

Regarder fixement dans les yeux de son siècle-fauve

Avec l'installation « Sous contrôle » et l'exposition éponyme, Bruno Grasser compose et met en scène une situation fictionnelle, inquiète, urgente et ce faisant problématique, à plus d'un titre. Problématique en ce que les figures de chats ponctuellement fluorescents qui envahissent l'église Saint-Etienne de Beaugency de même que celles qui se déplacent dans les rues de la ville, phénomène dont on prend connaissance sur des écrans présentant des images semble-t-il issues de caméras de vidéosurveillance, alertent sur la nature trouble d'un événement en cours, annoncé par ailleurs par la diffusion sonore d'un signal d'alarme qui informe, peut-on imaginer, d'un danger imminent. Problématique, par ailleurs, du fait que ni les origines ni les conséquences de la catastrophe qui s'annonce ne soient ici d'emblée révélées. Dès lors, le sentiment de doute qui s'empare des témoins de cette situation qui ne dit rien des raisons ni de son surgissement ni de son orchestration, convainc de poursuivre l'enquête pouvant mener au dénouement de la tension narrative qui se diffuse. Mais c'est aussi l'occasion de réfléchir à la portée et aux enjeux d'un acte artistique qui prend position et se répand dans le temps et l'espace d'un présent qui semble autant résonner d'un passé sourd que faire sonner un futur indistinct.

A ce propos, il convient de rappeler que par sa provenance étymologique, le terme d'« enquête » issu du grec ancien *historia*, désignant le champ des recherches et des explorations, est une histoire, et inversement. On le sait depuis que les *Enquêtes* d'Hérodote (env. - 445 av. J-C), inaugurant la naissance de ce champ disciplinaire, ont eu pour objet de raconter des événements dans une perspective de durée historique.

Par ailleurs, le même terme, *historia* — fixé par Leon Battista Alberti depuis la publication du traité de peinture *De pictura* (1436) installant durablement l'ordre pictural de la représentation à partir de l'art de la Renaissance italienne et durant quatre siècles environ — est utilisé par le vocabulaire et les méthodes de l'histoire de l'art pour désigner et comprendre l'espace visuel par lequel se déploie le récit qu'ouvre une oeuvre picturale. Cet usage indique que l'image représentée et l'histoire à saisir qu'elle suppose et met en présence, nécessitent une attention de lecture et implique un processus d'élucidation des mises en rapports iconologiques et référentiels que l'espace de la représentation contient et organise selon une certaine orientation du regard.

Pour sa part, l'art de l'époque contemporaine que nous traversons, s'il s'est progressivement affranchi de la seule loi de la représentation pour épouser, depuis un siècle, des dimensions variables, des techniques mixtes et multi-média, tantôt des formes abstraites du réel et des images sans histoire, tantôt des récits non-linéaires et dispersés par l'intermédiaire de situations et de citations hétérogènes, n'échappe pas à cette manière toute actuelle de constituer et de synthétiser des mondes qui se croisent, se frôlent et s'infusent réciproquement et virtuellement jusqu'à se sédimenter dans une forme ou un dispositif artistique qui agit autant comme la conclusion d'un processus créatif qui peut se faire conscient de ses chaînons d'opération et qui, pourtant, en terme de réception se laisse approcher comme une énigme à résoudre. C'est là le pouvoir des oeuvres qui entrent en résistance à l'égard d'une logique de diffusion d'un message unilatéral et qui néanmoins installent une relation interlocutoire, entre la position qu'elles occupent et celles des locuteurs qui s'en font les interprètes, qui se déplacent dans ces récits ouverts. Ce mouvement, caractéristique en un certain sens du concept de « worldmaking », constitue d'après Nelson Goodman, la qualité même de l'activité artistique reposant sur

une pluralité de « versions » de mondes, constitués de faits construits et sur lesquels repose le registre de la fiction comme objet de création¹.

En cela, l'installation de Bruno Grasser relève de la congruence de faits assemblés et juxtaposés impliquant une possible fiction, sous-jacente, non péremptoire, par l'effet d'une conjonction de temps obligeant à détricoter la pelote de ces associations pour y trouver le noeud qui tient l'ensemble. De ce fait, cette pratique artistique, en cette dix-septième année du vingt-et-unième siècle, ne nécessite pas moins, à l'ère contemporaine des technologies et des stratégies d'informations pourtant multiples et immédiates, d'enquêter à la suite de l'assemblage d'indices éparses collectés par l'artiste, de manière à comprendre, c'est-à-dire de prendre avec soi et d'intégrer à un processus de connaissance — d'une naissance dans l'apprentissage par une co-émergence attentive —, les éléments historiques dont son oeuvre procède et qu'il manipule volontairement à dessein de la constitution d'un patchwork symbolique dont les coutures flottent sans s'imposer sur les morceaux des tissus de savoirs et d'expériences humaines convoqués.

A cet égard, l'acte de voir n'est pas dissociable de celui de savoir, l'un étant le moyen et l'autre la fin, et c'est là une voie possible de définition de l'enjeu de l'acte d'art que le philosophe Martin Heidegger a d'ailleurs justement rappelé en lieu et place de la fonction de mise en connaissance de l'art du fait de l'origine et du sens étymologique du terme « Kunst » (art en allemand) issu du verbe « kennen », connaître.²

A Beaugency, sans doute plus qu'ailleurs, on se souvient et on sait, précisément, qu'en 1936, l'auteur dublinois James Joyce adresse, sous la forme d'une lettre, une histoire contée à son petit-fils Stephen, qu'il présente, en préambule, comme « l'histoire du chat de Beaugency », aujourd'hui connue sous le titre « Le Chat et le Diable ». L'histoire qu'il narre se déroule en effet dans cette « vieille et minuscule ville sur la rive de la Loire », à laquelle il manquait un pont pour que ses habitants puissent se rendre d'une rive à une autre, si bien que l'intrigue du récit se noue précisément autour de la résolution de ce problème. Et c'est ainsi que le schéma narratif traditionnel et linéaire employé pour développer ce conte pour enfant fait succéder au souhait des habitants de pouvoir traverser la Loire, la proposition du Diable de construire un pont en échange de la première âme qui passerait par là, offre de service aussi malveillante qu'intéressée qui conduisit à la conclusion d'un pacte entre le Diable et le maire du village. Ce dernier, le moment venu, incarnant la responsabilité contre une force roublarde, lorsque le pont fut érigé et devant la surprise et la frayeur des habitants, trompa finalement le Diable en envoyant un chat traverser le pont, pauvre victime sacrifiée pour le bien commun. « Vous n'êtes que des chats ! », lança d'ailleurs le Diable à travers le pont à l'adresse des habitants. Partant, la légende et la mémoire populaires, alimentées pense-t-on par le récit de Joyce, retinrent le sobriquet de « chats » dont furent affublés, dès lors, les Balgenciens.

A Beaugency on se souvient sans doute aussi que le 24 mars 1969, la centrale nucléaire de Saint-Laurent-des-Eaux, située sur la commune de Saint-Laurent-Nouan, dans le

¹ « Les mondes de la fiction, la poésie, la peinture, la musique, la danse, et tous les autres arts, sont largement construits par des procédés non littéraux, tels que la métaphore, par des moyens non dénotationnels tels que l'exemplification et l'expression, et souvent par l'utilisation d'images, de sons, de gestes ou d'autres symboles appartenant à des modèles non linguistiques. (...) Non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d'élargissement de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension. ». extrait, in. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (Ways of Worldmaking), Editions Jacqueline Chambon, 1992, p.133

² Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, 1964, conférence, Editions Payot & Rivages, 2009

département du Loir-et-Cher, à une dizaine de kilomètres de Beaugency, entra en service. Et que des accidents, en 1969 et 1980, émaillèrent son histoire, faisant planer un double risque environnemental et sanitaire. Le 17 mars 2016, l'Institut de radioprotection et de sûreté nucléaire (IRSN) annonce que des analyses effectués en 2015 attestent de pics de concentration en plutonium dans la Loire correspondant à deux accidents intervenus sur la centrale de Saint-Laurent-des-Eaux pour les années 1969 et 1980.

Parallèlement, dans les années 80 du vingtième-siècle, les Etats-Unis, dans le cadre de leur politique de stockage des déchets nucléaires radioactifs réfléchissent de manière préventive à la conservation de la mémoire de ce phénomène à risque pour la population à venir. Dans cette perspective, en 1984, les sémiologues Françoise Bastide et Paolo Fabbri, membres de la Human Interference Task Force, un groupe de chercheurs constitué à la demande du Département de l'Energie du Gouvernement américain, réfléchissant à la création d'un langage pour prévenir les générations futures du danger de l'enfouissement de ces déchets nucléaires, publie un article dans une revue allemande spécialisée, *Zeitschrift für Semiotik*, à Tübingen. Dans cette publication scientifique est formulée la proposition « Katzen, Augen und Sirenen » (« Chats, yeux et sirènes ») à la question « Comment est-il possible d'informer nos descendants pour les 10 000 prochaines années de l'emplacement et des dangers des lieux de stockage des déchets radioactifs ? ». La proposition prévoyait de développer et d'adopter sur un temps long une culture commune autour de la figure du chat comme un être doté de pouvoirs particuliers et de transformer son ADN afin que l'animal, en changeant de couleur, fasse fonction de signal luminescent préventif d'un risque radioactif pour l'homme lorsqu'il serait en contact avec une source radioactive dangereuse. Si le projet, jugé farfelu, n'a pas été retenu, les recherches qui l'ont fait exister marquent cependant l'acte de naissance de la discipline de la sémiotique nucléaire. Si l'enjeu de la sémiotique est l'analyse des signes et des outils de la communication, ici l'acte de ces chercheurs engagés dans le présent pour l'avenir a visé à prescrire un moyen de langage durable et compréhensible en le projetant dans un temps inconnu, si bien qu'il est possible aujourd'hui de convoquer cette expérience par le prisme de retournement temporel de cette utopie non réalisée dont on peut désormais parler au passé, à la manière d'un futur antérieur.

Trente ans plus tard, en 2014, le journaliste new-yorkais Matthew Kielty fait resurgir cette histoire par un reportage, sous le nom de « The raycat solution », qui rencontre un succès virtuel important sur Internet, conférant à cette histoire une réception inédite, reprise par la culture populaire et incitant la communauté scientifique à s'y intéresser. A tel point qu'un laboratoire canadien de biologie participative a décidé de mener des recherches au sujet de la modification génétique des chats. Le récit de la trajectoire de cette initiative impossible a d'ailleurs fait l'objet du film documentaire « La solution radiochat » réalisé en 2015 par Benjamin Huguet et Debanjan Nandy et primé la même année par l'Agence nationale pour la gestion des déchets radioactifs.

Transportant avec lui ces faits, Bruno Grasser s'est installé en 2017 à Beaugency pour quelques mois d'une résidence artistique dont procède aujourd'hui l'exposition « Sous contrôle » à l'église Saint-Etienne, et qui apparaît dès lors comme l'achèvement de l'écriture d'une fiction dont le schéma narratif, imperceptible, aurait été bousculé voire annulé, parce que figé autant que dispersé. Là, des figures de chats errent. Entre eux, et en creux, ce sont les bruits-palimpsestes plus hauts évoqués qui circulent aussi et que l'on peut, de manière rétrospective convoquer comme des outils de lecture et de mise en perspective de cette traversée épique et hétérogène. Entre ces faits et circonstances feuilletés les uns sur les autres, *a priori* point de rapport dans la succession apparente de leurs caractéristiques propres, de Beaugency au Nouveau-Mexique, du chat de James

Joyce au chat de Paolo Fabbri. Et pourtant, c'est par-delà les bruits de l'histoire et de ces histoires, que l'artiste, le contemporain, a trouvé les moyens d'établir les conditions de son récit, une manière *de faire un monde* compte-tenu de tous ceux qui le précèdent, ici accessible par un fragment, un arrêt sur image, dont on ne sait pas s'il s'agit d'une situation initiale ou d'une situation finale, tandis que les éléments de résolution, sans aucun doute, résident dans l'espace infra-mince, dans ce déphasage et ce décalage qui sépare les indices autant qu'il les associe.

Cette dynamique de création par laquelle se produit un nouveau niveau de fiction s'ajoutant à des éléments culturels, populaires ou cultivés, connus ou réservés, c'est aussi, à un autre titre, l'expression d'un symptôme plus large propre à l'époque dont nous sommes les contemporains, où les temps de l'histoire et du présent s'additionnent en conscience pour les esprits qui reçoivent autant la lumière provenant d'elle qu'ils regardent du côté des ténèbres qui la précèdent et la traversent³. Cette disposition à recevoir les faits visibles et à ressentir ce qui ne l'est pas fait succéder à une logique moderne de la disparition du passé dont l'héritage a pu être synonyme d'immuable, une logique contemporaine de prise en compte de ses ramifications puisées dans l'histoire jusque dans le présent transitoire. En cela, il est question d'un temps contemporain sujet à une multiplicité de mondes, bourdonnant et transitif, en ce qu'il correspond, c'est une hypothèse, à un espace de concomitance fait d'origines et de légendes, de positions et de bruits actuels et d'horizons désirés : un brouhaha permanent donc, post-post-moderne, sans doute en cela hyper-contemporain, où l'autorisation est faite de convoquer et de malaxer l'histoire et les histoires comme une pâte à modeler, à l'intérieur duquel la connaissance des bribes du passé se superposent aux histoires du temps récent et de l'actualité, un espace plus cyclique que téléologique, une sorte d'espace panoptique par lequel tout est visible et audible jusqu'au risque de la cécité et de la surdité et où chaque individu est susceptible d'être surveillé à la fois par tout un chacun et par des entités masquées. Cette description est celle aussi d'un espace par lequel l'homme intégré à ce mouvement giratoire peut s'en échapper parfois et en devenir omniscient par la voie des réseaux satellites et numériques autant qu'il en est le sujet prisonnier, immergé et par extension, parfois écarté, invisible. Par là, apparaît l'image d'un monde globalisé et cependant fracturé parce qu'émiétté, dans lequel prend place l'artiste, c'est son rôle et sa fonction, à l'endroit de l'intersection des fragments des récits de ce monde multi-situé par lequel se forment et se diffusent les rumeurs sourdes et manifestes qui l'habitent et qui, par la voie du faire poétique, de l'acte de transformation, trouvent à monter sur la scène des attentions.

Dans l'instantané de monde fictif que décrit Bruno Grasser, l'homme n'a plus aucune présence et cette absence interpelle précisément en regard du spectre du nucléaire qui plane sur les êtres vivants et les vies humaines mais aussi en regard du rôle qui peut être le sien. Face à cette image de désertion et de désolation, encore surveillée par une autorité omnisciente, sans pour autant être de ruine, si ce n'est d'une faillite morale, on se demande si l'animal-signal intervient là alors que la menace n'est perceptible que pour eux, si l'homme a pris la fuite à l'apparition des radiochats ou si les habitants de cette ville abandonnée ont été faits eux-même chats phosphorescents par voie de contamination, et, métaphoriquement, victimes collatérales d'une entreprise politique roublarde qui, de protection, s'avèrerait être de corruption et de domination. L'image du bien serait-elle aussi

³ « Le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. » Giorgio Agamben, in. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 2006, éditions Payot & Rivages, p.22

devenue l'habit du mal ? Face aux interrogations, l'oeuvre « ouvre » les scénarii plutôt qu'elle ne définit de réponse au service de l'inscription, dans ce dispositif nécessairement incomplet, d'un regardeur se faisant aussi enquêteur et dont il devient un sujet concerné, en tant que témoin, habitant un monde en péril, de l'intrigue qui se joue sous ses yeux. La sirène qui retentit d'ailleurs s'adresse aussi à lui, qui partie prenante d'une communauté invisible qu'il remplace et interprète, en retrait, silencieuse, reçoit le signal d'un péril et l'injonction d'une réaction.

Aussi, le procédé de création et d'exposition ici mis en jeu par Bruno Grasser agit tel un dispositif, artistique certes mais aussi d'ordre cognitif, conceptuel et stratégique, produisant l'organisation conjointe d'éléments de savoir⁴ mis en situation de relation *a priori* disjointe et qui pourtant par le prisme du temps long, sédimentés dans le présent, discutent avec le contemporain. Ce faisant, ce dispositif est éminemment de l'ordre de la reconquête d'un procédé de subjectivation positive, c'est-à-dire d'une inscription, d'une sollicitation et d'une requalification politique du sujet humain, des individus, participants et actants possibles d'une situation urgente à laquelle en retour il y a urgence à répondre par « la restitution à l'usage commun de ce qui a été saisi et séparé en eux » par une gouvernance « fidèle à (sa) vocation (...) originaire (qui) conduit (le monde) à la catastrophe ». Ce processus s'éclaire à la lueur de la réflexion explicitée par le philosophe Giorgio Agamben à la suite de Michel Foucault, définissant le principe, les sources et les effets de la notion de dispositif comme « *tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.* »⁵

Ce faisant, si l'objet de l'art est de nature à singer ces caractéristiques de disposition du monde selon un ensemble de logiques coercitives, son rôle critique pourrait être de formuler, par un mécanisme de contre-pouvoir, des espaces par lesquels il devient possible de générer des formes et des outils de réflexion critique et ce faisant, d'émancipation. L'artiste, à cet égard, se fait le médiateur de ce processus, par l'acuité de la position qu'il occupe à l'intersection des temps, des espaces et des histoires, à la façon de la métaphore de l'échine brisée du siècle-fauve que décrit Giorgio Agamben en empruntant les mots que le poète Ossip Mandelstam utilise dans son poème *Le Siècle* (1923), faisant émerger par là une figure de l'artiste qui « en tant que contemporain, est cette fracture, celui qui empêche le temps de se rassembler, et en même temps le sang qui doit souder la brisure »⁶, de fait, occupant l'endroit de la fracture à partir duquel il peut observer autant l'avant, les précédents du présent que ce qui vient dans l'ombre portée du silence imposé, que certains dispositifs qui aménagent le monde couvent en eux.

⁴ « Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, (...) un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments (...) par lequel j'entends une sorte — disons — de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans une telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. » Michel Foucault, 1977, in. *Dits et Ecrits*, volume III, p. 299

⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, 2006, éditions Payot & Rivages

⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 2005, éditions Payot & Rivages, p.15

Dans cette perspective, s'il est toujours nécessaire de se mettre en quête de ce que l'oeuvre dispose, en tant que dispositif, mais ne dit pas nécessairement, ce faisant, du fait du caractère persistant de l'existence de l'art selon un régime de langage non verbal⁷ et de son caractère incompatible avec un acte de communication⁸, une oeuvre d'art de notre temps, celle de Bruno Grasser en l'occurrence, par-delà l'histoire et composant avec les outils et les traces qu'elle dépose, appelle l'exercice d'une observation, d'une résolution et d'une prise de conscience appliquée.

Du danger d'un pacte diabolique au danger de la radioactivité des déchets de l'énergie nucléaire jusqu'à l'absorption par le présent d'un conte populaire et d'un fait scientifique oublié, la fiction plus politique qu'il n'y paraît que propose Bruno Grasser, se saisit de ces strates de temps, et dans un mouvement syncrétique, par le jeu de la fiction mêlé à des indices du réel, met à disposition des contemporains les moyens de regarder ce siècle-fauve qui s'ouvre, surgissant et rugissant de sa complexité et de ses drames, avec la méfiance nécessaire à la réflexion et à l'agir, en nous plaçant au seuil de l'écueil de l'obscurité qui guette ce siècle par l'intermédiaire du regard noir des félins paradoxalement lumineux. Ces êtres-fauves tutélaires donc, agissent en cela comme les figures multi-médiatiques d'une conscience et d'une prescience qui, par leurs yeux alertes qui nous regardent, participent d'une histoire « prévoyante », compte-tenu de toutes celles que les Hommes portent en eux et font exister entre eux.

La fonction du récit, de l'oeuvre d'art et de sa mise en mouvement, dont témoigne la réflexion de Bruno Grasser, c'est-à-dire de son récitatif⁹, de sa capacité à se raconter et à durer dans l'espace de la parole et des échanges, apparaît en cela comme le ferment indispensable à la constitution d'une culture collectivement partagée à l'intérieur de laquelle s'opère une certaine action de « corporation » — plutôt que d'aménagement, caractéristique de l'exercice du pouvoir —, qui s'emploie à redéfinir une place de l'être active plutôt qu'assujettie par la position et l'activité d'un corps civique qui pense et qui agit avec comme pratique et comme horizon d' « opérer une critique permanente de son être-historique. »¹⁰

Mickaël Roy, avril 2017

Mickaël Roy (1988), diplômé de l'Université de Strasbourg en histoire et histoire de l'art, est critique d'art et commissaire d'expositions et de projets en art contemporain. Il a notamment assuré la coordination du projet curatoriale de l'Institut d'Études Supérieures d'Art, Lyon, a été critique d'art et commissaire associé à la galerie Iconoscope, Montpellier. Il a par ailleurs enseigné l'histoire de l'art en classes préparatoires à l'École municipale des beaux-arts de Sète et à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Il a récemment contribué aux catalogues des 61^{ème} et 62^{ème} éditions du Salon de Montrouge et poursuit une activité d'écriture auprès d'artistes, de revues, d'institutions et de structures de diffusion. Actuellement, il mène une résidence-mission de recherche sur l'actualité des pratiques curatoriales à l'invitation de La Kunsthalle - centre d'art contemporain de Mulhouse et est chargé de la programmation 2017-2018 de la galerie du Théâtre du Granit - scène nationale de Belfort. Il est membre de C-E-A, association française des commissaires d'exposition.

⁷ Voir Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, 2000, Editions Denoël

⁸ Voir Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, 1987, conférence, Fémis

⁹ Voir Jean-Christophe Bailly, *Sur la forme*, Manuella éditions, 2013

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Remarques sur l'art du 21^e siècle, conférence*, le 23 avril 2017, La Panacée -centre d'art contemporain de Montpellier, à propos de la notion « d'Aufklärung », explicitée par Michel Foucault : *Qu'est-ce que les Lumières ?*, extrait du cours du 5 janvier 1983 au Collège de France, in. Dits et Ecrits, volume IV : « L'Aufklärung, c'est une période qui formule elle-même sa propre devise, son propre précepte, et qui dit ce qu'elle a à faire, tant par rapport à l'histoire générale de la pensée que par rapport à son présent et aux formes de connaissance, de savoir, d'ignorance, d'illusion dans lesquelles elle sait reconnaître sa situation historique. »