

### Introduction

Que deux artistes contemporains s'attaquent au problème du réchauffement climatique, cela se comprend : c'est dans l'air du temps ! Mais au regard de la critique, il semblerait bien naïf de penser que leurs œuvres pourraient nous apprendre réellement quelque chose et, a fortiori, qu'elles pourraient avoir la moindre valeur politique. Si chacun est prêt à reconnaître toute l'importance de la création artistique dans le domaine culturel, dès lors que l'on s'interroge sur la portée politique d'une œuvre, sur sa capacité à transformer la société, l'art n'apparaît plus, face à l'économie, à la politique ou à l'évolution des sciences et des techniques, que comme un épiphénomène. Le paradoxe est, en apparence, si cruel, qu'il a conduit Dominique Baqué<sup>1</sup> à supposer que seul l'art de propagande (l'art le plus dévoyé qui soit, s'il s'agit encore d'un art) pourrait, à la limite, avoir un certain impact politique. Même *Guernica*, le tableau le plus célèbre au monde et, pour le moins, l'un des plus engagés de tous les chefs-d'œuvre de l'histoire, même *Guernica* n'a pas su freiner le moins du monde la montée du fascisme. C'en serait donc bien fini aujourd'hui de la prétention des avant-gardes d'être le fer de lance de la révolution, voire d'une quelconque réforme de la société. Ainsi, non sans une certaine amertume, nombre d'artistes se sont tus quand ils ne se sont pas laissés aller cyniquement à glisser sur la vague de l'entertainment.

Pourtant, aujourd'hui plus que jamais, l'art a un rôle essentiel à jouer non seulement dans la vie de chacun mais aussi dans le champ politique. Il suffit pour s'en rendre compte de rappeler quelques principes de la création artistique et de les confronter aux caractéristiques les plus saillantes de la société moderne. Rappelons donc pour commencer que l'art est avant tout une affaire de perception. Autrement dit l'artiste possède un savoir particulier sur la façon dont se construit une image (visuelle ou sonore), sur la façon dont elle peut éveiller en nous tel ou tel sentiment, tel ou tel souvenir. Ce savoir, il le partage avec tous les publicitaires, tous les professionnels de la communication dont le pouvoir aujourd'hui sur la vie quotidienne de chacun comme sur la vie politique ne saurait être négligé. Mais contrairement à ces derniers, l'artiste n'a pas vocation à manipuler les consciences. En tant que créateur, il se doit de rompre avec le sens commun, de questionner notre perception et de réinventer le possible. Il est en ce sens le seul contre-pouvoir aux mass medias et à l'industrie culturelle<sup>2</sup>. Rappelons ensuite qu'une œuvre d'art se présente comme la libre expression de la subjectivité de l'artiste. Son processus de création répond à une nécessité intérieure et non pas au désir de plaire. Elle n'a donc pas vocation à soulever les foules ou à rassembler les masses. Elle s'offre et s'expose toujours seulement comme une invitation à l'interprétation et, en tant que telle, sollicite l'imagination, l'intelligence, l'expérience de chacun. L'œuvre d'art ouvre un espace intersubjectif de dialogue, de questionnement. Or, loin du réalisme social ou économique qui prétend s'imposer à tous de façon dogmatique, il n'y a de réellement démocratique que ce pari fait sur l'intelligence de chacun ou du moins que cette ouverture, cet appel à l'interprétation. Rappelons enfin que de crises économiques en catastrophes écologiques, notre modèle social a aujourd'hui manifestement atteint ses limites. Or, si ce n'est bien sûr pas aux artistes de nous dire comment vivre, c'est bien à eux qu'il appartient de créer un espace de réflexion au sein duquel nous pourrions réinventer notre rapport au monde. Alors oui, gageons que, même si elle n'a pas la puissance de persuasion des mass média, même si elle n'a pas vocation à devenir le porte drapeau de la révolution, l'œuvre d'art a un rôle éminent à jouer dans le champ politique.

*Air glacière* n'est ni un discours savant, ni une diatribe idéologique. C'est un espace de questionnement sur l'une des thématiques les plus préoccupantes du xxi<sup>e</sup> siècle. Le problème du réchauffement climatique et, plus largement, celui de notre empreinte écologique, comme tout problème politique de fond, ne peuvent se résoudre simplement à travers des mesures de restriction et d'incitation visant à moduler notre comportement. Il est question ici de repenser de façon radicale notre représentation du monde. À en croire le rapport Meadows dans quelques dizaines d'années, notre mode de vie actuel ne sera plus qu'un vague souvenir. Sans vraiment nous en rendre compte, nous avons déjà largement dépassé les limites de ce que notre planète peut supporter et l'effondrement de notre système économique et social semble aujourd'hui inévitable. En la matière, les artistes, Benoit Pierre et Franck Dubois, n'ont bien sûr aucune solution à proposer – ce n'est d'ailleurs ni leur intention, ni leur rôle. Par contre, ils peuvent interroger notre perception de ce qui a lieu, ouvrir quelques portes et proposer à notre imaginaire des issues ; dégager en somme un espace à travers lequel il nous appartiendra de questionner notre rapport au monde, voire de le réinventer.

### L'appel

Avec *La Pelle* (ready made rectifié) de Benoit Pierre, *Air glacière* s'ouvre sur une première référence à Marcel Duchamp<sup>3</sup> qui dépasse largement le clin d'œil à la galerie qui accueille l'exposition pour la première fois en 2018. Il faut se rappeler ici ce que furent les *ready-made*. Loin de n'être qu'un pavé dans la mare des musées et des galeries, une simple provocation, il s'agissait d'abord pour Duchamp de rompre avec toute l'esthétique classique suivant laquelle l'œuvre d'art est un bel objet, accessoirement source de nobles émotions et toujours digne de décorer nos salons. En exposant une pelle à neige, un urinoir, un porte-bouteilles ou une roue de bicyclette, il ouvrit le champ de l'art à des objets anodins, usuels, fabriqués industriellement. Non pas qu'il faille trouver dans ces dernières une quelconque beauté cachée, une sorte de mysticisme de la vie ordinaire ; non pas encore qu'il se dégage de ces objets l'expression de quelque idée sublime. Duchamp les expose simplement pour que nous prenions le temps de les regarder, de questionner donc ce que l'on regarde et ce que l'on ne regarde pas, mais aussi de se donner la liberté (qui est d'abord celle de l'artiste face au monde) d'y laisser errer notre imagination. Tel urinoir, retourné, ne pourrait-il constituer une charmante fontaine de jardin ? Voire un bouddha de salle de bain ? Et cette roue de bicyclette, fixée à un tabouret, n'est-elle pas l'image parfaite du mouvement immobile (qui était d'après Aristote le mouvement du premier moteur de toute chose), de tous les cycles de la nature. Et cette pelle à neige ? N'est-elle pas d'emblée l'évocation des difficultés de l'hiver, de la nécessité de dégager le chemin, du risque d'un bras cassé ? Aussi rudimentaire qu'il puisse paraître, l'exercice n'en est pas moins au fondement même de toute création artistique : se donner les moyens de regarder plus, mieux encore ou autrement, et de percevoir à nouveau, de repenser sans doute, ce qui nous entoure.

Ouvrant l'exposition, cette référence de Benoit Pierre à l'œuvre de Duchamp revendique donc une certaine approche de la création artistique en même temps qu'elle questionne, un siècle plus tard, ce qui reste de cette volonté de faire bouger la ligne de partage qui sépare l'art de notre vie quotidienne.

Au-delà de la problématique du *ready-made* et de l'évolution de la création artistique, c'est bien sûr l'objet industriel et précisément la pelle à neige qui doit retenir notre attention. De l'objet flambant neuf tout droit sorti de l'usine, il ne reste plus grand-chose. Benoit Pierre en a repensé la poignée et la lame en céramique d'un noir mat. Quant au manche, il n'en a conservé que les restes carbonisés. Cent ans plus tard, *La Pelle*, posée à même le sol, n'est plus qu'un vestige du passé,

comme si, en un instant, sous l'effet de quelque feu nucléaire, ou, à travers les âges, par simple carbonisation naturelle, elle était réduite à n'être plus qu'un souvenir. Que s'est-il donc passé ? De 1915 à nos jours, ce sont d'abord deux guerres mondiales, deux bombes nucléaires, des exterminations de masse.

C'est aussi le développement de l'industrialisation sur toute la planète et l'avènement de la société de consommation. C'est enfin le temps qu'il aura fallu pour enclencher le dérèglement climatique. Ce qui intéressait avant tout Duchamp, c'était la confrontation entre l'objet industriel et le monde de l'art ; il y a chez lui comme chez Picabia une certaine fascination pour les machines modernes qu'ils se plaisent à détourner pour les investir, non sans humour, de références sexuelles. Cent ans plus tard, si les publicitaires persistent inmanquablement à associer l'objet industriel à quelque connotation libidinale, la problématique de l'œuvre de Benoit Pierre est bien différente. Jouant sur le contraste entre la froide blancheur de la neige et les restes d'un objet carbonisé, *La Pelle* – que l'on peut aussi bien lire : *L'Appel* – résonne comme un avertissement. Déjà, Duchamp, à travers *In advance of the broken arm*, jouait sur le risque de glisser, de se prendre une pelle, en sortant de chez soi un matin d'hiver. De façon sans doute un peu plus dramatique, *La Pelle* évoque le risque que nous nous retrouvons nous aussi très vite sur le cul. Le noir profond de l'œuvre à l'entrée d'une exposition dominée par la blancheur de la banquise n'est pas sans évoquer quelque destin funeste. S'agit-il de la mort de l'art ? De la fin de la civilisation industrielle ? De la disparition d'un certain ordre naturel ? La question reste en suspens mais qu'on le veuille ou non, la mort viendra chercher son dû. Reste donc à savoir ce que nous sommes prêts à lui céder.

### **L'art, la nature et l'industrie**

Parmi les objets industriels de notre quotidien, c'est bien sûr la voiture qui apparaît à la fois comme le plus emblématique et aussi le plus problématique. Dans la voie ouverte par Duchamp, nombre d'artistes de César à Lavier, en passant par Arman ou Vostell<sup>4</sup>, s'en sont emparés. Accidenté, compressé, bétonné, le rêve de liberté et de puissance associé à l'automobile est systématiquement remis en question par les artistes depuis la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Dans cette lignée, Benoit Pierre nous propose ici une *White Car* qui se présente d'abord comme une déclinaison de ses *Black Cars*. Voitures garées sur une place de parking et entièrement recouvertes de film plastique noir, ces œuvres réactualisent la tradition des emballages qui, de Man Ray à Christo en passant par Beuys, voilait autant qu'elle dévoilait la forme des objets tout en leur conférant une part de mystère. Mais si cette pratique avait jusque là une dimension poétique, voire esthétisante, elle se présente dans le travail de Benoit Pierre comme une intervention foncièrement politique. Il n'est plus même question ici de jouer sur les symboles de puissance ou de liberté que représente la voiture mais d'en révéler l'opacité et la dimension mortifère. Les *Black Cars*, dans l'espace public, évoquent tout

à la fois l'épave de voiture brûlée, le corbillard ou la voiture mafieuse aux vitres teintées. Quant à la *White Car* puis au *White Tractor*, présentés dans *Air Glacière*, ils sont de prime abord moins violents. En écho aux autres pièces de l'exposition, on les imaginera aisément comme recouverts de neige ou saisis dans la glace. Ils s'inscrivent donc plus directement dans la dialectique qui oppose l'industrie et l'équilibre écologique de notre planète. Enfin, la collaboration avec Franck Dubois a conduit les artistes à ajouter à la *White Car* et au *White Tractor*, le son de sa propre conception (*the sound of its own filming*). Clin d'œil à la Box de Robert Morris<sup>5</sup>, le son réintroduit dans l'œuvre à la fois sa temporalité et sa dimension performative. *White Car* et *White Tractor* n'apparaissent plus alors comme un simple fait mais comme un acte, une décision qui nous engage bien au-delà de la simple contemplation de l'œuvre.

Les photographies de Franck Dubois ont une dimension en apparence plus explicite, quasi descriptive. Elles appartiennent à une série réalisée dans le nord de la Norvège entre 2008 et 2012. Chacune associe au paysage naturel un élément de l'industrie humaine : un container, une pompe à essence, un escabeau, des panneaux d'information. Le contraste est ici évident. La présence de l'objet industriel, au milieu des glaces ou de vastes paysages de

montagne, perd sur le champ toute justification. Mais l'étrangeté de ses photographies se prolonge bien au-delà de leur dimension descriptive, dans l'incongruité des formes. *Too open closed* présente par exemple deux panneaux d'information rectangulaires, noirs, vides dans un paysage blanc de montagnes enneigées. *Stateoil* nous montre une pompe à essence rectangulaire éclairée d'une vague lumière rougeâtre dans un paysage de glace. Enfin, *The world ain't square* représente un container lui aussi rectangulaire, bleu, perdu au milieu d'une plaine. La référence à l'art minimal, aux objets spécifiques de Donald Judd (de simples volumes rectangulaires), ainsi qu'à certaines expérimentations du land art de Carl André ou Michael Heizer paraît ici assez manifeste. La forme fondamentale des productions humaines (la figure géométrique) entre en opposition avec les formes naturelles (les courbes accidentées des montagnes). Au-delà du problème de l'industrie, c'est donc la forme même de notre rationalité qui vient s'opposer à la nature. De fait, contrairement à ce qu'a pu prétendre Galilée, il est peu probable que le grand livre de la nature ait été écrit en langage mathématique. Comme nous le rappelle Franck Dubois, le monde n'est pas carré (*The world ain't square*<sup>6</sup>). Tout l'écart qui sépare les catégories abstraites de la pensée et le paysage est là pour témoigner du fait que, quelque soit leur importance par ailleurs, les mesures scientifiques et les calculs savants sur le réchauffement climatique, ne suffiront donc jamais à modifier véritablement notre rapport à notre environnement. Il faudrait pour cela œuvrer précisément dans cet écart entre la pensée rationnelle et la nature. Si l'idée romantique d'une parfaite union entre l'homme et la nature est certainement une utopie, cela ne doit pas nous empêcher de poursuivre un dialogue sensible avec notre environnement. Or c'est précisément là le travail de l'artiste.

Nous ne manquons pas de longs discours bien documentés sur le réchauffement climatique comme sur les différents aspects de notre existence ; nous manquons d'un espace de résonance dans lequel nous pouvons interroger ensemble ce que nous percevons. La portée politique d'une œuvre ne réside pas dans l'illustration d'un idéal mais dans l'ouverture de cet espace. Entre les faits et les idées, il existe un abîme de sensations que nous hésitons à explorer. C'est un espace mouvant, fondamentalement ambivalent, dans lequel les faits et les idées se dissolvent. Reconnaître son existence, c'est d'emblée reconnaître la fragilité de nos idées (ce pourquoi les idéologues se sont toujours méfiés de l'art) et le caractère mouvant des faits (ce pourquoi l'œuvre se prête toujours à de multiples interprétations). Cet espace est le lieu même de l'art et nous devons l'appeler « esthétique » non pas parce qu'il se rapporte à une quelconque forme de beauté mais, suivant la racine grecque du terme, parce qu'il questionne notre sensibilité.

### **Le silence des glaces**

Lorsque nous imaginons la nature se déchaîner, nous pensons à des tremblements de terre, des tsunamis, des tornades. En comparaison, la fonte d'un peu de banquise paraît un phénomène bien anodin. L'accumulation de particules invisibles ; le réchauffement de l'atmosphère d'un degré à peine en cent ans ; un vague craquement de glace, là-bas, au bout du monde... comment pourrions nous imaginer que l'avenir de millions d'hommes est en jeu ? Tous les grands discours trouvent leurs limites dans le silence des glaces. La vie suit son cours. Nous prenons notre voiture, achetons des produits fabriqués à l'autre bout de la planète et considérons encore les pays qui ne sont pas industrialisés comme des pays « sous-développés » comme si le développement d'un pays ne pouvait relever que de son industrialisation. Le problème du réchauffement climatique se heurte donc de plein fouet à l'idéologie industrielle qui règne sans partage en occident puis dans le monde entier depuis le xix<sup>e</sup> siècle. Comment entendre, dès lors, cette lente dissolution de la banquise, là-bas, si loin ?

Le problème se redouble lorsque l'on comprend que notre mode de vie détermine en grande partie notre mode de perception. Ainsi, le xx<sup>e</sup> siècle nous aura appris à vivre avec une multitude de sensations nouvelles (machines diverses, voitures, usines, médias...) auxquelles nous ne prêtons plus vraiment attention. Un homme du xviii<sup>e</sup> siècle visitant une ville moderne serait sans doute émerveillé de toutes les prouesses techniques que nous avons réalisées en deux siècles ; mais il serait avant tout assailli par des odeurs, des bruits, des lumières et des mouvements particulièrement violents auxquels pourtant nous sommes devenus indifférents. Notre attention ne s'attache qu'à ce qu'elle juge pertinent, c'est à dire aux sensations nouvelles ou inhabituelles (susceptibles notamment de nous avertir d'un danger) et à celles qui sont nécessaires à notre activité. Tout le reste nous laisse impassibles. Ainsi notre mode de perception se transforme en fonction de notre activité et de notre environnement. Une odeur de pollution ou un bruit d'autoroute qui heurteront notre sensibilité la première fois que nous les percevrons, s'estomperont avec l'habitude jusqu'à disparaître. Notre mode de vie ne se caractérise donc pas seulement par un certain type de croyances et d'activités mais aussi par un mode particulier de perception qu'il nous appartient de réinterroger autant que nos idéaux ou nos valeurs.

Dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, dans les années 1910, les poètes bruitistes, futuristes ou dadaïstes comme Balla, Russolo ou Schwitters s'emparent des bruits de la ville et des machines qui commencent à l'envahir (train, automobile etc) pour en révéler la portée poétique. Voici ce qu'écrivit Russolo en 1913 dans l'un des multiples manifestes du futurisme, *L'Art des bruits* :

— *Nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans des tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux.*

*Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains.<sup>7</sup>*

S'il y a là de toute évidence une idéalisation du bruit, il n'en reste pas moins que l'art ici remplit bien sa fonction première qui est d'investir des perceptions communes d'une part d'imaginaire et de symbolique. Deux guerres mondiales plus tard, les artistes sont plus circonspects vis-à-vis des prouesses de l'industrie moderne et Cage en 1952 compose un premier morceau de silence intitulé *4'33"*. L'œuvre, dans sa référence à la pensée Zen, prend certes quelques distances vis-à-vis de la société de consommation et du brouhaha de la ville moderne, mais c'est pour mieux nous inviter d'abord à écouter le bruissement du monde. Le silence n'existe pas ; la vie est peuplée de sons que nous appelons « bruits » lorsque nous ne voulons pas les écouter. L'œuvre de Cage force donc notre attention

et nous pousse à écouter la trame sonore du lieu. Dès lors, le « field recording » ou enregistrement de terrain dans lequel s'inscrit certaines œuvres de Franck Dubois, comme *Isflak*, s'attachera d'abord à capter les différents sons présents dans un environnement donné, à produire ce que Schafer appelait un paysage sonore ou soundscape en anglais. Il est intéressant de noter ici que cette pratique, encore marginale, a des visées tant scientifiques qu'artistiques. Comme nous le fait remarquer Bernie Krause<sup>8</sup>, elle permet de mieux comprendre les évolutions d'un écosystème, de déceler des modifications qui resteraient sans cela imperceptibles et ainsi notamment d'évaluer de façon très sensible certaines interactions entre l'homme et la nature.

D'un point de vue artistique, son enseignement est bien plus riche encore. L'artiste, s'émancipant de tout protocole de mesure scientifique, a un accès plus immédiat, plus sensible et aussi en un

sens plus vrai à ce qui a lieu. Certes, celui qui écoute *Isflak* ne sait pas d'abord de quoi il s'agit mais qu'importe, il tend l'oreille, écoute. L'incompréhension est elle-même une dimension de l'expérience. Elle nous tient en éveil. Elle nous force à être présents au mystère de ce qui arrive. Les sciences et les techniques (cette philosophie pratique que Descartes appelait de ses vœux) nous ont conduits à nous considérer « comme maîtres et possesseurs de la nature »<sup>9</sup>, à mesurer toutes choses plutôt qu'à les percevoir, à les manipuler, à les transformer, voire à les détruire pour assouvir simplement notre insatiable soif de pouvoir et de domination. C'est uniquement dans l'expérience esthétique que nous pouvons retrouver aujourd'hui un écho de toutes les pratiques ancestrales de méditation ou de prière par lesquelles les hommes se rendaient présents au monde et entraient en dialogue avec les mystères de la nature. Il n'est pas question ici de se replonger dans une mystique de l'invisible ou dans l'invocation d'un dieu obscur. Bien au contraire, il s'agit d'être présent au monde, de percevoir très clairement ce que nous ne comprenons pas et d'accepter simplement cette incompréhension, non pas comme un défaut mais comme une dimension fondamentale de l'expérience. Ici seulement se redécouvre une temporalité qui n'est pas celle de nos projets, de notre volonté de maîtrise et dans laquelle le présent n'est qu'un moyen pour atteindre quelque but lointain. Une réelle présence se tient face à ce qui échappe, reste attentive à ce qui a lieu, sensible aux moindres inflexions du réel.

*Isflak* se constitue d'abord du son capté par un hydrophone inséré dans une formation de glace dans le port de Melbu au nord de la Norvège. Les 4'36" d'enregistrement correspondent au temps qu'il a fallu pour que la glace se fige autour du microphone. Nous pourrions bien sûr y voir une sorte de témoignage de ce qui se passe à plus grande échelle, mais tout aussi imperceptiblement, au niveau de la banquise. Les craquements sombres d'*Isflak* seraient alors comme les premiers signes d'érosion de la structure de notre monde. La forme d'onde du son enregistré reproduite au graphite sur le mur serait quant à elle la trace écrite, le relevé graphique, la preuve quasi scientifique du phénomène. (Enfin, les caisses claires qui servent de caisses de résonance, en un roulement de tambour pour

le moins chaotique, battraient le rappel). Tout cela est sans doute bien présent dans l'œuvre, mais à vouloir la comprendre trop vite on en perd l'essentiel. Comme se plaît à le répéter Franck Dubois en citant René Char, « écoute mais n'entends pas ». La dimension politique de l'art s'étend du constat factuel à toutes les inflexions du sentiment, de l'imaginaire que les faits éveillent en nous. Là où « entendre » consiste d'emblée à enfermer l'expérience dans une certaine compréhension intellectuelle de ce qui a lieu, « écouter » nous ouvre à une simple présence, une réelle présence, sans rien présumer de ce qui en résultera. L'art, toujours engagé, nous engage à réinventer notre rapport au monde.

*Dark Matters* est une illustration des potentialités artistiques du soundscape. Créé au Neptun Art/ Science Lab de Melbu, il se constitue d'abord de prises de sons du lieu : bruissement de l'architecture, souffle du vent, craquements de glace etc... Mais au lieu de conserver à cet enregistrement sa dimension objective, l'artiste s'y engage, pénètre l'espace sonore et, dans le prolongement de sa propre expérience, improvise quelques notes de musique sur un orgue de chorale. Là où la science, dans sa prétention à l'objectivité, se suppose une certaine distance vis-à-vis des phénomènes qu'elle étudie, l'art reconnaît sans peine que toute perception se situe à la fois en nous et hors de nous. Le froid que je perçois correspond bien à un certain degré de température extérieure, mais je l'éprouve dans mon corps, dans ma chair. Alors que hors de moi il n'est rien, en moi, il devient agressif ou vivifiant, piquant ou léger. Il entre dans mon existence, me transforme, m'oblige à prendre position, à lui donner sens. De même un craquement de glace n'existe réellement pour nous que lorsqu'il cesse de n'être qu'un phénomène extérieur ou une idée pour devenir une part de nous-mêmes, un craquement de notre être. Il ne s'agit donc pas pour Franck Dubois d'illustrer une idée abstraite, de nous faire comprendre qu'un léger bruit, là-bas, au loin, pourrait être le signe avant coureur de quelque cataclysme. Il est ici d'abord question de notre

présence au monde, de la façon dont la science, en tenant les choses à distance, nous prive littéralement de nos sensations, de la possibilité d'éprouver ce qui arrive. L'interprétation d'un son n'est pas d'abord une opération intellectuelle, ce n'est pas même une simple projection de nos sentiments dans la nature, c'est un dialogue intime avec ce qui arrive tout à la fois en nous et hors de nous, c'est une certaine modulation de ce que nous sommes.

*Dark Matters* débute ainsi par des sons étouffés, lointains, des sortes de détonations (des craquements de glace que l'on associera facilement à des rafales d'armes automatiques ou à un feu d'artifice) qui se prolongent par un grondement sourd, ample et continu. Par la suite, derrière la douceur apparente de certains passages presque mélodieux, ce grondement persiste et s'amplifie par vagues successives jusqu'au surgissement de l'orgue qui donne à l'œuvre une dimension tragique, quasi religieuse. Son caractère sombre, ténébreux appartient autant à ce qui arrive qu'à la façon dont l'artiste l'interprète avec les préoccupations qui l'habitent, sa colère, ses inquiétudes, voire son désarroi. Certes, dans le contexte de cette exposition, *Dark Matters* peut aisément s'interpréter comme une sorte de requiem pour une planète. Mais il appartient à chacun de lui donner sens à partir de ses propres humeurs. Prenez n'importe quel sentiment un peu sombre qui sommeille au fond de votre âme, laissez-le se glisser dans les intonations de l'œuvre et entrez en dialogue avec elle comme avec vous-même. Écoutez. Écoutez ce qu'il y a d'intime, de profond – cette part d'ombre dont nous ne savons que faire au grand jour trouvera ici sa coïncidence, son lieu, un espace pour vivre ce qui arrive.

### **L'air glacière**

La profondeur de toute expérience esthétique, de toute perception singulière, d'une œuvre comme de n'importe quelle autre chose (objet, événement, situation,... ) se situe toujours dans une certaine temporalité. Sans même qu'il soit nécessaire de faire appel au souvenir ou à la réflexion, la vue d'un arbre, d'une voiture, d'un visage est d'emblée imprégnée de tous les arbres, de toutes les voitures et de tous les visages que nous avons rencontrés. La mémoire n'est pas une boîte bien rangée dans quelque placard de l'esprit que nous ouvririons simplement à l'occasion pour nous souvenir de telle ou telle chose. Elle est tout entière présente à chaque instant de notre existence et confère son épaisseur, sa profondeur à notre vie. Un homme sans mémoire vivrait avec un sentiment de perpétuelle nouveauté mais il glisserait sur l'existence sans jamais parvenir à y prendre corps. Sans passé, ni histoire, il serait sans doute bien léger mais totalement superficiel. Un tel homme ne peut véritablement exister et pourtant c'est très précisément l'idéal type du consommateur.

La logique capitaliste qui règne dans le monde de l'industrie consiste à produire toujours plus. La croissance, maître mot de notre économie, s'est bien sûr trouvée à un certain moment de l'histoire face à une impasse : au lendemain de la seconde guerre mondiale, l'offre de biens a rapidement dépassé la demande. Il fallut alors trouver le moyen de relancer la consommation (autre dogme de l'économie moderne). Ainsi, à travers le marketing et la publicité, l'une des fonctions principales de l'industrie fut de produire non plus des biens de consommation mais des consommateurs. Pour cela, il fallut trouver un moyen pour que nous ne nous attachions plus aux choses, que les objets deviennent non seulement à nos yeux toujours remplaçables mais aussi rapidement désuets. On connaît bien les conséquences de ce processus sur notre planète : épuisement des ressources naturelles, accumulation de déchets, pollution de l'air... mais il existe des conséquences aussi profondes sur notre mode de perception. L'objet de consommation doit nous offrir une jouissance aussi immédiate qu'éphémère. Destiné à être rapidement remplacé, il ne peut être investi d'une mémoire et ni, a fortiori, s'inscrire dans une histoire. L'homo consumeris est donc idéalement un

être parfaitement superficiel, dont la perception même est dénuée de profondeur parce que dénuée d'histoire. C'est avec lui que commence l'air glacière.

*Air glacière* est tout à la fois le titre de l'exposition et celui d'une œuvre de Benoit Pierre. Gravure réalisée à la pointe sèche sur un film LCD, l'image se présente comme la trace évanescence d'un observatoire abandonné, au milieu d'une brume bleutée, dans un territoire meurtri, laissé pour compte de la géopolitique... Il y a de l'ère glaciaire à l'air glacière un trait d'humour grinçant. L'ère glacière est celle où nous éprouvons la plénitude de notre existence au cœur de la période estivales lorsque nous préparons notre pique-nique avant de partir à la plage ou en randonnée. C'est l'été, il fait chaud, mais l'industrie nous garantit la possibilité de jouir en tout lieu et en tout temps d'un peu de fraîcheur (climatisation, réfrigérateurs, ventilateurs... glacières). Qu'importe la provenance et les conditions de fabrication de tels objets. Ils sont entièrement dédiés à la jouissance de l'instant présent et ne sauraient donc s'encombrer de problèmes géopolitiques. Ils n'ont, en réalité, pas plus de profondeur que les écrans publicitaires qui nous ont poussés à les acheter. L'ère glaciaire, au contraire, correspond à un passé très lointain. La fin de la dernière période de glaciation date de l'époque où disparaissait notre cousin, l'homme de Neandertal, et où l'homo sapiens venait s'installer en Europe. Elle correspond surtout à l'apparition d'un certain équilibre écologique qui, depuis lors, a structuré notre environnement. Si nous parvenions à percevoir la nature non pas comme le décor des vacances de l'homo consumeris ou comme une réserve de matière première mais avec la conscience, même vague, de son histoire, sans doute hésiterions-nous un peu plus avant de la saccager. Il est vrai que le respect des vieilles choses ne sera jamais à la mode. Mais la rencontre entre l'air glacière et l'ère glaciaire poussera sans doute nos descendants à se demander comment un concept aussi creux que celui de la mode a pu conduire à la cécité de tant et tant de bonnes gens. L'observatoire abandonné de l'œuvre de Benoit Pierre serait donc ici bien anecdotique s'il n'était l'indice de notre aveuglement. Le trait est léger, l'impression confuse, l'espace indéterminé. Ce n'est tout au plus qu'un vague souvenir qui s'estompe. Un reste déjà ancien d'une certaine attention que nous portions au monde.

De façon similaire, *Spin*, de Benoit Pierre et Franck Dubois, repose sur l'articulation de différentes temporalités. Pièce centrale de l'exposition, elle se compose de (23) carottes de lait gelé. Durant le temps du vernissage, ces dernières fondent peu à peu sous l'effet notamment de la hausse de température due à la chaleur corporelle des visiteurs. La première temporalité est donc celle de l'expérience, celle de notre présence face à l'œuvre en train de se dissoudre. Comparée au rythme des images médiatiques, la dissolution de *Spin* peut sembler bien ennuyeuse. La chute une à une des gouttes de lait constitue à peine un événement. Mais c'est dans ce temps de l'attente que s'éprouve, de façon métaphorique, une seconde temporalité, celle de la dissolution de la banquise. Les quelques minutes passées devant l'œuvre se chargent alors du poids de quelques dizaines, voire quelques centaines d'années, et notre simple présence devient le symbole de l'activité humaine depuis le début de la révolution industrielle. Alors se pose la question de la disparition de la banquise qui nous renvoie à une troisième temporalité, celle de la chronologie isotopique. *Spin* est en effet une évocation des carottages effectués durant les années cinquante dans les calottes glaciaires du Groenland ou de l'Antarctique et qui ont permis d'établir une chronologie de l'évolution de la température terrestre sur une période de 200 000 ans. Ainsi, la profondeur de l'œuvre dépend entièrement de sa capacité à éveiller en nous le souvenir de quelques événements passés et à les articuler.

### **Traces mémorielles**

Il n'est pas question ici de faire de l'artiste un historien, de lui demander une connaissance objective du passé, ni même a fortiori de trier dans tous les faits passés ce qui mérite ou non d'être retenu. Pourvu que l'expérience esthétique s'inscrive dans une certaine temporalité à partir de laquelle elle peut acquérir une profondeur et échapper à l'univers de la consommation, chacun pourra y réinterroger ce qu'il possède au fond de lui-même. Il y trouvera quelques-uns de ses propres souvenirs mais aussi des bribes d'histoire, de cette mémoire qui, sans être la sienne, lui appartient néanmoins parce que d'une façon ou d'une autre, elle lui a été transmise. Il y a dans

toute œuvre d'art une dimension foncièrement subjective. L'artiste œuvre à partir de son expérience, de ses propres souvenirs, mais cette subjectivité n'existe pas abstraitement, hors de tout contexte culturel, social et historique. Ainsi, la création artistique, même lorsqu'elle se veut absolument moderne, est le lieu d'un partage de mémoire. Elle a toujours cet aspect fondamental du monument qui, lorsqu'il ne se limite pas à reproduire un cliché ou à illustrer une idéologie quelconque, construit une mémoire commune à partir de l'évocation de traces mémorielles présentes en chacun de nous.

*Réminiscence* se présente ainsi d'abord comme un simple torchon dont l'aspect éveillera chez les plus vieux d'entre-nous le souvenir des torchons en lin à liteaux rouges de nos grands-parents. Suivant le procédé cher à Duchamp, l'artiste transforme un objet banal, auquel nous ne prêtons plus guère attention, en une œuvre d'art en l'accrochant simplement au mur d'une galerie. De fait, si tant est que l'on accepte de le regarder, il se déploie autour de ce torchon tout un réseau de souvenirs et de significations, variant certes en fonction de nos propres habitudes, mais en majeure partie commun au plus grand nombre. Un coup de torchon permet de retirer la poussière, de faire disparaître une tâche, d'essuyer une table ou la vaisselle ou encore d'effacer un tableau. D'un point de vue métaphorique, il permet aussi de se débarrasser d'un groupe de personnes indésirables. Tous ces usages correspondent à des lieux et à des attitudes particulières qui évoquent à la fois la propreté et l'effacement. Si maintenant nous oublions la fonction du torchon pour nous en tenir à la dimension plastique de l'œuvre, nous avons affaire à un tissu dont les plis ne peuvent manquer d'évoquer dans la mémoire de l'historien d'art toute la thématique du drapé (pli et repli, voile et dévoilement, fil et texture). À chaque instant passé devant ce torchon, ses significations paraissent donc s'enrichir toujours plus. Que l'on s'approche maintenant un peu plus de l'œuvre, que l'on ose défaire les plis du torchon, et l'on y découvrira l'empreinte d'une image trop confuse pour être aisément identifiable mais dans laquelle nous reconnaissons d'emblée un paysage (ciel, terre, ligne d'horizon), quelques silhouettes et une sorte de machine. J'y ai d'abord vu pour ma part un champ avec des agriculteurs, mais en forçant notre attention et avec un peu d'imagination, il est possible de reconnaître la forme d'un char d'assaut. Certains auront reconnu une image de Dien Bien Phu, d'autres une simple image de guerre, d'autres encore ne garderont que l'image de l'effacement.

Toute œuvre d'art fonctionne comme une trace mémorielle. Il suffit de s'y arrêter, de prendre le temps, de laisser aller notre imagination et, peu à peu, elle éveille en nous une multitude de souvenirs qui sont autant de significations possibles. Peu importe en vérité que nous ayons précisément reconnu ici une image de la guerre d'Indochine. *Réminiscence* nous parle de l'oubli autant que de la mémoire. Il existe des actes mémoriels (monuments, musée, cérémonies commémoratives...) par lesquels nous nous efforçons de donner corps à ce qui ne devrait pas être oublié, mais il existe aussi des traces mémorielles par lesquelles certaines images, un sentiment, le goût d'une madeleine, s'inscrivent au plus profond de nous et résiste à l'effacement. En apparence insignifiantes, souvent trop fragiles pour constituer un véritable souvenir, ces traces nourrissent en profondeur notre pensée, elles constituent le fond de notre perception, celui à partir duquel nous reconnaissons telle ou telle chose, celui à partir duquel, sans savoir vraiment pourquoi, telle ou telle image nous émeut, nous bouleverse ou nous effraie.

Les *Geostory* explorent la façon dont se forge une mémoire commune. Elles se présentent d'abord comme une analyse des modes de transmission d'une certaine représentation du monde dont le livre de géographie trace les contours. Il s'agit ici, comme dans l'enseignement en général, de transmettre d'abord des connaissances qui en tant que telles pourraient prétendre à l'universalité. Mais nous savons combien il est difficile d'échapper dans les sciences humaines à toute dérive idéologique. Les faits humains sont toujours teintés de certaines valeurs, présentés et interprétés suivant un angle particulier. L'objectivité absolue en la matière est un mythe. Prenez cette image des *Geostory* illustrant « L'Aide au Tiers-monde ». Son intention première est sans doute de montrer l'implication des pays occidentaux dans le développement de l'Afrique. Sans plus d'explication, il paraît ici manifeste que cette aide relève de la part de la France d'un esprit de solidarité et de fraternité entre les peuples. Rien n'est dit bien sûr à propos des intérêts

économiques liés à la coopération ; aucune allusion à l'esprit postcolonial qui manifestement sous-tend nos relations avec l'Afrique. L'image de cette main bien blanche qui vient expliquer le monde aux jeunes Africains affirme dans le même temps sa puissance et sa domination. On peut certes ici espérer que l'enseignant fera preuve d'un peu plus d'esprit critique, qu'il questionnera l'image avec ses élèves, mais il n'en reste pas moins au bout du compte que la leçon à retenir (leçon que l'on trouve synthétisée à la dernière page du chapitre sous le titre « Ce qu'il faut retenir ») ne peut être qu'une représentation simplifiée et donc partisane du monde. Après quarante ans, ce livre de géographie devient un document historique. Nous pouvons, en le feuilletant, mesurer à quel point notre approche de la réalité géopolitique a évolué, à quel point aussi le paradigme de la croissance industrielle s'est inscrit dans nos mémoires comme le modèle incontestable de développement d'un pays. S'il nous est si difficile de prendre acte de la catastrophe qui s'annonce, c'est sans doute en bonne partie parce que ce modèle est si bien ancré en nous que nous ne parvenons même plus à imaginer un autre monde possible.

Il y a autre chose encore qui justifie sans doute qu'un artiste comme Benoit Pierre s'attache à travailler sur ce livre de géographie. C'est l'importance qu'a prise l'image vis-à-vis du texte à partir des années soixante, soixante-dix. Excepté dans la dernière page de chaque chapitre qui synthétise la leçon, elle occupe toujours les quatre cinquièmes de la page. L'illustration se veut si didactique, elle est si manifeste, qu'elle est quasiment construite comme un panneau publicitaire si ce n'est comme une image de propagande. Paradoxalement, elle n'est pas là pour donner à penser, mais pour frapper les esprits au point qu'il ne nous soit plus même nécessaire de l'interpréter. C'est au contraire dans les ambiguïtés de l'image que se glisse la pensée pour questionner la réalité, c'est dans l'évocation, dans la métaphore que l'esprit trouve la liberté de questionner, d'imaginer, de penser. Benoit Pierre découpe alors méticuleusement des silhouettes, crée littéralement quelques trous de mémoire, comme pour nous contraindre à revisiter le passé, à le réinterroger. Comme le font les artistes depuis l'origine de l'humanité, il perçoit les faits comme les traces d'un ailleurs qui reste indéfiniment à découvrir. L'image, au sens artistique du terme, ne représente pas la réalité et à plus forte raison elle ne prétend pas s'y substituer. Elle se charge au contraire d'une infinité de significations, elle réinvente le possible. De fait, face aux prétentions de la science et d'un pseudo réalisme économique, c'est d'art dont nous avons aujourd'hui besoin plus que tout.

La grande majorité des hommes ne se nourrissent pas de spéculations abstraites, d'idéaux ou de grandes théories. Ils sont engagés dans l'existence avec leurs sens, leurs émotions, leur imaginaire autant sinon plus qu'avec leur pensée. Aussi l'espace politique ne se constitue pas sur des idées. La communauté des hommes n'est pas d'abord une communauté de pensée mais bien, comme le nomme Jacques Rancière, un certain « partage du sensible ». On ne peut donc méconnaître la dimension politique de l'art qu'en méconnaissant l'importance de la sensibilité (des sensations comme des sentiments) dans la vie politique et cela peut paraître particulièrement dangereux en un temps où l'industrie s'est donnée pour tâche de modeler la sensibilité de chacun, de faire de la culture même une industrie. Si important soit-il, le droit de vote est une bien fragile liberté lorsque le débat politique se cantonne à décider par quel biais nous devons nous soumettre à telle ou telle nécessité économique. La possibilité de réinventer la vie ensemble qui est la seule véritable liberté politique ne peut passer que par la création artistique.

## **Thierry Cattán**

1.

Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, 2009.

2.

Industrie qui n'a bien sûr rien de culturelle pour la simple raison que c'est une industrie dont la finalité n'a jamais été d'éveiller les consciences mais de faire du profit.

3.

Marcel Duchamp, *In advance of the broken arm*, 1915

4.

César, *Compressions*, à partir de 1960 ; Bertrand Lavier, *Giulietta*, 1993 ; Arman, *Long Term Parking* de Armand, 1982 ; Wolf Vostell, *Ruhender Verkehr* (Circulation suspendue), 1969

5.

Robert Morris, *The Box with the Sound of its own filming*, 1961. Dans la mouvance de l'art minimal (c'est un simple cube), l'artiste produit une œuvre auto-référentielle, conceptuelle (le cube contient le son de sa propre fabrication). Dans la mesure où la *White car* et le *White Tractor* ne contiennent pas le son de la fabrication de la voiture et du tracteur mais uniquement de leur emballage, c'est bien cet acte qui est ici mis en avant.

6.

Cette conception de l'art comme illustration d'un certain idéal ou d'un discours érudit a été inventée de toute pièce par les artistes de la Renaissance pour permettre à leur pratique d'être reconnue comme une pratique libérale, intellectuelle, « una cosa mentale ».

7.

Luigi Russolo, *L'arte dei Rumori*, 1913 (éd. Allia, Paris, 2013, p.17-18)

8.

Berni Krause, *Chanson animales et cacophonie humaine* (Ed. Actes Sud, 2016)

9.

Descartes, *Discours de la méthode*, 1637