

## PLUTÔT QUE RIEN

### RAPHAËLE JEUNE

L'opportunité offerte par la Maison populaire de concevoir un programme d'expositions annuel autour de la notion de transformation<sup>1</sup> m'a conduite à poursuivre une réflexion initiée deux ans plus tôt avec une autre exposition, *Ce qui vient*<sup>2</sup>. Les œuvres y mettaient en perspective notre rapport à l'avenir, et plus précisément, les stratégies que nous déployons pour tenter de faire face à ce qui vient et qui, n'existant pas encore, se dérobe à notre contrôle, et symétriquement, la liberté qui découle de cette indéterminabilité. Avec le philosophe Frédéric Neyrat, dont les recherches sur la biopolitique des catastrophes, la critique du flux et le devenir m'inspiraient depuis lors, nous avons imaginé le projet *Plutôt que rien*, que j'ai structuré en une triple proposition curatoriale : pour les deux premiers temps, la transformation, ou plus exactement l'altération, était le mouvement d'une expérience menée par les artistes à partir de protocoles de travail qui proposaient de modifier le format de l'exposition collective ; et pour le dernier, la transformation était abordée par le duo Art Orienté objet sous l'angle de la mutation physique de notre monde.

Le titre *Plutôt que rien* se réfère au fonctionnement fondamental du vivant, interrogé par Leibniz en un trait fameux : «Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?». Frédéric Neyrat et moi avons préféré laisser le «quelque chose» de côté<sup>3</sup>, qui est déjà l'affirmation d'une instance préexistante à l'événement de l'être, à son devenir. Comme nous voulions faire place à l'événement, nous avons opté pour une absence, une anomie. Rien ne viendrait contrebalancer le rien.

L'altération explorée ici exprime l'altérité prise dans une dynamique créatrice, le devenir-autre. Elle est le propre de tout événement, au sens de l'«advenir» de ce qui n'était pas encore nommable, ni même possible, et qui n'est rendu possible qu'en advenant. Pour Jean-Luc Nancy, cet événement altérant est lié au désir entendu moins au sens d'une recherche d'objet – dont on aurait déjà anticipé les contours – que comme accroissement d'être dans la rencontre de ce qui est encore inconnu. Cette rencontre opère un déplacement sans lequel il n'y a pas d'intelligible véritable, pas de sensibilité, et donc pas de sens<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Le thème de la programmation culturelle 2011 de la Maison populaire reprend l'énoncé du scientifique Lavoisier : «Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme».

<sup>2</sup> *Ce qui vient*, deuxième édition des Ateliers de Rennes, mai-juillet 2010, [www.lesateliersderennes.fr/edition-2010](http://www.lesateliersderennes.fr/edition-2010).

<sup>3</sup> Voir à ce sujet son texte «Le Grand Écart», p.16 du présent volume.

<sup>4</sup> «Entretien avec Jean-Luc Nancy - La métamorphose, le monde» par Boyan Manchev, in *Rue Descartes* n°64, «La Métamorphose», PUF, mai 2009, pp.78-93.

Je rapprocherai ce déplacement dont parle Jean-Luc Nancy de l'«écart», terme par lequel Frédéric Neyrat désigne le mouvement disruptif de l'art, mis en jeu dans *Plutôt que rien*. Les artistes y ont ouvert un espace-temps dans lequel des processus d'altération peuvent se déployer, modifiant le schéma d'usage de l'exposition de groupe : dans un mouvement cyclique d'apparition-disparition pour le premier volet *Démontages* et par un mode organique de production d'une forme collective et mutante pour le deuxième, *Formation(s)*. Quand au troisième, intitulé *Plutôt que tout* par les artistes, en contrepoint du titre général, il interrogeait le processus d'altération radicale – d'éradication – d'un élément vital de notre écosystème, le thrombolite, concrétion de bactéries à l'origine de la vie sur terre aujourd'hui menacées.

En regardant, avec le recul de quelques mois, les images de *Démontages* et *Formation(s)*, je comprends ce qui m'a amenée à initier ces projets : le désir de tenter là autre chose qu'une exposition collective où j'imprimerais un sens, même ouvert, sur des œuvres finies en les agençant dans l'espace selon un discours, pour proposer plutôt un cadre spatio-temporel dans lequel (et avec lequel) tout peut se jouer et se rejouer, où le sens jaillit des actes eux-mêmes, dans les remous de l'aventure.

#### **DÉMONTAGES :**

##### **CONTRACTION DU TEMPS / DILATATION DE L'ESPACE**

Un espace vierge et d'un seul tenant, la salle rectangulaire du centre d'art, et une durée continue, le jour, de l'ouverture à la fermeture publique, constituent le contexte de travail pour chaque artiste. Différemment de la plupart des expositions collectives, le temps se contracte ici en un seul jet de onze heures et l'espace s'étire, démesuré, totalement disponible pour une seule proposition artistique. L'artiste y travaille dans le temps d'ouverture au public, il ou elle ne prépare pas son œuvre dans d'hypothétiques coulisses ou ne la dérobe pas au regard avant qu'elle ne soit «prête» à être vue. Le centre d'art mute en permanence, passant tour à tour de l'atelier au cube blanc au gré du processus de montage et de démontage des œuvres.

En termes concrets de fabrication et d'investissement physique d'un espace, les conditions de travail se trouvent bouleversées. Quelques heures dans un lieu accessible à tous invitent à une autre présence artistique que lors d'une exposition préparée à huis-clos et dévoilée au vernissage pour ne plus changer ensuite. L'incongruité de la situation est redoublée avec le dispositif de webcam destiné à transmettre en temps réel, sur le site de la Maison populaire, l'intégralité des actions. Chacun peut ainsi suivre à distance le processus d'apparition-disparition de l'œuvre. Artiste, commissaire, équipe, passants, visiteurs deviennent les acteurs d'une scène sans orchestration, qui s'autoconstruit, se fait et se défait au gré des jours.

Le corps de l'artiste est donc engagé, ou tout du moins, peut l'être, si celui-ci le souhaite. Certains le mettent à l'épreuve de l'endurance, comme Kel Glaister qui tente de déplacer 100 kg de terre à modeler jusqu'à épuisement, Jakob Gautel qui remplit l'espace de son regard de cyclope affrontant celui du «Big Brother» (la webcam), Guillaume Robert qui oppose à la visibilité du rien l'invisibilité de 680 trous de perceuse dans le mur, ou encore Charlie Jeffery qui, pour la première fois, et comme Olivier Capparos avant lui, étire sur plusieurs heures son improvisation (voix parlée, chantée et guitare) à partir des textes de ses peintures et de ses carnets.

D'autres s'approprient le centre d'art comme un atelier grandeur nature, tel Bertrand Lamarche, qui éprouve une liberté renouvelée à tester son œuvre *Map* dans cette «zone de vacance», ou Damien Marchal qui y brode huit heures durant avec de la mèche d'explosif pour sortir son ouvrage le soir venu et le mettre à feu dans l'arrière-cour. Gerald Petit réalisera sur place un film, le centre d'art devenant plateau de tournage le matin, studio de montage l'après-midi et salle de projection le soir; Roxane Borujerdi fabriquera un jeu modulable géant, serpent articulé qui métaphorise le défilement des jours. Les corps sont alors vus au travail, déplacés de leur atelier.

Ils peuvent aussi se dérober : Marylène Negro disparaît pour son vernissage-démontage, comme le personnage de sa vidéo; Cyril Verde, une fois son dispositif installé – une maquette-leurre du centre d'art filmée de l'intérieur par la webcam – s'assied à proximité pour travailler, tandis que les visiteurs internautes observent un centre d'art déserté. Laurent Tixador se volatiliserait plus tard, utilisant cette journée pour lancer publiquement une chasse à l'homme dont il sera la proie.

Le défi de la furtivité du jour rend le temps topologique, il s'étire et se rétracte, ralentit et accélère, change de nature. Il est acté, joué, investi en tous sens. Temps spatialisé par Marie-Jeanne Hoffner, qui fait un relevé photographique de chaque portion de mur pour dérouler, dans une séquence filmique, les images obtenues, invitant le visiteur à un voyage immobile aux confins de l'espace; temps-matière pour LNG, qui soumet ses peintures aux variations du jour; temps-abîme d'Evariste Richer qui nous entraîne dans le vertige d'un fossile d'arbre de plusieurs millions d'années, tournoyant comme un rotorelief de Duchamp; temps à ne rien faire au vu et au su de tous, dans le hamac patriote de Laurent Pernel; temps-limite pour Pauline Bastard qui déverse dans le centre d'art un flot d'images glanées sur les réseaux sociaux, dans une séquence confinée aux horaires d'ouverture mais qui pourrait se poursuivre indéfiniment; temps en apparence immobile, qu'une transformation imperceptible fait advenir d'un coup, avec le globe lunaire (vidéoprojeté) de Keren Benbenisty. Immaculé le matin, il se trouve le soir entièrement couvert d'empreintes noires, sans que l'on ait pu suivre la progression; temps de la marche, enfin, avec Neal Beggs que l'on accompagne, à la mesure du pas, entre son domicile et le Mont-Blanc.

Processualité et présence des corps n'induisent ici que rarement le format de la performance. Si certains artistes s'en réclament, ce qui est à l'œuvre est moins un geste à destination du spectateur pour générer chez lui des affects, moins l'expression d'un «faire» que le «faire» de l'expression, le processus de création de l'œuvre. Toutefois, rendre public ce mouvement induit le recours plus ou moins conscient, plus ou moins appuyé, à la mise en scène. Situation renforcée par la webcam que sait exploiter le collectif 1.0.3 pour souligner cet aspect du dispositif avec une ingénieuse sculpture de livres blancs suréclairée : l'image montre le centre d'art transformé en écran de cinéma panoramique, zone noire et sans fond qui, avec le jeu des contrastes automatiques de la caméra, révèle l'espace lorsque des personnes le traversent, actrices d'une scène furtive.

### JOUER AVEC LES CONTRAINTES

Si le temps de l'exposition est partagé entre tous les artistes, l'espace reste pour chacun entier. Cela induit de porter attention aux limites de celui-ci : son volume, que Romain Pellas sature en y construisant une ville blanche démesurée, ou ses murs, dont Julien Nédélec révèle par frottement les cicatrices des expositions passées. Les limites ne le sont qu'en tant qu'elles excluent un dehors, qu'Armand Behar nous invite à pénétrer en passant de l'autre côté de l'image, dans le monde de la représentation, avec un dispositif de prise de vue et d'incrustation de décors de synthèse. Elles se lézardent parfois, pour laisser passer la lumière des «félés» (Julien Tiberi). D'autres artistes exploitent le double registre de perception de l'espace, corporelle d'une part, et visuelle par le biais de la webcam d'autre part, pour priver l'internaute d'accès au lieu, Maïté Ceglia obstruant la caméra avec un sachet plastique et Aymeric Ebrard séparant les vidéogrammes d'une même séquence de *La Jetée* de Chris Marker, dont certains accidentellement altérés, en deux vidéos imperceptiblement elliptiques, l'une diffusée dans l'espace, l'autre sur le site Internet. Tous deux évoquent la censure d'Internet par le pouvoir égyptien face à la révolution qui gronde.

Un protocole établit toujours des contraintes. En sus de l'espace et du temps, celui de *Démontages* présente celles d'un budget réduit et d'une liste limitative de matériel. Certains artistes s'empressent d'en jouer, comme Nicolas Simarik dont les témoins de course de relais se glissent dans les poches, s'emmanchent sur les balais ou tout autre objet trouvé là pour produire autant de sculptures impromptues, ou comme Fayçal Baghriché faisant fonctionner à blanc les appareils audiovisuels, micro, haut-parleurs, vidéoprojecteur, moniteur, ordinateurs ; tout en hissant ces objets au rang d'œuvres d'art, ce dernier souligne la spécificité de *Démontages* qui invite plus à révéler un souffle déjà présent qu'à

ramener de l'extérieur un contenu quelconque. Ce souffle, ce sont les forces vitales du lieu, sa lumière, son histoire, ses matières, les êtres qui l'habitent<sup>5</sup> ou le traversent, dont l'installation inframince de Dominique Blais tente de compter les ombres. Ce sont les adhérents aux multiples langues que Frédéric Dumont fait siennes dans une glossolalie sur «l'ici et maintenant». Ou encore le soin qu'on prodigue au lieu, avec les produits d'entretien que Régis Perray sort des placards et agence tout autour du tapis où il s'installe avec ses dictionnaires des mots propres.

Une autre contrainte détournée par les artistes est la présence d'un(e) commissaire avec son propos, pour ma part, une grille, plutôt qu'un cadre ou un paratexte, dans le sens d'un ensemble de coordonnées transmises comme point de départ à in-former, voire à transformer. Ainsi, Marie Reinert se propose de devenir mon outil, «un corps dans un espace» soumis à mes instructions en temps réel, alors que c'est moi-même que Carole Douillard consigne dans l'espace six heures durant. Aurélien Mole investit lui-même la part curatoriale de sa propre exposition, allant jusqu'à en rédiger le texte de présentation. Quant à P. Nicolas Ledoux, il tente de faire mentir le titre en demandant aux artistes intervenant avant et après lui de laisser leurs œuvres en place, jusqu'à ce que l'un d'entre eux exige un espace vierge après trois jours d'accumulation.

Contrainte ultime, sans doute la plus inhabituelle, l'œuvre doit donc disparaître le soir même, parfois à peine terminée, ce qui engage la forme dans un mouvement jamais stabilisé, inaugurant un régime de visibilité inédit. Cinq artistes s'emparent, chacun à leur manière, de cette donnée : Guillaume Aubry en libérant dans le centre d'art trois sœurs souris dont la disparition définitive s'avère incontrôlable ; Didier Courbot par le biais d'un don de fleurs que les visiteurs de la Maison populaire emportent en bouquets. Ludovic Paquelier réalise une fastidieuse fresque représentant un éphémère, insecte d'un seul jour, pour la recouvrir de blanc le soir venu. Pour finir, un patchwork musical est camouflé dans une cimaise, œuvre pirate du collectif &nbsp; et Julie C. Fortier fond au blanc, par surexposition graduelle, la vidéo de l'artiste précédente, Émilie Pitoiset.

La place du public reste centrale tout au long du processus. Quel public ? Avant tout, celui qui a inspiré cette expérience : le projet s'origine dans le mode d'utilisation de la Maison populaire par ses adhérents, ses principaux visiteurs, qui ne sont pas pour autant des spectateurs. Ils traversent le centre d'art une ou plusieurs fois par semaine, jetant un œil plus ou moins attentif sur un environnement généralement inchangé pendant plus de deux mois. Pour *Démontages* au contraire, ils s'étonnent de trouver une configuration, une énergie, une lumière et des propositions toujours différentes, ainsi que des artistes présents la plupart du temps. Des échanges se nouent parfois lors des vernissages-démontages ; s'y exprime enthousiasme ou désarroi devant ce chantier perpétuel au cours duquel, ici et là, se cristallisent des formes.

<sup>5</sup> En particulier les hôtesse d'accueil, Malika et Claudine, principaux témoins du processus.

Le voisinage de la Maison populaire est également convié au centre d'art : prospectus glissés dans les boîtes aux lettres, information dans la presse locale. De temps en temps, une tête s'aventure par la porte d'entrée... certains reviennent plusieurs fois.

Le public de l'art n'est pas la cible privilégiée de l'exposition, laissé délibérément sans repère quant à ce qu'il peut y trouver : la liste d'artistes, outil premier de l'«économie réputationnelle» de l'art, n'existe pas au préalable mais s'écrit au gré des jours. La communication exige de présenter un événement avant même son occurrence et s'accommode mal du caractère processuel. L'absence du nom des artistes dans les outils de promotion de *Démontages* a pour effet, non anticipé, de donner une visibilité disproportionnée au déjà connu – la structure, le protocole, le commissariat. Ce phénomène s'inverse ensuite à mesure que chaque jour, un artiste et sa proposition deviennent réalité, et qu'un foisonnement d'œuvres prend progressivement le pas sur le cadre.

Le public des internautes, principalement des amateurs et professionnels de l'art économisant ainsi des déplacements, participe grandement à l'originalité du dispositif et au taux de fréquentation du centre d'art, devenu une extension du bureau d'ordinateur. Pour certains, le suivi quotidien s'avère addictif. Le cadre statique et la basse définition de l'image instaurent une vision spécifique du processus en cours, qui offre une seconde version de *Démontages*.

Ce sont les adhérents et internautes que Julien Discrit sollicite pour alimenter sa machine de questions en «pourquoi», en écho à Leibniz, sans que celle-ci ne soit en mesure de leur apporter une réponse.

## UN PROJET SANS OBJET

Quelle consistance l'exposition prend-elle et confère-t-elle à chacune des œuvres, quels dialogues s'engagent, comment les œuvres interagissent-elles ? Il y a dans *Démontages* un renoncement à l'orchestration du contenu et des formes. Le protocole proposé, base minimale, ouvre à toutes sortes de possibilités, laisse place à l'imprévu, au non écrit, au hasard. Chaque production nouvelle transforme l'ensemble sans que l'on ne puisse en maîtriser l'altération. L'attribution d'un jour à chaque artiste n'a pas été scénarisée et l'ordre des interventions ne dit rien d'autre que ce qu'il laisse apparaître.

En résulte une forme étrange et quelque peu sauvage de poème collectif, une course de relais qui ne prétend atteindre aucun but et ne battre aucun record. *Démontages* est finalement un projet sans objet, une sorte de contre-pied à la réification trop prégnante de l'art par le marché et le marketing artistique, qui m'est inspiré par l'invitation de Jean-Luc Nancy à «tenter de laisser passage à un désir neuf : le désir de se rapporter à une mortalité ou à une finitude *du monde* qui nous délivre du souci tenace et angoissé de penser le sens (le sens du monde, le monde

en tant que sens) comme un contenu de savoir, comme une signification (nature, histoire, destin, homme, dieu...). Mais de le penser comme renvoi mutuel des existants au sein d'un ensemble qui lui-même n'existe que suspendu sur rien, sur aucun fond ni même sur aucun abîme – car il faut écarter autant les fantasmes de vertiges que les fantasmes de fondement. Un sens qui par lui-même n'est rien qu'une résonance brève au milieu de rien, l'espace-temps de notre apparition-disparition<sup>6</sup>.»

## FORMATION(S) :

### ALTÉRATIONS MUTUELLES

La seconde séquence prolonge l'expérimentation de la transformation au travers d'une exploration des codes de l'exposition collective. Proposition symétrique à *Démontages*, *Formation(s)* rassemble quatre artistes de ce premier volet, Guillaume Aubry, Dominique Blais, Carole Douillard et Marie-Jeanne Hoffner, dans l'expérience d'une production commune qu'ils retracent dans cet ouvrage<sup>7</sup>. *Formation(s)* ne consiste pas en la juxtaposition bien agencée d'œuvres de diverses factures, pas plus qu'elle n'est l'exposition «personnelle» d'un collectif, les artistes n'ayant aucune intention de travailler ensemble par ailleurs. Cette collaboration imposée confère sa dynamique au projet, avec quatre individualités artistiques invitées à trouver un terrain d'entente pour cohabiter dans un espace, sans signature autre que collective. La possibilité de s'aventurer au-delà de l'individualité créatrice, au-delà des frontières entre des styles et des univers différents souligne en la contredisant la spécificité mono-auctoriale du mode de création dans le champ des arts visuels par rapport à celui la musique, de la danse ou de l'architecture, plus ouverts aux collaborations.

La concrétisation du projet, auquel les artistes se prêtent avec enthousiasme et goût de l'aventure, passe par une négociation interindividuelle au cours de laquelle chacun oscille entre ses propres désirs et la consistance d'un sujet collectif, entre le souhait de conserver la justesse et la singularité de son impulsion initiale et la nécessité d'intégrer les éléments apportés par les autres.

Au gré des échanges dans le journal de travail, lors de conversations téléphoniques, de visioconférences et de réunions, certaines propositions sont vite adoptées, d'autres demandent plus de temps, suscitant des débats. Conséquence essentielle de la configuration collective, les artistes prennent comme matériau de travail le contexte immédiat : l'environnement physique (lumière, plafond, standard téléphonique, circulation), la temporalité de l'exposition (progressivité de l'éclairage, du son), le donné curatoriale (photographie d'un geste de mes mains, texte de présentation diffusé par haut-parleur). Cette concentration sur l'ici et maintenant, outre qu'elle permet aux artistes de partager une réalité commune directement appréhendable, confère à l'ensemble sa densité plastique et sa tension dramaturgique.

<sup>6</sup> «Entretien avec Jean-Luc Nancy - La métamorphose, le monde» par Boyan Manchev, *op. cit.*, p.92.

<sup>7</sup> Lire p.92 le dialogue entre les artistes, résultat d'un collage de fragments choisis dans le journal de travail partagé sur internet dès le début de la collaboration. Ce document, alimenté tout au long du processus, a servi de recueil de propositions, de lieu de confrontation et de générateur de formes.

Un autre aspect essentiel de *Formation(s)* consiste dans son amendabilité : le vernissage ne scelle pas une configuration définitive, constituant une simple étape de visibilité dans le devenir de l'exposition. La dimension organique et vivante d'une création à quatre peut se prolonger au-delà de l'ouverture au public, par des modifications concertées ou non. Cette disposition permet d'intégrer le changement de positionnement individuel dans une production artistique commune, et de se donner la liberté de revenir sur une forme, qu'elle soit geste ou objet. Aussi, la part de brouillon que suppose tout acte de création affleure-t-elle ici, alors même que l'œuvre est investie d'une existence publique.

#### PLUTÔT QUE TOUT : UTOPIE CONCRÈTE

Le troisième volet est né de mon intérêt pour des préoccupations d'ordre écologique au premier rang desquelles la transformation des conditions de vie des espèces quelles qu'elles soient. Connaissant l'engagement d'Art Orienté objet, duo d'artistes très au fait des mutations actuelles du monde, tant comme entité physique que comme canevas de cultures aussi diverses qu'intriquées, je l'ai invité à concevoir une exposition ouverte à un dehors, à d'autres latitudes, en collaboration avec d'autres participants. Habitant à Montreuil, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin choisissent de relier la Maison populaire au bout du monde, adossant leur proposition à une résidence en cours en Australie occidentale. Ils jouent du rapport entre local et global en rapprochant les habitants de Montreuil de ceux, bien particuliers, du lac Clifton, situé à des milliers de kilomètres de là : les thrombolites, concrétions étranges dues à des cyanobactéries, première forme de vie connue. La disparition qui menace ces organismes prend un sens apocalyptique dans la mythologie aborigène locale, pour laquelle la mort de ces œufs du Serpent créateur signe la fin du monde. Les aborigènes ont été rencontrés par les artistes, tout comme les scientifiques locaux et la maire de la ville voisine, Mandurah, tiraillée entre l'expansion démographique de sa commune, destructrice pour l'écosystème, et sa sensibilité aux problèmes écologiques.

*Plutôt que tout*, transcription ironique du titre de ma programmation, reflétant la tendance de l'être humain à tout obtenir et tout maîtriser, part de cette situation éloignée pour donner corps à un dispositif médiatique déployé à Montreuil pour le public local. Ce dispositif accompagne le lancement par les artistes d'une pétition internationale pour faire classer le lac au patrimoine de l'humanité par l'Unesco.



Le centre d'art se mue en plateau de télévision avec la complicité du réseau local TVM et de Laure Noualhat, journaliste «environnement» à Libération – Bridget Kyoto<sup>8</sup> pour les internautes. Dans un décor constitué d'œuvres d'Art Orienté objet, ces derniers réunissent, lors de deux émissions, des personnalités concernées de près ou de loin par le drame du lac.

Pour la première, intitulée «Pourquoi rien, plutôt que tout?», la journaliste et auteure Agnès Sinaï, le sociologue Bertrand Méheust, la microbiologiste Purificación López-García, et en faux duplex depuis Bucarest, l'historien roumain Lucian Boia, échangent avec eux sur la crise de l'anthropocène et les mythologies de fin du monde.

Pour la seconde émission, «Act glocally!», ce sont l'économiste Yann Moulier-Boutang, l'architecte paysagiste Christophe Laurens, l'artiste plasticienne Mileece, et Frédéric Neyrat en différé depuis les États-Unis qui débattent du réchauffement climatique et de la décroissance. Les deux séquences, ponctuées de «reportages», d'interviews, de clips musicaux, parodiant les codes du *talk-show*, s'achèvent sur une chanson de circonstance interprétée sur le plateau. Un public assiste chaque fois à l'enregistrement diffusé quelques jours plus tard sur TVM.

Un troisième temps fort, la rencontre en visioconférence entre les maires de Montreuil et Mandurah, à l'instigation des artistes, donne une tournure officielle et concrète à une quête que ces derniers aiment à dire utopique. On évoque alors un jumelage symbolique entre ces deux communes, propice à unir les forces pour affermir la démarche de sauvetage du lac et créer ainsi un lien entre deux volontés locales éloignées pour aborder un problème global.

Comme les deux premières, cette troisième phase de *Plutôt que rien* déroge aux codes usuels de l'exposition, le régime esthétique de l'installation oscillant entre deux réalités : celle de l'art et celle du média télévisuel. Lorsque le plateau suréclairé de l'émission laisse place au halo léger des lampes catastrophes, les objets du décor reprennent leurs droits d'œuvres : les fauteuils vides redeviennent des sculptures en bois multicientenaire<sup>9</sup>, les écrans de contrôle diffusent à nouveau les vidéos des artistes, les images de fond retrouvent leur statut de photographies d'art, la cigogne en néon bleu son expressivité silencieuse, etc. Un sentiment de latence subsiste dans cette semi-pénombre jusqu'au retour des projecteurs et des caméras. La qualité plastique de l'ensemble prend une teneur particulière dans ce trouble de l'entre-deux et rend compte de la capacité d'Art Orienté objet à allier dans une proposition originale l'attention à la forme et une préoccupation citoyenne, avec un engagement et une acuité rares qui rayonnent largement au-delà du centre d'art.

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/user/BridgetKyoto>

<sup>9</sup> Les fauteuils et la table destinés aux invités ont été fabriqués dans le bois du plus ancien pin de l'île de Ré, le premier tombé lors de la tempête de l'hiver 1999.