

Université Paris VIII
Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts

Habilitation à diriger des recherches

présentée par
Stéphan Barron

Sous la direction de Madame la Professeure Marie-Hélène TRAMUS

L'Art Planétaire,
genèse d'un Technoromantisme dans l'Art Contemporain
au tournant du millénaire.

Recherche, expérimentation, création

Volume I

Synthèse



Sommaire

Introduction

Partie I - Peinture et photographie : icônes, vibrations de l'image

Partie II - Art Vidéo : peinture, espace, méditation

Partie III - Esthétique de la communication

Partie IV - Art planétaire et Technoromantisme

Partie V - Médiations de l'Art planétaire

Partie VI - Projets

Conclusion

Introduction

La perte, l'imaginaire

Dans cette synthèse les œuvres sont ordonnées selon un agencement historiciste, ce qui pourrait faire penser que le thème d'un progrès en art est ma thèse essentielle. Ainsi la première partie est consacrée à la peinture et à la photographie, la deuxième partie à l'Art vidéo, la troisième à l'Esthétique de la communication, la quatrième à l'Art Planétaire et au Technoromantisme ¹. La cinquième partie analyse les aspects de la médiation de ces œuvres technologiques. La sixième et dernière partie esquisse mes pistes de recherches actuelles.

Cette classification a été choisie pour plusieurs raisons. Dans ce contexte scientifique, il est nécessaire d'affirmer que l'art est une recherche à la fois pratique, technique mais aussi théorique, dont l'approche historique en matière artistique est importante. D'autres approches, esthétiques et psychanalytiques sont aussi développées dans cette synthèse mais de façon transversale, n'étant pas spécialiste de ces outils d'analyse. L'autre raison de cet ordonnancement sont des raisons chronologiques. Si en matière de biologie l'ontogénèse figure la phylogénèse, mon parcours personnel suit l'évolution artistique des avant-gardes, délaissant la peinture, inventant l'art vidéo déjà abandonné, poursuivant les recherches de l'Esthétique de la communication qui est le germe de l'Art Planétaire. Interagissant avec l'évolution sociale, technologique, philosophique et aussi avec le contexte écologique de plus en plus préoccupant, les œuvres d'art inventent de manière intuitive une sensibilité en phase avec leur époque.

Mes expérimentations artistiques voient la formulation d'hypothèses de travail qui confrontées à la réalisation pratique, débouchent sur des enseignements qui conduisent à de nouvelles hypothèses. D'œuvre en œuvre, des méthodes de penser et de faire se trouvent peu à peu délaissées (la perte à l'œuvre), hybridées à des hypothèses antérieures. C'est ainsi que la démarche artistique évolue.

¹ Le terme d'Art Planétaire a été développé dès 1986 pour *Thaon / New York* et la *Nuit internationale de la télécopie*. Il est l'objet d'une publication à paraître.

Le terme de Technoromantisme a été développé pour ma thèse, *Art planétaire et Romantisme Techno-écologique*, Thèse de doctorat sous la direction d'Edmond Couchot, Université de Paris 8, 1997. Il a fait l'objet du livre *Technoromantisme*, Ed. l'Harmattan, 2003

Pourtant, et on le verra aussi dans cette ontogénèse, l'art n'est pas seulement une question de progrès des formes. L'art obéit aussi à d'autres critères, interagit avec d'autres contraintes : la vie intime des artistes, leur sensibilité, leurs désirs, mais aussi celle du monde, du milieu artistique. Aussi le parcours d'un artiste est fait d'allers-retours, de zigzags, d'hybridations temporelles.

Les recherches artistiques dans l'Art Contemporain sont extrêmement diverses et elles sont toutes intéressantes car elles reflètent des parcours humains. Si l'on dirige des recherches, si l'on enseigne l'art, il est essentiel de se rappeler le temps qu'il faut pour devenir artiste (mais devient-on artiste ?), mais surtout la valeur de développement personnel de l'art. Ce développement nécessite du temps et du respect car il ne peut être imposé de l'extérieur. Cette recherche est un questionnement, une mise en doute, mais n'est pas l'application de vérités. C'est ainsi que les recherches de mes étudiants ne sont pas toujours concentrées sur les arts technologiques, mais que ma pédagogie est une recherche sur une méthodologie de l'ouverture, sur le contexte de l'enseignement et sur l'expérimentation concrète. Cette diversité est organique, elle nourrit. Le monde évolue et les contextes de l'art changent sans cesse, aussi c'est sur la méthode de recherche qu'il faut sans doute porter son attention. Suivant les recherches, une approche historique, l'analyse des œuvres passées et contemporaines sera pertinente, une autre fois, c'est une approche psychanalytique transposée à l'art d'aujourd'hui, parfois une approche sociologique, parfois une approche esthétique, et souvent une hybridation de ces formes d'analyse.

Dans la première partie sont analysées les recherches visuelles. D'un point de vue historiciste, avant-gardiste, ces recherches visuelles sont mineures, ou peuvent être considérées comme antérieures à des développements plus originaux d'une forme d'art technologique, l'Art Planétaire. De ce point de vue, il est intéressant d'analyser l'articulation, l'évolution, le passage entre ces recherches visuelles et l'art vidéo, puis l'Art Planétaire. Pourtant il y a un autre principe qui guide la création artistique : la liberté, le plaisir, le goût pour les matières visuelles, tactiles,

auditives... Cette expérience des sens remplit aussi au quotidien la vie sensible des artistes. Si le goût visuel est soi-disant méprisé par la recherche conceptuelle de l'art depuis Duchamp qui affirme que l'art n'est pas une affaire de goût personnel, c'est pour introduire d'autres sensorialités : temporelles, spatiales, tactiles, auditives, et pour élargir le champ d'expérience de l'art. Les formes d'art conceptuel ont aussi une interface sensorielle, parfois visuelle, avec le spectateur. Les formes actuelles de l'art contemporain réconcilient la dimension intellectuelle et sensorielle de l'art.

Si l'on analyse l'ensemble de mes productions du point de vue psychanalytique, intime, on verra une forme de continuité, une logique interne qui traverse toutes les formes, un écho d'un évènement romantique de l'enfance. Cette problématique s'ouvre à nouveau à tous, elle parle à chacun de nos peurs, de nos fantasmes, de notre relation au corps et de nos vies humaines : ubiquité, peur de l'autre, séparation, désir, corporalité. Ces thèmes ancestraux s'expriment de façon nouvelle dans le moment que nous vivons, ce passage du millénaire. En effet, les déplacements physiques autour de la Terre, les technologies de télécommunication, les technologies de création permettent d'accéder à des relations différentes à l'autre et au monde, à des perceptions inédites. Il est parfois possible de transposer, d'exprimer ces nouvelles perceptions technologiques avec des media artistiques classiques, mais souvent c'est impossible. Les technologies sont à la fois les outils de réception et d'expression de ces nouvelles perceptions. L'artiste vit comme tous ces nouvelles perceptions, sa création permet de les révéler. Cette révélation se fait en les déplaçant, en les démontant, en les dénudant, en créant des pertes et des manques dans la sensibilité. La perte est la porte de l'imaginaire ².

L'art vidéo produit à différents moments de la période analysée dans cette synthèse, montre plusieurs approches. La première est picturale, elle se retrouve dans les vidéos *Baltique* et *New York*, peintures en mouvement et du mouvement : calligraphies dans l'espace. La deuxième approche est spatiale. *Mur*, installation, explore l'espace corporel. *L'espace d'un jour, Berlin / Pékin* ou *Orient Express* (développé dans la quatrième partie) sont des recherches hybridant l'art vidéo et la spatiali-

² Ce mémoire pourrait s'intituler *La perte*. Nous avons choisi un titre plus descriptif, et plus adapté à l'approche historiciste et technologique qui est l'essentiel de ce document universitaire.

sation géographique de l'Art Planétaire. *Nine 2 Five* et *C'est d'autres tiroirs* s'inscrivent dans une utilisation militante de l'art vidéo. Une autre approche de l'art vidéo, documentaire sera présentée dans la cinquième partie sur les médiations de l'Art Planétaire. Enfin, transversalement à ces classifications formelles, apparaît une dimension méditative de l'art vidéo dans des œuvres comme *Baltique*, *Mur*, *Orient Express*, voire dans des documentaires comme celui sur *Traits*.

La troisième partie aborde l'Esthétique de la communication ³, théorie élaborée par Fred Forest et Mario Costa en 1984. Les travaux pouvant s'inscrire dans cette démarche, bien qu'elles soient antérieures à ma connaissance de ce mouvement théorique et artistique, sont des recherches radiophoniques et les *Rencontres Souterraines*. L'utilisation de la radio hybride ici un art des bruits et un art de la distance. L'art radiophonique a été initié par les Futuristes ⁴ que Marinetti définit comme « une lutte de bruits et de distances variées, c'est à dire un drame spatial uni à un drame temporel ». Mes premiers travaux d'art radiophonique puis les *Rencontres Souterraines* développent certains paradigmes de mes travaux ultérieurs : l'utopie, le paradoxe et la solitude de la communication, la perte du lieu ou le lieu en question.

L'Esthétique de la communication initie des concepts essentiels. Le premier est l'utilisation des télécommunications et des technologies pour produire de l'art. L'art technologique s'est développé considérablement à partir des années 80, prenant le relais de l'art vidéo et des arts de l'avant-garde du XXème siècle. Cet art technologique poursuit, reprend cet héritage pratique et conceptuel élaboré par Duchamp, les Futuristes, Fluxus, Klein, ce que Pierre Restany a intitulé une autre face de l'art. Cette évolution artistique articulant l'ouverture du champ des perceptions des arts plastiques et l'évolution technique est décrite par Frank Popper⁵.

³ FOREST Fred, « Manifeste pour une Esthétique de la communication », *Pour une Esthétique de la communication*, revue +0, N°43, Bruxelles, octobre 1985, p 7

⁴ Le terme Radia, véritable théorie futuriste des media et titre du manifeste de 1933 « Manifesto futurista della Radio » renvoie à la radio, qui représente ici l'ensemble des media basés sur le principe de l'émission: en italien, le mot radiare signifie « rayonner dans toutes les directions ». Dans ce texte, Marinetti formule les perspectives de sa stratégie en matière de media dans l'esprit du théâtre total futuriste : « En attendant l'invention du télé-toucher, du télé-odorat et du télé-goût, nous autres futuristes perfectionnons la radiophonie, appelée à centupler le génie créatif de la race italienne, à abolir le débat ennuyeux sur la distance et à imposer partout la parole libérée comme étant sa forme d'expression logique et naturelle ».

⁵ POPPER Frank, *L'art à l'âge électronique*, Ed. Hazan, Paris, 1993

Le netart, ou art sur internet, est un des prolongements de l'Esthétique de la communication, mais pas le seul. L'Esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud est un autre prolongement de ce mouvement artistique dans sa dimension de relation, et surtout dans un des aspects plus propre à la pratique de Fred Forest, l'Art Sociologique.

L'Esthétique de la communication s'oppose aussi à un art des objets pour développer un art de la perception du temps, de l'espace, des flux informationnels. Elle revendique une dimension spirituelle, théorise un art de la présence au paysage des media. Enfin elle aborde un engagement écologique ce qui inscrit aussi ce mouvement dans des enjeux de plus en plus importants au passage du millénaire. L'Esthétique de la communication définit un art du dispositif, et cette approche peut faire sens si l'artiste lui donne une dimension émotionnelle ou philosophique, subjective ou intersubjective. C'est-à-dire que l'approche purement technique et historiciste de l'art, qui semble être défendue de façon radicale par Mario Costa, approche Mac Luhanienne, conduit à un art de la machine, du dispositif et à la théorie discutable de la disparition de l'artiste. Dans les nouvelles formes d'art, dites technologiques, la création se déplace, elle ne consiste plus à créer seulement des images ou des sons mais des créations intégrant la distance, la participation collective... La création est démultipliée : il y a celle de l'artiste dont le support peut être la disposition des relations, et il y a celle, éventuelle, des participants. La définition du contenu de l'art, de ce qui fait œuvre, change : il s'élargit en même temps que la sensibilité. L'aspect technoscientifique de l'art défendu par Mario Costa et par de nombreux théoriciens s'oppose à une vision humaniste et romantique, raison pour laquelle, j'ai développé aux travers de mes travaux les idées d'Art Planétaire et de Technoromantisme.

La quatrième partie du mémoire aborde ces thèmes. L'Art Planétaire prend la Terre comme sujet et support de création artistique. C'est un art de la distance géographique, un art de la perception de l'espace-temps, de l'émotion de la distance et de l'utopie écologique planétaire.

L'Art Planétaire spatialise l'Art Vidéo et l'Art Sonore. Ces formes d'art sont hybridées à un art des télécommunications, mais l'Art Planétaire explore les sentiments romantiques de la distance et leurs implications

émotionnelles. Le Technoromantisme actualise les thèmes de l'art romantique : la fusion avec le lointain, le sentiment de la nature, l'ailleurs, les ruines (la perte), la rêverie, l'amour et la solitude, l'utopie... Ces thèmes apparaissent à contre-courant et sont pratiquement disparus de l'art contemporain. Au travers d'un certain nombre d'œuvres réalisées entre 1987 et 2004, nous voyons comment ces thématiques sont exprimées.

La cinquième partie aborde les médiations de l'Art Planétaire. Cet art de la disparition est éphémère, il joue de la perte du lieu et de la matière. Une adaptation des outils et des méthodes de médiation des arts de notre époque lui est nécessaire pour exister. L'exposition des œuvres détourne le lieu d'exposition, en invente d'autres. Les expositions sur les œuvres d'Art Planétaire, médiation différée, peut s'envisager de façon traditionnelle (accrochage) ou se développer dans une façon spécifique d'occupation de l'espace (installation).

Ces œuvres nécessitent la création de micro-institutions spécifiques : l'association *Rien de Spécial®*, la création de lieux d'expositions (l'église de Thaon, le *FRUC, site-non_site*).

Les supports graphiques sont détournés pour répondre à la fois à la spécificité de ces recherches mais aussi pour les plaisirs visuels et conceptuels de la communication. Les dossiers d'artiste, les invitations, les objets publicitaires deviennent des créations graphiques. Le catalogue ou l'objet publicitaire sont des objets où la médiation rencontre l'édition et l'art : objets d'art multiples, livres d'artiste. Dans cette recherche, l'art rencontre les métiers de la publicité et le monde de l'entreprise.

L'audiovisuel, en l'occurrence la vidéo documentaire est un outil où la médiation rencontre la création artistique. L'évolution technologique, la numérisation, traverse l'élaboration de ces supports graphiques ou vidéo-graphiques qui migrent vers le cédérom puis vers internet, nouveaux outils de production visuelle et audiovisuelle, et en même temps de distribution de l'information à l'échelle planétaire. Les écrits sur l'art, dont les écrits universitaires sont aussi un élément de médiation tout comme l'archivage qu'ils peuvent prolonger, révéler, organiser.

L'art et la médiation jouent à cache cache, l'un emprunte à l'autre et réciproquement. L'art est une forme de médiation paradoxale, car il

recherche à brouiller l'information, forme normalisée de communication. L'art efface les limites, crée des pertes dans le « texte utile » de la communication.

La dernière et sixième partie analyse des projets en cours. Ces futures œuvres explorent plusieurs hypothèses de recherche. La première hypothèse est celle d'un art planétaire inséré dans la physicalité du lieu (*o-o-o, site-non_site*), ou comment l'art en réseau fait disparaître l'outil (internet) pour parler au corps. Une autre direction de travail, elle-aussi articule le corps et la distance (*Contact, Rencontre, présence(s)*). Une troisième direction poursuit des recherches entamées sur l'expression colorée de la distance géographique et sur l'interrogation écologique du climat (*bleu-orange, Aura Clima*). Une quatrième direction de recherche est celle d'une Esthétique méditative qui prolonge les dimensions spirituelles dans la relation.

Première Partie

Peinture et photographie : icônes, vibrations de l'image

Les peintures et les photographies présentées ici, sont réalisées principalement dans deux périodes ; de 1984 à 1985 et en 2003. Entre ces deux périodes le travail visuel, pictural et graphique, s'est poursuivi dans des recherches personnelles (non exposées), mais aussi à travers des œuvres d'Art Planétaire (*Traits, Les plantes de mon jardin...*), à travers des œuvres vidéo (*Baltique, New York...*), enfin dans le travail de médiation des œuvres d'Art Planétaire (dossiers de présentation, catalogues, invitations, affiches...). Les peintures recherchent des formes très épurées, minimalistes et symboliques. Les photographies en diapositives trouveront des prolongements dans les cadrages de l'art vidéo (*Baltique*), mais aussi dans la construction et les couleurs diaphanes des polaroids d'*Orient Express*. Les photographies d'écran explorent la matière vibrante des pixels, et cette recherche se poursuivra dans l'art vidéo (*New York, Mur*), dans des travaux graphiques de médiation des œuvres d'Art Planétaire comme *Orient Express* ou *Traits*.

Conflit, lutte, tension entre-deux.

Les peintures réalisées de 1984 à 1985 expriment une souffrance et une lutte intérieure (*Jacques Emile le chien, Chien rouge...*). Ces œuvres expriment le conflit, une confrontation à la fois violente et sensuelle.

Chacune de ces peintures a été réalisée d'abord à la gouache sur papier, puis en grand format à l'acrylique sur tissu. Les couleurs sont les couleurs « sorties du tube ou du pot », c'est-à-dire souvent des couleurs primaires. Ces « icônes » ne sont pas des représentations, ni même une stylisation qui pourrait rejoindre les images planes du Moyen-Âge ou les peintures de Keith Haring. Ces peintures ne recherchent pas d'effet de style, ni de mouvement lyrique, elles expriment mon état intérieur. Les couleurs y ont une fonction symbolique et expressive. Ces peintures ont une froideur géométrique rejoignant des recherches du Suprématisme,

ou de l'Abstraction Géométrique. Le cadre dans le cadre permet d'accroître l'impact et la radicalité de la figure. La forme est close, refermée sur elle-même, concentrique. La figure est posée sur le fond, superposée, ce qui l'isole, la fait flotter dans l'espace ⁶.

Ces figures animales planes rejoignent les formes du cubisme : formes hâchées, cassantes et brutales. Le corps animal se fragmente et se réduit à des formes géométriques. Les différents angles de vue se superposent comme dans les peintures médiévales. Le chien exprime la violence et l'agressivité, la peur et le désir d'agression. *Jacques-Émile le chien*, hurle à la mort, mais marche. *Chien rouge*, immobile, se mordant, toute la violence est tournée contre lui-même. La morsure, automutilation est-elle aussi auto-érotisation ? *La bagarre des chiens* exprime la sensualité et la violence. Ces bagarres sont-elles des affrontements mortels, des jeux ou des relations érotiques ? Le vert et le rouge représentent cette dualité et cette complémentarité. L'imbrication des corps (figure du bas), les poils hérissés, les doigts ouverts, les yeux fermés expriment cette ambiguïté entre douleur et plaisir, entre attirance et répulsion, douceur et violence, amour et haine, érotisme et sadisme, amour et mort. On retrouve ces mêmes oppositions sous-jacentes dans mes œuvres d'art de la communication (distance et fusion, attirance et rejet) : pour ne citer que deux exemples *Contact* et *corps@corps*. *La bagarre des crocodiles* exprime à nouveau cette confrontation intérieure qui va jusqu'à son extrême : la fragmentation. *6 caméléons attitudes mentales*. Le titre de cette série de six peintures insiste sur le sens de ces images : elles représentent un état méditatif. Le jaune et l'or sont les couleurs de l'énergie. Les postures plus douces et immobiles sont inspirées d'états méditatifs.

Elles peuvent aussi exprimer la stupeur, l'inquiétude, la vigilance. Cette période de ma vie est imprégnée par la pratique intensive du zen et des arts martiaux. Période de changement et d'intense tension entre une vie d'ingénieur et mon désir d'être artiste. Ces œuvres expriment-elles ce conflit intérieur du moment, ou un conflit plus profond et plus ancien ?

⁶ On peut les distinguer des couleurs de Vialat qui se donnent dans leur matérialité, mais ont un effet doux et décoratif. Les papiers découpés de Matisse permettent cet effet d'à-plat, où la forme se détache du fond.

Photographies de 1985 : évitement, directions opposées, séparation.

Les photographies de 1985 sont des diapositives couleur ou des diapositives noir et blanc, une technique particulière où les images sont peu contrastées et très sombres. Les thèmes des photographies sélectionnées pour la synthèse artistique sont d'une part l'architecture et la ville et d'autre part des scènes où les humains expriment leur solitude, l'incommunicabilité entre les êtres. La solitude est présente dans ce personnage remontant une rue à Ivry-sur-Seine, ou dans le personnage sur la plage de Long-Island. Le jeune cadre au soleil et le clochard marchand vers la mer expriment cette incommunicabilité entre les êtres, leur rencontre impossible. Dans les scènes de la ville de New York, les personnages se fuient, se tournent le dos, regardent dans des directions différentes, s'évitent. La direction de leurs mouvements ou de leur corps construit, organise l'espace de la ville perçu comme l'espace d'une solitude au milieu des autres. De nombreuses photographies de cette époque sont consacrées à mon thème favori : les boules de paille, qui seront l'objet d'un film en super 8, puis d'une bande d'art vidéo, *Baltique*. Sans humain elles-aussi, les photographies de la ville, architecturales, sont constructivistes, elles rejoignent la construction presque géométrique des peintures. Les réservoirs d'eau de New York, sont des objets similaires aux boules de paille, expriment une forme de solitude méditative. Ils sont plantés dans l'espace comme des personnages immobiles, en attente, enfermés par les murs qui les enserrant. On retrouve dans ces réservoirs d'eau le même sentiment de solitude, d'isolement, d'incommunicabilité entre les êtres.

La série des photographies d'écran est extraite de travaux réalisés sur des films diffusés à la télévision. Il s'agit de films ou de documentaires en noir et blanc ou en couleur (colorisés), antérieurs aux années 50. Ce travail sur le grain de l'image, le flou, est pictural. Je suis très troublé à cette époque par la rétrospective de Turner au Grand Palais et par les dessins de Seurat au Metropolitan de New York. Ces recherches sont des tentatives pour actualiser cette pictorialité. Les personnages flottent, vibrent dans l'espace, leur fuite, leur passage dans l'espace semble se faire en apesanteur. Ces hommes de fumée flottent et disparaissent. Ce qui les entoure, nuit et brouillard, obscurité mêlée à la lumière est de même nature que leurs corps en demi-teinte. Le flux cathodique contribue à

cette impression de mouvement flottant, d'image en fusion. Les pixels de l'écran rejoignent la juxtaposition des points du pointillisme.

Prières, entre photographie et peinture.

L'installation *Prières* est une forme de retour à la peinture et à la photographie, après de nombreuses années de recherches sur l'Art Planétaire. Une des raisons de ce retour est ma lassitude de produire des œuvres technologiques et abstraites qui ne sont pas diffusées. Une autre raison est la réalisation du FRUC qui me donne l'accès à un centre d'art, le nôtre, et à un lieu très inspirant par sa dimension et sa poésie. Enfin *Prières* est un travail photographique sur le grain et la sensualité de l'image numérique.

Les photographies de *Prières* ont été prises sur un bateau du lac de Starnberg un jour de tempête. De cette série de dix-neuf images de très basse définition, douze sont tirées sans modification. Une deuxième série de photographies est créée en recadrant certaines images où le drapeau était pris en plan trop large. Le recadrage sur photoshop donne une définition très grossière et les images deviennent très abstraites : des monochromes dans les tons rouge foncé avec des bords bleutés, gris-bleu, violets. Les fichiers numériques sont envoyés par email (92k par image) à un laboratoire de Lyon, le seul dans le sud à pouvoir tirer ces photos numériques en grand format sur papier photographique.

Nous avons testé dans un premier temps les impressions de ces images sur différents supports (papier, bache, transparents,...) mais le tirage de ces images sur du papier photographique est très beau et est certainement plus stable dans le temps.

Les premiers tirages en grand format font apparaître que l'image la plus saturée d'une couleur proche de l'orange sur un fond bleu donne une piste de travail intéressante. Nous tirons une deuxième série de photos en saturant les couleurs et en augmentant les contrastes. Certaines images abstraites passent du rouge foncé / brun à l'orange / rouge.

La maquette de l'installation nous a permis de comprendre l'organisation de l'espace avant d'entreprendre le montage de l'exposition. J'avais vu un documentaire sur Gilbert et Georges à l'exposition *Voilà*, expliquant que pour chacune de leurs expositions, ils construisaient une maquette.

J'ai décidé de faire comme eux, par jeu, pour tester une méthode de travail que j'estimais un peu surdimensionnée pour mon modeste travail, mais sans vraiment me douter de tout l'intérêt qu'une telle méthode pouvait avoir. En fait cette maquette m'a permis d'aller vraiment très loin dans la disposition de l'espace et a rendu aussi le montage de l'exposition très efficace. La maquette a permis de confirmer et de valider le dispositif d'exposition imaginé au départ.

Les photographies imprimées à l'échelle et disposées dans la petite maquette, nous montrent la nécessité de tendre deux câbles, au lieu d'un seul pour disposer toutes les photos.

Sur cette maquette les petites imajettes des photos en grand format étaient faciles à déplacer contrairement aux grandes photos, encombrantes, fragiles, qu'il fallait accrocher avec précaution, à huit mains, à plus de quatre mètres de haut et à l'endroit mesuré au préalable sur les fils tendus en diagonale sur la maquette.

Les fils sur la maquette, puis les câbles étaient tendus avec une légère pente créant ainsi une dynamique dans l'espace : les deux droites définissaient un plan incliné, un point de fuite. La hauteur exacte du point de départ de chaque câble a pu être ainsi testée. La maquette a rendu le montage de l'exposition efficace, précis et a aussi permis de développer des idées qui auraient pu échapper entre l'imaginaire (l'installation imaginée) et les œuvres dans l'espace réel (difficiles à manipuler). La maquette a été une étape concrète entre le virtuel et la réalisation finale.

Ces deux câbles permettent d'organiser le lieu en quatre espaces différents et donc d'organiser quatre groupes de photographies. Dans chacun de ces espaces on a pu décider de tourner les photographies dans un sens ou l'autre (face image et dos blanc). On peut ainsi associer les images entre elles ou au contraire les séparer par des blancs, les isoler.

Du drapeau rouge du bateau dans la bourrasque, le drapeau change de direction et de sens : d'horizontal et conquérant, il devient vertical et méditatif faisant référence aux drapeaux de prières des Tibétains. Ces drapeaux oscillent entre, juxtaposent, le rouge vif de la passion et le rouge sang de la mort violente. Le rouge sang de la vie et de la mort, eros et thanatos indissociés. Ces *Prières* expriment la fusion entre l'érotisme et le spirituel.

Les *Prières* disposées sur deux câbles séparent le lieu en quatre

espaces méditatifs. Des rais de lumière viennent percer ces espaces. Les *Prières* sont à la fois opaques, impénétrables, lourdes et paradoxalement aériennes, légères, fragiles. Elles sont en équilibre, sur le fil qui devient limite, un passage ; un appel vers l'ailleurs. Les *Prières* expriment la douleur de la blessure, l'appel du vide, du spirituel et de la solitude. Dans les *Prières* sont en équilibre le désir et la peur, la force et la blessure.

Mes recherches picturales ou graphiques se poursuivront au gré des œuvres : certaines recherches en art vidéo sont picturales. Des travaux comme *Traits*, ou *Les Plantes de mon jardin* comportent une dimension picturale essentielle par la recherche graphique sur les pixels des télécopies. Les peintures et les dessins de Seurat habitaient mon esprit en réalisant ces images flottantes des écrans, elles seront dans mon imaginaire en produisant certaines télécopies. D'autres données comme l'art conceptuel, le Land Art, la performance s'ajouteront à ces explorations graphiques.

Enfin, ce qui est abordé dans la cinquième partie, les supports de communication sur les œuvres (dossiers préparatoires, invitations, catalogue, cédérom, site internet...) peuvent être considérés comme des œuvres d'art graphiques, à la frontière d'univers qui se côtoient depuis longtemps, ceux de la publicité, de l'édition et de l'art.

Deuxième Partie
Art vidéo : peinture, espace, méditation

L'art vidéo de *Baltique* et *New York*, une peinture en mouvement, perdre la vue

Parallèlement à mes premières recherches picturales en 1984 et 1985, je filme en super 8, je prends de nombreuses photographies et je pratique les arts martiaux de façon très intensive. Ces recherches photographiques sur le grain de l'image, sur le cadrage, ajoutées à la sensation du mouvement, à l'esthétique épurée du zen, conduiront à mes premiers pas dans l'art vidéo.

En 1984, habitant depuis l'âge de 7 ans à Secqueville-en-Bessin, je suis fasciné par les boules de paille dans les immenses champs de la plaine de Caen. Je les peins (par exemple un monochrome noir et un monochrome rouge), je les photographie (diapositives noir et blanc, diapositives couleur) et je réalise un court métrage en super 8 au scénario Dadaïste (*La guerre des mabouls*). Souhaitant créer une vidéo, je demande l'aide technique d'une association qui met à disposition un technicien, une caméra professionnelle et un magnétoscope U-Matic, puis un banc de montage. Le technicien me montre l'utilisation du matériel puis m'assiste. Je souhaite en effet filmer moi-même : le cadrage, les mouvements de la caméra sont essentiels. De même pour le montage : je dois sentir physiquement à quel moment le plan doit changer. L'idée de cette bande vidéo est de faire une sorte d'anticlip : à cette époque, les clips vidéo des groupes de rock qui sont diffusés à la télévision pour la première fois, me passionnent. Un anti-clip sur une anti-musique : celle de *Déficit des Années Antérieures*. À cette musique grinçante et déjantée, je souhaite associer des images ironiques, irrationnelles et plastiques. La vidéo est montée plan par plan sur un de leurs morceaux en bande sonore : *Baltique*, qui dure 18 minutes, toute une face de 33 tours. Cette bande est inspirée par l'univers du zen qui est le mien à cette époque. Les boules de paille sont fascinantes parce qu'elles créent un paysage répétitif, industriel, dans la nature. Pour moi, il s'agissait d'une sorte de Land Art

créé inconsciemment par les agriculteurs. Comme cette intervention éphémère dans le paysage n'est pas revendiquée comme œuvre, l'idée de Land Art Ready Made s'impose. La vidéo ne sert alors qu'à témoigner de ce Land Art : dans cette dialectique du site et du non-site de Smithson et propre au Land Art. Ce paysage est à la fois utilitaire, mécanique, presque guerrier (champ de bataille), mais aussi sublime, poétique, habité. La répétitivité, les ombres, les lignes, les volumes, les couleurs et les lumières de la Normandie concourent à créer des immenses œuvres plastiques à l'échelle du paysage.

La bande vidéo *Baltique* est volontairement montée sans effets spéciaux, dans une volonté de minimalisme et de simplicité qui accompagne toujours mes travaux. Le cadrage et le montage sont essentiels. Pour moi, toute la vidéo est là : une image fixe en mouvement. Je cherche dans cette vidéo les liens entre peinture, photographie et film : couleur, construction de l'image, son, vitesse, rythme. J'utilise la caméra comme un appareil photo : cadrant de façon verticale, retournant la caméra. J'utilise la macrophotographie pour chercher le grain et la matérialité de la peinture. Je cherche les lumières du matin, du midi et du soir. Je cherche les couleurs infiniment variables : bleues, vertes, jaunes, rouges, violettes, noir et blanc (saturation, lumière), nées de l'interaction du soleil et du paysage. L'image rythme l'espace ; alignement souligné par les ombres. Rythme du montage qui reprend mon propre rythme corporel. Filmer est danser. Le montage réécrit une nouvelle chorégraphie. Le paysage est un champ de bataille, la caméra est une arme. Le paysage est un corps, la caméra un sexe. Elle effleure le paysage, glisse sur les matières et les formes, pénètre, s'échappe, bascule. Elle coupe le paysage, se cogne contre lui et repart. Les boules de paille deviennent inquiétantes : soldats, cibles, menaces immobiles prêtes au combat. Statues dans la sculpture du paysage. Leur présence est implacable. L'atmosphère est lourde, angoissante, guerrière. Les sons grincent et hurlent. La plaine chaleureuse devient un champ de glace, hâché comme dans le tableau de Caspar David Friedrich *La mer de glace*. *Baltique* exprime ce lien, déjà présent dans les peintures, entre sensualité et conflit, entre érotisme et angoisse de la mort.

La vidéo *New York* réalisée en 1984 et 1985, exprime toute ma fascination pour cette ville. New York est oppressante, elle donne la sensation d'une gigantesque machine en marche. Les rythmes visuels et les mouvements de cette machine dans les rouages de laquelle nous ne serions que des poussières. Les bâtiments, les rues, les voitures et les piétons sont autant d'éléments plastiques en perpétuel mouvement. Mondrian l'a aussi exprimé dans sa toile *Broadway Boogie Woogie* (1942–43). *New York* oscille entre fascination artistique pour cette répétitivité mécanique oppressante de l'archétype de la ville et critique ironique d'une société industrielle. Joggeur martelant le sol comme une locomotive prête à s'envoler, joggeur suant au bord de l'apoplexie, employés de Wall Street mangeurs de Mac Do. Violence urbaine du métro saturé de graffiti, brinquebalant au milieu d'une ville en ruine, voiture en feu. Walk/Don't walk canalisant un flux vaporeux de piétons, structurant une ville sous pression.

***Mur*, une recherche sur la pictorialité et l'espace dans l'art vidéo.**

La perte de l'espace.

L'installation *Mur*, en 1987 est un prolongement plastique des vidéos *Baltique* et *New York*. *Mur* est une recherche dans plusieurs directions. Recherche picturale, ou comment chercher la peinture par la vidéo. Plastiquement, les images filmées pour *Mur* sont une recherche sur le grain de l'image vidéo et sur l'abstraction à travers la figuration. Dans *Baltique*, les images des boules de paille deviennent elles aussi abstraites. Dans *New York*, les images filmées en super 8 sont souvent floues à cause du mouvement et aussi à cause de la piètre qualité de la caméra utilisée : une caméra familiale de poing, sans aucun réglage. Elles ont un grain spécifique, encore plus gros, du fait aussi de cette caméra. En filmant des murs pour *Mur*, il était bien évidemment question de pousser plus loin cette limite. Ainsi le premier plan de *Mur* est un travelling sur un mur noir d'une vingtaine de mètres et filmé avec un véritable rail utilisé habituellement pour le cinéma.

Les couleurs sont aussi essentielles : le travelling noir du début, dont la noirceur aurait pu être accentuée, mais que j'ai laissée telle, à la fois par refus des effets spéciaux et aussi pour garder cette référence visuelle du mur. Glisser sur un mur noir, un travelling sur le vide. Ou comment une image réaliste peut être abstraite. La couleur rouge vermillon à la limite de la saturation d'un panoramique vertical sur un mur de carrelages. Les couleurs jaunes, bleues ou roses, vertes, très saturées. À la fin le mur blanc qui renvoie de façon simple au début noir.

L'autre prolongement plastique de *Baltique* dans *Mur* est celui de la création de plans spécifiques que j'ai appelés « plans bougés ». En effet au montage de *Baltique*, j'ai été intéressé par tous les plans « ratés », chutes habituellement non utilisées. En effet, avec le tournage en U-Matic, nous devions lancer le magnétoscope vingt secondes avant la prise de vue montable : le banc de montage U-matic nécessite au moins dix secondes pour la synchronisation des bandes. Et souvent nous laissons le magnétoscope enregistrer après la prise de vue, ou entre deux versions identiques d'une même prise de vue. Aussi dans ces chutes, il y a souvent des plans bizarres : mouvement heurtés et brusques de l'image, à-coups, secousses... Dès que j'ai pris conscience de l'intérêt de ces

accidents, j'ai essayé d'en produire de nouveaux : en donnant des coups de pied dans le pied de caméra, en laissant des panoramiques verticaux se prolonger jusqu'à la butée (provoquant un à-coup dans l'image), en créant des mouvements presque chorégraphiques avec la caméra sur pied ou à l'épaule, et en associant tous les types de plans habituels de cinéma avec ces « plans bougés »...

Mur est une recherche du rythme et de la spécificité de la vidéo. Les plans bougés provoquent des accélérations dans le rythme. Les sons déclenchent les plans bougés qui à leur tour déclenchent une rupture du rythme.

La vidéo, c'est aussi une relation au cinéma. Comment pouvais-je ironiser, interroger le cinéma en parodiant et en déstructurant les plans traditionnels : travelling, panoramique, plan fixe ? Ne doit-on pas voir le Dogme de Lars von Trier ⁷ comme un prolongement de l'art vidéo. Le Dogme pose une question essentielle : comment des contraintes techniques et scénaristiques peuvent interagir avec une œuvre artistique, voire comment elles peuvent lui donner toute sa force ⁸.

Mur est une recherche sonore de projection du son dans un espace clos. La bande sonore de *Baltique* a été empruntée à Déficit des Années Antérieures, et provenait d'un disque vinyl. Pour *New York*, j'ai demandé à Vivenza, musicien bruitiste, de créer une bande son à partir d'éléments sonores enregistrés au walkman à New York. Pour *Mur*, j'ai créé la bande son en enregistrant le grainage des pierres à lithographie. Ce son brut a été simplement égalisé de façon à privilégier certaines fréquences.

Le concept de cette installation est celui de l'enfermement. Point de fuite, pas de hors-champ, le spectateur est enfermé dans l'image, dans la plastique visuelle du mur et dans la plastique sonore d'un son accoustique ⁹ projeté contre lui. La lumière des images ne peut être traversée, elle est une frontière. Cette lumière-frontière est à la fois impénétrable et devient une intrusion dans l'espace mental du spectateur. *Mur* impose un retour à soi, un repli, une fuite ou une fusion jubilatoire dans un torrent furieux visuel et sonore. *Mur* appelle à la solitude.

Mur est aussi une expérience de l'espace, elle invite à une danse immobile et hypnotique. Les murs tournent autour du spectateur, l'entraî-

⁷ Voir en annexes le Dogme de Lars von Trier

⁸ Voir à ce propos le film *Five obstructions* de Jørgen Leth et Lars von Trier, où un film est déconstruit / reconstruit cinq fois avec des contraintes techniques et scénaristiques différentes.

⁹ du grec akousma, perception

nent vers le haut, vers le bas, sur les côtés. Un tourbillon de sensations, invitant à s'abandonner dans l'extase du mouvement et du bruit. Ce mur sans fin est une méditation en mouvement.

Mur est essentiellement une recherche sur la spatialisation de l'image dans le cadre de l'installation vidéo. Une recherche embryonnaire qui aurait pu être poursuivie quelques années plus tard avec les murs d'images pilotés par ordinateur. Cette recherche est celle d'une immersion dans l'image, qui se développera avec les installations en réalité virtuelle. Mais ce qui est le plus important du point de vue du sens, c'est cette quête d'un renversement des repères spatiaux, la perception physique du mouvement. *Mur* crée le vertige, l'inversion de la verticalité et de l'horizontalité, la sensation d'être entraîné dans un mouvement hypnotique que l'on ne contrôle pas. *Mur* simule la perte du lieu. Elle est une invitation aux plaisirs d'un art spatial où nous flottons dans le lieu. De façon plus angoissante elle exprime aussi la sensation d'être entraîné dans la vitesse de nos machines, dans les mouvements qu'elles nous imposent, où le corps immobile est contraint au vertige. De façon extrême, l'accident transforme le corps en objet victime de la vitesse et du mouvement incontrôlable de la machine.

***Orient Express*, la vidéo outil de présence à l'espace et au temps**

La vidéo-performance réalisée pour *Orient Express*, en octobre 1987, utilise la caméra comme une machine de vision intimement liée au processus de la performance. L'utilisation de la vidéo relève ici d'une esthétique performative et conceptuelle, et non d'une esthétique visuelle. Il s'agit d'une évolution importante, d'une approche différente de l'art vidéo. Alors que *Baltique* et *New York* sont des prolongements de la peinture, *Orient Express* est une recherche sur le temps et l'espace qui s'inscrit dans l'Art Planétaire.

Je prends l'Orient Express de Paris à Budapest, et parallèlement à ma prise de vue au polaroid (voir plus loin), je conserve l'idée initiale du projet, de filmer trente secondes de vidéo toutes les heures précises du trajet aller et retour. Cette vidéo performance est ensuite montrée sur un moniteur à mon arrivée à Paris. Cette série de cinquante séquences vidéo, reste sans montage. Avant chaque séquence, j'ai utilisé le titreur de la caméra pour indiquer le numéro de la séquence : *Aller 1* à *Aller 25* puis *Retour 1* à *Retour 25*, avec en sous-titre l'heure précise de la prise de vue. Je remonte cette vidéo en 1990, en extrayant de chaque séquence de trente secondes, une séquence de dix secondes, et en refaisant sur fond noir, les intertitres. Cette vidéo très particulière, répétitive, neutre dans sa prise de vue, donne bien la sensation hypnotique et méditative du voyage en train. Elle exprime le processus de distillation des sentiments, de cette lente évolution d'un point à un autre d'un parcours.

Le vide des images renvoie au vide de l'action dans un train, à ce hors-espace, et ce hors-temps. Cette distillation méditative s'opère de la même façon en marchant, quand le corps est occupé à une tâche répétitive, et que l'esprit n'est occupé à rien de spécial. *Orient Express* synthétise toute ma passion de cette époque pour le train, parenthèse de méditation, parenthèse souvent fructueuse pour l'éclosion de nouveaux projets. Mais aussi s'y trouve, dans le rapport à l'immédiat, mon impatience à arriver, ma peur du vide, et mon angoisse de la séparation et du voyage. Quelques années plus tard, je devenais phobique de tout voyage en train...

Pour *Orient Express*, la vidéo est utilisée pour échantillonner l'espace-temps. En filmant de façon répétitive, trente secondes de vidéo toutes les heures précises dans l'Orient Express, la caméra devient un outil pour

enregistrer en temps réel, l'espace visuel. L'absence de montage, la quasi absence de cadrage transforme la vidéo en machine œil et oreille à la fois, presque inattentifs, seulement concentrés sur le temps.

Cette vidéo est au croisement de plusieurs catégories de l'art vidéo, mais je la qualifierais avant tout de vidéo-performance, avec ceci de particulier qu'elle est l'outil même de la performance. À la fois document, observateur neutre de l'action, moteur de l'action : elle est une machine qui performe.

Machine de vision, elle motive l'exercice de vision. On pourrait décider de n'ouvrir les yeux que trente secondes toutes les heures. Une fois décidée la forme du processus, je souhaitais être neutre. M'attacher à l'anecdote du voyage aurait été invalider l'idée du processus.

Cette vidéo diffusée aussi comme une bande d'art vidéo aura aussi une fonction documentaire sur ma démarche, rejoignant une utilisation toute autre de la vidéo : celle de documentaire sur les œuvres d'Art Planétaire.

C'est d'autres tiroirs et Nine 2 Five, l'art vidéo, un art militant

C'est d'autres tiroirs est une installation vidéo de 1988 à thématique écologique. Cette installation m'a été demandée pour une exposition à Cherbourg, ville imprégnée à la fois par le nucléaire et par le militaire (arsenal). *C'est d'autres tiroirs* reprend une phrase d'un de mes amis qui travaillait occasionnellement comme graphiste pour la centrale nucléaire de La Hague : *C'est d'autres tiroirs* c'est-à-dire que l'on peut être opposé au nucléaire et travailler pour eux. Cette installation très militante ne m'a jamais satisfait dans sa forme : avec le recul du temps je dirais qu'elle était trop littérale. Si le thème et la prise de position seraient toujours les mêmes, j'aurais formulé cette installation différemment : de façon plus poétique, ou plus plastique... En reprenant certains éléments plastiques forts (la confiture, la voix de la speakerine). L'installation *Dans la chaleur des concepts*, reprend cette thématique écologique, mais de façon plus poétique, plus mystérieuse. Elle oppose ce rapport plastique entre des éléments (le feu, la nature).

L'annonce de la catastrophe de Tchernobyl est l'élément le plus fort, monté en boucle, il joue le rôle d'une ritournelle obsédante renforcée visuellement par le mouvement circulaire de la bande annonce du journal télévisé. Dans tout ce qui touche au nucléaire, c'est le rapport au media et à la vérité qui est important. L'immatériel du nucléaire est en phase avec la société des mots et de leur manipulation. L'armoire en métal, « homme debout » est la représentation à la fois de la norme, du cadre social avec ses cases, et aussi une représentation corporelle de l'humain.

L'installation *Nine 2 Five* se veut une réflexion sur la vie de groupe, sur l'école et la société. L'intensité des émotions, des sons, des mouvements, des couleurs des bandes vidéo des élèves se heurte à mon silence. La superposition des messages et des images devient une cacophonie. D'habitude ce sont les élèves qui se taisent et le « maître » qui parle. *Nine 2 Five* pose aussi les bases de ma réflexion sur une pédagogie alternative, plus centrée sur l'individu, sur sa construction et ses désirs, et sur une pédagogie par la création et la créativité personnelle. Une pédagogie par l'art. L'art de la pédagogie. Cette idée de la pédagogie sera formulée progressivement par mon expérience de l'enseignement aux beaux-arts, et au contact des idées de Joseph Beuys, des pédagogies « ouvertes », alternatives (Fresnet, Steiner, Montessori), pour aboutir à son application à une grande échelle à l'Université.

C'est d'autres tiroirs et *Nine 2 Five* sont des œuvres militantes, elles expriment un discours, des convictions. Cette dimension militante liée à l'écologie, à une pensée libertaire où la créativité et la liberté des individus sont fondamentales traverse aussi, mais dans une moindre mesure les œuvres d'Art Planétaire ou des travaux d'Art relationnel comme *Le Pouvoir des Fleurs*.

***Berlin / Pékin* hybrider l'Art vidéo et l'Art Planétaire**

Le projet d'installation *Berlin / Pékin* en 1988, est une tentative de synthèse entre deux recherches artistiques, celle de l'art vidéo et celle de l'Art Planétaire. Elle est un prolongement à la fois de l'installation vidéo *Mur* et de l'installation planétaire *Thaon / New York*. Cette œuvre conserve de l'art vidéo les aspects propres à l'installation vidéo. Elle nécessite la collecte des images au cours de deux tournages préalables dans chacun des lieux, Berlin et Pékin, et donc un déplacement physique. La recherche sur l'image vidéo peut prendre deux directions. La première hypothèse est celle d'une recherche picturale, visuelle, comme dans *Mur*, *Baltique*, *New York*. La prise de vue est alors essentielle, appelant une recherche de cadrage, de couleurs. Le montage devient dans cette hypothèse aussi, très important, impliquant un choix et une organisation des images. L'autre hypothèse est de se diriger, comme dans *Orient Express*, vers une utilisation de la vidéo comme une machine de vision, enregistrant l'image vidéo de façon objectivée. On peut imaginer, par exemple, un plan fixe, large, sur la Muraille et sur le Mur, ou un plan fixe en macrophotographie sur un fragment de chacun de ces murs. Mais l'hypothèse sans doute la plus intéressante est de montrer les deux scènes que filmerait la caméra si elle était tournée en direction opposée aux murs. La caméra est dos aux Murs, nous sommes, spectateurs, placés le dos au mur. Chacun des Murs devient alors d'autant plus fort qu'il est présent et absent, sous-jacent. C'est le Mur qui regarde la réalité, la vie des gens qui passent. Nous sommes alors à la place du Mur qui observe la vie des gens qu'il limite dans l'espace. Le Mur apparaît alors virtuellement derrière la rangée de moniteurs vidéo, et en même temps dans l'esprit de celui qui regarde.

De l'Art Planétaire, cette installation développe deux recherches déjà essentielles dans *Thaon / New York* : la dimension sonore et l'instantanéité. Le son, et en particulier la voix, appelle une dimension émotionnelle et sensuelle. Il demande l'attention et l'implication de l'auditeur, cela d'autant plus que le son téléphonique est dégradé, approximatif, presque inaudible.

Ce son est envoyé par téléphone et devient le son de l'installation. Il

donne son aspect final à l'installation, il lui donne vie. L'instantanéité est très importante : elle apporte à cette installation la dimension du vivant : spontanée, incertaine, chaotique. Le direct est assimilé au présent, au temps réel, à la vie que l'on partage avec d'autres êtres là-bas et ici. L'incertitude de la transmission exprime aussi l'incertitude de la vie, sa spontanéité, sa dimension éphémère.

La dimension philosophique, politique et historique de cette œuvre est très importante. En 1987, nous sommes encore dans cette période de la fin de la guerre froide, où le communisme divise l'Europe en deux parties séparées par le Mur. Ce qui est paradoxal et ironique dans *Berlin / Pékin*, c'est que cette œuvre montre la Muraille comme un exemple d'obsolescence des Murs. Deux ans plus tard, en 1989, le Mur berlinois tombe entraînant la chute du communisme en Europe. Cette chute se déroule d'ailleurs à la suite de quiproquos médiatiques de la direction de la DDR particulièrement drôles, montrant la confusion ubuesque de ces régimes. En 1989, la Chine devient l'emblème mondial de la dictature communiste. La Muraille devient alors un symbole ambivalent : celui du mur qui s'efface et celui du mur qui perdure.

Berlin / Pékin explore, comme l'installation vidéo Mur, ou le projet d'Art Planétaire *Frontière*, la question de la limite et de la frontière géographique qui renvoient à la dimension psychique fondamentale de mon travail, celui de la séparation.

Cette œuvre pour laquelle j'ai entrepris un travail préparatoire important, commençant l'apprentissage du Chinois, initiant la création d'une association franco-chinoise en Basse-Normandie, est refusée par le Ministère de la Culture. Ayant besoin de moyens de base, je n'ai pu l'achever. La chute du Mur en 1989, rend cette œuvre prémonitoire. Cet événement historique lui donne une autre dimension, change le regard que l'on pourrait porter sur elle. Malgré le passage du temps, le projet reste d'actualité.

L'espace d'un jour, espace et méditation

L'espace d'un jour, installation vidéo de 1994, hybride les recherches sur l'espace et l'instant de l'Art Planétaire, avec les recherches de l'Art vidéo. *L'espace d'un jour* est une réflexion sur la perception de l'espace, sur les différents espaces que l'homme expérimente chaque jour.

Cette installation a été initialement conçue en 1991, pour n'être réalisée qu'en 1994. Elle a fait l'objet de quatre versions ou avant-projets différents, le dernier a été réalisé.

La première version hybride la dimension du mouvement et de l'instantanéité de *Traits* ou du projet *Triangle/Traits* et l'utilisation de la vidéo comme « machine de vision », entre documentaire et art conceptuel de la vidéo-performance *Orient Express*.

La deuxième hypothèse (ou deuxième version), présentée dans l'avant-projet de la fin 1991 est celle de réaliser cinq performances-installations vidéo. Cette version prolonge l'analyse de l'espace-temps d'*Orient Express* en développant deux dimensions : celle de la vitesse et celle de la limite. *Autoportrait* jouait déjà sur l'idée de centre et de distance, de vitesse circulaire. Plus je suis loin du centre, plus ma vitesse doit être importante pour rendre sensible mon mouvement.

Premier mouvement : notre voyage est immobile, nous sommes dans la pièce, nous imaginons l'espace extérieur. Nous allons nous promener à pied, partageant la sensation de l'espace de l'homme d'avant la révolution industrielle. Deuxième mouvement : nous prenons le vélo, la voiture, l'avion, là nous sommes dans l'espace-temps du 19ème et du début du 20ème siècle. Troisième mouvement : nous utilisons nos machines à communiquer. Nous sommes dans l'espace virtuel de cette fin de 20ème siècle. C'est bien la cohabitation de ces trois différents mouvements que nous expérimentons aujourd'hui.

La troisième hypothèse, développée en 1992, ajoute aux notions de l'espace et du temps des versions précédentes, la dimension de l'instantanéité. Aux espaces-temps des mouvements physiques du corps, s'ajoute la confrontation à l'espace virtuel, au temps réduit à l'instant, des télécommunications. Cette dimension est importante, car elle ouvre un autre espace-temps, contemporain, celui de la société technologique. D'autre part, ce lien téléphonique est une métaphore de la dépendance affective,

de la peur de la solitude.

La dernière version, qui a été réalisée pour l'exposition de 1994 à Tourcoing, supprime cet aspect de la communication et de l'espace-temps virtuel, pour revenir à une version proche de la deuxième hypothèse, mais où les trois installations sont rassemblées en une seule.

Quelles sont les lectures possibles de cette œuvre ? La limite et la séparation constituent l'aspect le plus intime de l'œuvre. *L'espace d'un jour* est directement lié à mon angoisse de séparation, au conflit entre mon désir et ma peur de la séparation, de la solitude et de la mort. Ne pouvant à ce moment de ma vie partir plus d'un jour, cette performance est une des réponses à cette contrainte corporelle et psychique, elle est un prolongement d'*À perte d'entendre*. Cela est une dimension essentielle de l'œuvre, elle en conditionne la réalisation et elle en explique la signification intime, inconsciente. Pourtant elle n'est pas indispensable pour une lecture de l'œuvre qui peut se faire sur d'autres plans. Quel espace pouvons-nous parcourir en un jour ? Quelle limite notre corps peut-il atteindre ? Nous sommes confrontés à des espaces-temps différents, vécus d'un point de vue physique et émotionnel.

L'autre dimension de cette œuvre est son ouverture vers une esthétique méditative. La vidéo, par le grain de l'image, donne une distance, nous sépare de notre regard habituel et mécanique de la réalité, pour nous faire pénétrer dans sa matière. Son utilisation ici, donne en même temps et paradoxalement l'accès au temps continu de la vie : nous sommes dans la situation de regardeur d'une réalité sans intérêt, banale, ordinaire comme la vie qui s'écoule devant nos yeux. Cette vision sans attachement, hypnotique, est celle de la méditation. Le mouvement incessant de l'image est confronté dans cette installation, à une image qui bouge de façon imperceptible, nous faisant entrer dans un état de transe. Ces dimensions hypnotiques de l'image vidéo, d'ailleurs exploitées, revendiquées par un des « inventeurs » de l'art vidéo, Nam June Paik, exprime une approche méditative de l'art vidéo. Le propre de l'art, c'est en tout cas une de mes approches, est d'être conçu, produit dans un état de transe et de provoquer la transe. La méditation est une question de regard, de position du corps et de l'esprit. Cette vision, ce point d'être,

peut se vivre à tout moment, dans toute relation du corps au monde, immobile, en mouvement.

Plus qu'une « installation vidéo », *L'espace d'un jour* est un processus que le spectateur est invité à expérimenter, une invitation à vivre des formes modernes de méditation : la méditation immobile, la méditation de la marche, la méditation de la voiture... Mon intention dans cette installation est de redonner une conscience de l'espace et du mouvement. Si la vidéo joue dans cette installation le rôle secondaire de mémoire, d'un possible, elle nous renvoie surtout à l'importance du temps présent, à la présence au monde et à soi-même.

Conclusion : l'art vidéo dans ma pratique artistique

Dans ces œuvres vidéo sont présentes différentes approches. *New York* et *Baltique* sont des bandes où la recherche picturale est très importante. Elles sont à la fois une recherche sur l'image, sur le mouvement et sur le son. Dans ces vidéos, le rapport au réel est fort, elles cherchent une fusion avec le réel, avec sa matérialité. Pénétrer le réel, faire corps avec lui. Ces premières vidéos sont à la frontière entre art vidéo et documentaire. La fiction me paraît un bavardage superficiel.

Mur est une installation vidéo qui prolonge ces recherches sur l'image en mouvement et le son pour en donner une extension dans l'espace physique du spectateur. Cette installation est une recherche sur la perception. Dans *Mur*, je souhaite aller dans la matière, être immergé, ne faire qu'un avec elle.

Orient Express, *L'espace d'un jour*, *Hommage au Chaos* utilisent la vidéo comme une machine de vision décrivant l'espace et le temps. Ces œuvres combinent l'art vidéo, l'installation, la performance.

Thaon / New York, *Berlin-Pékin*, *Orient Express*, *L'espace d'un jour* hybrident l'espace-temps géographique de l'image vidéo, l'espace « virtuel », issu des télécommunications instantanées, de l'Art Planétaire. Le premier espace est physique, nos corps l'expérimentent chaque jour. Le deuxième espace, réduit physiquement à un point, est un espace de projection, imaginé, fantasmé. Cet espace émotionnel et sentimental est un espace romantique, technoromantique.

Mur, *Orient Express*, *L'espace d'un jour* ouvrent aussi d'autres perspectives, celles d'une esthétique méditative.

Troisième Partie
Esthétique de la communication
La perte du lieu

Mes premières recherches sont musicales, puis investissent la radio : leur forme devient alors expérimentale et se rapproche d'un art des bruits, des ambiances et finalement d'un art de la communication à distance.

Mes premières œuvres d'art radiophoniques puis les *Rencontres Souterraines* de 1983 sont des tâtonnements autonomes, autodidactes. Sans formation artistique, j'explore intuitivement tous les chemins de création qui me sont accessibles.

Art et radio, un art sonore de la distance

Ces premières recherches datent du début des années 80, avant le passage par la peinture, la photographie et l'art vidéo. Si ces premières expérimentations relèvent de l'Esthétique de la communication ce n'est qu'en 1985, lors de ma rencontre avec Fred Forest, que je prends conscience de leur intérêt éventuel, et décide de les poursuivre par la réalisation d'une série d'œuvres conçues en 1986 : *La nuit de la télécopie, Thaon / New York*. Elles seront une synthèse entre l'art vidéo de 1984 et cet art de la communication ébauché intuitivement et théorisé par l'Esthétique de la communication. L'Esthétique de la communication m'invite à spatialiser mes recherches sonores et vidéographiques à l'échelle planétaire. Dans *La nuit de la télécopie* et *Thaon / New York*, s'élabore un art de la perception et de l'imaginaire du lointain.

En 1982 et 1983, j'achève mes études d'ingénieur en agriculture dans la ville nouvelle du Vaudreuil. La médiathèque en face de l'école abrite une « radio libre ». Nous animons avec un ami de l'école, une émission musicale. Ma rencontre avec l'artiste Joël Hubaut et ses étudiants de « Nouveau mixage » et du groupe « Déficit des Années Antérieures » (dont l'artiste Jean-Luc André), m'ouvre l'univers des arts sonores et de la performance (Dada, Fluxus). Cette rencontre fait basculer notre émission vers une succession d'émissions-concepts où nous jouons avec le dispositif de communication. Une émission crée une ambiance sonore de labyrinthe, nous y insérons des prises de sons de souterrains. Pendant une autre émission, nous commentons des émissions de télévision. C'est

à propos de cette émission que je contacte Fred Forest en décembre 1984, pour contester l'antériorité de son œuvre *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio*¹⁰.

La station de radio achète un émetteur portable. Il nous apparaît alors plus immédiat et excitant de recréer un univers sonore, en utilisant cet émetteur. Ainsi l'une des plus belles et mystérieuses émissions fut-elle réalisée du fond d'une salle d'un ciné-club projetant *Les amants crucifiés* de Mizoguchi. Le son du film et nos chuchotements commentant l'action du film, étaient mêlés aux extraits du disque *Action et démonstration japonaises* du groupe DDAA. Je souhaitais créer une émotion poétique à partir du dispositif de communication mis en œuvre dans ces émissions : créer une « situation sonore ». Le contenu informationnel de l'émission s'efface au profit d'une interaction poétique entre les sons « in situ » et le dispositif de prise de sons. L'immédiateté, la distance, l'ironie de la situation, la poésie du lieu sont très importants.

Profondément insatisfait de l'avenir d'ingénieur qui se présentait à moi, je cherchais l'art confusément. J'avais donc, au gré des rencontres, de mes déambulations, rencontré enfin l'art. Sans aucune connaissance de l'art, de son histoire, de ses enjeux, nous avons poussé le jeu jusqu'à tomber sans le savoir dans son champ.

***Rencontres Souterraines* la solitude de la communication, communication entre attraction et répulsion, le lieu en question**

À la suite des émissions de radio, notre idée est de créer un spectacle qui ferait rentrer le spectateur dans un rite initiatique. L'ensemble du spectacle est construit comme une œuvre totale. Les cartons d'invitation reprennent le graphisme d'un faire-part de décès, mentionnant que le spectacle se déroulera « dans la plus stricte intimité ». Le plan d'accès à la manufacture située sur une île, où se déroulent les *Rencontres Souterraines*, oblige les spectateurs à traverser la ville par ses parkings souterrains. Il s'agissait de construire un spectacle impliquant un lieu, une situation, des éléments sonores et visuels, une stratégie de communication (invitations, affiches, interventions radiophoniques). Le paradoxe des *Rencontres Souterraines* est de vouloir attirer des spectateurs dans un lieu retiré, presque caché, pour recréer une convivialité. Elles sont ani-

¹⁰ MOEGLIN Pierre, Fred Forest, de l'art de la communication à la communication dans l'art, *Art Press*, déc. 1984 N° 88, p.54

mées des intentions paradoxales suivantes : décentralisation/création d'un nouveau centre, résistance/attirance, voilé/dévoilé, secret/public, convivialité/fermeture. On retrouvera ces dimensions dans mes œuvres d'art de la communication suivantes : de *Thaon/New York* aux œuvres de netart. Dans ces premières œuvres d'art qui n'étaient pas revendiquées comme telles (les émissions radiophoniques et les *Rencontres Souterraines*), se trouvent à l'état embryonnaire de nombreux paradigmes de ma démarche à venir.

Ce paradoxe de la communication est latent dans la société « de communication ». Nos communications à distance, sans contact, ne recréent-elles pas ce double-lien (double-bind) : je dis que j'aime, mais mon corps repousse l'autre. L'affect est verbal mais pas physique, inconscient. Le « chat », l'amitié ou l'amour à distance, créent un simulacre, un fantasme de relation, mais nous fuyons le contact, la difficulté de la confrontation aux humains, la peur des sentiments réels.

Interrompant ces recherches dont je n'ai jamais pensé qu'elles pouvaient être un art, j'explore la peinture entre 1984 et 1985 (je suis les cours de modèle vivant des Beaux-arts de Paris, et je réalise des tableaux à l'huile puis à l'acrylique dans un style proche de la nouvelle figuration des années 80). Après ma rencontre avec Fred Forest je reprends cette forme d'art en en faisant une interprétation qui conduira à l'élaboration d'un Art Planétaire.

L'Esthétique de la communication a été une rencontre essentielle, elle a fondé mon engagement artistique en me convaincant intimement, à la fois théoriquement et émotionnellement. Le colloque ARTCOM de janvier 1986, aux Beaux-Arts de Paris, me révèle l'existence d'un mouvement artistique et théorique, et me fait entrevoir la possibilité de créer un art de la distance. Aucun doute dans mon esprit, c'est cet art là que je voulais vivre. La performance de Tom Klinkowstein combinant des conversations téléphoniques à une performance me touche profondément. Probablement elle réveille en moi des émotions profondes liées à mon enfance et que je ne comprendrais que vingt ans plus tard. Les interventions théoriques dont celle de Vilém Flusser me motivent, elles me montrent que cet art est celui d'aujourd'hui et qu'il marquera l'histoire des idées et des formes. Le manifeste de l'Esthétique de la communication ¹¹ est un élément théorique important. Il développe de nombreux concepts pouvant être interprétés de multiples façons, et Fred Forest en donnera

¹¹ FOREST Fred, « Manifeste pour une Esthétique de la communication », *Pour une Esthétique de la communication*, revue +0, N°43, Bruxelles, octobre 1985, p 7

une interprétation différente de la mienne, ou de celle de Bure-Soh, ou du groupe d'artistes canadiens rassemblés par Derrick de Kerkhove. Le premier concept essentiel, c'est l'utilisation des technologies et en particulier celles de télécommunication pour faire de l'art. Ceci est fondamental, car cette utilisation ouvrait un champ d'investigation inédit ; nous avons le sentiment de fabriquer l'histoire. L'art sur internet est un des nombreux prolongements de nos expériences, un art que nous ne pouvions évidemment envisager à cette époque. Un autre prolongement évident de l'Esthétique de la communication est l'Esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. L'autre dimension essentielle de l'Esthétique de la communication qui rejoint ma démarche spirituelle sont des thématiques développées dans le manifeste : l'interdépendance des phénomènes, une conception globale de la réalité (*versus* une conception mécaniste), l'art révèle l'individu qui change la société (on change la société d'abord en se changeant soi-même), la perception du temps, de l'espace et du mouvement. « Dans certains moments de notre vie, particulièrement riches, nous ressentons ce synchronisme qui nous met en harmonie avec l'ensemble de l'univers »¹². L'Esthétique de la communication appelle aussi à un changement des valeurs, vers une société écologique. D'un point de vue formel et sensible, l'Esthétique de la communication théorise non pas un art des objets, mais de la perception de l'univers, un art de présence au monde, à sa géographie, à ses flux informationnels. L'art de la communication rejoint ainsi les formes d'arts performatifs, comme Fluxus ou des formes très épurées de perception du temps et de l'espace dans l'Art Conceptuel (On Kawara, Douglas Huebler...). L'art de la communication, prolongeant la démarche spirituelle d'Yves Klein a une dimension mystique très importante, la rapprochant du zen¹³. Ceci est particulièrement important, car le Bouddhisme, le Chamanisme émergent en Occident et influencent de façon importante l'art (Duchamp, John Cage, Fluxus, James Turrell...) et la philosophie (la phénoménologie en est un prolongement). Si l'art de la communication a des affinités avec la méditation, c'est dans son intention de créer une présence au monde, une sensation globale (corporelle, auditive et tactile) de tout l'univers, aussi bien naturel, humain que technologique. L'art de la communication sera donc une contribution pratique et théorique essentielle vers le Technoromantisme. L'appropriation de la modernité technologique et son utilisation pour faire de l'art de la perception de l'espace-temps est facilitée par la méditation qui développe une sensation d'être relié profondément à toute chose, à

¹² ibidem, p. 7

¹³ L'article de Blaise GALLAND, « Zen et Esthétique de la communication », développe cependant plus des aspects dialectiques propres à l'Art Sociologique. (in +-0 N°43, Bruxelles, octobre 1985, p 59

tout être. « En fait, l'implosion de l'espace que provoquent les media fait disparaître la limite entre l'intérieur et l'extérieur, nous devenons espace-temps »¹⁴. Il n'y a pas de hiérarchie des supports ou des formes, seulement l'expérimentation de la vie dans un esprit vaste.

C'est cette approche perceptive et émotionnelle de l'espace qui est à l'origine de mes premiers projets d'art de la communication.

Restezchezvousalabridescocktails, une approche d'un espace sonore, délocalisation, la perte du lieu.

Restezchezvousalabridescocktails est la conférence de presse par téléphone que j'ai organisée le 6 octobre 1986 pour promouvoir la *Nuit de la Télécopie*. Je l'ai présentée en même temps comme une performance utilisant la conférence téléphonique réunissant dix-huit personnes sur le territoire français.

L'idée de cette opération était d'utiliser un dispositif inédit, original et pratique pour (faire) parler de *La Nuit de la Télécopie*. Ce dispositif était pratique car les journalistes, les organisateurs et les sponsors étaient répartis en province et à Paris, et aussi parce qu'il était plus facile de motiver des journalistes à simplement décrocher leurs téléphones, plutôt qu'à se déplacer. Je pouvais en effet constater mon impuissance à rencontrer des journalistes, à leur faire écrire un article et à venir vers un hypothétique lieu de conférence : d'ailleurs qu'elle ait eu lieu à Paris ou à Caen, il eût été impossible de réunir ces personnes... Dispositif militant pour la province et la décentralisation : je participe au même titre que les organisateurs parisiens, pourtant je suis dans mon jardin, à Secqueville-en-Bessin. Dispositif écologique : il ne nécessite aucun déplacement physique, donc ne génère aucune pollution. Cette conférence était particulièrement adaptée car il y avait adéquation entre le sujet (*la Nuit de la télécopie*, l'art et les technologies de télécommunication) et le médium utilisé pour en parler. Le médium est si proche du message, qu'ils s'entremêlent. « Le concept de base de cette action est de médiatiser la délocalisation de l'espace et secondairement la décentralisation et la communica-

¹⁴ Citation de l'article BARRON Stéphan, « artiste de la communication », *L'estetica de la comunicazione*, Ed. Palladio, Salerne, 1987, dans le volume des publications

tion permises par les nouveaux media, c'est-à-dire de médiatiser notre irruption dans un nouveau domaine du sensible »¹⁵.

Cette expérimentation mêlant communication (publicité, presse), télécommunication était à la frontière de l'art. C'est une première réflexion personnelle sur la délocalisation de l'espace, thème récurrent dans mon futur travail. Il faut comprendre que je n'ai pas fait d'école d'art, que je ne connais rien ou presque des avant-gardes (l'Art Conceptuel m'est par exemple inconnu jusqu'aux années 90). Je suis simplement un ingénieur qui essaie de s'échapper d'une vie insoutenable pour sa sensibilité, et j'opère un « glissando » de l'agriculture à la culture en passant par une année d'études de communication et ma rencontre avec des artistes : Joël Hubaut, Fred Forest... Dans ce « glissando », ces expérimentations sont un pied dans la communication, pour laquelle j'invente des formes et je bouscule aussi avec joie l'orthodoxie, et un pied dans cette forme d'art qui émerge : l'Esthétique de la communication, les arts technologiques... Nouvelle idée pour la communication et la publicité événementielle, cette conférence de presse passe en introduction du journal de 13 heures sur France Inter. Mais est-ce de l'art me direz-vous ? Non sans doute, nous sommes à la frontière. Pour faire basculer ce projet dans la sphère des émotions et de l'imaginaire, dans le domaine de l'art, peut-être faudrait-il améliorer le contenu de la communication : accentuer le brouillage sonore en utilisant par exemple des sons venant de différents endroits, des textes lus par des intervenants de différentes nationalités... En ajoutant des matières sonores, en donnant plus d'exotisme et plus d'imaginaire au dispositif géographique pour lui donner plus de poésie planétaire.

Disons que c'est dans le sens d'un art classique où le spectateur est à la place du consommateur, et où la matière (ici le son) est un élément important, tout en ajoutant l'élément inédit : la spatialisation géographique, l'imaginaire de la distance, la représentation du vide.

Nos habitudes sociales très visuelles, ont été perturbées par ce dispositif nouveau. Il nous était difficile de prendre la parole à tour de rôle dans cette « obscurité ». Nous étions comme à tâtons dans le vide (cosmique ?) des lignes téléphoniques. Rendre plus tangible ce vide, renforcer l'imaginaire des sons dans cet espace, pourraient être des éléments sus-

¹⁵ Extrait du communiqué de presse sur la conférence de presse.

ceptibles d'inscrire clairement cette expérimentation dans le champ de l'art.

Et en effet cet espace sonore et géographique, cet espace virtuel des lignes de télécommunication est un espace nouveau, si proche de notre inconscient : un véritable écran de nos projections intérieures. Dans cet espace notre imaginaire prend corps. Nos peurs et nos désirs, nos souffrances, notre passé, notre présent et notre avenir deviennent presque perceptibles. L'espace de l'entre-deux des arts de la télécommunication, est une matière première de l'art, au même titre que la couleur organisée dans l'espace conceptuel de la perspective, que le son dans l'espace de la musique, que les objets dans l'installation.

On aurait pu pousser cette opération aussi dans le domaine de l'art, en donnant ce dispositif à un ensemble d'auditeurs-spectateurs d'un musée ou d'un lieu d'art... Chacun aurait pu entrer en contact avec d'autres. Mais le fait que les spectateurs soient des journalistes, que cette opération ait une fonction utilitaire, et qu'elle ne se situe pas dans un lieu d'art, tous ces éléments concourent à invalider la proposition comme « art ». Comme l'a expliqué Anne Cauquelin, c'est parce que nous sommes dans l'esthétique de Kant. L'art doit-être inutile...

La Nuit de la télécopie, l'utopie des réseaux

Cette manifestation voit émerger pour la première fois le concept d'Art Planétaire. Elle est aussi l'une des premières œuvres d'art-réseau (après les expériences de Roy Ascott comme *La plissure du texte* pour Electra). Elle est une œuvre d'art participative.

La Nuit de la télécopie est une œuvre d'art collective, où artistes et publics sont mêlés et participent sans distinction. Elle s'insère dans les logiques participatives qui vont des actions Dada, Fluxus ou du Happening jusqu'aux œuvres récentes de l'Esthétique relationnelle.

J'ai co-organisé cette œuvre collective selon des concepts essentiels pour moi : décentralisation, Art Planétaire, art participatif. Mon engagement autour de ce projet était militant : j'affirmais la prééminence du réseau comme manifeste esthétique et politique. Je m'opposais en cela aux autres organisateurs, qui voyaient dans la télécopie un moyen de transmettre des images d'artistes reconnus. Le dispositif de la *Nuit de la télécopie* affirmait que les nouvelles technologies de communication permettaient de passer d'un mode de communication hiérarchisé, pyramidal, vertical vers un autre en réseau, de groupes à groupes, de collectivités à collectivités. Nous étions le laboratoire éphémère et archaïque de la future toile : internet, système de communication, selon l'expression de Deleuze, en rhizome ¹⁶.

Œuvre d'art utopique.

La technologie est-elle devenue l'utopie comme le souligne Roberto Barbanti pour les artistes techno-cyber ¹⁷, ou est-elle le moyen de modéliser des utopies comme dans l'art technoromantique ? L'art des réseaux poursuit en quelque sorte l'utopie artistique du mail-art. Art hors institution, art gratuit, art pour l'art, art de l'échange et du don, art de la communication qui n'a pas d'autre finalité que celle de donner une œuvre et d'en recevoir une. Le mail-art utilise souvent la photocopie, moyen économique de reproduction à l'infini, et se rapproche en cela aussi de cet art de la télécopie. S'inscrivant dans cette continuité et cette logique d'un art gratuit, certaines formes d'art de l'email (comme le projet *corps@corps*) ne poursuivent aucun autre but que l'échange. D'où cette idée d'un art copyleft, sans droit d'auteur qui vient du constat du peu de commerce

¹⁶ DELEUZE Gilles, GATTARY Felix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980, pp. 9-37

¹⁷ BARBANTI Roberto, « La dérive technicienne de l'esprit utopique », *L'art au XXe siècle et l'utopie*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 121 à 174

que nous pouvons faire de l'art (je n'ai jamais vendu d'œuvre, mais je n'en tire aucune fierté...), qui vient aussi d'une contre-culture informatique et politique (culture anarchisante, résistance à Microsoft, ou en général au pouvoir de l'argent).

L'autre utopie sous-tendant la *Nuit de la télécopie*, est celle de la décentralisation : l'idée de la résistance à l'art officiel parisien et à l'institution en général est essentielle ici. Cette position reste d'actualité pour moi en 2000 avec l'art sur internet qui, créé en province, pourrait être vu partout sur la Terre. Mais est-il vu à l'heure où chacun reçoit plus de cent courriels par jour ? Qu'apporte-t-il à celui qui le produit : pas d'argent, pas de retour, peu de contact avec le public ? L'utopie nous laisse à nos rêves : les artistes les plus connus sont à Paris, et les institutions sont les lieux de la reconnaissance. Mais les rêves font avancer le monde et la création.

L'autre idée essentielle du projet est celle de créer de façon ludique à l'échelle du globe. Derrick de Kerckhove et Roy Ascott affirment que cet art des réseaux développe une conscience planétaire... La télévision et la circulation incessante des informations, des personnes et des biens sur la Terre, y contribuent plus certainement. Je crois pourtant que cet Art Planétaire affirme au contraire d'autres valeurs. Une société mondialisée se dessine : commerce mondial, esclavage mondialisé, résistance politique mondiale (Sommet de la Terre, contre-sommets altermondialistes...). Les artistes, modestement et poétiquement, racontent ce paysage, cet imaginaire des flux géographiques. Par l'Art Planétaire ils expriment l'utopie d'un autre monde et la peur d'une planète menacée : créer sans polluer, créer pour créer, créer pour échanger, créer pour sentir et s'é-mouvoir dans la distance et l'imaginaire des réseaux. Autre utopie présente dans la *Nuit de la télécopie* : « Tout homme est un artiste ». Notre intention n'était pas d'envoyer d'un bout à l'autre de la Terre telle ou telle image, fut-elle inspirée, écologique... d'un artiste connu, ou doué. Notre intention était que tout le monde, public ou artiste, participe à la fête... L'œuvre était participative, ouverte, interactive. Poursuivant l'évolution entamée par l'op-art et le happening dans les années 70 et soulignée par Frank Popper : « L'œuvre perd sa matérialité, et devient pur effet ou événement. L'artiste renonce au statut de « génie créateur » pour prendre celui de chercheur. Quant au spectateur, il peut rompre les digues du

conditionnement culturel et prendre part à la création artistique »¹⁸.

L'artiste devient médiateur, intermédiaire, organisateur. Dans une société de communication et de service, dans une société souhaitant recréer des liens sociaux, il est logique que l'art soit contaminé par la médiation. Cet entre-deux de la médiation et de l'art m'intéressait, me sentant encore peu sûr de mon identité artistique, n'osant affirmer mon statut d'artiste. Mais la médiation et l'organisation ne me satisfaisaient pas. Le projet *Thaon / New York* que je préparais en même temps, serait mon dernier projet collectif. Viendront ensuite les projets *Traits* et *Les plantes de mon jardin* qui exploitent le savoir-faire de la *Nuit de la télécopie*, mais pour un art personnel de la communication.

La *Nuit de la télécopie* fut aussi un apprentissage de la télécopie comme media de création graphique. La télécopie est un prolongement de la photocopie, de la gravure, et anticipe ou est semblable à la numérisation. Contrairement aux photocopieuses, les télécopieurs de la première génération transformaient les niveaux de gris en à-plat noir. La télécopie transforme l'image en petits carrés noir et blanc, numérisation, pixellisation qui donnent à l'image un grain et donc une pictorialité. Pour se jouer de cette contrainte, il fallait préparer les images avec des passages multiples en photocopieuse, tramer l'image, éviter les parties les plus sombres...Grossièreté du graphisme, fragilité du papier. La télécopie d'une certaine façon est le premier support numérique sur papier. Son grain la rapproche des supports numériques : vidéo, ordinateurs des premières générations. Fragilité du papier thermique, où l'encre est enfermée dans des micro-capsules qui libèrent l'encre par la pression ou la chaleur : les télécopies s'effacent à la lumière et se dégradent rapidement avec le temps. C'est sans doute pour cette raison que l'art de la télécopie n'est pas devenu un art : pour des raisons de conservation et de commerce de l'art. Pourtant c'est un support magnifique.

La *Nuit de la télécopie* est un préliminaire à d'autres projets. Comprenant que l'éphémère du projet empêchait tout approfondissement de cet art de la télécopie, je décidais de réaliser un projet de treize jours. Laissant de côté toute cette confusion de l'art collectif, je supprimais l'aspect interactif que je ne reprendrais que pour des ateliers avec des étudiants, ou dans le cadre plus resserré du projet *Hérouville-Abidjan*.

¹⁸ POPPER Frank, *Art, action, participation - Le déclin de l'objet*, Ed. du Chêne, Paris, 1975, p. 12

Quatrième partie

Art planétaire et Technoromantisme

De l'Art vidéo à l'Art Planétaire.

Thaon / New York est une œuvre de transition entre l'art vidéo que j'avais développé de 1985 à 1987 et l'Art Planétaire qui anime ma passion depuis 1986. L'art vidéo a continué à m'intéresser, mais de façon secondaire.

Dans *Thaon / New York* le travail vidéo est présent : la télévision lente (slow-scan) ¹⁹ permet de transmettre une image vidéo numérisée en noir et blanc toutes les six secondes. L'image d'un grain très épais, très picturale, apparaît dans un balayage lent. Ce grain est encore accentué par la vidéoprojection. Pour alimenter la télévision lente, nous alternions des images filmées en temps réel et des images vidéo préparées. De façon à injecter dans la machine des images vidéo à numériser, nous avons préparé des bandes vidéo faites d'une succession de plans d'une longueur de six secondes. En complément de ces images de transmissions, étaient projetées sur un deuxième écran des images de New York à Thaon et des images de Thaon à New York.

Opérant à mon modeste niveau la même transposition que celle de Nam June Paik, passant de l'art vidéo à des transmissions par satellite²⁰, *Thaon / New York* est une recherche sur la spatialisation de l'image vidéo. Pierre Restany écrira dans une présentation de ma démarche, pour le prix UNESCO pour la promotion des arts « Stéphane Barron occupe, en Europe, une place éminente dans la recherche d'une définition spatio-temporelle de l'image vidéo ». Mes recherches dans l'utilisation de la vidéo, ont été initialement picturales, mais elles se sont orientées vers la vidéo comme un outil d'interrogation de l'espace et du temps.

De l'Esthétique de la communication à l'Art Planétaire

Thaon / New York est aussi une œuvre de transition entre l'Esthétique de la communication et l'Art Planétaire, tout en conservant des éléments de l'Art vidéo et du spectacle vivant de mes premières recherches (*Les*

¹⁹ La télévision lente est habituellement utilisée pour surveiller les banques.

²⁰ Il faut rappeler les transmissions par satellite de Nam June Paik : *Good Morning Mr Orwell* transmission organisée par Nam June Paik entre Paris et New York en janvier 84, *Bye bye Kipling* entre Tokyo, Séoul et New York en 1986, ou encore *Wrap around the world* reliant dix pays au moment des jeux olympiques de Séoul en 1988

Rencontres Souterraines).

La préparation de *Thaon / New York* a été particulièrement longue, puisqu'elle a commencé en janvier 1986 pour se terminer en juin 1987, date de l'œuvre. Dans cet interval, nous avons réalisé *La Nuit de la télécopie*, qui nous a montré les limites d'un art collectif. L'approche technologique et formaliste qui a conduit à des recherches comme celle de *Restezchezvousalabridescocktails*, me paraissait très insatisfaisante, car cette approche évacuait toute la dimension de création subjective. Quand il s'agit d'art technologique, peut-on se contenter d'un déplacement d'une technique, d'un dispositif dans le contexte de l'art, comme l'a fait Duchamp, et comme il en avait dessiné les limites ? Comme nous l'avons développé dans le livre *Technoromantisme*, les arts technologiques et les arts contemporains se sont englués dans ce geste.

Les théories de Mario Costa et de Mac Luhan privilégient trop le contenant, mais ce ne sont que des propositions théoriques. Ces théories formalistes, si elles sont prises au pied de la lettre, pourraient conduire à un art technicien, voire à un art totalitaire. Les artistes humanistes et romantiques se gardent de ces excès. Dans une certaine forme minimaliste, créant un appel d'air pour l'imaginaire (voir des projets comme *Le bleu du ciel*, ou *Contact* qui réintroduisent la dimension humaine ou la nature), la technologie peut créer l'esthétique.

L'art est une perfection de la relation contenant-contenu, forme et fond dans un certain contexte, et non une aventure uniquement formaliste. La théorie peut se suffire de positions formalistes, mais l'art est aussi une aventure humaine, physique, charnelle, sociale, et plus encore : émotionnelle, spirituelle et intime.

L'ubiquité, l'impossible séparation, l'impossible limite

L'Art Planétaire me donne le sentiment de développer un art inédit dont les enjeux sont importants d'un point de vue esthétique, mais aussi d'un point de vue intime. L'Art Planétaire est ancré en moi, comme onde de choc d'un drame intérieur. Toute ma problématique est celle de la séparation, de la distance et de la fusion, renvoyant à la séparation dramatique de mes parents.

Entre douleur et extase, guérison et fantasme, imaginaire et utopies,

l'art de la distance, l'Art Planétaire sont ma vie même : son flux, son intensité, sa tension, son émotion. L'art de l'ubiquité, de l'entre-deux, expriment ce paradoxe des sentiments, entre fusion et répulsion, passion et distance, l'obsession de la séparation et la séparation impossible. Cette problématique inconsciente conduit à l'élaboration d'un art de la distance, qui s'inscrit dans la quête, la fusion avec le lointain de l'art romantique. Cette attraction de l'ailleurs s'exprime chez les orientalistes français par un exotisme géographique (Delacroix). De façon beaucoup plus profonde, touchant à l'esthétique, à la forme du tableau, chez les romantiques allemands comme Caspar David Friedrich, cet ailleurs prend une dimension métaphysique. Les personnages de Friedrich regardent au loin, nous sommes invités à nous fondre dans le monde, à aller vers un au-delà du tableau²¹. Le thème de l'au-delà, de la mort, ailleurs essentiel est un autre thème des romantiques. D'autres thèmes du Technoromantisme sont aussi romantiques : le sentiment de la nature et du lien spirituel de l'homme au cosmos, l'immanence, les ruines, la rêverie, l'amour, la solitude, la fraternité...

²¹ BARRON Stéphan, *Art planétaire et Romantisme Techno-écologique*, Thèse de doctorat sous la direction d'Edmond Couchot, p. 17

Thaon / New York installation planétaire

Cette transmission par satellite audio et télévision lente est une des rares transmissions par satellite réalisée par un artiste, elle a lieu le 20 juin 1987. Le but de ce projet était de réactiver les Cloîtres européens emportés pierre par pierre à New York, par la transmission via satellite d'un « supplément d'âme » à partir de l'église médiévale de Thaon en Normandie.

Cette « installation planétaire » est une suite logique des *Rencontres Souterraines* de 1983. *Thaon / New York* devait s'intituler *Rencontres Souterraines 1986*, et c'est au cours de la préparation de ce projet que les concepts se sont affinés au point de changer le titre final. Œuvre multimédia, où les éléments d'un spectacle audiovisuel sont articulés pour produire du sens et de l'émotion. À l'idée d'œuvre d'art totale (Gesamtkunstwerk²²), ou d'œuvre d'art multi-media propre aux *Rencontres Souterraines* de 1983, s'ajoutent la dimension de communication instantanée et les débuts d'une connaissance de l'art contemporain, en particulier de Fluxus et de l'Esthétique de la Communication. Le terme de *Rencontres Souterraines* va bien au projet initial : il s'agit d'une célébration de ma nouvelle vie d'artiste, de ma mue personnelle. Cette évolution intérieure et surtout ma ferme intention de vivre de cette aventure de l'art provient de rencontres : celle de Joël Hubaut, celle de Sylvia Hansmann et celle de Fred Forest. D'autres rencontres viendront enrichir ce projet : celle de l'artiste américain Stefan Eins, celles de sponsors ou de financeurs institutionnels qui ont accepté d'aider ce projet audacieux et déconcertant d'un jeune homme se déclarant subitement artiste à vingt-cinq ans.

Rencontres aussi dans le sens d'un souhait de partager une fête planétaire : inviter le grand public, et l'englober dans cette perception émotionnelle de l'espace planétaire et de la distance. *Rencontres* comme collision entre deux lieux qui nous emportent dans une émotion romantique. New York, la ville magique, Thaon, l'église mystérieuse, perdue au milieu de la nature.

²² Terme employé par Wagner dans son essai, *Das Kunstwerk der Zukunft*, œuvre d'esprit révolutionnaire, écrite en 1850, après les déceptions de la Révolution de 1848, et avant l'élaboration des grands chefs d'œuvre wagnériens. Wagner prône l'idée de communauté, de réunion des arts, fusion des moyens, et/ou réunion des artistes dans un but commun.

Esthétique de la communication, Esthétique de la relation ²³ : *Thaon / New York* est pour moi un puzzle plastique, multisensoriel et conceptuel. J'employais le terme de collage. On pourrait dire que les collages de Schwitters, ou son *Merzbau* ²⁴, trouvent un prolongement dans les spectacles Dada puis Futuristes, et plus tard chez Fluxus. Ces collages prennent une nouvelle dimension chez Rauschenberg (*Combine-Painting*) par le collage d'objets. Ensuite Wolf Vostell étend cette façon de percevoir à l'art vidéo dans ses *TV-décollages*. *Thaon / New York* est une tentative pour réaliser un collage incluant des éléments visuels, des actions d'artistes, des mythes, des sons disposés dans un espace planétaire. Ces éléments sont projetés dans l'espace sensoriel et l'espace mental des spectateurs. L'espace sonore planétaire du réseau peut être considéré comme un miroir ou un écran de projection pour l'esprit des auditeurs-spectateurs. Ces éléments sont juxtaposés, s'interpénètrent, pour donner une œuvre globale.

Un des concepts de *Thaon / New York* est l'emballage médiatique : la communication et l'imaginaire. *Le Pont-Neuf* de Christo est une œuvre qui m'a touché. Certains aspects de cette œuvre se retrouvent dans *Thaon / New York*. Le premier aspect est celui d'entreprise artistique. Je suis impressionné par les artistes américains entrepreneurs qui savent mener à bien des œuvres de grande ampleur, nécessitant des équipes rassemblant des compétences multiples. *Le Pont-Neuf* associe puissance artistique, grandeur (à l'échelle de la ville et des spectateurs) à la poésie et la sensibilité. Ce qui me passionne aussi c'est la cohérence entre les premiers objets emballés de Christo et tous ses grands projets. Cohérence et renouvellement : *Surrounded Islands*, *Umbrella* ne sont plus des emballages mais des ouvertures vers d'autres dimensions notamment le Land Art. Ce que j'apprécie, c'est la capacité de cet art à toucher le grand public sans renoncer à son essence.

L'obstination de Christo qui a dû batailler pendant dix ans pour réaliser *Le Pont-Neuf* m'a beaucoup aidé dans les moments difficiles de *Thaon / New York*. En effet le projet a rencontré beaucoup d'obstacles aussi bien en France qu'à New York. L'organisation de *Thaon / New York* est le

²³ Fred Forest m'a plusieurs fois indiqué que l'Esthétique de la communication aurait pu s'appeler Esthétique de la relation.

²⁴ Le *Merzbau* est une construction fantastique que Schwitters avait développée progressivement dès 1923 dans sa maison de Hanovre et qui fut détruite en 1943 lors d'un bombardement. Harald Szeemann en fit reconstruire d'après des photographies un exemplaire au début des années 1980 pour l'exposition du Kunsthhaus de Zurich *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.

maillage d'un gigantesque réseau, d'un grand puzzle comprenant de nombreux éléments financiers, artistiques, techniques, humains. Il m'a fallu construire mon expérience de ce qu'on appelle maintenant la médiation culturelle. Mais j'empruntais ce chemin de façon spontanée et anachronique construisant plutôt un art de l'organisation : un jeu stratégique... J'avais la sensation que l'organisation d'un tel projet est comme la vie elle-même, une œuvre d'art.

Œuvre d'art totale.

L'idée du projet est d'opérer un collage mental dans l'esprit de l'auditeur-spectateur. *Thaon / New York* est une œuvre à dominante sonore. Le son est certainement le plus proche de l'espace mental et le plus à même de stimuler l'imaginaire. Le son génère des images dans l'esprit, des associations inconscientes. Il nous touche au plus profond de nous. Le son permet une perception englobante, presque tactile. On se baigne dans le son.

Thaon / New York est diffusé en direct sur deux radios : Radio France Basse-Normandie et WNYC, chaîne radiophonique publique.

Aux côtés de musiciens de musique médiévale, deux musiciens de musique « industrielle » réalisent à ma demande une expérience de musique transatlantique simultanée. Vivenza, musicien néo-futuriste industriel, jouant à Thaon, et Croiners, musicien utilisant les sons de la radio, des films et de la télévision à New York. Je leur propose de récupérer mutuellement et interactivement les sons qu'ils s'enverront par dessus l'Atlantique pour réaliser une œuvre commune. Une œuvre musicale qui se construit à l'image du projet *Thaon / New York* par la collision de deux sons quelque part au milieu de l'Atlantique, quelque part dans l'imaginaire.

Thaon / New York est aussi une juxtaposition de performances de plasticiens. Fred Forest à Thaon, réalise sa performance « tirer des fils », simulant le passage d'un fil d'un bout à l'autre de l'Atlantique, via les écrans de transmission. Simple performance insérée dans l'ensemble, je réalise une performance exprimant la réactivation des Cloisters de New York, avec l'aide d'une amie que j'appelle aux Cloisters de New York.

Joël Hubaut participant au congrès des banalistes dans le Puy de Dôme, lit les consommations du bar d'où il téléphone. Sa performance est retransmise à New York. Claire Roudenko donne aux spectateurs des

bacs en plastique rouge contenant un pack de lait et des semis de citrouilles figurant l'idée d'un transfert d'icônes entre l'ancien et le nouveau monde.

Un art des lieux.

New York, la ville objet. New York est une œuvre d'art conceptuelle et plastique. C'est le symbole et le mythe du nouveau monde. Ben Laden ne s'y est pas trompé en frappant les Tours jumelles : il a frappé l'Occident et l'Amérique en plein cœur. C'est l'emblème du capitalisme, de sa puissance et de ses limites : la violence, l'exclusion, la difficulté d'y vivre. New York c'est l'anti-nature. À New York la transmission a lieu dans la galerie du Bronx, Fashion Moda, à l'exception de ma performance de réactivation qui a lieu de façon parasite dans les Cloisters. Thaon est une des plus anciennes églises du Calvados, construite aux environs de l'an mille. Le village qui l'entourait a été rasé après une épidémie de peste, puis reconstruit à deux kilomètres.

Relier Thaon et les Cloisters de New York : entre le vrai et le faux. Le concept de ce projet, même si en définitive il a tendance à s'effacer devant les enjeux finaux et devant la réalité même du projet, était de réactiver les Cloisters emmenés pierre par pierre dans le Bronx, au Nord de Manhattan. En mai 1985, je visite les Cloisters, assemblage de quatre cloîtres médiévaux français (Saint Guilhem le Désert, Saint Michel de Cuxa, Bonnefont en Comminges et Trie en Bigorre). Ce musée est exotique, kitsch, surprenant pour un européen, d'autant plus qu'il est pour les américains, l'image même du médiéval authentique. Mon idée de juxtaposer par satellite le vrai et le faux, de « réactiver les Cloisters », a choqué l'administration ultra-conservatrice du Metropolitan, gestionnaire des Cloisters.

Que se joue-t-il dans mon intention de juxtaposer le vrai et le faux, le naturel et l'artificiel, le construit et le reconstruit, l'original et la copie ? Est-ce la recherche du vrai, de l'authentique ? La recherche de l'inframince propre à l'art ? Est-ce la recherche du corps, de la perception du lieu ? Une recherche entre le réel et le virtuel ? Une recherche des racines, de l'identité ?

Thaon / New York est une œuvre militant pour la décentralisation, équivalent politique d'une interdépendance des lieux. Elle reprend ce leitmotiv de la *Nuit de la télécopie*, d'une résistance à l'attraction parisienne et à

l'institution artistique. Relier le village et la ville des villes, c'est affirmer l'équivalence des lieux, l'évitement et le refus de la capitale. L'utopie de *Thaon / New York* est justement d'affirmer l'équivalence des lieux, comme un parallèle à l'égalité des êtres. L'utopie de *Thaon / New York* c'est d'affirmer l'interdépendance des lieux sur la Terre. Poursuivre la création en province sans passer par la galerie ou l'institution, sans passer par le chemin obligé de Paris. Comme jeune artiste autodidacte et provincial, c'est évidemment l'affirmation de mon identité et de ma volonté farouche de créer ici et maintenant sans avoir à passer par les chemins ordinaires. C'est aussi une affirmation de solitude, de refus de la norme.

Affirmer le lien entre le plus petit et le plus grand, c'est exprimer l'imbrication entre le microcosme et le macrocosme (concept que l'on retrouve dans *Les plantes de mon jardin*). Underground, rencontres souterraines. C'est aussi notre rencontre et notre désir de travailler ensemble avec Stefan Eins. Ce directeur de la galerie Fashion Moda, seule galerie d'art du Bronx, qui montra les premières expositions de Keith Haring ou de Jenny Holzer, accepte une aide mutuelle.

Thaon / New York revendique l'art pour tous, un art pour le grand public. Cette œuvre affirme l'accès direct à l'art contemporain, sans médiation. Cette idée est la même que celle des grapheurs, mais aussi l'utopie de nombreuses avant-gardes artistiques. Ne connaissant pas l'histoire de l'art (ni la pratique de l'art), n'ayant aucune chance de passer par les circuits institués, cet art direct était ma seule possibilité de créer et de continuer à créer.

Thaon / New York est une œuvre complexe, baroque, presque confuse : comme toute première œuvre, elle renferme de nombreux éléments du passé dont il faut se débarrasser, et d'éléments en germe des travaux futurs.

Orient Express, La rêverie de l'espace-temps

Le 9 octobre 1987, dans l'Orient Express de Paris à Budapest, je prends toutes les heures précises un polaroid. À Budapest les 25 polaroids de l'aller sont numérisés sur ordinateur et renvoyés par modem à Paris. Le même « processus » est réalisé de Budapest à Paris et les 25 polaroids digitalisés du retour, sont renvoyés de Paris à Budapest.

Orient Express me donne la possibilité de réaliser une œuvre d'art de la communication, sans avoir à organiser tout le dispositif de transmission et de médiation culturelle. Je suis invité pour la première fois à réaliser une œuvre personnelle. Après les éprouvants projets de *La Nuit de la télécopie*, mais surtout de *Thaon / New York*, je suis heureux de pouvoir me concentrer sur mon œuvre sans avoir à trouver de l'argent, du matériel, à organiser le travail des techniciens et des autres artistes.

En effet, Pierre Ponant m'invite à participer à *Dialogue Ordinaire*, première transmission d'images numériques entre l'Est et l'Ouest. Cette manifestation était passionnante, car les pays de l'Est faisaient partie d'un autre monde et nous sentions leur ouverture comme le signe d'un changement tant attendu, et nous voulions y contribuer. L'Est à cette époque représentait un autre univers exotique et intrigant. Il symbolisait l'échec du communisme, la lutte pour la liberté de penser et de voyager. Je suis né en 1961, année de construction du Mur de Berlin, apogée de la guerre froide. Ma génération a vu la lente décadence, la démonstration de l'échec de ce système politique. Les générations précédentes ont pu croire à ces utopies ; les jeunes gens nés dans les années 80 et les générations futures peuvent se fourvoyer à nouveau dans ces idéologies totalitaires.

Je souhaitais donner la perception de l'espace-temps, du mouvement. Je trouvais excitant, dans ce travail sur l'ubiquité et la distance, de faire percevoir cette articulation entre la distance géographique réelle et l'annulation virtuelle de la distance. La distance géographique demeure, et elle est plaisante ou dure, douloureuse à franchir. Je trouvais intéressant aussi de confronter le temps réel de la transmission avec le temps nécessaire pour parcourir la distance. *Orient Express* confronte l'espace-temps réel et l'espace-temps virtuel de la transmission. L'espace annulé, et le temps réduit à l'instant.

Du projet initial à l'œuvre, se dessine une évolution technique et

conceptuelle. Pensant au début utiliser le slow-scan comme pour *Thaon / New York*, je décidais de filmer trente secondes de vidéo toutes les heures précises. À l'arrivée à Budapest, je passerais cette bande vidéo dans le slow-scan qui numériserait ainsi les images du voyage et les transmettrait. Le projet initial devait se dérouler comme une performance vidéo de Secqueville-en-Bessin en Normandie (la maison familiale) à Budapest. J'invitais un artiste hongrois à effectuer éventuellement la même action de Budapest à Paris. Cette invitation à participer montre mon évolution : je passe dans ce projet, de la participation liée aux projets collectifs comme *La Nuit de la télécopie* ou *Thaon / New York*, au processus. Le processus est un dispositif conceptuel et l'artiste peut effectuer la performance ou la donner à faire. L'artiste prête son corps et son énergie pour effectuer le processus, mais ce qui est important, c'est que le spectateur se projette dans l'action, la réalise mentalement. Cette proposition ouverte de l'artiste de faire ou de donner à faire est une invitation à la projection mentale. Finalement une invitation à intérioriser l'art, à vivre l'art, à l'incorporer ²⁵.

Cette attitude rejoint sans doute celle d'artistes conceptuels qui déclarent que la pièce peut être réalisée par l'artiste, par une autre personne (le collectionneur), ou ne pas être faite ²⁶.

L'idée de processus est une proposition d'œuvre ouverte, un exercice de la vision, un exercice de l'imagination, une invitation à la présence au monde, que chacun peut expérimenter. Les images que j'ai recueillies, ne sont pas un but, une œuvre en soit, mais un exemple de possible. L'œuvre est dans l'esprit du spectateur. Ces polaroids numérisés sont un support de communication qui rend tangible le processus que chacun peut expérimenter par son propre corps, ou imaginer.

- Endormez-vous dans le train, à chaque fois que vous ouvrez les yeux, faites une photo...
- Repensez à votre dernier voyage, quelles images vous reste-t-il ?
- Quelles émotions vous viennent de vos proches éloignés ?
- Imaginez le trajet de Paris à Budapest.
- ...

²⁵ Ceci renvoie pour moi aux techniques de projection mentale utilisées dans le Feldenkrais, où le danseur se voit mentalement effectuer le mouvement. Ces techniques sont aussi utilisées en sophrologie appliquée au sport.

²⁶ Par exemple la pièce *Variable Piece n° 4*, 1970 de Douglas Huebler, où le collectionneur est invité à réaliser l'œuvre. in *L'Art Conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, p.174.

Le processus est une étape préliminaire à l'œuvre interactive, ou au système télématique comme dans *Le bleu du ciel*. Dans l'œuvre interactive, l'artiste conçoit aussi un processus que le spectateur peut expérimenter. Le processus s'est transformé en machine ou en programme informatique.

Le projet final d'*Orient Express*, est sensiblement différent du projet initial. En effet, Pierre Ponant m'apprend au dernier moment qu'il n'y aurait pas de slow-scan. Comme j'apprends l'apparition des tous premiers appareils photos numériques, j'essaie sans succès d'en obtenir un. Finalement, je décide de prendre des photos au polaroid : une toutes les heures précises, puis de les numériser, et de les renvoyer. Ce qui est intéressant, c'est de constater que les artistes sont sur le front mouvant des techniques. Ils anticipent par leurs besoins et leurs désirs, les outils de création. Dans ce projet on peut voir une anticipation de l'appareil photo numérique, des transmissions haut débit puis plus tard des photographies prises au téléphone portable (MMS). Une fois arrivé à Budapest, il fallait scanner les polaroids, et chaque transmission d'une image grossière mettait dix à quinze minutes.

Un dispositif lié aux contraintes d'organisation et aux technologies disponibles influence la création. Ces contraintes ont pratiquement toujours un effet bénéfique sur celle-ci, l'obligeant à se définir. Elles demandent à l'artiste de préciser ce qui est essentiel, ce sur quoi il ne peut céder. Elles le stimulent en ouvrant d'autres pistes de recherche qu'il exploite sur ce projet, ou qui seront des germes pour d'autres œuvres. *Orient Express* utilise des techniques existantes (train, polaroid, scanner, ordinateur Amiga 2000, téléphone, modem). L'étape ultérieure de ma création, celle de la construction sur mesure de machines, viendra avec *Autoportrait*, en 1990.

Le slow-scan qui n'a pas été utilisé dans le projet final, a influencé sa conception. L'idée d'un échantillonnage de l'espace-temps vient aussi de là. La vidéo est une représentation d'un espace-temps qui peut être continu, le slow-scan découpe cet espace-temps en instants (introduisant ainsi le rythme), puis transforme ces instants en un autre espace-temps : celui de la distance franchie instantanément.

Orient Express a aussi cette dimension pratique, anecdotique et romantique. Ce nom est mythique, il renvoie au voyage romantique de

Paris à Istanbul du début du siècle et de la fin du XIXème siècle. *Orient Express* a aussi une signification émotive et très personnelle, puisque c'est dans ce train que je rencontrai Sylvia, le 27 décembre 1983, un train que nous emprunterons ensuite très souvent.

Quelques enseignements d'*Orient Express*.

Le climat de cette manifestation était passionnant. La Hongrie, le pays de l'est le plus ouvert à l'époque, était déjà engagé dans un processus d'ouverture vers l'Ouest. Dialogue Ordinaire, qui se déroulait à l'Institut Français de Budapest, fit l'objet d'un grand intérêt de la part du public hongrois. Les projets développés étaient plus intéressants du côté hongrois : des projets originaux, expérimentaux, largement motivés par l'opportunité donnée à ces artistes d'utiliser des technologies inaccessibles aux artistes de l'Est. À Paris les graphistes parisiens comme Kiki Picasso venaient dessiner quelques images sans intérêt. Quel est l'intérêt de transmettre ces œuvres mineures dans la parfaite indifférence de celui qui les reçoit, là-bas à mille kilomètres ?

Comme Andréas Warhorn, l'artiste qui m'héberge pendant ce projet, les artistes hongrois sont des opposants au régime communiste en bout de course. Ils vivent cette manifestation comme un « grand bol d'air ». Fantasme ou réalité, les organisateurs affirment que les lignes téléphoniques et la manifestation sont sous la surveillance de la police secrète. Un des artistes disparut de la manifestation, arrêté pour... « conduite en état d'ivresse ». Cette atmosphère de subversion, de fête et de complicité est un souvenir merveilleux de ce *Dialogue Ordinaire*.

Traits, étirer son corps sur la Terre

Quand je visite les grottes préhistoriques de Dordogne, en juillet 1986, je suis fasciné par les traits gravés par les hommes préhistoriques : des successions de traits et des formes triangulaires énigmatiques.

J'apprends à la même époque l'existence de télécopieurs portables qui nous permettraient de nous déplacer tout en envoyant des télécopies. J'imagine et je propose alors plusieurs projets qui consisteraient à décrire des figures géométriques sur de grandes distances géographiques²⁷. La ligne est la figure la plus simple pour décrire un mouvement. Elle possède la beauté évidente de la simplicité. Elle est le plus puissant symbole de l'homme : *homo erectus*, l'homme dressé.

Quand j'ouvre mon Atlas, le trait du méridien de Greenwich se situe comme une évidence. Le méridien parcourt le continent européen sur une distance de mille kilomètres environ entre la Manche et la Méditerranée. Cette distance est idéale, car on peut la parcourir en voiture en quinze jours, la durée optimale d'un projet d'art de la communication. Sur une telle période, les aléas de transmission, les obstacles au projet seraient négligeables : ils n'empêcheraient pas la réalisation de l'œuvre. Enfin, le Méridien de Greenwich est une ligne virtuelle, la ligne qui définit à la fois le temps et l'espace. Le temps car on se réfère à lui pour les méridiens horaires : toutes les heures sur la Terre sont définies par lui. Greenwich Mean Time. Le mètre est aussi défini à partir de lui.

L'idée du projet *Traits* est que les spectateurs se figurent mentalement le trait parcouru à l'échelle planétaire. Le trait essentiel, est l'image mentale du trait. Ce projet est une invitation à élargir nos consciences à l'échelle de la planète, à faire corps avec la planète, à se relier par l'esprit à elle.

Traits met en lumière mes méthodes de recherches artistiques : comment travailler l'inspiration ? La conception de ces projets prend souvent sa source dans ma vie intérieure, ma vie quotidienne, mes émotions et le travail du corps... Elle se fait aussi par l'accumulation de réflexions, d'éléments théoriques, d'éléments techniques. De ces réflexions ouvertes, se dégagent des directions de travail : je souhaite travailler sur tel ou tel thème, j'aimerais utiliser telle ou telle technique, j'aimerais exprimer telle

²⁷ Le projet *Times Square* (Carrés du temps) et *Triangles-Traits*

ou telle émotion. Les projets sont à ce stade grossiers, mécaniques, littéraires. Ils veulent souvent dire quelque chose, ils sont proches du discours. Vient ensuite un processus de distillation, de maturation, un travail de l'inconscient ; à un moment, le projet jaillit, il est là, évident, simple... Il est parfois proche des premières idées, parfois il recombine des éléments nouveaux et antérieurs, utilise une technique à laquelle je n'avais pas pensé, ou à laquelle j'avais pensé pour une autre direction de travail...

On peut accélérer ce processus d'évidence, parfois même le contrôler, mais il provient d'un jaillissement de l'inconscient. Il est spontané, naturel. On ne peut pas dire à son inconscient : sois naturel et spontané, mais on peut essayer de mettre son corps et son esprit dans un état de disponibilité rendant possible ce jaillissement.

À l'époque de *Traits*, je pratiquais intensément et régulièrement la méditation zen, participant à des retraites longues au monastère fondé par Taisen Deshimaru. Le projet *Traits* est venu un jour en méditation. *Traits* exprime sans doute cette posture verticale ²⁸. Dans ce type de méditation, on se concentre (entre autres) sur la colonne vertébrale tendue entre le sommet du crâne (ciel) et la base du corps (terre).

Le processus de jaillissement peut être aussi activé par la visualisation et l'association inconsciente d'images mentales, de mots, de sons ou de toute perception corporelle. En état méditatif qu'il soit assis, couché (relaxation) on appelle à notre conscience, dans notre champ de projection mentale, des images, des mots, puis on laisse l'esprit associer, donner des réponses librement, sans chercher à contrôler ce processus. C'est ainsi par exemple qu'imaginant le projet *L'espace d'un jour* que m'est apparue l'image du sable, du sablier, alors que je cherchais à représenter le temps et l'espace. Ainsi, j'ai disposé ce cercle de sable dans lequel les moniteurs tracent des cercles concentriques. Ces techniques de visualisation sont présentes dans les traditions orientales (Bouddhisme tibétain, yoga) mais aussi dans les traditions indiennes et aborigènes. Elles peuvent être utilisées à des fins de développement personnel ou détournées de leur objet par des sectes. Ces techniques de visualisation permettent d'avoir un accès précis et interactif à l'inconscient. Il est possible de faire réagir l'inconscient à une idée, à une image,

²⁸ « Les yeux horizontaux, le nez vertical », disait Dogen, moine zen du 13^{ème} siècle

à un souvenir, à une perception corporelle et de créer ainsi une sorte de dialogue. L'esprit n'est pas seulement doué de capacités analytiques, mais aussi de potentialités créatrices autres : intuitives, synthétiques. Pratiquer ces techniques nous ouvre à une conscience plus vaste de nous-mêmes et du monde. Elles permettent aux artistes, en particulier à ceux qui travaillent sur des univers virtuels et abstraits, de développer leur imaginaire et leur créativité.

L'organisation de *Traits* commence en juillet 1988, il me faudra donc un an et un mois pour l'organiser. Une fois rédigée sa présentation, je cherche des lieux pour montrer *Traits*. À chacun de ces lieux, je demande d'avoir une ligne de téléphone et un espace consacré à l'œuvre. Il faut peu d'espace : parfois à l'entrée de l'institution, ou dans une pièce à part, pour disposer un télécopieur, si possible en hauteur, de façon à mettre en espace la bande/ligne des télécopies non coupées. Comme ces lieux recevront seulement des télécopies, ils n'ont à financer que l'installation de la ligne téléphonique. Je propose de fournir un télécopieur à chaque lieu, par contre j'impose que ce télécopieur soit exclusivement réservé au projet.

Les institutions ayant accepté début janvier 1989, sont : l'Institut Français de Cologne, le Centre d'Art Contemporain de Gérone « Espais », la galerie Alain Oudin de Paris, le Centre d'Art Contemporain « La Criée » de Rennes, la Maison de la Culture d'Amiens, le musée de Coutances, le musée d'Art Moderne de Céret. Je ne contacte les responsables du festival Ars Electronica qu'en juin 1989, apprenant au dernier moment que le thème de cette grand messe des arts technologiques serait, en septembre, les télécommunications²⁹. Je ne suis d'ailleurs à l'heure où j'écris ces lignes, jamais allé à Linz. Le nombre de 8 institutions au total est donc un hasard qui s'avérera intéressant pour la réalisation de la série de huit télécopies M E R I D I E N.

En 1989, seulement trois de ces institutions avaient un télécopieur. La télécopie est devenue une technologie banale par la suite, puis tend à devenir obsolète, remplacée par la télécopie sur ordinateur ou le courriel.

Pour réaliser *Traits*, j'ai besoin de neuf télécopieurs pendant trois semaines. Une fois les lieux trouvés, il est plus facile de convaincre un

²⁹ *Im Netz der System.*

sponsor, qui peut se figurer l'impact éventuel du projet. Je contacte le responsable des relations publiques de Thomson qui avait soutenu la *Nuit de la télécopie*, mais cette personne n'est plus dans cette entreprise et la nouvelle ne s'intéresse pas à ce projet.

La responsable de la communication à EGT à Paris, me renvoie à chacune des cinq directions des régions dans lesquelles se situe le projet. À ma grande surprise celles-ci acceptent, et la direction export me fournira un télécopieur pour Espais à Gérone. Ce n'est pas facile, car l'Espagne est en pleine expansion pour rattraper son retard technologique. Linz fournira un télécopieur, ainsi que l'Institut français de Cologne.

Obtenir un téléphone de voiture pour ce projet est beaucoup plus problématique. En effet, tous les cadres et les commerciaux prennent d'assaut cette technologie, et il est impossible de s'en faire prêter un. Aussi l'idée du téléphone de voiture très coûteux d'utilisation est abandonnée. Nous enverrons les télécopies à partir des chambres d'hôtel, en dépensant chaque jour cent à cent cinquante euros de téléphone. Occasionnellement, nous utiliserons notre télécopieur portable couplé à des cabines de téléphone, ou en Espagne à un téléphone d'un hôtel n'ayant pas les prises de téléphone compatibles avec notre télécopieur de bureau.

La potentialité technologique a là-encore contribué à la conception du projet et à son imaginaire, pour être remplacée par une technique plus simple et accessible à tous. La technologie doit être un outil pour stimuler notre imaginaire, agrandir nos esprits, et ne pas devenir une limitation.

Pour reconnaître le tracé du Méridien, nous utilisons des cartes d'état major : quarante cartes au 1/25 millième et dix cartes au 1/100 millième données par l'IGN. Pour la partie espagnole, nous achèterons vingt cartes au 1/50 millième.

Une partie importante du projet, qui le relie au copy-art est l'utilisation du photocopieur. Il nous permettait de photocopier les objets trouvés sur le Méridien et de réaliser des images prêtes à envoyer. La technique de la télécopie nécessite de tramer les images pour les transformer en noir et blanc, soit par passages successifs, soit en utilisant un film à tramer. Les niveaux de gris deviennent noirs rendant l'image illisible. Nous fai-

sions aussi en général le choix d'éclaircir les images, d'augmenter les surfaces blanches, car le noir allonge considérablement le temps de transmission.

Le bilan financier du projet, montre qu'il a coûté 11 500 euros dont 3 500 euros de mes propres fonds. Ces 3 500 euros provenaient d'un petit héritage de mon père et représentaient de quoi vivre pendant six mois. Nous avons estimé le nombre d'heures travaillées et rémunérées, afin de fournir une évaluation du préjudice causé par Ars Electronica qui avait jeté la bande de trente mètres de télécopies envoyées dans ce lieu. À cette estimation nous avons ajouté le coût potentiel de location du matériel prêté. Le coût total du projet pouvait ainsi s'établir à 64 500 euros.

Traits se déroule ainsi. Chaque jour nous suivions le tracé du Méridien sur lequel nous nous rendions en plusieurs points. À ces endroits, nous faisons des photos au polaroid noir et blanc, nous récoltions des objets, ou nous nous inspirions simplement du lieu pour écrire des textes tapés à la machine ou écrits à la main. Chaque soir, nous préparions les télécopies qui seraient envoyées le soir suivant. Nous avons envoyé 106 télécopies par lieu, soient 848 télécopies. Pendant la nuit, nous disposions sur le sol des chambres d'hôtel, les télécopies du jour, en 8 colonnes qui correspondent aux huit lieux de destination. Un jeu de correspondance entre ces huit lieux / colonnes de télécopies était construit, par jeu et par souci d'harmonie et de construction. Chaque télécopie était numérotée (la série du MERIDIEN est la 66ème télécopie du huitième jour), puis placée dans un dossier prêt à l'expédition du lendemain soir. En effet, pendant ce temps, François Labastie qui nous aidait pour ce projet, s'installait au télécopieur et expédiait dans chaque ville les télécopies préparées la veille. Le premier soir du projet, nous avons expédié les télécopies préparées le 26 août 1989, jour de test du projet.

Ce décalage d'un jour entre la création des images et leur expédition, est parfaitement transparent pour le spectateur. Il est indispensable pour pouvoir réaliser autant d'images et les transmettre. On aurait pu imaginer un projet plus proche du temps réel du parcours. Cela serait sans doute possible aujourd'hui avec le téléphone portable : en utilisant le MMS ou le SMS, ou en combinant appareil photo numérique, scanner et ordinateur

et téléphone portables.

Les enseignements de *Traits* : vers de nouveaux projets.

Après *Traits* viennent des projets explorant des voies apparemment contradictoires dans cette recherche d'un imaginaire des télécommunications. *Les plantes de mon jardin* continue le travail sur l'image graphique télécopiée. Après *Traits*, qui est un projet à deux, je souhaitais un dernier face à face avec l'image, voulant affirmer ma capacité à créer des images, pour pouvoir abandonner ce type de travail par la suite.

Autoportrait est un aboutissement de ma volonté de faire disparaître la dimension visuelle, rétinienne. Comment faire pour que les spectateurs ne prennent pas les télécopies pour les œuvres plastiques, alors que l'œuvre existe dans le dispositif de communication, dans la tension entre l'ici et l'ailleurs, dans la projection spatiale et temporelle du corps ? L'image est un obstacle à la compréhension de ce qui est essentiel dans ces œuvres, une source de confusion. L'image et l'artiste seraient, dans cette logique, deux intermédiaires trop présents entre l'homme et le monde à percevoir.

Les plantes de mon jardin est un projet sur l'aveuglement et le mensonge des images. *Autoportrait* refuse l'image, il est aussi un travail sur le mensonge et la manipulation, mais plus encore sur la disparition du lieu, sur le doute du lieu.

Autoportrait fait disparaître l'image, puisque c'est une flèche qui indique une direction : le spectateur est renvoyé vers une absence, une tension se construit entre le regardeur et l'artiste imaginé en mouvement.

Dans *Le bleu du ciel*, l'image est absente, elle est devenue un monochrome le plus neutre possible, celui de l'écran informatique. L'artiste a aussi disparu : le spectateur est mis en présence des interactions entre sa perception et le climat à l'échelle planétaire.

Traits reste un moment d'intense plénitude, d'harmonie avec le monde. Il s'agit d'un moment fort de l'existence où le plaisir de créer se conjugue avec l'intensité vitale.

Autoportrait, Art Planétaire, 1991, le lien et l'entre-lieux

L'origine d'*Autoportrait* remonte à novembre 1989, quelques mois donc après *Traits*. *Traits* me laisse insatisfait sur plusieurs points et je souhaite aller plus loin. Cette œuvre d'Art Planétaire utilisait la télécopie et le spectateur pouvait penser que l'art résidait dans la forme graphique. On verra d'ailleurs qu'*Autoportrait* provoquera d'autres confusions en référant pour certains à la sculpture et au ready-made. Or l'art que je développe réside tout à fait ailleurs, dans l'espace mental dans lequel se projette l'espace planétaire. Ce que j'appelle l'Art Planétaire. La télécopie n'est qu'un moyen, un support, d'une relation entre moi et le spectateur qui se projette dans un espace géographique imaginaire et se relie à la Terre. La télécopie est le vecteur d'un processus spatio-temporel, un intermédiaire entre deux moments ; celui de l'action-émission et celui simultané de la perception-réception. Dans *Carré du temps*, je voulais indiquer les directions d'un déplacement, le contenu de la communication étant secondaire. De même au cours de la préparation de *Traits*, j'avais émis l'hypothèse de supprimer le graphisme et de n'envoyer qu'une ligne de deux centimètres de largeur. La bande de télécopie aurait singulièrement ressemblé à la bande de Manzoni alors que je n'avais pas connaissance à ce moment de son travail. Nous aurions pu aussi n'expédier que des coordonnées spatiales : la latitude en l'occurrence, puisque la longitude est de zéro. Nous avons abandonné ces hypothèses, très radicales, car elles auraient supprimé la nécessité du voyage, ce qui va se passer plus tard dans *Autoportrait*.

La dimension narrative de l'image et du texte aurait été remplacée par la radicalité conceptuelle du processus spatio-temporel, mais cela nous paraissait trop aride. À l'heure du virtuel, « c'est le réel qui est devenu notre véritable utopie »³⁰. C'est ce qui va devenir tangible pour *Le bleu du Ciel* et va nous amener à définir le Technoromantisme où le réel, le corps, vont devenir intimement complémentaires du virtuel et du monde technologique.

L'avant-projet est trop complexe³¹. Plastiquement, il n'abandonne pas la figure, l'image. L'autoportrait est visuel. Technologiquement, il fait appel aux balises Argos permettant la localisation en temps réel. Non seule-

³⁰ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p.179.

ment, le système Argos est très coûteux, mais l'interfaçage est pratiquement impossible entre les informations de position, collectées par le satellite, disponibles sur un ordinateur à Toulouse (nous n'avons pas Internet à cette époque) et la flèche mécanique dans un autre lieu et indiquant ma direction.

Finalement n'ayant aucun soutien financier, ni institutionnel, je décide de financer et de bricoler avec l'aide d'un ami ingénieur, Jérôme Gilbert, une version très simple, combinant électronique et mécanique. Non seulement cette version respecte les concepts de base du projet, mais elle ajoute une dimension supplémentaire : celle de pouvoir donner des fausses informations, et de manipuler le spectateur.

Le budget d'*Autoportrait* est le suivant : 120 euros d'électronique, 150 euros de plexiglas, 60 euros de plaque en acier, 100 euros de frais divers soient environ 430 euros (2 800 francs). Jérôme conçoit l'électronique et me pousse à réaliser le circuit imprimé, d'assembler les composants et la partie mécanique. La flèche en cuivre est réalisée par un fondeur. Le socle en métal est fabriqué par un atelier de mécanique de précision. Mal fait, il sera complété par une deuxième plaque pour l'exposition de 1993 à Faches-Thumesnil, évitant toute vis et masquant les erreurs du premier socle. La boîte en plexiglas est réalisée par un artisan d'enseignes. Mal faite, elle sera remplacée par une boîte en verre pour l'exposition de 1993. La hauteur de cette boîte en verre est calculée de façon à ce que la flèche soit à la hauteur précise de mon plexus solaire. D'autres mesures d'*Autoportrait*, comme la taille de la flèche sont aussi des mesures venant de mon propre corps. Ces mesures anthropométriques sont une façon pour moi d'humaniser cette machine et aussi de relier plus encore l'*Autoportrait* technologique à moi-même, à ma réalité physique.

³¹ Description de l'avant-projet proposé pour la manifestation d'Albi :

Stéphan Barron est en mouvement sur la planète. Il se déplace à différentes vitesses et à des distances variables du lieu d'exposition.

Dans le lieu d'exposition une flèche indique la direction où il se trouve.

En début de projet, il part de Caen cheveux et barbe rasés, qu'il laisse pousser au cours de son périple. Il prend chaque jour un autoportrait qu'il envoie à Albi par télécopie ou autre moyen de transmission.

Dispositif technique

À courte distance, un système onde courte permet le mouvement en temps réel de la flèche. Loin du lieu d'exposition, Stéphan Barron commande par téléphone le mouvement de la flèche.

Développements ultérieurs : la borne interactive : Une version muséale est ensuite développée associant les mouvements de la flèche aux photos stockées sur vidéo-disque. L'ensemble est manipulé de façon interactive par les visiteurs.

Autoportrait est raccordée à une ligne de téléphone et à une prise électrique. L'œuvre nécessite une ligne de téléphone dédiée, accessible de l'extérieur. Je téléphone à *Autoportrait*, il décroche, et je lui donne une direction à partir d'un clavier téléphonique émettant des fréquences vocales. Tous les téléphones ne possédant pas ces fréquences vocales, j'utilise un petit appareil, appelé générateur de fréquences vocales (DTMF en anglais). Ce petit boîtier a sur une face un clavier similaire à celui du téléphone et sur l'autre face un petit haut-parleur émettant les fréquences et que l'on plaque sur le microphone du combiné téléphonique. Dans chaque lieu d'exposition, à l'aide d'une carte et d'une boussole, j'établis une correspondance entre les directions cardinales et les numéros du clavier : par exemple, le 1 correspond au Nord, le 2 au Nord-Ouest, le 3 à l'Ouest, le 4 au Sud-Ouest, le 5 au Sud, le 6 au Sud-Est, le 7 à l'Est, le 8 au Nord-Est. Le signe * du clavier DTMF fait tourner la flèche qui ne s'arrête qu'à un nouvel ordre. Quand j'appelle *Autoportrait*, si j'appuie sur le 5, la flèche s'immobilise en indiquant le Sud et reste dans cette position jusqu'à un nouvel ordre.

Autoportrait est exposé d'abord à Caen, dans la petite galerie privée Galéa, consacrée à l'Art Contemporain et financée par une antiquaire, Elvire Alerini, une véritable mécène. Elle rassemble et soutient les artistes contemporains de Caen, principalement autour de Joël Hubaut. L'exposition se déroule en plusieurs phases : celle, courte du vernissage, et celle plus longue de l'exposition. Le jour du vernissage, j'ai préalablement repéré 8 cabines téléphoniques, situées dans les 8 directions cardinales autour de la galerie, dans un rayon d'un ou deux kilomètres. Ce jour-là, le 15 février 1991, de 18 h à 19 h, je quitte la galerie, puis je fais un tour de la ville et j'indique successivement de chacune des 8 cabines, la direction où je me trouve. Après ce vernissage, j'annonce mon départ pour un tour d'Europe. Je serai à Calais les 18 et 19 février et à Lille les 20 et 21 : la flèche indiquera le Nord-Est pendant ces quatre jours. Je serai à Prague (Est) du 22 au 24, à Rome (Sud-Est) du 25 au 28, à Valence (Sud) le 1er et 2 mars, à Nantes (Sud-Ouest) le 3, le 4 à Granville (Ouest) puis à Cherbourg (Nord-Ouest) et enfin à Londres (Nord) le 6 et 7 mars. Je pars donc pour Calais et Lille, et j'appelle

Autoportrait pour lui indiquer le Nord-Est. Mais je rentre ensuite à Hérouville, et n'y suis pour personne, et je téléphone à *Autoportrait* pour lui donner les directions où je suis censé me trouver. Le 9 mars, date prévue de mon retour, j'appelle Elvire pour lui demander comment s'est passée l'exposition. Elle me demande si j'ai fait un bon voyage et je lui apprends que je suis resté chez moi.

À l'origine d'*Autoportrait* est l'idée d'avoir une flèche se tournant dans ma direction : le projet n'est pas nommé à ce moment-là, je le trouve essentiel, je désire le faire, il me parle. C'est Sylvia qui trouve le titre, comprenant que ce projet résume ma démarche et sans doute exprime aussi mon être. Ce n'est que plusieurs années après que je théoriserai cette œuvre. Encore aujourd'hui ma réflexion sur *Autoportrait* évolue et je l'entrevois différemment. Je le mets dans la perspective de toute ma vie, de l'enfance, à aujourd'hui. Aujourd'hui, *Autoportrait* me trouble encore, il me révèle à moi-même.

Le titre vient de soi : *Autoportrait* est une réflexion sur la distance, sur l'absence et la présence à distance. Les autoportraits renvoient à l'artiste absent. Ils établissent un lien triangulaire entre le spectateur, l'œuvre et l'artiste. *Autoportrait* cependant, n'est actif, vrai, que si j'agis sur lui en temps réel. Je cherche une représentation de l'absence, de la fuite, du mouvement. *Autoportrait* réduit la représentation au minimum : une direction, il ne fonctionne que dans le lien éphémère, la tension mentale entre le spectateur et l'artiste au loin. *Autoportrait* est une œuvre sur l'imaginaire de la distance et l'ubiquité. Que je sois proche ou lointain, je ne suis pas là. Je suis dilué entre le proche et le lointain. Partout et nulle part, comme Dieu. D'autant plus présent que je suis absent.

Autoportrait est narcissique comme tout autoportrait. Pensez à moi, désirez-moi, je suis là-bas. Aimez-moi, désirez-moi, mais laissez-moi m'enfuir au loin. Etre là et désirer être ailleurs. *Autoportrait* parle de la présence de l'absence (du vide), du désir du lointain, de la séduction à distance. Le spectateur est celui qui désire. Pourquoi le désir s'exprimerait-il seulement par la figure. Le désir est affaire d'imaginaire, de fantasme et celui-ci fait feu de tout bois, même du vide. La perte encore.

Autoportrait parle aussi de la manipulation. L'artiste fait croire au spec-

tateur que je suis là, mais y suis-je ? *Autoportrait* exprime la perte de repère, de moi, comme de l'autre, du spectateur. *Autoportrait* parle du doute : celui du spectateur et du mien. Y suis-je, qui suis-je ? Où est mon corps, où est mon esprit ? La désinformation et la manipulation font partie de l'œuvre. Le doute fait partie de la croyance. Le faux fait partie du vrai. La vérité est grise, ni blanche, ni noire.

Le lien entre le spectateur et moi est à double sens. Il pense à moi, je pense à lui. Tous les jours je suis relié à mon *Autoportrait* et au spectateur. Je suis attaché à l'ailleurs et l'ailleurs est attaché à moi. *Autoportrait* est en ce sens un projet romantique, où la tension vers l'ailleurs, l'appel du lointain est essentiel.

Du voyage inutile, au voyage immobile : *Autoportrait* fait le constat que le voyage est inutile, quand il est un voyage quantitatif, une seule lutte mécanique contre l'espace-temps. En refusant le déplacement réel au profit du déplacement virtuel, je veux redonner toute sa valeur au voyage sentimental. La machine à communiquer nous évite les déplacements fastidieux pour nous laisser nous déplacer pour la seule dimension utile du voyage : le contact humain, le dépaysement... Où la présence du corps est la nécessité essentielle.

Anticipant sur le projet *L'espace d'un jour*, *Autoportrait* joue sur l'idée de centre et de distance. Plus je suis proche, et plus mes déplacements sont sensibles pour ce centre qu'est *Autoportrait*. Plus je suis loin, et plus *Autoportrait* perd sa sensibilité. Loin des yeux, loin du coeur ? Plus je suis loin du centre, plus ma vitesse doit être importante pour rendre sensible mon mouvement.

Autoportrait est remontré à Lille en 1992, puis à la médiathèque de Faches-Thumesnil en 1993. Pas de voyage virtuel pour ces deux expositions. J'appellerais *Autoportrait* régulièrement au cours de chaque journée. Il suivra ma vie quotidienne, machine de surveillance ou machine de manipulation. *Autoportrait* crée un lien entre l'intime, l'ordinaire et le banal.

Autoportrait pourrait être recréé aujourd'hui en réalisant la version imaginée au départ : celle du temps réel. En utilisant un GPS relié à un ordinateur et à un téléphone mobile, la première version pourrait être

réalisée. Les prochains téléphones cellulaires intégreront un GPS. De cellulaires ils deviendront « cellulaires », puisque contenant un GPS, ils permettront de surveiller nos mouvements encore plus que maintenant, rendant accessible à tous une possibilité réservée à la police.

Cette nouvelle version renforcerait la dimension de la tension en temps réel entre moi et le spectateur. Elle ajouterait une vérité à l'œuvre, même si je pourrais confier le téléphone émetteur à une tierce personne...
Qu'importe la technologie, pourvu qu'on ait l'imaginaire.

Les plantes de mon jardin, l'interdépendance des lieux

Les plantes de mon jardin est une œuvre d'Art Planétaire réalisée pour la troisième exposition de Wortlaut, à Prague, du 21 mai au 17 juin 1991. Cette exposition rassemblait des œuvres de poésie visuelle d'artistes reconnus et de jeunes artistes. Aux deux premières versions de cette exposition collective, j'avais présenté les impressions originales de *Dans la chaleur des concepts* et les photocopies polychromes de *Thaon / New York*.

Je propose à la galeriste Christelle Schüppenhauer de montrer soit les cylindres du projet *Traits*, soit un nouveau projet en cours d'élaboration. Finalement le projet *Les plantes de mon jardin* germe rapidement. Je souhaitais depuis longtemps travailler sur un microcosme et suivre son évolution au quotidien. Cette même idée sera à l'origine du projet *compost*, où je souhaiterai à partir de 1998 mettre une webcam dans un compost. On verra que l'œuvre finale sera très sensiblement différente.

J'ai une jardinière triangulaire isocèle de 1 mètre de côté et de 1,50 mètres de base. Vide à notre arrivée dans le HLM, nous y avons transporté dans le coffre de la voiture et dans l'ascenseur, du terreau donné par ma grand-mère. Ce microscopique jardin en plein centre de la ville nouvelle d'Hérouville, nous relie à la nature, nous apporte une sensation de sérénité.

L'œuvre a lieu du 21 mai au 17 juin, la fin du printemps en Normandie : doux et humide... Les plantes poussent rapidement jusqu'à envahir le jardinet et le transformer en micro-jungle. Le printemps est une date très importante pour le contexte historique de cette œuvre. La chute du Mur de Berlin et la révolution de velours ont eu lieu un an et demi auparavant, en novembre et décembre 1989. Le printemps de Prague, en 1968, est emblématique de la répression des revendications de liberté de la jeunesse et des intellectuels dans le système totalitaire communiste. Le printemps du jardin célèbre ce nouveau printemps, enfin libre, de Prague, communique (espace) et communie (temps) avec lui.

Les plantes de mon jardin exprime l'interdépendance des lieux (espace) et des gestes (temps) sur la Terre. Arroser, cultiver son jardin au quotidien, influence le jardin planétaire. Le geste quotidien, l'attitude influence

tout l'univers. L'intime est relié à l'extérieur. Le microcosme est relié au macrocosme. S'occuper d'un jardin, c'est accepter le rythme de la nature et son propre rythme. C'est accepter le soleil et la pluie, c'est s'ancrer dans un lieu. Cultiver son jardin, c'est observer les petits détails du quotidien, c'est s'émerveiller des petites existences : insectes. Être jardinier c'est aussi exprimer son regard sur le monde : aime-t-on les espaces ordonnés, aime-t-on la liberté de « la nature qui s'exprime », aime-t-on les compromis entre ces deux philosophies ? Si la nature s'exprime, alors ne verra-t-on pas telle herbe envahir et empêcher toute autre forme de vie ? Si on aime les espaces ordonnés, alors ne transformera-t-on pas le jardin en espace rationnel, à l'image d'une pensée anthropocentrique, voire totalitaire (Les jardins à la française, comme expression du règne du Roi Soleil). Si on n'aime que le gazon et les roses, alors on limitera aussi la biodiversité animale (en usant de produits chimiques). À Lille, notre jardin invitera un triton (une espèce rare, en centre ville !). À Montpellier, notre jardin sera plein de lézards et de papillons, de cactus, de raisins et de prunes alors que nos voisins disposant du même espace, le bétonneront pour y garer leur chère voiture.

Organiser un jardin, c'est bien exprimer sa vision du monde et de la cité. Pour moi, il est l'image de la démocratie : un espace ordonné mais pas trop, un espace de liberté mais aussi de tolérance, où la liberté des uns s'arrête où commence celle des autres. Où chacun peut s'exprimer.

Le jeu ou la manipulation sont des données essentielles de cette œuvre. *Les plantes de mon jardin* est un jeu entre l'artiste et le spectateur. La taille réelle du jardin n'est donnée que l'avant-dernier jour du projet, par l'avant-dernier fax. Cette télécopie est un plan du jardin avec son échelle, son orientation Est-Ouest, et l'emplacement et la date du sujet de chacune des télécopies de l'œuvre. Des bonsaïs agrandis, font penser à des arbres, la diversité des plantes et des animaux (oiseau, insecte), et le nombre d'évènements font penser à un jardin gigantesque. Des plantes agrandies, comme les capucines gagnant trois télécopies successives, sont autant de manipulations de l'image et du spectateur.

Ce jeu sur la taille du jardin appelle l'imaginaire, le merveilleux : un petit espace devient un espace de tous les possibles. De petit, il devient

infini. Le presque rien se multiplie, se développe, devient vaste comme l'imaginaire. Le petit jardin devient vaste comme la Terre. Notre vision, notre perception englobent l'infiniment petit et l'infiniment grand.

Le projet est simple à organiser et ne nécessite que peu de moyens. J'emprunte un photocopieur à un magasin de bureautique qui en avait prêté un pour la *Nuit de la télécopie* et *Traits*. J'utilise mon télécopieur et je finance les transmissions. Les télécopies sont reçues à l'école d'art de Prague et accrochées à la galerie Spala toute proche, au fur et à mesure de leur arrivée. Elles seront conservées par la galerie de Cologne et me seront remises quelques mois plus tard.

Je tente de faire financer ce projet par des amateurs d'art. J'envoie à mes contacts la proposition suivante « Pour 1500 francs, recevez chez vous, en direct, tous les fax du projet », mais personne ne répond. Je suis assez déçu et surpris du peu de succès de ma proposition. Sans doute n'avais-je pas les bons contacts, ni suffisamment de collectionneurs dans mon fichier. Ou est-ce le support éphémère et non reconnu de la télécopie qui a découragé les acheteurs ? Je reste étonné, je trouvais que c'était une bonne idée de recevoir pour une somme modeste de l'art par fax, chez soi, tous les jours pendant quinze jours, de se relier ainsi à une œuvre d'art d'un type nouveau... D'ailleurs, je suis surpris qu'aucune œuvre d'art par fax ne soit dans un musée. Je pensais même que je pourrais devenir « l'artiste du fax ». Pourtant cette forme d'art est une contribution certes modeste à l'histoire de l'art, mais pas moins intéressante que des milliers de peintures ou de photographies acquises à cette époque et censées représenter l'art de cette fin du XXème siècle. Mise en perspective de l'art futur qui sera sans doute en partie « en ligne », l'art de la télécopie est sans doute une étape, un chaînon entre l'art des avant-gardes du XXème siècle et l'art à venir.

Après *Traits*, réalisé avec Sylvia Hansmann, *Les plantes de mon jardin* est une confrontation personnelle à l'image graphique. Il s'agit d'un dernier retour à l'image après *Autoportrait* et avant *Le bleu du Ciel*. Les techniques graphiques sont les mêmes que celles de *Traits*. Comme ce projet a lieu à la maison, j'y ajoute la numérisation d'images vidéo par ordinateur Amiga. Les techniques employées sont : le polaroid, la photocopie

directe, le texte, l’empreinte, le tampon...

Le polaroid noir et blanc permet d’avoir une photo immédiatement. Celle-ci est agrandie puis les zones les plus sombres peuvent être élu-dées. Les plantes ou fragments de plantes sont photocopiées directement sur le photocopieur, parfois même sans les arracher : les capucines de 90 centimètres de long sont photocopiées pour constituer une série de trois télécopies successives. Les textes sont tapés avec une machine à écrire mécanique, une Underwood des années 60 : ne pas y voir un signe à l’œuvre de Duchamp de 1916, quoique si vous insistiez... La caméra vidéo placée près des plantes donne une source d’image qui sera numérisée par l’ordinateur puis imprimée avant d’être faxée. Sur chaque télécopie, j’applique le logo du projet : la silhouette de Lucie, ma fille, arrosant le jardin. Cette image est passée dans le fax pour donner les petits pixels noir et blanc. Ce logo permet d’identifier chaque télécopie à sa réception à Prague. Ce tampon relie le projet à la tradition du mail-art.

Les 27 télécopies du projet, une fois agrandies sur papier thermique grand format, font une bande de télécopie de 23 mètres qui fait presque le tour du lieu d’exposition. Par ce procédé, les télécopies sont imprimées sur papier thermique à l’encre orange sur fond blanc, créant un très bel ensemble.

Continuer l’art de la distance quelquesoient les circonstances, est une des contraintes à laquelle répond cette œuvre. *Les plantes de mon jardin* a été réalisé en effet pendant une période d’épuisement après l’énergie énorme développée pour produire les grands projets *Nuit de la télécopie*, *Thaon / New York*, *Traits*. Saisi par l’agoraphobie, je pouvais difficilement sortir même de chez moi, et il m’était impossible de voyager. Pourtant tout mon travail artistique semblait centré autour du voyage et de la distance : comment le continuer dans de telles circonstances ? *Les plantes de mon jardin* fut ma réponse à cette question.

Cette œuvre affirme aussi l’émergence de l’écologie dans ma démarche. Cette préoccupation déjà sous-jacente dans mes précédents projets prendra de plus en plus d’importance dans les dix années de production qui suivront.

À perte d'entendre, Art Planétaire, 1991, la perte du lien

Si l'on souhaite analyser ma démarche d'un point de vue psychanalytique, *À perte d'entendre*, œuvre pourtant discrète et simple, pourrait être une clef de ma démarche. Épuisé par la production intense que j'ai développée de 1984 à 1988, je suis soudain saisi en 1990 par une sorte d'agoraphobie au point même d'avoir les plus grandes difficultés à sortir de chez moi. Toute séparation d'un lieu ou d'un être sécurisant me fait entrer dans un état de panique invalidant. Alors que toutes mes œuvres précédentes étaient basées sur la distance, sur des transmissions de continent à continent, cette donnée psychosomatique m'oblige à produire des œuvres dans un rayon d'action limité. Voulant continuer à produire des œuvres explorant la sensation de la distance, celles-ci prennent une dimension particulière, intimiste, elles doivent être produites à la maison ou en intégrant cette contrainte. *Les plantes de mon jardin, À perte d'entendre, L'espace d'un jour, Autoportrait*, œuvres produites dans cette période sont traversées par cette problématique inconsciente. Cet aspect n'est qu'une approche, qu'un élément d'analyse de mes productions qui peuvent refléter à des degrés divers cette angoisse de la séparation, de la perte. Il serait pourtant limité de vouloir réduire ces œuvres à cette dimension. Qui n'est pas d'ailleurs traversé par cette peur de la perte, qui renvoie sans doute à la peur de la mort ? L'Art Planétaire, art de l'ubiquité, peut aussi se lire comme une ouverture au monde, comme une sensibilité élargie au cosmos, comme un engagement éthique invitant à un art technoromantique.

Dans la première version d'*À perte d'entendre*, la perte d'entendre les enfants génère un geste : la photographie, qui donne l'image du lieu distant. Dans la deuxième et troisième version, le talkie-walkie exprime le lien, la perception de la distance liée à la perte de contact. La perte d'un lieu est remplacée par l'invention d'un autre qui semble vide, inhabité.

***Eurotunnel*, Art Planétaire, projet avec Sylvia Hansmann, 1992,
L'art c'est la perte**

Eurotunnel me paraissait un sujet passionnant pour une œuvre d'art. Ce tunnel a fait rêver des générations d'hommes, et il est un symbole de notre avancée technologique. Le progrès technique nous fait enfin vaincre, éviter la mer. Le Tunnel est un thème riche de sens : il peut rejoindre des préoccupations technoromantiques de relations entre nature et technologie. Ouvrage rattachant l'île britannique à l'Europe, il a une dimension géographique importante qui peut répondre aux thèmes de l'Art Planétaire : mouvements sur la Terre, transports. Le « Chunnel », comme l'appellent les anglais concrétise l'esprit de notre époque, d'une victoire sans état d'âme sur la nature. Ce sentiment est éphémère : avant, la nature nous dominait, et dans quelque temps les changements climatiques et d'autres catastrophes écologiques nous forceront à relativiser ce sentiment de pouvoir absolu.

Contrairement au projet *Traits* que j'ai entièrement conçu et auquel Sylvia avait participé, nous décidons qu'*Eurotunnel* serait un projet conceptualisé et réalisé ensemble. Nous rencontrons des responsables d'Eurotunnel et des fonctionnaires culturels du Nord. Nous souhaitons nous imprégner du site avant d'élaborer des concepts et de trouver la forme la plus adaptée de l'œuvre. Nous réalisons une étude avant projet, comme cela peut se faire pour des commandes publiques. Dans le cadre d'œuvres conceptuelles, d'art contemporain ou d'art technologique, il est exceptionnel que des artistes soient rémunérés pour ce genre d'études, ce qui serait pourtant légitime. Ces études nous demandent un temps considérable et mobilisent toutes nos capacités intellectuelles et sensibles.

Ce qui nous semble évident d'emblée en visitant son chantier, est que le Tunnel et la mer s'ignorent. Le Tunnel permet de traverser la Manche sans voir ni sentir la mer, le vent du large. Sur la mer, le Chunnel n'apparaît pas, il est invisible. Ce rapport de présence invisible, d'existences parallèles du Tunnel et de la mer, me semblent créer une tension expressive.

Le Tunnel symboliserait l'élément masculin, yang : déterminé, techno-

logique, numérique, rectiligne, pénétrant. La mer est l'élément féminin, yin, chaotique, naturel, infiniment riche et variable, analogique. On ne peut jamais en connaître toutes les richesses et tous les détails. Grâce au Tunnel, les hommes évitent la nature. Leurs mouvements ne dépendent plus du climat et de l'indétermination de la nature.

La ligne matérielle du Chunnel est réelle, la ligne de son tracé sur la carte est virtuelle, langagière. Inversement, sur la mer, les mouvements des flots sont réels, agissent sur nos corps, et le Tunnel est absent, souterrain, caché. *Traits* était aussi un projet sur une ligne à la fois réelle et virtuelle. La ligne du Méridien est terrestre, la ligne du Tunnel est souterraine et maritime. Dans *Traits*, nous matérialisons par le mouvement de nos corps, le Méridien, ligne virtuelle de la carte et du temps puis nous le fractalisons par la projection en huit lieux. Dans *Eurotunnel*, nous rendons tangible, nous faisons apparaître la ligne souterraine et la ligne virtuelle de la carte pour la disperser à nouveau. Dans *Traits*, nous fractalisons et nous exerçons cette dispersion par la technique. Dans *Eurotunnel*, c'est la mer qui agit à notre place. Cela figure sans doute une forme d'esthétique écologique : un souhait de laisser la nature créer en collaboration avec nous, un lâcher-prise de l'artiste. Une phrase de John Cage est imprimée sur tous les documents présentant le projet « La fonction de l'art n'est pas de communiquer ses idées ou ses sentiments personnels, mais plutôt d'imiter la nature et sa façon d'opérer ».

L'avant-projet de 1992 est la suivant : « Stéphan Barron prend le tunnel sous la Manche. Avec un téléphone il envoie sa position à Sylvia Hansmann. Sylvia Hansmann suit le tracé du tunnel sur la mer. Elle inscrit les indications de position de Stéphan sur des bouées qu'elle jette à l'eau rendant ainsi visible le tracé du tunnel. Les bouées munies de balises satellites Argos, dispersées par le courant, sont récupérées le long des côtes de la mer du Nord. »

De cet avant-projet, nous abandonnons l'idée de communication entre Sylvia et moi. Cette idée était un prolongement de projet comme *À perte d'entendre*. En ne figurant pas le passage dans le Tunnel, celui-ci ne disparaît pas, au contraire, il devient latent, inconscient, imaginé. L'idée de matérialiser le tracé du Tunnel sur la mer, comme dans *Frontières pro-*

jet de 1993, est aussi abandonné.

L'art c'est le manque. L'art c'est la perte.

Enlever pour créer une empreinte négative d'autant plus forte qu'elle n'est pas dessinée, exprimée. C'est l'inconscient du spectateur qui reconstitue le manque. L'artiste doit donner cette liberté au spectateur. Je dis souvent à mes étudiants qui me présentent leurs premières œuvres : que pouvez-vous enlever ? Qu'enlèveriez-vous d'abord... et ensuite... et ensuite... ? L'œuvre n'est pas un processus d'accumulation, mais au contraire d'évidement. Cela n'empêche pas la possibilité de l'exubérance, du foisonnement baroque : est-ce alors l'exception à cette stratégie du dépouillement ? Comment perturber la communication dans ce cas ? Déplacer l'évidence, ajouter encore au contraire. Il faut voir.

Le projet de 1996 est le suivant : « Stéphan Barron et Sylvia Hansmann suivent le tracé du tunnel en bateau. Ils jettent au fur et à mesure des bouées à la mer. Les bouées sont marquées d'une description du projet, de leur position d'origine, de l'adresse des artistes, et sont aussi munies de balises satellites. On peut donc suivre en direct le parcours des bouées dans la Mer du Nord et leur point de contact avec la côte. Les deux artistes entament alors un voyage pour récupérer les bouées. »

L'organisation d'*Eurotunnel* est longue et rencontre de nombreux obstacles. Nous proposons cette œuvre à la société Eurotunnel et aux institutions culturelles de la région Nord. Le directeur des relations publiques d'Eurotunnel nous répond négativement « la dispersion du tracé du tunnel, ne nous paraît pas être un bon vecteur de communication pour notre société ». À un moment où les actions de cette société sont en chute libre, la dispersion virtuelle du Tunnel lui semble-t-elle une métaphore des risques d'échec commercial du Channel ?

Nous proposons notre œuvre à la directrice du Channel, centre d'art contemporain de Calais, le lieu idéal pour la montrer. Sans le soutien d'une institution, l'œuvre semble très difficile à organiser. Elle boude le projet pendant des années, en donnant comme argument que les spectateurs n'ont rien à voir. Culture visuelle, quand tu nous tiens ! Elle finit par s'y intéresser après la reconnaissance de mon travail par la Villa Médicis.

Elle nous propose, non de financer, mais de gérer les relations avec la presse. Cela ne suffit pas pour nous aider à organiser l'œuvre, ni surtout à la montrer.

Alanna Heiss, directrice du centre d'art PS1 à New York, organise trois colloques rassemblant des artistes de renommée internationale (comme James Turrell), des critiques d'art et des commissaires (comme Hans-Ulrich Obrist). En fait ces colloques très coûteux permettent de payer des billets d'avion, les hôtels de luxe, les repas festifs à ces personnalités de la jet-set artistique et un cachet aux organisateurs américains. Pendant ces colloques à huis-clos, tous se succèdent à l'estrade pour présenter leurs travaux et raconter mi-sourire, mi-ennui qu'ils n'ont rien à faire du Tunnel. Ce thème ne rencontre pas leurs préoccupations. Nous donnons un dossier du projet à Alanna Heiss qui nous invite au dernier colloque, où nous avons quelques minutes pour présenter l'œuvre devant ce parterre, ennuyé que des artistes non reconnus puissent leur adresser la parole. Je ne souhaite pas développer une rancœur, une aigreur, face à un système de l'art qui ne reconnaît pas mon travail. Disons que l'on peut s'interroger sur une question essentielle et qui reste mystérieuse pour moi après toutes ces années : comment fait-on pour entrer dans ce système ? Comment peut-on faire pour y être écouté ? Les décideurs semblent tous atteints de suivisme. Il semble que seules des formes esthétiques très limitées et très sujettes à des modes éphémères s'y développent. Nous pourrions nous attendre de ces gens cultivés, à un peu moins d'arrogance, à un peu plus d'ouverture et de transparence, tout simplement d'audace et d'intelligence. Si une telle ouverture existait, les institutions fonctionneraient de façon moins cloisonnée. Ici l'art contemporain lié à une culture de l'objet commercialisable et à des formes académiques des écoles d'art, là-bas l'art technologique, dans des institutions très spécialisées, lié à une technologie lourde. Mais dans ce contexte, où se situent des formes comme les miennes : basées sur une technologie modeste, sur une interrogation sur la distance, sur l'écologie, hors des arts visuels ? Entre ces deux univers ? Ailleurs ?

Nous sommes invités à présenter notre projet aux assises du Métafort d'Aubervilliers, sur un panneau de 4 mètres par 3. Nous réalisons un

photomontage sur Photoshop qui est agrandi à ce format, en monochrome orange vif.

D'années en années, nous préparons techniquement *Eurotunnel* et nous le présentons à de nombreux responsables culturels. La directrice du FRAC s'y intéresse et nous suggère de le présenter à la nouvelle directrice du musée des Beaux-arts de Calais. Celle-ci se dit prête à exposer *Eurotunnel* dans la forme qui nous plaira. Nous pouvons même ne pas montrer d'objets (cartes, croquis...). La forme la plus adaptée serait sans doute aujourd'hui, celle d'une ligne déformée, constituée des points formés par des balises satellites. Elle serait diffusée sur internet en temps réel, et se matérialiserait dans un lieu d'exposition par une ligne brisée au sol du lieu d'exposition (corde rouge ?). Le projet est toujours en attente.

L'organisation technique du projet est différente suivant les différentes versions successives. Une des premières versions du projet consistait à matérialiser visuellement le tracé du Tunnel, en plaçant sur la mer des bateaux, qui photographiés par le satellite, auraient figuré le tracé en pointillés du Tunnel. Cet avant-projet aurait ressemblé à *Frontières*. Le satellite SPOT ne peut identifier (tout au moins pour des usages civils) que des objets d'une dimension supérieure à dix mètres.

Devant la difficulté d'organiser une telle œuvre, nous pensions utiliser de simples bouteilles à la mer. Bouées roses fluo, marquées de nos coordonnées, d'une description du projet, et d'un appel à nous renvoyer les bouées avec les coordonnées du lieu d'échouage.

Cette option alternative, sans technologie, rend le projet réalisable sans aucune aide. Nous perdons dans cette version la dimension du temps réel, de la dynamique tangible de l'œuvre. Ne seraient figurés que l'idée de la dispersion initiale et les points d'arrivée.

Le projet final de 1996, réduit à quelques bouées repérées par satellite, serait plus virtuel et moins polluant. Toutes ces bouteilles en plastique jetées à la mer !?

Argos est la société française qui assure le repérage par satellite des balises de détresse des bateaux. Ces émetteurs peuvent aussi suivre des voitures (prévention du vol), ou des oiseaux (étude des migrations), ou

des plantes rares (protection contre le vol dans les parcs nationaux). Nos négociations avec Argos ont été longues et difficiles. Le premier courrier reste sans réponse, le deuxième nous vaut un refus. En insistant à nouveau quelques mois plus tard, on nous suggère de contacter des instituts scientifiques comme IFREMER et ORSTOM pour leur demander s'ils peuvent nous faire bénéficier du tarif institutionnel. Ces instituts nous refusent un tel accès. Un nouveau contact avec Argos nous conduit enfin à l'information décisive suivante : des entreprises fabriquent des bouées émettrices pour l'étude des courants. Une de ces entreprises, ORCA instrumentations, nous propose un devis très coûteux : 20 000 F par balise en 1996 (3 000 euros). Argos nous donne un devis de repérage par satellite : 15 euros par bouée et par jour, soient 9 000 F (1 300 euros) pour trois bouées pendant un mois.

Les institutions scientifiques ne peuvent nous prêter des bouées, mais un scientifique nous renseigne utilement. Ce spécialiste de l'hydrologie de la Manche, nous donne des conseils sur les dates les plus favorables pour la dispersion des bouées en fonction des marées. Il nous suggère d'utiliser une ancre flottante située à dix mètres sous l'eau pour diminuer l'influence du vent.

Ce projet n'est toujours pas réalisé, mais nous avons tous les éléments technologiques pour cela. L'évolution de la technique permet une miniaturisation et une réduction des coûts du suivi par satellite. La commercialisation auprès d'un large public du GPS conduirait peut-être à détourner cette technologie pour arriver à des coûts de production de l'œuvre très minimes. Le développement d'internet et des langages de programmation rend la visualisation de la dispersion des bouées très facile.

Notre obstination pour ce projet nous a fait traverser de nombreux obstacles institutionnels et techniques. Nous avons recommencé de façon quasi obsessionnelle, sans tenir compte des refus, les mêmes demandes parfois aux mêmes partenaires, jusqu'à ce que la situation change. Cela me surprend moi-même. Ma capacité qui pourrait paraître insupportable, à oublier et à recommencer, à m'obstiner, apparaît ici dans ses aspects positifs. Les artistes ont besoin de ce défaut.

Le bleu du ciel, 1994, le bleu du lieu, point de fuite.

Ce sont les interminables semaines grises du Nord qui sont à l'origine du *Bleu du ciel*. Quittant ma Normandie, j'eus beaucoup de mal à m'adapter à ce ciel lourd, clos. C'est le mal du pays qui me frappe : je me sens loin des ciels normands en perpétuels mouvements. Parfois je comprends que c'est un état d'âme. L'esprit peut relativiser cette obsession du gris. Le ciel change, notre esprit change. Parfois ils suivent le même mouvement, parfois leurs mouvements sont indépendants. L'obsession du bleu du ciel peut aller et venir comme n'importe quelle autre idée ou sentiment : c'est une fiction interactive.

Aussi je me prends à rêver d'un autre ciel ; bleu. Je rêve des lointains ciels bleus, le ciel bleu du Sud, le ciel bleu changeant de la Normandie ou de la Bavière, nos lieux de vacances.

Le bleu du ciel invite le spectateur à se projeter mentalement dans le lointain. C'est une œuvre romantique, elle exprime le rêve de l'ailleurs, la souffrance et le plaisir du lointain. *Le bleu du ciel* demande une participation psychologique du spectateur qui reconstitue mentalement un monochrome, image du ciel distant de mille kilomètres. Œuvre d'Art Planétaire, elle invite à une présence au monde, à nous relier à la planète, à son climat, aux nuages qui la caressent sans cesse. Dans *Traits*, le spectateur était invité à reconstituer mentalement le trait du méridien à travers une action physique des artistes et l'interface des images ou des textes télécopiés. Dans *Le bleu du ciel*, cet appel à la présence au lointain est plus abstraite, plus immédiate, plus impliquante. Il n'y a plus de médiation de l'artiste. L'artiste a reconstitué un dispositif, une machine qui relie directement l'esprit du spectateur à la planète. Dans *Le bleu du ciel*, le spectateur est invité à participer mentalement au processus du climat, des changements perpétuels de la nature. *Le bleu du ciel* met le spectateur en présence, en vivance ³² de l'interaction du local et du planétaire. Ce dispositif interactif met en scène la comédie virtuelle de nos processus psychologiques de perception du monde.

Les techniques de visualisation de la couleur pure, utilisées en sophrologie, ont inspiré aussi ce projet. Dans ces techniques, on fait venir à l'esprit (écran mental), une couleur pure. On peut choisir une couleur,

³² terme emprunté à la sophrologie, voir CHÉNÉ Patrick-André, *Sophrologie, Fondements et méthodologie*, Ed. Ellébore, Paris, 1995, 423 p.

s'en imprégner et observer les effets de cette couleur sur notre psyché. On peut inversement laisser venir de soi une couleur, reflet de notre état d'âme. Chaque couleur a une signification symbolique et aussi une valeur thérapeutique.

Le Bleu

« Le bleu est la marque tangible de l'infini dans son immensité intime » écrivait Pierre Restany ³³. Le bleu est l'eau de la mer, l'eau qui rend le ciel bleu, l'eau qui est en nous. Le bleu est une invitation à communier avec ces immensités hors de nous et en nous, il est une invitation à s'enfoncer au plus profond de l'être et au plus loin du cosmos. « Le caractère d'expansion sans limite qui s'attache à la perception du bleu, lui confère une vertu dynamique celle de nous faire prendre conscience de l'immensité qui est en nous » poursuit Pierre Restany.

Le Bleu a aussi sa densité, sa pesanteur, « il est l'incarnation du vide plein »³⁴. Sans limite sont les passions. C'est l'expression du vide, de la perte de soi, qu'exprime le livre de Bataille *Le bleu du ciel* ³⁵, livre dont je n'ai eu connaissance qu'après avoir réalisé mon *Bleu du ciel*.

Nuages-mouvements

Le monochrome gris-bleu du *Bleu du ciel* est sa dimension immédiate. Chaque passage de nuage, ici ou là-bas, modifie ce monochrome-mouvement. C'est l'alternance du bleu et du gris dans chaque lieu qui nous offre la plus émouvante des participations au monde. Le mouvement des nuages est déjà une invitation au voyage, au déplacement imaginaire sur la planète. L'alternance des passages nuageux figure les mouvements perpétuels des phénomènes du monde que nos corps et nos esprits expérimentent. L'alternance dynamique du vide et du plein, du yin et du yang.

Le bleu de l'écran informatique est une surface infinie, sans fond. Surface du miroir, surface de l'eau, peau du ciel. « Le narcisse aérien se mire dans le ciel bleu » dit Bachelard ³⁶.

³³ RESTANY Pierre, , Le bleu et l'immensité intime, *Catalogue de l'exposition « Blau : Farbe der Ferne »*, Ed. Wunderhorn, Heidelberg, 1990, p.15

³⁴ Ibidem, p.16

³⁵ BATAILLE Georges, *Le Bleu du Ciel*, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1957, 215 p.

³⁶ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Ed. Librairie José Corti, Paris, 1943, p.220

Sous ce trompe l'œil, sous sa surface, se développe une profondeur toute autre : celle du réseau téléphonique, du dispositif planétaire, celle finie et infinie de la planète et de son ciel. D'un côté du miroir, le ciel et la planète regardent le corps, et l'esprit de l'autre côté.

Où se situe ce gris-bleu, image des ciels ? Dans le réseau ? Dans le glissement des nuages ? Dans l'atmosphère, à la surface du monde ? En miroir dans notre esprit ?

Yves Klein, l'artiste du bleu, pratiquait les exercices de visualisation d'images mentales. Le monochrome bleu est l'image mentale du vide. « Le ciel bleu est ma première œuvre d'art » déclarait-il. Cette vision d'Yves Klein vient de sa pratique du judo et de l'état méditatif qui y est associé.

Le vide cosmique relie toute chose et nous relie au monde. Nous expérimentons physiquement et mentalement notre unité avec la nature. Une des dernières phrases d'Yves Klein est significative : « désormais, le monde entier sera mon atelier ». Passant du bleu du vide à l'expansion de son art à la planète entière, Yves Klein est un précurseur de l'Art Planétaire. Yves Klein réalisa ses planisphères bleues, ou son globe terrestre bleu. Pierre Restany me confia qu'Yves Klein fut ému aux larmes, quand Gagarine déclara que de l'espace la Terre est bleue.

Dans *Le bleu du ciel*, je cherche aussi ce lien intense avec la planète. La technologie doit disparaître dans cette œuvre. Ce ne sont pas la simulation, le virtuel, la machine qui comptent, ce qui compte c'est notre lien avec la nature. C'est la nature en nous et autour de nous qui doit redevenir nos préoccupations, nos utopies.

Point de fuite de la planète bleue, *Le bleu du ciel* se situe dans cette utopie technoromantique critique des utopies technoscientifiques. Tchernobyl, le danger des arsenaux nucléaires, les changements climatiques, nous font prendre conscience des interdépendances du local et du global. Nos gestes, nos attitudes quotidiennes, venant de nos prises de conscience spirituelles, interagissent avec la biosphère. La conquête spatiale nous fait constater que la vie sur Terre est infiniment précieuse. Aucune vie n'existe au delà de la douce sphère bleutée qui nous protège et nous fait respirer. Cette enveloppe mi-air, mi-eau est notre sein maternel. Nous avons tenté de fuir par l'utopie technologique hors de la Terre.

Au delà d'elle, point de salut, point de fuite. Développant autour de la Terre notre enveloppe électronique, celle-ci nous ouvre une autre perspective, « la perspective du temps réel des télécommunications ; perspective où l'ancienne ligne d'horizon se replie dans le cadre de l'écran, l'electro-optique supplantant l'optique de nos lunettes »³⁵.

Recherches technologiques autour du Bleu du ciel.

Au départ, je souhaitais utiliser des pigments thermochromes dont la couleur varie avec la température. Les pigments incorporés à une laque auraient recouvert une surface métallique d'un mètre de côté. Cette surface de métal chauffée par des résistances, changerait de couleur en fonction des informations venant des ciels : celles-ci viendraient de capteurs reliés à un dispositif télématique identique à celui utilisé pour l'œuvre. Malheureusement, la gamme de couleur disponible ne permet pas des tons subtils de gris et de bleu. Cette hypothèse fut donc abandonnée.

Pour réaliser *Le bleu du ciel*, nous avons deux possibilités : la domotique (hardware) ou télématique (software) : la première était de travailler (avec Jérôme qui m'aida pour *Autoportrait*), à réaliser une machine entièrement électronique. Celle-ci, très complexe à construire, serait, une fois réalisée, plus fiable et sans problème de compatibilité informatique. La deuxième qui est apparue plus simple fut de combiner des éléments technologiques existants (ordinateur et minitel) à des capteurs de lumière. Le minitel, technologie très particulière, limitée à la France, permettait d'utiliser son modem interne pour transmettre les informations, et son écran et son clavier pour configurer l'ensemble du dispositif. Le minitel permet de choisir l'intervalle de temps entre chaque appel, qui peut varier de 1 à 60 minutes. Chaque appel dure 19 secondes et coûte 23 centimes d'euro. La couleur du ciel est insaisissable par des capteurs : ceux-ci ne peuvent que saisir sa lumière. Elle est ensuite transformée en couleurs par le programme informatique.

Le bleu du ciel devait avoir lieu entre l'école d'art de Tourcoing et l'école d'art d'Aix en Provence. Celle-ci se désiste au dernier moment. J'appelle alors Jean-Noël Laszlo, un ami de Toulon artiste du mail art, qui accepte de m'aider en recevant le projet chez lui. Nous avons d'énormes

³⁷ VIRILIO Paul, « La Côte d'azur », *Catalogue de l'exposition Azur*, Ed. Fondation Cartier, 1993, p.196

problèmes pour trouver à emprunter un ordinateur, d'autant plus que l'informaticien peu locace (comme le sont souvent les programmeurs), affirme que tout PC fera l'affaire. En fait, il n'en est rien, aucun des ordinateurs que nous trouvons ne fait marcher le programme en mode automatique, nous faisant perdre un temps précieux. Le jour du vernissage, le système marche en mode manuel.

Finalement, l'informaticien de passage à Toulon quelques jours plus tard modifiera le programme sans m'avertir en installant une valeur aléatoire de la lumière du ciel de Toulon. Heureusement, le spectateur n'y verra que du bleu.

Ce type de problème de compatibilité n'existe pas dans une solution électronique qu'il suffit de raccorder au téléphone et à l'électricité. Mais la solution informatique est plus simple et logique car l'ordinateur apporte l'écran, la programmation qui est modifiable très simplement, et le minitel apportent une gestion simplifiée de la télécommunication. En fait tous ces soucis viennent du manque de moyens à notre disposition. En achetant deux ordinateurs neufs, en les configurant et en les testant localement avant de transporter le système distant (ordinateur, minitel, capteur), ces problèmes ne seraient pas apparus.

Description de l'installation à Tourcoing.

L'atrium de l'école d'Art de Tourcoing est un carré. Nous y disposons une stèle d'un mètre soixante-dix de hauteur ayant pour base un carré de soixante centimètres. La hauteur de la stèle correspond à la mienne, aimant disposer dans mes œuvres des mesures de mon corps, continuant cette idée développée dans *Autoportrait*. Nous disposons la stèle sous une fenêtre carrée d'environ 120 centimètres de côté. Nous avons substitué à la coupole en plastique translucide, un plexiglas transparent. Deux marches invitent le spectateur à regarder au dessus de la stèle dans laquelle un petit carré de quinze centimètres permet de voir l'écran (monochrome) de l'ordinateur tourné vers le haut.

Le spectateur peut ainsi comparer le ciel au dessus de lui (découpé en carré) et le monochrome bleu de l'écran, moyenne des deux ciels. Il peut ainsi imaginer l'autre ciel. Le titre du projet est gravé sur un cartel carré

en cuivre disposé sur le devant de la stèle. Les carrés (du cartel, de l'écran, de la stèle, de l'atrium, du ciel découpé), s'imbriquent, formant une figure fractale et exprimant que tout est dans tout.

La rotondité de l'écran, perceptible quand on porte son regard tangentiellement, rappelle la rotondité de la Terre et du ciel. Quand on regarde perpendiculairement l'écran ou le ciel, cette rotondité disparaît pour laisser la place à l'infini du bleu.

Le prix UNESCO de Paris à Munich ; bleu de Bavière.

Pierre Restany m'invite à présenter *Le bleu du ciel*, sur lequel nous avons discuté ³⁸, pour le prix UNESCO pour la promotion des arts. L'organisation très bureaucratique de l'UNESCO me pose beaucoup de problèmes techniques et financiers. Ils auraient préféré que je montre une œuvre plus simple, et vont multiplier les obstacles.

Je finance personnellement cette nouvelle version qui va coûter 900 euros. Ces difficultés montrent que les arts technologiques nécessitent d'autres rapports économiques entre les artistes, l'institution ou la galerie.

Je monte cette nouvelle version du *Bleu du ciel* entre l'UNESCO à Paris et Munich où habitent mes beaux-parents. Cette possibilité est très intéressante, en effet le ciel bavarois est très changeant. Les nuages de Bavière sont comme ceux de Normandie, imprévisibles.

Le bleu du ciel marche enfin. Après avoir conçu cette œuvre en 1992, après l'avoir montrée entre Tourcoing et Toulon avec un demi-succès dû aux ordinateurs, je la vois enfin fonctionner comme je l'avais imaginé. De plus, le soir du vernissage, nous percevons en temps réel la nuit qui tombe plus tôt à Munich qu'à Paris, ajoutant une nouvelle dimension à cette œuvre et ouvrant des perspectives vers une nouvelle œuvre : *Le jour et la Nuit*.

À la suite du *Bleu du ciel*, Derrick de Kerkhove me fit prendre conscience que mon désir d'abstraction visuelle, de négation de l'image, venait de mon désir d'œuvre sonore ³⁹. L'œuvre *Ozone* puis *o-o-o* viendront répondre à ce désir : elles conjugueront interaction planétaire, Technoromantisme, art sonore.

³⁸ RESTANY Pierre, «Discussion à propos du bleu du ciel», *Cédérom Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000, texte reproduit dans le volume IV, annexes.

Le bleu du ciel se prolongera dans deux projets : *Le jour et la nuit* et *bleu_orange*. *Le jour et la nuit* cherchera à exprimer le décalage horaire sur la Terre en poussant *Le bleu du ciel* à sa limite d'Est en Ouest : 12 heures de décalage horaire.

bleu_orange superposera le décalage Est-Ouest et la relation Nord-Sud.

Le jour et la Nuit, 1995, ici et là

Le jour et la Nuit est une suite logique du *Bleu du ciel*. Lors de l'exposition du *Bleu du ciel* entre Paris et Munich pour l'UNESCO, le 18 avril 1995, nous avons perçu en temps réel la tombée de la nuit une heure plus tôt à Munich qu'à Paris. Je souhaitais travailler depuis longtemps sur le décalage horaire, cette course du soleil sur la Terre me fascine et sera aussi l'objet d'un de mes projets les plus récents : *Site_non-site*. Mon imagination avait déjà été excitée pendant mes voyages vers New York, par la conjonction du décalage horaire et de la vitesse de l'avion sur le globe. À quelle heure le soleil va se lever pendant le vol ? Quelle œuvre réaliser autour d'un vol supersonique, où l'avion va plus vite que la course du soleil ?

Diana Dominguez m'invite à participer à une manifestation à Sao Paulo en Novembre 1995, or je serais en Australie à cette date, pour préparer *Ozone* pour la Biennale d'Adelaïde.

Il y a douze heures de décalage horaire entre Adelaïde et Sao Paulo. S'il fait jour à Adelaïde, il fait nuit à Sao Paulo, s'il fait jour à Sao Paulo, il fait nuit à Adelaïde. La moyenne des deux ciels, bleu nuit et bleu ciel, ou bleu ciel et bleu nuit, est un bleu moyen, outremer, qui ne varie pas. Le passage des nuages peut introduire de légères nuances autour de ce bleu moyen. Que l'on soit à Adelaïde ou à Sao paulo, l'écran est de cette même couleur. Ce dispositif planétaire complexe, aboutissant à un monochrome presque invariable, résultante d'un équilibre dynamique à l'échelle planétaire, est la métaphore de l'équilibre planétaire. Un équilibre complexe, fragile et simple. Le Brésil et l'Australie, lieux de l'œuvre, sont aussi

³⁹ De KERKHOVE Derrick, « Le point d'être dans *Le bleu du ciel* », *Cédérom Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000, texte reproduit dans le volume IV, annexes.

significatifs pour cette œuvre, comme le souligne Paul Brown dans son texte pour la Biennale d'Adelaïde. Ce sont des nations du Sud qui sont des anciennes colonies des pays du Nord de la planète. Leurs perspectives d'un développement durable de la planète sont différentes des nôtres.

Réalisation technique de l'œuvre

Mon idée de départ est de transformer le programme du *Bleu du ciel* pour l'adapter à la nouvelle œuvre. Les couleurs programmées auraient varié du bleu ciel au bleu nuit en passant par un outremer proche du bleu d'Yves Klein. J'apporte en Australie, via notre voyage en Chine, le capteur et les câbles de dix mètres du *Bleu du ciel* qui relie ce capteur à l'ordinateur. Un paquet contenant l'autre câble et l'autre capteur, est prêt à être expédié de France au Brésil. J'ai apporté aussi la source du programme en langage C et le schéma électronique du capteur. En arrivant à Adelaïde, je rencontre les jeunes programmeurs qui vont m'aider à réaliser *Ozone* et *Le jour et la nuit*. Ils devraient modifier ce programme initial pour faire varier le monochrome moyen : bleu ciel, bleu outremer, bleu nuit au lieu de bleu ciel, gris-bleu, gris. Le nouveau dispositif devrait aussi gérer différemment les télécommunications : un modem serait utilisé pour chaque ordinateur au lieu du minitel inutilisable dans ces deux pays. Finalement, nous décidons de ne pas adapter *Le bleu du ciel*, mais d'écrire un nouveau programme qui ferait la moyenne de deux vrais images du ciel filmées par une caméra vidéo. Ces images numérisées localement dans chacun des deux ordinateurs seront envoyées sur un site ftp puis ensuite interpolées.

Cette œuvre nouvelle m'intéresse pour deux raisons. La première est que je n'aime pas faire deux fois la même chose : une fois une œuvre achevée, je souhaite ne pas la montrer à nouveau, mais plutôt développer de nouvelles idées. La seconde raison est que cette ambiguïté, cet entre-deux entre le réalisme (images numérisées) et l'abstraction (monochrome) me paraît très stimulant pour l'imaginaire. Un monochrome pur est si abstrait que le spectateur peut douter de la réalité de l'œuvre planétaire. Il peut penser à une simulation sans grand intérêt. Un écran

monochrome bleu, peut aussi faire penser à un moniteur vidéo en attente d'une diffusion. Trop réaliste, l'œuvre serait tout aussi banale. Superposer deux images du ciel, entraîne le projet vers la figuration des nuages, ce qui n'est pas l'objet du *Jour et la Nuit*. Le spectateur plus averti pourrait penser que c'est une nouvelle version de l'œuvre de Kit Galloway et Sherry Rabinowitz, *Hole in space*, où les nuages joueraient le rôle des « spectateurs » de cette œuvre ancienne.

L'interpolation des deux images du ciel de jour et de nuit donne une image abstraite proche d'un monochrome bleu moyen. L'œuvre est ainsi vivante, organique, réelle, et en même temps abstraite et elle garde la perspective initiale du projet : celle de la poésie planétaire, celle d'un imaginaire de la distance. La manifestation *Arte Technologia* de Sao Paulo, ne peut trouver de caméra vidéo, aussi le projet échoue près du but.

Adelaïde / Roubaix

Le Jour et la Nuit et *Ozone* sont exposés simultanément à la Biennale d'Adelaïde en mars 1996. Je cherche un lieu pour les accueillir simultanément en France. Ce lieu aurait montré ces œuvres et m'aurait aidé techniquement. La revue virtuelle du Centre Pompidou et la vidéothèque de Paris refusent. Le CICV est intéressé, mais comme ces œuvres utilisent le réseau mais ne sont pas des sites web ce qui doit correspondre à leur politique, ils refusent finalement de m'aider. Il nous faut constater le décalage entre le fonctionnement de ces institutions et un art technologique de recherche.

Le lien entre les deux images du ciel, du jour et de la nuit, nous relie à la Terre, à son mouvement, sa rotation éternelle, son équilibre dynamique. Ce rythme primordial de la lumière et de la nuit, du soleil et de l'ombre est celui de tous les êtres vivants. Il est aussi à l'origine des mouvements de l'air et du climat. La technologie peut nous faire perdre toute perception de la nature, mais elle peut aussi nous aider à la redécouvrir avec une perspective différente ou plus vaste.

L'art technoromantique, dans sa simplicité et sa vérité nous invite à retrouver des émotions primordiales et à développer de nouvelles perceptions, de nouvelles présences à la nature et à la nature humaine.

Ozone, 1996, le netart, un art de l'air

En 1994, nous concevons un projet de maison en bois et terre-paille, en Normandie, sur un magnifique terrain face à la mer. Ce projet, pourtant très avancé, échoue à cause d'un notaire peu scrupuleux. De retour à Lille, où je me sens mal, habitant dans un HLM, dans cette ville où la pollution est importante, loin de mes racines et dans une situation sociale difficile, je décide de postuler pour une bourse de la Villa Médicis hors-les-murs : partir au loin, le plus loin possible.

Les artistes passent un temps considérable dans la constitution de dossiers : bourses d'aide à la création, festivals, expositions, commandes publiques, subventions d'associations (auprès du Ministère de la Culture, des villes, des Conseils Généraux, des Conseils Régionaux, de l'Europe...). Il se trouve qu'une fois de temps en temps, sur ces dizaines de dossiers, nous recevons une réponse favorable. L'organisation d'un artiste doit lui permettre de constituer des dossiers très rapidement. Maintenant les dossiers sont devenus informatiques, imprimables sur mesure, constituant des archives très volumineuses et intéressantes sur l'évolution des œuvres. Aujourd'hui mon dossier est en ligne, et une adresse internet remplace les photocopies des années 1980. Demain, sans doute, les rendez-vous se feront par visioconférence.

La seule chance d'obtenir une bourse est qu'un membre de la commission s'engage autour de votre projet, connaisse et apprécie votre travail. Si un fonctionnaire du ministère de la culture dont le pouvoir est considérable dans l'attribution de cet argent, apprécie votre travail, le trouve à la mode, rencontre sa stratégie, alors vous avez de la chance, sinon votre travail dans une région peut être arrêté. Mon travail a pu ainsi se développer en Basse-Normandie mais a été entravé par les conseillers des arts plastiques dans le Nord puis dans le Languedoc-Roussillon. *Berlin-Pékin* a été refusé par le FIACRE. Le projet *Eurotunnel* a été empêché par la conseillère arts plastiques du Nord, le projet *Site_non-site* a échoué à cause d'un avis défavorable du conseiller arts plastiques du Languedoc Roussillon. Il est probable que mes projets identifiés de façon exagérée comme de l'art écologique, rencontrent une opposition politique.

Qui ne tente rien, n'obtient rien, aussi la vie d'un artiste aujourd'hui comporte de nombreux rendez-vous auprès des fonctionnaires, média-

teurs, critiques d'art, responsables d'institutions. Ce n'est d'ailleurs pas forcément désagréable, parfois fastidieux. Ces rendez-vous ont lieu souvent à Paris, ce qui avantage considérablement les artistes de la capitale. Comme seulement une très faible partie de ces démarches aboutit à une réponse favorable, ce travail est très ingrat, voire désespérant.

Je décide donc, à tout hasard, de postuler pour une bourse de la Villa Médicis hors-les-murs, pour aller en Australie. Antipode mythique qui conjugue les espaces naturels grandioses (les déserts, les tropiques et les coraux...), la culture fascinante des aborigènes et une approche remarquable des arts technologiques. Jeffrey Shaw, Eric Gidney, Stellarc, sont des pionniers et des figures de ces arts au niveau international.

Le contexte de la création d'*Ozone* : HLM et écologie.

Nous vivons au rez-de-chaussée d'un HLM, au centre de Lille. Dans cette rue, dans ce quartier du Vieux-Lille, la prostitution en voiture décompose la vie du quartier. Dix fois, les mêmes camions, les mêmes voitures passent à vive allure pour chercher des prostituées. Le bruit incessant des voitures et des camions m'insupporte et m'obsède.

Le numéro de l'été 1994 de la revue Greenpeace, consacre un dossier à l'ozone. « Sauver l'ozone, sauver sa peau »⁴⁰. Le problème de la couche d'ozone touche particulièrement l'Australie et la Nouvelle Zélande. La couche d'ozone est indispensable à la vie sur Terre, car elle filtre les UVB mortels, et les empêche d'atteindre la surface de la planète. La diminution de la couche d'ozone a des effets très importants : augmentation des cancers de la peau, des cataractes (et autres maladies oculaires), baisse des défenses immunitaires, diminution de la photosynthèse et en conséquence des rendements agricoles, désertification, diminution du plancton et donc des poissons. L'ozone est détruit dans la haute atmosphère par les composés chimiques chlorés (CFC) présents dans les réfrigérateurs, les climatiseurs, les mousses isolantes, les emballages en polystyrènes... En Allemagne, les polystyrènes ont été remplacés depuis longtemps par des emballages en papier ou en carton recyclés. Passant chaque année plusieurs semaines en Allemagne, je suis assez révolté par ce mélange français d'inertie citoyenne, d'inconscience voire d'idiotie, et d'abus de pouvoir des entreprises et des hommes politiques pour s'opposer à des mesures de bon sens pour mieux vivre à long terme.

⁴⁰ « Sauver l'ozone, sauver sa peau », *Greenpeace magazine*, été 1994, p. 22 à 30.

Un autre article dans ce dossier « ozone en haut, ozone en bas », montre le paradoxe de l'ozone. En déficit dans la stratosphère, il est en excès dans les villes à cause de la pollution automobile. Le soleil y provoque la recombinaison des gaz d'échappement qui deviennent des gaz toxiques dont l'ozone, endommageant les poumons citadins. Adeptes du vélo, impressionnés par les villes allemandes, où des milliers de vélos parcourent les villes, ou par la belle Venise sans voiture, je rêve de centres villes calmes, paisibles, à l'air pur...

J'imagine donc un projet franco-australien qui exprimerait ce paradoxe, cette double pollution de l'ozone à l'échelle planétaire. Le trou d'ozone a des conséquences tangibles en Australie, où les enfants apprennent à l'école à se protéger du soleil. Chaque jour, en Nouvelle Zélande, le temps d'exposition maximal au soleil, appelé Burn Time est donné au journal télévisé.

L'idée métaphorique et poétique de cette œuvre est de réaliser une pompe à ozone. Les artistes du XX^{ème} siècle ont été inspirés par les machines : les Futuristes, Duchamp et ses machines célibataires ⁴¹, Beuys et sa pompe à miel ⁴², ou Tinguely et ses métamatics ⁴³...

Ozone exprime notre inquiétude et notre perplexité face à des phénomènes où le naturel et l'artificiel interagissent de façon complexe. Comme ces phénomènes sont immatériels, nous n'en prenons conscience qu'à travers la science, les mesures, les statistiques. L'ozone, les ultraviolets, sont des facteurs de phénomènes complexes où le corps humain, la nature, l'activité humaine interagissent. Au niveau global, l'écosystème planétaire, le climat, sont modifiés par la superposition, les interactions de toutes les actions individuelles locales. Nos désirs immédiats de confort et d'augmentation des richesses, qui s'expriment à travers le développement économique et industriel entrent en conflit avec notre survie à long terme. Devant ces phénomènes immatériels qui nous effraient, nous avons inventé des concepts : « développement durable », « principe de précaution ». Nous nous réunissons, pensons et agissons à l'échelle du globe : sommets de la Terre. L'ozone est impalpable : c'est un « objet immatériel » lié à l'information aux mains des hommes politiques qui

⁴¹ SCHWARZ Arturo, *Marcel Duchamp, La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Ed. G. Fall, Paris, 1974, p. 195

⁴² HARLAN Volker, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys*, Ed. Urachhaus, 1986, 127 p., p.52

⁴³ ABADIE Daniel, « Le Nouveau Réalisme », *Vingt-cinq ans d'art en France*, Ed. Larousse, 1986, Paris, p. 85 à 106, p.100

contrôlent les organismes de mesure et en partie les media.

Le problème de l'ozone, à la suite des décisions d'interdiction des CFC, semble diminuer. D'autres problèmes comme les changements climatiques nécessiteraient des décisions planétaires, mais ils sont plus difficiles à résoudre, car ils touchent à notre confort quotidien, à travers l'utilisation de la voiture, le chauffage domestique, le développement économique.

Nos actions ont des conséquences dans le temps et dans l'espace. Nos gestes peuvent interagir avec la vie d'autres humains situés aux antipodes. Une solidarité et une conscience globale s'élaborent peu à peu. La beauté, la poésie de la distance, se mêlent à notre inquiétude devant des phénomènes qui nous dépassent et auxquels nous participons. L'Art Planétaire exprime cette perception globale, cette conscience des phénomènes terrestres, humains et naturels.

L'art des télécommunications, permet d'exprimer cette interdépendance des actions terrestres à l'échelle du globe. La poésie de l'ubiquité, la sensualité de la distance, l'émotion du lointain, appellent à une nouvelle dimension de notre psychologie.

Nos consciences, par cet art, s'élargissent, s'ouvrent au loin. Notre esprit, comme dans l'expérience méditative, devient plus vaste, plus ouvert. Nous avons une conscience diffuse du lien entre notre être et les autres êtres, la nature et tout ce qui nous entoure, du plus proche au plus lointain.

L'art de la distance, exprime ce sentiment de partage de notre conscience entre ici et ailleurs, entre moi et l'autre, entre intérieur et extérieur. La perte de vue, l'ouverture à une autre vision, celle du coeur, réorganise notre perception. Cette perte de vue est la source de l'imaginaire. Elle développe une perception englobante : tactile et sonore. *Ozone*, œuvre aérienne, sur la tactilité planétaire des statistiques (comme l'exprime Derrick de Kerkhove en parlant du *Bleu du ciel* ⁴⁴) est pour ces raisons, une installation sonore à l'échelle de la Terre.

L'avant-projet s'intitule « *Le son du camion qui passe* », en référence au concept de John Cage qui demandait s'il existait une musique du camion qui passe. L'avant-projet est le suivant « Un piano informatisable (dans un lieu C) joue une musique aléatoire élaborée peu à peu au cours de la journée, en fonction de l'intensité de l'ozone d'une ville lointaine

(lieu A), et de l'intensité des UV B qui traversent l'atmosphère dans une autre ville (lieu B). Une musique élaborée sans l'intervention humaine par l'activité planétaire humaine (pollution citadine qui dégage de l'ozone) et son interaction avec le soleil. Les lieux A, B, et C reliés par le réseau international Internet peuvent être situés sur n'importe quel continent. Toutes les configurations géographiques sont possibles : A, B et C en Australie, A en Australie et B et C en Europe, A en Australie, B au Brésil, C en Europe... ».

Les concepts restent les mêmes dans l'œuvre finale, qui est simplifiée puisqu'il ne reste que deux pays : l'Australie et la France, mais trois lieux. Le lieu de collecte des données de pollution, Lille, est différent du lieu français de l'installation sonore, Roubaix. Dès cet avant-projet, j'ai cherché si des institutions de mesures donnaient des données d'ozone (pollution ou UVB), directement sur internet. Ce n'est qu'avec le développement d'internet, quelques années plus tard que ce type de données seront disponibles, permettant la réalisation de l'œuvre *o-o-o*, qui est la suite d'*Ozone*.

Au départ du projet, je pensais utiliser un piano informatisable Yamaha, comme dans l'œuvre de Bure-Soh montrée à la galerie Donguy, ou dans l'œuvre de Rodney Graham, *École de la vitesse*⁴⁵. Je trouvais en effet que ce trouble que nous avons devant un piano dont les touches s'abaissent toutes seules et qui joue un son sans intervention humaine, figurait ce même trouble que nous avons en observant les interactions planétaires immatérielles. Le piano est aussi une référence à John Cage. À la fois à ses pianos préparés, et aussi à son idée d'une musique en partie indéterminée, et provenant du hasard. Une matérialisation du hasard en quelque sorte. Le piano préparé, perd par l'installation d'objets sur ses cordes, son tempérament (bien tempéré), qui régit la musique classique occidentale. Enfin, l'objet « piano » a une histoire. Le son de cet objet en bois et en cordes ne peut être reproduit par un synthétiseur. Cette combinaison du traditionnel, du naturel et du technologique font partie de mon idée du Technoromantisme.

Le piano informatisé donnerait l'image d'une machine célibataire, une machine qui écoute le monde et nous le représente. Une machine qui nous fait rêver, imaginer, prendre conscience. Ce sont les interactions

⁴⁴ De KERKHOVE Derrick, « Le point d'être dans *Le bleu du ciel* », *Cédérom Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000, texte reproduit dans le volume IV, annexes.

⁴⁵ *L'ère binaire: nouvelles interactions*, Catalogue de l'exposition au Musée d'Ixelles, dir. par Charles Hirsch, Ed. Ludion, Bruxelles, 1992.

planétaires, la Terre et l'air qui glissent sur lui, qui jouent du piano. Pour le projet final, nous n'utiliserons pas un piano car l'installation se situe à l'extérieur. Les sources sonores sont dissimulées, le son est partout dans le lieu, dans le jardin à Adelaïde, ou dans la rue, à Roubaix.

Le projet final est décrit ainsi « Des sons produits en fonction de l'ozone venant de la circulation automobile à Lille et du trou dans la couche d'ozone stratosphérique en Australie, sont diffusés simultanément dans le jardin d'un bâtiment historique d'Adelaïde, et dans la rue à Roubaix.

Cette installation joue le rôle métaphorique d'une « pompe à ozone » entre l'ozone de la pollution et l'ozone naturel, entre l'Europe et l'Australie, entre l'homme et la nature.

Cette musique est élaborée sans l'intervention humaine par l'activité planétaire humaine (pollution citadine qui dégage de l'ozone) et par l'interaction avec la nature (la couche d'ozone naturelle et le soleil) ».

Le théoricien australien des nouvelles technologies, Paul Brown, écrit un texte sur *Ozone* et *Le jour et la nuit*. Il y parle de l'arrogance des nations du « First World », l'Europe et de leurs relations avec les nations de l'hémisphère sud. Pour lui, *Ozone* se situe dans ce contexte de décolonisation et des conflits d'intérêt à l'échelle du globe. Il souligne en particulier qu'en 1995 plusieurs nations européennes voulaient revenir sur les accords signés en matière d'émission de CFC détruisant la couche d'ozone.

Pour Paul Brown, l'œuvre aérienne *Ozone* rapproche le vide taoïste, la noosphère de de Chardin et le réseau. Le réseau est en effet un vide-plein, un vide habité, un vide fait de liens que notre intuition perçoit. Il écrit avec justesse que mes œuvres sont des « portes ouvertes sur un espace mental qui existe autant dans l'esprit des spectateurs que dans les frénétiques signaux binaires du métamédium informatique ».

Ozone a été très complexe à organiser. L'ensemble des archives de courriers échangés pour rassembler les informations menant à l'œuvre finale, pèse 3,8 kilos. Les solutions techniques et conceptuelles d'*Ozone* montrent des prolongements et des ruptures avec les projets précédents. Au début du projet *Ozone*, je pensais utiliser comme dans *Le bleu du ciel* des capteurs : un capteur d'UVB en Australie et un capteur d'ozone à Lille. Chaque capteur aurait été relié à un ordinateur (ou à une machine électronique comme *Autoportrait*), relié lui-même au piano informatique.

Dans le cas d'un ordinateur, il aurait fallu créer un programme faisant jouer le piano via une interface midi. Mais les capteurs d'ozone et d'UVB sont très coûteux et très difficiles à mettre en œuvre. Comme ces capteurs sont mis en œuvre par des instituts de mesure, il est plus logique d'essayer d'obtenir de ces institutions les mesures en temps réel. Je contacte l'AREMA : Association pour la mise en œuvre du Réseau de Mesure et d'Alerte pour la prévention de la pollution atmosphérique dans la zone de Lille-Roubaix-Tourcoing. Son rôle est d'informer les hommes politiques qui décident ou non de nous informer... L'AREMA dispose d'un ensemble de capteurs de différents polluants répartis dans l'agglomération lilloise. Au moment d'Ozone, trois capteurs mesurent ce gaz dans l'agglomération. Chaque capteur envoie par téléphone sa mesure à l'AREMA tous les quarts d'heure. Ces données numériques sont stockées puis validées, c'est-à-dire vérifiées : certaines sont visiblement aberrantes. Elles sont fournies aux hommes politiques qui décident ou non de prendre des « mesures »... de rendre ou non ces informations publiques. Le jour du départ du Tour de France, en juillet 1994, pour un contre-la-montre, la pollution avait atteint la cote d'alerte. Mais personne ne pouvait prendre la décision d'annuler la manifestation suivie par un million de spectateurs et des millions de téléspectateurs. La directrice de l'AREMA accepte de me donner des mesures de pollution, sous réserve d'acceptation de son président. Je vais devoir attendre plusieurs mois la nomination de son successeur pour recevoir une réponse à ma demande d'utiliser ces mesures pour les transformer en sons ! Même pour être transposées en sons, ces données devront être validées par l'ingénieur de l'AREMA et ne pourront m'être transmises en direct. On voit que ces instituts de mesure, pourtant financés sur fonds publics, n'ont pas une fonction d'information transparente des citoyens. Elles ont pour principale fonction de nous faire croire que notre santé et notre sécurité sont assurées, alors qu'il n'en est rien. Je crois qu'elles sont un leurre.

En Australie, je cherche qui pourrait bien me donner accès à des mesures de la couche d'ozone, ou à sa mesure indirecte : celle des ultraviolets. Laurent de Gaulle, attaché culturel de l'ambassade de France à Canberra me donne l'adresse du bureau de la météorologie de Melbourne et du CSIRO à Adelaïde (Commonwealth Scientific Industrial Research Organisation). Ces deux institutions me dirigent vers la Skin

Cancer Foundation à Adelaïde. Cette fondation m'envoie aussitôt des courbes de mesures des UVB et me propose d'accéder librement à toutes les données.

Parmi les institutions culturelles australiennes, les réponses les plus positives viennent d'Adelaïde : du Media Ressource Center et de l'Australian Center for Network and Technology. Le projet semble donc s'établir dans cette ville.

En février 1995, j'ai donc trouvé comment mesurer la pollution par l'ozone à Lille, et comment mesurer indirectement la couche d'ozone en Australie. Il me faut à ce stade du projet trouver comment rassembler ces mesures en temps réel, puis les transformer en sons. Si ces données étaient disponibles sur internet, ceci faciliterait la réalisation de l'œuvre. Je trouve un informaticien stagiaire à Lille qui pourrait programmer l'œuvre, mais il sera plus approprié de travailler avec des informaticiens d'Adelaïde.

J'obtiens cette bourse de la villa Médicis hors-les-murs et je reprends le projet laissé en attente pendant trois mois. Sans cette bourse, il était impossible d'aller plus loin. Je reprends alors contact avec les institutions australiennes. David O'Halloran qui travaillait pour l'ANAT, vient d'être nommé commissaire pour les arts visuels de la Biennale d'Adelaïde et il me propose d'y exposer. Sachant que j'ai une bourse du gouvernement français, il accepte *Ozone* si elle ne coûte rien à organiser. Ce manque de financement du côté australien nous posera de sérieux problèmes. Les australiens, comme les américains savent jouer des institutions françaises pour financer leurs manifestations culturelles et surtout leurs artistes. Une situation très désagréable qui sous-entend que l'art français ne les intéresse pas.

L'AFAA ⁴⁶ m'attribue la bourse en janvier 1995, pour un séjour de six mois du 15 juillet 1995 au 15 janvier 1996. Jacques Chirac est élu en mai 1995 et décrète la reprise des essais nucléaires dans le pacifique, essais que François Mitterrand avait interrompus. Une campagne internationale de protestation commence pour arrêter les essais nucléaires à proximité du continent australien. Les relations jusque là cordiales entre les français et les australiens (qui nous vendent l'uranium pour ces bombes nucléaires), deviennent très tendues. Le Ministère des Affaires Étrangères se voit dans la situation paradoxale d'envoyer en Australie dans ce

contexte, un artiste écologiste, membre de Greenpeace et opposé aux essais nucléaires. L'AFAA me demande alors si je ne peux pas proposer un autre projet, ayant peur qu'*Ozone*, ne soit perçu comme une provocation. Maintenant que mon œuvre semble réalisable, je ne souhaite pas l'abandonner. Le Ministère et l'ambassade m'appellent, inquiets et m'intiment un devoir de réserve. Jusqu'à la veille de mon départ, le 15 juillet, je n'ai obtenu ni visa, ni billet d'avion. Pour temporiser, je propose de m'arrêter à Hong Kong et d'aller en Chine, le temps que la situation diplomatique se calme. Ainsi, j'ai la chance de rassembler des éléments pour *Berlin-Pékin*, installation planétaire conçue en 1987, et qui reste intéressante, malgré la chute du Mur.

La situation se complique dans mes relations avec les australiens. Les partenaires de la première heure connaissent mon point de vue et savourent avec moi tout le piquant de la situation. Je reçois cependant un fax assez virulent d'un artiste australien, directeur d'un centre d'art. Je crains que cette situation tendue ne me pose d'importantes difficultés, mais il n'en sera rien. Les australiens ajoutent la langueur tropicale au flegme britannique et savent faire la part des choses.

L'organisation du projet est prise en main par une jeune artiste dynamique, Clare Lanson, qui connaît les rouages des institutions locales. Elle est compétente en arts et technologies et très efficace. L'exposition doit avoir lieu, quand j'arrive à Adelaïde, dans une galerie d'Art Contemporain dirigée par Clare. Mais elle est licenciée par ses employeurs. Nous devons chercher un autre lieu. Nous trouvons un splendide jardin, au centre d'un bâtiment historique d'Adelaïde en cours de restauration : le Old Treasury Building.

Ce lieu est très beau. Un cloître carré entoure un jardin au centre duquel est un bassin circulaire où poussent des nénuphars. J'abandonne l'idée du piano, très coûteux, pour préférer des haut-parleurs dissimulés dans les roseaux et les arbres tropicaux du jardin.

La bourse de 60 000 francs (9 000 euros) de l'AFAA suffit pour mon séjour, mais ne peut financer une exposition coûteuse. La Biennale demande 20 000 francs (3 000 euros) à l'ambassade pour assurer l'organisation d'*Ozone*. Notre budget limité décourage les informaticiens sauf l'un deux, Dizzy qui programme aussi *Le jour et la nuit*. J'organise en France les deux œuvres dans le même lieu, le Centre International de la

⁴⁶ Association Française d'Action Artistique, émanation du Ministère des Affaires Étrangères

Communication à Roubaix. Les sons d'*Ozone* sont diffusés par haut-parleurs dans la rue.

Ozone, œuvre aérienne, nous interroge sur nos relations avec la Terre. Notre pouvoir sur la nature est grand, mais nos actions nous dépassent et la réaction de la planète nous inquiète. Les discrètes « gouttes sonores » d'*Ozone*, nous appellent à la présence. Notre présence dans la relation intime avec la Terre, notre présence au vide qui nous entoure et nous habite.

Le pouvoir des fleurs, 1996, la relation : une des dimensions du Technoromantisme

La relation est une dimension essentielle du Technoromantisme, poursuivant l'utopie participative des avant-gardes. Cette utopie d'une œuvre participative est une métaphore du désir de reconnaître dans tous les humains une part de créativité, une métaphore de la démocratie et du droit d'expression. Elle s'exprime dans toutes les formes d'œuvres ouvertes : les installations appelant la perception pluri-sensorielle et l'action du spectateur, les dispositifs technologiques interactifs, les œuvres d'art d'intervention (sculptures sociales)... Des œuvres comme *La Nuit de la télécopie, Thaon / New York*, expriment cette dimension de relation dans un art technologique, le projet *15 bancs pour simplement s'asseoir*, de 1991, développe aussi cet art relationnel dans une approche non technologique. *Le pouvoir des fleurs*, œuvre réalisée avec Sylvia Hansmann poursuit cette recherche.

Nous vivons en HLM depuis dix ans. Cette œuvre est une réaction spontanée : créer pour opposer la poésie à la laideur, l'art comme politique de résistance et de proposition d'une autre relation à la ville et à l'autre. Elle exprime notre désir écologique d'une autre ville et d'une autre citoyenneté.

Un des principaux problèmes auxquels nous étions confrontés quotidiennement dans cette cité HLM au cœur de Lille était la prostitution en voiture. Nous ne parlons pas seulement de la situation d'esclavage des femmes et de celle d'une sexualité violente, mais aussi des incidences concrètes pour la vie dans ce quartier du Vieux-Lille : bruit infernal et brutalité automobile, seringues et préservatifs, armes et autres situations choquantes rencontrées quotidiennement.

Cette situation nous a incités à proposer un projet de rue alternatif : sans voiture ou avec une circulation automobile réduite, avec des espaces verts et des espaces de jeux pour les adultes et les enfants. L'idée de ce projet de rue est de redonner à la rue la convivialité que les voitures lui retirent, de remplacer la violence par la présence conviviale des habitants de la résidence.

L'autre question liée à cette œuvre a trait aux relations entre les citoyens, les artistes et le pouvoir. En fait, cette œuvre aurait pu être collaborative si elle avait été acceptée par les politiciens, elle a été l'objet

d'une confrontation extrêmement vive entre nous, artistes et les responsables de la ville et des HLM. Il faut comparer le contexte engagé de cette œuvre qui s'apparente à une révolte, avec le contexte institutionnel de l'œuvre de Robert Milin pour le Palais de Tokyo (voir plus loin). Quand j'ai été nommé professeur aux Beaux-arts de Tourcoing, j'ai écrit au Maire de Lille pour demander s'il n'existait pas un programme d'atelier d'artistes à Lille comme il y en avait à Hérouville-Saint-Clair, où nous habitons, ou à Paris. La réponse nous a été donnée par l'adjoint au maire, président des HLM, qui nous proposait un appartement HLM dans une résidence des années 70 dans le Vieux-Lille. Ce président des HLM nous écrivit dès notre installation pour nous demander de façon appuyée de nous inscrire sur les listes électorales. Cette attitude était choquante, elle dévoilait l'utilisation des HLM comme instrument électoral. Elle révélait un système féodal de corruption, de clientélisme, de censure, de menaces et de répression, où les habitants modestes ont très peu de marge de liberté. Nos relations avec les HLM et le pouvoir politique se termineront en effet par un procès où ils nous réclameront de façon injuste 20 000 francs de remise à neuf de l'appartement. Ce logement nous avait été attribué dans un état sordide et il nous était impossible malgré tous nos travaux de rénovation de le rendre comme neuf. La remise à neuf du logement, outre qu'elle allait profiter à un client plus discipliné du système, était un règlement de compte politique. Notre attitude critique d'artistes face à ce système et nos propositions d'une ville écologique et citoyenne nous semblaient être pleines de bon sens, et même apolitiques.

L'architecture de ces HLM est une horreur. Construits vingt ans auparavant, ils avaient été renouvés deux ans plus tôt, et les plaques de bardage de matière indéfinie qui les recouvraient, tombaient déjà, risquant d'estourbir les habitants. L'office des HLM avait donc décidé d'encercler tous les bâtiments pendant deux ans, en attendant que la justice et les experts déterminent qui devrait payer la troisième façade de ces blocs d'habitats. Nous étions en zone de chantier, encagés, interdits de sortir dans les « espaces verts ». Les HLM ont même imaginé d'interdire l'ouverture des fenêtres. Pourquoi l'architecture de ces bâtiments n'a-t-elle pas été conçue de façon plus durable, une des données essentielles d'une réflexion écologique sur l'habitat ? Une architecture plus belle, plus durable, plus humaine, comme celle d'un Lucien Kroll ⁴⁷ ou celles décri-

tes par James Wine ⁴⁸. Un urbanisme écologique, où des espaces sont créés pour la convivialité.

Dans notre projet de rue, il ne s'agissait pas seulement de limiter la place de la voiture qui est une arme et une carapace. Ce char empêche toute communication entre le conducteur et le piéton, il pollue l'air, il est bruyant et exerce une violence physique. Les zones piétonnes sont conçues comme des zones commerçantes, rien n'y est fait pour la convivialité : pouvoir s'arrêter, parler, gratuitement. Les bancs deviennent des éléments de plus en plus rares pour limiter la place grandissante des SDF. La sécurité devient le concept essentiel de ces espaces où l'on supprime les arbustes, les espaces intimes et complexes, pour faciliter la vision (transparence) des forces de l'ordre.

À proximité de ces HLM, la plaine Winston Churchill, est réaménagée après le passage du TGV, enterré grâce à la pression des écologistes. Cet espace semi-sauvage, indifférencié, où des familles venaient pique-niquer, est remplacé par des terrains de football et des levées de terre reproduisant les fortifications Vauban. Cet espace vague devient un espace discipliné, quadrillé, tracé à la règle d'urbanistes peu inspirés. Le désordre relatif des quelques jardins familiaux qui s'y trouvaient est aussi supprimé. Une autre vision du jardin urbain, celle du jardin écologique tout proche, est possible ⁴⁹. *Le pouvoir des fleurs* par contre a sans doute été perçu comme trop anarchique, trop sale (planter des mauvaises herbes au pied d'un HLM au centre de Lille...) pour être récupéré politiquement. Cependant les HLM ont hésité : ils ont dépêché la responsable de la communication, venant inspecter le lieu du délit avec ses lunettes noires. Elle a émis ensuite, au téléphone, l'hypothèse que la bordure soit entretenue par la ville de Lille. Connaissant la lourdeur du service des espaces verts... Mais surtout ce n'était pas l'esprit du projet, qui consistait avant tout à exiger l'expression des citoyens. L'acte de planter est avant tout ici, une prise de parole, une action citoyenne, un engagement. Nous n'avons pas besoin qu'encore une fois l'on parle à notre place, que l'on nous coupe... la parole. *Le pouvoir des fleurs* est la méta-

⁴⁷ KROLL Lucien, *Bio, psycho, socio, eco, écologies urbaines*, Ed. L'Harmattan, Paris

⁴⁸ WINE James, *Architecture verte*, Ed. Taschen, 2000

⁴⁹ BARRON Stéphane, *Art Planétaire et romantisme techno-écologique*, thèse de doctorat sous la direction d'Edmond Couchot, Université Paris 8, 1997

phore de la liberté d'expression et de l'engagement citoyen. Une métaphore de l'interaction contre la communication unilatérale. De fait, politiquement, une métaphore de la démocratie, où chacun pourrait s'exprimer et contribuer à l'élaboration de la cité.

En réalisant *Le pouvoir des fleurs*, nous n'avions pas l'idée de décréter cette action œuvre d'art. Cette action nous semblait urgente, essentielle, vitale. Ce que nous, artistes, citoyens avons envie de faire. Ce n'est qu'après une longue réflexion que j'ai émis l'hypothèse que cela pourrait bien être de l'art et que j'ai raconté cette œuvre dans ma thèse et dans le cédérom *Art Planétaire*. C'est récemment que j'ai émis l'hypothèse que ce travail pourrait s'insérer dans l'Esthétique relationnelle. *Le pouvoir des fleurs* reste selon moi une œuvre mineure, elle n'a pas la force de nombreux de mes projets d'Art Planétaire qui proposent une autre forme de perception. Elle est d'ailleurs à comparer avec l'œuvre très officielle de l'artiste Robert Millin qui en 2002 réalise *Le Jardin aux habitants* pour Le palais de Tokyo, l'institution qui confère la consécration à l'art d'aujourd'hui, et donne le label Esthétique relationnelle. En toute subjectivité, je trouve que *Le jardin aux habitants* consacré par l'institution n'a pas beaucoup d'intérêt. La dimension de la subversion est absente puisque c'est l'institution qui donne les jardins. Il n'y a pas, ou très peu, de modification des consciences par ce travail. *Le pouvoir des fleurs* est un cri, une révolte, un questionnement qui remue le couteau dans une plaie de la ville. Nous nous sommes, involontairement, mis en danger dans cette action, en ayant sur le dos à la fois les proxénètes du Vieux-Lille et les politiciens qui nous ont combattus avec les moyens les plus vils.

***com_post*, 2000, tendre nos mains autour de la Terre**

À l'origine de *com-post*, je souhaitais mettre une webcam dans un compost. Sans doute, comme une suite des *Plantes de mon jardin*, je poursuis cette fascination pour les espaces microscopiques, et leur lien avec la planète. Je trouve aussi passionnante leur évolution très lente presque imperceptible. Je trouvais intéressant que la webcam soit détournée de son utilisation première. Utilisée d'habitude pour surveiller une action, une évolution sensible, pour satisfaire une curiosité, elle serait utilisée dans mon projet pour montrer « rien de spécial », une non-évolution : une interprétation très zen de la webcam. La webcam répond à un impératif de surveillance, ici elle focaliserait l'attention sur un processus vital pour l'humanité : si des millions d'années ont été nécessaires pour fixer le carbone dans la terre pour rendre l'atmosphère respirable, composter c'est à court terme diminuer la libération de CO₂ dans l'air, c'est emprunter le chemin de la vie sur Terre, faire marcher le cycle du carbone dans le sens de la vie. *com-post* est une métaphore de la vie.

Pensant que cette idée de webcam dans un compost était un peu simple, voire inintéressante, j'ai imaginé une version hybride de l'œuvre. Sur le site j'ai ajouté la possibilité pour les internautes d'envoyer des textes par email. Ces textes sont décomposés lentement jusqu'à devenir des lettres. Il y aurait donc le compost « réel » et la métaphore textuelle du compost. En fait, l'image de webcam m'est apparue superflue, et nous avons élaboré le programme de *com-post*. Nous avons travaillé à trois : l'informaticien Manuel Vila a conçu un programme de base de données en PHP qui permettait de recevoir les emails et les décomposer. Le graphiste David Marsalone a réalisé, sur mes directives, l'interface visuelle sur internet avec le programme Flash, permettant d'afficher les textes décomposés et stockés par le programme de Manuel.

La première idée de *com-post* est simplement un hommage au compost. Ne connaissant pas cette technique, pratiquement oubliée en France, j'ai été étonné de l'apprendre en rencontrant Sylvia. Dans son petit studio à Paris, quand nous nous sommes rencontrés, elle avait un compost sur le bord de la fenêtre. Toutes les maisons allemandes (ou presque) ont leur compost. Et c'est vrai que pour moi, je ne peux plus

vivre sans compost... Cela me dérange toujours de voir les déchets végétaux rejoindre les poubelles. Je reste fasciné par le compost : on met des épluchures en tas, et miracle, ça devient de la terre ! Si on regarde dedans, on voit tout un monde s'agiter : des moucheron, des fourmis, des vers... et on devine des microbes, ça chauffe... une usine à gaz !

com-post est donc un hommage, un remerciement et c'est une œuvre militante, elle veut partager ma découverte et mon émerveillement. Humains, compostez ! C'est une œuvre utopique, non pas une utopie massifiante, imposée à tous, mais une utopie concrète : une invitation à une démarche positive pour soi et pour la Terre, à travers la poésie et la philosophie. *com-post* invite à l'action, à la pensée tangible et active. Giono racontait l'homme qui plantait des arbres, *com-post* raconte l'homme qui transforme les déchets en terre. Rien n'est imposé dans l'art, mais proposé, suggéré, imaginé. L'art est encore plus libérateur que les textes. *com-post* est une œuvre collective, distribuée partout sur la Terre, comme le sont tous les gestes anonymes et simples que sont les gestes écologiques quotidiens et qui ajoutés, reliés entre eux contribuent à un changement humain et une sauvegarde de la planète. *com-post* est à rapprocher de l'œuvre performative *Un travail de fourmi*.

com-post est aussi une œuvre sur la mort. Le cycle du carbone est celui de la vie et de la mort. Recycler, composter est-ce refuser ou accepter la mort ? Croit-on à la réincarnation pour ne pas voir que notre fin est définitive, que cette fin est le début d'un nouveau commencement ? Retourner à la Terre pour que d'autres hommes construisent de nos restes : nos mots, nos idées, nos utopies, nos énergies... ou sur notre absence, sur le manque qu'elle crée.

Notre existence sur Terre est transitoire, chaque jour, nous nous déconstruisons et nous reconstruisons autrement. Que restera-t-il de nous ? Des mots, des molécules, des gènes, d'autres humains faits d'une part de nous, de nos corps, de nos idées, de nos gestes ?

C'est pour cela que *com-post* est à la limite du visible, un carré marron sur fond noir, à la limite du visible, de la disparition. À la limite de la vie et de la mort. *com-post* est une vanité, une nature morte de mots.

com-post est une œuvre sur le détachement. Écrire nos attachements,

nos désirs, nos pensées, nos amours, nos haines et les voir se décomposer, s'effacer peu à peu. Les recevoir sous forme de déchets et en réutiliser les atomes pour de nouvelles constructions, de nouvelles vies.

com-post exprime que la transformation du monde passe par la transformation de soi, elle-même conditionnée par un changement spirituel, une prise de conscience. Abandonner l'ego, les attachements. Se détacher des mots, des théories. *com-post* invite à se libérer, aide chacun à mettre à distance, par la destruction progressive ce qui embarrasse l'esprit : les mots, les idées qui tournent sans cesse dans nos corps. L'œuvre invite à une hygiène de l'esprit.

Ces mots qui tournent dans le cerveau mondial, internet, sont fragmentés, réutilisés pour créer d'autres mots. Regarder les mots qui passent comme des nuages sans s'y attacher. Les nuages créeront d'autres formes plus tard, plus loin. Œuvre du mouvement, le flux perpétuel du changement. Cette mise en commun de nos mots exprime le lien de nos idées, de nos inconscients, de notre créativité.

Émotion et poésie partagée par tous, *com-post* est un poème visuel collectif. Chaque texte est fragmenté comme un cut-up ; la langue y est déconstruite et reconstruite en même temps, comme un flux. *com-post* tisse des liens : mots à mots, lettre à lettre, esprit à esprit. L'œuvre célèbre la joie d'une créativité partagée par tous. Elle exprime le don. Donner nos mots pour une fête collective du verbe, pour le jeu de la création. Célébration du réseau et de la jouissance collective qu'il apporte, *com-post* est aussi une critique du réseau. Elle nous montre notre aliénation aux machines et au réseau. Elle ironise sur la communication et l'information de notre époque. Déluge de messages, d'idées qui font disparaître la pensée. Ce qui est arrivé à *com-post*, son accident (comme le dirait Paul Virilio) est significatif. Créée par les mots, elle étouffe sous le déluge textuel. Au départ les quelques publicités que l'on recevait faisaient une charmante apparition au milieu des textes poétiques, sensibles, « humains ». Ils rappelaient qu'eux aussi sont faits de mots, les mêmes mots que les plus ressentis. Mais voilà, la machine mondiale du réseau s'est emballée. *com-post* a explosé sous le déluge des publicités et des

virus. Le non-sensible a envahi l'œuvre qui interroge la distinction entre sens et non-sens. La pensée construction de nos ressentis, suivra-t-elle le même chemin sous le déluge informationnel de ce siècle ? *com-post* est une TAZ, Zone Autonome Temporaire, un moyen pour perturber, créer du chaos, jouir collectivement, une zone de brouillage non violente et poétique. *com-post* est une zone de ralentissement comme le souligne Evelyne Rogue⁵⁰. Le lent défilement des messages, le temps différé, étalé de réception des textes (tous les 7 jours). *com-post* est une machine à interroger le temps. *com-post* invite l'utilisateur à se révéler, se dévoiler, se connaître intimement.

⁵⁰ ROGUE Evelyne, *com-post de S. Barron, ou le miroir de la communication*, texte en ligne sur <http://www.artcogitans.com>

***fusil*, netart, 2003, le Technoromantisme, la technologie critique et romantique**

fusil est une œuvre en ligne élaborée à partir des fusils bricolés par mon fils, Balthazar à l'âge de quatre ans. Il a créé ces substituts de pistolets ou de carabines car il voulait avoir des fusils comme ses petits copains du quartier de La Paillade. Un de ses petits copains lui avait donné un colt en plastique que nous avons égaré. Il a assemblé ses premiers fusils de bric et de broc : une paille en plastique bleu, nouée, devient un pistolet, trois bouts de paille scotchés un pistolet à double canon (?), un bout de bois, un bout de paille et un tube en aluminium forment un fusil à lunette, un bout de tissu noué est un colt miniature, de nombreux bouts de bois sont des armes de poing, des carabines ou des bazookas... Balthazar se bricole une mitrailleuse en meccano de bois, dessine une arme sur du papier toilette, transforme une carotte fourrée dans un étui en pistolet... Hésitant d'abord sur la conduite à tenir (l'encourager ou le décourager), je me prends rapidement à son jeu en collaborant à ses recherches. Son imagination et sa créativité ludique m'invitant à le suivre. Imaginant comment je pourrais transformer en œuvre conjointe cette poésie enfantine, mon idée est de prendre en photo ces fusils éphémères, spontanés et fragiles. Comment ensuite faire œuvre de ces photographies ? L'idée est de réaliser une galerie de ces petites œuvres entre objets et photographies numériques. L'idée de vente d'armes en ligne vient ensuite. Il s'agit d'un jeu entre mon fils, moi, et l'internaute.

Cette œuvre est incidemment un clin d'œil, une critique des ventes d'armes en ligne : restez chez vous, barricadez vous et armez vous ! Elle joue aussi sur l'ambiguïté entre œuvre d'art et arme, entre trafic d'art et trafic d'armes. *fusil* est une exposition d'objets d'art : les fusils. Chaque fusil, acquérant le statut d'œuvre d'art, peut être vendu en ligne. Au lieu d'exposer la série des fusils dans une institution d'art contemporain, ce qui reste à obtenir, il est plus facile de réaliser une exposition en ligne, sans médiation ni médiateur, et de plus de créer une œuvre globale qui est l'exposition en ligne. Chacun peut acheter les œuvres d'art, fusils en ligne. Ma naïveté m'a-t-elle fait croire à cette utopie : transformer des fusils de bois en monnaie sonnante et trébuchante ? En tout cas, c'est l'argument qui a persuadé Balthazar de laisser éventuellement partir de si beaux fusils dans la nature, ou la jungle de l'art. Hélas,

nous n'avons pas fait fortune...

La vente d'armes et la vente d'art en ligne sur un support commercial qui explose : le commerce en ligne. fusil.biz comme business ou fusil.bises comme ch/arme en ligne. Internet alimente tous nos fantasmes. Fantasmes sexuels, fantasmes de richesse : faites fortune en achetant et revendant sur ebay. Commerce qui alimente aussi bien nos peurs que de belles escroqueries. Le virtuel de la peur et de la manipulation. Un commerce risqué qui attire les naïfs. Avez-vous peur de payer en ligne ?

Cette œuvre prend sa source principale dans l'imaginaire de l'enfance. Chaque fusil trouvé, inventé, est photographié sur un fond : des papiers au début puis du bois, des tissus, du carton, du béton, du bitume, du cuir, du marbre... Il peut arriver que les fusils soient photographiés sur leur lieu de récolte et donc photographiés in situ sur de la terre, de l'herbe, des cailloux, du sable, ou au contraire extraits, changés de contexte. Le support, le fond est un jeu sur la sensualité : les matières à voir, mais surtout à éprouver physiquement.

Le support refait surface avec l'écorce de l'arbre qui devient camouflage. Enfin, clou de l'œuvre, l'arme absolue : le fusil invisible sur fond rouge.

Un pistolet brûlé est au milieu des cendres, figurant la passion menant à la destruction. Un autre pistolet noir, carbonisé est au contraire sur un cuir noir, exprimant la même chose avec encore plus de noirceur. L'œuvre soulève des questions plus profondes que le simple jeu. Pourquoi les garçons et les hommes aiment-ils les armes ? Est-ce inéluctable ? Les armes sont-elles des images, des substituts, des prolongements du sexe masculin ? Le désir des armes est-il inné ou acquis ? En posant ces œuvres sur des soieries, sur des matières sensibles (l'herbe, la peau, la terre, le cuir...), sont rendues tangibles la séduction et la sensualité. Le rapport entre le doux et le dur, le féminin et le masculin.

fusil est sur fond rouge exprimant la passion amoureuse. Les jeux innocents des enfants sont-ils des préfigurations des jeux de l'amour et de la guerre ? Les jeux d'ange heureux deviennent des jeux dangereux. Les passions peuvent conduire à la mort exprimée par ces fusils noirs et brûlés.

***corps@corps*, Art Planétaire, 2004, à corps perdu**

L'origine de *corps@corps*, œuvre réalisée en 2004, est simple et semble renouer avec une méthode de travail que je pensais avoir proscrite ; l'existence d'une technologie, en l'occurrence le téléphone portable et de deux modes de communication, le MMS et le SMS.

Le SMS est un mode de communication nouveau qui crée un nouveau langage ⁵¹. Les nouvelles générations se sont approprié ce mode de communication souvent lié à l'amitié ou à une nouvelle forme de « billets doux ». Le clavier réduit et le mode de communication informel, créé par des jeunes, a généré un nouveau langage qui dynamite littéralement l'orthographe. Alors que les anciennes générations développent des arguties dérisoires et conservatrices sur l'orthographe, il se pourrait bien que cette novlangue ⁵² opère une révolution du langage équivalente à celle du passage du latin au français au Moyen Âge.

Je souhaitais réaliser un projet utilisant le MMS. Cette technologie permet d'envoyer une photo instantanément à un autre correspondant, lui aussi en déplacement sur la Terre, sans d'ailleurs que les lieux d'émission et de réception soient connus. L'appareil photographique numérique intégré aux portables est d'une très basse définition et le résultat plastique est aléatoire, parfois superbe, parfois décevant. Utiliser cette technique pauvre, incertaine, ingrate me paraît très excitant. Peut-être est-ce une réponse, un défi à une conversation que j'ai eue avec un musicien qui était scandalisé que la publicité présente le MMS comme un accès à la création photographique. Pour lui, il est impossible de faire de l'art avec un MMS. Mon projet peut aussi être une réponse, presque provocante, à ce genre de pensée idiote : on peut faire de l'art avec tout et les artistes le prouvent.

Enfin dernière motivation, le désir de créer est toujours vital, essentiel pour moi, et n'envisager que des gros projets complexes, nécessitant des lieux institutionnels, de l'argent, des solutions technologiques, est assez frustrant. Ainsi mon parcours de création est ponctué de petits projets, volés sur un emploi du temps, des contraintes de vie qui m'empêchent de

⁵¹ AMIS Jacques, DUPLAN DELIGNE Christian, *Parlez-vous texto*, Ed. Cherche midi, Paris, 2001

⁵² La novlangue (newspeak en anglais) terme utilisé par George Orwell dans son roman 1984, est une simplification lexicale et syntaxique de la langue anglaise, destinée à rendre impossible l'expression des idées subversives et, partant, à éviter toute formulation de critique, ou même la seule idée de critique, de l'Etat. Elle s'oppose à l'ancillangue, ou « langue ancienne ».

réaliser mes « gros projets en cours ». Certains jours, j'ai simplement envie de prendre un appareil photo, une caméra vidéo et de créer. L'Art Planétaire, souvent porté par des projets complexes, n'est pas toujours aussi facile à réaliser que *corps@corps*. Aussi ai-je le plaisir de pouvoir réaliser *corps@corps* à la fois très facile à mettre en œuvre et très riche à vivre.

Le déclenchement de ce projet, est assez surprenant. En fait, j'assistais à un spectacle pour enfants que je n'aimais pas du tout, tant par son esthétique que par les messages qu'il véhiculait. Ce spectacle de danse intitulé « sumo tango » montrait deux hommes qui s'affrontaient physiquement. Pendant ce spectacle dont j'attendais la fin avec impatience, ma pensée vagabondait et j'ai imaginé *corps@corps* qui concerne toute relation d'un corps à un autre corps dans l'espace : lutte, désir, indifférence.... (confrontation, combat, regard, tactilité, séduction).

corps@corps est un dialogue de deux corps : il est basé sur l'échange et l'imaginaire (le fantasme ?), sur la tension entre un corps et un autre corps dans l'espace. Cette œuvre est sans doute comme l'essentiel de mon travail, une expression du désir et de la séparation, de la tension entre ces deux pôles, attraction et répulsion. Le projet a été facile à organiser : un envoi d'environ deux mille courriels proposant l'échange simple suivant. « Envoie-moi une « image » de ton corps, et je t'enverrai une « image » du mien. « image » = photo ou texte. Par MMS ou email si c'est une photo ou par SMS ou email si c'est un texte ».

Cette œuvre est conçue pour le MMS, mais en fait les envois se sont faits essentiellement par emails. J'ai reçu plus de cinquante réponses en deux semaines ce qui m'a agréablement surpris. Si je reçois un courriel, avec une photo numérique en fichier joint, je réponds presque toujours par email. Il peut arriver cependant que j'utilise le MMS envoyé à l'adresse email de mon correspondant. Cette œuvre est un jeu, une jouissance artistique. C'est un jeu entre deux corps, deux esprits. Les personnes envoient souvent un texte, un titre et un message. Parfois je reçois seulement un texte. Ma réponse est souvent sur un mode similaire à ce qui m'est envoyé. Une partie du corps répond à une partie du corps. Une attitude du corps à une attitude du corps. Un jeu de mots répond à des mots.... Une couleur d'image appelle une couleur de ma réponse. C'est un jeu plastique qui intègre l'image, le texte, la situation à distance. C'est

aussi un jeu avec des outils de création : l'appareil photo du téléphone, l'appareil photographique numérique, photoshop, le texto, le courriel.

C'est une danse à distance, un jeu de tension et de séduction qui me rappelle le spectacle du chorégraphe Félix Ruckert auquel j'ai participé comme danseur (Spectacle *Ring*, à Munich en août 2000)⁵³. L'œuvre me demande de vivre dans un état créatif, un état de disponibilité, de réactivité instantanée. Ce qui est intéressant dans la réalisation de cette œuvre c'est aussi la relation entre l'intime et l'anonyme. Les envois qui me sont adressés proviennent-ils de gens que je connais, ou sont-ils (et ils le sont souvent) anonymes ? Je reçois une image/un texte et c'est le seul échange que j'aurais avec cette personne. L'autre intérêt de vivre cette œuvre, c'est le temps réel qui demande une réponse la plus rapide et spontanée possible, du corps au corps, de l'esprit à l'esprit, de l'émotion à l'émotion.

Le dialogue peut se poursuivre par d'autres interactions. À ma première réponse, quelques (rares) personnes, ont répondu à nouveau, entraînant une nouvelle réponse de ma part.

Ce projet a-t-il atteint sa forme définitive ? Ce dialogue, ces images parfois intimes, peuvent-elles, doivent-elles, être protégées ou secrètes ? Dois-je les exposer sur le réseau ou les montrer sous forme d'exposition ? Chaque dialogue est intéressant, l'ensemble des dialogues aussi. Pourtant chaque réponse reste le secret d'une personne (qui peut décider ou non de partager). Est-ce mieux ainsi ?

Mon idée serait de réaliser une nouvelle version de cette œuvre, sur une grande ville (Paris), avec un appel à participer, cette fois-ci en MMS uniquement. Le fait de s'adresser à une vaste population, anonyme, par voie de presse ou d'affichage, et de demander des MMS donnerait sa plus forte expression au projet.

⁵³ *Ring*, bouscule la traditionnelle séparation scène/spectateur. Les spectateurs sont invités à prendre place sur la scène, un espace commun, un espace de jeu en cercle : le ring est composée d'une vingtaine de chaises disposées circulairement. Ces personnes vont participer à une forme de rituel sur le thème de la séduction, de la relation éphémère entre les corps.

Cinquième Partie

Médiations de l'Art Planétaire

Le travail de médiation est une des activités principales des artistes contemporains. Cette médiation se fait en amont des œuvres par les dossiers de présentation des avant-projets, par la création d'une « image de marque », style graphique ou façon de parler des œuvres. Elle se fait au moment de la diffusion des œuvres par la publicité, les moyens d'information qui étaient sur des supports papiers envoyés par la poste. Ils sont devenus ensuite des supports informatisés imprimés, puis maintenant des éléments graphiques produits et diffusés par l'informatique en réseau. Cette médiation se poursuit enfin après les œuvres, souvent éphémères, par les expositions et par les textes et les éléments visuels et audiovisuels, eux-aussi transférés, modifiés dans leurs formes, leur usage et leur diffusion, par l'informatique.

Comme nous avons pu le voir dans ce mémoire, mes travaux d'Art Planétaire n'ont qu'occasionnellement rencontré les institutions des arts contemporains. Leur forme particulière, entre évènement et dispositif, a nécessité de créer un mode d'organisation, de publicité, de diffusion puis de mémoire spécifique. Parce que cette forme d'art n'est pas établie et qu'elle nécessite un savoir-faire technique et une forte motivation, il est souvent impossible d'envisager que d'autres personnes (des médiateurs, des commissaires, des galeristes) puissent organiser ce type d'œuvres. Ce qu'il est, en général, possible d'envisager, c'est l'importation d'un dispositif dans un lieu qui ne fournit alors qu'une prise de téléphone et le travail propre de l'institution : l'impression de documents graphiques relatifs à l'exposition, les relations avec la presse... Les expositions de *Traits* (pendant le projet), du *Bleu du ciel*, d'*Autoportrait*, en sont des exemples. Dans d'autres contextes où les médiateurs sont compétents pour les arts technologiques ou motivés pour organiser, il est possible qu'une synergie se développe entre l'artiste et les organisateurs, c'est le cas de *Thaon / New York* ou d'*Ozone* qui n'ont été possibles que par l'efficacité des équipes situées dans les pays distants (dans ces exemples à New York et à Adelaïde).

Par contre il est possible d'utiliser les institutions de façon traditionnelle (accrochage sur un mur, mise en espace in-situ) soit pour donner une

dimension muséale à ces œuvres (c'est le cas du *Bleu du ciel* à l'école d'art de Tourcoing), soit pour montrer des œuvres sur les œuvres (*Thaon / New York* ou *Dans la chaleur des concepts* dans la galerie Schüppenhauer puis au musée de Bochum, *Traits* dans la galerie Sakschewsky de Berlin, *Orient Express* à Tourcoing, *À perte d'entendre* à Faches-Thumesnil...).

Pour ces raisons, et parce que ces œuvres nécessitent un long travail préalable, aléatoire, de production, et aussi une diffusion, une médiation spécifiques, il s'est avéré indispensable de développer une micro-institution, une entreprise non lucrative, l'association *Rien de spécial*®. Cette association a principalement pour fonction de recevoir des fonds et, comme ces fonds essentiellement publics arrivent souvent bien après la réalisation des œuvres, de permettre d'investir sur des projets nécessitant parfois de longues années de préparation. L'association peut aussi investir dans des projets expérimentaux (comme *Autoportrait*) n'ayant aucune chance de pouvoir recevoir l'aide publique. *Rien de spécial*® peut aussi être le support d'une mise en commun d'énergie bénévole, et aussi avoir une identité sociale, une image publique. C'est pour ces raisons que le dépôt de la marque *Rien de spécial*®, à l'image d'une entreprise, a une dimension très sérieuse, pragmatique (créer une image de marque), mais aussi ironique et artistique. On peut rapprocher cette démarche des relations mi-sérieuses, mi-ironiques, voire critiques que de nombreux artistes ont développées depuis le siècle dernier avec l'univers de la publicité et de l'entreprise. Des œuvres visuelles sont inspirées de la publicité : Marcel Duchamp (*Apolinère Enameled*), Andy Warhol (*Boîtes Brillo*), Daniel Pflumm. Des artistes ont développé un art d'attitude, un art de réseau en phase avec la société de service et de communication, faire œuvre c'est développer une stratégie de communication. L'œuvre devient communicationnelle (Art sociologique, Esthétique de la communication), elle détourne, pervertit les moyens de médiation. L'artiste utilise les moyens de communication (publicitaires, médiatiques, didactiques) de l'entreprise, ou de l'institution et développe sa propre stratégie de communication autour des œuvres en jouant avec les codes conceptuels et visuels des médiateurs. Des œuvres comme *Thaon / New York* combinent donc des facettes diverses de la communication : communication en réseau planétaire (radiophonie, transmission), communication publicitaire

(documents graphiques), utilisation des media (presse, radio, télévision). C'est cette logique, confrontée aux contraintes du milieu de l'art et des aides publiques qui nous a conduit à construire notre propre lieu de diffusion, *le Fruc*, ou à développer des projets d'Art public comme *site_non-site*.

Pour faire connaître ou rendre compte de mes œuvres, il a fallu développer une importante activité de médiation. Sans cette activité de médiation, de relation publique, il est probable que les œuvres n'auraient pu exister. Si des projets ont pu recevoir des aides publiques et privées et sortir de la confidentialité c'est du fait de cette médiation. Mais le milieu de l'art, fait de médiateurs, est sans doute dérangé par ces artistes communicateurs. Assurer nous-même la médiation, c'est nous passer de leur fonction et refuser leur pouvoir de sélection. En devenant médiateurs, nous sortons du rôle et de l'image de l'artiste : solitaire, peu pragmatique, à l'opposé de l'entreprise puisque l'art doit être inutile et ne pas s'insérer dans l'univers social.

Cette activité de médiation des œuvres d'Art Planétaire, s'est construite autour des œuvres, chacune nécessitant une adaptation particulière (un détournement) des moyens de communication. Cette adaptation peut être d'ordre pragmatique : l'originalité, la spécificité de l'œuvre invitent au détournement (*Restezchezvousalabridescocktails...*) ou d'ordre esthétique (visuelle ou conceptuelle).

Ces techniques et supports de communication sont les suivants. Le premier dans son ordre d'utilisation est le dossier d'artiste. Produit pour convaincre des financeurs, des mécènes, des critiques, des diffuseurs (responsables d'institution), ils doivent être clairs, informatifs, explicites, mais comme la publicité, ils doivent séduire, emporter la décision et donc être originaux et beaux. Comme ils y consacrent un temps important, et que les artistes aiment faire de l'art, tout le temps, quelle que soit leur activité, ils ont du plaisir à les transformer en œuvres graphiques. Ces dossiers peuvent, tout en restant informatifs, frôler la frontière du livre d'artiste, ou de celle de l'œuvre d'art graphique, voire de la poésie visuelle. Nous avons même envisagé de réaliser une exposition entièrement consacrée aux dossiers sur ces œuvres, on pourrait d'ailleurs considérer que ces dossiers sont proches des croquis de l'époque de la peinture. Réalisés dans les années 80 sur du papier millimétré bleu (techniques

des arts graphiques) de façon à être photocopiables, ils combinent des éléments graphiques (textures, matières), des textes, et des éléments visuels (croquis, schémas). Ils devaient être reproductibles (photocopiables) pour être envoyés à de nombreux partenaires potentiels. Ils ont ensuite, dès que nos finances l'ont permis, été réalisés sur Amiga entre 1987 et 1997 puis (ce qui nous a fait rêver pendant des années) sur Mac Intosh avec des logiciels de mise en page comme X-press. L'infographie ici utilisée permet à la fois la reproductibilité à quelques exemplaires et l'adaptabilité au gré des versions différentes des avant-projets (il faut souvent modifier une donnée technique, remplacer le nom d'un lieu par un autre...). Ces dossiers de projets sont en général au format A4. Un dossier d'un autre type accompagne l'artiste : le « book ». Ce dossier lourd et coûteux rassemble des photographies et des textes sur les œuvres réalisées. Au passage du millénaire, ces deux types de dossiers ont été remplacés par le site internet. Les œuvres réalisées sont accessibles à tous, les avant-projets sont accessibles sur des adresses protégées de façon à ce que les idées ne soient pas réalisées par d'autres artistes. Avant internet, nous nous déplaçons avec des dossiers lourds et encombrants, maintenant nous pouvons envoyer par email une adresse adresse où nous présentons nos projets. Lors des rendez-vous, internet permet de montrer la description en ligne des œuvres et des avant-projets...

La publicité, œuvre d'art visuel

Les autres éléments de médiations sont les supports graphiques publicitaires : l'affiche, les tracts, les objets publicitaires (règles, tee-shirts...), les cartons d'invitation. Les catalogues rassemblant des éléments visuels et des textes critiques : les dépliants de *Traits* ou de l'exposition à Faches-Thumesnil, le cédérom *Art Planétaire* (initialement catalogue de l'exposition de Tourcoing). L'évolution technique a transformé ces documents imprimés coûteux et peu souples d'utilisation en site internet (www.technoromanticism.com) dont le contenu est accessible de toute la Terre et modifiable, augmentable directement par l'artiste à peu de frais. Les textes critiques peuvent maintenant faire l'objet d'une publication en ligne, qui n'a pas la même aura, ni le même usage que l'édition papier, mais a l'avantage de l'accessibilité (pour les chercheurs, pour les critiques ou le milieu de l'art, ou pour le public). Il est à noter que les com-

missaires peuvent parfois, au hasard de leurs recherches pour monter des opérations thématiques, s'informer de vos travaux. Mais la médiation traditionnelle effectuée par les galeries, les critiques et les commissaires indépendants reste la voie la plus importante de validation d'une démarche artistique. Seulement une petite part du mythe d'internet d'une communication directe, sans médiateur, sans l'intermédiaire du « réseau humain et social » est vraie. La médiation d'internet s'ajoute aux médiations traditionnelles.

La publicité-poésie-visuelle de 1990 pour l'installation *Dans la chaleur des concepts* montre une utilisation de l'infographie non pas à des fins visuelles, mais plutôt dans une utilisation conceptuelle. Cette publicité se rapprochant de la poésie visuelle a été réalisée avec un programme de mise en page sur ordinateur Amiga. Elle a été envoyée par courrier à l'ensemble de mon réseau. Dans les colonnes de texte, j'ai importé le langage système de l'ordinateur (ASCII). Cette publicité devient en grande partie incompréhensible : elle figure une sorte de borborygme. Cet aspect graphique et irrationnel rapproche ce travail à la fois de la poésie visuelle et de la poésie sonore. Cette publicité s'inscrit dans la suite logique des œuvres visuelles de Fluxus ou de Dada. L'importation du langage système de l'ordinateur provoque un bug : l'ordinateur refuse d'enregistrer le document ou toute autre opération. On ne peut qu'imprimer la page qui devient un document unique réalisé avec un ordinateur outil même de la reproductibilité technique. Paradoxalement, cette œuvre réalisée avec l'informatique est un exemplaire unique. Cette unicité, et aussi l'inscription de cette œuvre dans l'héritage de Fluxus et aussi dans la contemporanéité technologique suscite l'intérêt du critique d'art Friedemann Maltzsch et de la galeriste Christelle Schüppenhauer. Ils m'invitent à participer à une retrospective sur la poésie visuelle et Fluxus, *Wortlaut*, qui rassemble des œuvres de grands artistes : Beuys, Cage, Duchamp, Paik, Schwitters... Cette exposition a lieu dans la galerie de Cologne en 1989, puis au Musée de Bochum en 1990, et enfin à Prague en 1991 (à Prague, à la galerie Spala je proposerai d'exposer le projet *Les plantes de mon jardin*). Ce travail graphique s'est informatisé à la fois au moment de la production visuelle et au moment de la diffusion (les courriels si rapides ont remplacé les fastidieux envois postaux).

La collaboration avec les métiers de l'édition et de la publicité.

Si l'artiste souhaite détourner les techniques de communication, les métiers de l'édition et de la production d'objets graphiques sont complexes et nécessitent la mise en œuvre de techniques professionnelles qui se sont informatisées depuis les années 80. L'artiste s'entoure donc de conseils, de collaborateurs bénévoles ou rémunérés par lui (parfois sous la forme d'une œuvre) ou par l'institution. Cette collaboration est indispensable pour arriver à des documents viables, mais elle doit faire l'objet d'un savoir-faire aussi de l'artiste s'il veut que ces documents graphiques correspondent à l'esprit de ses œuvres. Le graphiste, par exemple, a une rapidité d'utilisation du programme, une connaissance de l'outil, de la chaîne de production jusqu'à l'impression. L'artiste donne des hypothèses de travail, elles sont confrontées à l'expérience du graphiste qui peut modifier un peu les hypothèses pour les rendre viables, diminuer le risque d'échec, et arriver à un document à la fois original, inédit, mais aussi utilisable : lisible, par exemple, ou rentrant dans un budget réaliste. L'avis du graphiste est complété par d'autres informations. Des maquettes en papier ou en carton peuvent être réalisées, des éléments peuvent être testés sur mon ordinateur, les documents à insérer peuvent être préparés de façon à épargner le temps précieux de l'infographiste. L'avis de mon oncle sur toute la chaîne de production éditoriale est très précieux, il a en effet dirigé une grande imprimerie et est maintenant papetier et imprimeur typographe et sur offset. Informé des papiers les plus récents (recyclés, papiers colorés, calques...), ou de techniques de pliages, compétent sur la chaîne de production, ses contraintes et ses coûts, il me donne son opinion sur la faisabilité de mes hypothèses.

Le type d'hypothèse est le suivant pour l'emballage du cédérom *Art Planétaire* : « Et si le document était carré, d'un côté de 21 centimètres, imprimé en bleu ciel, sur du calque pour la couverture, et sur du papier recyclé pour les pages intérieures... ». L'élaboration graphique est ensuite une interaction avec l'infographiste : soit nous travaillons côte à côte, soit nous travaillons alternativement, voire à distance.

Comme invitation, information sur le projet *Traits*, nous avons réalisé 7000 règles en plastique dans les quatre langues des pays où l'œuvre est montrée : français, anglais, allemand, espagnol. L'idée de la règle vient d'une part des catalogues d'objets publicitaires à destination des

entreprises et des organismes publics et d'autre part, des idées de mesure et de tracé liées à *Traits*. Mon intention en réalisant cette invitation est que les responsables culturels qui la recevront pourront la garder sur leur bureau, et que cette publicité sortira de l'ordinaire des nombreuses invitations qu'ils reçoivent chaque jour. Ces règles ont un statut ambigu « objet publicitaire commercial » et « objet d'art » à tirage limité. Cette règle est une sorte de provocation ironique, car ce mode de communication est celui de l'entreprise, et tout ce qui vient de l'entreprise est méprisé par le monde culturel. Si un artiste se dit entrepreneur il s'attire le mépris des artistes et des médiateurs culturels, et il ne peut être considéré comme un artiste pur, mais comme un vulgarisateur, quelqu'un de superficiel qui cherche la reconnaissance directe du grand public, sans passer par les fourches caudines des intellectuels de l'institution. On retrouve à l'Université aussi cette même méfiance à l'égard de ceux qui touchent un public plus large que la seule institution. De même ai-je signé la présentation de l'installation *Mur*, en utilisant le terme « installateur vidéo ». Il faut noter que cette attitude très élitiste ou très sectaire a subi des évolutions. Les institutions de l'art contaminées par le virus de la communication, utilisent maintenant tous les outils de communication, produisent, elles aussi, des objets publicitaires et des objets d'édition artistique (et des objets à mi-chemin entre les deux). Si au début des années 80, ce genre de provocation était amusante, renvoyant aux détournements dadaïstes de Duchamp, elle est devenue maintenant une entreprise très sérieuse et lucrative. En province, si les conseils généraux des années 80 avaient l'impression de s'encanailler avec des artistes qui utilisaient sans complexe la presse et la publicité, maintenant ils ont adopté une attitude inverse. Un artiste bas-normand reconverti en agence de publicité culturelle, a ainsi rapidement compris que des budgets importants peuvent être débloqués pour faire des expositions collectives ou des catalogues. Les collectivités locales ne financent plus la production artistique (les artistes), mais la médiation de leur politique culturelle, préférant investir dans l'organisation d'évènements (*Ateliers ouverts*, *Nuits blanches* et autres *Quartiers libres*), ou dans des brochures listant les artistes et les associations, et visant plus à promouvoir les hommes politiques que la création artistique.

Les documentaires vidéo sur les projets d'Art Planétaire

Dans les vidéos documentaires sur les projets *Thaon / New York* et *Traits*, la compréhension didactique de ces projets n'est pas l'essentiel. Ce sont pour moi des vidéos artistiques, en ce sens qu'elles expriment les projets plus qu'elles ne les expliquent. La vidéo est un des produits du processus de chaque projet, elle est un moyen que chaque projet reste vivant. Il m'est apparu naturel d'employer la vidéo pour rendre compte de mes projets. Ces vidéos sont à la fois des documentaires et de l'art vidéo. Les informations sonores et visuelles récoltées pour chaque projet sont traitées plastiquement et non didactiquement. La compréhension de ces « documentaires » n'est pas l'objectif principal. Elles cherchent plutôt à donner une impression, à rendre le projet vivant plus qu'à l'expliquer. La vidéo est un prolongement du projet, un point final sans doute, une mémoire. Elle est aussi une œuvre, car la création ne s'arrête jamais.

La bande vidéo sur le projet *Traits* est montée sur un banc U-Matic trois machines qui permettent de faire des effets spéciaux rudimentaires. Pour rendre homogènes les images filmées par François Labastie et moi-même, j'utilise un traitement de l'image qui la dégrade beaucoup : les couleurs sont rendues pastel et acidulées comme les couleurs des vieilles cartes postales en noir et blanc réhaussées à l'encre. À ce premier traitement, j'ajoute un « volet » noir incrusté sur toutes les images, formant une sorte de dentelle noire sur l'image en couleur. Ce volet est presque entièrement refermé, ne laissant qu'une bande verticale d'un centimètre, reprenant l'idée générique du trait. Un effet stroboscopique appliqué à toutes les images, les rend homogènes en gommant les à-coups. Cet effet donne aux images une rythmicité, et apporte l'atmosphère d'un temps suspendu, d'une progression qui pourrait ressembler à une marche régulière, obstinée, sur le méridien, de la mer à la mer qui sont les plans du début et de fin. La bande son de cette bande vidéo est la superposition des sons enregistrés au tournage, à la voix de Pierre Restany qui dit son texte pour le catalogue. Il ne s'agit pas d'une relecture du texte dactylographié, mais du texte sur le projet qu'il a improvisé. La voix de Pierre Restany enregistrée avec un walkman confère aussi à cette bande un aspect magique, mystérieux qui fait s'éloigner encore plus ce documentaire de la vidéo didactique, pour exprimer plus qu'expliquer l'atmosphère du projet.

Le cédérom *Art Planétaire*, 1994/2000

Pour l'exposition de Tourcoing (qui montrait trois œuvres *Le bleu du ciel*, *L'espace d'un jour*, *Orient Express*), nous disposons d'un budget pour un catalogue. Nous décidons de réaliser un cédérom avec l'aide de Téréza Tranaka, une de mes élèves, et de son mari, Yannis Haralambous. En effet, avec un budget d'environ 6000 euros, un catalogue n'aurait rassemblé que quelques images en couleur et un nombre limité de pages. Le cédérom, nous permettait de rassembler presque toutes les informations disponibles sur mes œuvres depuis 1984 : 500 photographies, tous les textes critiques écrits sur ces œuvres, ma thèse de doctorat, des vidéos, des extraits sonores, des documents graphiques... Le cédérom est aussi une technique alors peu utilisée par les artistes : quand nous commençons ce travail, en 1994, il n'existe pas de cédérom d'artiste.

Un autre informaticien, Marc Logié complètera ce travail de programmation. Le travail de réalisation durera jusqu'en septembre 1999, et représente un nombre incalculable d'heures de travail. La dernière année de travail consistera essentiellement à corriger des erreurs de programmation (« déboguer »), et à résoudre les problèmes de compatibilité des plates-formes PC et Mac, avec l'aide d'un mécène, l'entreprise Œil pour Œil de Lille. Nous graverons pas moins de vingt versions successives du cédérom, testées chacune sur Mac et sur windows 95, 98 et NT.

La première phase du travail a consisté pour moi à déterminer le contenu du cédérom. Classer les documents (photographies, vidéo, textes de critiques ou textes de doctorat...), leur trouver une organisation générale, et déterminer aussi l'articulation de ces informations dans le moindre détail.

Notre première difficulté est la définition des rôles dans la réalisation du cédérom. Yannis et Téréza me demandent de leur apporter toutes les informations venant des archives des œuvres, et des hypothèses de scénario multimédia. Ils élaborent pendant notre voyage en Australie, une première version du cédérom qui ne me convient pas du tout, ni d'un point de vue esthétique, ni du point de vue du sens des œuvres. Elle contient des scénarii différents de mes propositions initiales, qui conduisent à une esthétique anecdotique et non minimaliste, et introduisent des contresens sur certaines œuvres. Comme je ne suis pas un artiste reconnu, je crains que les utilisateurs du cédérom ne pensent que c'est ma

façon de voir, ou que ce cédérom est mon œuvre.

Je souhaitais garder la maîtrise de la conception du cédérom et travailler comme je le fais lors de la réalisation de mes vidéos ou de mes documents graphiques (invitations, affiches, catalogues...), ou des œuvres nécessitant une collaboration technique. Ce cédérom doit rendre compte de ma démarche, il a une fonction informative et didactique. Mais à l'explication, je préfère l'expression. Le cédérom, comme les vidéos documentaires, voire les documents graphiques doivent tendre plus vers des œuvres d'art que vers des objets de communication.

Dans la réalisation du cédérom, apparaît une deuxième difficulté. Face à une technique nouvelle, il faut inventer un langage nouveau, se débarrasser des habitudes de lecture des supports précédents : images fixes, textes, sons, images en mouvement, animations, interactions. Un cédérom n'est pas la juxtaposition linéaire de ces éléments, mais nécessite une nouvelle expression. Il faut réussir à se débarrasser de la linéarité du livre, de la hiérarchisation des informations qui marquent nos processus de pensée. Ainsi, la première vision du multimédia est d'organiser l'information sous la forme d'une arborescence avec une succession de choix.

Il faut aussi essayer d'éviter les évidences, le formatage technique de l'ordinateur et du logiciel. Nous avons refusé les standards de navigation des cédéroms (flèche se transformant en doigt sur les zones actives...), afin de rendre la navigation moins immédiate et plus énigmatique, mais aussi pour s'opposer au « formatage » de l'intuition imposée par les logiciels.

Une première évidence est que l'utilisateur clique quand il choisit. Une autre évidence d'utilisation à cette époque est de surligner tous les liens pour inviter l'utilisateur à cliquer, à choisir ce que le concepteur a voulu faire choisir. Il semble que le hasard, l'absence de choix, l'erreur soient exclus du système logique du logiciel. Or les artistes utilisent depuis longtemps l'erreur, l'imperfection, le hasard, les doubles sens et les doubles choix, l'idiotie et l'illogique dans la création.

En reprenant ce travail sur le cédérom en 1996, mon idée est de créer un sommaire sonore, où tous les choix sont possibles d'emblée. Cette hypothèse sonore vient de ma discussion avec Derrick de Kerkhove dans laquelle il souligne l'importance du son et de la tactilité dans ma démarche. « J'aime bien dans d'autres œuvres que tu nous as montrées, que tu

as faites, l'insistance aussi sur le son. Parce que le visuel est une chose, mais toujours froide, distante, écartée du moi, tandis que le son vient chercher, vient fouiller la sensibilité et l'émotion, c'est quelque chose de très intime chez l'être »⁵⁴. La dimension tactile est aussi renforcée par l'utilisation du déclenchement du son par le glissement de la souris sur la surface du ciel de nuages.

Le sommaire est un ciel de nuages. Quand on fait glisser la souris sur l'un des nuages, on entend un son exprimant chaque œuvre. Dans un deuxième temps, on peut cliquer sur le nuage et accéder à une petite œuvre multimédia sur l'œuvre choisie. Le titre du projet, sa description courte et sa date de réalisation, sont accessibles par un deuxième clic (sur un « nuage »). Le clic suivant, sur un logo de trois nuages, permet d'accéder à l'explication théorique du projet. De même des informations visuelles complémentaires sur les expositions de l'œuvre sont accessibles à partir de la page d'accueil de chaque œuvre.

L'utilisation du tâtonnement dans le son combine le tactile et l'auditif et tend à diminuer l'importance du visuel : c'est vraiment une autre approche du multimédia.

Zones pièges : le hasard, le labyrinthe, le non-choix.

Nous utilisons aussi dans le cédérom le déclenchement de l'interaction par le passage de la souris sur une zone active invisible pour l'utilisateur. En passant sur cette zone active, il « tombe » dans le son. Au risque parfois de ne pas pouvoir s'échapper, d'être entraîné dans un labyrinthe. Cela dynamise la lecture et la rend périlleuse, surprenante. Il est dans un labyrinthe, dans le noir, il doit naviguer, se diriger à tâtons, les sens en éveil.

Catalogue, livret du cédérom : livre d'artiste.

Nous avons décidé d'imprimer un catalogue pour accompagner le cédérom. Il permet à l'utilisateur, même non confirmé en informatique d'avoir un accès progressif au cédérom, en lui donnant des clefs de lecture qui compensent cette navigation inhabituelle. Il peut presque se suffire à lui-même, car il explique succinctement chacune des œuvres.

Le catalogue est imprimé en bleu ciel. Le calque épais de la couverture permet de jouer sur la transparence et de rappeler ainsi la dimension aérienne de l'œuvre *Le bleu du ciel*. Le calque permet de voir à la fois le

⁵⁴ De KERKHOVE Derrick, « Le point d'être dans *Le bleu du ciel* », *Cédérom Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000, texte reproduit dans le volume IV, annexes.

cédérom et le texte de la première page du catalogue, à travers une image de la terre et d'autres éléments visuels (le titre, les informations techniques du cédérom au dos de couverture). J'avais pensé au départ utiliser les boîtes traditionnelles d'emballage des cédéroms. Cela aurait facilité la commercialisation du cédérom. Il n'a été vendu par exemple qu'à cinq exemplaires par la librairie du Centre Pompidou et son réassort a été refusé, alors que des cédéroms dans des pochettes de CD audio, faciles à ranger, sont restés présents plusieurs années dans ses rayons. Mais les pochettes de cédéroms en plastique m'apparaissent laides, standardisées, non écologiques. J'ai préféré concevoir un objet d'édition sur mesure, incluant sur 24 pages imprimées en bleu, la description succincte des œuvres, du mode de navigation dans le cédérom et dans chacune des présentations multimédia de chaque œuvre.

J'ai conçu un dispositif inédit pour inclure le cédérom dans le rabat de la couverture du cédérom. Ainsi le cédérom est visible, tenu par la couverture et ce dispositif est très économique en façonnage : une seule rainure dans le rabat le fait tenir.

Le cédérom *Art Planétaire* fonctionne un peu comme *La boîte en valise* (1936-1941) de Marcel Duchamp. C'est-à-dire qu'il correspond à l'idée de vouloir rassembler dans une sorte de micro-exposition portable, l'ensemble de mes œuvres et de mes archives en miniature. Il faut dire que les archives de mes projets sont très importantes, et représentent plusieurs mètres cubes de documents. L'archivage est une activité artistique à part entière. L'exposition *Voilà* (au Musée d'Art Moderne de Paris) a rassemblé de nombreuses œuvres autour de ce thème.

Le sommaire sonore du cédérom change cet aspect de hiérarchie liée à l'arborescence, de classification qui me paraît venir d'un type d'organisation mentale à changer. Peut-être cela correspond aussi à une utopie et à une vision du monde.

Les cédéroms les plus intéressants que j'ai vus à ce jour sont des cédéroms d'artistes qui cherchent à introduire de nouvelles logiques, non-linéaires, ou inventer une utilisation qui va au-delà de la vidéo interactive. Certains de ces artistes comme Jodi (œuvre d'art en ligne sur <http://www.jodi.org>), travaillent sur l'erreur, le bug informatique, la déroute de l'utilisateur...

Le cédérom a eu par contre ses points faibles : il nous a demandé un

temps considérable pour rassembler les informations, pour concevoir leur agencement, pour résoudre les problèmes techniques. Ce temps de décalage entre la plus belle exposition que j'ai eue à ce jour, et la production des documents visuels sur cette exposition (ce catalogue-cédérom), m'a sans doute empêché d'utiliser cette exposition pour promouvoir mon travail. D'autre part, le cédérom est plus difficile d'accès qu'un catalogue : sa diffusion est problématique, il est moins attractif qu'un catalogue que l'on peut feuilleter, son coût est élevé. Les libraires ne veulent souvent pas le diffuser. Mon cédérom a aussi la particularité d'être un hybride : catalogue, livre d'artiste, objet, cédérom. Sa forme, en papier calque, et donc fragile, d'un format différent des autres cédéroms, le rend difficile à ranger dans les rayons du libraire. Si on le laisse non cellophané, alors le cédérom est facile à subtiliser ou peut tomber. Si on le cellophane, alors le catalogue n'est plus consultable. Commercialement, ce cédérom est évidemment un échec. Par contre d'un point de vue de l'édition artistique, il reste un objet original, et d'un point de vue de l'archivage ou de la recherche, il reste un outil remarquable, bien que daté. En tant qu'objet d'art, d'édition, ou comme support d'information, son âge d'or est limité à la fin des années 90.

En effet, le cédérom est supplanté maintenant par les sites web, qui peuvent contenir une information actualisable en permanence, sans la limite des 640 méga-octets du CD, et dont la diffusion est instantanée et accessible par tous, sur toute la planète. Le cédérom est remplacé par le DVD rom qui contient plus d'informations et permet d'inclure des vidéos.

L'exposition et l'institution muséale, un moyen de médiation

L'exposition est la médiation traditionnelle de l'art. Duchamp a initié ce jeu des artistes du XXe siècle entre l'art et l'institution, instance de validation, de sélection et de diffusion de l'art. Les œuvres d'Art Planétaire ont une médiation spécifique (ce qui est aussi une caractéristique de la Performance ou du Land Art) contrairement à des formes d'art contemporain « exposées ». Elles ont leur temps réel de réalisation, lié à une communication événementielle et elles ont un temps d'exposition sur les œuvres elles-mêmes.

Les expositions sur mes projets me semblaient moins excitantes que les projets eux-mêmes. Dans mes transmissions se joue en effet tout l'imaginaire de la distance, de cette tension entre l'ici et l'ailleurs qui ne peut s'opérer que dans le direct, l'immédiat.

Les expositions sur *Orient Express* réalisées entre 1991 et 1994 poursuivent un but de médiation : rendre compte d'une œuvre, l'inscrire dans le champ de l'art, la faire connaître à un autre public dans un temps moins éphémère que le temps de l'œuvre. Après *Orient Express* en 1987, je sentais une frustration de n'avoir montré mes images numériques, traces ultimes du processus, qu'à quelques personnes. Il était souhaitable de partager ce travail avec un plus grand nombre de personnes, dans d'autres contextes et en garder une trace pour le futur.

Mes premiers projets étaient clairement destinés au grand public, dans un souci presque militant de partage d'une découverte, d'une ouverture des consciences. Mais je cherchais autre chose que d'organiser des spectacles culturels. Mon travail, à partir d'*Orient Express* devient plus introspectif pour aboutir à des projets comme *Traits* en 1989, *Autoportrait* en 1990, *À perte d'entendre* en 1991.

Comment insérer mes projets dans le contexte de l'art, montrer que c'est de l'art ? Pour cela une hypothèse est d'exposer ces œuvres dans les lieux de l'art contemporain : galerie ou musée.

Les œuvres d'art plastique traditionnelles (photographies, peintures, installations...), sont autonomes et peuvent être montrées de multiples fois. Elles ne nécessitent pas d'être activées par l'énergie de l'artiste à chaque rencontre avec le public. Les œuvres éphémères ne perdurent que dans les mots, dans les textes et dans quelques traces photographiques ou vidéo qui sont des projections différentes de l'œuvre. Une

installation photographique des images d'*Orient Express* est aussi un moyen de prendre date, de marquer ce travail dans le temps. *Orient Express* prendrait une toute autre forme aujourd'hui dans un contexte historique, technique, artistique différent.

Exposer en galerie, c'est une possibilité de vendre des œuvres, et ainsi de pouvoir financer des œuvres plus intimistes qui n'intéressent pas les financeurs culturels. Le ministère de la culture, les conseils régionaux et généraux, parfois les municipalités, privilégient soit des institutions, soit des spectacles culturels (à la lisière desquels se situaient *Thaon / New York* ou la *Nuit de la télécopie*), mais ne financent pas la création directement.

L'exposition sur *Traits*, une volonté d'inscrire l'œuvre sur l'œuvre dans la dimension plastique d'un lieu

Dès la fin du projet *Traits*, en 1989, nous cherchons un lieu susceptible d'accueillir les cent mètres de long des huit bandes de télécopies en grand format, cette recherche se poursuit encore maintenant sans succès. Le tunnel renvoie à la fois au tunnel de Valdealgofra, un des lieux essentiels du projet, et aux grottes de Dordogne, origines du projet. Il est aussi le symbole sexuel féminin renfermant la ligne masculine. La SNCF nous indique l'existence de tunnels abandonnés sur la ligne de Caen à Domfront. La carte en main sur le terrain, nous trouvons un tunnel abandonné de deux kilomètres à Berjou dans la « Suisse Normande ». Nous obtenons les autorisations nécessaires pour exposer dans ce tunnel, mais nous souhaitons exposer parallèlement d'autres pièces du projet dans une institution, de façon à ne pas organiser seuls une exposition éphémère et grandiose dans un lieu totalement isolé. Comme le centre d'art d'Hérouville et le musée de Vire refusent notre proposition, nous abandonnons ce projet d'exposition au tunnel de Berjou.

En arrivant à Lille, les tunnels creusés pour le passage du TGV vers l'Angleterre passent derrière chez nous. En me promenant en vélo dans ces immenses galeries, j'imagine d'exposer là le projet *Traits*. Cette exposition ne motive personne, pas plus qu'une autre proposition, celle d'exposer dans le hall de la mairie de Lille. L'exposition dans le hall de la mairie de Lille (simulée sur l'illustration dans le volume II) est refusée car elle

perturberait le déroulement des diverses cérémonies officielles du maire : un manque de volonté politique loin de la programmation enthousiaste de Lille 2004.

Les modes de production des arts technologiques, les arts technologiques dans le contexte institutionnel de l'art.

Les arts contemporains empruntent des schémas hybrides à mi-chemin de deux modes de production. En effet, la peinture demande un travail d'atelier moins coûteux, et le financement de cet art passe par la galerie et les collectionneurs. Les arts technologiques ont besoin de matériel et d'un travail de production nécessitant des collaborations extérieures et une sous-traitance par des entreprises ou des techniciens. N'ayant pas ou de très rares débouchés économiques par la vente d'œuvres d'art, les arts technologiques ne peuvent se développer que dans des institutions peu nombreuses ou des centres de recherche universitaires. N'ayant pas ou peu accès à ces institutions, et encore moins la possibilité de vendre mes œuvres d'art, j'ai développé mon travail en ayant des stratégies différentes suivant les projets et souvent en finançant moi-même des versions pauvres (low-tech) ou simplifiées.

Dans les années 80, nous pouvions recevoir quelques aides modestes pour les associations permettant l'éclosion de projets comme *Thaon / New York* et *Traits*. Mais le système s'est développé en ne laissant plus aucun interstice pour des projets atypiques : les centres d'art, les DRAC et leurs fonctionnaires absorbent tous les financements de la culture. Les critères pour montrer ou vendre des œuvres dans ce dispositif sont pour le moins obscurs. Ces institutions montrent des jeunes artistes dont la mode ne dure que deux ou trois ans, et malgré (ou à cause de) mon amour de l'art, je reste sur ma faim en visitant les expositions de ces institutions, tant les propos développés sont insignifiants, prétentieux, circonstanciels. On dirait que cette génération a été décervelée par la télévision. Il y a parfois des travaux intéressants, mais rien de comparable aux grands artistes de la fin du siècle : James Turrell, Anish Kapoor. Rien de comparable aux artistes des avant-gardes.

Les institutions des arts technologiques en France

Les arts technologiques sont produits et soutenus par des institutions, des Festivals et des centres de recherche universitaires. En Europe, l'institution la plus connue est le ZKM qui produit des œuvres de haute technologie. Le CICV, institution française, pense l'art technologique d'une façon inadaptée. Elle aide les arts technologiques, comme elle aidait dans les années 80, l'art vidéo. Pour aider l'art vidéo, elle met à disposition un banc de montage et un technicien. Pour aider l'art technologique elle met à disposition un ordinateur et un programmeur. Cela a pour effet d'aider un type très particulier d'art technologique : le développement de site web avec un programme comme Flash, ou l'animation en 3D.

Pour développer un site web, je préfère travailler avec un programmeur même si je dois payer son travail et développer l'œuvre petit à petit. D'autre part, on voit bien que ce type d'œuvre est très limité. Le DICREAM emprunte la même logique et s'avère incapable d'aider des projets expérimentaux d'art technologique. L'objectif des institutions d'art technologique en France est trop lié à une logique de développement culturel et industriel, qui n'est pas la logique de la création artistique, mais une logique de formes d'art proches des arts appliqués, ou de la production audiovisuelle (cinématographique ou télévisuelle). On ne peut parler d'un art de recherche qui verrait s'exprimer des formes hybrides entre l'art contemporain et les arts technologiques. Alors que, comme nous l'avons vu, il y a une continuité entre ces formes d'art, les institutions se plaisent à cloisonner ces deux approches. Ces dernières années, le Ministère de la culture a créé un nombre impressionnant d'Espaces Culture Multimédia qui ne répondent pas non plus à une fonction de création, ni à une mission de diffusion des arts technologiques ⁵⁵. Ils peuvent

⁵⁵ Si le Ministère de la Culture dans les années 80, permettait aux artistes de développer des interventions artistiques dans les écoles, sans contraintes et avec un crédit d'heures, voire de matériaux suffisants (par exemple équivalent à 3000 euros), un ECM peut demander maintenant à un artiste plasticien de « réaliser avec une classe un site web sur *Les 400 coups* de Truffaut, en deux heures » (ce qui n'a plus rien à voir avec l'art, avec la démarche des artistes, et d'autre part est aberrant pédagogiquement). Les crédits ne vont plus aux artistes et à la création, mais au financement en perpétuel croissance de petites ou de grosses institutions et de leurs fonctionnaires qui n'ont souvent rien à faire de l'art et ne sont pas formés à la création ou à sa médiation alors que les Universités et les écoles d'art forment chaque année de nombreux étudiants compétents dans ces domaines. Certains rares ECM (Le Cube, Vidéoformes) arrivent à développer une politique de création et de diffusion.

parfois avoir de bonnes initiatives (organisation de conférences), mais opèrent en général en dehors du champ de l'art, quand ils n'ont pas des initiatives très discutables. Les ECM pourraient jouer un rôle important pour la création, s'ils avaient des responsables mieux (in)formés et des objectifs plus cadrés vers la production et la diffusion de la création technologique. Leur rôle actuel est un très vague « développement de la culture numérique », qui peut tourner au webcafé sur fonds publics.

Le *FRUC*⁵⁶, micro-institution pour une médiation de l'Art par les artistes

La difficulté de réalisation non seulement des œuvres d'Art Planétaire, mais aussi des expositions sur ces œuvres, nous ont incités à créer notre propre centre d'art Le *FRUC*, et à tenter de produire l'œuvre *site_non-site*. Le *FRUC* veut dire Forcément Révolutionnaire Utopique et Créatif, ce sigle est un détournement ironique des sigles en vogue dans l'art contemporain : le FRAC (Fond Régional d'Art Contemporain), le CRAC (Centre Régional d'Art Contemporain), la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles)... Comme le fric, le froc et le FRAC étaient « pris », il ne nous restait plus que le *FRUC*. Ce qui est très chuc.

Cette évolution est d'ailleurs en phase avec l'évolution de la médiation des artistes : de plus en plus d'artistes se regroupent en collectifs, créent de lieux de production et de diffusion. En marge d'un marché de l'art hors d'atteinte et à vrai dire difficile à appréhender, en marge d'une logique assez hermétique des institutions et des médiateurs de l'art contemporain. On se demande si ce ne sont pas les commissaires d'exposition qui sont devenus des artistes, intervenant sur leurs productions, utilisant des jeunes artistes et les œuvres pour démontrer leurs propres théories esthétiques. Si Pierre Restany a fédéré avec génie les Nouveaux Réalistes, des critiques plus institutionnalisés ont réussi de façon moins sublime et sans doute plus éphémère de devenir célèbres à la place des artistes. La médiation de l'art est devenu un produit et les textes critiques un sous-produit dans lesquels les gestes et les œuvres d'artistes appor-

⁵⁶ *FRUC* ou Forcément Révolutionnaire, Utopique et Créatif

tent une modeste contribution, de moins en moins critique et de moins en moins signifiante.

À l'origine du *FRUC* est donc notre constat d'impuissance face aux institutions. Il s'est avéré impossible pour nous d'exposer dans les lieux institués, ou seulement quelques fois : ces quelques fois et ces très nombreux échecs nous ont demandé des efforts et un temps considérables. Il est presque impossible de montrer nos travaux ; or pour les produire, même sur nos maigres finances, il faut avoir un lieu de diffusion. Comment dès lors trouver la motivation pour aboutir des projets d'exposition (je pense par exemple au projet *Contact...*) qui nécessitent temps et argent, sans espoir de les montrer ?

Le *FRUC* est aussi une aventure architecturale, puisqu'il s'agit d'une construction contemporaine, en bois, ayant une dimension écologique : l'orientation, les choix de vie (la construction d'un jardin en pleine terre au centre ville), les matériaux naturels et recyclables employés pour la construction. Il a été conçu et réalisé par l'architecte Jean-Pierre Campredon, créateur du centre d'architecture expérimental de Cantercel ⁵⁷, en interaction permanente avec Sylvia Hansmann et moi-même. L'architecture reflète l'esprit du projet : ouverture et communication avec l'autre, observation et respect de l'environnement.

Le *FRUC* sert comme lieu de travail, de production d'art et comme lieu de germination, d'expérimentation et d'échange avec d'autres artistes et de tout public à la recherche de réponses contemporaines et innovantes.

L'existence de ce lieu, le *FRUC*, a généré d'autres envies de création in-situ, œuvres non technologiques, ni communicationnelles : *Prières*, *Transports...*

⁵⁷ WINE James, *Architecture verte*, Ed. Taschen, 2000, p. 156 et 157

L'art : une communication paradoxale

Les écrits universitaires, les publications sont aussi une forme de médiation des œuvres d'art technologiques, qui permet une analyse. Elles obéissent à d'autres lois que celles de la communication publicitaire, elles sont le lieu d'une communication lente qui concerne la réflexion sur l'art aujourd'hui et une forme de mémoire. L'archivage, qui peut parfois devenir une forme d'art, est aussi un élément essentiel de médiation : une médiation avec soi-même (la mémoire et l'analyse sont-elles des formes de médiation avec nous-mêmes ?), une médiation avec l'autre (si tant est que ces archives intéressent). La rédaction de ce mémoire, ainsi que celle des volumes qui lui sont annexés, constitue un important travail de recherche dans les archives de ces œuvres, un travail que l'on entreprend pas toujours comme artiste, puisque la création nous paraît plus urgente.

L'Esthétique de la communication a joué dans deux territoires au moins : celui de la publicité et des media, et celui de l'art. Le terme de communication ayant plusieurs sens : télécommunication, et communication publicitaire et médiatique. De proche en proche, c'est la dimension de télécommunication qui m'a le plus attiré, ayant de moins en moins de goût pour la publicité et les media propre à l'art sociologique. Mon attirance pour une esthétisation des média publicitaires, s'est transformé en art de l'édition que j'aimerais d'ailleurs poursuivre par la publication de livres d'artistes. Je souhaiterais compléter des œuvres d'art sur internet par des éditions papier ou des éditions de cédérom et livres d'artistes pour des œuvres comme *o-o-o*, *compost* et *fusil*.

L'art se joue de la communication. La publicité, la médiation culturelle, la théorie de l'art sont des affaires sérieuses, en tout cas se prennent au sérieux. L'art n'a pas à être sérieux, il est vrai. Cette vérité peut passer aussi par la dérision et peut jouer un double jeu : celui du sérieux et celui de l'idiotie. Si la médiation cherche à informer, à parler de façon construite, l'art s'amuse au contraire à perturber les codes, à brouiller les messages, à manier le paradoxe, le double langage, la perte du sens, à créer des trous (des pertes) dans les messages. Si la communication (ce qui fait aussi la différence entre art et militantisme) donne tout le texte, a peur d'en oublier, en rajoute, l'art en enlève. Pourtant l'art et la communication parlent par signes, par symboles, par images, utilisent le texte : ils ont

donc des terrains d'entente où le jeu et le sérieux peuvent frayer, s'hybrider.

Ce paradoxe de l'art de la communication, ce cache-cache est présent dans les œuvres elles-mêmes. Elles jouent sur l'opposition entre secret et médiatisé, entre voilé et dévoilé, répulsion et séduction, ouverture et fermeture à l'autre. Ces paradoxes sont présents dans les *Rencontres souterraines*, mais aussi dans *Thaon / New York*, dans *Contact*, dans *compost*, et certainement dans de nombreuses œuvres d'art utilisant les moyens de communication.

Sixième Partie - Projets

Du statut des projets

L'art pour exister doit aller jusqu'à la diffusion. Je ne pense pas qu'on fasse de l'art pour soi seulement, la dimension du regard de l'autre est essentielle même si elle ne doit pas conditionner la création. Si pour une pratique de la peinture, des esquisses peuvent avoir la valeur artistique d'œuvres d'art, à notre époque quelle valeur peut-on attribuer à des projets d'art technologique ou d'art contemporain ? Ont-ils besoin d'être montrés, diffusés pour avoir de la valeur, être de l'art ? Dans des formes d'art contemporain très conceptuelles, quelle valeur a le concept ? Dans des œuvres d'art technologique, la réalisation technique peut-elle suffire à l'existence de l'œuvre ?

Comme cela est décrit dans ces textes sur mon travail, le seul obstacle à la réalisation finale de ces œuvres, est un obstacle institutionnel. Toute l'énergie d'un artiste aujourd'hui (mais autrefois cette condition économique se posait différemment mais existait également) est orientée vers la diffusion et le financement de ses œuvres.

Des avant-projets comme *Berlin/Pékin* et *Eurotunnel*, *Frontière* sont restés classés dans la partie des œuvres réalisées car il me semblait que ces œuvres ne seraient sans doute pas diffusées, resteraient en quelque sorte inachevées mais qu'il est intéressant de les laisser dans leur insertion chronologique. Dans la partie qui suit, les œuvres sont en cours de réalisation, certaines sont achevées techniquement mais non montrées : *o-o-o*, *bleu_orange*, d'autres sont improbables pour des raisons institutionnelles comme *Rencontre*, d'autres sont réalisables mais nécessitent du temps. J'ai le sentiment d'être à une période de ma vie, où les projets s'accumulent alors que les opportunités de diffusion diminuent. Le FRUC reste un espoir de pouvoir diffuser mes œuvres sans l'aval du monde de l'art. Mais cette opportunité sera aussi limitée : achever ces œuvres nécessitera des investissements importants pour un public (à Montpellier) très restreint. La combinaison du lieu d'exposition avec la diffusion planétaire d'internet est une hypothèse mais qui a aussi ses propres limites.

Retrouver le corps et le lieu

o_o_o, Œuvre d'art sur internet, 1996 - ..., la voix et la présence

o-o-o est la suite logique de l'installation sonore *Ozone* réalisée pour la biennale d'Adelaïde en 1996. *Ozone* utilisait Internet, mais était volontairement inaccessible « en ligne ». L'aura de l'œuvre nécessite un décalage avec l'usage habituel de cette technique. Une des questions liées au multimédia dans l'art se situe en effet dans le rapport à la présence à l'espace de l'œuvre et dans le problème de l'aura de l'œuvre d'art.

En redonnant le rapport à cette présence physique, et aussi à l'expérience spatio-temporelle de l'œuvre unique, je souhaite passer de la dimension réductrice de l'écran de l'ordinateur à la présence physique à l'espace et au son. Dans *Ozone*, la réalité de l'installation sonore donnait une tactilité à la dimension planétaire de l'œuvre. Pour renforcer la sensualité de l'œuvre, et réaliser *o-o-o*, j'ai entrepris d'apprendre le chant lyrique, et cela nécessite du temps. *o-o-o* intègre l'évolution technologique, est plus simple à mettre en œuvre, indépendante du lieu d'exposition, et sans limite de durée.

o-o-o est une installation sonore, mais elle utilise internet comme un des éléments techniques (collecte et transmission de données), et a comme support technique essentiel le cédérom, afin de stocker les sons. Conçue pour un lieu d'exposition, je souhaiterais aussi en faire une édition.

Dans cette œuvre multimédia, il n'y a pas d'interactivité avec le spectateur, et l'aspect graphique est très secondaire. Il pourrait même être supprimé et n'est de toute façon pas utilisé pour l'installation qui est uniquement sonore. Cette œuvre est sonore car la dimension corporelle est très importante. Le son enveloppe le corps, alors que l'écran de l'ordinateur ne permet pas cette relation physique fondamentale pour une œuvre d'art. Les voix lyriques de Stéphan Barron et Lucie Barron alternent. Le travail de la voix, du corps est une recherche de point d'équilibre avec «l'abstraction» et la «dureté» de la machine et du réseau. Une échelle de correspondance est établie entre mesures et notes de musiques. Les mesures de pollution en ville sont «chantées» par la voix de baryton, les mesures de la couche d'ozone sont «chantées» par la voix de soprano.

Les différentes notes sont enregistrées à une qualité de son laser sur support numérique, et c'est pour cette raison que le support du cédérom

est nécessaire. En fonction du chiffre, telle ou telle note sera cherchée dans le stock de voix numérisées.

Sur l'écran, en même temps que chaque note est jouée, la mesure soit de pollution dans une ville, soit celle des UVs traversant la couche d'ozone, écrite en blanc sur fond noir, avec son unité, son lieu est affichée... Internet est, comme dans *Ozone*, utilisé comme un moyen technologique de transfert de données en temps réel d'un bout de la Terre à l'autre, ou plutôt de façon encore plus complexe que pour *Ozone*, les données de pollution d'ozone sont collectées en différents points de la Terre, et les données du trou d'ozone, par le satellite sur toute la surface de la Terre. Pour *Ozone* nous utilisons des mesures locales : à Lille pour les mesures de pollution et des mesures d'UVB à Adelaïde.

Ozone nécessitait la mobilisation d'une équipe en France et en Australie. Nous devions accéder de façon temporaire à des mesures d'ozone de pollution en France et des mesures du trou dans la couche d'ozone en Australie. Maintenant ces données sont mises à disposition sur internet. De nombreuses stations de mesure de pollution par l'ozone dans les villes partout sur la Terre, mettent leurs mesures sous forme de tableaux sur internet. Un programme peut facilement chercher ces chiffres.

Les mesures du trou dans la couche d'ozone sont, elles, plus difficiles à obtenir. J'ai cherché pendant de longs mois ces mesures, en utilisant les moteurs de recherche sur le réseau, puis en écrivant à de nombreux scientifiques. J'ai réussi à obtenir un accès à ces mesures qui viennent du satellite GOME, de la part d'un institut de recherche de la banlieue de Munich, où je me suis rendu. Ce satellite balaie la Terre et envoie des mesures qui sont disponibles sur internet presque instantanément. Le programme d'o-o-o peut aller chercher aussi ces mesures. Nous avons travaillé sur le programme multimédia avec l'artiste et informaticien Stéphane Cousot ; ce programme est prêt depuis 2003.

Intéressé et troublé par le travail de La Monte Young⁵⁸, musicien qui travaille sur les intonations justes, j'ai entrepris d'utiliser pour la réalisation d'o-o-o des notes en intonations justes, à la place des notes tempérées communément utilisées dans la musique occidentale. Pour cela, j'ai collaboré avec le musicien Didier Aschour. En 2003, j'ai enregistré la voix

⁵⁸ En particulier l'environnement *Dream House* créée par Young and Zazeela dans l'église St Joseph d'Avignon pour l'exposition *La Beauté*

de ma fille et la mienne pour la version finale d'o-o-o que j'ai retravaillée en studio. Le son a été malheureusement mal enregistré, trop saturé. Pour achever cette œuvre, j'ai besoin d'un nouvel enregistrement... Il faudra trouver ensuite un lieu d'exposition. L'hypothèse de l'édition pourrait se substituer à celle de l'exposition. Si internet permet de stocker et de diffuser en temps réel des sons d'une qualité équivalente à celle d'un cédérom, l'idée du cédérom et donc de l'édition pourrait être abandonnée pour rendre cette œuvre accessible à tous, gratuitement.

site_non-site, projet d'Art Planétaire, 2003, retrouver le lieu

À l'origine de ce projet est mon attachement à un site remarquable en Normandie, « Le chaos », dans lequel se situe une vieille grange. Ce site, peu fréquenté (ce qui en fait son charme), est une plage de galets surplombée par une falaise de laquelle on voit la mer. La plage est difficile d'accès, il faut suivre un chemin au milieu des buissons, franchir une source émergeant dans la falaise de marnes.

Un autre site est important dans mon existence à l'antipode de celui-ci ; il pourrait même se concevoir comme son opposé : le site d'Uluru, site sacré des Aborigènes au milieu du désert Australien.

Je souhaitais exprimer le parcours du soleil sur la Terre, et en particulier comment le soleil est lié à l'activité humaine. Le soleil en glissant sur la Terre éveille l'humanité, lui donne son énergie qui croît jusqu'au milieu du jour, puis se retire, laisse les humains se reposer jusqu'à son prochain passage.

Au départ, je pensais relier la grange à de nombreux sites web, pour exprimer cette activité cyclique sur la Terre. L'hypothèse première avait été de relier un site web à de nombreuses webcams sur la Terre qui auraient montré ce passage du jour. La deuxième hypothèse, relier un site web à des sites qui auraient montré par leurs nombres de visiteurs (compteurs) une modification du nombre de « présences virtuelles » liée à l'actualité humaine dans un pays. Une troisième hypothèse était aussi d'écouter des sons provenant du réseau, et les diffuser dans les trous de boulins. J'ai réfléchi à ces hypothèses et j'ai interrogé des ingénieurs et informaticiens sur leur validité. Tout cela paraissait réalisable mais nécessitait une infrastructure technologique complexe, et il fallait en particulier

résoudre le problème de l'interface. Rassembler des informations (la lumière des webcams, le nombre de visiteurs sur les sites) en un point informatique unique est réalisable, mais comment rendre cette information sensible pour le spectateur ?

Il m'est apparu qu'il fallait simplifier tout ce projet et revenir aux éléments essentiels : les sites, la Terre, le passage du soleil, la grange comme interface visible. D'où la forme finale de l'œuvre. Celle-ci se concentre sur le site et sur sa relation à son envers : l'antipode, et l'invisible. Ce non-site (du réseau), ou du monde.

Le nombre de lampes exprime l'activité du soleil aux antipodes qui renvoie à toute l'activité sur la Terre dans un champ non visible, non présent devant nous. Nous sommes présents, devant la grange, et sensibles à tout ce qui n'est pas présent. Ici nous sommes reliés à ce qui est absent mais existe en dehors de nous, loin du lieu de notre existence.

Le titre, *site_non-site*, renvoie au concept de Smithson pour en faire une interprétation actuelle. Le terme de site renvoie au site géographique et sacré, celui présent physiquement ; il renvoie aussi au site web, qui est lui-même déjà un non-site puisque sa géographie n'a aucune importance et qu'il est disponible partout, délocalisé, hors-lieu. Le site web est déjà un site/non-site.

Le terme de non-site, diffère de celui de Smithson : il est ici celui d'un tout invisible, absent, mais perceptible (absent mais présent).

« Le site serait un espace du troisième type... ni vraiment espace abstrait ni non plus lieu concret et qualifié. Introduisant un point de vue temporel, le corps d'une mémoire, la trace d'une altérité, un lieu pour l'action, le site géographique et cartographiable serait un espace inventé, lui aussi, comme le fut en son temps le paysage.

Et tout comme le site géographique aurait émergé entre espace et lieu, le site du réseau émergerait, lui, à la jointure de deux entités jusqu'alors ennemies : le réel et le virtuel. Espaces en concurrence. Car ils sont bien en concurrence ces espaces inventés : l'espace géométrique de la Grèce démocratique, partageable et additionnable, le lieu aristotélien, lieu propre et enveloppe des corps qu'il limite et qu'il identifie, deux inventions d'espace, deux conceptions en conflit. » ⁵⁹

L'organisation du projet a été longue puisque cette œuvre est en ges-

⁵⁹ CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, P.U.F, Paris, 2002, p. 15

tation depuis 1994. Sa forme actuelle date de 2003. Nous avons présenté un dossier au FIACRE pour réaliser cette œuvre. L'avis du conseiller de la DRAC du Languedoc a été requis. On se demande pourquoi ? Et il a émis un avis négatif. On se demande aussi pourquoi, il a ainsi rendu impossible ce magnifique projet.

site_non-site est une expression forte de mon concept de Technoromantisme. Cette œuvre exprime notre attachement au lieu, le retour du corps, l'écologie qui s'ancre dans la perception corporelle. Cette présence nous relie aussi à notre conscience de l'ailleurs, le virtuel, la Terre toute entière. Cette Terre est un fragment d'un ensemble sans limite, le cosmos auquel nous sommes reliés. Le corps est à la fois le point d'équilibre du virtuel et le point de passage vers le virtuel. C'est le corps qui nous permet de compenser l'excès d'immobilité, la fantasmagorie liée au virtuel, mais c'est aussi le corps qui peut nous faire accéder à l'imaginaire et au spirituel.

site_non-site est une expression du lien entre le « local » et le « global ». Comme le souligne Anne Cauquelin dans son texte sur le projet, « être c'est être perçu ». Dans *site_non-site*, l'œuvre a un effet de miroir. Nous croyons regarder, percevoir la Terre, figurée par la température mouvante des antipodes, en fait c'est la Terre qui nous regarde.

« Mais si ces réseaux invisibles rendent possible l'opération d'illumination antipodique, c'est la visibilité de ce qu'ils désignent qui est au premier plan. Leur invisibilité est au service de la visibilité du monde et ma propre réalité en dépend : je vois la terre, mais elle aussi me regarde. »⁶⁰

Ce jeu des contraires, ce miroir site/non-site (*site_non-site*) nous renvoie au lien entre le visible et l'invisible, entre nous et l'autre, entre ici et ailleurs. Ce sentiment sublime d'une présence élargie, d'une plénitude, est indissociable du sentiment de responsabilité, de solidarité face au monde.

⁶⁰ CAUQUELIN Anne, *Cette terre qui nous regarde*, texte sur le projet *site_nonsite*

Articuler le corps et la distance

Contact, Art Planétaire, 1997 - ...,

L'installation *Contact* est en cours de développement depuis 1994 et sa réalisation est sans cesse repoussée pour des raisons financières.

Contact est une œuvre sur la peau et sa chaleur. Œuvre sensuelle sur la caresse et sur le fantasme. Le désir du toucher ou la peur du toucher sont exacerbés par la distance et l'imagination. Dans une société de communication à distance, de transports et de déplacements, nos relations amoureuses intègrent la distance, l'imagination de l'être désiré. *Contact* est aussi une œuvre ironique et critique. La peur du contact avec l'autre, à l'époque du sida, d'Ebola, et des virus circulant d'un pays à l'autre, la peur du prochain virus inédit, rendent les relations virtuelles plus sécurisantes. Pourtant les rencontres multiples, rapides, furtives de corps étrangers imposées par la société demandent un retour du toucher, du tact, comme nécessaires aux corps et aux relations humaines. Nous avons peur du contact, mais nos corps le désirent. *Contact* est une œuvre inspirée par le Kinomichi ⁶¹, mais s'inscrit aussi dans la continuité de la danse (participation à deux chorégraphies de Félix Ruckert : *Ring* et *Love Zoo*).

Contact est aussi une recherche sur la chaleur du corps. Poursuivant mes recherches sur les pigments thermochromes (voir *Le bleu du ciel*, 1994), une de mes hypothèses serait de faire une variante de *Contact*. Une plaque en métal ou en tissu, carrée, de deux mètres de côté, serait peinte avec une peinture thermochrome. Les spectateurs se coucheraient sur cette plaque et marqueraient l'empreinte de leurs corps. Au contact de leur corps, la surface changerait de couleur. Un jeu pourrait se faire par les empreintes successives et évanescences des corps des spectateurs passant dans le lieu d'exposition. Serait-ce une nouvelle œuvre différente de *Contact* dans la mesure où elle n'intègre pas la distance ? Viendrait-elle se substituer à *Contact*, dans la mesure où *Contact* ne verra peut-être pas le jour ? Autre hypothèse : hybrider les deux œuvres en utilisant tout simplement des plaques de métal de petite taille, thermochromes, où l'on poserait ses mains, et reliées par télécommunication.

Les pigments thermochromes donnent à ce travail un aspect plus visuel qui est moins intéressant que celui de la distance. Elle apporte une dimension plus sensuelle mais moins imaginaire. Plus facile à réaliser, l'œuvre purement visuelle séduirait plus les milieux de l'art contemporain,

⁶¹ Une forme collaborative, non-martiale et douce d'Aikido, créée par Maître Noro. Certains exercices, intitulés "Contact" invitent à percevoir par le seul contact des mains, les équilibres subtils des corps dans des mouvements en forme de spirale.

attachés à l'objet et à une idée de l'exposition plus accessible au public.

La télécommunication donne à cette œuvre aussi une dimension métaphorique et philosophique. Elle appelle à tendre la main vers l'autre, à nous relier à lui. L'enveloppe de la Terre est menacée, et nous pourrions la sauver, mais surtout nous sauver, par notre altruisme et notre solidarité, nous pourrions nous sauver ensemble. Comme dans d'autres œuvres d'Art Planétaire, *Contact* est une invitation à partager notre conscience et notre sensibilité entre ici et ailleurs, entre moi et l'autre. *Contact* nous invite à nous ouvrir à l'inconnu, au lointain, à donner puis recevoir, à partager, à échanger. Elle exprime la sensation de la présence à distance. L'autre existe, il est présent même s'il n'est pas là sous nos yeux. L'autre passe à distance, un ange passe, il est ailleurs. *Contact* parle de la relation ambiguë, de l'entre-deux entre présence et absence.

Rencontre, Art Planétaire / netart, installation - 2000/..., se perdre dans le lieu

Le projet vient de mon grand intérêt pour la musique, en particulier l'opéra et la musique électroacoustique. Dans cette musique (dont une figure emblématique est le musicien Pierre Henry), le son est projeté sur un ensemble de haut-parleurs, répartis dans un espace de projection. La spatialisation du son y est essentielle. Les recherches de l'IRCAM et du GRM sur la spatialisation du son prolongent ces recherches entamées au cours du XXème siècle : les machines à bruit de Russolo, la musique concrète, ...

Ce projet est une recherche sur la perception sonore dans l'espace réel et dans l'espace virtuel. Il vise à aiguïser nos perceptions du son. Elle est aussi une recherche sur l'espace et l'émotion que le son peut créer dans une tension vers l'ailleurs : ici se superposent encore l'espace réel (où nous vivons) et l'espace virtuel (à distance, absent).

Ce projet nécessite le déploiement d'une technologie très imposante. Ces œuvres de haute technologie posent la question du rôle de l'artiste dans la relation à l'institution et à ses ingénieurs dans le développement d'un tel projet. Est-il simplement un nom, une étiquette, une « accroche » au monde de l'art, une fois l'outil technologique développé qui vient comme une cerise sur le gâteau ? Quelle part personnelle peut-il ajouter pour détourner la technique ? Peut-il vraiment s'opposer à la logique des ingénieurs ou seulement l'infléchir ? J'ai proposé ce projet à l'IRCAM qui l'a refusé, alors que le ZKM semblait plus intéressé mais sans y donner une suite immédiate.

Présence(s - Art Planétaire / netart, installation - 2000/..., le corps à la recherche du lieu

Ce projet est une recherche sur la relation entre l'espace physique (réel, corporel) et l'espace délocalisé, virtuel, du réseau. On peut dire que *Présence* est une version visuelle et simplifiée (en termes technologiques), du projet sonore *Rencontres*. Ce travail est techniquement réalisable. Il me faut le temps et le désir, l'informaticien, le lieu (le FRUC peut convenir).

Un art planétaire, inquiétude géographique

***bleu_orange*, Art Planétaire, 1997 - ..., arpenter la Terre à distance**

bleu_orange est la synthèse des deux œuvres précédentes *Le bleu du ciel* et *Le jour et la nuit*.

Du *bleu du ciel*, elle conserve ce passage du bleu ciel au gris, qui exprime cette relation au climat. Elle combine ce dialogue entre le Nord et le Sud et le passage des nuages sur la Terre. Comme dans *Le jour et la nuit*, *bleu_orange* garde cette relation entre le bleu ciel et le bleu nuit, expression du passage du soleil sur la Terre. Enfin l'écran passe par l'orange pour signaler simultanément dans les deux lieux l'arrivée du crépuscule dans l'un des pays.

Le bleu du ciel est conçu pour deux villes situées sur le même fuseau horaire, l'une au Nord, l'autre au Sud. *Le jour et la nuit* est pensé pour deux villes séparées de nombreux fuseaux horaires. *bleu_orange* est prévu pour deux lieux séparés à la fois par la latitude et la longitude.

L'installation est différente des deux précédentes œuvres. L'écran sera simplement (vidéo) projeté. Nous avons réalisé cette œuvre sur le plan technique avec Fabien More, un jeune ingénieur, de 1999 à 2000. Le programme du *Bleu du Ciel* conçu pour fonctionner avec des minitel, a été entièrement transformé pour fonctionner sur deux ordinateurs portables d'occasion sous Windows. La liaison téléphonique est gérée par des modems afin de ne plus avoir de problèmes (espérons-le) de compatibilité avec les réseaux téléphoniques des pays dans lesquels cette œuvre pourrait être réalisée. Nous utilisons les capteurs de lumière du *Bleu du ciel*. Le dispositif technique est simplifié : l'ordinateur portable est relié au capteur, au projecteur et via un modem, au téléphone.

En fait, pendant la réalisation technique de cette œuvre, j'ai compris que nous aurions dû la réaliser autrement, passer à une nouvelle étape, celle du réseau.

Mes premières œuvres étaient conçues de lieu à lieu, de machine à machine ou de dispositif à dispositif, reliés par le téléphone. Une autre réalité technique, celle du réseau, a émergé faisant considérablement évoluer notre façon de créer et de penser ces œuvres.

Il serait maintenant plus simple d'utiliser des capteurs permanents de luminosité accessibles par le réseau : ces capteurs pourraient être des webcams, ou des capteurs scientifiques liés à la lumière ou à la température. La mesure serait faite en direct, en permanence, et donc l'œuvre ne nécessiterait ni les deux lieux pour abriter le capteur, le faire fonctionner et montrer l'œuvre, ni déplacement pour installer le dispositif.

Evidemment, il est dommage d'avoir dépensé autant d'énergie, de temps et d'argent (3 000 euros) pour développer cette œuvre, alors qu'aucune institution n'a accepté de la montrer. Il aurait fallu que je trouve au moins une institution, un lieu d'art, et l'autre lieu aurait pu être ma maison, ou celle d'un ami ou l'école d'ingénieur de Fabien. Il me semble en effet que l'œuvre me paraît aujourd'hui techniquement obsolète. Cependant cette dépense a été nécessaire aussi pour toucher du doigt l'évolution en cours et ouvrir d'autres modes de production pour ce type d'œuvres. Il m'a fallu cette étape pour me libérer de mon ancienne façon de penser mes œuvres.

Que serait *bleu_orange* aujourd'hui ? Une œuvre sur le réseau. Mais internet n'est qu'un outil technique de collecte et de transmission d'informations associé à l'ordinateur et à son écran.

L'aspect essentiel des anciennes installations est qu'internet n'est pas mis en avant, ni visible, il reste masqué et sans intérêt en soi, ce qui est montré c'est la couleur vidéo projetée. Cette couleur pourrait être montrée autrement, par des lampes, comme dans les installations de Turrell ou d'Olafur Eliasson.

Regarder sur un ordinateur, un écran monochrome, n'est pas très intéressant. Ces nombreuses œuvres sur le réseau qui montrent du graphisme en mouvement (animation), ou dont le fonctionnement et la signification laissent perplexe ne semblent pas non plus très convaincantes. Sauf pour certaines œuvres conceptuelles ou textuelles (*com-post* par exemple), l'immanence de l'œuvre d'art est liée pour moi à une relation physique avec celle-ci.

Aura Clima, Art Planétaire / netart, installation - 2000/..., soigner les lieux

Ce projet vient d'une technique thérapeutique de guérison intitulée Aura-Soma par les huiles essentielles colorées. Dans cette thérapie, on choisit un flacon parmi une centaine de flacons dont chacun est composé de deux huiles essentielles colorées. Non miscibles, elles forment dans la petite bouteille deux parallépipèdes colorées. Par exemple, la fiole 72 est composée d'une huile bleue sur une huile orange. Ces couleurs et ces huiles (extraits de végétaux et de minéraux) guérissent les centres énergétiques (Chakras) ⁶².

Guérir la Terre dont le climat change est la métaphore de cette œuvre. Le changement de climat est lié à des changements de température à la surface de la Terre. Guérir la Terre par la couleur. Associer la propre guérison du spectateur qui est aussi acteur, l'homme, à celle de la Terre. Cette vision d'un art thérapeutique est à rapprocher de celle de l'artiste Chen Zhen.

Cette œuvre est prévue pour un espace physique d'installation, où l'utilisateur est immergé dans la lumière colorée. Et où l'interface de relation avec le réseau est un globe terrestre : une sphère que l'utilisateur caresse.

⁶² *Aura soma, la guérison par l'énergie des couleurs, des plantes et des cristaux*, Ed Courrier du livre, 1995

Une esthétique méditative, méditation et relation

guru_activités

« Est-il possible d'imaginer une esthétique qui n'engage pas, qui se dégage elle-même de l'Histoire et même du Marché ? Ou au moins qui tende vers cela ? Qui voudrait remplacer la représentation par la présence ? » écrit Hakim Bey dans TAZ⁶³. Ma démarche artistique, en particulier dans l'art contemporain et les arts dits technologiques, est depuis son origine alimentée par des expériences perceptives et spirituelles, ce que j'ai appelé Technoromantisme. Parallèlement à mes projets artistiques, j'ai exploré de nombreuses formes d'expériences méditatives ou d'exercices de modification de la conscience, ce que j'ai appelé ironiquement : « guru activités ». Zen, bouddhisme tibétain, karaté, kinomichi, buto, sophrologie, psychanalyse... J'ai récemment commencé à réfléchir à des méthodes pour transmettre à mes étudiants quelques techniques afin de leur donner rapidement accès à leur créativité. Au lieu de développer des dispositifs technologiques complexes qui sont une interprétation sophistiquée et lourde de perceptions simples, je me suis dit que les œuvres d'art n'étaient après tout qu'une médiation, une interface... Mais que l'on pouvait donner au spectateur accès directement à des œuvres virtuelles vraiment extraordinaires.

Avec un peu d'entraînement à ce genre d'expériences méditatives, on est surpris par la fantastique plasticité de l'esprit : les véritables œuvres sont là, et en chacun de nous. Les œuvres d'art, depuis toujours, ne sont qu'une matérialisation, une représentation de l'imaginaire. Elles sont une porte d'entrée vers l'imaginaire de l'artiste et, de là, une ouverture de chacun à son propre imaginaire.

J'ai réalisé cette œuvre dans le cadre pédagogique, pendant plusieurs années, et sur un total d'étudiants sans doute proche de mille. Ce cours vise à donner aux étudiants, une vision élargie de la définition de l'art, une liberté de création, une vision de l'art comme expérience, expérimentation, recherche. Il donne aussi une vision particulière : celle de l'art d'intervention, ou de l'esthétique participative (Esthétique de la communication, Esthétique relationnelle, art sociologique, plastique sociale...), ou de ce que Paul Ardenne nomme un art contextuel. Ce cours donne aussi aux étudiants des techniques de créativité applicables à toutes les approches de l'art : des plus traditionnelles aux plus contemporaines (art rela-

⁶³ BEY Hakim, *Zone Autonome temporaire*, Ed de l'Éclat, Paris, 1997, p. 67

tionnel, art technologique)... des arts plastiques à toutes les autres formes d'art hybridées ou non (arts sonores, cinéma, danse...). Enfin, et cela n'est pas négligeable, il donne aux étudiants une dynamique collective très importante, car il n'est pas rare que les étudiants de l'Université restent isolés, ne se connaissent pas les uns les autres, et cette sortie très sportive leur donne un sentiment de solidarité, leur permet de faire connaissance dans un autre contexte. Il donne aussi aux étudiants l'occasion de percevoir l'art, non pas comme une activité uniquement intellectuelle, mais comme une activité où tout le corps entre en jeu.

Ce travail a été réalisé dans des conditions très difficiles : groupes de quarante étudiants, voire plus, peu concentrés, voire perturbés. Elle a donné toujours des résultats pédagogiques remarquables, s'avérant être le moteur de leur créativité pour toute l'année universitaire. En effet, ce travail était conçu comme autonome, mais aussi comme le point de départ du travail d'art contemporain pour toute l'année, et souvent le début d'une démarche de création chez des étudiants. Les études universitaires sont conçues comme une succession d'exercices imposés aux étudiants, sans qu'on se soucie de leur démarche créative propre, ce qui est un paradoxe pour des études d'art. Alors que les masters et les doctorats sont basés sur l'articulation entre théorie et pratique, cela n'a pas de sens, et conduit à des résultats catastrophiques, si les étudiants n'ont pas une pratique artistique personnelle dès la première année d'Université. Après cette sortie phénoménologique en pleine nature, combinée à d'autres cours (accrochages des œuvres et discussion, cours de méthodologie basé sur la pratique personnelle et sur l'insertion active dans le monde culturel) les étudiants ont produit des œuvres personnelles de haute qualité. De l'art d'aujourd'hui, sensible, personnel et par conséquent sous toutes les formes possibles : peinture, photographie, danse, vidéo, Land Art, netart, installations,... Pour un bon nombre d'étudiants, cette expérience unique de quelques heures a été le déclencheur d'une révélation intérieure, certainement un moment fort de leurs études. Cette pédagogie est le fruit de mon expérience en tant que professeur aux Beaux-Arts, où j'ai appris la valeur fondamentale de la motivation personnelle, de la création comme structurante, de l'art comme autoformation. Les pédagogues entraînent, motivent, guident, révèlent les étudiants à eux-mêmes mais ne sont pas là pour réduire les étudiants à des

dogmes, ni pour leur fermer l'esprit.

Ce genre d'action rejoint des formes pédagogiques que des grands artistes des années 70 ont engagées à une époque très ouverte (Lygia Clark à la Sorbonne ⁶⁴, Allan Kaprow à la Rutgers University ⁶⁵...). Ces pédagogies d'expérimentation reviennent de façon cyclique.

Cette œuvre réalisée dans le contexte pédagogique a été aussi proposée à différentes institutions ou lieux d'expositions. Elle pourrait éventuellement s'accompagner de la réalisation d'un espace de relaxation associé : yourte... matelas colorés...

Cette œuvre s'insère-t-elle dans un mouvement particulier ? On pourrait la rapprocher tout aussi bien de l'Esthétique relationnelle, de l'art sociologique, de l'Esthétique de la communication, de la performance...

Ce qui me paraît le plus intéressant dans cette œuvre est la dimension méditative car elle affirme à nouveau la dimension spirituelle de l'art mais en l'insérant dans le contexte actuel. La société a évolué et célèbre le retour du corps : de la sensation, de la perception de tous les sens. L'art d'aujourd'hui poursuit l'aventure des avant-gardes : ce contexte historique nous amène à combiner des éléments divers comme la performance, l'art participatif et collectif, l'art technologique intégrant une dimension globale de la perception. La sophrologie ou d'autres techniques méditatives intègrent des connaissances médicales occidentales et recyclent des connaissances orientales ancestrales. La philosophie intègre à nouveau la dimension de la sensation et de la perception esquissée par la phénoménologie. Cet appel à des formes spirituelles dans l'art d'aujourd'hui n'est pas un phénomène de mode éphémère ⁶⁶, il s'amplifiera au XXI^{ème} siècle. Il est technoromantique car ce retour du corps et des sensations est l'indispensable complément de l'univers technologique dans lequel nous vivons.

⁶⁴ CLARK Lygia, Catalogue de l'exposition au musée de Marseille, Ed. Réunion des musées nationaux, 1997

⁶⁵ KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Ed. Centre Pompidou, 1996

⁶⁶ LEQUEUX Emmanuelle, « L'art méditatif, ou le nouvel éveil des sens », *Beaux-arts magazine* N° 240, Mai 2004, pp.58 à 65

Transports, 2003 - ...

Le terme de transports renvoie aux voyages et aux transports amoureux. Cette installation a été conçue pour l'espace du FRUC avant sa transformation architecturale. J'avais réussi à convaincre la Mairie de Montpellier, mais hélas les services municipaux ont répondu avec trop d'inertie, et la saison de cueillette des lavandes des jardins de la ville était dépassée. Le lieu du FRUC une fois construit, ne peut plus convenir. Il me faudrait maintenant trouver un autre lieu : un wagon de marchandises, un lieu d'exposition... Le lieu du FRUC était particulièrement bien adapté : un grand espace de 300 m², simple et très beau, bercé par le passage des trains de marchandise. Le FRUC est aussi un lieu qui combine l'intime (lieu privé) et aussi le public (centre d'art et d'expérimentation). La construction de la maison et des ateliers dans le FRUC rend ce lieu inadapté à la dimension intime du projet, qui devra se trouver un autre lieu et sans doute une autre forme.

Conclusion

D'une œuvre à l'autre

Au début de l'œuvre sont l'émotion et la perception de l'artiste, à sa réception, la perception et l'émotion du spectateur. La réalisation effective des avant-projets les modifie sensiblement, en général les simplifie, les recombine avec des intuitions antérieures, et ouvre des perspectives nouvelles. On peut parler d'hypothèses de travail modifiées par l'expérience. Les œuvres nécessitent que l'on se débarrasse d'habitudes de travail, de pensée, des approches techniques déployées pour des recherches antérieures.

Chaque projet en amène un autre, en apportant une réaction critique d'un point de vue technologique, d'un point de vue esthétique, et aussi sur le contexte de la présentation. Il y a une continuité conceptuelle et technique d'une œuvre à l'autre.

Il faut savoir paradoxalement utiliser mais aussi se débarrasser des solutions conceptuelles et technologiques employées dans un projet pour réussir le suivant.

Il faudrait aussi souligner l'apparente homogénéité esthétique et technique de mes projets, alors qu'en réalité, contrairement à la plupart des artistes qui se limitent à des techniques qu'ils répètent, chacun de mes projets utilise une solution technique très différente. Pourquoi avoir choisi le métier d'artiste pour se répéter ? Quand un projet est au point, quel est l'intérêt de le refaire, il n'y a plus de désir. Cela est sans doute l'aspect positif d'un manque de réussite institutionnelle et financière. Ne vendant pas d'œuvre, n'ayant pas un succès institutionnel, il faut se battre pour aboutir chaque projet et souvent pour le financer soi-même : quelle motivation il y aurait-il alors de répéter des œuvres ?

De la technologie et du formalisme historiciste

Comme nous l'avons vu au travers de ces œuvres, la technologie est un objet de désir, de fantasme, et de stimulation de l'imaginaire. Son existence, ses potentialités peuvent être une source d'inspiration, mais c'est sa rencontre avec la vie, avec les sentiments et les émotions des artistes qu'elle peut faire œuvre. La technologie est une matière contraignante qui oriente la réalisation finale des projets. C'est l'impossibilité de réaliser

techniquement, ou d'avoir accès à certaines techniques qui réoriente certaines œuvres, en impose la simplification, l'orientation low-tech et parfois l'abandon de la technique. Elle peut ainsi disparaître mais être sous-jacente : *À perte d'entendre, L'espace d'un jour* en sont des exemples. On pourrait imaginer de recréer des œuvres technologiques comme *corps@corps, com-post, Autoportrait...* en versions non technologiques, comme il plaît à certains musiciens d'interpréter des musiques électroniques (les leurs ou celles d'autres musiciens) en versions acoustiques⁶⁷. On pourrait imaginer de substituer aux intermédiaires technologiques des interfaces humaines et sociales. Une piste de recherche intéressante...

Esthétique relationnelle, Esthétique de la communication, art sociologique, sculpture sociale, art contextuel

Ces formes d'art prenant les relations humaines et sociales comme matériau, comme support, sont parentes et il est extrêmement difficile d'établir un lien logique. L'art sociologique et la sculpture sociale seraient cousins germains. L'art contextuel serait un ensemble théorique vaste incluant l'art en milieu humain.

Ces théories affirment l'art comme relation, participation et le déclin de l'objet d'art autonome séparé d'un contexte humain. Si les formes d'art des années 70 étaient portées par des utopies massifiantes, idéales, abstraites, l'Esthétique relationnelle et l'Esthétique de la communication s'attachent à développer des utopies concrètes. En cela, l'art suit l'évolution post-moderne des utopies. Est-ce en ce sens que certaines propositions des promoteurs de l'Esthétique relationnelle, semblent manquer de puissance, n'être que des transpositions peu convaincantes de l'animation sociale des quartiers dans le contexte prestigieux de l'institution ? Est-ce une tentative utilitariste et bien pensante de redonner à l'art une fonction sociale ? Il faut souligner l'intention du Ministère de la Culture de transformer les artistes en intervenants sociaux-artistiques dans les écoles, les quartiers sensibles ou dans le milieu rural. L'état ne croyant pas à la valeur intrinsèque de l'art veut mettre les artistes au travail social.

L'Esthétique relationnelle, reprend des concepts de l'Esthétique de la communication et de l'Art sociologique, mais semble être une théorie liée à un contexte particulier : la pratique curatoriale de Nicolas Bourriaud au Palais de Tokyo. L'Esthétique relationnelle est une version institutionnali-

⁶⁷ écoutez par exemple la reprise des morceaux du groupe allemand Kraftwerk, que l'on peut considérer comme un des inventeurs de la techno, par le quatuor Balanescu.

sée, académique de formes antérieures beaucoup plus pertinentes, elle reste très liée au milieu de l'art. Ses œuvres ne dérangent pas une vision établie de l'art. L'Esthétique relationnelle apparaît comme un prolongement de l'aspect sociologique de l'Esthétique de la communication qui ouvre, elle un champ plus vaste. L'Esthétique de la communication peut en effet être le germe d'arts technologiques ou non technologiques. Au centre de l'Esthétique de la communication, se trouve la notion de relation. Fred Forest m'a souvent répété que l'Esthétique de la communication aurait pu s'appeler Esthétique de la relation.

« En proposant des systèmes de communication comme « œuvres » à saisir dans leurs fonctions et leurs mouvements, l'artiste de la communication prétend tout simplement modifier nos habitudes de perception ; prétend incider sur nos comportements perceptifs et l'interprétation même de l'art. [...] L'art pratiqué par l'artiste de la communication est un art d'organisation, un art qui désormais est plus attentif aux fonctions qu'aux objets »⁶⁸.

Mes premiers travaux (*Thaon/New York*) sont une interprétation spirituelle, immanente de l'Esthétique de la communication m'amenant à développer mes propres théories : l'Art Planétaire et le Technoromantisme. Fred Forest, co-fondateur de cette théorie a donné une autre interprétation de l'Esthétique de la communication, tenant compte de son parcours et de sa sensibilité personnels : la dimension de critique institutionnelle, l'art sociologique, les media y ont une place importante.

Technoromantisme et Esthétique de la communication, dimensions relationnelles d'une esthétique écologique

Des travaux collectifs comme *Restezchezvousalabridescocktails*, *La Nuit de la télécopie*, *Thaon/New York*, *com-post*, montrent une dimension de relation très importante. L'Esthétique de la Communication est une préfiguration de l'Esthétique Relationnelle. La différence entre ces deux théories est inframince. S'agit-il d'un effacement de la technologie pour mettre en avant la dimension sociale dans l'Esthétique relationnelle ? Pourtant dans l'Esthétique de la Communication, des artistes comme Fred Forest ou moi-même avons développé la dimension humaine et sociale (voir *Le pouvoir des fleurs*). Disons que nos discours étaient plus orientés dans les années 80 sur la dimension planétaire, alors que dans

⁶⁸ FOREST Fred, « Manifeste pour une Esthétique de la communication », *Pour une Esthétique de la communication*, revue +0 N°43, Bruxelles, octobre 1985, p 12

les années 90, la planétarisation est vécue comme une catastrophe sociale, plus qu'une promesse utopique. Il faut réparer les dégâts sociaux et les artistes sont sur la brèche. Dans les années 80, nous étions dans l'euphorie technologique. L'analyse de Bourriaud des arts technologiques est assez sommaire et dogmatique, pour lui, « ceux qui produisent des images dites « infographiques », manipulant les fractals ou les images de synthèse, tombent généralement dans le piège de l'illustration : leur travail n'est au mieux, que du symptôme ou du gadget, ou, pire encore, la représentation d'une aliénation symbolique au médium-informatique et celle de leur propre aliénation vis à vis des modes imposés de production »⁶⁹. Lors d'une discussion avec Nicolas Bourriaud, il a appliqué ce discours à mon travail, discours qui me paraît inadapté, ma démarche n'étant pas une approche technologique de l'art. L'Esthétique relationnelle semble plutôt obéir à d'autres logiques, celles des réseaux marchands de l'art, celle attachée aux objets, celle d'une forme d'académisme du Ready-made. « Le rapport art/technique s'avère ainsi particulièrement propice à ce réalisme opératoire qui structure nombre de pratiques contemporaines, définissable comme l'oscillation de l'œuvre d'art entre sa fonction traditionnelle d'objet à contempler et son insertion plus ou moins virtuelle dans le champ socio-économique »⁷⁰. Ce qui définit l'œuvre d'art, selon moi, n'est ni son mode de production (technologique, non technologique), ni son mode de diffusion, ni son insertion dans un réseau ou un autre, ni probablement sa filiation à tel ou tel mouvement passé ou à une mode présente.

Art Planétaire et Technoromantisme

L'Art Planétaire est d'abord un art de l'émotion de la distance, un art de l'espace entre les lieux. Dans cette forme d'art, dont le support est en général les technologies de télécommunication, nous rendons tangible un imaginaire de l'entre-deux. La création virtuelle de l'ailleurs dans un espace qui n'est ni présent, ni absent. Nous sommes dans un lieu, dans un corps et cet art fait apparaître l'empreinte de l'ailleurs. Nous ne reconstituons pas le lointain, mais cette empreinte diaphane fait corps avec nos

⁶⁹ BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Ed. Les presses du réel, Dijon, 1998, p.70

⁷⁰ ibidem

émotions, notre mémoire. Nous recréons un entre-deux indéfinissable, interaction de nos ressentis. L'Art Planétaire travaille à créer ces émotions dans un espace a-topique, dans un imaginaire relié au corps, à ses sensations passées, présentes ou futures. La rencontre entre nos perceptions et l'absence de sensations du lointain, crée l'envers imaginaire des sens, un négatif du corps qui ouvre des espaces en nous. Ce négatif du corps serait le cœur, le lieu de l'émotion pure qui englobe la distance entre nous et le monde. L'Art Planétaire, un art de l'émotion et des sensations est un art technoromantique.

L'Art Planétaire est un art technoromantique lié à la société et aux machines technologiques, il émerge dans le contexte particulier du passage du millénaire. La conquête spatiale nous fait percevoir la Terre dans sa globalité. Les recherches scientifiques nous donnent de plus en plus d'éléments pour comprendre la fragilité de l'écosystème planétaire et suivre son inquiétante évolution sous l'influence du développement industriel : effet de serre, changement climatique, disparition des espèces, pollution et destruction de la nature. La catastrophe de Tchernobyl et ses conséquences à l'échelle du continent (et sans doute sur toute la Terre), nous a fait percevoir la vanité des frontières. Les déplacements physiques et virtuels autour du globe, nous relient intimement à cet espace commun à l'humanité. Nos vies, nos désirs, nos émotions s'expriment maintenant à une échelle vaste incluant la distance et la géographie.

L'Art Planétaire est un art utopique qui développe une vision écologique de la planète. Il renvoie à la nécessité d'habiter l'espace limité et fragile de la Terre. Nos corps et nos perceptions sont intimement liés à ce vaisseau bleu. Cette échelle planétaire n'est pas uniquement abstraite, elle se relie au corps. Le Technoromantisme invite, comme le romantisme, à la présence du lointain, non pas dans une négation du corps, mais à travers sa présence. Les œuvres technoromantiques nous invitent à la présence du corps, à son ancrage dans un lieu, ici et maintenant, à son ressenti et à sa mémoire. Elles appellent à la nécessaire résistance de l'être face à la société technologique. Les artistes technoromantiques inventent l'écologie de l'univers technoscientifique. Ils expérimentent des modèles utopiques de relation entre les humains, les machines et la nature. Ils ont une vision utopique du monde où les humains ont inventé des machines pour libérer du temps, pour libérer les corps et les esprits

afin d'accéder à une recherche personnelle, spirituelle et émotionnelle.

La technologie n'est utile que si elle nous permet d'accéder à notre vie spirituelle. En cela il n'existe aucune différence d'intention entre les arts technoromantiques et toutes les formes d'art créées par l'humanité.

Vers une esthétique méditative

Les sentiments et la spiritualité sont deux dimensions pratiquement disparues des œuvres d'Art Contemporain. Pourtant une esthétique méditative fait son apparition au passage du millénaire. La méditation devient un acte politique et artistique. Ces œuvres perceptives s'inscrivent dans un nouvel éveil des sens ⁷¹. *Traits, L'espace d'un jour, Mur, Baltique* sont des œuvres traversées par la méditation. Certes, la théorie de l'art et l'esthétique ont évacués cette approche, sans doute pour séparer la religion de la pensée, pour isoler le spirituel dans la sphère de l'intime, pour séparer le corps de l'esprit. L'esthétique vient pourtant du grec, *aïsthesis*, sensation. Le retour du corps dans notre culture nous incite à poser la question de la présence et de la réception des œuvres. Les sens, la place du spectateur, l'esprit, sont des questions posées par l'art depuis un siècle, et que les art technologiques poussent de plus en plus loin. La dimension spirituelle, dimension humaine fondamentale, est essentielle pour l'art, elle l'accompagne depuis toujours. Il nous faudrait la réintégrer dans le champ de la théorie, la formuler, la partager, l'intégrer dans l'espace social, au risque de la voir s'exprimer de façon de plus en plus irrationnelle dans le champ des sectes et des intégrismes. Rechercher ces concepts dans l'antiquité grecque, chez les Stoiciens en particulier, est très important car cette civilisation est à la conjuncture de deux cultures, deux espaces, l'Europe et l'Asie, et à un moment de passage : la séparation progressive du corps et de l'esprit. Nous sommes certainement en train de faire le chemin inverse, intellectuellement, physiquement et culturellement. La culture de l'Asie vient à nous. Pour vivre, pratiquer cette philosophie corporelle, ce n'est pas plus compliqué que d'aller manger chez le « Chinois du quartier ».

⁷¹ LEQUEUX Emmanuelle, L'art méditatif, ou le nouvel éveil des sens, *Beaux-Arts magazine*, N°240, Mai 2004, pp. 58 à 65