

280 Utopies déprimées.....
Sandra Adam-Couralet.....

«S'il n'y avait pas eu de médecins,
il n'y aurait jamais eu de malades.»
Antonin Artaud¹

.....
Utopies déprimées versus dystopies
.....

Le travail de Berdaquer et Péjus est traversé par l'histoire de l'architecture, et notamment ce qu'elle a induit d'hypothèses concernant la perception physique et mentale de l'espace. L'architecture qui les intéresse d'abord est d'ailleurs celle qui ne s'est jamais construite, comme les projections critiques qu'imaginent les mouvements architecturaux radicaux italiens tels qu'Archizoom et Superstudio, au tournant des années 1960 et 70. C'est donc une pratique conceptuelle et iconoclaste de l'architecture, une interprétation critique et ironique de la société de consommation qui vont imprégner les œuvres de nos artistes. Cela démarre avec quelques brioches placées dans un mur (Sans titre, 1996), l'une de leurs premières interventions, qui affiche un espace qui se consomme, une architecture qui se mange de l'intérieur en somme. Ce sont surtout les Maisons qui meurent (1997), une pièce réalisée avec l'aide du cabinet Rudy Ricciotti, qui affirment un parti pris qui ne cessera jamais, celui du refus

.....
1. Antonin Artaud, «Aliénation et magie noire», in *Artaud le Môme*, 12 janvier 1948.

281 de toute convention ou de toute idée préétablie de design et d'architecture, ainsi que l'importance pour les artistes d'impliquer le principe de défaillance dans toute élaboration d'une forme. Ainsi les Maisons qui meurent sont-ils des projets de maisons (plans, maquettes, images...) conçues pour s'autodétruire en même temps que leurs propriétaires.

De la même manière, et contre toute forme d'autoritarisme, l'utopie radicale est elle-même testée à son tour, déprimée pourrait-on dire. La série des Afters (2001-2003) réactive par exemple des projets utopiques des années 1960 en donnant aux personnages qui peuplent ces projets l'âge qu'ils auraient aujourd'hui. C'est que cette contre-histoire est devenue partiellement réalité et beaucoup de tout ce qui avait été envisagé entre effroi et ironie dans les années 1960 a trouvé ses possibilités de réalisation dans notre monde contemporain. Et c'est de ce constat qu'est née l'envie de Berdaquer et Péjus de poursuivre à leur façon la voie de l'anti-design, quitte à passer par la dystopie ou plutôt «l'utopie négative», si l'on reprend l'analyse de Manfredo Tafuri². «Être dans l'utopie ou la dystopie, c'est être sur la jetée», précisent les artistes, en référence au film *La Jetée* (1962) de Chris Marker, qui met en scène un homme chargé d'«appeler le passé et l'avenir au secours du présent», présent qui s'avère n'être que celui de sa propre mort. L'utopie ainsi déprimée,

.....
2. Manfredo Tafuri, «Giovanni Battista Piranesi: l'utopie négative dans l'architecture», extrait de *L'Architecture d'aujourd'hui*, mars-avril 1976, n° 184, p.93-108.

282 au sens où on lui ôterait son énergie,
est alors remplacée par l'expérience de
la déréalisation, comme dans Junkotopie (2003)
ou No city (2005), composées d'architectures
qui n'ont jamais vu le jour.

.....
Dislocation virale
.....

À la manière des «histogrammes d'architecture»
de Superstudio, en 1969, l'architecture est
donc devenue diagramme mental, sans début
ni fin. L'utopie est sans cesse réinterprétée,
mise à l'épreuve de ses propres conditions
de réalisation et finalement toujours remise
en mouvement. En cela les projets de Berdaquer
et Péjus dépassent l'utopie négative et
s'attachent plutôt chaque fois à mettre en
place un protocole contaminant qui fonction-
nerait plus comme un virus que comme un
antidote. Ville hormonale (1999) en est une
première illustration. La ville présentée en
vidéo par les artistes s'annonce comme une
surface plane et vide dont les zones sont
déterminées uniquement par des flux invisibles.
Dans cette œuvre, la ville se compose néan-
moins de différents quartiers répondant chacun
à une activité humaine déterminée (émissions
de gaz, de rayons électromagnétiques et
de substances diverses pour toucher le système
respiratoire, endocrinien, neurovégétatif,
digestif, etc.). Ainsi la forme variable de
la ville est-elle directement liée à l'énergie
vitale de ses habitants, sans détour sémantique
ou architectonique. La prospective, certes
trouble, affranchie des modèles ou des imi-
tations, n'est jamais tentée par une logique
formelle définitive qui tendrait à devenir

Berdaquer

283 obsolète. «Le futur n'est que l'obsolète
à l'envers»³, aiment à citer les artistes.
Berdaquer et Péjus se placent du côté
du vivant et de sa capacité métaboliste, c'est-
à-dire de l'ensemble des réactions chimiques
qui se déroulent au sein d'un être vivant pour
lui permettre notamment de se maintenir
en vie, de se reproduire, de se développer
et de répondre aux stimuli de son environnement.
La vie, donc, en ce qu'elle contient aussi
de germes et maladies en tout genre. Car la
défaillance de l'organisme est tout autant
productrice de poésie, de nouvelles manières
d'envisager le monde ou d'architectures
inespérées, comme dans Neurodomotique (1999)
qui imagine des projets architecturaux à partir
de données fournies par un neurologue (Jean-
François Chermann) sur six pathologies
cérébrales entraînant des modifications de
la perception spatiale: héminégligence, simul-
tagnosie, extension du moi, délire spatial,
Alice aux pays des merveilles, amnésie
topographique.

.....
Mutabilité traumatique
.....

On ne pourrait cependant pas résumer le
travail de Berdaquer et Péjus à la seule mise à
l'épreuve du domaine de l'architecture. La
question de l'utopie architecturale traverse
certes toute leur œuvre (Utopia Bianca, 2009,

.....
3. Vladimir Nabokov, repris par
Robert Smithson, «Le futur n'est que l'obsolète
à l'envers», in *L'entropie des nouveaux
monuments*, 1966.

Péjus

Chroniques

284 par exemple), mais elle est surtout génératrice de formes mutantes, inédites, et, très important, d'une posture artistique. L'environnement de Morphine Landscape (2002) propose par exemple des surfaces en pente ondulée offrant une multitude de positions possibles pour le corps, où le spectateur peut venir se lover. Des zones diffusent de la morphine sous forme de patches transparents. On a ici la proposition d'un paysage non pas futuriste mais bien ancré dans la réalité d'un possible de perception, élaboré à partir d'un symptôme réel qui découlerait de l'efficacité de la morphine (réellement) diffusée par les patches. Précisons de suite que les œuvres de Berdaquer et Péjus ne sont pas traumatisantes, et seraient plutôt le fruit d'une observation quasi scientifique d'une réalité traumatique. Mais l'artiste contemporain n'est pas seulement témoin de son temps ou réceptacle des traumas de son époque, il interroge et déplace, à la recherche d'une pensée «latérale», parfois entropique, l'imagination d'un récit pouvant peut-être servir d'étape à la découverte d'une solution possible et innovante. Jamais inerte ou autoritaire. Toujours en mouvement. Vivante. Aussi, la forme que peut prendre une œuvre de Berdaquer et Péjus est toujours emprunte de mutabilité: amplifiée par une possible errance (Anesthetic landscape, 2003, qui propose un lieu permettant à l'utilisateur de mettre son organisme en veille, ou Divan, 2003, «véhicule» invitant à l'immobilité), stimulée par un signal (Habitat olfactif, 2000; Arbre à désirs, 2001; Bulles de confiance, 2005-2015; Jardin d'addiction, 2008-2010, qui sont des projets impliquant des diffuseurs d'odeurs liées au corps ou qui vont exciter ce dernier) ou bien encore abîmée, stressée de traumas à venir (Vêtement hypocondriaque, 2003,

285 affublé de médicaments permettant de soigner la zone du corps où ils se trouvent; Dreamland, 2007, proposant de créer un refuge civil opaque et indétectable; Casques EHS, 2014, permettant de se protéger des ondes électromagnétiques). Il n'en demeure pas moins que cette dimension formelle, sculpturale et spatiale est très importante dans le travail des artistes. Les scénarios ne se cantonnent pas aux récits mais se catalysent bien en formes. Seulement les artistes ne l'imposent pas d'emblée, ils la pensent, respectent son élan, les bourgeons, les germes, les méandres qui pourraient advenir, un peu à la manière de Hans Arp quand il disait: «Je me laisse guider par l'œuvre en train de naître, je lui fais confiance. [...] Les formes viennent, avenantes ou étranges, hostiles, inexplicables, muettes ou ensommeillées»⁴.

.....
 Protocoles et traitements.

De nombreuses œuvres découlent chez Berdaquer et Péjus d'un protocole, d'un test, d'une étude préalable, puisant à des disciplines variées, telles que la biologie, la biochimie, la psychanalyse, la psychologie, la neurologie, etc. Pour exemple, leurs Arbres (2008-2014), issus de dessins d'enfants réalisés dans le cadre d'un test psychologique dit «de l'arbre» (la morphologie de chaque arbre se construit à partir des névroses de son concepteur). Ou encore les Marches solides (2013), traduction

.....
 4. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966.

286 en volume de marches réalisées sous l'emprise du hachich selon un protocole établi par Walter Benjamin en 1928. Attentifs aux découvertes scientifiques et technologiques, les artistes adoptent une démarche souvent proche du laboratoire, ouvrant sans cesse de nouvelles voies à explorer. Mais elle n'est pourtant pas une version clinique de l'art, flirtant parfois plutôt avec certaines visions «situationnistes», notamment en ce qu'elle implique de non-séparation entre le créateur et le spectateur. Ainsi, les dérives travaillées par Guy Debord ou encore les relevés des déplacements d'enfants autistes par Fernand Deligny (dont s'inspire directement Ville d'erre, 2009) ne sont pas étrangers aux artistes. La vie s'installe dans l'art et inversement. Chaque œuvre offre ainsi un regard sur le processus qui se trouve à son origine. C'est peut-être même, au-delà du rapport art et sciences, l'acte de créer qui est chaque fois expérimenté, questionné. Dans cette attention portée au processus, on pourrait également convoquer l'héritage de la vision duchampienne de l'«art-temps» et ses élevages de poussière. Si Marcel Duchamp en compagnie de Man Ray a pratiqué l'accumulation de matière, autrement dit la belle perte de temps⁵, Berdaquer et Péjus observent à leur manière le temps qui s'écoule et émousent à leur tour la folle accélération et l'efficacité de telle ou telle solution, de telle ou telle conception positiviste du progrès. Leur exemple le plus flagrant est peut-être leur Constante lumineuse (sous-titre: «restera désormais là, dans votre

.....

5. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1976.

287 cervelle», 2012), une simple ampoule suspendue au plafond et animée d'un léger mouvement de rotation, qui non seulement *ready-made* et parangon de l'art conceptuel, n'est pas dénuée d'un certain humour que l'on pourrait également qualifier de duchampien. L'œuvre fait référence à un moyen mnémotechnique pour se souvenir de la valeur de la vitesse de la lumière. Ainsi, en remplaçant chaque mot de la phrase «La constante lumineuse restera désormais là, dans votre cervelle» par le nombre de lettres qui le composent, on obtient la vitesse de la lumière en mètres par seconde. C'est une intrusion néanmoins flagrante dans le champ de vision du spectateur, ce dernier se retrouvant obligé d'observer le lent balancement de l'ampoule. «Tout l'effort de l'avenir sera d'inventer le silence, la lenteur et la solitude», disait Marcel Duchamp.

.....
Bricolages et conjurations, ironies du «sort»
.....

Enfin, et comme on ne l'a jamais assez souligné, une grande partie du travail de Berdaquer et Péjus emprunterait peut-être aussi au registre d'une certaine forme de «sorcellerie». Non seulement parce qu'elle est traversée d'histoires de fantômes, comme leur Gue(ho)st house à Delme (imaginée depuis les états antérieurs du lieu qui fut tour à tour une prison, une école et une chambre funéraire avant de devenir une synagogue), mais plutôt parce que Berdaquer et Péjus s'attachent toujours à la «charge» des objets élaborés et à leur possible manipulation. L'objet chargé de sens, de représentations, de mémoires, ajoutés par une multitude d'individus, propriétaires

288 ou non, l'objet modelé, vecteur de sensibilité, pensé comme porteur de vie, agent dans les relations, s'«anime» à chaque nouvelle expérience. Les Psychoarchitectures (2006-2015), par exemple, ou encore le Jardin psychologique (2006-2012) : ces «autoportraits», pourrait-on dire, cristallisés en une forme, deviennent des objets chargés, «habités», au sens quasi magico-religieux du terme, puisque liés à un enregistrement passif d'ambiance par la matière. Puis ce sont bien les artistes qui vont «activer» ces objets en les présentant au spectateur. Trou noir (2011) est l'objet le plus évidemment similaire, de par son aspect, à un objet rituel. Des clés appartenant à différents propriétaires sont engluées dans une boule de plastiline noire, elle-même enchaînée. Bon nombre d'objets vaudous sont ainsi ligotés, constitués d'assemblages. Emprisonner une forme, une parole, dans un enchevêtrement de nœuds par exemple est un geste caractéristique des prêtres, capables ainsi de lier, détacher, fixer ou protéger des secrets. Mais, plus important, l'orchestration d'éléments hétéroclites en un objet dépend de la recette secrète de celui qui le fabrique. La plasticité des rites, contrairement aux institutions et liturgies établies, est un dénominateur commun à l'agencement formel du maître vaudou ou de l'artiste. C'est pourquoi il est intéressant de parler de bricolage, selon la définition de Lévi-Strauss⁶. Bricolage ésotérique et souvent impénétrable, bricolage intime qui se joue de diverses traditions, s'il y en a, selon son auteur. Dans nombre de rites, l'effet de l'objet participe aussi beaucoup de la notion de secret car, par définition, le secret n'existe que parce que l'on y croit. N'est-ce pas ce que les artistes mettent aussi en place à travers leurs objets encapsulés (Sans titre

289 (pentothal), 2007 ; Double insu, 2010 ; Double aveugle, 2006-2012) en jouant sur l'effet placebo ou ne donnant aucune possibilité de vérifier l'existence énoncée de telle substance, tel objet, tel animal soi-disant enrôlé ?

Un des bricolages les plus fous auxquels se sont attachés les artistes est peut-être celui de Sarah Winchester. Convaincue que des esprits allaient la tuer si la construction de sa maison en Californie parvenait à son terme (San José, 1884), cette dernière, pour échapper à la malédiction, avait établi les plans d'une maison sans fin. Ainsi, à sa demande, des ouvriers passèrent-ils trente-huit ans à bâtir de nouvelles pièces et à en démolir d'autres, suivant les plans établis par les esprits lors de séances de spiritisme. Cette histoire inspirera plusieurs œuvres à Berdaquer et Péjus dont With Sarah (2009), machine dont la forme évoque un énorme cerveau, constituée de roues et d'une mine de plomb, les extrémités en contact avec le sol esquissant un dessin lorsque la structure se déplace. Un principe qui rappelle les outils utilisés par les spirites pour faire dessiner les esprits. Véritable réceptacle de forces à la manière aussi des objets vaudous destinés à conjurer le sort et tentant, matériellement, de symboliser un lien entre les hommes et les

.....

6. «L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance.» (Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 37).

290 dieux, entre les vivants et les morts, entre un ici et un ailleurs, la machine monstre est née. Là encore, il ne faut pas oublier l'humour duchampien qui semble agir en filigrane, léger seulement en apparence, plutôt existentiel à vrai dire, sur l'observation du temps qui passe.

«La maladie est un état. La santé n'en est qu'un autre. Plus moche», disait Artaud⁷. Systèmes déprimés, défaillants, objets traumatisés... le dysfonctionnement chez Berdaquer et Péjus est signe de questionnements, de possibles, parfois même de beauté, et surtout, paradoxalement, de vivacité. Car c'est une forme libre, qui échappe. Une forme de résistance inouïe finalement à la culture du rendement. Seule forme peut-être encore capable de nous «enchanter», au sens qu'elle nous fascine et nous effraie en même temps, permettant de «se livrer à cette sorte d'examen plastique, objectif, attentif au seul moi interne qui jusqu'à ce jour était le domaine exclusif des "Illuminés"⁸».

.....

7. Antonin Artaud, extrait de «Les malades et les médecins», 1946.

8. Antonin Artaud à propos du film *La Coquille et le Clergyman*.