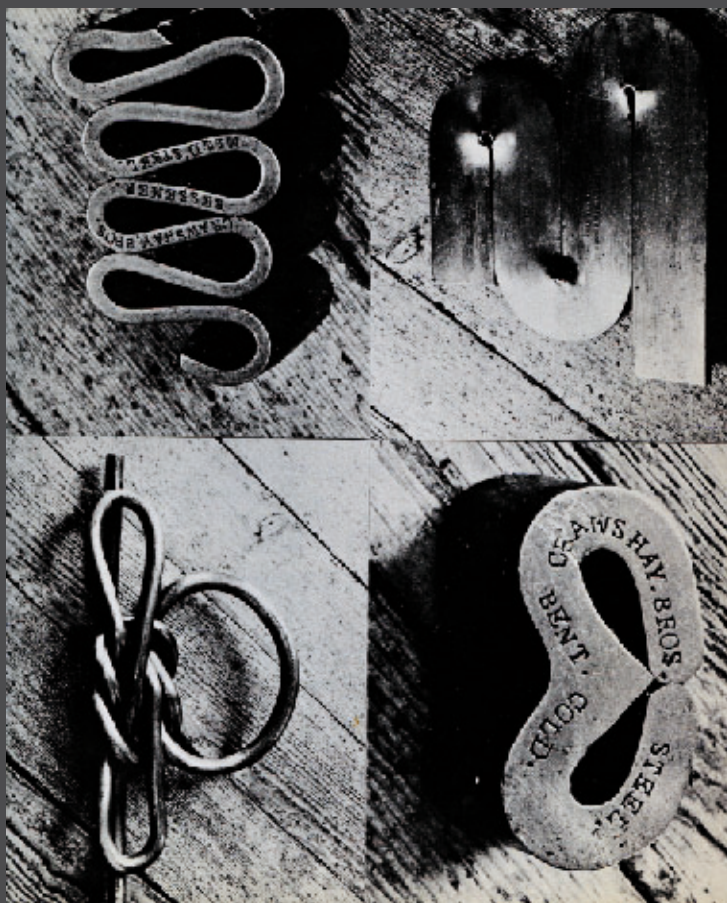
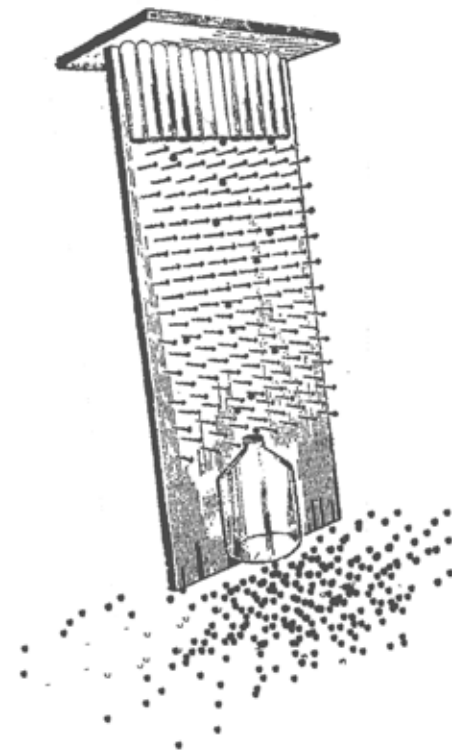


FABRICE PICHAT RACCORDS RAPIDES



STEEL SPECIMENS MADE AT CYFARTHFA

Works meant to demonstrate the high quality of their material
c.1889 Merthyr Tydfil Corporation, photographies d'Al Campbell,
image extraite de WORK (ART AND SOCIETY 2), par Ken Baynes
et Alan Robinson, Arts Council of Great Britain, 1970
édité par Lund Humphries publishers Ltd.



SIGNAUX D'ALERTE

[Laurent Jeanpierre]

Francis Galton était le cousin de Darwin, savant anglais comme lui. L'histoire des sciences a surtout retenu sa contribution à la psychologie et aux méthodes statistiques, mais c'était un touche-à-tout remarquable, également versé en géographie et en météorologie. Il voulait appliquer l'idée de la sélection naturelle au problème de l'intelligence. Il développa pour cela une théorie de l'hérédité des facultés mentales, en particulier du génie, pratiqua l'anthropométrie et nourrit des projets d'eugénisme en vue de produire une nouvelle élite pour l'Angleterre. Charmant homme. Ses protocoles le conduisirent à inventer la notion et le calcul de corrélation statistique dont la fortune fut ensuite considérable. Galton bricola également plusieurs techniques et machines étranges. Par exemple : la photographie composite à l'origine du *morphing* ; ou bien des dés spéciaux pour le calcul des probabilités ; et une célèbre table verticale portant son nom. Dite aussi *bean machine*, elle permet d'expérimenter et de se représenter physiquement ce qu'en probabilités, on appelle une loi de distribution normale.

Fabrice Pichat a inclus ici une illustration d'époque de cette table de Galton. Elle a accompagné la construction de deux de ses pièces, *Trêve 1* et *Trêve 2* : les tables de Pichat. Sur la première de ces tables sont disposés plusieurs objets usuels « modifiés » par l'artiste : ampoules, rouleaux d'adhésifs divers, petites cuillers, bouteilles de bière, capsules de métal, etc. Pichat place un ventilateur tournant sur le plateau métallique de sa table et il le fait fonctionner. Les objets s'animent, ils oscillent, mais aucun d'entre eux ne tombe et ne doit tomber. Derrière leur chute retenue et leur mouvement en apparence imprévisible, il n'y a pourtant pas de hasard. L'artiste a patiemment développé une science du placement de ses objets. La table de Galton, elle, est une planche plantée de clous également répartis. Lorsqu'on lance une série de boules en son centre, celles-ci sont déviées par un clou à chaque étape de leur progression avec une chance sur deux d'aller à droite et autant d'aller à gauche. Arrivées au bas de la table, la série finit par former une courbe de Gauss :

une majorité de boules achèvent leur course au centre du tableau et quelques-unes seulement sur ses ailes extrêmes. Comme sur les tables de Pichat, le mouvement des objets d'une table de Galton suit donc une loi régulière là où l'intuition laisserait à penser qu'il obéit seulement au hasard. À l'instar des protocoles scientifiques les plus élémentaires, comme celui de Galton avec sa table, Pichat produit des dispositifs qui conduisent à questionner et parfois à dépasser une perception première (qu'il appelle « logique instinctive »).

Une des méthodes principales employées par l'artiste pour parvenir à ce but consiste à mobiliser deux ou plusieurs sens et à provoquer des transferts d'attention de l'un vers l'autre faute de quoi l'œuvre échappe. Avec *Apocalypse maintenant*, il faut par exemple lever la tête pour voir la source d'un son furtif qu'on avait entendu siffler au-dessus de soi avant cela. Plutôt qu'avec les synesthésies, Pichat joue donc des passages entre modes de perception. *Apocalypse maintenant, A Single Word In This Land* traduisent par exemple du mouvement en sons. *Hurt* est un appareil qui, à l'inverse, traduit le son en mouvements en remplaçant la vibration que ferait une membrane d'enceinte par la percussion d'une pointe en acier sur une table. Les bouteilles posées au sol de l'installation *Il y a* provoquent, quant à elles, plusieurs effets de mouvements et de lumières : une danse de bouteilles illuminées par une guirlande stroboscopique, un éclairage brutal en apparence provoqué par une cellule de détection des passages du public. Le spectateur qui a pénétré l'espace de l'installation croit à une action de sa part. Or, ici comme ailleurs, Pichat ne cherche pas l'interactivité, la rétroaction des comportements des spectateurs sur la petite machinerie de ses œuvres. Fadaïses, selon lui, qui, sous couvert de faire intervenir le visiteur dans le processus créatif, reconduisent presque toujours ses perceptions habituelles : l'interactivité cache souvent une interpassivité. Dans *Réflexion faite*, il s'agit toutefois pour le spectateur de manipuler l'œuvre d'art : une porte vitrée de bureau coincée, alors qu'elle est ouverte, entre deux butées de caoutchouc. Faites-le, vous verrez : vous ne changerez rien à l'œuvre. Mais vous redécouvrirez une propriété oubliée de la lumière...

L'art de Pichat n'est pas déceptif, encore moins éruptif, mais plutôt disruptif. Il ouvre et ferme des circuits de perception, requiert l'attention, vise à la contraindre voire à la capturer. Il demande du temps, plus que le spectateur d'art contemporain n'en accorde généralement aux œuvres. Soucieux de ses effets, délibérément

négligent envers ses mobiles, il n'est pas facile à archiver, à mettre en photo et en catalogue. Il résiste à la fixation. Ici, c'est en grande partie l'ordre chronologique qui est privilégié : le lecteur s'essayera librement aux liaisons et aux associations d'une pièce à l'autre comme le regardeur des installations de Pichat doit apprendre à prolonger imaginativement ses sens vers des espaces invisibles (voir, par exemple, *Laserlaser*), à les réorienter, à les coordonner.

Il faut « éprouver, écrit le jeune artiste dans ses notes, l'opiniâtreté des formes » et la faire éprouver. Il en va d'une restauration de la puissance de l'art. Pichat parle ainsi de « formes en mouvement » : certaines vibrent, d'autres sont rampantes (*Migration*), leur vitesse est toujours un élément capital. Qu'il s'agisse de lenteur : en flirtant avec l'imperceptible, l'artiste force alors l'observation. Qu'il s'agisse de rapidité, comme dans *Réflexion faite 2* où le spectateur découvre un nouveau langage, avec ses sons et sa graphie, mais à une vitesse trop grande pour pouvoir en comprendre les principes. Pour éveiller les regardeurs, Pichat recourt aussi à l'illusionnisme, comme avec ce tourbillon perpétuel de flaque d'eau qu'il a inventé (*Sur le fond*). Il cache alors les sources du mouvement de ses formes : non plus ses mobiles, mais ses moteurs, les machines qu'il affectionne le plus.

Cette partie de ses recherches veut sortir du musée ou de la galerie pour se glisser dans le paysage de la vie quotidienne : « partout où il y a des murs (*Migration*), des plafonds (*Apocalypse maintenant*), des parkings et des flaques d'eau (*Sur le fond*) », suggère l'artiste qui parle à ce sujet d'« inclusions » dans les architectures. Intervenir sur le mode de perception des spectateurs, intervenir dans des lieux non artistiques : la logique est identique, qui vise à réenchanter l'art.

Son fantasme du regardeur idéal de l'art, Pichat en a donné une image limpide dans *Écho du cri*. Un hommage à Munch au passage, sans doute. Regardez bien ces photos. Regardez les bien. Ce ne sont pas des portraits d'anonymes, ce sont des manières de regarder. Ce ne sont pas des façons de voir, ce sont des façons de s'étonner. Des yeux. Des yeux neufs. Nombreux. Différents. Non-alignés. Pour les voir et les capturer, Pichat a hurlé dans des lieux publics, sur des quais de métro, en même temps qu'il photographiait la réaction qu'il déclenchait. Cela ressemble à l'effet provoqué sur des visages par un signal d'alarme. À cette différence près, capitale on le verra, que l'alarme ici n'est pas entièrement crédible, que le cri de Pichat n'a qu'une performativité limitée, celle de l'étonnement ou de l'effroi passagers.

Un signal d'alarme a généralement deux fonctions. Il alerte, cela va de soi. Pour provoquer l'étonnement, l'artiste doit produire et circonscrire un événement — comme la durée d'illumination de plusieurs allumettes enflammées puis jetées en cloche de *Contrôle Chaos Conforme 1*. Il construit aussi des énigmes ou cherche à inquiéter, comme avec cette table séduisante en aluminium plein dont les pieds sont des aiguilles acérées (*Sous influence*), une « pointe de plus en plus rapidement pointée » plutôt qu'un simple cône, explique-t-il. *Cyclones*, le titre d'une série de dessins par ailleurs inoffensifs produits en faisant tourner des tampons de petites figures naïves, évoque l'atmosphère d'une catastrophe possible, un rapport au temps auquel l'artiste est sensible. Et puis l'événement est parfois ralenti, le temps est étiré, la chute (des objets) est évitée, la catastrophe est reportée : c'est la trêve. Le repos des âmes, la paix des sens, l'ataraxie avant l'alarme suivante. L'alerte est passée. Elle n'a pas tenu.

Mais un signal d'alarme n'alerte pas seulement. Il passe par un signal singulier, reconnaissable entre tous. Ses effets doivent être immédiats. Plus que le hurlement de Pichat, le signal d'alarme est toujours performatif : tout s'arrête un instant après lui, des procédures d'urgence sont alors mises en place. Pichat travaille le signal sous ses diverses formes : son, vibration, lumière réfléchie, vent, pression, empreinte, cri, etc. Comment un signal est-il transmissible ? Comment passe-t-il d'un registre sensoriel à un autre ? Comment circule-t-il dans des matériaux aux propriétés différentes ? Quels sont ses seuils de perception ? Les niveaux au-delà desquels il n'est plus que du bruit et devient inintelligible ?

Si l'artiste s'intéresse aux signaux, c'est aussi qu'il se défie des signes. Il juge plus intéressant, plus conforme surtout à la visée de l'art, de chercher l'élargissement de la perception plutôt que le jeu des interprétations. Pas de symboles, ou très peu. Pas d'énoncés, presque pas. Pas de concepts au sens de l'art conceptuel. L'art contemporain souffrirait-il d'une inflation des signes et d'une déflation des sens ? J'ai d'ailleurs connu Fabrice Pichat lorsqu'il venait de terminer *Toys*, une édition de pièces d'un euro traversées d'un poinçon, transformées en toupies, économiquement dévaluées mais artistiquement réévaluées. Dans *Contrôle Chaos Conforme 2*, il poursuit son assaut contre le sémiocentrisme de la culture et de l'art contemporains. Des images conventionnelles de magazines ou de brochures d'agences de voyages sont agrafées pour couvrir un mur entier puis arrachées violemment,

mises en chaos de manière contrôlée. Du « chaos conforme » de l'image *pop* et de sa mosaïque de clichés, il ne reste plus alors qu'une série de fragments de papier agrafés, plus petits qu'un timbre, presque illisibles. Pichat invente ici un nouveau pointillisme où affleure aussi le geste critique des affichistes français des années 1950 envers le monde marchand et sa publicité.

Dégonfler le signe, repousser la lisibilité, différer « les comptes-rendus d'expérience » tout en effectuant des « raccords rapides » entre chacun d'entre eux : la démarche de Pichat est risquée. Quelques-unes de ses œuvres laissent percevoir cette fragilité et l'état d'esprit qui l'accompagne. Il y a quelques mois, l'artiste a découvert les propriétés matérielles de la colle anti-rongeurs : elle ne sèche jamais. Avec elle, il a fait une sculpture (*Transport*) et surtout des manipulations. L'une d'entre elles a fait l'objet d'une série de photographies (*Emprise ou la jouissance de la maîtrise*) : deux mains ouvertes enlacent dans les filets épais et denses de cette colle une multitude d'objets miniatures dont quelques morceaux d'aliments. L'ensemble est assez effrayant. « La jouissance de la maîtrise », écrit par ailleurs l'artiste dans ses notes d'intention, est ce dont il faudrait « se déshabituer au maximum ». L'invitation est sans doute lancée d'abord aux spectateurs, puisque l'artiste cherche à déstabiliser leurs schèmes ordinaires de perception. Et si l'artiste, lorsqu'il y parvient, était dès lors placé, sans nécessairement le vouloir, en position d'exercer son « emprise », comme dans la série de photos ayant précisément ce titre ? À vouloir lutter contre les automatismes et les indifférences du spectateur, ne risque-t-il pas de se transformer en prophète proférant ses prédictions et ses injonctions bouche cachée (voir le portrait d'*Ainsi parlait*) ou bien de prendre parfois les spectateurs pour des cobayes à domestiquer ?

« Se déshabituer de la jouissance de la maîtrise » : au moins autant qu'au public de l'art contemporain, la maxime de Pichat s'adresse à lui-même et aux artistes en général. Comment tirer son propre signal d'alarme, celui qui suspendra le désir d'anticiper et de contrôler les effets de ses gestes artistiques ? C'est aussi le problème que posent courageusement les recherches présentées ici. On comprend maintenant pourquoi les signaux d'alarme de l'artiste, à l'instar de son cri sur les quais d'un métro, se doivent d'être décalés, passagers. Ce sont plutôt des signaux d'alerte car s'ils expriment une urgence, ils n'en cherchent pas les effets. Ils convoquent la surprise, pas la panique.

Galton n'a pas seulement fourni à Pichat l'exemple occasionnel d'une démarche de recherche intuitive et analogue à la sienne. L'aristocrate anglais est également une figure repoussoir, le représentant d'une attitude expérimentale tout entière ordonnée au fantasme de maîtrise et de puissance. La table de Galton représentée ici est donc renversée : les boules gisent à ses pieds dans le désordre qui était le leur avant que ne commence l'expérience de leur lancer. Galton s'intéressait aux mesures des crânes : on le remettra sur ses pieds ! Pichat montre ainsi qu'il est conscient de l'aporie d'un art qui, pour réagir au pouvoir nouveau du public et contrôler une attention émoussée par l'inflation du nombre d'œuvres, restaurerait une figure démiurgique et moderniste de la création. Le signal est clair, l'alerte est lancée : il ne sert à rien de vouloir étonner si l'on ne sait d'abord soi-même s'étonner, et s'étonner d'étonner.

[P22-P23]
 vue du montage de l'exposition
PROMENÉ PAR UN IDIOT, 2008
 La Friche, Belle de Mai, Marseille

