

I

A

EXPOSITION

BERDAGUER & PÉJUS

INSULA

16 MARS - 13 MAI 2012

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

L'Institut d'art contemporain invite Berdaguer & Péjus à réaliser leur première exposition monographique d'ampleur.

Nés en 1968 et en 1969, Christophe Berdaguer et Marie Péjus vivent à Marseille et Paris.

Ils ont réalisé plusieurs expositions personnelles (Villa Arson, Nice, 1997 ; FRAC PACA, Marseille, 2001 ; Lieu Unique, Nantes, 2006 ; FRAC Basse-Normandie, Caen, 2007 ; Circuit, Lausanne, 2010).

Ils ont également participé à de nombreuses expositions collectives (*Subréel*, MAC, Marseille, 2002 ; *Communauté 1 et 2*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, 2004 ; *Dreamtime*, Musée des Abattoirs, Toulouse, 2009).

Christophe Berdaguer et Marie Péjus explorent les interactions entre cerveau, corps, environnement, espace construit, qu'ils matérialisent par des formes diverses (volumes, projections, constructions hybrides...).

Leur réflexion d'ordre phénoménologique sur l'espace et la psyché, sur une relation biologique au monde, se nourrit de divers domaines (psychanalyse, neurologie, architecture, parapsychologie...) dont les artistes opèrent une relecture à la fois approfondie et distanciée. S'inspirant des contre-utopies des architectes et designers radicaux italiens, Berdaguer & Péjus réalisent des transpositions mentales d'architectures. Ces dernières peuvent aussi faire s'amalgamer une intériorité et un bâti extérieur.

Les paysages psychiques ainsi créés intègrent des modifications comportementales, dues à des troubles psychologiques, à l'absorption de substances chimiques ou à l'intervention de stimuli sur nos sens, en détournant les normes du discours clinique.

Ainsi, à travers les liens générés entre espace environnant et états de conscience, les artistes réalisent des projets parlant d'un corps, qu'il soit individuel ou socialisé, humain, végétal, animal ou minéral, soumis à divers processus de transformation.

L'exposition de Berdaguer & Péjus à l'Institut d'art contemporain réactive des œuvres existantes et présente un nombre important de nouvelles productions. Les artistes choisissent d'habiter tout l'espace d'exposition en le considérant comme un espace de recherche, qui décline leurs différents champs d'étude et souligne l'analogie entre processus de création artistique et fonctionnement de la structure cérébrale.

Le titre que les artistes ont souhaité donner à leur exposition, *Insula*, peut être entendu de manière polysémique. Terme employé dans l'antiquité romaine pour qualifier un logement collectif, il désigne également une zone du cerveau traitant les émotions. Pour eux, l'exposition se compose d'un réseau de projets qui habitent l'espace comme de petits cerveaux composant une « communauté synaptique ».

Les œuvres de Berdaguer & Péjus ont un potentiel déclencheur d'espace mental. L'œuvre *Salle de consultation* produite par l'Institut pour l'exposition constitue un espace de projection à tous les sens du terme. Elle métaphorise une « traversée du

miroir » qui crée une circulation symbolique dans l'exposition, notamment de *Kilda 2* à *Kilda*, placées en regard l'une de l'autre dans les espaces.

Berdaguer & Péjus travaillent à matérialiser des projets. Avec eux, le dessin devient volume et une forme au départ mentale finit par s'incarner comme, par exemple, les *Paroles martiennes* réalisées pour cette exposition. Ces traductions/ matérialisations mènent le plus souvent à la création de paysages artificiels pouvant donner forme et figure à des névroses (*Arbres*) ou encore exprimer des projections utopiques (*Kilda 2*). La matérialité donnée à leurs projets conduit paradoxalement à une sensation d'irréel, à une présence flottante.

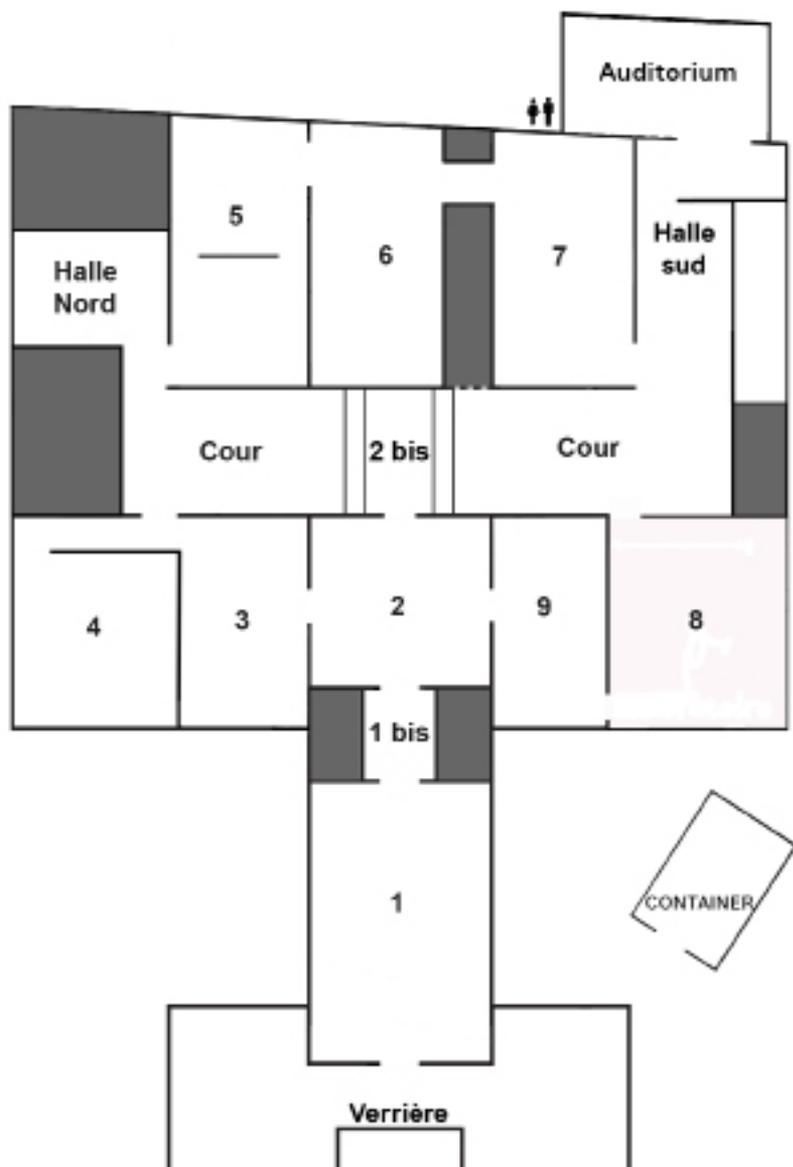
A travers la combinaison de projections mentales et de jeux de perception, ils donnent ici de nouveaux développements à leur exploration du langage, du temps, de la mémoire. Berdaguer & Péjus transposent et mettent en forme des expérimentations parfois invisibles à l'œil nu ou vécues à notre insu, qui questionnent une manière d'être au monde, parfois addictive, parfois surnaturelle, qui flotte entre fiction pathologique et réalité curative.

L'ensemble confère une dimension active au visiteur en l'incitant à douter de ce qu'il voit et tente de donner forme à des hypothèses d'évasion. Figurer le non-visible, traduire des phénomènes latents, démultiplier les clés de lecture, reviennent alors à produire des situations, tant biopolitiques qu'esthétiques, de déconditionnement.

Les recherches menées par Berdaguer & Péjus jouent avec les états modifiés de la conscience et visent à matérialiser une continuité biologique et physique entre activité cérébrale et monde extérieur. En ce sens, elles renvoient en partie aux recherches du Laboratoire espace cerveau de l'IAC, notamment avec l'œuvre *Traumathèque* présentée dans le container.

www.i-ac.eu/laboratoireespacecerveau

Salles d'exposition



Cartels différentiels, 2012

Les cartels métalliques qui accompagnent le parcours du visiteur dans l'exposition ont été réalisés par Berdaguer & Péjus d'après la « structure différentielle » imaginée par le scientifique polonais Alfred Korzybski (1879-1950).

Ce dernier fut le fondateur de la « sémantique générale » : une logique de pensée basée sur la physique quantique et les travaux d'Einstein afin d'étudier le fonctionnement de l'homme dans son environnement. Il s'agit de considérer la façon dont notre système nerveux perçoit, interprète et interfère avec ce qui se trouve autour de lui, afin d'établir une méthode qui permettrait aux hommes de mieux se comprendre. Cette méthode devait aussi permettre à l'humanité d'acquérir une logique correspondant au niveau d'évolution scientifique de son époque.

Il est connu pour être l'auteur de l'aphorisme « une carte n'est pas le territoire » qui signifie que notre perception du réel n'est qu'une cartographie de celui-ci, une série de représentations. Le cheminement de l'influx nerveux de notre cerveau mène à une chaîne des niveaux d'*abstraction* qu'il a matérialisée sous la forme d'un diagramme appelé « structure différentielle » et composé de différentes cartes. Cet outil permettait à Alfred Korzybski de clarifier les mécanismes qui engendrent donc de mauvais traitements de l'information.

Pour les artistes : « L'ensemble des cartels et donc des salles sont raccordés par des câbles, offrant un jeu de connexions infini entre les œuvres, les cartes de Korzybski jouent le rôle de *cluster* sémantique. Une carte qui hante le territoire ».

SALLE 1

Kilda 2, 2012

Bois, flocage
Système constructif : Patrick Vindimian
Avec le soutien de Mécènes du Sud,
Marseille

SALLES 1 bis & 2

Paroles martiennes, 2012

Stéréolithographie, son
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes
Laboratoire Parole et Langage (CNRS &
AMU), responsable scientifique Thierry
Legou
Voix : Anne Houdy

SALLE 2 bis

Salle de consultation, 2012

Impression sur miroir sans tain
Courtesy Freud Museum, Londres
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

Soleil noir, 2006/2012

Hublots, filtre anti-UV, néons germicides
ultraviolets
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

SALLE 3

Disparaître ici, 2012

Carton plume, bois, matelas, néons, tissu
écran Basses et Hautes Fréquences
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

Double aveugle, 2006/2012

Aquariums, poissons aveugles
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

SALLE 4

Forêt épileptique, 1998

Vidéos, DVD, son, couleur, 120'

COUR

Arbres, 2012

Résine
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

Double insu, 2010

Verre, méthyl celeritas, calcium lactate
pronarcolep
Production Les Ateliers de Rennes, dans
l'entreprise Biotrial Research

HALLE NORD

La constante lumineuse restera désormais là, dans votre cerveau, 2012

Ampoule, moteur
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

Utopia bianca, 2009/2012

Forex, carton plume, bâche plastique
transparente

SALLE 5

Timezone, 2010

Vidéo, DVD, son, couleur, 49'

SALLE 6

Kilda, 2008/2012

Chaînes, vidéo
Système constructif : Patrick Vindimian
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

SALLE 7

Psychoarchitectures, 2006/2010

Stéréolithographie
Collection Musée Régional d'Art
Contemporain Languedoc-Roussillon,
Sérignan
FRAC Pays de la Loire, Carquefou
Collection Daniel Bosser, Paris
Collection privée, Grenoble
Collection privée, Paris
Galerie Bonneau-Samames, Marseille
Collection CFDR, Paris, provenance

Arbres, 2008

Stéréolithographie, résine
Centre national des arts plastiques

Trou noir, 2011

Plastiline®, clés, chaîne

HALLE SUD

Communauté invisible, 2012

Bois, peinture, métal

With Sarah, 1899/2012

Verre, plomb
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

Chants épileptiques, 1998/2012

Installation sonore, 3', boucle

SALLE 8

Jardin psychologique, 2006/2012

Plexiglas®, grillage, néons, sable
Collection privée, Grenoble

SALLE 9

Mies, 2005/2012

Bois, DVD, vidéo, couleur, 8' 55''
Production Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

CONTAINER

Traumatèque, 2002

Vidéo, DVD, boucle
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur,
Marseille

salle 1

Kilda 2, 2012

Kilda 2 est une structure arachnéenne recouverte d'un flochage. Comme son titre l'indique, Berdaguer & Péjus ont conçu cette œuvre comme le prolongement de *Kilda* (salle 6) réalisée en 2008.

Saint-Kilda est un archipel écossais situé au large de la Grande-Bretagne. Pendant plusieurs milliers d'années des hommes y ont vécu en quasi complète autarcie, subsistant à leurs besoins grâce à la présence des oiseaux marins. L'histoire du lieu intéresse Berdaguer & Péjus du fait qu'elle incarne à la fois une utopie et une dystopie : un idéal communautaire (sorte de « communisme primitif ») qui a dû être abandonné en 1930 en raison des conditions de vie difficiles et précaires auxquelles il conduisait.

Kilda 2 est la maquette résultant d'un projet d'architecture mentale qui par son processus ne peut prendre racine ni au sol, ni dans le ciel. Il s'agit d'une structure flottante « oscillant entre un site et un non-site, entre le projet et la réalisation (...) comme un monument pour les hommes et une architecture pour les animaux ». Cette dernière se manifeste à deux reprises au cours de l'exposition selon des jeux de renversement et d'inversion.

Kilda 2 semble se constituer du processus de sédimentation et de rupture en œuvre sur l'archipel de Saint-Kilda.

Le site, lieu réel et illimité où s'exprime la nature est alors déplacé mentalement dans l'espace d'exposition pour proposer un non-site, mise en forme « architecturale » de cette réalité fantasmée. Ce terme de Non-Site, inventé par l'artiste Robert Smithson, rejoint les préoccupations au centre de plusieurs autres œuvres de l'exposition comme *Timezone* (salle 5) et *Jardin psychologique* (salle 8).

salles 1 bis & 2

Paroles martiennes, 2012

Paroles martiennes se compose de plusieurs modules blancs de résine, répartis dans la salle selon six ensembles et accompagnés de la litanie sonore d'une voix féminine s'exprimant dans une langue étrangère.

Berdaguer & Péjus s'inspirent pour cette œuvre d'un langage imaginaire, celui des retranscriptions somnambuliques d'Hélène Smith par le psychologue Théodore Flournoy (1854-1920). Les discours martiens que celle-ci dit prononcer, sont retranscrits et étudiés dans l'ouvrage *Des Indes jusqu'à la planète Mars* (1900), augmentés par les analyses du célèbre spécialiste du langage, Ferdinand de Saussure.

Intéressés par l'étude mécanique des mouvements de la parole, Berdaguer & Péjus ont choisi de collaborer avec le Laboratoire Parole & Langage d'Aix-en-Provence (CNRS Universités de Provence et de la Méditerranée), afin de matérialiser à l'aide d'un articulographe électromagnétique – un appareil permettant de mesurer avec précision la position, les mouvements et les accélérations des lèvres, de la langue et de la mâchoire – « la chorégraphie buccale » d'une comédienne lisant la graphie d'Hélène Smith. Six capteurs placés dans sa bouche enregistrent ces sons tout d'abord traduits par un diagramme 3D puis matérialisés grâce au procédé de la stéréolithographie, pour produire des « paroles solides ».

Par ce travail de transcription plastique, les artistes n'ont pas souhaité décrypter ces paroles mais au contraire rendre visible ces abstractions, en conserver la dimension organique.

« Ces formes ectoplasmiques, ces paroles solides sont le fruit d'une technologie de pointe qui permet de comprendre les mécanismes de production de la parole.

Elles nous renvoient de façon amplifiée à l'énigme du langage, matérialisant la parole de l'*alien* qui est en nous, qui occupe notre grotte buccale ».

salle 2 bis

Salle de consultation, 2012

Salle de consultation est l'impression d'une partie d'une photographie du cabinet de Freud, sur un miroir sans tain. Conservée au Freud Museum de Londres, et restituée ici à travers le détail de la fenêtre, cette photographie a été prise en 1938 par Edmund Engelman¹ quelques jours seulement avant le départ de Freud pour l'Angleterre.

Elle montre le bureau de Freud, l'ensemble de sa bibliothèque, son impressionnante collection d'objets antiques, ainsi qu'une large fenêtre, donnant sur une cour intérieure, et à la poignée de laquelle est accroché un étrange miroir décoratif.

Pour présenter l'œuvre *Salle de consultation*, les artistes ont choisi un espace « intime » dans le parcours de l'exposition, dans lequel entrer signifie interrompre une déambulation, un mouvement. À l'image de la cure psychanalytique – technique de thérapie mise au point par Freud dès 1898 – le sujet pénètre dans un espace de retrait, sensé libérer sa parole et l'exploration de son inconscient. L'aspect isolé, protégé, est en outre accentué par la présence des deux hublots de l'œuvre *Soleil noir*.

Sans matérialité, imprimée au dos du miroir, *Salle de consultation* devient une image spectrale. Le miroir renvoie à un espace qui n'est pas visible et le visiteur se retrouve à la fois dedans et dehors.

1. Cette photographie est reproduite dans le livre du photographe Edmund Engelman, *Sigmund Freud. Bergasse 19, Vienna* paru en 1998 (éditions Christian Brandstätter, Vienne).

L'œuvre joue ainsi sur différents niveaux de réflexion et génère des espaces cachés, induisant un principe d'auto-consultation.

Soleil noir, 2006/2012

L'œuvre *Soleil noir* est constituée de deux hublots qui contiennent une lumière ultraviolette pouvant détruire tout germe pathogène.

Les rayons UV servent surtout pour leurs effets germicides en laboratoire de biologie, afin de stériliser des zones de travail, des appareils et équipements médicaux. Au contact de cette lumière, la matière se désagrège deux fois plus vite et le matériel génétique des micro-organismes est rendu inopérant. La vision d'un espace à l'autre est traversée par une autre unité de temps, un temps accéléré, retenu et protégé.

Anéantissant toute possibilité pour un organisme de se reproduire, l'espace clos de *Soleil noir* devient donc symboliquement l'espace de la mort, comme si l'hygiénisme extrême et le désir d'éviction de la maladie, de la contamination, conduisaient au bout du compte à un empêchement radical de la vie. Berdaguer & Péjus se saisissent d'un des paradoxes de la société actuelle, où l'association de la haute technologie et de la biologie dans ses recherches les plus avancées peut créer un monde glaçant.

Le titre de l'œuvre, *Soleil noir*, est porteur de différentes significations. Alors que la « lumière noire » (ou « lumière de Wood », du nom de son inventeur) renvoie à une réalité physique, germicide et potentiellement nocive sans protection, l'oxymore « Soleil noir » véhicule diverses références, du symbole occulte à l'expression désignant une éclipse totale de soleil, en passant par la poésie de la mélancolie (*El Desdichado* de Gérard de Nerval). Il peut aussi évoquer le titre à effet de serre de *Soleil vert*, film d'anticipation de 1973 qui se faisait la métaphore apocalyptique d'une destruction généralisée des ressources naturelles.

salle 3

Disparaître ici, 2012

Disparaître ici est une maquette d'architecture-paysage, faite de plis, de coins et de recoins qui ménagent un espace où il serait possible de se cacher ou de se reposer.

La sculpture déborde d'une table de manière organique, comme si son développement pouvait se poursuivre à l'infini. Le dessous du socle est recouvert d'un tissu écran basses et hautes fréquences de champs électromagnétiques qui protège cette cage de Faraday² des intrusions.

L'œuvre est un prolongement du projet *Dreamland* (2007) qui reposait sur une forme similaire, contrepoint total du « Dreamland » de Coney Island, premier parc d'attraction inauguré en 1904 près de New York et référence au nom donné également à la zone 51 du désert du Nevada. Invisible sur les cartes officielles, il s'agit d'une base de l'armée pour la fabrication d'avions furtifs dont l'opacité et la découpe franche des contours de leur enveloppe sont reprises pour la conception des deux sculptures. Elles tendent ainsi à devenir indétectables, à s'effacer et « disparaître ici », « à rebours d'un monde où l'architecture est un art saturé de visibilité, et dont l'ambition première est de se dresser, de se montrer et de faire face ».

Cette matérialisation d'un espace invisible qui cherche à se cacher dans le paysage et à s'écarter du réel rappelle le principe de la grotte primitive. Il s'apparente pour les artistes à une « intégration et insertion paysagère, où l'objet est appelé à devenir indétectable, où le « moins » se déploie, comme un idéal de pauvreté, d'abnégation, le décor de l'invisible ».

Par ailleurs, l'emploi du tissu métallique ajoute à l'idée de disparition celle de la protection. Malgré son caractère synthétique (matériaux, conception en 3D), ce paysage artificiel constituerait l'ultime possibilité de nous protéger des ondes et des éléments chimiques qui nous contaminent et nous traversent.

Pour Berdaguer & Péjus, il s'agit d'une proposition de « carapace (...) dans laquelle le rêveur peut s'endormir avec le souvenir d'un paysage virginal ».

Double aveugle, 2006/2012

Deux demi-sphères reflètent l'espace de la salle d'exposition ainsi que la présence du visiteur. Elles ménagent chacune contre leur mur respectif un volume contenant de l'eau et un poisson.

L'*Anoptichthys Jordani*³ appelé aussi Tétraveugle est un vertébré aquatique originaire de grottes situées au Mexique. Bien qu'aveugle, le poisson fait preuve d'une grande agilité grâce à sa ligne latérale (l'organe sensoriel situé le long des flancs permettant de percevoir les vibrations de l'eau et de s'orienter, même dans l'obscurité).

Les deux aquariums, yeux noirs réfléchissants, sont intitulés « double aveugle », en référence à la particularité des poissons, mais aussi à l'expression synonymique « double inconnue ». Il s'agit d'une énigme à résoudre pour le visiteur lui-même aveuglé par les miroitements des sphères. Aucun élément visuel ne permet de vérifier l'existence énoncée des animaux insulaires qui deviennent alors une « copie fantomatique » de la présence du regardeur.

Si « l'art a tendance à entretenir l'idée selon laquelle, si on ne croit pas dans une œuvre, elle ne fonctionne pas », il agit au contraire selon Berdaguer & Péjus dans le doute et le questionnement de celui qui l'expérimente.

2. Enceinte qui permet d'isoler une portion d'espace contre l'influence des champs électriques extérieurs (dangers d'électrocution, de décharge atmosphérique, mais aussi ondes radios, etc.).

3. De couleur rosée, il est connu pour les membranes opaques qui ont recouvert ses orbites au fur et à mesure des milliers d'années passées dans l'obscurité.

salle 4

Forêt épileptique, 1998

La *Forêt épileptique* de Berdaguer & Péjus est d'abord un film issu d'une œuvre éphémère réalisée dans une forêt. Plusieurs personnes ont été invitées à déambuler dans une forêt éclairée par des stroboscopes réglés sur des fréquences oscillant entre 9 et 12 Hz, autrement dit susceptibles de provoquer des crises d'épilepsie de type photosensible⁴.

Le dispositif de projection crée un environnement immersif proche de l'expérience initiale. Berdaguer & Péjus s'intéressent au bouleversement de la perception de l'espace, tel qu'il peut être provoqué par une forte intensité lumineuse. Cet état modifié est associé à un « décor » hautement signifiant, celui de la forêt, qui peuple aussi bien les fables et contes, que les films fantastiques. Ce fragment de paysage est ici investi, pour convoquer aussi bien l'imaginaire que la sensibilité neurologique.

L'histoire de l'épilepsie a montré que cette affection pouvait être associée à des moments d'extrême lucidité. Ici, la forêt, telle qu'elle est éclairée, peut renvoyer à une imagerie cérébrale. La *Forêt épileptique* incarne un cerveau, tout en ayant la capacité d'agir sur notre cerveau.

Dans la halle sud sont présentés les *Chants épileptiques* (1998/2012) issus de la mise en partition par un neurologue des chantonnements que produisent certaines personnes en état de crise.

4. L'épilepsie est dite « photosensible » lorsque les décharges électriques produites par les neurones sont provoquées par une exposition à de fortes lumières clignotantes.

cour

Arbres, 2012

Les deux *Arbres* présentés dans la cour représentent un agrandissement, par réalisation manuelle, des maquettes en stéréolithographie réunies en salle 7. Les arbres se retrouvent donc ici à taille humaine. Intégrés dans un environnement totalement blanc, ils constituent un paysage artificiel déterminé avant tout par le rapport au corps.

Cette dimension recréée, reconstruite, de la nature se retrouve dans plusieurs œuvres de Berdaguer & Péjus, que ce soit avec *Kilda* (salles 1 et 6), *Disparaître ici* (salle 3) ou *Forêt épileptique* (salle 4). Par le passage de la 2D à la 3D, les artistes réalisent une mise en volume de ce qui est de l'ordre de l'impalpable, de l'image mentale. Les formes obtenues, à caractère anthropomorphe, s'apparentent d'autant plus à des ectoplasmes qu'elles surgissent d'un espace irréal.

Double insu, 2010

Double insu se compose de deux ampoules en verre entrelacées et dédoublées symétriquement de chaque côté de la cour. Chacune contient une substance active générant pour l'une, une perception du temps ralentie, pour l'autre au contraire, une perception du temps accélérée. Ainsi, la prise simultanée de ces deux substances annule en théorie leurs principes actifs, au profit d'une nouvelle perception du temps. A partir d'un agencement chimique contradictoire, l'hypothèse de travail des artistes est ici de « réquisitionner le temps réel » et de le rendre artificiel, pour produire un « placebo actif ».

« En double insu » peut se dire aussi « en double aveugle ». Comme dans l'œuvre *Double aveugle* (salle 3), on retrouve la question du double, récurrente dans l'œuvre de Berdaguer & Péjus, qui génère souvent une dialectique (entre intérieur

et extérieur, espace et psyché, croyance et doute...). La notion d'« insu » renvoie également à celle de « placebo », l'idée n'étant pas d'administrer de vrais produits mais de créer des situations suscitant un mécanisme psychologique et permettant de sonder notre rapport au réel.

halle nord

La constante lumineuse restera désormais là, dans votre cerveau, 2012

Suspendue au plafond, une ampoule est animée d'un léger mouvement de rotation. Son titre fait référence à un moyen mnémotechnique pour se souvenir de la valeur de la vitesse de la lumière. Ainsi, en remplaçant chaque mot de la phrase « La constante lumineuse restera désormais là, dans votre cerveau », par le nombre de lettres qui le composent, on obtient la vitesse de la lumière en mètre par seconde.

Différentes recherches se sont succédées tout au long du XIX^e siècle pour mesurer la vitesse de la lumière, notamment par des dispositifs à miroir tournant. Au XX^e siècle, de nouvelles expérimentations (avec un radar, puis au laser...) vont permettre d'apporter des précisions. Entérinée en 1983 par la communauté scientifique, la définition de la vitesse de la lumière dans le vide est désignée comme une constante universelle, sur laquelle vont se fonder toutes les mesures d'espace et de temps.

La phrase mnémotechnique sollicite la mémoire artificielle en procédant par entraînement cérébral et associations d'idées. Son caractère péremptoire la place entre l'adage et la déclamation poétique. Berdauger & Péjus donnent une forme simple à une proposition générique, dont ils annulent le postulat.

L'« utopie blanche » se compose de tables et d'étagères sur lesquelles sont installées des maquettes de mobilier recouvertes de bâches en plastique.

Berdaguer & Péjus choisissent de réactiver un projet intitulé *Autoprogettazione* (auto-conception), conçu en 1973 par l'artiste, théoricien et designer italien, Enzo Mari. Membre du mouvement « nouvelle tendance » et figure de l'« anti-design » dès les années 60, ce dernier s'est attaché à rendre l'art du mobilier accessible au plus grand nombre. Ainsi, l'idée d'*Autoprogettazione* était de publier des dessins et des plans de meubles à réaliser soi-même (principe du *Do It Yourself*) à moindre coût afin d'aménager entièrement son intérieur en deux jours. Ce dernier précise : « j'ai pensé que si les gens étaient encouragés à construire de leur main une table, ils étaient alors à même de comprendre la pensée cachée derrière celle-ci ».

Les artistes croisent cette proposition avec le principe du « phalanstère » conçu par Charles Fourier (1772-1837), philosophe français, en 1832, dans son ouvrage du même titre. Il y définit les préceptes d'une société communautaire idéale organisée autour de l'usage d'une propriété agricole comprenant des logements pour l'équivalent de 400 familles.

Cet empilement d'« auto-conceptions » permettrait donc à *Utopia Bianca* de répondre aux besoins des nombreuses familles du phalanstère de Fourier. Rappelant un garde-meuble, cette accumulation de maquettes sous une bâche évoque un potentiel en attente de réalisation, une parenthèse dans le temps et l'espace. Pour Berdaguer & Péjus, il ne s'agit pas d'un « travail de deuil (...), plutôt le projet fantôme d'une utopie encore à construire ».

salle 5

Timezone, 2010

Timezone met en scène un homme marchant dans du sable gris. Filmée de haut, la spirale de matière se scinde au fur et à mesure de la déambulation en deux demi-cercles : l'un noir, l'autre blanc.

Ici, Berdaguer & Péjus mettent en scène la métaphore employée par l'artiste américain Robert Smithson (1938-1973) pour expliquer la notion d'« entropie ».

Le théoricien du Land Art explicite en 1967⁵ le caractère irréversible du temps par l'exemple d'un enfant courant dans un bac rempli de sable noir d'un côté et blanc de l'autre et dont l'action brasse la matière jusqu'à la rendre grise. Même si ce dernier tentait ensuite de changer le sens de sa course, le mélange des grains serait irrémédiable. L'artiste évoque alors le recours à la vidéo qui pourrait artificiellement remonter le temps, sans pour autant éviter que le film finisse par s'effriter ou se perdre.

L'œuvre de Berdaguer & Péjus met en pratique, en l'inversant, le protocole évoqué par Robert Smithson. Ils mettent ainsi à l'épreuve le clivage entre le projet et la réalité et modifient le sens initial du mouvement. *Timezone* fait apparaître à l'écran une marche « réparatrice » vers l'ordre originel en restituant un déplacement qui s'est fait à reculons. Le personnage qui tourne comme une aiguille dans le cercle de sable devient une horloge humaine.

5. « Une visite aux monuments de Passaic », in Robert Smithson, *Le Paysage entropique*, 1960-1973, éd. musée de Marseille / RMN, 1994, p. 182.

Par les artifices de la technologie, les deux artistes tentent un retournement du temps en proposant une néguentropie⁶ qui malgré tout finit par s'annuler. La séparation progressive du noir et du blanc entraîne la disparition d'un pan entier de l'image vidéo. Le film lui-même se consume.

salle 6

Kilda, 2008/2012

Kilda est composée d'un entrelacement de chaînes métalliques et d'une vidéo présentant des plans fixes de globes oculaires d'animaux dans lesquels se reflète une structure dont la forme semble être la transposition inversée du maillage occupant l'espace. Cette œuvre constitue le volet précédent *Kilda 2*, structure imposante présentée dans la première salle de l'exposition.

Cette composition de chaînes est une architecture à l'envers, d'abord pensée pour les oiseaux.

Elle s'inspire de la technique de conception de l'architecte Antoni Gaudí (1852-1926) qui pratiquait le dessin dit « de la chaînette⁷ ». Un miroir disposé sous une maquette de bâtiment permettait d'inverser l'image des formes et d'apercevoir l'apparence finale, le dynamisme de la structure, la traduction des effets imposés par la construction.

Ce « mirage » architectural évoque aussi l'histoire de l'archipel de Saint-Kilda (cf. salle 1), « le paradis des oiseaux et l'enfer pour l'homme ». Les volatiles sont désormais les seuls observateurs et bénéficiaires de cette structure flottante, comme en témoigne le montage vidéo accompagnant les chaînes.

Selon Berdaguer & Péjus, « *Kilda* prend forme dans un entre-temps, oscillant (...) entre l'envers et l'endroit (...). Une architecture faite d'oiseaux, de temps, de concrétions, de vent, de chaînes, de fientes, de ciel à l'envers ».

6. La néguentropie ou entropie négative désigne l'évolution d'un système qui présente un degré croissant d'organisation. Utilisée en thermodynamique, cette notion peut s'appliquer non seulement à des systèmes physiques mais aussi à des systèmes sociaux et humains. Elle a été définie par le physicien Léon Brillouin en 1959 dans son ouvrage *Science et théorie de l'information*.

7. Avec ce procédé, l'architecte catalan concevait de gigantesques maquettes de cordelettes suspendues, lestées de petits sacs de plomb, pour vérifier la répartition des charges.

salle 7

Psychoarchitectures, 2006/2010

Les *Psychoarchitectures* ont été réalisées selon le même procédé que les *Arbres*. Issue d'une modélisation numérique de dessins d'enfants effectués pour des tests psychologiques, la série de maquettes en est une retranscription en trois dimensions, au moyen de la stéréolithographie⁸. Ce procédé de fabrication permet d'obtenir des objets solides à partir d'un modèle numérique sans passer par l'intervention de la main. Il répond particulièrement bien à l'intention des artistes de matérialiser des représentations mentales.

La classification des maladies à partir de l'étude de dessins s'est développée tout au long du XX^e siècle, et se systématise à partir de 1959 avec la création de la psychopathologie de l'expression. Parmi les différentes catégories de tests de dessin, le test de la maison, comme celui de l'arbre, fait partie des tests d'après un sujet imposé, où le dessin est soumis à une analyse formelle correspondant à des critères précis (caractéristiques du trait, utilisation de la surface, position du motif...) pour déceler les caractéristiques de la personnalité et la pathologie du patient. Selon l'analogie entre la maison et l'espace mental – la maison, dans un rêve, pouvant représenter une image de la psyché – les dessins issus des tests psychologiques constituent un outil d'interprétation et un instrument de soin, en même temps qu'une normalisation du discours clinique.

Les *Psychoarchitectures* contiennent également le principe d'auto-construction, qui est au centre des préoccupations de Berdaguer & Péjus. Cette utopie constructive s'incarne ici par des objets échappant à toute standardisation.

Arbres, 2008

Réalisés à partir du même procédé que les *Psychoarchitectures*, les *Arbres* sont issus de dessins réalisés pour des tests psychologiques.

Matérialisations « végétales » de souffrances psychologiques, ces arbres trahissent les névroses de leurs concepteurs. Leur dimension est pensée par les artistes comme étant analogue à celle du cerveau.

Trou noir, 2011

Trou noir est une boule de plastiline noire dans laquelle des clés de différentes tailles et formes sont engluées. L'ensemble est présenté à la manière d'un mobile, suspendu à une chaînette fixée au mur par une équerre.

Le « trou noir » qualifie en astrophysique un corps dont le champ gravitationnel retient tous les types de matière et de rayonnement. Il est indiscernable et possède la propriété de happer ce qui l'entoure.

L'objet grossièrement façonné, d'apparence malléable tout en étant hérissé de trous de clés, renvoie à une figure de la captivité. De l'outil sans serrure en passant par les « clés d'interprétation », l'objet rituel condense une multitude de « souvenirs-écrans » auxquels nous ne prêtons pas attention et qui pourtant masquent un souvenir refoulé.

De l'extérieur, il apparaît comme une forteresse imprenable.

De la taille d'une tête, *Trou noir* figure les amnésies, les pertes de mémoires et de tous les lieux qui ne sont plus accessibles, qui ont été oubliés et qui ne constituent désormais que des architectures mentales, des fantômes d'espaces.

8. Technique dite de « prototypage rapide » par frittage de poudre au laser. Un laser agit sur une résine photosensible et reconstitue la pièce à fabriquer par superposition successive de tranches fines de matière.

Communauté invisible, 2012

Douze sièges de bois, peints en noir, sont reliés entre eux et au sol par une barre métallique. Ces derniers se caractérisent par des formes géométriques ou symboliques, rappelant à la fois du mobilier design et des maquettes d'architectures fantasmagoriques. Ces éléments ont été conçus à partir d'archives photographiques d'une expérience de design libertaire qui s'est déroulée au cours des années 60⁹.

Chaises en bois, noires et harnachées au sol, ces éléments de mobilier expriment une certaine austérité et un hiératisme dus à leur entrave entre espace public et privé. La liberté d'expression et de créativité des jeunes marginaux – qui font appel inconsciemment à tout l'univers des formes modernistes – est ici supplantée par le contrôle, l'empêchement, et l'expression d'un vide : fauteuils stockés, inutilisables, abandonnés, seules traces encore perceptibles de concepteurs et utilisateurs disparus, d'une communauté (sociale, religieuse, de pensée¹⁰ ?) devenue invisible.

9. Elle fut menée par des étudiants designers et leur enseignant, membre du mouvement de l'Anti-Design, qui souhaitaient co-concevoir avec des enfants des rues de la ville de Naples un projet de « participation du voisinage » afin de réaliser du mobilier urbain.

10. The *Invisible College* (le *Collège Invisible*) est le nom qui fut donné par le chimiste Robert Boyle dans sa correspondance épistolaire de 1646 à 1647 pour désigner une société de savants et penseurs avec lesquels il travaillait. Fondée en 1660, la Royal Society de Londres est sensée, selon certaines thèses, en être issue.

Intitulée *With Sarah*, cette fenêtre comportant un vitrail en forme de toile d'araignée se réfère à l'histoire de Sarah Winchester (1839-1922) et plus particulièrement à celle de son manoir situé à Santa José dans la vallée de Santa Clara en Californie.

Connu pour son extravagance, le bâtiment est aujourd'hui entré dans l'Histoire. De 1884 jusqu'à sa mort en 1922, la veuve de William Winchester (fils héritier du célèbre fabricant américain de carabines), s'est consacrée à l'élaboration et au réaménagement inlassable de sa demeure, sur l'influence d'un médium et pour exorciser la malédiction censée peser sur cette famille. Issue des projections mentales de Sarah Winchester, et de ses séances de spiritisme, l'architecture est caractérisée par son ampleur (160 pièces desservies par d'immenses couloirs), par ses innovations techniques et surtout par l'étrangeté ou l'absurdité de certaines conceptions : des portes menant sur le vide, des fenêtres intégrées au sol, des placards sans fond ou remplis de portemanteaux...

Ce motif arachnéen est riche de forme et de sens : archétype du piège, image de la transformation, mais aussi symbole du monde aléatoire des sens dans l'Hindouisme, forme du Mandala dont le cœur évoque le centre de l'Univers, et également l'expression d'un cheminement psychique pour retrouver l'essence de l'être selon la psychanalyse jungienne. Le motif de la toile d'araignée évoque le principe de réseau qui a motivé la conception de la maison Winchester. Partant d'un centre pour se développer ensuite à la manière d'un labyrinthe circulaire infini, cette architecture génère de l'architecture autour d'une salle centrale, la chambre bleue où la veuve communiquait chaque soir avec les esprits.

Berdaguer & Péjus s'intéressent à cette architecture sans architecte – « monstre sans fin » pour perdre les mauvais esprits – et à son idée majeure du

labyrinthe. Les séances de spiritisme organisées par Sarah Winchester étaient la source des plans de sa maison, sans cesse redessinés.

La fenêtre ouverte sur un monde invisible que constitue *With Sarah* entre en résonance avec les invisibles de la communauté de chaises vides qu'elle surplombe, et inscrit une autre temporalité. Le titre indique en effet une collaboration engagée avec elle à travers le temps.

Chants épileptiques, 1998/2012

Berdaguer & Péjus présentent les voix de personnes en état de crise épileptique, telles qu'elles ont été mises en partition par un neurologue spécialiste de l'épilepsie, et par ailleurs musicien. Ces partitions sont jouées au piano et au violon et diffusées dans l'espace d'exposition, en écho aux projections du film de la *Forêt épileptique* (salle 4).

Les propos lancinants et a priori incompréhensibles, produits par le trouble cérébral, sont ainsi traduits en mélodies proches de comptines, capables de susciter une résonance affective. Par leur forme simple et répétitive, les « chants épileptiques » s'apparentent à des ritournelles, renvoyant à une musique originelle, entre espace imaginaire et rituel cathartique.

A l'observation des chantonnements, il est apparu que chaque patient a sa ritournelle, qui lui est propre. Chacun de nous aurait donc en lui-même un chant caché. Berdaguer & Péjus mettent l'accent sur cette idée, qui rejoint également leur exploration d'un langage imaginaire dans *Paroles martiennes* (salle 2).

salle 8

Jardin psychologique, 2006/2012

Jardin psychologique est une installation composée d'un haut grillage entourant un sol de sable noir et surplombé de mobiles colorés suspendus.

Ce jardin – dont la forme peut autant évoquer le parc pour enfants qu'un terrain de sport – est conçu par Berdaguer & Péjus comme un lieu d'observation du visiteur grâce à la présence d'outils d'interprétation. En effet, les mobiles suspendus ne sont autres que des découpes des formes du test psychologique dit de Rorschach.

Hermann Rorschach (1884-1922) est un célèbre psychiatre suisse qui a créé en 1921 le test qui porte désormais son nom. Outil d'évaluation psychologique, ce dernier consiste en une série de planches couvertes de taches d'encre symétriques soumises à l'interprétation du patient. Ces formes sont évocatrices de figures animales ou humaines, de situations, d'actions, qui peuvent parfois s'apparenter à des motifs monstrueux ou fantastiques. Contemporain de Kandinsky, le père de l'art abstrait, Rorschach, lui-même peintre amateur, crée des formes qui reposent sur les mêmes principes d'expériences phénoménologiques que les tableaux de l'auteur de *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911). En effet, Vassily Kandinsky s'attachait aussi à l'analyse des formes et des couleurs comme outils de l'expression et de l'analyse d'une « résonance intérieure ».

Fonctionnant sur des principes d'évocations et de réminiscences, les mobiles, à la fois ludiques et inquiétants, se reflètent dans le *Jardin psychologique* sur le sable noir – en référence au sable manipulé par l'homme dans la vidéo *Timezone*.

Ils sont pensés, comme souvent dans les projets de Berdaguer & Péjus, comme des « formes-outils » permettant d'entrer dans la psyché.

salle 9

Mies, 2005/2012

Mies se compose de plusieurs placards sur lesquels reposent des « sur-meubles ». L'ensemble est accompagné d'un film en images de synthèse.

L'œuvre se réfère à l'architecte allemand Mies Van der Rohe (1886-1969) et plus particulièrement à son célèbre projet, la maison Farnsworth ou *Glass House* (maison de verre) achevée en 1950 dans l'Illinois.

Premier bâtiment transparent de l'histoire, cette maison de 135m² de verre, de béton et d'acier est considérée comme l'un des chefs d'œuvres de l'architecture moderniste. Elle fut aussi l'objet de nombreuses polémiques au cours des années 50, et notamment d'un procès lancé contre son concepteur par la commanditaire Edith Farnsworth, qui s'éleva contre le manque d'intimité engendré par la transparence intégrale.

Mies Van der Rohe n'a, en effet, conçu aucune cloison à l'intérieur de son cube de verre à l'exception de caissons pour le cabinet de toilettes, la salle de bains et la penderie. En avril 1953, Edith Farnsworth confie, dans une interview à *House Beautiful Magazine* qu'elle se sentait comme « une sentinelle veillant jour et nuit », la transparence de la maison engendrant à la fois la peur d'être vu et la sensation d'exhibition. Son placard était devenue son seul espace privé : « Mies voulait que le placard séparateur soit de 5 pieds pour des raisons artistiques et de proportion. Très bien, il se fait que je mesure six pieds. Ma maison étant un « espace ouvert », (...) je voulais me changer sans que ma tête ait l'air pendue sur la partie supérieure de la cloison, sans le corps ».

Berdaguer & Péjus conçoivent en 2005 une première proposition de réponse à ces dilemmes. Il s'agit d'une masse de lanières qui, comme née spontanément à l'intérieur de l'édifice, viendrait

l'envahir et le saturer. La vidéo projetée dans la salle de l'exposition simule une déambulation dans ce pénétrable à l'échelle de l'architecture de l'IAC, afin de susciter un phénomène d'immersion, et se joue comme une fenêtre, faisant entrer l'extérieur à l'intérieur.

Poursuivant cette idée, ils réalisent en 2012 une réplique de la penderie d'Edith Farnsworth à laquelle sont adjoints des « sur-meubles » permettant ainsi d'atteindre la hauteur initiale souhaitée par la commanditaire.

Mies procède à une inversion du concept de Mies Van der Rohe : la boîte transparente est désormais saturée, coupée du paysage extérieur et vouée à un principe d'auto-construction pour que la propriétaire puisse se réapproprier son habitat. Se développant de l'intérieur, cette architecture endogène renverse le pouvoir de l'architecte en rendant l'habitant acteur de son lieu de vie, qu'il peut désormais sculpter et investir à sa guise.

containeur

Traumathèque, 2002

Traumathèque est un dispositif d'enregistrement et de stockage des traumas par l'intermédiaire de cassettes vidéo. Il propose au visiteur d'expérimenter une technique d'auto-hypnose consistant à mémoriser définitivement le récit d'un traumatisme afin d'en atténuer la persistance douloureuse.

Ainsi, une voix thérapeutique incite à se détendre, à repenser à un épisode traumatique et à l'enregistrer, tandis qu'est projeté au mur l'écran flottant d'une neige électronique.

L'image brumeuse de la vidéo peut évoquer la notion de « souvenir-écran » mise au point par Freud dans son analyse du refoulement et de la névrose. Pour le psychanalyste, les souvenirs sont des constructions tardives de l'individu, voire des reconstructions fictives destinées à faire écran à la blessure et à brouiller son empreinte.

Berdaguer & Péjus détournent et amplifient ainsi un protocole thérapeutique permettant de se délester de ses souvenirs traumatiques en enregistrant ses pensées. Ils sollicitent la capacité introspective de l'être (comme le faisait l'œuvre *Divan* en 2003), pour tendre à une libération intérieure, un déconditionnement, et pouvoir vivre le présent libéré du passé.

Les artistes ont fait le choix d'un support analogique (les cassettes VHS) et pour eux, la technique a son importance, dans la mesure où, au-delà d'une valeur rationnelle qu'on lui accorde habituellement, elle peut générer ses propres fantasmes et fantômes.

Berdaguer & Péjus inversent les phénomènes de transfert, comme s'il y avait un retournement des pouvoirs. Ce ne sont plus les films qui influent sur notre psyché mais nos psychés qui génèrent des films.

Agissant comme forme-outil, la *Traumathèque* conserve des traumatismes afin qu'ils demeurent accessibles à tout moment. Elle augmente avec le temps, générant elle-même ses propres archives. Chaque réactivation de l'œuvre élargit la communauté des expériences, celles-ci restant cependant individuelles et d'une certaine manière non transmissibles.

Le public est invité à réactiver l'œuvre en enregistrant ses propres traumas. Ainsi, à partir du samedi 24 mars 2012 un formulaire est disponible à l'accueil de l'Institut pour les visiteurs souhaitant participer.

INFORMATIONS PRATIQUES

BERDAGUER & PÉJUS *Insula*

Exposition du 16 mars au 13 mai 2012

OUVERTURE

du mercredi au dimanche de 13h à 19h
Visites commentées gratuites
le samedi et le dimanche à 15 heures et sur rendez-vous

ACCÈS

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)
Bus C9 (arrêt Ferrandière)
Bus C16 (arrêt Alsace)
Métro ligne A (arrêt République)
Station vélo'v à 1 minute à pied
L'Institut d'art contemporain est situé
à 10 minutes de la gare Lyon Part-Dieu

TARIFS

• plein tarif : 4€ • tarif réduit : 2,50€

CENTRE DE DOCUMENTATION

sur rendez-vous

LIBRAIRIE

spécialisée en art contemporain,
accessible aux horaires d'ouverture des expositions

L'institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Rhône-Alpes), du Conseil régional Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN

Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

tél. +33 (0)4 78 03 47 00
fax +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu