

Avant-propos

Si certains des textes qui suivent ont déjà paru dans des revues, tous (à l'exception de «L'art de la chute») ont néanmoins été écrits dans le courant de l'année 2002 et pensés spécifiquement pour cet ouvrage. Il ne s'agit donc pas d'un «recueil» de textes. Et si aucune thématique n'est déployée, c'est que j'avais envie d'envisager ces œuvres comme des traits pertinents, comme des singularités irréductibles, et en aucun cas de développer des «points communs» qui pourraient servir une approche globalisante. De même que le tout-venant des expositions collectives montre chaque jour davantage à quel point les thématiques proposées par les organisateurs d'expositions sont des alibis qui permettent à certains de justifier des goûts personnels (ce qui, en soi, est tout à fait légitime), à d'autres de donner aux œuvres, et au fait de les regrouper, une caution intellectuelle circonstancielle – au mieux inutile, au pire prétentieuse ou castratrice –, les ouvrages théoriques thématiques ont parfois tendance à instrumentaliser et à simplifier les œuvres au profit d'une recherche qui leur reste étrangère. Mon intention était au contraire de faire communiquer des démarches sans leur imposer de contrat, sans les soumettre à une quelconque loi. Les laisser vaquer en quelque sorte, et qu'elles fassent leur chemin sans moi. Ne pas les enfermer étroitement; leur ouvrir des perspectives. Privilégier l'éclat plutôt que l'effet masse, et les possibilités de dérives plutôt que les certitudes.

En commençant ce livre, je n'avais aucune intention de *démontrer*

quoi que ce soit : je n'avais que des questions, des doutes et des inquiétudes – qui d'ailleurs persistent aujourd'hui, même si c'est sous des formes différentes – ; d'autre part, guidée par mon seul désir, je souhaitais me pencher de très près sur des œuvres et des artistes avec lesquels j'avais décidé de « faire alliance »...

Certaines d'entre elles, certains d'entre eux sont déjà bien connus, pourra-t-on me reprocher. Je préfère ici devancer de telles considérations. Le milieu de l'art est atteint d'un curieux syndrome qui consiste à ne pas *connaître* grand-chose tout en étant perpétuellement *au courant* de tout. Il suffit que tel artiste circule un peu pour que tout le monde prétende déjà le « connaître ». J'ai justement pris le parti ici de ne pas me plier au traitement tyrannique de ce qu'on appelle l'« actualité » (ne pas chercher à dénicher le dernier jeune talent à tout prix, ne pas m'embarrasser avec des considérations qui relèvent finalement plus de la consommation, de la sociologie ou des statistiques – vu/pas vu/trop vu ; connu/pas connu/trop connu – que de la critique), pour revenir aux bases, aux faits précis, aux œuvres dans leurs détails, aux démarches dans leur histoire et non dans leur apparition intempestive. Quant au choix des artistes, je ne peux le justifier autrement qu'en parlant de « sympathie » et d'« intelligence réciproque » ; de même que je ne peux justifier ma démarche critique autrement qu'en parlant d'un « accompagnement ». Aller avec. Écrire avec – et non pas sur. Partant, j'assume le fait que ce choix ne *ressemble* à rien...

Emmêler le monde (Bruno Peinado)

Les expositions de Bruno Peinado ressemblent à de vastes chaos que les visiteurs sont invités à arpenter sans repères ni sémaphores. Des dessins, des *wall paintings*, des logos, des slogans, des objets sur des socles et d'autres à même le sol, des néons, des mannequins, des graffitis, des affiches, des jeux vidéo... Univers tentaculaire et proliférant dans lequel toute notion de hiérarchie, toute imposition de sens ou de parcours est bannie : Peinado multiplie les entrées sans forcément chercher les portes de sortie. Apologie du discontinu, de l'éclatement, du fragmentaire, du choc visuel et de la contradiction, son travail s'oppose en tout point aux unités de temps et de lieu comme aux unités de sens et de pensée ; il renégocie ainsi la pensée de la modernité, la longue tradition de l'ethnocentrisme occidental, dont l'intérêt pour l'« autre » ne parvenait pas à s'arracher de ses propres conventions, normes et valeurs, jugées universelles. Suivant la logique paradoxale du divers et du déracinement, l'artiste s'appuie sur l'incertitude, le rejet de l'authenticité et de la transparence, pour réfléchir sur les systèmes de pensée qui organisent le monde contemporain et proposer, à l'instar de l'écrivain antillais Édouard Glissant, une « poétique du chaos » : un univers qui ne dépend d'aucune autorité, constitué d'archipels multiples, et dont les éléments culturels les plus hétérogènes sont appelés à entrer en relation, dans un mouvement de perpétuelle reconfiguration mutuelle.

Une géographie sans territoire

Métisse, enfant de métisses, Bruno Peinado se trouve de fait dans une position bancale, décalée. « Quand on est métisse, on a à la fois du sang d'esclave et du sang de colon¹ », remarque-t-il. Tout son travail plastique relève de cette ambivalence et de cette impossibilité fondamentale d'adhérer à tel ou tel système de pensée. Face à la culture dominante dont il dit se sentir toujours un peu exclu, face aux logiques binaires qui sous-tendent l'organisation du monde, l'artiste a donc choisi une autre voie, celle du divers, de l'hétérogène, de la mise en relation, sur un mode qui ne relève ni de l'affrontement ni même de la différenciation, mais de l'infusion et de la contamination aléatoire. « Le divers, c'est les différences qui se rencontrent, s'ajustent, s'opposent, s'accordent et produisent de l'imprévisible² », écrit Glissant. Le travail de Peinado s'accorde à ce constat : pas plus apologie du melting-pot qu'éloge de la confusion postmoderne, il repose sur un « non-système de relations » dont les éléments ne sont pas considérés comme *égaux* mais comme *également nécessaires* ; des éléments qui de surcroît sont poreux, sans cesse appelés à se reconfigurer au contact les uns des autres.

Lors d'une exposition personnelle au MAC à Marseille, en 2001 (*Basses révolutions*), l'artiste projette de placer l'inscription « Bâtard », réalisée en lettres blanches avec la typographie du célèbre « Hollywood », sur les montagnes qui entourent la ville. Manière emblématique de donner le ton : plus question de se reposer sur les mythes de la singularité, de l'optimisme béat, du microcosme privilégié ; l'heure est au cosmopolitisme assumé et revendiqué, à l'impureté et à la mise à l'épreuve, quitte à ce que les règles du jeu s'en trouvent un peu compliquées. L'année précédente, son Bibendum noir (*The Big One World*) défraye la chronique : Peinado réalise une sculpture sur le modèle du célèbre bonhomme Michelin, à cette différence près que son bonhomme est un « black » – contre le mythe de la blancheur comme argument publicitaire récurrent – et qu'il a le poing droit levé : le Bibendum noir, symbole d'un Black Panther contemporain, revendique sa

couleur et une place dans une économie dite mondialisée. Il réalise de même un nain de jardin méditerranéen (*Nain de jardin*, 2001), avec djellaba, babouches et lampe d'Aladin, le poing levé. Peinado joue ainsi sans cesse sur le détournement et le court-circuitage des atavismes. Aux systèmes de filiation et de propriété, il oppose le composite, l'alliage, la contagion, tel un démon perturbateur et sautillant qui viendrait troubler l'ordre imposé par les dieux : pas de territoire, pas de fonctions ni d'attributs fixés à l'avance ; les signes virevoltent, se posent un instant sur une forme avant de repartir, poussés par les vents. Ni centre ni point d'origine : des zigzags, des circonvolutions et des détours qui dessinent des paysages mouvants et éclatés. Ainsi de ses « portraits d'amis » : des peintures murales conçues à partir de documents empruntés à des artistes amis (Saadane Afif, Virginie Barré, Alain Declerc, Jim Lambie... la liste reste ouverte). Portrait d'un espace mental constitué d'un sample d'images du quotidien, de motifs d'inspiration, d'inscriptions, d'œuvres, d'images culte, d'obsessions en tout genre ; manière aussi de parler des influences, des échanges et des contaminations diverses qui s'opèrent entre des artistes proches, d'une même génération, nécessairement traversés par les mêmes références culturelles.

Copyleft attitude

Dans le travail de Peinado, les cultures se brassent, se télescopent, s'emmêlent et produisent de l'imprévisible – l'imprévisible comme mode de pensée qui s'opposerait à la culture et à l'idéologie moderne du projet. Défenseur d'une notion élargie du copyleft (qui concernerait non seulement les logiciels, mais toutes les productions culturelles, médiatiques, artistiques), l'artiste s'empare de la masse d'informations et d'objets diffusés par l'industrie culturelle et médiatique, qu'il sample, déforme et recompose à l'envi pour les resservir bancals, à la fois terriblement familiers et complètement défigurés. *Rainbow Warriors* (2001) : quelques I-macs trônent sur des socles tournant sur eux-mêmes, comme dans la publicité – toute la promotion de l'I-mac reposant sur les qualités décoratives

de l'objet plutôt que sur ses performances – ; mais ceux de Peinado sont en céramique et ont l'aspect artisanal et kitsch des objets de Vallauris, à l'opposé de l'apparence lisse et quasi aérodynamique des originaux. Un vélo BMX d'adolescent est « customisé » façon Harley Davidson, affublé d'objets chromés – une pin-up, un aigle, des lanières de cuir – ; une CX Tissier (voiture à six roues des années 70) est repeinte aux couleurs du TGV et arbore la bande blanche de la voiture de Starsky et Hutch ; le drapeau algérien est recouvert de paillettes disco... Peinado kidnappe sans vergogne les signes, les images, les logos et les codes visuels qui appartiennent à la mémoire collective ; il les déracine, les colorie d'une autre manière, leur impose quelques distorsions, les soumet à des codes ou à des matières exogènes, puis il les lâche, les remet en jeu sur une nouvelle carte, et c'est au tour des visiteurs de ses expositions de s'en emparer, d'établir (ou non) des relations et de recréer leur propre univers. En faisant subir aux signes et aux images qui nous traversent quotidiennement des modifications, de petites dérivations, l'artiste ajoute des niveaux de lecture tout en altérant légèrement les significations, et fait en sorte que ces signes, ni tout à fait autres ni tout à fait les mêmes, repartent inclassables, incodables, en tout cas moins dépendants de l'idéologie de la « marque déposée » et du copyright imposée par la culture dominante. Pour l'installation *Good Stuff* (2001), par exemple, il s'inspire du premier *House of Cards* conçu en 1952 par les designers américains Ray et Charles Eames. Il s'agissait d'un jeu de cartes fendues en plusieurs endroits de manière qu'on puisse réaliser une infinité de petites constructions en les imbriquant les unes dans les autres. En guise d'illustration, les Eames avaient opéré une sélection de motifs photographiques emblématiques de la culture américaine, mêlés à des images exotiques ramenées de voyages en Asie et en Afrique. Peinado conçoit son propre jeu avec des cartes aquarellées mais aussi avec de grands panneaux de bois peints qui peuvent s'assembler selon le même principe, le jeu pour enfant se transformant ainsi en une installation monumentale appelée à se développer

progressivement. Quant aux motifs, contrairement à ceux du modèle (marqué par l'idéologie moderniste, qui ne parvient à envisager les cultures non occidentales qu'en les absorbant et en les utilisant pour confirmer ses propres conceptions), ils sont délibérément triviaux, non choisis, résultat d'une accumulation aléatoire de *flyers*, de tracts, d'affiches, de publicités et de slogans récupérés ici et là au hasard des déplacements, redessinés ou repeints partiellement à la main.

Les espaces des expositions de Peinado sont remplis de dessins, d'esquisses, de peintures et d'inscriptions diverses. Mais ces signes, qu'on a l'habitude de voir imprimés, sont redessinés à la main, de façon plus ou moins approximative, avec ici ou là des coulures de peinture, comme pour les libérer des modèles, leur proposer d'autres chemins. La plupart des inscriptions sont inversées : la lecture se fait de droite à gauche. Par ce procédé, l'artiste *re-marque* : il répète en même temps qu'il appelle à une lecture vigilante et non plus automatique. Façon de prendre ses distances par rapport aux messages : les décrypter plutôt que les subir. Comme dans la peinture académique, où les peintres avaient l'habitude de vérifier la structure des tableaux dans un miroir afin d'en mieux visualiser les défauts : « Inverser, cela implique mettre en doute. Je récupère et me réapproprie simplement l'envers des choses, leur reflet, et je laisse la face au monde. Je suis un voleur d'ombre. » Faire en sorte que des inscriptions écrites deviennent des dessins, c'est aussi sortir de la logique et des codes du langage, libérer les signifiants, leur donner une dimension aléatoire qui leur est habituellement refusée. Peinado revisite de même les slogans, leur impose des ramifications, les fait dévier de leur trajectoire originale ; et cela s'accompagne souvent d'une dimension critique par rapport aux systèmes politiques, économiques ou culturels. Le « Fight for your right » des Black Panthers devient ainsi le « Fight for your right to copy » de l'ère numérique contemporaine, réinterprétation du « Fight for your ©opyright ». Une affiche de 1968 est « relookée » conformément à l'idéologie des années 2000 : à l'origine, c'est une usine dont la fumée représente un poing,

accompagnée de l'inscription « la lutte continue » ; Peinado actualise le message en transformant le poing, symbole de l'affrontement et de la résolution, en deux doigts croisés (« pourvu que ça marche »).

La tactique du caméléon

Si Bruno Peinado est indéniablement le fruit de son époque, s'il est lui-même un produit culturel, traversé par les nouvelles technologies, les réseaux, les musiques électroniques, la culture et la consommation de masse, il semble toujours appréhender les choses de biais, ni dedans ni vraiment dehors. Repérer les failles, déchiffrer les codes, recycler, retourner les systèmes sur eux-mêmes ou peut-être plus justement les *gauchiser*; mais pour ce faire, il s'adapte aux modes de circulation et de diffusion en vigueur dans les sociétés contemporaines. Il renvoie au monde son image en utilisant ses propres faisceaux et en s'accordant à son effervescence. Pas question de s'opposer aux flux: « Je ne peux pas dire: 'je refuse la mondialisation, le marché', et partir faire l'ermite. » Pas question de jouer la carte du refus ou de la distinction olympienne: le monde contemporain est l'*étant donné* inévitable, imparable, avec lequel il s'agit de composer, en faisant siennes les tactiques de mimétisme, de camouflage et de déguisement qu'utilisent certains animaux pour assurer leur survie. D'où l'attention accordée à la surface plutôt que la prétention à la profondeur. La géographie plutôt que l'histoire. Peinado réalise ainsi des pochettes de disques, des badges, des jeux vidéo, des antennes paraboliques, des ordinateurs... Tout un tas d'objets-phares de la culture médiatique contemporaine, qui ressemblent aux originaux mais ont subi quelques modifications qui en bouleversent l'usage ou le message attendu: une antenne parabolique ornée du dessin de Pikachu, héros fétiche des Pokémons (*Paraboles africaines*, 2000), un Pantone géant uniquement constitué de teintes grises (*Le gris du ciel* ®, 1999), des touches de clavier d'ordinateur transformées en poufs ou en canapés (*Escape 2000*), des skateboards dédiés à des amis artistes (*À suivre, patrons pour un team*, 1999), des

pochettes de disques devenues de gigantesques peintures à l'huile. Le travail de Peinado a des allures très pop (intérêt pour les biens de consommation courants, la culture populaire, les modes de vie contemporains, la chose commune), mais il s'en éloigne par son effet commentaire. Les objets, images et slogans qu'il représente ont déjà été assimilés, broyés, digérés par la société; les mythes ont déjà été consommés, tout est déjà image (on pense à Godard dans ses *Histoires du cinéma*, qui reconstitue le monde à partir des miettes et des éclats d'un monde déjà filmé). Peinado vient *après*: il s'empare des débris du monde, de ce qui reste après usage, et constitue de fait un pop art débraillé, certainement plus politique que l'original. Et ce qui confère paradoxalement une telle singularité à son travail, c'est qu'il semble ne jamais parler d'un lieu propre; Peinado est nulle part et en même temps il est partout: tacticien plutôt que stratège. Alors que le stratège dépend d'un pouvoir qui a son lieu, le tacticien n'a d'autre lieu que celui des autres. Pas de projet global, donc, pas de vision panoptique: de la surprise et du coup par coup, un jeu avec des règles et des ordres qui ne lui appartiennent pas en propre.

Mimer pour mieux s'infiltrer et tenter de secouer de l'intérieur: si par ailleurs Peinado s'intéresse particulièrement au langage et à l'informatique – en déformant, inversant, caricaturant, décontextualisant –, c'est que les deux systèmes favorisent également une pensée binaire, l'établissement infini de dichotomies: il s'agit toujours de choisir entre « oui » et « non », entre « et » et « ou », le verbe et le substantif, le singulier et le pluriel, comme entre « Échap » et « Entrée », « Suppr » et « Inser », le un et le zéro. L'enjeu est donc de tenter de défaire les dualismes de l'intérieur, ou du moins de les faire jouer, de « créoliser » le langage. Aménager des marges de manœuvre, une possibilité de mouvements, de redondance, de répétitions et de vitesses variables. Se déplacer sans nécessairement chercher sa place, s'encaster dans un trou; sans même forcément aller dans une direction précise ou vers un résultat défini. Inventer des errances transversales et polyglottes.

Avec son esthétique « maximaliste », sur le modèle de l'ogre et non pas de l'esthète (engloutir plutôt que choisir), Bruno Peinado entend faire éclater la pureté en fragments multiples, bigarrer les messages unilatéraux, déshomogénéiser le monde. Comme pour lutter silencieusement contre la standardisation généralisée qui gouverne la culture, le social et l'économie, il met en place une poétique du chaos qui est aussi un moyen de délégitimer toute chose, de sortir de la logique de la genèse et des mythes fondateurs, créateurs d'absolus, de tenter d'échapper aux pensées systémiques et aux entreprises de nomination qui organisent le monde. Des surgissements mineurs, des soubresauts imprévisibles, le détour et la démesure comme possibilités de résistance.

1. Citation extraite d'un entretien avec l'auteur. Toutes les citations non référencées sont tirées de conversations privées entre les artistes et l'auteur en 2002.
2. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996.

Il ne peut rien pour vous (Boris Achour)

Basés sur la rencontre et la multiplicité plutôt que sur l'exclusion et la singularité, sur le procès plutôt que sur le résultat, les travaux de Boris Achour proposent souvent des imaginaires irrésolus qui suscitent une relation ambiguë entre l'artiste et le spectateur : le premier se place en position de faiblesse, de non-maîtrise, le second est toujours empêché d'adhérer totalement à l'œuvre, toujours poussé à chercher lui-même des associations ou des directions et à fabriquer des récits plus ou moins bancals, plus ou moins ambitieux. Difficile d'introduire ce travail en quelques lignes, tant les formes, les attitudes, les imaginaires et les références convoqués sont disparates. Contrairement à un certain nombre d'artistes, Achour n'a pas de « terrain de prédilection » signalisé – on le verra, c'est même sans doute autour de cette absence que son œuvre prend forme. Il emprunte plutôt des chemins de traverse, accidentés, chaotiques, toujours en mouvement et en re-configuration. Inutile de chercher ici des systèmes, des logiques, des principes ; il s'agit précisément de les déjouer, les contourner, les miner, tout en sachant que la tâche est ardue, sans fin, et qu'on peut toujours se tromper. Pas d'accomplissement en vue : des expérimentations toujours en devenir...

I would prefer not to

Entre 1993 et 1997, Boris Achour, qui a alors rarement l'occasion de montrer son travail, réalise régulièrement des *Actions peu* dans

l'espace urbain : des interventions minimales, humbles et dérisoires, conçues le plus souvent avec des matériaux trouvés sur place. Une baguette de pain accrochée à un lampadaire avec du scotch, des sacs en plastique coincés au-dessus d'une bouche d'aération, des graines de polenta placées horizontalement au milieu d'une allée de façon à faire s'aligner les pigeons venus les picorer, des Rochers Suchard posés sur les bords d'un local électrique. Fragiles et précaires, ces « installations » sont soit filmées, soit photographiées. Loin de ce qu'on a coutume d'appeler l'art d'intervention, qui est en général ciblé et revendicatif, les micro-actions d'Achour font figure d'énigmes dans le paysage urbain : apparitions intempestives et anonymes de l'incongru sous différentes formes, manifestations impromptues de signifiants banals et reconnaissables, mais dont les signifiés demeurent pour le moins incertains. L'artiste qualifie lui-même ces actions de « guérilla douce » : manière d'allier le discours au silence, l'agir au non-agir, le sens au non-sens. « Il n'est pas d'attitude spirituelle qui, conséquente et dûment menée jusqu'à son terme, ne soit respectable. On peut trouver de la force dans la faiblesse, de la conséquence dans l'inconséquence et de la grandeur dans la mesquinerie. Couardise vaillante, mollesse d'acier, fuite offensive¹ », écrivait Gombrowicz. Tout le travail d'Achour repose sans doute sur cette alliance de notions apparemment contradictoires : il est moins question de choisir (entre différentes attitudes, positions, logiques), que de *composer*, quitte à devoir assumer tous les contraires. Dans la même veine, en 1996, l'artiste réalise une performance dans laquelle il se poste devant de grands hôtels ou des magasins de luxe, vêtu d'une veste sur laquelle est brodée la phrase : « Les femmes riches sont belles. » Une fois encore, le signal est contradictoire : c'est à la fois un appel qui veut faire le jeu de la séduction, et son déni simultané, eu égard à la grossièreté du message. Avec *Sommes* (1999), la provocation est silencieuse et minimale : sur les photographies, Achour fait mine de dormir debout, la tête reposant sur les haies méticuleusement taillées de villas cossues de Los Angeles. « La société capitaliste

occidentale me plaît et me déplaît en même temps ; je ne rejette rien en bloc. Ni résistance, ni acceptation béate. Les *Sommes* représentent le condensé de cette attitude. »

« I would prefer not to². » Achour se comporte comme Bartleby qui, par son implacable formule, ne refuse pas plus qu'il n'accepte. Ni dans la négation ni dans l'affirmation, Bartleby élimine d'un même mouvement le préférable autant que n'importe quel non-préféré. Il n'y a pas d'autre issue : dire « oui » ou « non » le mènerait à sa perte. « Je ne veux tout », clame pour sa part Boris Achour (inscription qu'il réalise en diodes lumineuses en 1999) : choisir de ne pas choisir ; la certitude dans l'indétermination, à moins que ce ne soit la détermination dans l'incertitude. Bartleby est quasiment muet, Achour assume une certaine passivité. Mais ni l'un ni l'autre ne s'opposent ouvertement au monde : c'est en creux, dans leur retrait entêté, qu'ils en révèlent les imperfections et les mascarades. *Ghosty* (2000) : un homme marche dans la rue, il porte un survêtement quelconque et un masque, empreinte de son propre visage. Aucune affectation particulière dans son attitude, pas la moindre bizarrerie dans son comportement ; le trouble provient de la réaction des passants, soudain confrontés à quelque chose d'*autre*, du non-répertoire, de l'innommable. « Je cherche à proposer des œuvres qui restent irrésolues, voire contradictoires dans leur forme et dans leur sens, qui produisent un sentiment de doute chez le spectateur, qui soient le reflet de la présence simultanée de plusieurs possibles » : plus que des courts-circuits, qui induisent chocs et ruptures, Achour crée de menus dysfonctionnements, avec pour seules armes l'indétermination, l'énigme, le non-sens ; des « signifiants flottants³ » qui parviennent, malgré la modestie des moyens mis en œuvre, à perturber les systèmes binaires. La porte automatique (*Cosmos*, 2001) installée dans l'exposition *Traversées* au Musée d'art moderne de la ville de Paris est à cet égard emblématique : posée au milieu d'un espace ouvert, déconnectée de l'habituel déclencheur de présence, elle fonctionne de manière autonome et aléatoire. Pouvant aussi bien passer inaperçue (lorsqu'elle veut

bien rester ouverte et aux moments d'affluence en particulier) qu'attirer subitement l'attention en se refermant au nez des visiteurs (lesquels, perplexes, reculent, puis s'avancent de nouveau, attendent, piétinent, avant de se résigner à contourner l'objet récalcitrant), la porte célibataire n'en fait qu'à sa tête et crée une contrainte de circulation intempestive mais discrète dans l'espace d'exposition.

Il ne peut rien pour vous

Boris Achour est l'artiste anti-prométhéen par excellence : pas question de défier quiconque, encore moins de se distinguer par d'éventuelles prouesses. En 1997, à l'occasion d'une exposition collective (*Utopie ou l'auberge espagnole*, Rueil-Malmaison), il réalise et distribue un tract vantant ses mérites et ses « pouvoirs », à l'instar des tracts publicitaires des marabouts africains : « Artiste Boris Achour (Inconnu dans le monde entier)!!! IL NE PEUT RIEN POUR VOUS!!! Pas de catharsis. Pas de sublimation. Des virgules flottantes. Pas de transgression. Pas de transfert d'énergie. (...) Peut aligner les pigeons. Peut créer des zones de rendez-vous (Ne pas contacter!!!). » Achour semble ne se faire aucune illusion quant au pouvoir et à l'influence de l'artiste sur le fonctionnement des sociétés occidentales contemporaines. Comme beaucoup d'artistes de sa génération, il est moins installé dans un système de croyance (en un monde meilleur, autre ou futur) que disposé à la confiance (en soi et en ce monde-ci) ; une confiance non pas fondée sur la foi (abstraite) mais sur une expérimentation toujours renouvelée (la « sympathie » deleuzienne). Tester et assumer le risque de se tromper plutôt que s'attacher à reconduire des convictions. Apprendre et non pas savoir. Devenir-poisson : « L'essentiel (...), c'est de se rendre parfaitement inutile, de s'absorber dans le courant commun, de redevenir poisson et non de jouer les monstres. Le seul profit, me disais-je, que je puisse tirer de l'acte d'écrire, c'est de voir disparaître de ce fait les verrières qui me séparent de mon compère l'homme⁴ », écrivait Henry Miller. Boris

Achour est un artiste du milieu : à la fois *au milieu* du monde et toujours *entre* plusieurs choses. Le « et » plutôt que le « ou » ; la composition plutôt que l'exclusion ; la simultanéité plutôt que la progression – « Dehors et dedans », « Être ici et maintenant », tels sont des exemples significatifs à cet égard de titres d'expositions ou de pièces qu'il a réalisées. Un de ses premiers travaux consiste, en 1996, à introduire des livres-sculptures dans les rayonnages des bibliothèques publiques de la ville de Paris : un peu plus grands que des livres de poche, recouverts de toile grise, les pages collées entre elles ; pas d'auteur, pas d'éditeur, pas de cote. Juste un titre : « Une sculpture ». Ces objets sont placés par les bibliothécaires parmi les ouvrages de fiction, et empruntables comme n'importe quel livre. Manière d'« immiscer » l'œuvre d'art dans un milieu qui ne lui est pas dévolu *a priori* ; manière encore de reconsidérer son statut, en en faisant un bien commun gratuit et mis à la disposition du public. Jeu sur le « pouvoir » de l'artiste, encore, avec une performance réalisée en Italie. Un tract est distribué, sur lequel on peut lire : « Hypnos. Le samedi 12 mai 2001, de 22h à 22h30, Boris Achour prendra télépathiquement le contrôle de toutes les personnes présentes à bord de la Bazenne. Durant cette demi-heure, tous les actes effectués par ces personnes seront uniquement et entièrement le fait de sa volonté. » Contre toute attente, rien de très spectaculaire ne va se produire : le texte du tract défile sur des écrans vidéo, comme une bande-annonce (qui est lue ou non), tandis qu'Achour s'emploie à « hypnotiser » avec ferveur, discutant ici et là, un verre à la main, comme lors de n'importe quel vernissage. Dans la foule, certains attendent qu'il se passe quelque chose, d'autres ne sont pas au courant de l'affaire, et de toute façon, cela ne change rien. Car Boris Achour ne peut rien *pour* nous. Il ne peut que *faire avec*. Et encore... Pas question non plus de faire dans le relationnel : « Je crois beaucoup à cette notion de l'œuvre d'art comme 'rendez-vous' avec celui qui l'appréhende. Mais disons que je m'ingénie souvent à faire rater ces rendez-vous, ou à les retarder, les déplacer encore ailleurs. » « Dehors et dedans », « Oui », « Ici et maintenant », « Regarde-moi »,

« I love » : que ce soit dans les titres de ses expositions ou dans ceux de ses travaux, Achour fait un usage récurrent des déictiques, ces mots qui ne prennent sens que dans la mesure où ils instaurent des relations spatiales ou temporelles autour du sujet qui est en train de parler. En principe, quand un locuteur se déclare, il implique l'autre en face de lui, suscite une énonciation en retour. Mais curieusement, Achour fait un usage « intransitif » des déictiques : ses formules n'impliquent pas forcément de retour. *Scrupule* (1997) : un canapé conçu de telle façon qu'il est impossible de s'y asseoir. *Rempli* (1997) : une vidéo montre une main remplie d'une forme en plâtre et tendue vers le spectateur. Un *geste vers*, mais qui se dénie lui-même, la main étant déjà pleine. *Totalmaxi-goldmachinemégadancehit2000* (2000) : dans une exposition collective (*Négociations*, CRAC, Sète), deux enceintes diffusent des tubes récents, mais chaque morceau est coupé au bout de quelques secondes : à peine l'oreille a-t-elle le temps de reconnaître un air connu que celui-ci s'arrête pour laisser place à un autre, perturbant la réception. Achour ne se présente pas plus comme conducteur d'humanité que comme initiateur de convivialité. Tout l'intérêt de ses propositions tient peut-être dans cette façon si singulière d'« aller contre toute attente » : il instaure des formes d'appel sans objet ou sans réponse possible, il pose des énigmes, des choses non résolues, des « blancs » qui viennent contrecarrer les attentes des visiteurs, lesquels, selon des principes d'identification ou de vérification bien établis, viennent souvent chercher ou reconnaître dans une exposition ce qu'ils connaissent déjà.

On connaît la chanson

En 1999, Achour colle un peu partout dans Besançon des affiches sans texte qui le représentent, en taille presque réelle, faisant du stop face à l'objectif, sur le fond neutre d'un studio photo (*Stop-peur*). Une image qui pourrait ressembler à beaucoup d'autres (affiches de concert, publicités), mais qu'aucune indication ne vient *aiguiller*. En même temps, une image qui laisse nécessairement

perplexe : l'auto-stoppeur est en effet pris dans un flux paradoxal qui le cloue sur place (dans un espace intérieur, pétrifié dans la représentation) et qui lui commande néanmoins de « faire appel » (le geste du pouce tendu vers un *autre* hypothétique). Il lui arrive aussi d'installer dans les villes des enseignes lumineuses qui ressemblent à des enseignes commerciales ou publicitaires, mais qui restent mystérieuses parce que sans voix, dénuées de tout message. Dans ces actions, Achour tente de retirer la « voix *off* » – cette voix « autoritaire, sans aspérité, qui vient de derrière ou d'au-dessus pour dire ce que les choses sont, ce qu'elles doivent être » – à des structures ou des images qui, sans elle, perdent leur sens ; façon de « désautoriser » la parole, de se débarrasser de ses injonctions et de ses mots d'ordre, pour laisser enfin les choses *vaquer*. Dans un des derniers films d'Alain Resnais, *On connaît la chanson* (1997), les personnages expriment leurs émotions à travers des extraits de chansons qui font partie du répertoire populaire français. « Résiste, prouve que tu existes », « Je suis venu te dire que je m'en vais », « Avoir un bon copain », « Avec le temps va, tout s'en va », « Vertige de l'amour »... L'existence découpée en situations stéréotypées auxquelles il n'est jamais difficile d'accoler un refrain qu'on connaît déjà par cœur. Les personnages de Resnais sont des pantins « ventriloqués ». Leur voix ne peut être que passive : ils sont *parlés* ; ils sont *agis*. Dans la dernière version de son installation intitulée *Générique* (2001, projet du Frac PACA aux Beaux-arts de Marseille), Boris Achour propose aux visiteurs de se placer devant une caméra, munis d'une oreillette débitant d'une voix neutre un monologue qu'ils sont invités à répéter. Chaque scène dure quelques minutes et sera montée à la suite des autres. Comme dans le film de Resnais, les personnes qui se prêtent au jeu semblent animées par un mouvement contradictoire : elles sont à la fois actives et passives. Actives parce qu'elles ont décidé de « jouer » face à l'objectif ; passives parce qu'elles sont subordonnées au dispositif, et parce que leur parole ne leur appartient pas. « Nous sommes 'ventriloqués' par la société », remarque Achour. Publicité,

télévision, culture, éducation, papa-maman, la « voix *off* » provient en effet de tous côtés ; phénomène qu'on peut d'ailleurs considérer selon des angles différents – l'inconscient pour Freud, le monologue du spectacle pour Debord, les agencements collectifs d'énonciation pour Deleuze et Guattari... Quel que soit le regard que l'on porte sur ce processus, on sait que le langage n'est ni neutre ni purement informatif : il est non seulement constitué, traversé par le pouvoir (les idéologies dominantes), mais il constitue lui-même un pouvoir. Face à cela, il est néanmoins possible de trouver des lignes de fuite, en essayant d'égarer le langage par exemple, de le troubler, de le tordre, ou encore d'y faire pousser de la mauvaise herbe. C'est ce que fait Achour lorsqu'il crée une pièce sonore avec une personne aphasique (*mmmmmm*, 2000). L'enregistrement (résultat d'un long entretien avec l'artiste) est diffusé par des haut-parleurs installés dans les rues de Cahors (à l'occasion du *Printemps de Cahors*). Habituellement réservé à une parole commerciale, fluide et alléchante, cordiale et bien rodée, chargée de déterminer nos comportements de consommateurs, cet espace se voit soudain investi par une parole troublée, hésitante, bégayante et ponctuée de temps à autre d'un grand rire jovial. Soudain, une chanson qu'on ne connaît pas...

Boris Achour n'entend pas loger ses interventions et ses travaux dans des niches préparées à l'avance qui pourraient en faciliter l'évaluation et l'identification. Façon d'échapper aux déterminismes de la société mais aussi à ceux du monde de l'art – ne pas se plier aux attentes du moment. Achour fait son chemin, trace ses lignes de fuite, aléatoires et diffuses, dans une solitude qui ne « tient » que par tout ce dont elle se nourrit – la solitude poreuse et non pas l'isolement intransigeant ; un désert peuplé. À l'image de *Cosmos* (2002), ce vidéoclub virtuel composé de quelque deux cents boîtiers vides. Du film « art et essai » au péplum porno, deux cents films hypothétiques portant tous le même titre, ayant tous le même auteur – Boris Achour lui-même –, et qui font état, de façon

plus ou moins fantasmatique, des intérêts, curiosités, admirations et sympathies de l'artiste pour d'autres artistes, mais aussi pour des esthétiques, des économies, des ambitions et des imaginaires variés. Où l'on découvre par exemple *Cosmos*, « un film de Boris Achour, sur un scénario de François Piron, d'après Witold Gombrowicz, avec Patrick Dewaere et Marcel Duchamp »...

[Texte publié dans *Parachute*, n° 106, avril-juin 2002 (légèrement remanié).]

1. Witold Gombrowicz, *Journal 1953-1956*, tome I, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1981.
2. Herman Melville, *Bartleby*, Flammarion, Paris, 1989. Sur l'analyse de cette formule, on renverra au très beau texte de Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », publié en postface à *Bartleby*, *ibid.*, et dans *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993.
3. Dans son « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », Claude Lévi-Strauss appelle « signifiants flottants » des signifiants qui marquent un « blanc », une valeur symbolique zéro, pouvant se poser sur n'importe quels signifiés pour créer de nouveaux mots. Dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 2001.
4. Henry Miller, dans *Crucifixion en rose : Sexus*, Buchet-Chastel, Paris, 1968.