

Christophe Berdaguer et Marie Péjus

s'entretiennent avec Anne-Lou Vicente

Pendant quatre mois, Christophe Berdaguer et Marie Péjus investissent tout un étage du Panorama et de la Friche la Belle de Mai, l'ancienne manufacture des tabacs devenue un lieu culturel et artistique emblématique de Marseille. Issue d'un long processus et spécifiquement pensée pour le lieu avec la commissaire Sandra Adam, l'exposition, régie par un ensemble de « communautés invisibles » incarnées par de nouvelles œuvres se révélant pour certaines d'entre elles être de nouvelles versions d'œuvres préexistantes, re-suscite histoires, figures et formes appartenant au monde du dessous ou du passé, dans un esprit largement visionnaire et métamorphique. Aussi est-il moins question ici d'une rétrospective que d'une résurgence résolument réticulaire nous invitant à emprunter les voies du rêve, à outrepasser les limites de l'humain et du vivant pour tenter d'entrer en communication avec l'autre, quel et où qu'il soit.

Pour commencer, pourriez-vous revenir sur la genèse et l'élaboration de ce projet, tant sur le plan de son processus, particulièrement étiré dans le temps, que de son protocole, tout à fait singulier ? Chaque exposition a son histoire et son espace, données avec lesquelles il faut composer. L'exposition « Communautés invisibles » est en effet un peu particulière à différents niveaux, notamment du fait de la temporalité de sa construction. Son point de départ, en quelque sorte, est la rencontre que nous avons faite avec celle qui en est la commissaire, Sandra Adam, à l'occasion de l'exposition « Les Maîtres du désordre » présentée en 2012 au musée du Quai Branly et dont elle assurait le commissariat avec Jean de Loisy. Notre intérêt mutuel pour l'architecture et l'anthropologie a fait naître un dialogue qui est le terreau de ce projet processuel et organique

qui s'attache particulièrement à rendre visibles, moins les œuvres en et pour elles-mêmes, que la manière dont elles (s')affectent et tiennent ensemble. L'idée, induite par cette temporalité longue, était de porter l'exposition comme une sorte de rêverie, un état un peu second, au gré d'un échange flottant mené dans un climat de travail « élargi », nécessairement modifié. Ce temps — presque d'incubation — a permis de multiplier et d'agencer (ou non) entre elles une multitude de strates, d'idées, d'images, comme autant de catalyseurs de ces « communautés invisibles ».

À quoi (et/ou à qui) se rapportent ici ces « communautés invisibles », si ce n'est au titre, cette fois au singulier, d'une de vos œuvres datant de 2012 qui consiste en un ensemble de quinze chaises réalisé d'après les archives photographiques d'une expérience de design libertaire menée avec les enfants des rues de Naples dans les années 1970 ? L'exposition est habitée, et en quelque sorte régie, par une série de « communautés invisibles » prélevées ou fabriquées à partir de « faits réels », plus ou moins intérieurs et intimistes, que l'on vient précisément révéler et rendre visibles, tangibles, même si elles peuvent revêtir ou recouvrir une certaine abstraction. Par exemple, *Mémoire de feux* consiste en une série de peintures dont la couleur de chacune est conçue à partir de la suie « récoltée » sur le lieu d'un incendie par une entreprise de nettoyage spécialisée. Le sinistre, et le relatif trauma qui lui est associé en creux, produisent alors une couleur et une image abstraite, brouillée comme un ciel chargé de cendres.

D'une certaine manière, on retrouve ce principe de dégradé et de contraste avec *Time Zone*, pièce littéralement centrale dans l'exposition, constituée de sable noir et de sable blanc qui, au gré des

piétinements, sont amenés à se mélanger graduellement, jusqu'à créer, comme par contamination, une matière grise. En effet, ce bac à sable, auquel on accède via un long couloir, fonctionne comme un rond point, une plaque tournante qui dessert les cinq espaces de l'exposition, en même temps qu'elle fait office de caisse d'enregistrement, de témoin du passage — du temps comme des visiteurs — ainsi révélé. Il s'agit ici de rejouer, concrètement et à l'endroit, le principe à l'œuvre dans une vidéo éponyme de 2010 où l'on peut voir un homme marchant dans du sable gris qui, au fil de la déambulation, forme deux demi-cercles, l'un blanc, l'autre noir, écho à l'illustration que proposait Robert Smithson du phénomène d'entropie. Par son principe, *Time Zone* reprend (ou prédit) ici l'organisation générale de l'exposition conçue dans une logique très organique, poreuse et volatile, chaque salle étant en quelque sorte contaminée, pollinisée par l'autre, le tout apparaissant comme un grand jardin qu'on laisse se déployer, se déborder lui-même.

Récurrentes de manière générale dans votre travail, les notions de contamination, de transmission et de circulation, de résurgence voire de résurrection, sont particulièrement présentes dans l'exposition au travers d'une de ces « communautés invisibles » qu'incarne un virus géant d'origine sibérienne. Ce virus se trouve en suspension dans un aquarium au fond duquel repose une météorite qui provient elle aussi de Sibérie et fait écho aux impressionnants impacts que produit la libération d'importantes quantités de méthane contenues dans le pergélisol, en raison du réchauffement climatique. Une « image » qui évoque l'entrée en collision de deux temps, deux mouvements (l'un ascendant, l'autre descendant) et, avec deux aires (l'une terrestre, l'autre céleste).

« Communautés invisibles »
Friche la Belle de Mai, Marseille.
29.06 - 21.10.2018



Berdaguer & Péjus. *Zone Temps*, 2009-2018.
Sable / sand. « Tempodrome », circuit, Lausanne, 2010.
Dimensions variables / variable dimensions.
Photo: David Gagnebains de Bons



Berdaguer & Péjus.
E17 Y40 A18 C28 x40 O13, 2012-2014.
Résine, dimensions variables /
resin, variable dimensions.
« Inside », Palais de Tokyo, Paris, 2014.
Photo: André Morin



Berdaguer & Péjus.
Kilda (I), 2008.
Châmes, vidéo / chains,
video, « Dreamtime »,
Les Abattoirs, Toulouse.
Coll. IAC, Villeurbanne.

Cette articulation entre ciel et terre est particulièrement sensible dans l'installation présentée au Panorama qui revisite la pièce *Kilda* (2008), sculpture-architecture intermédiaire et hybride, habitat pour oiseaux invitant ici le visiteur, par ses assises, à venir se poser et survoler visuellement le paysage.

Qu'elle provienne de l'en-deçà ou de l'au-delà (que ce soit dans l'espace ou dans le temps), il y a une forme de hantise qui hante aussi votre œuvre et habite à son tour cette exposition que l'on pourrait qualifier de flottante et enveloppante à la fois. On y retrouve notamment l'esprit de Sarah Winchester (1839-1922) et de son incroyable « maison sans fin » à San José en Californie, un immense manoir fonctionnant comme une sorte de piège à fantômes (ceux des morts sous les coups d'une carabine Winchester) qu'elle a construit sans relâche pendant près de quarante ans. Oui, l'ensemble des propositions détient en creux des histoires de « fantômes », des traces de vie qui ont été ou qui sont encore à l'œuvre. La construction de l'exposition à partir d'un espace central (le bac à sable), et dont le début (ou l'entrée, qui commence dès l'extérieur) pourrait autant être une fin de par son aspect à demi (dé)construit, *in progress*, fait écho à cette maison bâtie pour une communauté

littéralement invisible qu'étaient ces esprits auxquels la veuve de William Wirt Winchester a voulu indéfiniment échapper. Par ailleurs, une version nouvelle — pour ne pas dire fantôme — d'une pièce antérieure, *With Sarah* (2009), est présentée à la Friche. Cette sculpture-architecture, telle une construction réticulaire générée par un système de connexions synaptiques, est ici démembrée: elle se divise en quarante fragments qui, arrimés à de petits moteurs à peine visibles, tournent sur eux-mêmes, évoquant de manière métaphorique les tables spirites, particulièrement en vogue à l'époque. À certains endroits où la pièce est sectionnée se trouvent des cartouches de balles Winchester, comme si chaque pièce envoyait une trajectoire invisible dans l'espace, dans une perspective quasi arachnéenne.

La communauté des *Sculpturecare* n'évoque-t-elle pas aussi à sa manière ce caractère fantomatique au travers des formes absentes pour lesquelles elles sont originellement conçues? Oui, les *Sculpturecare* sont des agrandissements d'emballages en polystyrène dont la fonction est de protéger des objets, d'en prendre soin. Ce sont des contre-formes qui existent ici en tant que telles, indépendamment des objets qu'elles sont censées accompagner, et qui s'apparentent par leur échelle

agrandie à des constructions irrésolues, entre fragments d'architecture et éléments de mobilier. La salle où elles se trouvent réunies est baignée d'une lumière verte qui génère un climat de « déréalisation » en même temps qu'elle soigne à son tour, de par ses vertus apaisantes.

J'ai le sentiment que, d'une manière générale, vos œuvres sont comme des passeurs, faisant le lien entre deux mondes, deux états, deux temps, etc. Dans son livre *Au bonheur des morts*. *Récits de ceux qui restent*, Vinciane Despret raconte cette belle histoire qui se passe dans un village de Mansfield en 1829: alors qu'elle a complètement oublié de mettre dans la tombe d'une amie les lettres écrites par son fils à la demande de ce dernier, une femme demande à la veuve du facteur du village décédé quelques mois plus tard de glisser ces lettres dans sa tombe, projetant ainsi l'acte de transmission jusque dans l'au-delà. Ça nous semble être une belle idée de ce qu'est ou devrait être une œuvre d'art, et nous tâchons, à chaque fois, de trouver des moyens dérivés de poursuivre le dialogue, dans d'autres lieux, avec d'autres interlocuteurs, d'autres récits, en jouant sur le fil du rationnel, du vivant et du visible, laissant grande ouverte la possibilité du doute et des espaces et lignes de fuite qu'il permet d'inventer et d'investir.

Christophe Berdaguer and Marie Péjus

in conversation with Anne-Lou Vicente

"Communautés invisibles"
Friche la Belle de Mai, Marseille,
29.06 - 21.10.2018

For four months, Christophe Berdaguer and Marie Péjus are occupying a whole floor of Le Panorama and La Friche la Belle de Mai, the old tobacco factory that has become an emblematic cultural and artistic centre in Marseille. Resulting from a lengthy process specifically conceived for the venue with the curator Sandra Adam, the exhibition is governed by a set of "invisible communities" incarnated by new works, some of which turn out to be new versions of already existing works; as such, it re-kindles figures and forms belonging to the netherworld and the world of the past, in a broadly visionary and metamorphic spirit. So what is involved here is not so much a retrospective as a markedly interconnected, reticular resurgence inviting us to take dream paths, and go beyond the limits of the human and the living to try and get in touch with the other, whatever and wherever it may be.

To start with, could you go back over the project's genesis and preparation, in terms of both its process, which is particularly stretched over time, and its procedure, which is quite unusual? Every exhibition has its own history and space, data which one has to come to terms with. The exhibition "Invisible Communities" is in fact a bit special on different levels, in particular because of the time-frame of its construction. In a way, its point of departure is the meeting we had with its curator, Sandra Adam, at the exhibition "The Masters of Disorder", held in 2012 at the Musée du Quai Branly in Paris, which she also curated together with Jean de Loisy. Our shared interest in architecture and anthropology gave rise to a dialogue which formed the loam of this organic and process-based project, focusing especially not so much on making the works visible in and for themselves, as on the way in which they affect (one another) and hold together. Brought on by this long time-frame,

the idea was to present the exhibition like a kind of daydream, a slightly daze-like state, at the mercy of a floating exchange conducted in an "expanded" and performative modified work atmosphere. That time—almost one of incubation—made it possible to multiply a whole host of layers, ideas and images, and arrange them (or not) among themselves, like so many catalysts of these "invisible communities".

What (and/or whom) do these "invisible communities" relate to here, if not the title, singular this time, of one of your works dating back to 2012, which consists in a set of fifteen chairs based on the photographic archives of a libertarian design experiment undertaken with Neapolitan street children in the 1970s? The exhibition is informed, and in a way governed, by a series of "invisible communities" sampled or made using "real facts", more or less inner and intimist, which we happen to reveal and make visible, and tangible, even if they may have or may encompass a certain abstraction. *Mémoire de feu* [Fire Memories], for example, consists in a series of paintings whose colour is respectively conceived based on the soot "harvested" from the site of a fire by a specialized cleaning company. The accident, and the relative trauma implicitly associated with it, thus produce a colour and an abstract image, smudged like a sky filled with ash.

In a way, we find this principle of shading and contrast with *Time Zone*, the exhibition's quite literally central piece, made of black and white sand which, as it is trampled on, becomes gradually mixed, until it creates a grey matter, as if by contamination. In fact that sand box, which you access via a long corridor, works like a roundabout, a hub which serves the exhibition's five areas, at the same time as it acts as

a register, a witness to the passage of time and visitors alike, thus revealed. What is involved here is a re-enactment, both tangibly and on reverse, of the principle at work in a 2010 video of the same name, in which you can see a man walking in grey sand who, as he walks, forms two semi-circles, one white, the other black, echoing the illustration proposed by Robert Smithson of the phenomenon of entropy. Through its principle, *Time Zone* here borrows (or predicts) the exhibition's general organization, conceived within a very organic, porous and volatile logic, with each room being in a way contaminated, pollinated by the next, and the whole thing looking like a large garden that is allowed to develop, and grow beyond itself.



Berdaguer & Péjus, *Mémoires de feu*, 2018.
Détail d'un ensemble de peinture sur papier /
detail of a series of paintings on paper.
Photo: CBMP



Berdaguer & Péjus, *Sculpture Care*, 2018.
Polystyrène, enduit, peinture, néons / polystyrene, primer, paint, neons.
Dimensions variables / variable dimensions.
Photomontage: CBMP

The notions of contamination, transmission and circulation, resurgence and even resurrection, which are generally recurrent in your work, are especially present in the exhibition by way of one of these “invisible communities” incarnated by a gigantic virus of Siberian origin. This virus is in a state of suspension in an aquarium at the bottom of which lies a meteorite which also comes from Siberia, and echoes the impressive impacts produced by the release of large amounts of methane contained in the permafrost, due to global warming. An “image” which evokes the collision of two times, and two movements (one rising, the other falling) with two areas (one terrestrial, the other celestial). This linkage between sky and earth is especially perceptible in the installation on view at Le Panorama, which revisits *Kilda* (2008), an intermediate and hybrid architecture-sculpture, providing a habitat for birds, here inviting visitors, by way of its seating, to settle and visually survey the landscape.

Whether it comes from hither or thither (be it in space or in time), there’s a form of obsession which also haunts your oeuvre and in turn informs this exhibition, which we might describe as at once floating and enveloping. In it, in particular, we find the spirit of Sarah Winchester (1839-1922) and her incredible “endless house” at San Jose in California, a huge manor functioning like a sort of ghost trap (the ghosts of people

killed by shots from Winchester rifles), which she went on relentlessly building for almost 40 years.

Yes, all the proposals implicitly contain “ghost” stories, traces of life which have been or still are at work. The construction of the exhibition based on a central space (the sand box), whose beginning (or entrance, which starts from the outside) might just as well be an end because of its half-(de-)constructed look, like a ‘work in progress’, echoes that house built for a literally invisible community formed by those spirits from which William Wirt Winchester’s widow wanted to escape once and for all. What’s more, a new—not to say phantom—version of an earlier piece, *With Sarah* (2009), is being presented at La Friche. This architecture-sculpture, like a reticular construction occasioned by a system of synaptic connections, is here dismembered: it is divided into 40 fragments which, fastened to small, almost invisible motors, revolve on themselves, metaphorically evoking spiritualist tables, which were particularly fashionable at that time. In some places where the piece is cut there are Winchester cartridges, as if each piece were sending an invisible trajectory into space, in an almost spider-like perspective.

Doesn’t the *Sculpturecare* community also, in its own way, conjure up this ghostlike character through the absent forms for which they were originally conceived? Yes, the *Sculpturecare* works are enlargements of polystyrene packages

whose function is to protect and take care of objects. They are counter-forms which exist here as such, independently of the objects they are meant to accompany, and which, by their enlarged scale, are akin to unresolved constructions, somewhere between fragments of architecture and items of furniture. The room where they are to be found is awash in a green light that creates a climate where the sense of reality is lost, at the same time as, in its turn, it is caring, through its soothing virtues.

I get the feeling that, in a general way, your works are like go-betweens, making a link between two worlds, two states, two times, etc. In Vinciane Despret’s book *Au Bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, she tells a beautiful tale which is set in the village of Mansfield in 1829. While she has completely forgotten to place in a friend’s grave letters written by her son at this latter’s request, a woman asks the widow of the village postman, who passed away a few months later, to slip those letters into his grave, thus projecting the act of transmission into the hereafter. This seems to us to be a very good idea about what a work of art is or should be, and we try, each time, to find ways to pursue the dialogue, in other places, with other interlocutors, other narratives, playing with the rational, the living and the visible, leaving wide open the possibility of doubt, and the spaces and vanishing lines which it makes it possible to invent and use.



Berdaguer & Péjus, *Paroles martiennes*, 2012.
Frittage de poudre, son, dimensions variables / sintered powder, sound, variable dimensions. Photo: Blaise Adillon



Berdaguer & Péjus, *Sculpture hystérique*, 2017.
Impression 3D, bleu de Méthylène, dimensions variables / 3D print, methylene blue, variable dimensions. Photo: E.Verrat