence. Il peut rejoindre ainsi et malgré lui, dématérialisé par la vitesse du net, le monde numérique, lorsqu'il est conçu comme double virtuel et identité fictive. Une sorte de « débouché » pour certains lorsqu'il peut être une pause relaxante pour d'autres.

Incarner l'image que Cromwell me donne à incarner est très relaxant. J'avais oublié le confort facile qu'il y a à être une image plutôt qu'un être humain.

Ce n'est pas le manque de volonté qui me fait jouer cette mascarade qu'on me demande de jouer.

Il y a des avantages.

J'ai besoin de faire une pause avec ce que je suis.

Tout un chacun, je crois, a besoin de temps à autre d'une pause avec ce qu'il est.

Karoo. Steve Tesich. Monsieur Toussaint Louverture, Paris, 2012.

Ici, au sein de l'atelier de production clandestin, l'œuvre sérielle voulue en l'espèce d'avatars, est à l'art ce que les perruques sont à l'industrie (*Objet réalisé pour son propre profit par un salarié pendant son temps de travail en utilisant l'outillage et la matière première de son entreprise ; travail effectué pour réaliser un tel objet.* Dictionnaire Larousse)

POUR UN INVENTAIRE DE L'ÉTAT DE CRISE

Le grand problème de la production capitaliste n'est plus de trouver des producteurs et de décupler leurs forces mais de découvrir des consommateurs, d'exciter leurs appétits et de leurs créer des besoins factices.

Le Droit à la paresse. Paul Lafargue. Éditions Allia, Paris, 1999.

Dans notre société de consommation et d'épargne, un homme qui a de l'argent est un homme considéré. Un homme qui n'en a pas est également un homme considéré, mais lui, comme un pauvre type.

Pensées. Pierre Dac. Le Cherche-Midi, 1972.

Sculpture monumentale : un groupe de consommateurs, main en l'air, réclamant l'addition.

Roland Topor

Alors, devant l'abondance des biens de consommation, le saucissonnage minutieux de leur fonction, l'ultra spécialisation de leur usage, les potentialités des formes de l'œuvre d'artiste sont infinies... La capacité d'autodétermination voulue des objets ainsi re-présentés n'est amenuisée que par leur nécessité de s'affirmer par lot, par rayonnage ou par bataillon entier.

Ils forment ainsi, au fil de leur exposition, les inventaires des dérégulations et de leur corollaire, la crise.

LA MISE EN SOMMEIL DES FANTÔMES

De 1999 à 2001, un certain Wang Bing filme Tie Xi, immense complexe industriel de la ville de Shenyang dont les premières fondations et mises en service remontent à l'occupation japonaise de la province du Liaoning en Mandchourie. Ce conglomerat gigantesque d'usines et de fabriques qui, jusqu'aux années 80, voit son développement s'accélérer jusqu'à nécessiter le travail d'un million d'ouvriers.

De la dépression qui s'ensuit à la fermeture systématique desdits sites industriels, *À l'ouest des rails* nous livre la mort programmée des usines et l'agonie ouatée des hommes prises sous un épais matelas de neige. Trilogie funeste, portrait en nuances de gris sale, le paysage industriel est le personnage central d'où émergent des figures errantes. Les trottoirs roulants ou autres convoyeurs à bande ne charrient plus aucune marchandise, ils sont des équipements à l'arrêt, en passe de démantèlement par les fantômes qui jusqu'ici les activaient.

Les objets artistiques de l'artiste sont ainsi qu'ils nous dessinent, en creux, la présence du travailleur. Résidus, stigmates ou vestiges d'une action révolue, ils sont là, preuve irréfutable de la mutation du travailleur en un état gazeux.

DÉSOBÉIR

« Propre, soigneux, travailleur, silencieux, digne de confiance... » Grand Dieu ! Quel genre de monstre veulent-ils donc ? Je crois que jamais je ne pourrais travailler pour une firme dotée d'une telle vision du monde.

La Conjuration des imbéciles. John Kennedy Toole. Traduit par Jean-Pierre Carasso. 10/18, Paris, 2002.

Eloignée des produits de consommation culturelle, l'œuvre de l'artiste contient quelques aspérités qui freinent son absorption et son recyclage au sein de l'industrie créative. Les éléments alimentaires ajoutés, à la fin programmée en conformité à leur date de péremption, les tiennent durablement en marge de la marchandisation. L'entreprise de l'artiste consiste ainsi à faire et défaire son œuvre contrecarrant à chaque nouvelle production un peu plus les commandements du marché.

JEAN-BAPTISTE SAUVAGE

*We're charging our battery
And now we're full of energy*

*We're functioning automatic,
And we are dancing mechanic.*

*We are programmed just to do,
Anything you want us to.*

Extrait de *The robots*, Kraftwerk. *The Man-Machine*, 1978. (album)

En 2013, dans l'usine désaffectée Novaciéries à Saint Chamond, une enseigne lumineuse, OPEN 24h, surplombe la cabine du contremaître sans que le visiteur puisse identifier clairement le statut de ce qui est « à voir » : où se trouve l'œuvre ? Y a-t-il œuvre ? Les lettres du néon éclairent l'espace vide, inexploité de la halle, en marge de l'exposition « Echo(s)» auquel l'artiste pourtant participe. Son geste *in situ* ouvre des abîmes narratifs : au puissant potentiel cinématographique de l'espace industriel, l'artiste répond par son augmentation d'un supplément fictionnel où l'imagination peut à loisir se perdre. Un thriller, peut-être...

Ici, dans les sous-sols de l'ancienne manufacture des tabacs, aujourd'hui institution culturelle et lieu de production artistique, l'artiste va puiser des œuvres stockées, parfois oubliées ou abandonnées, d'autres artistes exposés par le passé. Il les emballe d'un plastique thermorétractable tel qu'utilisé couramment dans la grande distribution pour une parfaite palettisation. Le geste de l'artiste est sobre, fidèle à l'usage technique, standardisé de ce matériau. Les œuvres ainsi ré-introduites dans le circuit industriel marchand, deviennent-elles pour autant des produits de consommation comme les autres ?



LES FLUX TENDUS DE LA CHAÎNE DE PRODUCTION

Tout ce que nous faisons est surveiller une ligne du temps, depuis le moment où un client passe une commande au moment où nous collectons le cash. Et nous réduisons cette ligne du temps en réduisant les gaspillages.

Taiichi Ohno, ingénieur de la firme Toyota à l'origine du Toyotisme, système d'organisation du travail accordant une plus grande autonomie aux agents productifs (contrairement au fordisme et au taylorisme) ayant pour objectif les « cinq zéros » : zéro stock, zéro délai, zéro papier, zéro défaut, zéro panne.

Les « produits » sur palettes — en guise de socles, emballés, sont prêts à être livrés, enlevés : en partance vers un ailleurs. En hors-champ, un centre de distribution, des transporteurs routiers ou ferroviaires, des milliers de petites ou grandes surfaces. Des millions de clients.

Car si ces objets emballés campent ici une fin de chaîne, le mouvement ne s'arrête pas là, le cycle se poursuit, mû par notre désir : commercialisation, mise en vitrine / exposition, consommation / acquisition, possession et usage, s'il en est...

Tout produit a une finalité, celle de répondre à la demande.

SURPRODUCTION - SYMPTÔMES D'ASPHYXIE

*Asphyxie, Substantif Féminin :
- MED. et MED. VETER. (En parlant d'une pers., d'un animal ou d'une partie du corps)
Ralentissement grave ou arrêt de la respiration pouvant entraîner la mort, provoqué par des facteurs externes ou internes (défaut d'oxygène, noyade, strangulation, absorption de gaz toxiques)
- Au fig., ECON. Et POL. Paralysie plus ou moins totale de certaines activités d'un pays sous l'action de facteurs extérieurs.*

Encyclopédie Larousse en ligne.

La production industrielle et la consommation de masse abondent dans une telle démesure que cela tourne à l'asphyxie.

L'artiste est venu avec « le moins possible » : il a voulu prélever sur place la plus grande part du matériau de son œuvre. Les œuvres employées étaient déjà là, elles participent de l'histoire du lieu. Il y a dans ses gestes, cette nécessité de faire avec l'existant.

Une des œuvres emballées par l'artiste est une « bouche » béante : recouverte de ce plastique en tension, elle suffoque.

LA CRAINTE DE L'ACCIDENT

« Vous ne savez pas ce qui est arrivé ? Tous les moteurs d'avions se sont arrêtés hier à la même heure, juste au moment où le courant flanchait partout. Tous ceux qui s'étaient mis en descente pour atterrir sur la terrasse sont tombés comme une grêle. Vous n'avez rien entendu, là-dessous ? »

Moi, dans mon petit appartement près du garage, c'est bien un miracle si je n'ai pas été aplati. Quand le bus de la ligne 2 est tombé, j'ai sauté au plafond comme une crêpe...

Allez donc jeter un coup d'œil dehors, vous verrez le beau travail ! (...)

Le wagon n'avait subi ni fêlure ni déformation, ce qui montrait l'excellence de sa fabrication. Ce n'était pas la faute de la Compagnie si les contenus s'étaient avérés moins résistants que le contenant.

Ravage. René Barjavel. Denoël, Paris, 1943.

L'angoisse de l'accident a inspiré tant de dystopies et de récits d'anticipation. C'est à se demander aujourd'hui, si l'accident arrive encore de façon accidentelle, c'est-à-dire s'il reste au hasard quelque rôle à y jouer ou s'il n'est pas totalement prévisible, voire attendu.

Pour autant inévitable.

« Le progrès et la catastrophe sont l'avvers et le revers d'une même médaille », disait Hannah Arendt.

Mais comment vivre avec la crainte que la folle course du progrès et l'accélération de l'Histoire ne nous fassent inéluctablement finir contre le mur.

VOILER, DÉVOILER : LES LINCEULS DES FANTÔMES

Comme nous voulons que les étoffes se prêtent aux mouvements alors que par nature elles sont lourdes, pendent constamment vers la terre et refusent de se plier, il sera bon de placer dans la peinture les visages de Zéphyr et d'Auster en train de souffler entre les nuages, dans un angle de l'histoire, pour pousser tous les tissus dans la direction opposée. On aura ainsi cet effet gracieux que les côtés des corps que touche le vent, parce que les étoffes sont plaquées par le vent, apparaissent presque nus sous le voile des étoffes. Sur les autres côtés, les étoffes agitées par le vent se déploieront parfaitement dans l'air.

De Pictura (1435) | De la Peinture, Leon Battista Alberti. Traduit par Jean-Louis Schefer. Éditions Macula, Paris, 1992.

Le recouvrement d'un voile est un geste classique de l'Histoire de l'art et nombre de prédécesseurs permettent de référencer le geste de Jean-Baptiste Sauvage. Mais la moto de Christo (*Wrapped Motorcycle*, 1962) était intacte. Et sur la carrosserie et les axes défoncés de l'épave exposée ici, le film plastique vient recouvrir les dommages comme l'on couvrirait d'un drap le visage du mort, le plastique de palettisation devient linceul : en la recouvrant, il parachève le drame.

Au travers de ce voile mortuaire, la moto transparaît : elle reste identifiable, résiste à la disparition. Sa présence est accentuée. En ce sens, elle survit peut-être à l'accident.

OBÉIR JUSQU'À L'ABSURDE

Notre société occidentale contemporaine, malgré ses progrès matériels, intellectuels et sociaux, devient rapidement moins propre à assurer la santé mentale et tend à saper, dans chaque individu, la sécurité intérieure, le bonheur, la raison, la faculté d'aimer; elle tend à faire de lui un automate qui paie son échec sur le plan humain par des maladies mentales toujours plus fréquentes et un désespoir qui se dissimule sous une frénésie de travail et de prétendu plaisir.

Le Meilleur des mondes (1931). Aldous Huxley. Pocket, Paris, 2002.

Pousser la logique industrielle de la chaîne de montage jusqu'à ses limites. En veux-tu en voilà, des palettes à la chaîne. Très bien, alors « palettisons » !

Tout y passe. Faisons les fonds des placards et des réserves. Même des œuvres issues de la chaîne voisine se voient avalées par le plastique. Il faut produire du paquet.

Empaquetons !

Jusqu'à cette moto déjà accidentée. A quoi peut encore bien servir de l'emballer ainsi ?

Depuis quand l'ouvrier a-t-il besoin de comprendre à quoi sert son geste, modeste maillon d'une chaîne dont il n'aperçoit pas le bout.

Remerciements :
Frédéric Clavère
Yann Gerstberger
Benjamin Marianne
Delphine Reist
Joep Van Lieshout
Jean-Luc Vilmouth

JEAN-BAPTISTE SAUVAGE

*We're charging our battery
And now we're full of energy*

*We're functioning automatic,
And we are dancing mechanic.*

*We are programmed just to do,
Anything you want us to.*

Extrait de *The robots*, Kraftwerk. *The Man-Machine*, 1978. (album)

En 2013, dans l'usine désaffectée Novaciéries à Saint Chamond, une enseigne lumineuse, OPEN 24h, surplombe la cabine du contremaître sans que le visiteur puisse identifier clairement le statut de ce qui est « à voir » : où se trouve l'œuvre ? Y a-t-il œuvre ? Les lettres du néon éclairent l'espace vide, inexploité de la halle, en marge de l'exposition « Echo(s)» auquel l'artiste pourtant participe. Son geste *in situ* ouvre des abîmes narratifs : au puissant potentiel cinématographique de l'espace industriel, l'artiste répond par son augmentation d'un supplément fictionnel où l'imagination peut à loisir se perdre. Un thriller, peut-être...

Ici, dans les sous-sols de l'ancienne manufacture des tabacs, aujourd'hui institution culturelle et lieu de production artistique, l'artiste va puiser des œuvres stockées, parfois oubliées ou abandonnées, d'autres artistes exposés par le passé. Il les emballe d'un plastique thermorétractable tel qu'utilisé couramment dans la grande distribution pour une parfaite palettisation. Le geste de l'artiste est sobre, fidèle à l'usage technique, standardisé de ce matériau. Les œuvres ainsi ré-introduites dans le circuit industriel marchand, deviennent-elles pour autant des produits de consommation comme les autres ?



LA CHAÎNE DE PRODUCTION ET LES CADAVRES

Les carcasses sont suspendues à des bennes reliées à un rail et passent d'un ouvrier à l'autre. Le déplacement automatique des bennes oblige le travailleur à maintenir sa cadence de travail et à éliminer les gestes inutiles, augmentant de fait sa productivité. Grandes inventions (de l'humanité).

Michel Rival. Larousse, Paris, 2005.

L'idée générale de la chaîne m'est venue en regardant les bennes utilisées dans les abattoirs de Chicago pour parer les bœufs.

Ma vie et mon œuvre. Henry Ford. Éditions Payot, Paris, 1925.

Et rebelote.

Des œuvres en sommeil dans les réserves de la Friche, déjà exposées, collectionnées pour certaines, sont réinjectées dans le cycle de production / commercialisation. Ainsi recouvertes de plastique, elles sont reconnaissables sans l'être, identiques à elles-mêmes et différentes, pourtant : il leur est proposé une autre façon d'exister, si l'on peut dire car elles sont ramenées ici à leur nature d'objets inertes, inanimés. Mortes. Une moto déjà achetée, utilisée et accidentée, une épave de moto est, elle aussi, réintroduite telle quelle dans le cycle : ramenée à une étape antérieure, emballée pour être de nouveau livrée et commercialisée ?

LES OBJETS, SYMPTÔMES DU BESOIN DE POSSESSION / SYMPTÔME D'UN ÉCHEC DE L'HUMAIN

Litré donne entre autres acceptions de l'objet celle-ci : « Tout ce qui est la cause, le sujet d'une passion. Figuré et par excellence : l'objet aimé. »

« L'objet, dit Maurice Rheims, est pour l'homme comme une sorte de chien insensible qui reçoit les caresses et les rends à sa manière, ou plutôt les renvoie comme un miroir fidèle non aux images réelles mais aux images désirées ».

« L'objet est bien ainsi au sens strict un miroir : les images qu'il renvoie ne peuvent que se succéder sans se contredire. Et c'est un miroir parfait, puisqu'il ne renvoie les images réelles, mais les images désirées. Bref, c'est un chien dont il ne resterait que la fidélité. Et je peux le regarder sans qu'il me regarde. Voilà pourquoi s'investit dans les objets tout ce qui n'a pu l'être dans la relation humaine.

Le système des objets. Jean Baudrillard. Gallimard, Paris, 1978.

Le vent a tourné et les usines ont fermé ou ont été délocalisées.

Ici, nous ne produisons plus d'objets bien que nos possessions s'accroissent de façon exponentielle : la production s'est éloignée et les plateformes de distribution ont pris le relais. Et tout se dématérialise, jusqu'aux magasins.

Depuis les années soixante, des artistes tentent à leur endroit de lutter contre la marchandisation et la chosification de l'œuvre d'art en la dématérialisant, en biaisant par l'art conceptuel, la performance.

Comment répondre alors à ce besoin de possession matérielle ? En quel réceptacle déposer cet investissement affectif qui n'a su trouver d'issue dans la relation humaine ? Il peut sembler à contre-courant, dans ce contexte, de voir des œuvres ramenées strictement à leur statut d'objet, de les voir ainsi re-matérialisées, sur-matérialisées, par l'addition d'un simple filtre plastique qui les conditionne à n'être que cela : des objets.

Remerciements :
Frédéric Clavère
Yann Gerstberger
Benjamin Marianne
Delphine Reist
Joep Van Lieshout
Jean-Luc Vilmouth

LE DÉFI DE L'ACCIDENT

Vaughan est mort hier dans son dernier accident. Le temps que dura notre amitié, il avait répété sa mort en de multiples collisions, mais celle-là fut la vraie. Lancée vers la limousine d'Elizabeth Taylor, sa voiture a franchi le garde-corps du toboggan et a plongé à travers le toit d'un car plein de voyageurs. Les corps broyés des touristes étaient toujours plaqués sur les sièges de vinyle quand je me suis frayé un chemin parmi les policiers. Nous rêvons tous à l'apocalypse de demain, guerre nucléaire ou naufrage écologique. L'accident de voiture est l'apocalypse d'aujourd'hui, la rencontre du désir et du réel, l'union de la technologie et du cauchemar sur le cadavre de la vie affective.

Crash l. J. G. Ballard. Calmann-Lévy, Paris, 1974.

Il s'agit bien ici d'une véritable moto accidentée.

L'urgence de vivre intensément le présent, de défier les lois, le goût du risque, la fascinante mise en danger de soi, prendre le risque est peut-être une façon d'affronter, de braver la possibilité de l'accident : si ce n'est aller jusqu'à choisir quand et comment il advient, jusqu'à mettre en scène son propre accident, tout au moins refuser que la peur ne devienne paralysie.

Le choix du mouvement face à l'immobilisme. Quoi qu'il en coûte.

MISE EN SOMMEIL / FANTÔMES ET REVENANTS

La loi n'impose pas qu'une œuvre constitue un commentaire sur l'original ou son auteur pour être considérée comme transformative et une œuvre secondaire peut être reconnue comme un usage équitable même si elle vise d'autres buts que ceux inscrits dans la loi (critique, commentaire, information, enseignement, études et recherche). Au lieu de cela, la Cour Suprême ainsi que les décisions d'autres cours de justice ont insisté, pour retenir la qualification d'usage équitable, sur le fait qu'une œuvre transformative devait modifier l'original de manière à produire une « nouvelle expression, une nouvelle signification ou un nouveau message.

Extrait du procès opposant le photographe Patrick Cariou et l'artiste appropriationniste Richard Prince, 24 avril 2013.

L'artiste recouvre des œuvres produites par d'autres, elles deviennent alors siennes.

Le plastique industriel souligne leur matérialité première, les ramène à leur réalité concrète, objective, de choses.

Des choses inanimées, figées, rigidifiées par la tension que leur impose fermement le film thermorétractable qui les enveloppe. Ici, pas de volutes baroques, pas de mouvement, pas un souffle de vent, le drapé des linceuls colle plutôt et momifie des corps dont l'esprit semble s'être absenté, mis en sommeil.

DÉSOBÉIR

Quelques dizaines, quelques centaines de prolétaires qui ont eu vingt ans aux alentours de 1830 et qui ont, en ce temps, décidé, chacun pour son compte, de ne plus supporter l'insupportable : non pas exactement la misère, les bas salaires, les logements inconfortables ou la faim toujours proche, mais plus fondamentalement la douleur du temps volé chaque jour à travailler le bois ou le fer, à coudre des habits ou à piquer des chaussures sans autre but que d'entretenir indéfiniment les forces de la servitude avec celles de la domination (...)

En finir avec cela, savoir pourquoi on n'en a pas encore fini, changer la vie... Le renversement du monde commence à cette heure où les travailleurs normaux devraient goûter le sommeil paisible de ceux que leur métier n'oblige point à penser ; par exemple, ce soir d'octobre 1839 : à huit heures très exactement, on se retrouvera chez le tailleur Martin Rose pour fonder un journal des ouvriers.

(...) c'est d'abord l'histoire de ces nuits arrachées à la succession normale du travail et du repos : interruption imperceptible, inoffensive, dirait-on, du cours normal des choses, où se prépare, se rêve, se vit déjà l'impossible : la suspension de l'ancestrale hiérarchie subordonnant ceux qui sont voués à travailler de leurs mains à ceux qui ont reçu le privilège de la pensée. Nuits d'étude, nuits d'ivresse.

La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier. Jacques Rancière. Fayard, Paris, 1981.

Les tyrans ne sont grands que parce que nous sommes à genoux.

Discours sur la servitude volontaire (1576). Étienne de La Boétie. Flammarion, Paris, 1993.

Appliquer la règle jusqu'à ce qu'elle s'enraye d'elle-même.

Singer l'obéissance, c'est une autre façon de désobéir.

THOMAS TEURLAI

Archéologie du futur.

Baltimore, Etats-Unis. Au sous-sol d'un ancien entrepôt de fabrication du XIXème « The Copycat Building », un feu crépite dans un poêle et soulage l'obscurité. Le poêle est rudimentaire, artisanal : un bidon et une arrivée de gaz propane. Exposés en suspension dans ce qui semble un atelier clandestin, d'étranges objets terreux sont éclairés au néon. Objets exhumés du paléolithique ou vestiges d'une catastrophe volcanique ? Ce sont des chaussures et casquettes en terre cuite, dont certaines sèchent encore auprès du feu de cette boutique sous-terrainne appelée « Foot Locker ».

Marseille, deux ans plus tard. Au cœur de l'ancienne manufacture des tabacs « La Friche Belle de mai », Thomas Teurlai expose de nouveaux vestiges d'une époque atemporelle. Une roue à aube composée de barres d'échafaudages et de gamates usitées dans le BTP. Frigidaires désossés et monolithes de béton sont en état avancé de délabrement.

Ruines d'hier ou de demain, les installations de Thomas Teurlai nous confrontent à une certaine histoire de nos civilisations : nos savoirs-faire, de l'artisanat à l'industrie, et nos cultures matérielles manifestées dans le culte des objets.



CHAÎNE DE PRODUCTION : MACHINE-OUTIL, BÉTON ET APPENDICE

Les machines ressemblent à d'étranges créatures qui aspirent les matières premières, les digèrent à l'intérieur et les recrachent sous forme de produit fini. Le processus de production automatisé simplifie les tâches des ouvriers qui n'assurent plus de fonction importante dans la production. Ils sont plutôt au service des machines. Nous avons perdu la valeur que nous devrions avoir en tant qu'être humain, et nous sommes devenus une prolongation des machines, leur appendice, oui, leur domestique.

La machine est ton seigneur et ton maître. Yang, Jenny Chan, Xu Lizhi. Traduit par Celia Izoard. Agone. Marseille, 2015.

La chaîne aux mille bras, abat méthodiquement son travail : produire, perpétuer son propre cycle. Absorber de la matière, consommer l'énergie nécessaire pour la transformer puis la recracher en un produit fini dont l'accomplissement ne vient que satisfaire le besoin insatiable de recommencer. Dans la catégorie des carburants, l'homme devenu outil, est un chaînon parmi les autres. Sans hiérarchie aucune l'offrande est un mix d'eau, de béton, de sang et de sueur. Pris dans les rouages de l'omnipotente machinofacture, l'ouvrier est soumis au rythme infernal qui scande son quotidien : « métro, boulot, dodo ». Considérant les fruits de ces rituels – dont l'incontournable recyclage devient un des maillons – l'artiste soumet sa propre vision du cycle : « moulins, frigos, tombeaux », mélodieuse variante pour « produire, manger, dormir ».

PROGRÈS, CYCLES CONTINUS ET CHAOS SYMPTOMATIQUE

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.

Sur le concept d'histoire (1940). Walter Benjamin. Folio/Essais, Paris, 2000.

Ce ne sont pas des tombeaux que déterreraient les archéologues des millénaires futurs, mais des ordures. Indices symptomatiques d'un progrès qui s'effrite, les carcasses s'entassent, dispersées sous les mers, expédiées en périphéries, délaissées aux non-lieux.

Les décharges à ciel ouvert pullulent, exposées aux étoiles, aux anges de l'histoire et aux démons du progrès. Ça s'amoncelle comme des strates d'histoire.

Dans ses installations aux allures post-apocalyptique, l'artiste récupère, recycle, détourne. Il ressuscite pourrait-on croire... mais tout n'est que ruine, débris de béton, chaos.

LA CATASTROPHE, PAROXYSMES DE LA CRISE

« - Il y a une chose que je ne comprends pas très bien Alexis, votre président menace de faire exploser cet engin si nos avions exécutent leur attaque ? »

- Mais bien sûr que non ! Aucun être censé ne ferait une pareille chose, la machine infernale est conçue pour se déclencher automatiquement.

- Mais vous pouvez assurément la désamorcer...

- Bien sûr que non ! Elle est conçue pour exploser si nous faisons la moindre tentative pour la rendre inoffensive.

- Mais enfin c'est complètement démentiel, mais qu'est-ce qui vous a poussé à construire ça ? »

- Chez nous il y avait des gens qui étaient contre, mais nous ne pouvions plus faire face aux dépenses à la course aux armements, la course à l'espace et à la paix aussi ! En même temps la population demandait encore plus de bas nylon, encore plus de machines à laver... »

Docteur Folamour ou comment j'ai appris à aimer la bombe. Stanley Kubrik. Columbia Films, 1964. (film)

Le système fait preuve d'autonomie. Rassurons-nous, on sait calculer aujourd'hui combien il faudra de naissance pour pallier le trou de la sécu et entretenir nos cimetières. Le sarcophage de Tchernobyl continue à se corroder et à se désagréger. Il devient urgent d'ériger un nouvel abri autour du premier sarcophage.

La construction de l'abri intéresse vivement les firmes multinationales et marchands de béton.

Combien faut-il de béton pour ensevelir une catastrophe ?

L'emploi d'un béton low cost « augmenté » de bicarbonate de soude afin d'en accroître la capacité d'expansion et ainsi son rendement, n'est pas un choix de matériau anodin. Là où la cuisine petit-budget, inspirée de tutoriels DIY en open-source, est une pratique devenue courante, elle va à l'encontre des savoirs officiels marchandisés, elle doit bien servir ailleurs d'autres enjeux...

CONJURER L'OBJET : MOULER, DÉPOUILLER, METTRE EN SOMMEIL

N'est pas mort ce qui à jamais dort.

La cité sans nom (1921). H.P.Lovecraft. Traduit par Yves Rivière. Denoël, Paris, 1961.

(...) tombeau où les anciens mettoient les morts dont ils ne vouloient pas brûler les corps. De sarx, sarkos, et phagô, manger ; on prétendoit que ces tombeaux étoient faits d'une sorte de pierre caustique, laquelle consumoit promptement les corps, ou plutôt parce que les tombeaux dévorent le corps qu'on y dépose. Selon Pline [...] les carrières d'où l'on tiroit cette pierre caustique auroient été situées vers la ville d'Assum, dans la Troade, d'où elle auroit été appelée pierre assienne ou d'Assos.

Jean-Baptiste Bonaventure de Roquefort à propos du terme « Sarcophage ».

Le Dictionnaire étymologique de la langue française. Decourchant, Paris, 1829.

Conjurer l'objet donc, pour conjurer la crise. Sculpter, donner forme pour la matérialiser, pour accélérer le temps de la rencontre, du corps à corps.

Carner le désastre, l'observer enfin avec distance à l'écart du vrombissement des machines.

Quelle démarche plus opérante que celle de la sculpture ? Quelle pratique autre que celle du moulage, celle-là où il est justement question de « dépouille », de « contre-dépouille » ou de « moule à creux perdu » ?

Le geste artistique est, dit-on, cathartique. La création opère dans la destruction.

Ces sarcophages « mangeurs de chair », ces frigos qui conservent (corps et aliments) exposent autant qu'ils enferment. Caisson d'isolement ou de protection ? Enceinte de confinement ? Quelque chose est emmuré mais déjà les fissures apparaissent... quelque chose ne fait que sommeiller.

OBÉIR, PRODUIRE, ENFANTER

Sciences et technologies multiplient autour de nous. Dans une extension progressive elles imposent les langues dans lesquelles nous parlons et pensons. Soit nous adoptons ces langues, soit nous demeurerons muets.

Re/Search: J.G. Ballard, Introduction to Crash. Andrea et Vale Juno. Re/Search Publishing, San Francisco, 1984.

C'est sur internet, dans la toile infinie des savoirs libres et partagés que l'artiste développe sa pratique. Construire une roue à aube, fabriquer du béton maison... les innombrables tutoriels se répandent comme autant de modes d'emploi d'un système de production libéré et à la portée de tous.

Le *Do It Yourself* comme le recyclage sont maintenant assimilés aux modes de production et de consommation et alimentent de nouveaux marchés. L'émancipation des rouages officiels en passe aujourd'hui par une nouvelle forme de dépendance à l'omnipotente Machine. Le « clandestin » lui-même, comme le « dark web » s'exposent à la vue de tous.

C'est désormais là que tout se joue, le souterrain est un simulacre : on n'affronte pas le monde de l'extérieur.

THOMAS TEURLAI

Archéologie du futur.

Baltimore, Etats-Unis. Au sous-sol d'un ancien entrepôt de fabrication du XIXème « The Copycat Building », un feu crépite dans un poêle et soulage l'obscurité. Le poêle est rudimentaire, artisanal : un bidon et une arrivée de gaz propane. Exposés en suspension dans ce qui semble un atelier clandestin, d'étranges objets terreux sont éclairés au néon. Objets exhumés du paléolithique ou vestiges d'une catastrophe volcanique ? Ce sont des chaussures et casquettes en terre cuite, dont certaines sèchent encore auprès du feu de cette boutique sous-terrainne appelée « Foot Locker ».

Marseille, deux ans plus tard. Au cœur de l'ancienne manufacture des tabacs « La Friche Belle de Mai », Thomas Teurlai expose de nouveaux vestiges d'une époque atemporelle. Une roue à aube composée de barres d'échafaudages et de gamates usitées dans le BTP. Frigidaires désossés et monolithes de béton sont en état avancé de délabrement. Ruines d'hier ou de demain, les installations de Thomas Teurlai nous confrontent à une certaine histoire de nos civilisations : nos savoirs-faire, de l'artisanat à l'industrie, et nos cultures matérielles manifestées dans le culte des objets.



CHAÎNE DE PRODUCTION : ROUE, CYCLE ET MATRICIEL

« Si nous construisons cette machine, donc (et il le faut puisque nous avons déjà les contrats), nous pourrions dès le début poser la question : pour quoi faire ? »
« Mais c'est affreux ! » modula Valérie de sa voix de hautbois. *« C'est bestial ! Nous lui donnerons le jour, mais nous ne nous demanderons pas à quoi elle sert ! Autant se demander à quoi sert un enfant ! »*

« Et pourquoi pas ? », boum-bourdonna Grégory. *« Pour chaque enfant nous devrions nous demander pour quoi faire. «Quelle est exactement votre idée ?» faudrait-il demander aux parents présomptifs. «Où sont vos croquis ? Votre certificat d'émission ? Avez-vous consulté toute la littérature se rapportant à votre modèle ? Êtes-vous sûrs que cela n'a jamais été réalisé avant ? »*

Autobiographie d'une machine Kitstèque (1971). R.A. Lafferty. Traduit par Guy Abadia. Actes Sud, Arles, 2014.

L'idée générale de la chaîne m'est venue en regardant les bennes utilisées dans les abattoirs de Chicago pour parer les bœufs.

Ma vie et mon œuvre. Henry Ford. Traduit par René Lelu. Éditions Payot, Paris, 1925.

En début de chaîne, comme aux fondements de l'industrie, il y a la roue.

La meule évolue en roue à aube, d'abord à sang puis à vapeur, qui engendre les turbines...

Rouages et engrenages sont à l'origine des tapis roulants et avec eux le travail à la chaîne. Ceux-là même qui conditionnent nos mouvements, au métro comme à l'aéroport, à la chaîne de montage comme au supermarché, à l'aller comme au retour. Produire, manger, dormir, la roue tourne.

L'artiste est tenu de respecter les termes du contrat, son cahier des charges, son budget, son délai. Coûte que coûte, il faut produire, être créatif, original, compétitif. Alors l'artiste produit une machine, une machine à produire : des moulins, des frigos, des tombeaux.

OBSCOLESCENCE PROGRAMMÉE, FIN DE CYCLE ET SYMPTOME D'UN CHAOS ANNONCÉ

La racine et la souche tout entière me donnait à présent l'impression de rouler un peu hors d'elle-même, de se nier, de se perdre dans un étrange excès. Je raclai mon talon contre cette griffe noire : j'aurais voulu l'écorcher un peu. Pour rien, par défi, pour faire apparaître sur le cuir tanné le rose absurde d'une éraflure : pour jouer avec l'absurdité du monde.

La Nausée. Jean-Paul Sartre. Gallimard, Paris, 1938.

Le terme « obsolescence » désigne la dépréciation d'un bien de production. L'usure ou la détérioration ne sont cependant pas à l'origine de cette dévaluation mais c'est le progrès technique ou la fin programmée qui en génère la vanité.

Les moulages de Thomas Teurlai s'étalent à la manière de vanités. Ils se manifestent par leurs effondrements et dévoilent leurs squelettes saillants, les fissures d'une grotesque machinerie.

Tout cet effort, ce travail fourni, ces essais et ces échecs, ces recommencements... en vain. Couper, découper, coffrer, armer, charger, décharger, mouler, démouler... pour des ruines. Les moulages éclosent avec usure intégrée, obsolescence incorporée. Produire des machines qui produisent des ruines. C'est l'absurdité du monde qui gît-là devant nous.

LE CHAOS, REPARTIR APRÈS LA CRISE

Il faut tout tenter pour générer le Chaos et la confusion, aider à l'abolition et à l'écroulement du vieil ordre afin d'accélérer l'avènement du nouvel Éon.

Entretien avec John Balance, Offrande, n° 2

Nombreux récits de science-fiction traduisent l'état post-apocalyptique sous une forme radicalement violente. Il peut cependant incarner un délicat équilibre entre « le double néant de l'avant et de l'après », entre une civilisation perdue et un chaos naissant, ce que Timothy Leary, militant de la *Cyberculture* et théoricien du *Chaos* nommait « Futurologie ».

De cette même Beat Generation demeure ce précepte de William S. Burroughs : « Rien n'est vrai – Tout est permis ». Tout peut éclore du chaos.

La catastrophe n'est qu'une étape, bien qu'obscur, un passage nécessaire pour un nouvel horizon.

Repartir de zéro : envisager les restes du désastre, en récupérer les vestiges et les recycler. Aborder les différents scénarios possibles d'un futur potentiel, en sculpter ses propres contours.

** Le phénomène de la vie. Vers une biologie philosophique* (1966). Hans Jonas. Traduit par Danielle Lories. De Boeck, Paris, 2000.

CONJURER L'ESPRIT : RÉFRIGÉRATION, CRYOGÉNISATION ET MISE EN SOMMEIL

Vigilance, donc le cadavre n'est peut-être pas aussi mort, aussi simplement mort que la conjuration tente de le faire accroire. Le disparu paraît toujours là et son apparition n'est pas rien. Elle ne fait pas rien. À supposer que la dépouille soit identifiable, on sait mieux que jamais aujourd'hui qu'un mort doit pouvoir travailler. Et faire travailler peut-être plus que jamais. Il y a aussi un mode de production du fantôme, lui-même un mode de production fantomatique. Comme dans le travail du deuil, après un traumatisme, la conjuration devrait s'assurer que le mort ne reviendra pas : vite, tout faire pour que son cadavre reste localisé, en lieu sûr, en décomposition là même où il a été inhumé, voire embaumé...

Spectres de Marx (1993). Jacques Derrida. Galilée, Paris, 2006.

Conjurer l'esprit donc, pour enrayer la chaîne. Tuer la machine. Renaître du chaos. Démanteler la chaîne dans sa totalité : son corps, ses flux, son souffle.

Renouer avec la vie, le rituel et créer à nouveau. Considérer les restes, recycler les vestiges, ériger des totems : monolithes de béton, fétiches d'un passé à dépasser.

L'artiste a figé la roue, suspendu les coffres et couché les totems, il a en quelque sorte arrêté le temps, le temps de l'exposition. L'histoire se repose.

Mise en sommeil, cessation temporaire d'activité ou arrêt définitif du système ?

Il semblerait que le temps soit figé, comme si les ouvriers avaient soudainement fui l'atelier, laissant l'usine à l'état d'abandon, laissant derrière eux de petits bunkers pour asiles individuels... Ou bien serait-ce des cellules de cryogénisation, proposant un espace de replis, quitte à se réveiller dans mille ans.

DÉSOBÉIR, DORMIR, SABOTER

« (...) je suis à la fois l'homme des cavernes et le mutant explorateur d'étoiles »
« si une technologie donnée, peu importe combien admirable soit-elle en potentiel (dans le futur), est utilisée afin de m'opprimer ici & maintenant, alors je dois utiliser les armes de sabotage ou bien me saisir des moyens de production (ou peut-être, encore plus important, des moyens de communication). Il n'y a pas d'humanité sans technique – mais il n'y a aucune technique qui vaille plus que mon humanité. »

TAZ Zone Autonome Temporaire, communiqué n°7: Paléolithique et Technologie. Hakim Bey. Éditions de l'Éclat, Paris, 1997.

Aucune technique n'est en soi mauvaise, c'est bien l'usage - et l'histoire nous en a apporté de nombreux témoignages - qui peut s'avérer catastrophique. Car il y a toujours un gouffre entre « potentiel » et « réalité ». Comment alors en garantir un usage libérateur ? Comment produire sans valider l'avènement d'un nouvel obscurantisme ? L'artiste coule le béton autant qu'il affectionne la glaise, il s'inspire de la roue à aube comme de la turbine, du bunker comme du sarcophage. Le regardeur s'aventure au sein d'éléments disparates formant toutefois un ensemble intemporel, une archéologie du futur.

Ni technophile, ni technophobe ; ni nostalgie du passé, ni fantasme du futur.

Produire du désordre et de la confusion. Refuser de s'engager dans l'aventure high-tech comme dans l'utopie du retour à la terre. Saboter tout risque de cohérence dogmatique à travers un syncrétisme affranchi et un anachronisme activiste, être à la fois *l'homme des cavernes et le mutant explorateur d'étoiles*.