

Une exposition réalisée par Astérides
Galerie de la Friche la Belle de Mai Marseille
24 mars / 22 avril 2006

Anthony Duchêne Pierre Labat

Anthony Duchêne

Le travail d'Anthony Duchêne s'articule formellement à travers des installations, des objets, des dessins faisant référence à des dispositifs sonores : caissons, enceintes, pédales d'effet et amplificateurs. Ses schémas, associant représentations stylisées et légendes, sont autant de propositions sonores indépendantes.

L'artiste développe un design des objets qu'il resitue, suivant une certaine idée de la reprise, dans des problématiques plastiques. Cette orchestration de formes et de matériaux, intégrant parfois le langage, évoque le son sans pour autant en produire. L'aspect formel des œuvres et le mouvement (réel ou suggéré) qu'elles impliquent en sont la principale expression. Paradoxalement, ces pièces aux références sonores déploient une occupation essentiellement physique de l'espace, le son restant absent au bénéfice d'un silence qui s'impose dans la durée. Leur capacité d'émission et de diffusion n'est plus dès lors que visuelle et mentale.

La rotation intrinsèque aux œuvres contrecarre le mutisme artificiel dans lequel elles semblent figées. Dans un jeu de contournement du son premier des éléments qui les constituent, Anthony Duchêne dote ses œuvres d'une capacité de propagation dans l'espace d'exposition. Cette rupture entre le signe et l'idée provoque un décalage du sens, présent dans l'ensemble des œuvres choisies.

Pierre Labat

Les œuvres que présente Pierre Labat s'apparentent à une architecture et à un élément architectural, construits en relation avec l'espace d'exposition. Constituées de matériaux similaires à ceux du lieu investi (bois, enduit, peinture blanche), elles en reprennent la sobriété et l'épure, les volumes et les surfaces. Ces œuvres éphémères, qui n'existent que dans le contexte et le temps de l'exposition, en interrogent l'espace et la pratique qu'en ont les usagers.

La forme de ces modules oscillant entre sculpture et architecture, entre objet et espace à parcourir, laisse au visiteur le loisir d'en choisir le degré d'approche, entre contemplation esthétique et circulation autour et à l'intérieur de l'œuvre. L'artiste intervient sur l'intégrité géométrique des volumes qui composent ses sculptures. Ce faisant, il attribue au vide un rôle prépondérant dans la signification et la lecture de ses œuvres, et conduit le visiteur vers un mouvement perpétuel ou un élan vertical inéluctable.

Ni solution ni mesure ne sont données pour accéder à la perception des dispositifs d'Anthony Duchêne et de Pierre Labat. Au-delà d'une présence affirmée, leur entité découle également d'une capacité à révéler une réalité émergeant du vide souligné et du silence créé. La singularité des œuvres, évoluant avec le temps de leur perception, se révèle dans un trouble, une hésitation entre réel et virtuel comme domaine de réalisation de l'œuvre.



premier plan :

Anthony Duchêne Footswitch's round dance 2006 *médium, potentiomètres, acrylique, patches diamètre 300cm*

deuxième plan :

Pierre Labat Pinball Cyclo 2005 *contreplaqué, portes, acrylique 250x582x98cm*



Pierre Labat Pinball Cyclo 2005 - vue de l'intérieur
contreplaqué, portes, acrylique 250x582x98cm

CIRCULATION EN PRÉSENCE

L'exposition *Anthony Duchêne - Pierre Labat* ne propose pas de vue d'ensemble sur toutes les œuvres. Une fois entrés dans l'exposition, nous nous trouvons face à une paroi incurvée, blanche, dont le statut nous semble paradoxal. L'incertitude face à l'aspect architectural de cette œuvre, le *Pinball Cyclo* de Pierre Labat, mais également notre curiosité, nous amènent à y entrer. Il semble qu'il n'y ait que la possibilité de passer par les couloirs de cette installation pour s'orienter puis parcourir l'exposition.

Sa situation à l'entrée de la galerie, qui sépare le regard du visiteur de la disposition des œuvres dans l'espace d'exposition, l'engage justement à en parcourir l'ensemble. Alors que les formes courbes du *Pinball Cyclo* amènent et guident vers des directions proposées, elles conduisent à un mouvement précis qui reste pertinent au sein de toute l'exposition : la double fonction du cercle se présente par l'aspect plastique des pièces en elles-mêmes ainsi que par notre déplacement physique en tant que visiteur.

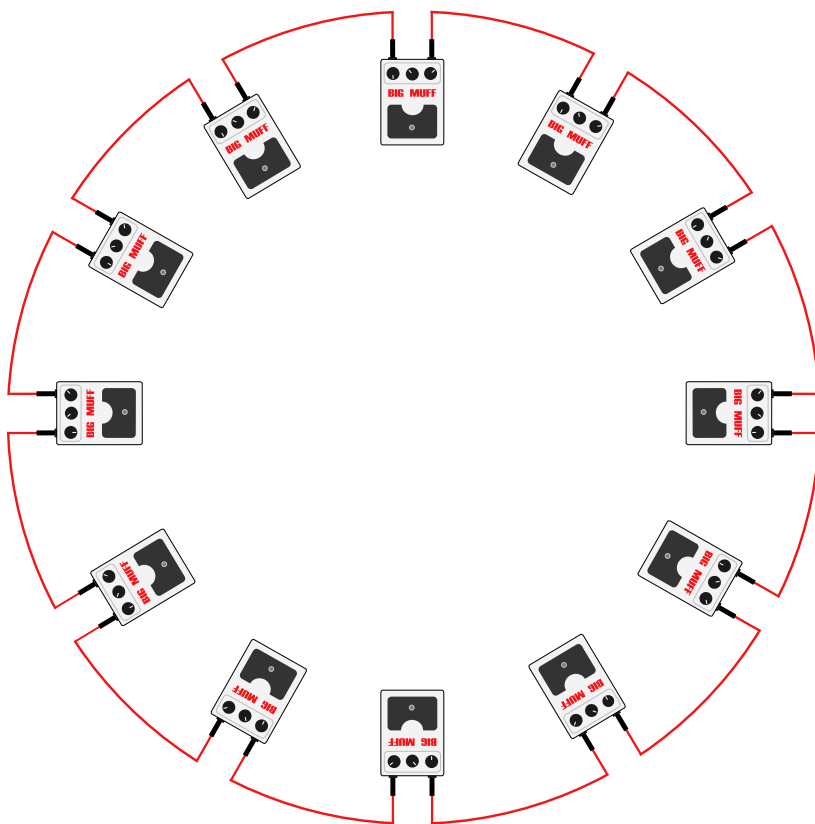
C'est finalement avant tout l'attente de pouvoir découvrir quelque chose qui invite le visiteur par exemple à entrer dans le *Pinball Cyclo* et à s'approcher du cercle de pédales d'effet d'Anthony Duchêne, le *Footswitch's round dance*. Si cette curiosité semble être déçue, elle révèle un élément primordial de la visite de cette exposition : trouver des explications qui répondraient au besoin de compréhension suscité par les œuvres.



Pierre Labat Pinball Cyclo 2005 contreplaqué, portes, acrylique 250x582x98cm

Si nous nous trouvons dans un état d'attente dans ce volume de forme triangulaire qu'est le *Pinball Cyclo*, si nous avons envie de toucher les boutons des pédales pour voir ce que cela donne, si la représentation d'une enceinte évoque en nous une association avec du son, c'est parce que les éléments qui font appel à nos connaissances ne nous apparaissent plus comme identifiables au sein d'un codage connu. Une enceinte qui n'émet pas de son, une forme architecturale qui engage des rapports avec la sculpture ; de tels phénomènes produisent en nous un certain trouble. Les formes plastiques sont ici liées à certaines représentations, tandis que le contexte de l'œuvre met en cause leur fonction d'origine.

Tous les objets n'existent finalement que pour eux-mêmes. Leur effet visuel reste prépondérant alors que les anciens systèmes de signification auxquels ils appartiennent deviennent contradictoires. Ainsi, le dessin *Big Muff's round dance* d'Anthony Duchêne semble-t-il plutôt être une étude sur la structure circulaire, jumelé avec son *Footswitch's round dance*, qu'uniquement un travail sur le son au sens restreint.



Anthony Duchène Big Muff's round dance 2005 dessin vectoriel dimensions variables

Comment nous orientons-nous alors dans cet ensemble ? Quels sont les éléments déterminants qui rapprochent les œuvres des deux artistes et qui représentent d'une certaine manière la raison pour laquelle elles sont présentées ensemble ?

Si les œuvres fonctionnent d'elles-mêmes, il y a également un contexte au niveau de l'ensemble de l'exposition qui se construit à partir du visuel : les couleurs et les formes des œuvres se complètent, se renforcent les unes les autres sans laisser ni discordance ni similitude neutraliser leur fonctionnement. Cet effet est avant tout présent dans la juxtaposition de *Pinball Cyclo* et de *Footswitch's round dance*. Les deux œuvres se déterminent chacune par la courbe, celle-ci étant leur forme prépondérante. Toutefois leur disposition ne conduit pas à un effet de doublure formelle : les murs de Pierre Labat ne sont pas le pendant du cercle de pédales d'Anthony Duchène. L'aspect graphique de *Footswitch's round dance* se renforce face à l'œuvre en trois dimensions de Pierre Labat.



Anthony Duchêne Dispositif Leslie 2006

amplificateur, haut-parleurs, plastic horn, moteur, filtre, médium, mousse acoustique, roulettes 110x65x45cm et 20x20x20cm

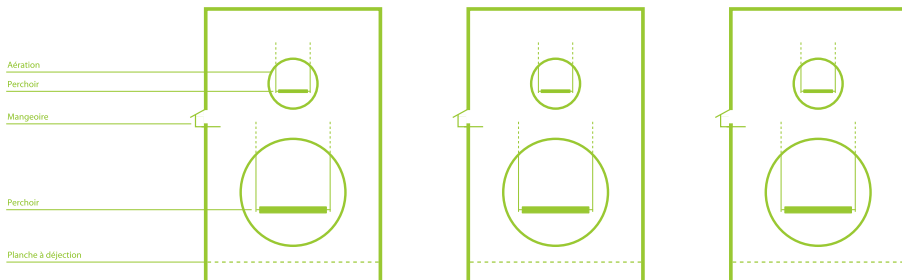
Mais finalement c'est surtout le visiteur qui représente l'élément constitutif du contexte d'exposition. Par son regard, son mouvement autour et dans les œuvres, son déplacement physique, il induit la circularité dans l'espace. Le parcours mis en route à partir du *Pinball Cyclo* et prolongé par le cercle de *Footswitch's round dance* s'applique à faire le lien entre le regard du visiteur et l'ensemble de l'exposition.

Une fois celle-ci parcourue, la question du propos, du message des œuvres se pose : comment aborder les impressions accumulées ? Quel rôle jouent tous les éléments constituant par exemple le *Dispositif Leslie* dans la conceptualisation de l'œuvre d'Anthony Duchêne ? Quelle relation l'artiste établit-il entre couleurs et représentations sonores ?

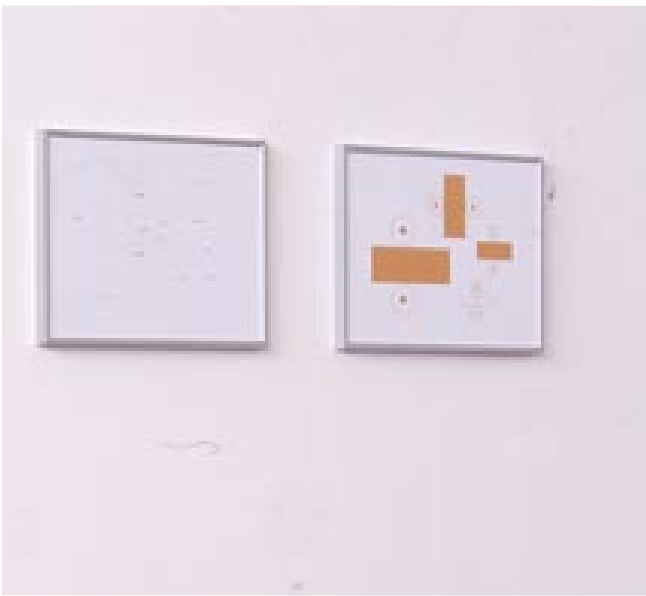
La situation n'est pas facile. Nous n'avons pas pour habitude de rester à un niveau plastique. Notre besoin de comprendre ne se limite pas à chercher un accès à la lecture des œuvres par des éléments formels. Notre déplacement physique rend visible un moment d'enchaînement qui répond à un certain degré à notre besoin de comprendre : il lie non seulement toutes les œuvres entre elles, mais il nous plonge aussi dans un contexte d'associations et de références.



de gauche à droite : Anthony Duchêne Calendrier annuel des sons migrants 2006
 Caissons pour sons migrants 2006 Sans titre 2005 Jokari hearing-shot 2006
 Smash drum 2006 *dessins vectoriels, impressions jet d'encre 30x40cm*



Anthony Duchêne Caissons pour sons migrants 2005 *dessin vectoriel dimensions variables*



On pourrait isoler toutes les œuvres selon certaines catégories, comme l'architecture ou le minimalisme en ce qui concerne Pierre Labat, ou bien selon des problématiques empruntées à la sémiotique pour les œuvres d'Anthony Duchêne, notamment en se référant à sa création de systèmes de signaux. Et pourtant celles-ci apparaissent inhabituelles par des influences que l'on n'associerait peut-être pas avec nos représentations : en tant que visiteur, on peut y retrouver des approches qui font qu'il est par exemple difficile de dire s'il s'agit d'installations ou plutôt de sculptures dans le travail de Pierre Labat.

La signification qui est inscrite dans les éléments concrets (comme le principe architectural d'une salle ou la représentation de haut-parleurs) est interrompue par des expériences réalisées qui - en relation avec les premières associations accumulées - sont rendues paradoxales. La prise en compte des œuvres révèle le rôle prépondérant que nos sens jouent dans toute l'exposition.

Mettant en cause nos connaissances, les œuvres ainsi que l'ensemble de l'exposition nous engagent à remplir des espaces (intellectuels et physiques), des silences, des volumes vides. Comment pouvons-nous aborder par exemple une colonne hors de sa qualité architecturale : le vide entre les deux parties qui la constituent lui enlève sa fonction portante, tandis que sa forme correspond ici à celle de toutes les autres dans la salle. Ou bien, quelle signification pouvons-nous accorder aux sons inaudibles de certaines installations d'Anthony Duchêne, qui ne produisent que des vibrations visibles ?



Anthony Duchène Footswitch's round dance 2006 - détail
médium, potentiomètres, acrylique, patches diamètre 300cm

L'ensemble des connaissances acquises suite à la mise en cause des anciennes représentations devient un élément qui nous amène à revenir au point de départ de notre visite, aux premières impressions éprouvées au moment d'entrer dans l'exposition. Les formes de rotation que l'on a pu percevoir en parcourant l'exposition réapparaissent dans notre processus de compréhension. Nos réflexions s'ouvrent sur les premières impressions des œuvres, sur ce que l'on a éprouvé dans le *Pinball Cyclo* ou face au son visualisé du *Dispositif Leslie* d'Anthony Duchène. C'est également cette expérience qui produit le trouble en nous. Le retour au point de départ dans la lecture des œuvres nous demande de reprendre en compte deux aspects résultant de l'annulation de leur codage : d'un côté il nous faut aborder le moment de déception, voire de frustration vis-à-vis de nos attentes qui restent sans réponse, de l'autre côté le retour exige une deuxième lecture de tous les éléments au niveau purement plastique.

Il n'y a ni signification pertinente ni mesure facilitant une lecture des œuvres. Même s'il y a des pistes de réflexion comme une approche de l'architecture, de systèmes de sons, du contexte du mouvement, on se retrouve toujours dans une situation où l'on revient sur les qualités visuelles des œuvres.

Suite à cette expérience, c'est aussi dans le temps que se développe une démarche circulaire. Le cercle devient ainsi un élément qui représente le temps de l'expérience, la durée dans laquelle l'idée de paradoxe nous est révélée. Ce qui s'est passé en nous, ce n'est pas rien mais ça ne fait pas non plus du sens.



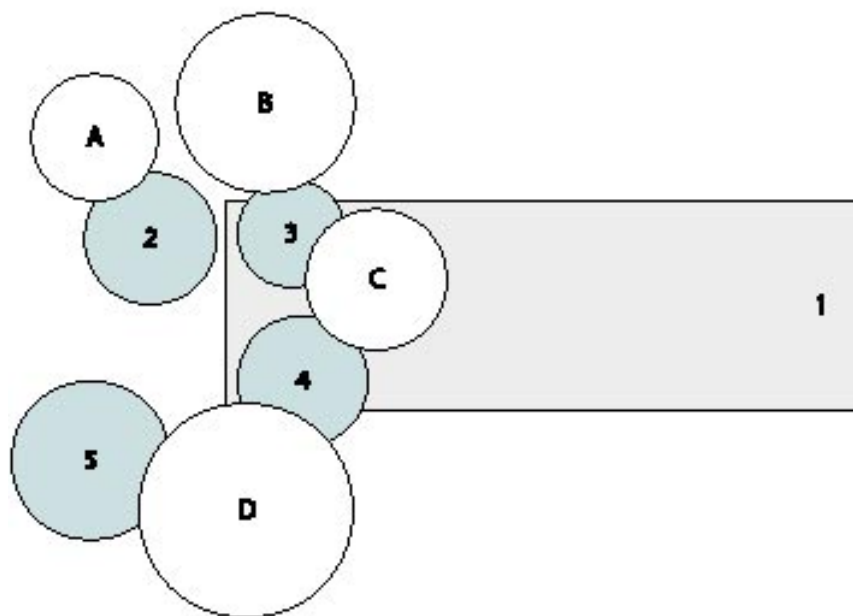
Pierre Labat Space Between 2005 contreplaqué, acrylique 40x42x490cm

Ce que l'on a vécu se trouve - comme les œuvres exposées - hors d'une fonctionnalité. L'expérience ne met en jeu que l'image que l'on a de nous-même, car notre présence dans l'ensemble des œuvres n'est pas seule constitutive du contexte de l'exposition. Notre déplacement physique et intellectuel en tant que visiteur conduit à un besoin d'ouvrir notre regard vers des connaissances inconnues. La mise en cause des anciennes représentations confrontées au silence et à l'espace vide ainsi que le retour pertinent aux dimensions visuelles des œuvres nous amènent à un renouvellement de notre perception. Le phénomène selon lequel le visiteur retourne toujours à son point de départ matérialise la temporalité.

Ainsi, le contexte dans lequel on se trouve devient aussi une « performance », au sens anglais de représentation, du temps en soi. Autrement dit, la temporalité de notre visite dans l'exposition, de notre expérience, devient un élément constitutif de notre présence. C'est uniquement dans le temps circulaire que notre prise en compte des œuvres peut conduire à un moment de renouvellement des significations. Le moment de paradoxe, de frustration face à un élément inconcevable produit un trouble qui d'un côté annule d'anciennes certitudes, de l'autre exige une forte sensibilisation à ce que nos sens perçoivent.

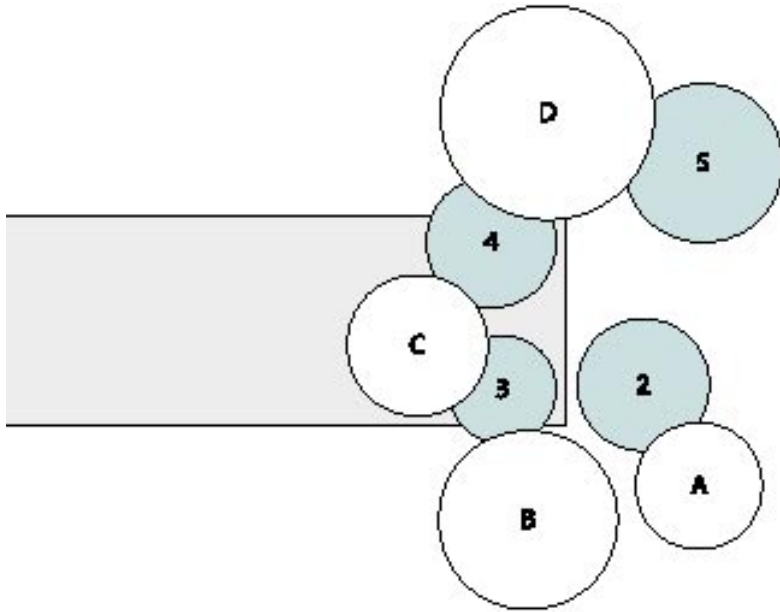
Les œuvres d'Anthony Duchêne et de Pierre Labat nous engagent ainsi à parcourir et à vivre un contexte dans lequel il nous faut nous engager. L'espace vide entre références et réalité nous demande une prise en compte de nous-même, et du fonctionnement de notre lecture de signes. Nous ne pouvons plus compter sur la signification de phénomènes connus en eux-mêmes ; c'est surtout la piste d'un regard propre qu'il nous faut suivre.

Dorothee Wagner



1: 22" Bass Drum
 2: 16" Crash Cymbal
 3: 13" Snare
 4: 19" Tom
 5: 18" Floor Tom

A: 14" HH
 B: 18" Cymbal
 C: 16" Cymbal
 D: 22" Kick



Comme batteur puis comme guitariste, Anthony Duchêne a joué dans divers groupes de rock ou de pop à l'existence plus ou moins officielle. Partageant un fétichisme courant pour les « objets de la musique », je me souviens avoir passé des heures avec lui à regarder le catalogue de la marque de pédale d'effets Boss, dont la couverture (rêve absolu) représentait un demi-cercle de pédales multicolores.

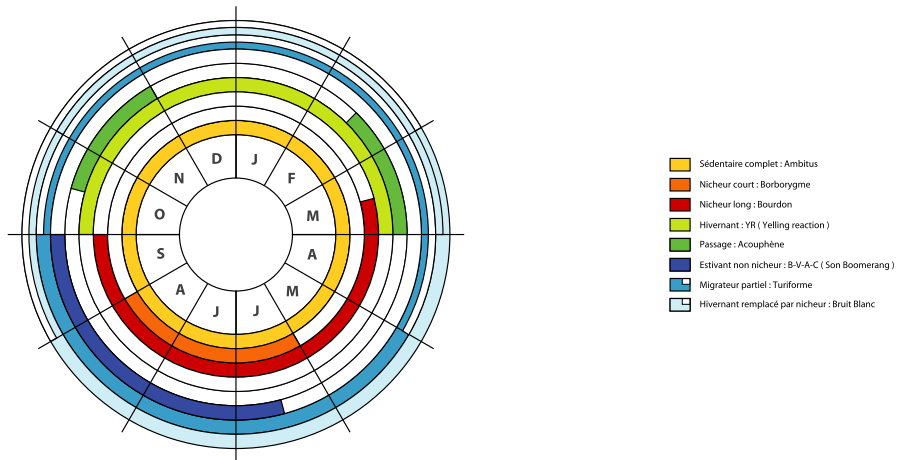
On pourrait s'attendre à ce qu'au retour d'un concert des Tindersticks, Anthony se contente de rejouer quelques morceaux du groupe (*Buried Bones* par exemple, qui commence ainsi : « I could take all the craziness out of you / That's what I loved you for¹ »). Plus étrangement, il décide de reprendre un ampli... une cabine Leslie (The Leslie Rotating Speaker, une enceinte amplifiée associée le plus souvent aux célèbres orgues Hammond) couplée au caisson des mythiques amplis Orange. Rien ne manque à la reprise, l'hybride est parfait, le fameux skaï orange, les angles noirs, le haut-parleur de basse dirigé vers le sol et bien sûr, la trompe rotative. L'ampli devenu sculpture n'est plus au service d'aucun instrument, il vibre, mais ne produit aucun son².

Au moment de concevoir son célèbre cercle chromatique, Isaac Newton (1642-1726) choisit sept couleurs par analogie avec les sept notes comprises dans une octave musicale. Ce faisant, le but de Newton n'est pas d'établir une correspondance entre les sons et les couleurs ; d'ailleurs, chaque note ne correspond pas à une couleur en particulier mais à l'intervalle entre deux couleurs : le la est entre le vert et le violet, le si entre le bleu et l'indigo, le do entre l'indigo et le violet, le ré entre le violet et le rouge, le mi entre le rouge et le orange, le fa entre le orange et le jaune, et le sol entre le jaune et le vert³.

1. *Buried Bones*, sur l'album *Curtains* de 1997.

2. Il devient un objet autonome, un fragment au sens où l'entendait Friedrich Schlegel : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. »

3. Dans le système de notation anglo-saxon, aux 7 accords correspondent les 7 premières lettres de l'alphabet, A/La, B/Si, C/Do, D/Ré, E/Mi, F/Fa, G/Sol. C'est ainsi que Bruce Nauman pourra accorder un violon et titrer son oraison funèbre « D.E.A.D. » (Mort ou ré, mi, la, ré). Bruce Nauman, *Violin Tuned D.E.A.D.*, 1968, n/b, 53'34.



Entre 1723 et 1755, l'abbé Louis Bertrand Castel, plus connu sous le nom de Père Castel (1688-1755), écrit une série d'articles concernant l'invention d'un clavecin oculaire. Bien qu'il n'ait vraisemblablement jamais été construit, ce piano à couleurs ne manquera pas de fasciner. Mélomanes et esthètes, savants et bricoleurs, Gottlob Krüger (1743), Edme-Gilles Guyot (1770), F.W. Philippy (1863) et Vladimir Baranov Rossiné (1926) donneront des formes diverses aux idées du Père Castel⁴.

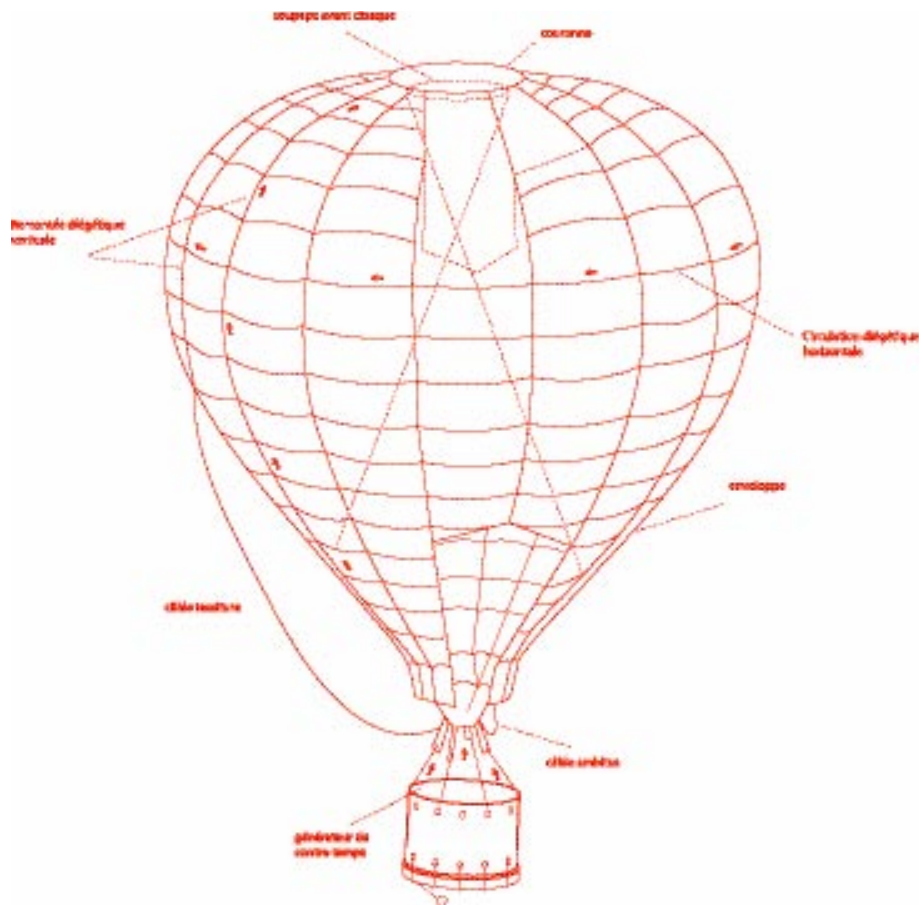
C'est l'écho de cette histoire de la musique des couleurs que semble contenir le cercle des pédales. Celles-ci, fausses, fabriquées, assemblées, peintes, plus proches du trompe-l'œil que du ready-made (au sens le plus restreint du terme⁵), sont comme les touches muettes d'un de ces orgues à couleurs. Ici, le factice et l'ineffectif n'est pas sans rappeler la désuétude de semblables instruments dans un monde que dominent les couleurs des images en mouvements.

Aussi fétichiste soit-on (et une scène de concert avant l'arrivée des musiciens est souvent une formidable nature morte), la musique finit toujours par couvrir l'objet. Dans les sculptures d'Anthony, la couleur a remplacé le son et, comme s'ils avaient pris l'habitude de n'être que des véhicules, les objets se réduisent, à mesure que nos yeux s'habituent à leur présence, aux squelettes de la couleur qui les habille.

Raphaël Zarka, avril 2006

4. À ce sujet voir les textes de Pascal Rousseau ainsi que le catalogue de l'exposition dont il était commissaire, *Aux origines de l'abstraction*, Musée d'Orsay, 2003.

5. La définition canonique du ready-made rédigée par Breton dans le dictionnaire du surréalisme : « objet manufacturé promu à la dignité d'œuvre d'art par le choix de l'artiste », ce que ne sont pas les ready-mades que nous connaissons aujourd'hui, tous reproduits artisanalement d'après photos... S'il fallait trouver une filiation aux sculptures d'Anthony, elle serait plutôt à chercher du côté des *Brillo Boxes* de Warhol.





Pierre Labat Non-alignés 2004-2006 dimensions variables (ici 900x600cm) parquet flottant, plinthes, barres de seuil
vue de l'exposition *le plus petit dénominateur commun*, février 2006, Immanence, Paris.

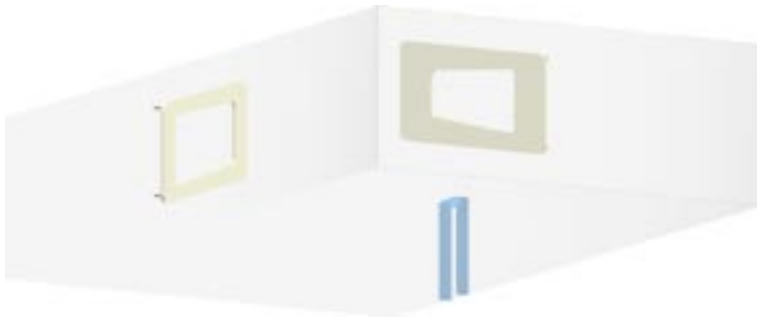
FLATLAND¹

Flatland, fable métaphorique du 19^{ème} siècle écrite par Edwin A. Abbott, est un monde bi-dimensionnel peuplé par des figures géométriques. Le héros, incarné par un carré, découvre au fur et à mesure de l'histoire l'existence d'univers et de dimensions multiples. Les œuvres de Pierre Labat plongent le spectateur, à l'image du lecteur d'Abbott, au cœur d'un voyage à travers des plans. Ses productions entretiennent une relation constante à l'horizontalité et la verticalité. À l'image de Donald Judd, « ses méthodes et ses instincts sont toujours ceux du peintre² ».

Ainsi, *Non-Alignés* suggère une forme de notre quotidien, bien qu'elle ne soit pas immédiatement identifiable du fait de sa monumentalité. Les motifs représentent des symboles utilisés dans les logiciels de traitement de texte. L'œuvre fait référence aux pays dits « alignés » et « non alignés » durant la Guerre froide. Cette pièce, conçue aux proportions du lieu, crée son propre espace. Les trois figures choisies fragmentent la salle d'exposition et induisent une certaine circulation du visiteur. De plus, le corps du spectateur brise la planéité inhérente à *Non-Alignés* et devient alors la projection du motif à la verticale.

1. Edwin A. Abbott, *Flatland*, Paris : Editions Anatolia, 1996.

2. William C. Agee, « Donald Judd et les possibilités infinies de la couleur », in *Donald Judd Couleur*, Stuttgart : Hatje Cantz Verlag, 2000.



Pierre Labat *The First Time I Ever Saw Your Face* 2004 simulation 3D

Lorsqu'une personne pénètre dans une salle de musée, sa première vision des peintures ou autres objets exposés est déformée par la perspective. Sur une surface plane, cette dernière donne l'illusion du volume et de la profondeur ; dans l'espace réel, elle modifie le regard. Partant de ce postulat, Pierre Labat conçoit alors l'installation *The First Time I Ever Saw Your Face*. Des panneaux de bois blancs sont disposés sur des murs distincts et sont légèrement décollés de la surface de ceux-ci. Leur forme centrale évidée est la représentation de la perspective de la salle vue de la porte d'entrée. La pièce est alors traversée de lignes directrices convergeant vers un point de fuite invisible. Pierre Labat joue sans cesse avec ce basculement de la seconde à la troisième dimension de manière parfois littérale mais non moins efficace.

L'aérienne et filiforme *Hanglamp*, en hommage à l'œuvre éponyme de Gerrit Rietveld, évoque, par la suspension de néons au centre d'une pièce, les trois dimensions. Les coordonnées que mesurent les trois droites indiquent notre emplacement sur terre. La *Hanglamp* fait donc référence au GPS, et par extension au satellite, ainsi qu'aux multiples outils que l'homme utilise pour se situer dans l'espace. *Hanglamp* devient alors une métaphore d'un environnement apprivoisé et mesuré. Par le biais de cette installation, le visiteur remet aussi en question ce qu'il perçoit en tant que sujet mais également le monde qu'il observe.

Le corps du visiteur reste l'unité de mesure avec laquelle se repère l'artiste dans ses productions. En effet, la base de la phénoménologie est le rapport du corps envers les éléments qui l'entourent. Par ses déplacements ou simplement par sa présence, le spectateur expérimente physiquement l'œuvre qui est « un lieu où la stature humaine doit constamment s'éprouver, nous regarder, nous inquiéter³ ». Cette dimension humaine devient omnisciente. Elle transparait parfois en négatif ou par le vide. La main et le regard habitent la césure de *Space Between* tandis que des flux de personnes envahissent, dans un espace mental, *Pinball Cyclo*. L'artiste y suggère « une humanité par défaut⁴ ».

3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Editions de Minuit, 1995.

4. Je renvoie le lecteur au chapitre portant sur « l'anthropomorphisme minimaliste » développé par Georges Didi-Huberman, « Anthropomorphisme et dissemblance », in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Editions de Minuit, 1995.



Pierre Labat Hanglamp 2004 *trois tubes fluo 150cm - vue d'atelier*

Par ailleurs, Pierre Labat introduit dans son travail une quatrième dimension : celle du temps de l'expérience. Cette dernière devient une matière première. Bien qu'immatérielle, l'artiste la sculpte et la façonne au même titre que les autres médiums qu'il utilise. Il endosse la fonction que Bruce Nauman qualifiait de « directeur de l'expérience du visiteur ». Ses œuvres provoquent plus qu'un simple trouble visuel et produisent une véritable situation spatiale où l'observateur se trouve projeté. Elles comprennent « le temps du voyage » que prend le visiteur pour éprouver une pièce et l'appréhender dans sa totalité tant physiquement que psychologiquement⁵. Le spectateur change de statut. Il abandonne sa passivité au profit d'une participation pleine et entière. Les œuvres de Pierre Labat ne sont pas des objets finis et statiques en soi mais intègrent un temps actif dans leur fonctionnement. Le visiteur n'est cependant pas pour autant acteur, on le qualifiera plutôt de « viveur » au sens situationniste du terme⁶.

Il devient « co-présent » de l'œuvre dans la galerie⁷. Ce processus, à l'image de celui de Gordon Matta-Clark, oblige le concours du visiteur par la nécessité de se mouvoir devant, à l'intérieur ou sur l'œuvre. Victor Burgin explique que la perception d'une œuvre monumentale s'effectue en différentes unités de temps. Au fur et mesure de ses déplacements dans la salle, le visiteur déduit et extrapole la forme véritable de l'œuvre sans pour autant la voir dans son intégralité. Il éprouve alors une expérience dans une durée vécue. Pierre Labat joue avec le temps et l'espace et offre ce que Robert Morris nommait une situation « élargie ».

5. James Attlee, « Flame, Time and the Elements », in *Gordon Matta-Clark, The Space Between*, Nazraeli Press, 2003.

6. Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations », Paris : Mille et une nuits, 2000.

7. Claude Gintz, « Formes unitaires et reliefs multimédia dans l'œuvre de Robert Morris », *Artstudio*, n°6, automne 1987.



Pierre Labat *Pinball Cyclo* 2005-2006 *simulation 3D*

La forme originelle de *Pinball Cyclo* relève autant de l'espace architectural que de la structure moléculaire. Elle émerge de la rencontre imaginaire entre trois cercles, métaphore des trois atomes composant la molécule d'eau H₂O. Pierre Labat envisage cette gigantesque sculpture comme une composition géométrique, une peinture bien que l'œuvre soit en trois dimensions. Il transpose là encore les deux dimensions en volume. Le visiteur, une fois entré dans la structure, n'a le choix qu'entre deux directions possibles. Il est alors dans l'obligation d'exécuter le même parcours dans l'un ou l'autre cas. L'espace triangulaire que l'on découvre en entrant par l'une des portes évoque les différentes architectures des espaces publics telles les zones de transit des gares ou des aéroports qui influent sur nos déplacements sans que nous n'en prenions réellement conscience. Ces lieux sont conçus de façon à optimiser les flux de personnes et à les organiser. Chacun de nous emprunte donc des directions définies et étudiées à l'avance. En ce sens, l'artiste est proche des théories situationnistes par son analyse du pouvoir psychique de l'architecture sur les comportements humains. Ces chemins sont donc des itinéraires tout tracés qu'il nous suffit de suivre. L'artiste impose une situation dont le dispositif engendre automatiquement le comportement. Les visiteurs possèdent une liberté d'action très restreinte. Comme dans les *Corridors Pieces* de Bruce Nauman, l'artiste surprend le spectateur et le « met dans une situation délicate entre l'action et la non action, faire et voir⁸ ». Pierre Labat suggère un passage non seulement physique mais aussi temporel⁹. L'expérience s'opère et devient effective en fonction de sa durée. Le visiteur doit habiter l'œuvre et l'investir physiquement. L'image du flipper prend ici tout son sens. Bien que l'on sache que le départ de la bille se fait d'un point A et qu'elle arrivera toujours au point B, elle peut entre temps accomplir de multiples trajectoires. Plus elle restera en action, plus elle investira l'espace.

8. Susan Cross, *Bruce Nauman : Theaters of Experience*, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2003.

9. « L'espace et le temps sont les seules formes dans lesquelles se construit la vie et dans lesquelles par conséquent il faudrait construire l'art », Naum Gabo & Anton Pevsner, *Manifeste réaliste*, 1920.

En observant les travaux de Pierre Labat, on ne peut s'empêcher de penser qu'il partage une sensibilité commune avec des artistes tels que Donald Judd, Carl André ou Robert Morris. Il emploie un vocabulaire proche mais dans une syntaxe sensiblement différente. Ses productions allient une simplicité, par des éléments formels dépouillés, à une complexité, par la relation qu'ils entretiennent avec leur contexte de monstration. Leur neutralité apparente vole en éclat dès que le visiteur entre plus en avant dans les pièces. Il y découvre alors une dimension poétique. L'idée reçue veut que le minimal soit « un art en retrait » et impose une distance entre l'objet et son observateur¹⁰. Bien que cette notion de recul reste une composante essentielle de la vision, elle ne peut être un critère majeur de définition de l'art minimal. Mel Bochner explique que le minimalisme est surtout « une conscience vive de la phénoménologie des espaces ». Le visiteur et l'objet partagent le même plan sur un pied d'égalité, il n'existe pas de hiérarchie dans les éléments constitutifs de l'œuvre. Elle entretient un rapport avec l'ensemble de son contexte d'exposition. Pierre Labat partage ce goût pour les géométries épurées mais ce langage formel rigoureux n'instaure qu'une immédiateté feinte. L'unité visuelle de ses œuvres se brise une fois que l'observateur les explore. En effet, elles ne sont pas autonomes dans le sens où les artistes minimaux l'entendent. Elles se dotent d'une charge émotionnelle forte. En fin de compte, les œuvres de Pierre Labat ne sont peut-être ni des sculptures, ni des éléments architecturaux, mais davantage des scénographies momentanées prétextes à la création de situation.

Karen Tanguy

10. Robert Morris, « Notes on Sculpture I & II », in *Artforum*, février et octobre 1966 et *Regards sur l'art américain des années 1960* anthologie critique par Claude Gintz, Paris : éditions des territoires, 1979.



Pierre Labat Pinball Cyclo 2005
contreplaqué, portes, acrylique 250x582x98cm



vue de l'intérieur

Anthony Duchêne

Né en 1976,

Vit et travaille à Marseille

anthony@studiocopello.com

Pierre Labat

Né en 1977,

Vit et travaille à Paris

pierrelabat@free.fr

Karen Tanguy est commissaire d'exposition, elle vit et travaille à Paris.

k_tanguy@yahoo.fr

Dorothee Wagner est étudiante en Médiation Culturelle de l'Art à Marseille et en Sciences de la Culture à Hildesheim / Allemagne.

dorotheewagner@gmx.de

Raphaël Zarka est artiste, il vit et travaille à Paris.

raphaelzarka@free.fr



premier plan :

Anthony Duchêne Footswitch's round dance 2006 médium, potentiomètres, acrylique, patches diamètre 300cm

au fond de gauche à droite :

Pierre Labat Space Between 2005 contreplaqué, acrylique 40x42x490cm – **Anthony Duchêne Big Muff's round dance**

2005 dessin vectoriel, impression numérique sur papier mat, contrecollée sur alu dibon 100x100cm **Dispositif Leslie 2006** amplificateur, haut-parleurs, plastic horn, moteur, filtre, médium, mousse accoustique, roulettes 110x65x45cm et 20x20x20cm