

Stephen Wright

à propos de *Sous le soleil* d'Arnaud Théval (2002)



L'événement du regard

« Comme les requins sont précédés de leur poissons- pilotes, notre regard est précédé d'un regard- pilote, qui propose un sens à ce qu'il regarde... Nous nous croyons bien à tort libres de ce regard. »

André Malraux,
L'Intemporel

« Lueurs sensibles à qui les voit, cachées à qui les regarde » : c'est ainsi que, dans *Les Fleurs de Tarbes*, Jean Paulhan marque une distinction entre « regarder » (comme vision dirigée vers un objet) et « voir » (comme ouverture ou comme événement), pour souligner la puissance évocatrice de la signification qui se déploie à mesure que l'on s'abandonne à ce qui est donné à voir, là où on le voit. Quelle est cette étrange dimension qui échappe à qui cherche à la fixer du

regard, et qui cependant est susceptible d'être vue ? Telle est la question posée par la démarche d'Arnaud Théval, qui postule qu'il existe des régimes de visibilité plus à même que celui de l'art à nous dessiller les yeux sur le réel. La caractéristique principale de *Sous le soleil* (Saint Herblain, 2002), comme de l'ensemble de ses interventions dans l'espace urbain et périurbain, me semble être leur *très faible coefficient de visibilité artistique*. Non pas que ses interventions soient dépourvues de qualités artistiques : elles sont bien au contraire fortement informées par des compétences propres à l'art. Ni non plus que ses interventions se cachent dans des sites obscurs où elles seraient difficilement visibles : elles sont tout au contraire de très grand format et occupent des lieux proéminents dans la cité. On les voit très bien du reste, mais puisque rien ne signale explicitement leur caractère ou leur ambition artistique (ni cartels, ni quelque indice que ce soit), on ne les voit pas comme étant de l'art. Certes on voit quelque chose, mais que voit-on au juste ? Répondre à cette question nous oblige à dissocier une pratique qui relève des *arts visuels* d'un art qui est forcément *visible*, et plus généralement d'interroger les conditions de possibilité de voir l'art.

Qu'est-ce que « voir l'art » ?

De prime abord, rien ne semblerait plus facile que l'acte de voir l'art. L'acte de voir est vif, sans effort, automatique – ou semble en tout cas l'être. Il suffit que je dirige mes yeux là où je veux voir, et pour peu qu'il y ait de l'art, j'enregistre. Qu'y a-t-il à dire ? Rien ne semblerait avoir moins besoin d'explication. Le monde est inondé de lumière, et tout – y compris l'art – y est à voir. A condition, bien entendu, de vouloir le voir, car le regard est lié au désir – au désir inassouvi de toucher. Faute de pouvoir saisir et palper l'objet, je m'accommode – et me délecte – à le saisir du regard. Parfois le désir à l'égard de ce que je vois est si intense que mon regard finit par *créer* son propre objet – par transformer en art, par exemple, ce qui n'en relève pas. Toujours est-il que l'acte de voir l'art ne semble pas pour autant poser de problèmes particuliers a priori.

Or ne s'agit-il pas là d'une naïveté épistémologique ? Certes le monde nous

advient, et certes nous y sommes sensibles et capables de l'accueillir. En même temps, nous projetons vers lui notre grille perceptive, cognitive, interprétative, évaluative. Autrement dit, il y a en nous une structure d'anticipation, une disposition à voir quelque chose en particulier, qui précède l'acte de voir. *On prévoit ce qu'on va voir*. Et à une époque où il n'y a plus de distinction visible, prévisible, entre l'art et le non art (entre l'objet ou l'image qui relève de l'art et l'objet ou l'image qui lui ressemble à l'identique, sans prétendre à ce statut), ce n'est que lorsque le cadre propre à l'art est en place qu'on peut prévoir de voir de l'art. Si elle n'est pas difficile à comprendre, cette idée mérite néanmoins d'être développée davantage, car on a spontanément l'habitude de penser l'art comme une catégorie distincte du visible, alors qu'en réalité il n'y a aucun moyen visuel de distinguer ce qui relève de l'art de ce qui n'en relève pas. Cette distinction est produite par le dispositif que je propose d'appeler, pour en souligner la singularité, le « cadroir ».

La circonscription de l'art

Le cadroir est ce qui permet à l'objet ou à l'image quelconque d'*apparaître* avec l'intensité de l'œuvre d'art. C'est ce dispositif qui permet à l'art de fonctionner différemment que toute autre activité humaine ou configuration symbolique, par la suspension habituelle du cours normal des choses : d'un objet quelconque, il affirme : « ceci est de l'art. » *Le cadroir est ainsi le performatif de l'art*. Il existe une littérature considérable consacrée aux enjeux de l'art *in situ*, à savoir les échanges entre l'œuvre d'art et les lieux où sa signification se définit. Or généralement, lorsque l'art quitte l'espace de la galerie pour l'espace urbain, il prend avec lui les dispositifs d'encadrement propres à la galerie. Autrement dit, l'art a beau se déployer en-dehors des espaces-temps qui lui sont réservés, il ne peut avoir lieu en-dehors du cadroir. Dans une large mesure, *Sous le soleil* consiste à mettre au défi ces conditions de réception, à interroger les conditions de possibilité d'un art sans spectateur, en ce sens que la « spectatorialité » ou « spectatorat » n'existe que dans une situation préétablie d'artisticité ; inversement, cette artisticité dépend de l'acquiescement du spectateur. En ce sens,

l'art est toujours et par définition *in situ* : il ne saurait exister *ex situ*, en-dehors du cadre. L'*in situ* ne se définit pas par les seules caractéristiques de la position spécifique de l'œuvre, ou celles du cadre environnant ; il se définit par le « cadre », qui le proclame art.

Si le cadre est un puissant dispositif de focalisation, il est en même temps terriblement débilisant dans la mesure où il met l'objet entre d'invisibles parenthèses, le séparant ainsi du réel. Cette découpe arbitraire est débilissante pour l'art (tout en donnant l'apparence de le valoriser), car elle met en échec sa capacité à nuire au régime général des signes, puisqu'elle invite implicitement sa mise entre parenthèses. Car dire : « ceci est de l'art », c'est en même temps reconnaître que : « ceci n'est *que* de l'art », et à ce titre n'est pas à prendre au sérieux au même titre que le réel. Or, si l'acte de voir est circonscrit par le cadre, c'est l'absence de tout cadre définissant génériquement ce qui est à voir, qui permet une perception renouvelée de ce qu'on voit.

Le désir d'en finir avec ce cloisonnement entre l'art et le réel anime la démarche d'Arnaud Théval. « Faire de l'art » semble lui importer bien peu. Ce qui l'intéresse, c'est de provoquer une rencontre entre l'image et l'espace urbain dans lequel il l'inscrit et le sens que lui attribue le passant (qui n'est en rien un spectateur et n'a aucune raison de se constituer comme tel, puisqu'il n'y a aucun spectacle désigné). Pour Théval, l'enjeu de l'art en dehors de l'espace muséal – en dehors d'un espace-temps propre à l'art – n'est sûrement pas de participer à l'esthétisation voire à ce que Montaigne appelait déjà l'« artialisation » de l'espace public. C'est plutôt de proposer un art ayant sacrifié son coefficient de visibilité dans l'économie symbolique de l'art à une plus grande efficacité dans l'économie du réel ; un art sans regardeurs, mais qui est paradoxalement l'objet de regards autrement plus intenses ; un art qui, précisément parce qu'il n'est pas perçu comme tel, est susceptible de faire advenir un regard autre, provoquer un véritable *événement du regard*. L'événement c'est la rencontre décadreée, en dehors du cadre. Les installations conçues par Théval sont des événements au

sens propre du terme, sollicitant la *venue* du regard. Et dans le mot événement, comme d'ailleurs dans le mot invention, il y a bien le verbe « venir » : *evenio*, *evenire*, *venire*. Il s'agit donc d'inventer un regard, de le faire advenir, de provoquer son événement.

Préoccupations publiques

C'est qu'Arnaud Théval est un artiste qui se préoccupe de l'espace public, et s'efforce d'anticiper l'appréhension, par des usagers de cet espace, des images qu'il y déploie. Mais cette préoccupation vise précisément un espace qui n'est pas préoccupé – au sens strict du terme – par l'art. La salle d'exposition – que ce soit une galerie, ou un musée – est un lieu préoccupé, et sa préoccupation est artistique. La rue, en revanche, est un lieu qui n'est pas du tout préoccupé par l'art (si elle est, depuis quelques années, l'objet d'une esthétisation gazeuse, celle-ci ne doit pas être confondue avec une artialisation). Inscrites dans une économie visuelle complexe, dans une pragmatique qui n'est pas celle de l'art, la visibilité proprement artistique de ces images est réduite, bien que leur composition obéisse à une logique d'artiste. Or les images qu'incruste Théval dans l'espace périurbain ne sont pas simplement réabsorbées par l'architecture physique et sociale de la ville. Elles excèdent leur cadre, précisément parce qu'elles ne sont pas prédéterminées comme étant de l'art, et s'immiscent sournoisement dans la confusion sémiotique de la ville, perturbant insidieusement la perception passive – la consommation visuelle – des environs.

« Quand je reprends des formes spécifiques à l'univers urbain, affirme-t-il, je les positionne dans des espaces et dans une durée qui vont contrecarrer une lecture de type annonce publicitaire... ou un événement artistico-culturel à vocation politique. Puisqu'à aucun moment dans le dispositif mis en place il n'est question de texte explicatif sur chaque installation. Ainsi celui qui passe se trouve dans la capacité de lire cette image chaque jour, ou jamais... J'aime à croire que celui qui voit se pose aussi la question de ce qu'il voit et pourquoi il voit ça ici. Est ce à dire qu'il doit comprendre quelque chose de très précis ? Non. Il s'agit plutôt de proposer par une situation d'une photo un champ ouvert pour la critique, l'échange politique, ou plus simplement une réception sensible : être face à une photo, *ici*. »

Percevoir, dans ce cas, devient une dimension de la création et non une étape

distincte d'elle. Voir, au sens emphatique dont parle Paulhan, c'est se laisser appeler par les choses, dialoguer avec elles. Mais il y a sans doute une autre raison – essentiellement politique – derrière la décision d'Arnaud Théval de ne pas présenter des images sous la bannière de l'art. C'est que l'art est en tant que tel une forme de violence symbolique – même si le monde de l'art rechigne à le voir comme tel – dont une des fonctions sociales est de provoquer la délectation de l'élite et l'humiliation de ceux qui sont systématiquement privés des moyens pour le comprendre. Dans un contexte de violence sociale larvée, en rajouter sous forme symbolique serait prendre position en faveur de l'art dans l'espace de tous. Car il faut bien comprendre que même une image « violente » ne l'est pas au même titre que l'art, dont la violence inerte n'a pas besoin d'un contenu quelconque pour s'exercer. Des deux choses l'une : contrairement à ce qu'on dit habituellement, le positionnement politique d'une image n'est pas déterminée par son contenu, ni même par sa forme, mais par la pragmatique globale de sa lecture – son cadre, son emplacement, autant que sa teneur sémantique et discursive. Il s'agit pour lui d'éviter, ainsi, l'écueil principal sur lequel l'art se voulant socialement engagé est susceptible de s'échouer. C'est une question d'efficacité politique : comment, sinon par infiltration, faire advenir le regard – avec tout ce qu'il implique d'indétermination – dans un espace public saturé d'une part par des incitations à la consommation et d'autre part par des sourdes injonctions à respecter des conventions d'usage.

« Trop souvent, nous lisons les images de l'art selon une grille de connaissances et en fonction d'une histoire toute récente de la photo, parfois nous oublions que les images peuvent avoir des impacts différents en fonction de leurs situations. A chaque fois, l'analyse au premier degré des photos par des acteurs externes au monde de l'art suscitent des voies de discussions très denses voir violentes. Est-ce à dire que nous ne sommes pas tous égaux face aux images ? Est-ce à dire donc que les photos ne sont pas aussi usées que ça et que finalement rien n'est encore joué ? »

La stratégie mise en jeu ici est donc de faire douter de ce qui se donne à lire dans l'image. Paradoxalement, l'enjeu artistique concerne précisément la mise à l'écart de toute grille de lecture, cartel ou autre précautions d'usages, susceptible

d'identifier les images comme de l'art. La notion de l'autonomie des images – nonobstant les qualités de composition de certaines d'entre elles – est radicalement écartée.

Lieux polémiques, images anxieuses

« Des luttes politiques, comme des luttes entre des individus, concernent presque toujours les frontières de l'espace de libre circulation. »

Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology* (1936)

Dans *Sous le soleil*, Arnaud Théval a fait des rapports sociaux dans l'espace public – conçu en termes de territoires dynamiques, structurés par des frontières apparemment infranchissables, mais en réalité poreuses – tout à la fois le matériau plastique de prédilection et son terrain d'intervention. Théval part toujours d'une attentive lecture topologique de son lieu d'intervention : quelles contraintes, quels codes régulent, favorisent ou entravent la circulation ? Prenons l'installation intitulée *Le tas de terre* : à côté d'un monticule de terre obstruant l'accès à un parc, l'artiste a érigé sur un grand panneau de signalisation l'image de quelqu'un en train de gravir ce même monticule de terre. Face à cette mise en abîme de l'objet par son image, l'amateur de sculpture moderniste risque de connaître un moment d'hésitation : le tas de terre, auquel renvoie le titre, ressemble à s'y méprendre à une sculpture informe, installée par quelque adepte d'*arte povera*... Or la véritable histoire reconstituée par l'installation est tout autre. Le monticule de terre fut bien le fruit d'un artifice, mais nullement l'objet d'une intention artistique : posé par les services municipaux à l'entrée du parc pour empêcher les gens du voyage de pénétrer dans ses espaces avec leurs caravanes, il condamne de fait l'accès au parc à tous. Identifiant ce geste paradoxal comme étant symptomatique du rapport de la ville à l'égard de ses espaces publics, chevillé au néo-hygiénisme d'une idéologie sécuritaire en plein essor, l'artiste s'est photographié en flagrant délit de transgression de cette

barrière improvisée, signalant avec ironie comment les citoyens devaient désormais s'y prendre pour accéder aux espaces communs, en instaurant un va-et-vient entre le tas de terre et sa représentation.

Bien souvent, ce sont des traces d'usure qui révèlent les usages d'un site, souvent en contradiction ce qui est prévu par l'aménagement. Dans le parking d'un centre commercial – devenu un point focal de cette ville désormais pluricentrée – Théval a repéré par des traces témoignant de l'appropriation de l'espace par ses usagers, dont un sentier reliant deux niveaux. A cet endroit, il a installé *Désirs*, une image en noir en blanc d'un homme surpris en train de descendre ce chemin improvisé la nuit : pris sous un flash qui arrache son corps à l'ombre, il cache son visage. L'image évoque irrésistiblement le travail de Weegee (on pense notamment à son *Fleeing Tenant*, ou à des scènes d'arrestation, où les accusés cachent leur visage au photographe). Mais là où Weegee déployait une certaine esthétique de la vitesse pour donner à voir le réel dans un contexte inhabituel, Arnaud Théval nous montre l'art sans cadre là où l'on ne s'y attend pas.

La stratégie de mise en abîme n'est pas employée de manière systématique. Sur un large terre-plein entre les flux des voitures, Théval a installé *La Ronde* – sorte de communauté restreinte réunie dans une danse macabre. Cette image fonctionne sans aucun rapport visible avec des alentours. Une image « sans qualité » (qui ne se laisse pas qualifier), une image « anxieuse » (pour reprendre le terme de Harold Rosenberg), incrustée dans un espace également sans qualité précise – là sans être vu, dont l'indétermination constitue non pas une pauvreté mais une richesse : images sans qualités incrustées dans des espaces sans qualités, prêts à accueillir tous les regards, leur relative absence de qualités étant inversement proportionnelle à leur teneur en possibilités.

Si les images elles-mêmes sont soigneusement composées en fonction du contexte dans lequel elles sont insérées, Arnaud Théval parle souvent d'une « vacuité » délibérément laissée au spectateur. En parcourant la ville de Saint

Herblain – caractérisée par ses petits pavillons et logements sociaux –, sous l’œil des caméras de surveillance (dispositif sécuritaire dont s’inspire sans doute le titre même du projet, *Sous le soleil*), Théval recherchait des lieux vacants, des terrains « vagues », c’est-à-dire des respirations au cœur même de l’espace urbain, dont l’usage n’est pas rigoureusement programmé, des étendues encore à investir, des intervalles préservées de toute densité idéologique ou politique. Comprendre l’espace public en ce sens, c’est reconnaître qu’il ne suffit pas de le définir comme un espace qui n’appartient à personne en propre (selon une définition négative), dans la mesure où rien dans le fait de ne pas avoir de propriétaire ne l’empêche d’être soumis à des restrictions d’usage, des affectations, des programmes déterminés. Un espace public en est un qui, parce qu’il n’appartient ni à un propriétaire ni à un usage déterminés, peut devenir pour ceux qui s’y trouvent, le traversent ou l’investissent sans exclusivité, l’occasion de rencontres, de conflits, de situations, de projections, d’événements. Encore faut-il un catalyseur ; et c’est précisément ce rôle que jouent les installations de Théval.

La construction de sens

« Ce qui nous intéresse dans l’image n’est pas son fonctionnement comme représentation de la réalité, mais sa puissance dynamique, sa capacité à susciter et à construire des projections, des interactions, des cadres narratifs... des dispositifs de construction de la réalité. »

Ranco Berardi « Bifo », *L’Immagine dispositivo*

Ses images sont conçues comme des réponses sensibles à des lieux qui, bien qu’apparemment vides, sont traversés par des tensions sociales, aussi violentes que dissimulées. Des espaces qui, paradoxalement, sont à la fois communs et vides ; des espaces qui permettent à l’artiste, par l’intermédiaire des images, d’agencer communauté et vacuité. Théval ne s’intéresse pas autant à la suburbanisation du monde qui, en quelques décennies, a transformé le visage de la planète, qu’à la notion même d’espace public, dont son travail semble suggérer

une définition tout à fait inattendue, comme un *espace entre*. La plus-value de l'image dans ce contexte est de mettre en évidence les deux dimensions de ce que signifie en ce contexte « entre » : le commun et le vide. C'est une idée dont on trouve des résonances dans la pensée politique d'Hannah Arendt. Dans *La Condition de l'homme moderne*, elle affirme que la crise de notre société n'est pas due au nombre des gens, « c'est que le monde qui est entre eux n'a plus le pouvoir de les rassembler, de les relier, ni de les séparer. Étrange situation qui évoque une séance de spiritisme au cours de laquelle les adeptes, victimes d'un tour de magie, verraient leur table soudain disparaître, les personnes assises les unes en face des autres n'étant plus séparées, mais n'étant plus reliées non plus, par quoi que ce soit de tangible. » À la lumière de cette réflexion, on comprend mieux la préoccupation de Théval pour l'espace-temps public, menacé par une privatisation croissante. Si Théval insistait trop sur le « commun » (montrant des groupes ayant un objectif commun, par exemple), ce serait comme si la dimension publique de l'espace ne posait pas de problème ; s'il insistait trop sur une vacuité, ce serait comme si cette dimension n'était pas là du tout – donc pas non plus sous la forme particulière de ce qui disparaissait.

Fuir, composé de trois panneaux, est installé dans un tel espace entre : un espace resté vert presque par inadvertance, situé au milieu d'un lotissement pavillonnaire singulièrement quelconque, dont il existe des clones partout en Occident, traversé par des lignes de haute tension, sous lesquelles toute construction est interdite. Il s'agit d'un des très rares espaces non commerciaux de la ville où les jeunes peuvent se réunir. C'est donc un lieu où il y a de vrais enjeux d'occupation du territoire : les jeunes qui l'occupent revendiquent leur présence en cassant les quelques jeux que la municipalité avait installé pour les plus petits. En attendant que la ville exécute son projet de vendre cet espace aux particuliers pour étendre leurs jardins, Théval y a installé trois images de grand format en noir et blanc, qui montrent de jeunes hommes qui semblent fuir quelque chose dans cette zone frontalière périurbaine. Devant qui fuient-ils sinon devant le spectateur ?

La force de l'installation est de nous situer – nous, passants, qui les voyons fuir – à la place du pouvoir obscur, qui éclaire sans être lui-même divulgué. Si ces images sont décalées par rapport au contexte qui pourtant leur confère leur sens, par une association d'idées assez spontanée entre représentation et lieu de monstration, on ne peut s'empêcher de les voir comme la figuration d'une réalité saisie spontanément sur le lieu. C'est cette fiction qui les transforme non seulement en éléments interrogatifs mais en indices de perception voire en catalyseurs du lieu : des objets anxieux, en attente d'un geste, d'une décision de notre part quant à leur présence à cet endroit ; quant à la présence de ce lieu à leur endroit. Ici, comme ailleurs, la démarche d'Arnaud Théval consiste à faire confiance à l'image – à sa puissance d'agir et d'inventer le regard en dehors de tout cadre –, à faire confiance à sa capacité de provoquer, là où on la voit, l'avènement, l'événement du regard.

Stephen Wright (2004)