

S'éclipser

Suspendue à une chaînette fixée au mur par une équerre, une boule terreuse (en réalité, d'une matière synthétique) présente une surface brute, inégale, où les traces d'un modelage manuel assez grossier restent apparentes. Mais d'autres accidents plus saillants parsèment sa périphérie : elle est hérissée de trousseaux de clefs. De quoi s'agit-il ? De la reprise carnavalesque d'un assommoir médiéval ? D'un encombrant porte-clefs, aussi grotesque que mal commode ? Ou de l'archive des tentatives infructueuses pour « ouvrir » cette masse compacte à l'aide d'outils inadéquats ? Peu importe, se joue de manière rudimentaire, non seulement l'opposition entre deux types de matériaux, mais surtout entre leur logique. Malléable, marquée du temps de sa mise en œuvre, simultanément sphère idéale et artefact malhabile, voilà cette boule rappeler le premier geste sculptural, évoquer l'ouvrage initial du potier, la représentation schématique de la planète, en bref, rassembler dans sa simplicité enfantine le faire et le penser. À l'inverse, l'ensemble éparpillé de clefs, emblèmes de l'outil de précision, synonymes de l'intelligibilité et de ses solutions, métaphores d'une logique de l'articulation, de l'ajustement et de son calcul exact, restent, malgré leur diversité de formes et d'époques, en attente de leur usage, coincées, aussi vaines que des ruines intactes. Deux logiques hétérogènes, l'une fichée dans l'autre, commandent ce *Trou noir*⁽⁶⁰⁾ : l'une, articulée nécessairement (au trou de serrure) et prédatrice (dont attestent les dents et leur vocation à s'insinuer pour boucler ou découvrir) ; l'autre, solipsiste et immunitaire.

Si le titre de cet agrégat renvoie à l'univers des sciences et de la science-fiction dont Berdaguer & Péjus reprennent ici et là la mythologie, cela ne contrarie pas sa propre propension allégorique. Nous voilà prévenus, ici les « clefs », les interprétations, sont soumises à la menace d'une aimantation fatale et risquent fort de s'engluier, décryptages inutiles et cocasses sans serrure adéquate. Après tout, si « une rose est sans pourquoi », comme le déclare Angelus Silesius, pourquoi pas un trou noir ? Mais, à prendre plus au sérieux, cet avertissement d'accès impossible insiste ici sur autre chose, de plus sourd : la violence de la forclusion. Rendu par un boulet plein, saturé, au lieu de cet orifice indiscernable que l'astrophysique décrit, ce qui surgit alors de ce trou noir, c'est une figure de la captivité. Aussi garnie de trousseaux de clefs qu'un gardien de geôle, cette boule, cette tête, cette monade (on pourrait même y voir la figuration type du Sujet classique), est pourtant impuissante à se libérer d'elle-même. Ici, le trou noir n'absorbe pas tant qu'il fait obstacle et interdit les intrusions. En un mot, il s'affiche verrouillé, selon une logique voisine de celle du *double bind*, cette injonction contradictoire, impossible à accomplir sans la trahir. À la manière du fameux récit de Kafka, *Devant la loi*, si les clefs étaient peut-être bien destinées à venir s'introduire là, si c'étaient en somme les bonnes clefs, elles se révèlent pour autant incapables de remplir leur fonction. Scellant ce qui était déjà clos, elles ne sont plus que les drapeaux de l'enfermement.

Or, semblable clôture joue un rôle générique dans les travaux de Berdaguer & Péjus. Son mouvement est double : celui d'une aspiration, d'une aimantation, puis d'un arrêt, d'une interdiction — ou d'une pétrification. Davantage qu'un simple empêchement, il s'agit le plus souvent d'une clôture dynamique, agissante, voire agressive. Glisser, par exemple, de « une rose n'a pas de dents », comme l'énonce Bruce Nauman dans sa toute première pièce langagière (*A Rose Has No Teeth*), à « une dent n'a pas de dents » (*A Tooth Has No Teeth*), c'est, d'abord, faire revenir avec insistance une dent là où l'ensemble de ses congénères se faisaient valoir par leur absence. La pièce de Nauman, on l'aura en mémoire, s'inspirait en effet des *Investigations philosophiques* de Wittgenstein, qui proposait de méditer sur la rupture discursive entre les propositions : « une rose n'a pas de dents », « une oie n'a pas de dents » et « un nouveau-né n'a pas de dents ». Cette œuvre de 1966, aux implications polémiques clairement dirigées contre certains travaux du Land Art et leur emphase supposée, est une plaque de plomb (molle, donc), de modestes proportions (en gros, quarante cm²), légèrement arrondie, initialement destinée à être posée sur un tronc d'arbre dans l'hypothèse d'en être recouverte, greffée, absorbée ou dévorée en somme, par la pousse de l'écorce. La pièce est d'ailleurs précisément sous-titrée : (*Lead Tree Plaque*) — (*Plaque en plomb pour arbre*). Ce que cet écriteau de Nauman commémore, dans le style rigide des cartouches urbains, le lettrage et un semblant d'usure irrégulière de la surface le miment de façon appuyée,

c'est donc l'arbre et sa puissance. Arbre qui, aussi privé de dents que la rose, peut néanmoins faire disparaître et avaler l'art, ou ce qui, justement, a vocation à commémorer ce à quoi et sur ce quoi il s'applique. La figure patriarcale et phallique de l'arbre tutélaire, de l'arbre à transmission de la sagesse, de l'arbre à serments, à palabres, se retourne contre ce et ceux qui s'y abritent. Autre version, si l'on veut, en moins précipité, du trou noir. Le vœu de Nauman en clair : être englouti. On peut néanmoins noter au passage que lorsque Nauman identifie la rose à l'arbre et à son dénuement néanmoins menaçant, il n'est pas sans prendre part, pour son bénéfice, à cette vigueur d'allure inoffensive. Si Nauman revendique d'être aussi explicitement ingéré, c'est bien après s'être lui-même métamorphosé, autre Narcisse entre l'arbre et la rose, en une puissance dévastatrice tenace.

On mesure du coup combien la reprise implicite de cette rose sans défense devient chez Berdaguer & Péjus à la fois un hommage, écho au cannibalisme mou, à la mastication lente de la gencive arboricole, autant qu'un retournement critique, ou un retour du refoulé, arrachant la plante célébrée par Nauman pour élever, si l'on peut dire, la dent au carré. Car c'est à la fois redoubler le régime d'impossibilité désignée par la phrase de Wittgenstein (ou de sa seule possibilité langagière, faisant saillir du milieu du langage cette incisive esulée, pareille à « la rose absente de tous bouquets » mallarméenne) et souligner l'autonomie, l'autodésignation de la dent, à la manière du fameux « *A rose is a rose is a rose is a rose is a rose* » de Gertrude Stein. D'autant que cette « dent sans dents », dent sans partage, dent absolue en quelque sorte, vient se loger dans une *Mâchoire*⁽¹¹⁰⁾ géante. En acier rutilant, loin du plomb terne de Nauman, elle pourrait rappeler des instruments de chirurgien, ceux bizarroïdes, par exemple, du gynécologue halluciné du *Faux-semblants* (*Dead Ringers*, 1988) de Cronenberg. Gravées au laser, les lettres de la formule consacrée tatouent cette mâchoire, voire la signent, devenant, par-delà la bouche, une métonymie de la tête entière. C'est-à-dire réduisant cette tête à un colossal trophée dentaire. Car cette mâchoire figure en outre, comme le public est invité à s'y exercer à l'appui d'une table, c'est-à-dire à s'y casser les dents, selon l'expression consacrée, une variante de ce jeu en solitaire appelé *casse-tête*. À insister sur la dentition de cette mandibule articulée, c'est bien la fonction dévoratrice de l'ensemble qui se trouve exhibée. Ultime relique du squelette d'un Sphinx revisité, qui continue de marier énigme et mise en péril, cette *Mâchoire* éclaire sur l'usage du volume dans le travail de Berdaguer & Péjus. Celui-ci est toujours le théâtre d'une tension, d'une menace : le chantier interminable d'un conflit.

En ces sens, l'île, cette *Insula* qui donne son nom à l'exposition, ne doit pas nous égarer. On se souvient de la distinction des géographes reprise par Deleuze dans son *Causes et Raisons des îles désertes*, entre îles continentales (« des îles accidentelles, des îles dérivées : elles sont séparées d'un continent, nées d'une désarticulation, d'une

érosion, d'une fracture, elles survivent à l'engloutissement de ce qui les retenait ») et îles océaniques (« îles originaires, essentielles : tantôt elles sont constituées de coraux, elles nous présentent un véritable organisme — tantôt elles surgissent d'éruptions sous-marines, elles apportent à l'air libre un mouvement des bas-fonds »). Quel que soit le modèle insulaire à l'œuvre ici, et on pourrait en effet affecter telle ou telle pièce à l'un ou à l'autre, il ne signale jamais une autarcie, mais insiste au contraire sur sa dérivation (celle du continent ou celle des « bas-fonds »), d'une part ; sur son caractère inachevé, en cours (d'apparition, de disparition), d'autre part. Sans oublier (*cf.* entretien⁽¹⁵⁻⁷⁾) qu'*insula* désigne aussi une région du cerveau supposée associée aux émotions telles que la colère, le dégoût, la peur, la joie ou impliquée dans les besoins conscients, comme la recherche de nourriture ou de drogue. Relais d'une agitation, cette *insula* est tout sauf un réceptacle au secret. C'est pourquoi, même une pièce comme *Double aveugle*⁽¹¹⁶⁾, qui semble illustrer l'idéal insulaire parfaitement circonscrit avec son aquarium sphérique, son tétra aveugle invisible à nager dans une eau noire, reste endettée de l'effet de miroir et de copie fantomatique qu'elle produit. Le spectateur, ainsi que le titre le spécifie, se trouve être le double du poisson — ou de cette énorme pupille, boule de verre opaque : l'un peuple l'autre de ses mouvements, ne serait-ce que sur le mode du soupçon. De la même manière, *Kilda*^(124, 64, 120) renvoie très précisément au nom d'un archipel britannique peuplé d'une multitude d'oiseaux, aujourd'hui déserté par les humains après avoir abrité depuis l'Antiquité et jusqu'à peu une très faible population qui pratiquait une économie de subsistance. Mais, ici aussi, la forme montagneuse schématisée et inversée, l'image reflétée dans la photographie d'un œil animal, le renvoi enfin à la méthode de dessin dite de la « chaînette », employée par Gaudi pour sa Sagrada Família, tout cela vient chahuter et compliquer le modèle solipsiste. L'envers et l'endroit s'échangent comme si la montée au ciel promise par la cathédrale valait pour immersion dans l'océan ; l'âpreté du paysage se trouve traduite en courbes parfaites ; l'oiseau de l'Annonciation, tourné fou de Bassan, prophétise une sainte Famille sans descendance ; les ruines des bâtisses en pierre d'une Angleterre immémoriale sont rapportées au plan d'une orgueilleuse basilique catalane inachevée, etc. *Kilda*, dont le nom dérive d'un mot qui signifie « boucher » et où continue de résonner quelque penchant meurtrier, ne se présente plus comme un bastion retiré. La mythologie archaïque de son utopie de souveraineté s'est altérée pour devenir le foyer d'un réseau de relations multiples, équivoques, voire contradictoires.

En d'autres termes, la logique ultra-insulaire induite par le *Trou noir* est à renverser : il faut sous la fatalité de l'incarcération s'entêter à guetter les soubresauts des échappées. Ou encore, si une dent est incapable de se redoubler, c'est peut-être que son pouvoir incisif se trouve émoussé. C'est précisément à multiplier les angles d'attaque, autant que les vocabulaires formels, leurs

traditions et leurs règles — leur effet d'insularité — que s'emploient Berdaguer & Péjus. À ce titre, et pour ne pas sous-estimer cette nature dérivée que l'île entretient chez eux, il importe de noter que beaucoup de leurs volumes sont des modélisations, des maquettes, des reprises, des traductions en 3D de graphiques, de dessins, etc. Autrement dit, des « objets » en suspens, résultats d'un processus d'*expulsion* dans l'espace en trois dimensions. Le motif sculptural est chez eux le signal de l'expansion de ce qui a été retenu claustré. Ainsi, par exemple, si l'arbre convoqué par Nauman a tout à fait disparu de la *Mâchoire*, c'est pour apparaître ailleurs, mais tout autrement, affecté de connotations moins majestueuses. Ce sont ces arbres blancs, petits et plus grands, modélisés d'après des dessins de patients. Ce sont la *Forêt épileptique*^[36-40], les grains du *Nanopollen*^[44], le sable de *Timezone*^[52], le paysage anguleux de *Dreamland*^[28-30] ou encore les contorsions du *Jardin d'addiction*^[50, 112]. À savoir une nature sous l'emprise d'un projet, une nature assujettie au travail de la signification. Ainsi des arbres, dont les dessins originaux n'ont de pertinence qu'à servir l'étude psychologique de leurs auteurs, répertoriés pour leurs traits exemplaires. La singularité du tracé ya disparu, enseveli sous le vouloir-dire psychiatrique : il n'y a plus ni arbre, ni lignes, seule subsiste l'empreinte générique d'un cas, expression d'un symptôme devenu un texte écrit noir sur blanc. Les arbres de Berdaguer & Péjus, en revanche, sont blanchis, silencieux (aucune légende ne les annule dans le commentaire), regroupés en une forêt fantastique miniature ou seuls, et alors à taille humaine, *alter ego* de qui les a fait sortir du sol. Mais ils ne sont pas pour autant affranchis de leur source : ils conservent une forme évidente d'expressivité, ils gardent un lien avec le paysage mental où ils ont poussé — ce sont comme des boules de déjection, ces éléments qui n'ont pas pu être digérés et qui sont recrachés en masse compacte. Ce qui est visé ici est triple au moins : rendre justice à des productions de type automatique ; donner figures entières, dignes, à des troubles (actualiser, si l'on veut, la métaphore au travail) ; et mettre en cause le discours clinique qui s'arroge un droit de regard exclusif.

De même, les linéaments de *Paroles martiennes*^[26, 118] reprennent, d'une manière comparable aux fameuses « paroles gelées » du chapitre XVI du *Quart Livre* de Rabelais, le cheminement de la voix et la construction des sons à l'intérieur de la bouche. La cavité buccale est présentée comme une fabrique acoustique sophistiquée dont est exhibée ici, au-dehors, la mécanique. Et pourtant, si cet entrelacs proposé au regard traduit du son dans l'espace, ce son lui-même reste inintelligible. Chez Rabelais, les paroles prisonnières de la glace renvoyaient entre autres à la disponibilité offerte par l'imprimerie, et aux possibles allers et retours entre parole vive et savoir à portée de main (même si certaines paroles, « en langue barbare », restaient incompréhensibles). Chez Berdaguer & Péjus, c'est une spirite, Hélène Smith, de son vrai nom Catherine-Élise Müller, enregistrée en

son temps par Théodore Flournoy, médecin psychologue intéressé par les phénomènes parapsychologiques, qui s'exprime dans la langue supposée des Martiens. Écho à *Self Talkers* (1999), la parole n'y est pas l'expression d'un propre dont les contours pourraient être arrêtés avec exactitude, mais l'expérience d'une dépossession, sinon d'une possession. Des esprits, martiens de surcroît, conjonction éminemment évanescence, fournissent la matière première quiva se solidifier en tracé. Si la bouche est productrice de sons, elle est aussi le lieu d'origine d'une langue inventée, inspirée, autogénérée, comme si elle était, en négatif et en miniature, la planète Mars toute entière. La bouche se fait maison hantée, et c'est le parcours de ses divers spectres que le volume reproduit.

Bouche, maison, voilà deux modèles déclarés des volumes de Berdaguer & Péjus : entre l'organique et l'architecture, ou les cumulant. Mais en dépit de tout ce qui s'attache à l'intériorité et à l'intimité que de tels modèles convoquent, ils ne se trouvent ni dépositaires d'un secret ni propices à en abriter, comme c'est par exemple le cas des demeures présentes dans le travail de Joachim Koester, familier lui aussi des esprits et des revenances, des narcotiques et des utopies insulaires, et qui traque les lieux de possibles communautés séparées. Il s'agit plutôt chez eux de la mise à l'épreuve de tels secrets en tant qu'ils sont toujours actifs. Autrement dit, il n'est pas question d'inventorier ou de documenter (d'où le rôle prédominant de la photographie et du film chez Koester) la possibilité, même ruinée ou rêvée, d'une soustraction ou d'une réduction du monde, mais de risquer à chaque fois une tentative d'évasion. En un sens, si leurs centres d'intérêt rapprochent d'évidence Berdaguer & Péjus de Koester, leurs démarches divergent. L'un enquête pour produire un constat, soulignant la mélancolie inhérente à toute exploration et à ses fruits (on ne recherche en effet que ce qui a toujours disparu ou ce qui reste encore à portée de main), tandis que le couple dispose des effets irrésolus, des exercices baroques de contorsionniste, des fugues encore à l'œuvre. En somme, c'est leur rapport à la modernité qui les distingue. Révolue, sinistrée jusqu'au comique chez l'un ; encore agitée, incertaine, dangereuse en un mot, chez les autres. Car c'est pour eux son programme conquérant qu'il s'agit à nouveau d'accompagner, tout en lui faussant compagnie, comme par inadvertance : raison pour laquelle des éléments surréalistes peuvent aussi aisément se mélanger au vocabulaire post-minimaliste ou conceptuel.

C'est pourquoi encore ils peuvent se faire côtoyer Houdini et Freud. Car ces figures apparaissent moins comme les repères d'une investigation de nature archéologique que comme les noms génériques d'une expérience relative à l'espace et à son déploiement. Autrement dit, comme les noms d'emprunt, provisoires, de Berdaguer & Péjus eux-mêmes. Au même titre que *Kilda* et ses habitants fantômes, que Sarah Winchester et sa maison en permanent développement, ou Hélène Smith et ses dialogues recomposant des univers en expansion

(Mars, les Indes). De Freud, dont on se souvient de la fameuse note énigmatique, « la Psyché, c'est l'étendue », c'est la célèbre scénographie de son cabinet et l'étrange place d'un miroir accroché à la fenêtre dont il est fait état, trouée paradoxale aménagée à l'intérieur de son bureau qui fait écran au paysage du dehors pour lui substituer en surimpression l'image de son double (*Salle de consultation*, 2012^[70, 78]). Et d'Houdini, le défi infiniment relevé de se libérer de toute astreinte, mais s'ingéniant à les multiplier sans relâche à dessein, jusqu'à celle, ultime, dans ce *Cénotaphe*, du tombeau.

Ces noms propres, mais aussi bien ces matériaux (le sable de *Timezone* venu d'une allusion de Smithson, les chaînes de Gaudí, les chaises d'enfants de *Communauté invisible*^[46], les arbres pathologiques, etc.) ne sont pas des objets d'étude, ni l'accès privilégié à des champs de la connaissance : la biologie, la psychanalyse, le spiritisme, la prestidigitation, l'histoire de l'art. Ce sont les accélérateurs d'une régression, ou, pour alléger l'accent infantile et fabuleux néanmoins tout à fait présent, les véhicules d'une involution. Mais celle-ci ne vise pas tant un retour vers un point d'origine qu'à pointer un vice de forme, une faille par où s'échapper, disparaître, ainsi qu'ils tiraient en 2007 une de leurs expositions : *Disparaître ici*. Faire place nette, comme le suggère l'auto-effacement de *Dreamland*, ou la disparition promise des *Maisons qui meurent*, ou l'hommage au programme d'évasion récurrente d'Houdini, voilà ce qui, dans chacun de leur projet, vient le doubler à la manière d'une ombre portée. C'est sans doute là que réside leur fascination paradoxale pour l'encombrement urbanistique, intellectuel, artistique, bref, historique — le répéter, pour mieux s'en tenir quitte. Du coup, l'importance du fantomatique tient moins chez eux à l'insistance d'une revenance non maîtrisée, fatalité discontinue, qu'à son inconsistance, à son caractère étheré. L'ensemble de leurs travaux est alors à prendre comme les restes, les pièces à conviction, toujours ironiques à n'être que preuves laissées derrière, d'une sortie de captivité. Tours de passe-passe, jeux de chausse-trappe, après de scrupuleux échafaudages, il s'agit de jouer des doubles, d'animer des reflets, de projeter des silhouettes, en vue de plus sûrement s'éclipser.

Stealing Away, Eclipsed

Hanging on a small chain affixed to the wall by an angle bracket, a ball of earth (in reality made of synthetic matter) presents a rough, uneven surface, where the traces of the way it has been made by hand in a rather crude way are still visible. But other more conspicuous accidents litter its periphery: it is bristling with bunches of keys. What is involved here? The carnival-like remake of a mediaeval club? A cumbersome key ring, as grotesque as it is inconvenient? Or the archive of fruitless attempts to "open" this compact mass with the aid of inadequate tools? It matters little: at play here, in a rudimentary way, is not only the contrast between two types of materials, but above all between their logic. Here is this malleable ball marked by the time of its making, at once an ideal sphere and a clumsy artefact, calling to mind the first sculptural gesture, evoking the potter's initial work, the schematic representation of the planet—in a word, bringing making and thinking together in its childlike simplicity. Conversely, the whole thing scatters keys, emblems of the precision tool, synonymous with intelligibility and its solutions, metaphors of a logic of articulation, adjustment, and its exact calculation; they remain, despite their diversity of forms and periods, pending their use, stuck, as useless as intact ruins. Two heterogeneous systems of logic, the one displayed in the other, control this *Trou noir*^[60]: one, perforce articulated (with the key-hole) and predatory (attested to by the teeth and their function of infiltrating, to wind up or discover); the other, solipsistic and immune.

If the title of this aggregate refers to the world of science and science fiction, whose mythology Berdaguer & Péjus borrow here and there, this does not thwart its own allegorical inclination. We are warned: here the "keys," the interpretations are subject to the threat of a fatal magnetization, and run a high risk of becoming bogged down, useless and comical decodings without an adequate lock. After all, if "a rose has no why," as Angelus Silesius declares, why not a black hole? But to take this warning of impossible access more seriously, something else, something more muffled, is emphasized here: the violence of repudiation or foreclosure. Rendered by a full, saturated ball, instead of that indiscernible orifice described by astrophysics, what then emerges from this black hole is a figure of captivity. With as many bunches of keys as a jailer, this ball, this head, this monad (we might even see in it the standard figuration of the classic subject) is nevertheless powerless to free itself from itself. Here, the black hole does not so much absorb as create an obstacle, and ban intrusions. In a word, it displays itself locked, based on a logic akin to that of the double bind, that contradictory injunction that is impossible to fulfil without betraying it. In the manner of Kafka's famous story *Before the Law*, if the keys were perhaps indeed destined to be introduced here, if, in a nutshell, they were the right keys, they nevertheless show themselves incapable of accomplishing their function. In sealing what was already closed, they are no longer anything other than the flags of confinement.

A similar enclosure plays a general role in the works of Berdaguer & Péjus. Its movement is twofold: that of a drawing- or sucking-up, of a magnetization, then of a stop, an interdiction—or a petrification. More than a mere prevention, what is usually involved is a dynamic, active and even aggressive enclosure. Slipping, for example, from "a rose has no teeth," as Bruce Nauman said in his very first linguistic piece (*A Rose Has No Teeth*), to "a tooth has no teeth," is, first of all, to emphatically reintroduce a tooth precisely where the set of its fellow teeth was significant by their absence. Nauman's piece, as we will recall, was actually inspired by Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, proposing to meditate upon the discursive break between the proposals: "a rose has no teeth," "a goose has no teeth" and "a newborn baby has no teeth." This 1966 work, with its polemical implications clearly aimed against certain Land Art works and their presupposed emphasis, is a sheet of lead (so it is soft) of modest proportions (roughly forty cm²), slightly rounded, initially meant to be placed on a tree trunk in the hypothesis of being covered, grafted, absorbed or devoured, in a word, by the growth of the bark. The piece is incidentally subtitled: (*Lead Tree Plaque*). What this Nauman sign commemorates, in the rigid style of urban legends, the lettering and a semblance of uneven wear on the surface imitating them in a laboured way, is the tree and its power. A tree which, as devoid of teeth as the rose, can nevertheless make art disappear,

and swallow it, or which, as it so happens, has a brief to commemorate that to which and on which it is applied. The patriarchal and phallic figure of the tutelary tree, of the tree which hands down knowledge, of the tree of oaths and endless discussions, turns against those sheltering by it. Another version, if you will, a less precipitate one, of the black hole. Nauman's wish, in shorthand: to be engulfed. We may, however, note in passing that when Nauman identifies the rose with the tree and its nevertheless threatening bareness, this is not without taking part, for his benefit, in this inoffensive-looking vigour. If Nauman claims to be so explicitly ingested, this is indeed after being himself metamorphosed, another Narcissus between the tree and the rose, into a stubborn destructive power.

All of a sudden we can gauge to what extent the implicit re-use of this rose becomes, with Berdaguer & Péjus, at once a tribute, an echo with soft cannibalism, the slow chewing of the tree-like (dental) gum, as much as a critical reversal, or a return of the repressed, tearing out the plant celebrated by Nauman, to raise, if we may so put it, the tooth squared. Because this is both duplicating the system of impossibility described by Wittgenstein's sentence (or just its linguistic possibility, bringing out from the midst of language this forlorn incisor like the Mallarméan "rose absent from all bouquets") and underlining the autonomy, the self-designation of the tooth, in the manner of Gertrude Stein's famous "A rose is a rose is a rose is a rose is a rose." All the more so because this "tooth with no teeth," a tooth without division, an absolute tooth in a way, becomes lodged in a giant jaw (*Mâchoire*, 2005).^[100] In shiny steel, far from Nauman's dull lead, it might call to mind a surgeon's instruments, those weird ones, for example, of the hallucinating gynaecologist in Cronenberg's *Dead Ringers* (1988). Engraved by laser, the letters of the hallowed formula tattoo this jaw, and even sign it, thereby becoming the mouth, a metonymy of the whole head. Which is to say, reducing this head to a colossal dental trophy. For this jaw also features a variant of that solitary game called *a puzzle*, as the public is invited to apply itself to it with the help of a table, which is to say, cut their teeth on it, to use the specific expression. By emphasizing the dentition of this articulated mandible, it is indeed the devouring function of the whole which is exhibited. As a final relic of the skeleton of a Sphinx revisited, which continues to marry enigma and endangerment, this jaw sheds light on the use of volume in the work of Berdaguer & Péjus. This latter is always the theatre of a tension, a threat: the interminable site of a conflict.

In this sense, the island, that *Insula* which lends its name to the exhibition, should not lead us astray. Let us remember the distinction made by geographers, and borrowed by Deleuze in his *Desert Islands*, between continental islands ("accidental islands, islands that have drifted: they are separate from a continent born from a dislocation, an erosion, a fracture, they survive the

swallowing up of what once held them back") and oceanic islands ("original, essential islands: at times they are made up of coral, they present us with nothing less than an organism—at others they rise up from submarine eruptions, bringing a movement from shoals to open air"). Whatever the island model at work here, and we could in fact attach such and such a piece to one or the other, it never indicates an autarky, but, on the contrary, emphasizes its derivation (that of continent or that of "shoals"), on the one hand; and its unfinished character, under way (in the process of appearance, of disappearance), on the other hand. Not forgetting (cf. conversation)^[125–27] that *insula* also describes a part of the brain supposedly associated with emotions such as anger, disgust, fear and happiness, or involved in conscious needs, such as the quest for food or drugs. As the stage of an agitation, this *insula* is anything except a secret receptacle. This is why even a piece like *Double aveugle*,^[116] which seems to illustrate the island ideal perfectly circumscribed with its spherical aquarium, its invisible blind tetra swimming in dark water, remains indebted to the effect of mirror and ghostlike copy which it produces. The spectator, as the title specifies, turns out to be the double of the fish—or of this huge pupil, an opaque ball of glass: the one fills the other with its movements. If only in the mode of suspicion. In the same way, *Kilda*^[124, 64, 120] refers very precisely to the name of a British archipelago populated by a host of birds, nowadays deserted by human beings after having, since antiquity and until very recently, accommodated a very small population practicing a subsistence economy. But here, too, the diagrammatic and inverted mountainous form, the image reflected in the photograph of an animal eye, the reference, lastly, to the method of drawing, known as "*chainette*" (small or catenary curve), used by Gaudí for his Sagrada Família, all this heckles and complicates the solipsistic model. The back and the front are exchanged as if the ascent to heaven promised by the cathedral applied to immersion in the ocean; the harshness of the landscape is translated into perfect curves; the bird of the Annunciation, turned into a gannet, prophesies a Holy Family with no heirs; the ruins of the stone buildings of an immemorial England are transferred to the plan of a proud unfinished Catalan basilica, etc. *Kilda*, whose name comes from a word meaning "shield" and where the odd murderous inclination still rings forth, is no longer presented as a withdrawn bastion. The archaic mythology of its utopia of sovereignty has changed and become the focus of a network of multiple, ambiguous and even contradictory relations.

In other words, the ultra-insular logic introduced by the *Trou noir* has to be reversed; under the fatality of incarceration, it is necessary to doggedly watch the breakaways of escapees. Or alternatively, if a tooth is incapable of duplicating itself, this is perhaps because its incisive power is dulled. What Berdaguer & Péjus strive precisely to do is multiply the angles of attack, as much

as formal vocabularies, their traditions and their rules—their effect of insularity. In this respect, and so as not to underestimate this derivative nature that the island has with them, it is worth noting that many of their volumes are models, maquettes, remakes, 3D translations of graphics, drawings, etc. Otherwise put, “objects” in suspense, results of a process of *expulsion* into space in three dimensions. With them, the sculptural motif is the signal of the expansion of what has been kept confined. So, for example, if the tree summoned by Nauman has completely disappeared from the jaw, this is so as to appear elsewhere, but quite differently, complete with less majestic connotations. It is these white trees, small and larger, modelled from drawings of patients. They are the *Forêt épileptique*,^[36–40] the seeds of the *Nanopollen*,^[44] the sand of *Timezone*,^[52] the angular landscape of *Dreamland*,^[28–30] and the contortions of the *Jardin d’addiction*.^[50, 112] Namely, a nature under the influence of a project, a nature subordinate to the work of signification. So these are trees whose original drawings are only relevant to be used for the psychological study of their authors, listed for their exemplary features. The singularity of the layout has disappeared here, buried beneath psychiatric meaning: there is no longer either tree or lines, all that exists is the generic imprint of a case, expression of a symptom become a text written black on white. The trees of Berdaguer & Péjus, on the other hand, are whitened, silent (no caption cancels them out in the commentary), grouped in a miniature fantastic forest or alone, or else on a human scale, *alter ego* of whoever has brought them out of the ground. But for all this, they are freed from their source: they keep an obvious form of expressiveness, they keep a link with the mental landscape in which they have grown—they are like balls of ejecta, those elements which it has not been possible to digest, and which are regurgitated as a compact mass. What is aimed at here is at least threefold: doing justice to automatic-type productions; providing whole, worthy figures for disorders (updating, if you will, the metaphor at work); and challenging the clinical discourse which assumes an exclusive right to look.

Likewise, the features of *Paroles martiennes*^[26, 118] borrow, in a manner comparable to the famous “frozen words” of chapter XVI of Rabelais’s *Quart Livre*, the path of the voice and the construction of sounds inside the mouth. The buccal cavity is presented as a sophisticated acoustic factory whose machinery is displayed here, outside. And yet, if this tracery proposed to the gaze translates sound in space, this sound itself remains unintelligible. With Rabelais, the words imprisoned in ice referred among other things to the availability offered by printing, and to the possible comings and goings between live word and knowledge within reach (even if certain words, “in Barbarian language,” remained incomprehensible). With Berdaguer & Péjus, it is a spiritualist, Hélène Smith, whose real name is Catherine-Élise Müller, and recorded in her time by Théodore Flournoy, a physician and

psychologist interested in parapsychological phenomena, who expresses herself in the supposed language of the Martians. An echo of *Self Talkers* (1999), the word here is not the expression of something specific whose outlines might be drawn up with precision, but the experience of a dispossession, if not of a possession. Spirits, Martian to boot, an eminently evanescent conjunction, provide the raw material which will become solidified as a layout. If the mouth produces sounds, it is also the place of origin of an invented, inspired, self-generated language, as if it were, in negative and in miniature, the planet Mars in its entirety. The mouth becomes a haunted house, and it is the itinerary of its various ghosts that is reproduced by the volume.

Mouth, house, here are two declared models of the volumes of Berdaguer & Péjus: between the organic and architecture, or cumulating them. But in spite of everything that has to do with innerness and intimacy, as summoned up by such models, they are neither trustees of a secret nor apt for keeping one, as is the case, for example, with the dwellings present in the work of Joachim Koester, who is also familiar with spirits and ghosts, narcotics and island utopias, and who tracks down the places of possible separate communities. It is rather a matter, with them, of putting such secrets to the test, inasmuch as they are still active. Otherwise put, it is not a question of inventorying or documenting (whence the predominant role of photography and film with Koester) the possibility, even ruined or dreamed, of a subtraction or reduction of the world, but of each time risking an attempt to escape. In a way, if their centres of interest clearly liken Berdaguer & Péjus to Koester, their approaches differ. The one investigates to produce an established fact, underlining the melancholy inherent in any exploration and its outcome (in fact one only seeks what has always disappeared or what still remains within reach), while the couple deals with unresolved effects, the baroque exercises of a contortionist, and escapes still at work. In a word, it is their relation to modernity that sets them apart. Bygone, stricken to a comic degree with the one; still agitated, uncertain, dangerous in a word, with the others. For it is for them his conquering programme which must be once again accompanied, even while giving the slip, as if inadvertently: a reason why surrealist elements can easily be mixed with the post-minimalist and conceptual vocabulary.

This, again, is why they can get Houdini and Freud to rub shoulders. For these figures appear less like the references of an archaeological investigation than like the generic names of an experience related to space and its deployment. Otherwise put, like the borrowed, temporary names of Berdaguer & Péjus themselves. Just like *Kilda* and its phantom inhabitants, Sarah Winchester and her ever-developing house, or Hélène Smith and her dialogues remaking expanding worlds (Mars, India). Of Freud, whose famous enigmatic note, “the Psyche is the expanse” we remember, it is the famous setting of

his surgery and the strange place of a mirror affixed to the window that is recorded, a paradoxical hole made inside his office which acts as a screen to the landscape outside, replacing it with the image of his own double, superimposed (*Salle de consultation*, 2012).^[70, 78] And of Houdini, the challenge endlessly taken up of freeing oneself from all constraints, but managing to relentlessly multiply them by design, right to the last one, in this *Cenotaph*, of the tomb.

These proper names, but also these materials (the sand of *Timezone*, from an allusion of Smithson, Gaudi’s chains, the children’s chairs of *Communauté invisible*,^[46] the pathological trees, etc.) are not objects of study, or the special access to areas of knowledge: biology, psychoanalysis, spiritualism, conjuring, art history. They are the accelerators of a regression or, to lighten the childlike and fabulous accent nevertheless present, the vehicles of an involution. But this latter is not aimed so much at a return towards a point of origin as at pinpointing a fault of form, a flaw whereby to escape, disappear, as they titled one of their shows in 2007: *Disparaître ici*. Making a clearly defined place, as suggested by the self-effacement of *Dreamland*, or the promised disappearance of the *Maisons qui meurent*, or the tribute to Houdini’s recurrent programme of escape, this is what, in each of their projects, duplicates it like a cast shadow. It is probably herein that lies their paradoxical fascination with urbanistic, intellectual, artistic and, in a nutshell, historical clutter—repeating it, the better to be quits with it. All of a sudden, the importance of ghostliness has less to do, for them, with an uncontrolled reappearance, a discontinuous fatality, than with its inconsistency, its ethereal character. All their works are thus to be taken as the remains, the evidence and exhibits, always ironical by being no more than pieces of proof left behind, of an escape from captivity. Conjuring tricks, games with traps and pitfalls, after scrupulous props and structures, it is a question of playing doubles, of enlivening reflections, projecting silhouettes, with a view to more surely stealing away, eclipsed.