

CAC Brétigny

Centre d'art contemporain
Rue Henri Douard
91220 Brétigny-sur-Orge
+33 (0)1 60 85 20 76
info@cacbretigny.com
cacbretigny.com

les cellules blanches, nues et
le sommeil électrique

Sébastien Rémy

13.04—08.06.19

Quand la parole déclare
l'espace

Sur quelques œuvres de
Sébastien Rémy

par Marie-Laure Lapeyrière

[1-24]

- *Est-il possible de regarder sans imaginer ?*
- *Non, dans la mesure où il y a toujours une
projection¹.*

A l'ouverture, en octobre 2016, de l'exposition *Tes mains dans mes chaussures*² au Centre d'art La Galerie à Noisy-le-Sec, il était possible de découvrir, dans une partie spécifique de l'espace d'exposition, le rassemblement de cinq projets de l'artiste Sébastien Rémy dont la porosité respective, mise en exergue par leur interaction, avait construit un ensemble cohérent autour des notions de disparition et de réclusion domestique, de silence et d'espace.

Formellement, le sol était recouvert d'une moquette au motif illusionniste, sorte de projection d'espaces, titrée à propos *Les Espaces indéfinis* (depuis 2016), sur laquelle avaient été disposés plusieurs autres projets. *Rooms on Streets* (depuis 2016), composé de deux enceintes diffusant une pièce sonore, *Silences et «presque silences»* (*Turn On, Tune In, Drop Out*) (depuis 2016)³, bureau dont le plateau est imprimé d'une composition modélisée⁴ de textes, articles, notes et quelques éléments de bureau (scotch, stylos, pièces de monnaies, etc.) ayant pour sujet le retrait du monde de l'art, puis un texte qui, photocopié en plusieurs exemplaires posés sur un tabouret à disposition des visiteurs, constitue l'une des occurrences du projet *Nameless Series* (depuis 2015). Consacré à Lee Lozano, figure importante bien que méconnue de la scène américaine des années 60 et notamment proche de Dan Graham, Hollis

¹ Echange entre Patricia Falguière et Catherine Francblin à l'occasion d'une performance de Pierre Leguillon à la Fondation Ricard, «*Si on allait au diaporama ?*», le 30 octobre 2002.

² Cette exposition commissariée par Emilie Renard et Vanessa Desclaux sur la durée d'une année (d'octobre 2016 à juillet 2017) est pensée sur le mode de la transformation en vue d'éprouver autant les limites d'une institution que d'en contourner les rigidités selon les propos d'Emilie Renard.

³ La première partie du titre de ce projet semble faire plus spécifiquement référence à la décision de retrait de Michel Parmentier entre 1968 et 1984—voir notamment le numéro 128 de la revue *art press* publiée en 1988.

⁴ La modélisation en trois dimensions est l'une des techniques de représentation notamment utilisées par l'artiste dans les projets suivants: *Les Espaces indéfinis*, *Silences et «presque silences»*, *Tant que je vous parle ce n'est pas une frontière*, et ceux visiblement à venir.

Frampton et Carl Andre, ce texte s'appuie sur la trajectoire et les multiples changements d'identités de l'artiste. Tandis que *Silences et «presque silences»* (*Turn On, Tune In, Drop Out*) (depuis 216) mais aussi *Nameless Series* (depuis 2015) traitent plus spécifiquement du renoncement à l'art et des identités versatiles, *Les Espaces indéfinis* et *Rooms on Streets* réalisés pour l'occasion, et sur le principe de solidarité avec leur contexte d'apparition, s'inscrivent pour leur part dans des problématiques d'espace.

Conçu en résonance avec le projet *a shadow was seen moving in that window*⁵ qui, depuis 2012, se déploie autour de la figure du reclus domestique, *Les Espaces indéfinis* (depuis 2016) se révèle en effet sous la forme d'un projet qui semble avant tout réfléchir l'espace—c'est-à-dire penser la question de l'espace autant que se constituer en «image miroir» où contexte et contenu se rencontrent et se réfléchissent—via le binôme d'opposition intérieur/extérieur autant qu'à travers la relation d'énonciation et d'adresse qu'articulent l'espace d'exposition et son pendant préalable, l'atelier. Pour cela, attentif à l'esthétique situationnelle d'un Michael Asher, Sébastien Rémy amorce ses projets les plus récents, tel *Les Espaces indéfinis*, par des relevés topologiques qui lui permettent d'inscrire ses modélisations dans des contextes indexés sur le réel. Dynamique qui constitue, chez lui, la trame d'une reconfiguration des espaces de perception sur le mode du trouble et de l'ambiguïté.

Séparée par deux piliers du reste des espaces d'exposition, la zone qu'avait investie l'artiste au sein du CAC La Galerie à Noisy-le-Sec avait pour particularité de n'être ni réellement close ni partie prenante de l'espace central. Sorte de chambre ouverte sur l'ensemble des espaces d'exposition, elle fonctionnait comme le simulacre d'une pièce indépendante—gardant, via une grande fenêtre, trace de sa destination domestique première avant qu'une transformation ne lui ait conféré le caractère spécifique de l'espace d'exposition, un white cube inséré dans la structure architecturale de la maison. La disposition de cette «fausse pièce» a ainsi participé à la conception du dispositif autant qu'à son expérience, en accueillant un ensemble de projets qui jouent notamment de la confusion des usages. Dans un premier temps, Sébastien Rémy a en

⁵ *a shadow was moving in that window*—citation extraite du film *F for Fake* d'Orson Welles réalisé en 1974—est un projet débuté en 2012 à l'occasion d'une invitation de Sophie Lapalu, puis déployé dans le cadre d'une résidence collaborative au Centre d'art de Pougues-les-Eaux. La figure des reclus domestiques est l'objet principal et le sujet de ce projet, qui s'est déployé sous des formes plurielles, incluant notamment sculpture, conversation, conférence, film, etc.

effet superposé deux espaces, celui de sa chambre à coucher/atelier et celui de l'espace d'exposition/centre d'art, forçant ainsi «leur coïncidence». Ce qui peut ici ressembler à un geste fait étonnamment écho à celui par lequel Lucas Samaras transporta en 1964 le contenu de son atelier / chambre à coucher dans la galerie Green située sur la 57^h Street à New York. D'une manière assez similaire au geste de Samaras, qui faisait au public l'offrande de sa vie privée faite art, tel un dandy⁶, Sébastien Rémy suggère combien se mêlent, pour sa part, son espace personnel et son espace de travail, proposant au public un aperçu de son espace privé. Cependant et au lieu de déplacer concrètement les objets et meubles de sa propre chambre/atelier, Rémy a choisi d'en reproduire certains en trois dimensions au titre du motif de la moquette, ainsi constitué de plusieurs niveaux de lecture.

Ainsi, le motif reproduisait tout d'abord, de façon précise, le sol sur lequel la moquette était posée—lattes du parquet, grilles d'aération et prises électriques—en une sorte de duplicata exact de la surface qu'elle recouvre. La caractéristique tautologique de cette proposition, forme d'adhérence au contexte de son apparition, fait par ailleurs écho à une œuvre de William Anastasi. Fin avril 1967, l'artiste américain inaugurerait à la Dwan Gallery à New York une exposition intitulée *Six Sites* comportant six larges panneaux sérigraphiés, de dimensions variables, qui reproduisaient avec exactitude le mur et ses détails sur lequel chacun des panneaux étaient accrochés. Par cet acte de répétition du même, William Anastasi enrichissait le regard d'une compréhension littérale de la surface du mur comme composante importante des œuvres exposées, sorte de commentaire pertinent d'une histoire récente du modernisme. Le mur, devenu protagoniste plutôt que support passif, venait d'accéder au statut de puissance esthétique. Anastasi démontrait ainsi dans le même temps que la perception est matériellement déterminée par les conditions d'insertion d'une œuvre et que son support pouvait également changer de statut. Pour Sébastien Rémy, il n'est en revanche pas tant question de continuer à révéler le potentiel de la surface que de jouer avec l'éventail des perceptions que nous pouvons en avoir via la construction d'espaces intriquant des morceaux hétérogènes de réalités et de fictions. La surface est en effet envisagée comme un écran sur lequel toutes les formes de projections

⁶ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, traduction Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières, Zurich, jrp ringier, 2012, p. 155

apparaissent possibles révélant une attention précise chez le jeune artiste à la notion d'agencement.

Pour le projet *Les Espaces indéfinis*, Rémy a donc choisi le sol, dont la disparition du socle est venu transformer la surface⁷, rendant poreuse la frontière entre l'œuvre et son dehors, abolissant ainsi la ligne séparant le territoire de l'œuvre de celui du spectateur. Conséquence de cette indexation du sol, *Les Espaces indéfinis* se sont inscrit dans un rapport duplice à l'espace, traduisant la complexité des perceptions et appréhensions qui s'y déploient. La moquette intégrait concrètement le site dans lequel celle-ci fut installée—littéralement partie de l'œuvre—autant que le spectateur. Chaque visiteur était en effet amené à parcourir physiquement l'œuvre pour s'en saisir, y éprouvant autant la temporalité que la dimension spatiale.

En considérant le *dispositif* comme «un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilité qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelés à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée»⁸, il apparaît cohérent de regrouper les installations des projets de Sébastien Rémy sous ce terme, et plus particulièrement l'ensemble mis en œuvre dans le cadre de l'exposition *Tes mains dans mes chaussures* à Noisy-le-Sec. Historiquement, le terme de *display*, en tant que *dispositif*, commence à s'imposer en France dans le courant des années 1990 pour remplacer le mot *accrochage* et ainsi rendre plus précisément compte d'une mutation radicale de l'exposition. A compter des années 1970, un certain nombre d'artistes travaillent en effet à révéler ce qui institue l'art, imposant rapidement la nécessité de sortir du lieu assigné par l'institution au travail de ceux-ci. Les conséquences de ces explorations et détournements de limites institutionnelles sont venues bouleverser autant le travail de l'artiste que la temporalité de l'art, générant dans le même temps une confusion entre l'exposition et son contenu, devenue un tout, un évènement⁹.

Au début des années 90, Dominique Gonzalez-Foerster invente ses *Chambres*, sorte de prolongement et réinterprétation subtile de cette mutation. Celles-ci sont autant

⁷ Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 165

⁸ Bernard Vouilloux, «Du dispositif» dans *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 28 - citation lue dans Emeline Jaret, «Le dispositif à l'oeuvre chez Philippe Thomas: l'exemple d'AB (1978-1980)», in *Marges* n°20, 2015, p. 57

⁹ Patricia Falguières, «Couleur-temps: les *chambres*», *op. cit.*, p. 166

des espaces génériques, que des formats de production et d'exposition. Pensées comme des mondes et des totalités, elles permettent au visiteur de faire l'expérience du *lieu de l'art*¹⁰ en même temps que d'éprouver des formes nouvelles de l'expérience esthétique. L'artiste crée des chambres comme des états d'âme, avec du mobilier, du son et de la lumière, représentant «une dimension naturelle de l'art, le premier lieu où l'on accroche des choses personnelles ou collectives, c'est un espace mental où l'on compose une ambiance»¹¹. L'une des caractéristiques importantes de ces *Chambres* est leur qualité d'environnement. Et, ce rapport à l'environnement, à l'immersion, cette dynamique de l'enveloppe, mentionnée à plusieurs reprises par l'artiste française, est ce qui lui permet de rendre effective sur un mode haptique, tactile, l'expérience esthétique. *Les Espaces indéfinis* de Sébastien Rémy, tel qu'exposé à La Galerie, faisait particulièrement écho aux *Chambres* de Dominique Gonzalez-Foerster. Outre que les circonstances d'apparition étaient fortement associées à l'intérêt particulier de l'artiste pour le motif de la chambre (en tant qu'espace domestique, mais aussi en tant que lieu de création, et par extension en tant que monde et totalité), la dimension immersive du dispositif était également sa condition d'expérience. Incités par la qualité de revêtement que constitue la moquette à nous déchausser, si nous le souhaitons, nous pouvions en effet éprouver plus pleinement le sentiment d'entrer dans un espace intérieur, et de façon plus aiguë «l'infime frisson, l'ajustement subliminal»¹² qui fait signe lorsque nous passons d'un espace à l'autre. Il était par ailleurs nécessaire d'y entrer pour percevoir la densité autant du lieu que de la moquette par la manière dont notre corps se trouvait engagé sur la surface et dans l'espace circonscrit par l'œuvre. En d'autres termes, *Les Espaces indéfinis* permettait au visiteur de faire coïncider la perception du projet avec la perception phénoménologique qu'il a de son propre corps en tant que réalité physique dans l'espace. Perception héritée des transformations initiées sur l'espace et le spectateur par la sculpture minimaliste, et largement déployé dans les formats de l'exposition-décor qui, depuis Marcel Broodthaers, restitue le ou les

¹⁰ «Ni idéal ni nostalgie, les *Chambres* de Dominique Gonzalez-Foerster proposent un autre rapport à la modernité: elle est un *lieu*, le *lieu de l'art*.» Patricia Falguière, «Couleur-temps: les chambres», *op. cit.* p. 166

¹¹ Jean Max Colard, «Dominique Gonzalez-Foerster – Chambres à part – Printemps de Cahors 1998», in *Les Inrocks*, mai 1998—consulté en ligne.

¹² Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 183

objet(s) «à une fonction réelle, c'est-à-dire que l'objet n'y est pas lui-même considéré comme œuvre d'art»¹³.

En écho à ces références dont la portée historique est pour les unes essentielles dans la déconstruction idéologique des structures et espaces consacrant leur statut d'œuvre d'art aux objets qui y sont exposés, et constitutive d'une réflexion sur les «mutations radicales de l'exposition»¹⁴ pour les autres, *Les Espaces indéfinis* apparaît autant comme une manière de réinterroger le contexte d'apparition de l'œuvre que comme volonté de faire état de nouveaux modes du percevoir via la confusion et le trouble d'ambiguïtés patiemment construites. Et, là où Dominique Gonzalez-Foerster ne s'essaie «ni à la fiction, ni au documentaire»¹⁵, Sébastien Rémy fait pour sa part usage de la fiction au titre du matériau principal de sa pratique et dans le sens où les énoncées que constituent ses projets construisent des «fictions». Or ces fictions sont, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, des hétérotopies plutôt que des utopies, en ce qu'elles créent, non pas des emplacements sans lieux réels, mais des lieux réels en tant que «contre-emplacements»¹⁶. *Les Espaces indéfinis* s'articule en effet autour de la synthèse en un même lieu de plusieurs espaces existants mais en eux-même incompatibles. Juxtaposition qui forme une catégorie que Michel Foucault définit en 1967 sous le terme d'«espaces hétérotopiques» et qui caractérise également l'espace scénique du théâtre¹⁷.

Le recours au procédé du trompe l'œil qui, dans sa dynamique illusionniste, le situe à l'opposé de toutes tentatives de littéralisation, confirme d'ailleurs cette dimension. Autant la proposition de William Anastasi se voulait dénuée de tout sentiment, autant *Les Espaces indéfinis* de Sébastien Rémy est un projet dont la forme apparaît chargée d'ambiguïtés et de fictions potentielles, induisant un glissement vers une théâtralisation de l'espace et du projet; d'autant que le «jeu principal du théâtre est à la fois de placer les instances dans des lieux précis, distincts, et de mettre en doute la distinction de ces lieux mêmes». Partant de ce postulat, Patricia Falguière en conclue

¹³ Marcel Broddthaers, in cat *L'angelus de Daumier*, lu dans Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les perses du réel, 2001, p.74

¹⁴ Patricia Falguières, «Couleur-temps: les *chambres*», *op. cit.*, p. 166

¹⁵ Stéphanie Moisson, *op. cit.*, p. 8

¹⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 65 et Michel Foucault, «Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967)», in *Dits et écrits* 1984 - consulté sur internet -

¹⁷ Michel Foucault, «Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967)», in *Dits et écrits* 1984— consulté sur internet: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf —

d'ailleurs que l'art conceptuel aura été le grand moment théâtral des arts plastiques¹⁸. Pour sa part, *Les Espaces indéfinis* proposait une mise en espace, voire une mise en scène de l'indistinction.

Les dimensions immersives et de confusion du dispositif étaient par ailleurs renforcées par *Rooms on Street*. Pour cette pièce, Sébastien Rémy a en effet fait composer une «musique» presque silencieuse, musique d'ambiance discrète réalisée à partir de la captation des bruits du quotidien, qui entourent sa chambre/atelier et l'espace d'exposition, afin de produire une enveloppe vibratoire légère, proche de l'imperceptibilité. En permettant, via cette composition, que l'extérieur prenne place à l'intérieur, *Rooms on streets* proposait elle aussi une expérience du brouillage des frontières qui censément les séparent: respirations et bruits de voitures, bruissements et voix, tintement et sirène se mêlent et produisent de l'illocalisable. L'artiste précise d'ailleurs que «l'une des enceintes {était} disposée non loin d'une fenêtre de La Galerie donnant sur la rue, afin de favoriser, de rendre plus manifeste ce trouble»¹⁹. La bande son produisait ainsi le sentiment accru de la présence physique de l'environnement extérieur comme intérieur, créant un espace de juxtapositions, une hétérotopie en somme. Littéralement un *lieu autre*, le *lieu de l'œuvre* en tant que «le *lieu* n'est pas une enveloppe, une simple délimitation de l'espace [...]: c'est une certaine configuration de mots et d'images, une tresse d'espaces, de mots et d'images»²⁰. Or, *Les Espaces indéfinis*, dont la moquette et le motif apparaissent comme la part visible d'un projet aux multiples variations, se donnait à lire telle cette *tresse d'espaces, de mots et d'images*, cet agrégat de références imagées, textuelles, spatiales en un *lieu* où présent, passé et futur se superposent pour former une même unité de temps et d'espace.

A ce duplicata du sol sont d'ailleurs ajoutés des éléments appartenant toujours à l'espace du centre d'art La Galerie mais dont le mode de leur présence génère pour leur part une confusion quant aux repères spatio-temporels. Deux néons allumés posés à même le sol, des cartons entassés sur un diable participent à l'incertitude du moment

¹⁸ «si 'le jeu principal du théâtre est à la fois de placer les instances dans des lieux précis, distincts, et de mettre en doute la distinction de ces lieux mêmes', l'art conceptuel aura été le grand moment théâtral des arts plastiques» in Patricia Falguières, «Aire de jeu. A propos du théâtre et des arts au XXe siècle», *Les cahiers du MNAM*, n° 101, automne 2007, p. 65

¹⁹ Propos transmis par Sébastien Rémy au sujet de la disposition de cette œuvre.

²⁰ Patricia Falguières, «Couleur-temps: les chambres», *op. cit.*, p. 167

auquel ils pourraient se reporter—accrochage ou décrochage, emménagement ou déménagement—renvoyant autant au caractère *indéfini* en tant qu'incertitude évoqué par le titre du projet qu'à la mobilité inhérente des objets dans l'espace, essence même du mobilier. Les néons, quant à eux, convoquent le temps historique de la sculpture minimaliste, tout comme ils rappellent le dialogue moderniste avec l'espace d'exposition. Ils sont notamment la source lumineuse non naturelle propre à l'espace du cube blanc qui isole l'œuvre d'art de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation produisant «cette chose unique: une chambre d'esthétique»²¹. Pourtant, cette convocation, pour Sébastien Rémy, ne tient pas tant du modèle auquel il faudrait se plier que d'un possible repère dans un désir de reconstruire sa relation à l'Histoire, dont le récit s'envisagerait cependant sur le mode de la fiction²². A bien y regarder, le néon apparaît en effet et beaucoup plus comme le moyen d'une confusion volontaire. Le travail sur la lumière et les ombres effectué dans le cadre de la modélisation du motif permet d'échapper à cette *littérialisation* et produit une ambiguïté temporelle et spatiale recherchée: le néon et les lampes allumés suggèrent le soir, la nuit, l'impact lumineux de la fenêtre sur la moquette donne le sentiment d'un jour présent. L'atmosphère recherchée est bien plutôt, ici, celle-là même qui recouvre la pellicule d'un film comme *Stalker* de Tarkovski où visions proches de l'hallucination et sensations humides plongent le spectateur dans un voyage introspectif et physique. Pour reprendre les mots de Patricia Falguières à propos de Dominique Gonzalez-Foerster, «la peau, l'enveloppe qui circonscrit la chambre est une projection cinématographique fantastique (...) ou réelle»²³. L'inquiétante étrangeté du film d'Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, a d'ailleurs influé sur la construction du motif, en tant que le scénario, la réalisation du film et ses trucages visuels ont créé une rupture de la rationalité rassurante pour constamment perturber le spectateur dans son appréhension de l'œuvre. L'incertitude temporelle qui joue un rôle essentiel dans cette œuvre cinématographique est du même ordre que celle mobilisée par Sébastien Rémy via la construction d'un espace double, incertain, aux repères perturbés. C'est cette même confusion qui déconstruit la structure narrative classique et lie de manière

²¹ Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 36

²² Jacques Rancière précise d'ailleurs qu'«Ecrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses» in *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 61

²³ «Chaque chambre se produit comme un événement-monde. La peau, l'enveloppe qui circonscrit la chambre est une projection cinématographique fantastique (...) ou réelle», Patricia Falguières, *op. cit.* p. 169

intime l'espace temporel à l'espace physique, autant dans le film de Resnais que sur la moquette de Rémy.

En complément de cette contextualisation ambiguë, le motif de la moquette est augmenté de divers mobiliers et objets qui, d'un matelas à même le sol aux bureaux en passant par les chaises sur roulette et tabourets, lampes, cartons d'archives, corbeille de papier, livres éparses, etc., constituent les éléments entourant réellement Sébastien Rémy dans son quotidien. La présence dans le motif de deux bureaux—celui notamment de *Silences et «presque silences»*—et des éléments représentés sur leur plateau respectif permettent de saisir que cette chambre, lieu de vie, est également le lieu du travail. Les livres au sol constituent des indices qui confirment cet état. Tandis que se trouve près du lit l'essai pamphlétaire de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, glissé sous le roman de Xavier de Maistre *Voyage autour de ma chambre*, plus près du bureau on découvre *Espèces d'espaces* de Georges Perec dont la description des espaces, de la page au lit jusqu'au cosmos, procède par élargissement, établissant dans les premières pages une sorte de lien corrélatif entre l'espace du lit et l'espace d'écriture. Quant à lui, l'espace d'exposition aux murs blancs auquel Sébastien Rémy se confronte en constitue une sorte d'écho. En préface du recueil de textes de Brian O'Doherty, Patricia Falguières ne demande-t-elle d'ailleurs pas si «la page blanche comme espace, comme réserve du sens, constellée de signes typographiques spatialisés» ne serait pas la «clef de lecture inédite du cube blanc»²⁴ ? De cette possibilité de lecture, Sébastien Rémy en retient l'expression potentielle, la page du livre et l'espace du lit sont effectivement *constellés de signes typographiques spatialisés* apparaissant comme la «transmission d'une *ambiance*»—les mots devenant des images²⁵—plus que dans un souci de donner à lire le sens du texte. Le lit, élément du motif, est en effet doté d'une couette sur laquelle un texte épouse les plis du drap, ce qui rend sa lecture complexe et lacunaire. Amputé de son potentiel de signification, le texte devient un objet dans le traitement de modélisation, une image signifiée. Les murs pour leur part restent vierges de tout accrochage. Sébastien Rémy

²⁴ Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 20

²⁵ La plasticité du langage, notamment écrit, est une tension à laquelle Sébastien Rémy s'attache dans chacun de ses textes. Non seulement il y produit un espace physique véritablement palpable, mais il use également d'astuces typographiques (espaces entre les mots pour signifier le silence, absence ou raréfaction de ponctuation, etc.) conférant au texte écrit une certaine plasticité, impactant la lecture.

préfère leur laisser leur dimension de *no mad's land* sans qu'aucune œuvre ne vienne y projeter son interprétation d'un impératif territorial²⁶ et dont l'économie, telle une promesse, serait de «donner consistance à l'espace, c'est-à-dire d'ouvrir des possibilités inédites d'expérience»²⁷.

Le dernier niveau de lecture est constitué justement d'une succession d'indices qui, comme en surplomb de cette projection d'espace(s), proposent des pistes de lectures. Une série de neuf photographies issues de films, dessins animés et d'un jeu vidéo²⁸ dont la présence vient renforcer autant *l'intrigue*²⁹ du projet que les interrogations que posent les projets rassemblés dans un premier temps de l'exposition. Face aux livres éparses de Virginia Woolf, Xavier de Maistre et Georges Perec, dont le choix et l'emplacement participent du dispositif projectif, Sébastien Rémy a posé, telles des cartes *postales*³⁰ faussement jetées au hasard, des vues de chambre issues de photographies ou de films au sein desquelles le lit tient une place centrale. Chacun de ces films propose une vision de la réclusion domestique. Ils sont présents sur le motif via des images qui représentent protagonistes et auteurs développant un lien particulier avec l'espace de leur chambre, lieu autant du travail que du repos, du sommeil que de l'extase, à l'endroit même donc où le corps qui s'allonge s'ouvre au voyage et au rêve, au désir et à l'amour. Que cette réclusion soit souhaitée ou imposée, qu'elle finisse par être vécue ou subie, elle apparaît chez Sébastien Rémy sous la forme d'un lieu autant domestique que politique, autant intime qu'artistique. Or, là où le domestique est depuis la Grèce antique opposé au politique — «dans la pensée

²⁶ Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 49

²⁷ Patricia Falguières, «Couleur-temps: les chambres», *op. cit.*, p. 167

²⁸ Les images sont extraites des films ou téléfilms suivants: *Je, tu, il, elle* (1974) et *L'Homme à la valise* (1983/1984) de Chantal Akerman, *Ce répondant ne prend pas de message* (1979) d'Alain Cavalier, *L'Homme qui dort* (1974) de Bernard Queysanne & Georges Perec, *Alexandre le bienheureux* (1968) d'Yves Robert, puis *Roommania #203* (2000, jeux-vidéo) et *Serial Experiments Lain* de Ryutaro Nakamura (dessin animé de 1998).

²⁹ Tandis que Philippe Thomas, figure artistique importante pour Sébastien Rémy, fait un usage essentiel de la fiction, une citation issue de ses écrits publiés par le Mamco mentionne ce qui par effet d'hypothèse paraît avoir présidé aux motivations de Sébastien Rémy dans la réalisation de ce projet: «Au lieu de s'en tenir à un pure exercice de citation ou de reproduction (...), il pourrait ainsi profiter des œuvres que son art aurait rassemblées, pour tisser entre elles une énigme (une intrigue ?) dont la nature, le sens et les implications seraient laissés ouvertes à l'imagination du spectateur...» - *Sur un lieu commun et autres textes*, collectif, Mamco et PUR, 1989, p. 226

³⁰ La notion de carte postale est ici volontairement suggérée en écho à une double référence: la première permet de tendre vers l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster chez qui la dimension de la carte postale tient une place importante — fonctionnant de «façon générique comme zone de collage, de condensation, comme *géographies*» pour reprendre les mots de Stéphanie Moisdon in *Dominique Gonzalez-Foerster*, Paris, Hazan, 2002, p. 19. La seconde se pose au sein des projets de l'artiste et plus spécifiquement du projet nommé «interview» pour lequel Sébastien Rémy, dans un échange avec la critique et curatrice Florence Ostende, avait proposé principalement des cartes postales anciennes en guise de réponses à des questions «à poser». Il nous semble que la fonction d'indice de ces images peut tout à fait être envisagée sur le mode d'une correspondance — autant celle d'un échange que celle d'une référence.

grecque, la capacité d'organisation politique n'est pas seulement différente, elle est l'opposé de cette association naturelle centrée autour du foyer et de la famille»³¹ —, Sébastien Rémy organise leur coexistence. Depuis les luttes féministes des années 1970, et plus spécifiquement depuis cette première génération de critiques féministes de l'architecture qui ont déconstruit l'opposition intérieur/extérieur et les valeurs de genre qui lui sont associées³², l'espace domestique est chargé d'un potentiel politique fort. Mais, il est aussi—sous le motif plus spécifique de la chambre—le lieu autant de la paresse que de la rêverie, de l'abandon à soi que de l'imagination, donc le lieu d'une forme d'opposition à la valeur travail érigée en valeur absolue par nos sociétés modernes et actuelles. N'est-ce pas d'ailleurs à l'époque des révolutions socialistes³³ que, dans un probable écho au *Droit à la paresse* de Paul Lafargue, quelques décennies plus tard, Kasimir Malevitch se livrait à une réhabilitation de celle-ci dans son texte de 1921, *La Paresse comme valeur effective de l'homme ?* Cependant, chez Sébastien Rémy, il n'est pas tant question de réhabiliter cette langueur que de fictionner la dimension politique de cet espace domestique³⁴. La paresse se voit d'ailleurs assortie de ce compagnon de subversion antinomique qu'est le désir, via notamment la présence d'images extraites du film *Je, tu, il, elle* de Chantal Akerman, traversé de part en part par cette énergie. Moteur de vie et puissance d'être, le désir innerve cette surface, telle une peau, que constitue *Les Espaces indéfinis*. Autre alternative à l'aliénation moderne, il est cette incontournable énergie sensible qui transcende frontières et limites, enfermement et réclusion; il est également cette transpiration nécessaire à l'espace de pensée qu'est l'atelier de l'artiste, cette «chambre de l'imagination»³⁵ telle qu'Alice Bellony-Rewald et Michel Peppiatt le nomme.

Les recherches de l'artiste sur les abandons de pratiques artistiques apparaissent d'ailleurs comme un moyen d'éprouver le statut de l'art aujourd'hui, la valeur des pratiques et leurs motivations dans un monde qui de plus en plus ne permet qu'à sa

³¹ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, Pocket, p. 62

³² Patricia Falguières, «Couleur-temps: les chambres», *op. cit.*, p. 167

³³ Remarquons que le texte de Paul Lafargue est publié en 1880, soit une petite dizaine d'années après La Commune, tandis que le texte de Kasimir Malevitch, écrit et publié en 1921, suit de peu la révolution russe, et s'inscrit en pleine installation du Communiste comme système de gouvernance.

³⁴ Dont le slogan féministe «Le personnel est politique», notamment popularisée lors de la publication de l'essai féministe de Carol Hanisch intitulé *The Personal is Political*, en 1970, renforce l'intention.

³⁵ Alice Bellony-Rewald et Michael Peppiatt, *Imagination's Chamber: Artists and their Studios*, Boston, Little, Brown and Company 1982, cité par Brian O'Doherty in *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, jrp ringier, 2012, p. 157

dimension matérielle d'être réelle. Tandis que les formes de réclusion domestique apparaissent sous un jour politique, le renoncement à toute pratique constitue pour sa part une stratégie de refus critique. Le bureau du projet *Silences et «presque silences»* —réplique de la table «*autoprogettazione*» conçue en 1975 par Enzo Mari qui posait les bases de protocoles pour la réalisation de mobilier à faire soi-même, ancêtre du *do it yourself*, emblème d'une démocratisation du design—évoque pour sa part des modes d'évitement du marché tout comme le retrait de l'auteur qui dans les mêmes années anime les transformations de la littérature via le nouveau roman. Les structures à caractère mobilier dont Sébastien Rémy dote la très grande majorité de ses projets portent en elles, de fait, la valeur d'un usage potentiel qui apparaît comme le contournement de la valeur d'échange auxquelles les œuvres d'art sont soumises. En pistant les modalités mises en place par certains pour échapper à la réification, le propre de l'art selon Marcel Broodthaers³⁶, Sébastien Rémy met en partage de bien «réelles» préoccupations³⁷. Que signifie maintenir une pratique artistique dans une société au sein de laquelle l'art n'est plus que la logique culturelle d'un système capitaliste tardif ? Quels sont les enjeux symboliques de la suspension voire de l'arrêt complet d'une pratique ? A quels types de silences l'artiste qui renonce s'engage ? A quel sacrifice est-on prêt pour maintenir sa pratique vivante ? Celui de soi-même disparaître ?

Est-ce en écho à cette possibilité de la disparition comme puissance critique que la plupart des projets de Sébastien Rémy ont, dans un premier temps de mutation de l'exposition de Noisy-le-Sec, été retirés pour ne conserver que *Les Espaces indéfinis* ? En l'état, l'une des conséquences de ce retrait fut la transformation complète de la perception et de l'expérience de l'œuvre. Seul maintenu, *Les Espaces indéfinis* affirma la présence de cette surface sensible, autant fiction d'espaces qu'espace de *fictions heuristiques*, autant multiplicités de plans qu'environnement. Le mode de représentation choisi par l'artiste—modélisation en trois dimensions des éléments

³⁶ «*Pense-Bête* allégorise, en effet, le processus de réification du langage, de transformation de la parole en marchandise en quoi selon Broodthaers consisterait fondamentalement l'œuvre d'art. A divers reprises, celui-ci a clairement indiqué que 'la structure essentielle de l'art' équivalait à 'un processus de réification', que 'l'art serait la représentation singulière de ce phénomène {de réification}' » in Michel Gauthier, «Tino Sehgal: la loi du *live*» in *Les Cahiers du MNAM*, n° 101, automne 2007, p. 23-24

³⁷ L'usage du terme *réel* vient souligner le caractère concret et substantiel que représente pour les artistes des choix de vie, et pas uniquement esthétique, à savoir cesser de pratiquer, ou continuer et de quelle manière quand les conditions économiques ne sont pas toutes remplies. Cf Claire Bishop, «Le tournant éthique», in *Participa(c)tion*, MAC VAL, p. 55

figurant sur le motif—fonctionnait d'ailleurs et plus particulièrement comme la construction d'un «cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle»³⁸.

User de cette construction de récits fictionnels apparaît en effet comme le moyen pour Sébastien Rémy de mettre en question le réel et ses représentations mais aussi de contextualiser l'appréhension, en tant que «le recours à la fiction permet de réorganiser l'expérience que vous/nous avons de l'art et de sa transmission, son histoire»³⁹. Pour paraphraser Jacques Rancière, Sébastien Rémy joue donc de la combinaison de différents types de traces et de documents pour proposer des possibilités de penser l'art, son histoire mais aussi le réel.

Le matériau brut avec lequel il travaille de manière permanente est en effet constitué d'une grande densité de références—qu'il puise autant dans les champs de la littérature que du cinéma, du théâtre et de l'histoire de l'art que de la culture populaire, de la bande dessinée et des jeux vidéos, recourant aux mots, aux images, aux espaces tout comme à sa propre présence comme médium—à partir desquels il crée récits et fictions. Tissant, réduisant, transformant, mêlant, indifférenciant ces fragments sélectionnés, ces «documents» tel qu'il les nomme, Sébastien Rémy convie ainsi le lecteur autant que le visiteur à s'immerger dans son univers via l'ambiguïté d'une fiction racontée le plus souvent sur le mode du *je*⁴⁰, plongeant chacun d'entre nous dans le trouble d'une expérience où limites et frontières semblent s'évanouir, nous projetant en un *lieu* à la puissance singulière. Dans le sens où l'expérience de l'œuvre en tant qu'expérience physique et haptique, que ce soit via la visite des espaces investis ou la lecture de ses textes, est constitutive de la conversion de l'espace en un *lieu*.

Afin de mettre en œuvre ce «recours à la fiction», les formes et pratiques déployées par Sébastien Rémy—qu'il s'agisse de ses textes entrelaçant récits de soi, essais théoriques et historiques, de ses conférences mêlant lecture de textes, projection

³⁸ «La règle constituante fondamentale de toute fiction est l'instauration d'un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle» Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 146 - cité par Erik Verhagen dans «Philippe Thomas. Une dépossession ?» in *Retour d'y voir* n°5 p.107

³⁹ Sébastien Rémy, «Toute une nuit» in *Marges* n°22, printemps/été 2016, p. 125

⁴⁰ «Les projets dans lesquels, notamment celui sur Lee Lozano, je mêle «récits de soi» – c'est-à-dire quand je parle de l'expérience et de la construction de ma propre subjectivité – essais théoriques et historiques prennent à la fois la forme d'écrits mais également de conférences illustrées. Lors de ces conférences, des extraits de textes apparaissent régulièrement par le biais de sous-titres dans les passages de films que je projette. Ils viennent déstabiliser la position d'autorité que je pourrais avoir. Ils créent d'autres circulations de mots – dédoublant tantôt ma parole, parfois la remplaçant. [...] à certains moments, j'invente aussi des auteurs, leur prête des mots. Donc, [dans mes prises de parole ou mes écrits], lorsque je dis *je*, il y a une sorte d'incertitude, une instabilité du ou des *je* qui parle(nt) à ce moment-là»— extrait de l'intervention de Sébastien Rémy au MACVAL le samedi 21 janvier 2017, lors de la journée d'étude sur l'oralité et les pratiques co-participatives.

d'images et d'extraits de films, ou de ses structures issues de la catégorie mobilière et prétexte à l'échange, à la conversation, etc.⁴¹— sont plurielles. Elles constituent les moyens dont s'empare l'artiste pour donner corps à chacun de ses projets, les hybridant régulièrement par une démultiplication de leurs formes de visibilité. Chacune de ces formes pouvant s'entendre comme l'un des nombreux énoncés d'un même projet, en tant que les énoncés sont des «quasi-corps, des blocs de paroles circulant»⁴².

Alors que la transmission et les enjeux qu'elle suppose constituent, sous ses modes divers et souvent fragiles, l'axe principal de sa pensée artistique, la parole en tant que médium apparaît comme l'une des formes privilégiées que Sébastien Rémy active. Les formats via lesquels elle intervient sont pluriels, autant portée par l'artiste que par d'autres, allant de conférences construites à des dialogues plus informels en passant par des médiations sous forme de récits⁴³. Elle revêt d'ailleurs un statut particulier, dont l'importance paraît autant liée à sa fonction de transmission comme forme ancestrale et archaïque du partage de savoirs et de mémoires individuelles et collectives qu'à son rôle d'échange—le lieu du lien social, le mode de la rencontre. Les artistes qui se sont emparés de l'espace social comme du matériau même d'une pratique le plus souvent performative participent d'une production artistique difficilement perceptible comme telle, contribuant à redéfinir l'art et la dimension esthétique de ses réalisations⁴⁴. A commencer probablement⁴⁴ par Joseph Beuys, dont l'évocation de la notion de *sculpture sociale* remonte à 1961. L'artiste allemand, pour qui l'art est tout et tout est art, a tôt cessé de distinguer l'art de la vie pour œuvrer d'une certaine manière à un art total, participant à élargir son champ⁴⁵.

⁴¹ Mentionnons également l'usage du trompe l'oeil comme technique de reproduction via la modélisation en trois dimensions, l'écriture de récits de médiation à porter par d'autres que lui, la production de films courts tissés d'un matériau sonore et filmique pluriel ou encore la mise en place d'interventions/d'activations presque invisibles...

⁴² Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 63

⁴³ Pour ne citer que quelques exemples de cet aspect de la pratique de Sébastien Rémy, notons sa conférence à l'ENSBA *Tant que je vous parle ce n'est pas une frontière* en novembre 2016, le projet *Il n'y a que des détails* le développé dans le cadre du Nouveau festival organisé au Centre Pompidou en 2014 (constitué d'une série de sept récits sur l'oubli et la disparition, où s'entremêlent histoires de l'art et littéraire, références à la science-fiction et à la bande dessinée), et enfin la médiation du projet *ACME* présenté à la Villa Arson en 2015. Dans chacun de ces projets cités, la parole - portée par lui ou d'autres - était centrale et fictionnalisée.

⁴⁴ Paul Ardenne, Claire Bishop ou encore Jehanne Dautrey, pour ne citer que quelques auteurs contemporains, se sont attachés à analyser les formes et implications que ces pratiques ont eu sur l'art, ses acteurs et institutions.

⁴⁵ «Tout au long de ma vie je me suis situé exactement au point où surgit la question de savoir en vertu de quelle nécessité, c'est-à-dire de quelles constellations de forces réellement objectives au sein du contexte global des forces que forment l'homme et le monde, on peut établir que naît quelque chose comme l'art. (...) cette question doit être résolue dans un sens si radical que l'art puisse être réellement considéré comme le point de départ de toute production à venir dans tous les domaines de travail et ce

Pour sa part, l'artiste américain Ben Kinmont construit une œuvre à l'endroit même de cet espace social, où la création de situations d'échange qu'il nomme *troisième sculpture*, révèle cette dynamique de construction d'un espace commun à l'autre, d'un espace partagé. Empruntant le terme de *sculpture sociale* à Joseph Beuys avec cette même intention de traduire des expériences de communication créées lors d'interactions sociales, il s'en démarque pourtant en se concentrant sur la sphère intime et privée que ces échanges viennent influencer. La *sculpture sociale* pour Ben Kinmont est cette «mémoire» partagée que chaque interaction sociale crée, ces mêmes interactions reposant sur les expériences de communication que nous vivons et auxquels nous pouvons nous référer afin de modifier, ou non, notre comportement et notre regard sur le monde. C'est en somme une pensée qui «exprime la communauté en même temps qu'elle est modelée par elle».

Dans cette dynamique, l'artiste américain active, en 1992, une pièce qui, sous le titre «*I need you*», consiste justement à questionner, dans l'espace public, cette relation entre deux personnes au sein de laquelle la communication se produit⁴⁶. En sollicitant des inconnus dans la rue à New York, Ben Kinmont tente autant de définir quelle distance est nécessaire à chacun pour vivre cette interaction que d'amener ces mêmes personnes à prendre conscience de son existence. Le titre évoque par ailleurs la nécessité de la participation d'un autre que soi pour qu'une discussion puisse avoir lieu, que du commun puisse advenir. La pièce correspond au temps passé à construire et à rendre effectif l'échange en incitant chaque personne croisée au cours de ces 4h21 d'activation à venir lui parler afin de l'aider à réaliser une sculpture, celle-là même qui prend forme au moment où les passants se mettent à converser avec lui. Les participants étaient par ailleurs invités à laisser leur signature via leur nom et adresse. S'appuyant sur l'idée de participation, Ben Kinmont fait du temps et de l'espace social de l'échange une œuvre, en l'occurrence une sculpture co-créée.

A l'image de ces *troisièmes sculptures* de Ben Kinmont, l'échange et la conversation sont chez Sébastien Rémy constitutives de l'œuvre, voire même condition d'existence pour certaines d'entre elles. Cependant, il ne cherche pas à provoquer la rencontre pour

concept de l'art doit être aussi présent dans la conscience si l'on veut parvenir à la réorganisation de la société» in Volker Harlan, *Joseph Beuys, Qu'est ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, p. 17 et 19

⁴⁶ «I NEED YOU TO HELP ME MAKE A SCULPTURE. In between people there exists a space where communication occurs between the self and an other. For many, this space goes undetected even though it forms the basis of cultural differences, personal relationships and understanding» —description de la pièce par Ben Kinmont

créer la sculpture, mais au contraire à créer, construire une sculpture (une structure le plus souvent mobilière) au titre d'un support favorisant la rencontre. Support qui peut être envisagé comme objet transitif, en tant qu'il permet le passage d'un état à un autre, celui d'une non-interaction à une interaction. Le projet *Les Espaces indéfinis* fonctionnait de la sorte. Que ce soit dans les premiers temps de l'exposition, où la présence discrète de l'artiste était l'occasion d'échanger de manière informelle avec lui autour du projet, à l'occasion d'une médiation menée par l'artiste et annoncée par voie de communication, ou encore par le biais des médiations menées par le centre d'art, la moquette installée dans l'espace constituait le support du projet permettant la rencontre et la discussion. Bien que les rendez-vous organisés par l'artiste, n'étaient pas nécessairement perçus comme artistiques, ni ne convoquaient de spectateurs, ils étaient l'occasion pour l'artiste ou le médiateur de se faire l'activateur des fictions potentielles contenues dans *Les Espaces indéfinis* auprès des visiteurs. Outre que la discussion permettait de donner corps au projet—part active et vivante de celui-ci—, elle était l'occasion d'accéder au *lieu* qu'il et elle⁴⁷ occupent tout comme à ce qu'il et elle *font* au regard du commun⁴⁸. L'intention étant en effet pour l'artiste de proposer une expérience de l'œuvre où coexistent différents modes du percevoir⁴⁹ autant que, en écho à Ben Kinmont, se crée une mémoire commune de l'espace partagé agissant sur le réel de chacun des interlocuteurs, artiste compris.

En considérant le théâtre comme espace de construction de référence dans la pratique de Sébastien Rémy et en partant du principe qu'au théâtre la parole déclare l'espace, les possibilités d'expériences des *Espaces indéfinis* trouvent un nouveau terrain d'expression dans le cadre du projet *Tant que je vous parle ce n'est pas une frontière*⁵⁰—dont la structure s'articule autour de questions de communication. Plus précisément, la conversation est autant l'objet du projet que son mode effectif est constitutif de l'œuvre, que l'artiste soit présent ou non. Les recherches et les

⁴⁷ Le *il* et le *elle* s'entendent comme le projet d'une part et la discussion constitutive du projet d'autre part.

⁴⁸ «C'est à partir de cette esthétique première (système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir) que l'on peut poser la question des 'pratiques esthétiques', au sens où nous l'entendons, c'est à dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles 'font' au regard du commun» in Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 14

⁴⁹ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 7

⁵⁰ Ce projet, conçu pour l'exposition *Vocales* présentée au CAC Brétigny entre février et avril 2017 et commissariée par Céline Poulin, Stéphanie Airaud et Marie Preston, fut également présenté dans le troisième volet de l'exposition *Tes mains dans mes chaussures* à Noisy-le-Sec.

documents rassemblés par Sébastien Rémy pour la réalisation de ce projet ont en effet pour sujet la conversation, ses formes, modalités et ses limites éventuelles. Dans le même temps, la sculpture mobilier et les conversations auxquelles elle convie les visiteurs constituent les formes d'activation du projet, en ce que l'état de communication, l'interaction avec autrui, est l'état actif de celui-ci. Formellement, ce projet est caractérisé par un meuble empruntant autant à la porte-tambour qu'à l'indiscret, doté de trois parois de plexiglas imprimées séparant trois espaces dédiés à la conversation. Un pouf aménagé dans chacun des trois angles et un petit carnet posé sur la tablette semi circulaire qui comble l'angle complètent le dispositif⁵¹. Ceux qui le souhaitent peuvent s'asseoir de chaque côté des parois afin d'entamer une conversation qui semble, pourtant, empêchée par la présence même de la paroi, suscitant l'idée d'une communication qui oscille entre séparation et rapprochement, frontière et ouverture. La paroi apparaît telle une zone qui, malgré sa transparence, constitue une sorte d'obstruction à la communication, tout du moins dans sa forme verbale. A une objection que pourrait poser Dan Graham, à savoir que le verre est ce qui sépare le visuel du verbal⁵², Sébastien Rémy y répond par un extrait d'*Ivresse*⁵³ de Falk Richter: «j'aimerais bien parler doucement, tout doucement, afin que tu sois obligé de venir tout près de moi, et je parlerais dans une langue qui te semblerait étrangère ou peut-être uniquement sous forme d'images et tu n'aurais rien à identifier, car je serais là et ça te suffirait»⁵⁴. Là où la communication devient presque impossible par les mots, elle comporte en elle-même cette contrepartie silencieuse où le registre des choses muettes prend le relais sur les modes de paroles tout en conservant leur puissance de signification⁵⁵. Articulant principalement les sources et documents choisis autour de cette citation de Falk Richter, dont la pièce *Ivresse* interroge autant l'intimité de chacun au regard d'une économie mondialisée intrusive et destructrice qu'elle traduit la quête contemporaine d'un territoire à aménager entre un

⁵¹ Ce carnet, mis à la disposition du public, a vocation à être complété par toute personne qui le souhaite; ce matériau vient par ailleurs alimenter les formes ultérieures du projet développé par l'artiste.

⁵² «La transparence est uniquement d'ordre visuel: le verre sépare le visuel du verbal, écartant le public du lieu où se prennent les décisions et des liens qui, bien qu'invisibles, existent entre les activités de la compagnie et la société». Dan Graham, «Art in Relation to Architecture / Architecture in relation to Art» (1978), in *Rock My Religion*, écrits d'artistes, le nouveau musée/institut, les presses du réel, 1993, p. 35

⁵³ Pièce de théâtre écrite en 2012 par le dramaturge allemand Falk Richter.

⁵⁴ Falk Richter, *Ivresse*, Paris, L'Arche éditeur, trad. 2013, p. 12

⁵⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 58

«toi» et un «moi» où «l'extérieur est aussi là à l'intérieur»⁵⁶, et l'intimité entre deux êtres qui cherchent à échapper à l'emprise de ce monde, Sébastien Rémy convoque cette fois-ci l'espace de l'intime en tant qu'espace possiblement politique. Pour cela, il puise au sein de ses documents pour associer images et textes issus autant d'œuvres d'Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard et Wim Wenders que de Hollis Frampton, Falk Richter ou du groupe de musique expérimental et avant-gardiste Tuxedomoon⁵⁷ construisant ainsi le motif d'une première paroi. Décrire la force vampirique des réseaux sociaux sur la fragilité des émotions intimes, autant qu'évoquer des états de communications complexes pouvant miner les relations entre deux personnes, participe du même souci de coller à un réel insidieusement violent, à un système dont nous avons fini par ne plus percevoir la présence aliénante. Une seconde paroi se concentre par ailleurs sur des notes, dessins et propos de et autour de Lee Lozano. L'artiste américaine, évoquée au début de l'article, a notamment réalisé à compter d'avril 1969 une série d'échanges et de discussions avec divers interlocuteurs essentiellement du monde de l'art, sans intention toutefois d'en faire une œuvre. L'objectif de ces *Dialogues Pièces* semble avoir été une forme exploratoire de cet espace d'interaction sociale où la conversation en tant que mode d'échange d'information agit sur le réel et l'imaginaire de chacun des interlocuteurs, autant qu'un moyen pour l'artiste de satisfaire à un besoin constant de communication *concentrique* avec les autres⁵⁸. Décidant par ailleurs d'arrêter de parler aux femmes en août 1971⁵⁹, elle semble avoir cristallisé ce refus de communication comme moyen radical de souligner la position de faiblesse des femmes dans la société patriarcale des années 1960 et d'échapper au déterminisme dans lequel la femme était encore assignée. Lucy Lippard suggère en effet que ce «boycott» des femmes reflétait probablement pour l'artiste américaine «ses peurs d'être reléguée à une identité avec laquelle elle n'avait

⁵⁶ Falk Richter, *op. cit.*, p. 14

⁵⁷ Figure notamment sur cette paroi des extraits des films suivants: *Pierrot le fou* et *Le Gai Savoir* de Jean-Luc Godard, *Silence* et *Persona* de Bergman, *Paris Texas* de Wim Wenders, *Pickpocket* de Georges Bresson dans *Vrai-Faux Passeport* de Jean-Luc Godard, *Critical Mass* d'Hollis Frampton; tout comme les paroles de *In a manner of speaking*, chanson du groupe Tuxedomoon et une page extraite de la traduction française d'*l'ivresse* de Falk Richter.

⁵⁸ Lucy Lippard précise en effet que «The self was the center, but in order to believe in her own existence, she apparently needed constant concentric communication with (not necessarily affirmation by) others» in Lucy Lippard, «Cerebellion and Cosmic Storms», in Lee Lozano, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Stockholm, 2010, p. 191-192

⁵⁹ Cette action ne devait durer que quelques mois, jusqu'en septembre 1971 selon les notes de l'artiste: «2nd wk August 71 Paula Tavins calls Aug.11. Tell her I am boycotting women as an experiment thought abt sept that after that 'communication will be better than ever'» in Lucy Lippard, «Cerebellion and Cosmic Storms», Lee Lozano, exposition au Moderna Museet, Stockholm, 2005, p. 198

jamais été en accord»⁶⁰, tandis que le peintre David Reed suppose qu'il s'agissait d'«un moyen auto-destructeur de faire face à une situation très réelle: les femmes n'avaient aucun pouvoir dans l'art alors, elle a donc décidé de n'avoir affaire qu'aux hommes, qui eux avaient le pouvoir...»⁶¹.

Or, l'acte de parole, dans sa double dimension théâtrale et linguistique, est une instance de pouvoir en ce qu'il induit un «ensemble d'effets par sa relation d'implication avec les conventions linguistiques», révélant son «pouvoir insurrectionnel {...} sur le langage»⁶². L'acte de parole apparaît donc comme un espace de résistance, de sédition, en tant qu'il exprime, autant par son silence que par sa présence.

Considérant enfin que «oralité et spatialité, dans des rapports divers selon les cultures, sont inséparables»⁶³, on observe combien parole et espace sont, en effet, dans la pratique de Sébastien Rémy, intimement liés. Outre que l'acte de parole— «nécessairement ambigu en tant que dire et faire»⁶⁴—est un acte corporel avec des effets linguistiques particuliers, la parole, en tant qu'elle est «radicalement sociale autant qu'individuelle, (...) signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre»⁶⁵, générant ce que l'on pourrait nommer un rapport de situation. Poser comme essentiel le recours à la parole au regard des constructions visuelles et contextualisations spatiales que Sébastien Rémy modélise permet d'envisager ses projets comme des formes de *représentation situationnelle* dans la totalité plus vaste et véritablement non représentable que constitue l'ensemble des structures de la société, pour paraphraser Frédéric Jameson⁶⁶. Cela en considérant ces

⁶⁰ «I suspect the advent of the women's art movement in New York in 1969-70 took her by surprise and that her «boycott» (a loaded term in this context) of women in 1971 reflected fears of being relegated to an identity with which she had never come to terms» in Lucy Lippard, *Ibid.*, p. 191

⁶¹ Lucy Lippard cite en effet le peintre David Reed qui voyait cette pièce de boycott des femmes comme «a self-destructive way of dealing with a very real situation: Women didn't have any power and the art world then, so she decided to just deal with the men, who did have the power.... But it's masochistic also, because she couldn't form dialogues with other women and missed out on the feminist movement of the '70s, when women in the art world did gain power by engaging and supporting each other» in Lucy Lippard, *Ibid.*, p. 200

⁶² Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 48-49

⁶³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 289-290

⁶⁴ Judith Butler, *op. cit.*

⁶⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (1983), cité par Marie Preston in *Vocales*, publication du CAC Brétigny à l'occasion de la seconde journée d'étude sur l'oralité et les pratiques coparticipatives, le 4 février 2017.

⁶⁶ Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Ensa, 2011, p. 101

représentations comme des modes de projection dans l'espace, des volontés de faire image tant sur un plan symbolique que métaphorique.

En l'occurrence, ces *représentations situationnelles* sont, pour Frédéric Jameson, vocation de la *cartographie cognitive* dont l'auteur en définit le sens⁶⁷ au terme de son premier chapitre dans son analyse du postmodernisme comme logique culturelle du capitalisme tardif. Afin de spécifier «cette nouvelle (et hypothétique) forme culturelle» qui doit «faire des questions d'espace sa question organisationnelle fondamentale», il met en parallèle «les problèmes empiriques de l'espace urbain étudiés par Lynch» et la «redéfinition althusserienne (et lacanienne) de l'idéologie comme représentation des relations *Imaginaires* du sujet avec ses conditions d'existence *Réelles*»⁶⁸; ce qui permet notamment de «re-penser ces problèmes spécialisés de géographie et de cartographie sous l'angle de l'espace social»⁶⁹. Evoquer cette esthétique de la *cartographie cognitive*, avancée par Jameson, comme «culture politique pédagogique» dont l'une des fonctions est de «doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial»⁷⁰, permet d'éclairer les projets de Sébastien Rémy sous un angle plus politique et de les envisager comme des formes qui à chaque nouvelle réalisation—quelque soit sa configuration et son importance—proposent une réarticulation de l'imaginaire et du réel. Un imaginaire qui n'est pas seulement celui informé de façon implicite par un appareil d'état, que celui-ci soit idéologique ou répressif, mais bien celui constituant la force inventive et singulière de chacun. Prises isolément, les formes et expériences mises en œuvre par Rémy ne donnent en effet qu'une vision parcellaire d'un projet rhizomatique⁷¹ où les sujets

⁶⁷ Au terme de son premier chapitre portant sur l'analyse de la logique culturelle du capitalisme tardif, Frederic Jameson propose «un modèle de culture adapté à notre propre situation [qui] devra faire des questions d'espace sa question organisationnelle fondamentale». Il poursuit en proposant de définir provisoirement «l'esthétique de cette nouvelle (et hypothétique) forme culturelle comme esthétique de la «*cartographie cognitives*» (*cognitive mapping*)». La cartographie cognitive étant pour Frederic Jameson «une culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial—Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 100 & 104—

Pour une analyse de la pensée de Frederic Jameson au sujet de la cartographie cognitive, voir Vangelis Athanassopoulos, «L'espace, le sujet, le langage. Dérive autour de quelques notes sur Robert Smithson», in *Revue Proteus - Cahiers des théories de l'art*.

⁶⁸ Louis Althusser, «Ideological State Apparatus» in *Lenin and Philosophy*, New York, 1972, lu dans Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 101

⁶⁹ Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 102

⁷⁰ Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 104

⁷¹ Les projets de Sébastien Rémy apparaissent rhizomatiques en ce qu'ils sont faits de «de directions mouvantes», «de lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature» —Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuits, 199, p. 31-32.

d'obsession de l'artiste, outils d'orientation autant que matériaux de fictions à construire, fonctionnent comme des moyens d'interagir avec le réel. Dans le sens où le savoir-faire de Sébastien Rémy est moins mobilisé pour représenter que pour établir cette relation de contiguïté, de solidarité entre le réel et ce qui est donné à percevoir⁷², et où ses actes esthétiques ont justement pour particularité de faire exister des modes nouveaux du sentir⁷³.

Or ces «nouveaux modes du sentir» sont générés chez Sébastien Rémy par la manipulation de documents dont le résultat traduit une fascination pour l'ambiguïté et la confusion de telles élaborations, structurant en quelque sorte la trame d'une œuvre en permanente mutation. Là où certains artistes viennent inscrire leur pratique dans des formes directement liées au réel, Sébastien Rémy use en effet de la fiction comme d'une modalité de reconfiguration et d'expérimentation où le corps et la parole au titre d'espaces critiques sont régulièrement mis en jeu. A l'heure où la question de l'émergence des contre-récits comme alternatives essentielles et nécessaires aux récits institutionnels se fait plus urgente que jamais, le recours à la fiction comme forme de récits se révèle une option politiquement et philosophiquement cruciale à l'endroit d'une pratique artistique, qui—malgré toute la distance qu'elle pourrait laisser paraître—ne se pense pas en dehors d'une conscience aiguë de son présent autant que de ses urgences.

⁷² Jean Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, Genève, Mamco, 2008, notamment p. 105

⁷³ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 62