

Il faudrait apprendre à se méfier des généalogies scolastiques que l'histoire de l'art a imposées sur l'ensemble des activités humaines. Car tout en reconnaissant que, parmi l'immense variété de formes de l'agir humain, certaines pratiques montrent une certaine autonomie envers les autres (elles ne se plient pas à la logique de l'utilité ou du besoin, par exemple), ces exercices historiques prolongent les postures de l'académie sur un champ qui, par définition, se définit comme anti-académique. Surtout, ces généalogies s'obstinent à nier aux arts une liberté, encore plus radicale: celle que chacun d'eux a envers sa propre histoire. Ainsi un tableau sera toujours considéré comme le résultat d'une évolution purement interne à l'histoire du genre, comme l'incarnation d'une logique purement picturale ou visuelle, de la même manière qu'un roman sera rigoureusement compris et interprété dans les strictes limites des vicissitudes de l'écriture littéraire. Et pourtant, il n'y aurait rien de plus trompeur que de lire l'activité qui s'est déposée dans les œuvres de Berdaguer et Péjus en la reliant à l'histoire des arts plastiques et des avant-gardes artistiques du xx^e siècle. Il s'agirait tout d'abord d'une erreur historique majeure. À partir des années 1960, en dépassant les limites du dogme moderniste d'une adhésion absolue de tout art à son médium et à ses propriétés matérielles (*medium specificity*) – le dogme dont Greenberg avait trouvé la formulation la plus rigoureuse après Lessing –, l'art s'est définitivement constitué dans un registre postmédial. «Le domaine de compétences unique, propre à chaque art»,

104 ne coïncide plus «avec tout ce qui était unique dans la nature de son médium»¹: la tâche ne pourra plus consister «à éliminer, des effets spécifiques de chaque art, le moindre effet qui aurait éventuellement pu être emprunté à un autre médium, ou importé au travers du médium d'un autre art²». Impossible de penser à la pureté d'un art coïncidant avec la nature du support matériel ou les règles de sa constitution. Berdaquer et Pégus sembleraient avoir tiré les conséquences les plus radicales du dépassement de l'horizon moderniste. L'art postmédial ne peut pas se limiter à une série de détournements d'opérations et de techniques propres à un domaine dans les autres, ni au mélange de plusieurs supports.

L'abandon de la *medium specificity* coïncide avec l'émergence d'un «art en général» qui a des traits duchampiens: si l'art ne se multiplie plus en fonction des supports sur lesquels il s'exerce, c'est parce que sa nature est générique et universelle³. Non seulement il peut habiter n'importe quel objet, à n'importe quel stade ou grade de réalité (peu importe si l'objet est réalisé ou pas, peu importe s'il est un objet réel ou une idée d'objet), mais il peut

.....

1. Clement Greenberg, «La peinture moderniste», *Appareil*, 17, 2016, accessible en ligne: <http://appareil.revues.org/2302>
2. *Ibid.*
3. Cf. Rosalind Krauss, «Specific Objects», *Res – Anthropology and Aesthetics*, 46, 2004, p. 221-224; *Id.*, «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry*, 25, 1999, p. 289-305; Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996.

105 le faire (à la différence de ce que Duchamp avait essayé de faire avec le *ready-made*) dans n'importe quel contexte, sans devoir nécessairement entrer dans un musée ou dans une galerie pour se transformer en objet d'art. L'art n'a plus de lieu *spécifique* nulle part car il est partout: il tend à coïncider à la fois avec les limites du pensable et les limites du «faisable», et surtout à faire coïncider ces deux limites. Il ne s'agit plus de faire de l'art le régime de la transgression propre à toute discipline de la pratique et de la pensée, mais de produire des objets qui révoquent toute distinction entre le penser et le faire, entre la production et l'expérience. Cela est particulièrement évident dans des œuvres telles que Psychoarchitectures (2006-2015). Si déjà le concept qui donne son titre à l'œuvre semble produire ce seuil d'indistinction entre l'espace matériel, avec ses lois et ses formes, et le psychisme, ce qui est en face de l'observateur est à la fois la matérialisation de l'espace psychique (la réalité telle qu'elle est formée et déformée à l'intérieur de la conscience) mais aussi des maquettes, des prototypes qui permettraient de rendre la réalité parfaitement isomorphe à l'univers intérieur d'un psychotique. Au-delà des questions liées à la focalisation sur les aspects traumatiques (qui revient souvent dans l'œuvre du duo), il importe de souligner tout d'abord le chiasme entre contemplation (théorie) et production (technique): ce qu'on appelle art ne se trouve ni d'un côté ni de l'autre de cette opposition, mais tient justement dans la tentative de se tenir à mi-chemin. Parfois ce chiasme peut être déclenché avec une simple inversion de l'intérieur et de l'extérieur, comme dans Arbres (2008-2014), où les arbres ne sont que les

106 matérialisations végétales des mouvements de l'âme. Ce procédé apparemment banal ouvre la voie à une généralisation inquiétante: tout objet artistique ou technique n'est que la matérialisation d'une névrose d'autrui car l'art et la technique ne sont rien d'autre que des mouvements qui permettent de rendre l'espace et le psychisme à la fois isomorphes et interchangeables. Dans d'autres œuvres, comme Paysages chimiques (1999), Double insu (2010) ou Jardin d'addiction (2008-2010 et 2011), le procédé est opposé: on construit un paysage en modifiant l'esprit de l'observateur et non l'espace, mais pour montrer encore une fois (du moins dans le corps du dispositif lui-même) la coïncidence entre l'intérieur et l'extérieur, le psychisme et l'espace, et plus profondément l'expérience et la technique artistique. Il n'y a pas d'expérience qui ne soit pas déjà «construite» esthétiquement et techniquement, et à l'inverse toute œuvre artistique est modification de l'esprit avant d'être un façonnage du monde extérieur: mieux, elle est le point de coïncidence entre façonnage de l'esprit et façonnage du monde. Parfois, le procédé est plus subtil. Dans Tête (je plairai) (2009), c'est littéralement une substance chimique psychotrope (le Prozac) qui devient le décor d'une pierre, la matière originaire et paradigmatique de tout objet technique. L'art est donc partout car il n'est que l'évidence que toute matière est actualité de psychisme, de pensée. À l'inverse, il peut surgir en tout lieu et à tout moment, car il concerne moins la forme et la visibilité des objets que leur principe de développement. C'est pour cette raison que celui de Berdaguer et Péjus ne donne pas naissance à des «œuvres» à proprement parler, mais à des prototypes: «[...] nous préférons penser nos travaux comme

107 des prototypes plutôt que comme des objets finis: il y a du devenir, un potentiel dans lequel le regardeur peut se projeter et imaginer la chaîne de projection (symbolique, esthétique, psychique...) qui va avec ce prototype – à chacun de se l'approprier et de l'accueillir dans sa petite entreprise⁴.»

Un prototype est tout d'abord un objet qui refuse la logique de l'*aere perennius* qui fonde et rend possible la fruition de l'œuvre d'art traditionnelle en tant qu'objet séparé, différent des autres, capable d'exister seulement dans des lieux spécifiques qui en assurent l'autonomie. Non seulement il peut évoluer, mais c'est *le principe de changement de la matière qui l'entoure et, au même titre, une règle spéculative et théorique pour tout observateur*. Encore une fois, le but de l'art est de faire coïncider théorie et pratique, pensée et métamorphose de la matière. De ce point de vue, l'art de Berdaguer et Péjus se situe bien au-delà de la fausse opposition entre l'aura de l'unicité de l'objet d'art et sa reproductibilité technique. De ce point de vue, leur travail semblerait s'inscrire moins dans l'histoire de l'art contemporain post-duchampien ou de l'art conceptuel que dans les avant-gardes de l'architecture radicale de l'Italie des années 1970. Certes, comme dans le célèbre manifeste de Sol LeWitt, Berdaguer et Péjus pourraient affirmer que, dans leur travaux, «l'idée devient une machine qui fait l'art»: «tous les projets et les

.....
4. «Prototype présent», entretien avec Elie During réalisé en janvier 2010, accessible en ligne: www.cbmp.fr/prototype-present_96.html

108 décisions sont faits avant et la réalisation de l'œuvre devient une question secondaire»⁵. Comme pour LeWitt, dans leurs travaux «l'aspect de l'œuvre d'art n'est pas trop important [...]. Indifféremment de la forme qu'elle prendra, elle doit commencer avec une idée⁶». Mais, à la différence du premier, le conceptuel n'a ici rien de contradictoire avec le perceptif. Au contraire, il s'agit de trouver le point d'accord entre concept et expérience, même dans les pièces les plus paradoxales, comme *Anesthetic landscape* (2003). Au célèbre logion de Kossuth selon lequel «tout art (après Duchamp) est conceptuel par nature parce que l'art existe seulement artificiellement⁷» le duo semble vouloir ajouter que tout concept ne peut exister que sous forme sensible.

Le choix de s'inspirer de l'architecture et de ses avant-gardes n'est pas anodin: c'est l'architecture, beaucoup plus que d'autres «disciplines artistiques», qui indique la voie de dépassement des apories de la fin de la *medium specificity*. Ce qui reste après la multiplicité des arts n'est pas un art générique, mais l'universalité du dessin, au sens plus ancien du mot, celui qui s'est conservé dans la pratique du design industriel. Depuis la Renaissance le dessin n'indique pas simplement la ligne extérieure qui déli-

.....
5. Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art», in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, éd. par Alexander Alberro et Blake Stimson, Cambridge, MIT Press et al, 1999, p. 12.

6. *Ibid.*

7. Joseph Kossuth, «Art after Philosophy», *ibid.*, p. 164.

109 mite la surface des corps, mais aussi, selon le mot du Filarète, «la fondation de toute chose faite par la main», donc justement la coïncidence entre l'ordre pratique et l'ordre théorique. Berdaguer et Péjus semblent avoir éliminé tout reste graphique dans le dessin pour en tirer la parfaite identification entre art et projet.

Ce sont surtout les groupes Archizoom et Superstudio qui ont transformé l'architecture dans une cornue qui a permis de faire coïncider technique et psychisme: dans l'architecture toute technique devient vie de l'esprit, et l'esprit n'est rien d'autre que maniement et forme de la matière. Superstudio en particulier a développé la «possibilité d'une architecture conceptuelle étendue», qui incarne l'ambition d'un art total, global, dont la tâche est à la fois de coïncider avec la vie et d'incarner le principe d'engendrement de ce monde: «l'architecture est l'un des rares moyens de rendre visible l'ordre cosmique»⁸. Comme les projets de Superstudio, les prototypes de Berdaguer et Péjus œuvrent à une «refondation psychologique de l'objet» qui rende possible de «viser l'identité entre la vie et la réalité dans sa totalité». Berdaguer et Péjus radicalisent les intuitions des avant-gardes italiennes: si pour ces dernières

.....
8. Superstudio, *Opere 1966-1978*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 244. Pour une vision sur la portée cosmologique des théories de l'architecture contemporaine, cf. Marcello Barison, «Architektura zwierzęcia-maszyny» [Architecture de l'animal-machine], in «Autoportret», *Organiczność*, 4 (55), 2016, p. 20-29.

110 L'architecture est un fait psychique qui nous «enseigne à vivre dans notre tête plutôt que dans la meilleure des capsules *plug-in*⁹», pour eux il y a une parfaite coïncidence entre le façonnage de la pierre et celui de l'esprit. Tout objet artistique est psychotrope, et tout psychisme est un objet d'art. Et le monde dans sa totalité est un fait psychotropique. «Une œuvre n'est pas un objet hors-sol : elle invente un territoire à partir d'un sol¹⁰.» Ce sol est à la fois géologique et noologique. Tout l'œuvre de Berdaguer et Péjus vise à cette identification : comment faire coïncider, ne serait-ce que dans l'instant d'une œuvre, esprit et matière, terre et cerveau.

.....
9. *Ibid.*, p. 245.

10. «Prototype présent», *loc. cit.*

