

DE L'ACTE
DE PRÉSENCE
À LA PRODUCTION
DE SITUATIONS

MARIE
BRINES

DOUBLE JEU DE LA MISE EN SCÈNE. » ET
LAURENCE CORBEL, « PLANTER LE DÉCOR,
OU COMMENT NE PAS FAIRE DU PALMIER
UNE ŒUVRE D'ART », IN KENTIA, LUDOVIC
CHEMARIN®, RENNES, INCERTAIN SENS, 2020.

01 VOIR RAPHAËLE JEUNE, « LUDOVIC
CHEMARIN® : ARTISTE GÉNÉTIQUEMENT
MODIFIÉ », IN LUDOVIC CHEMARIN® 1998-
2005 / 2011-2014..., PARIS, ART BOOK
MAGAZINE, 2015. VOIR AUSSI ÉMELINE JARET,
« LE DÉCOR CHEZ PHILIPPE THOMAS OU LE

En 2011, l'entité Ludovic Chemarin® naissait d'une signature de contrat, le temps d'une réunion en comité restreint. Initié par Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux, le projet se déploie depuis une dizaine d'années à travers l'expérimentation de nombreux formats tels que l'exposition, la publication, la conférence ou des temps plus « performatifs ». Pointée sur les notions de droit d'auteur et de logique spéculative, la focale de Ludovic Chemarin® révèle les rouages de l'écosystème dans lequel il s'inscrit : le monde de l'art. Comme un prétexte à l'expérimentation, l'entité met à distance l'espace social et économique de l'art, ainsi que ses logiques strictes en tant que modèle balisé. En sous-texte, c'est tout un régime de références artistiques qui apparaît, non sans écho à une histoire de l'art conceptuel que de nombreux auteurs ont déjà commenté⁰¹. De ce point de vue, il se pourrait que la carte blanche proposée par le centre d'art contemporain Les Tanneries – qui a pris la forme d'une trilogie spatio-temporelle – ait accompagné un tournant dans la démarche de l'artiste. Que se passe-t-il lorsque Ludovic Chemarin® investit différentes typologies de lieux, lorsque la temporalité des événements s'étire ? Une situation *a priori* purement spatiale peut-elle faire émerger de nouvelles logiques sociales ? Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux auraient-ils finalement donné corps et voix à l'entité juridique, depuis la Grande Halle jusqu'au Parc des Sculptures des Tanneries en passant par leurs espaces d'accueil et interstitiels ? En réponse à l'invitation et avec la complicité de l'équipe du centre d'art, ils font le pari d'investir la totalité du site en formulant trois expositions et en densifiant, dans le même temps, leur réseau de co-auteurs. Ainsi, après une dizaine d'années d'existence, Ludovic Chemarin® a élargi son faisceau d'analyses et permet désormais d'envisager d'autres manières de faire de l'art, depuis l'acte de présence jusqu'à la production de situations. Un retour aux sources s'impose pour considérer ce tournant et les projections qu'il engendre.

MORT DE L'ARTISTE / NAISSANCE DE L'ENTREPRISE ?

Soit deux personnes physiques, Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux, ayant acheté le nom de Ludovic Chemarin pour en faire une personnalité morale: Ludovic Chemarin[©]. Engagé dans une production artistique depuis 1998, le premier cesse son activité en 2005 et demande à son galeriste Georges Verney-Carron de détruire ses œuvres en réserve. Véritable suicide artistique, l'acte mortifère reste moins violent que celui de John Baldessari qui, à l'orée des années 1970, brûlait toute sa production pour n'en garder que les cendres⁰². Au-delà de l'effet d'annonce ou du sensationnalisme, le thème de l'échec pourrait rapporter gros. Miser sur une telle faillite artistique n'aura pas échappé aux deux complices Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux, fins observateurs du milieu de l'art contemporain. Après une première approche et de longues négociations, le feu-artiste cède son œuvre aux «néo-entrepreneurs». En 2011 donc, Ludovic Chemarin leur vend son aura vacante, son histoire artistique et son nom devenu marque. Sous les auspices de l'entité juridico-artistique baptisée Ludovic Chemarin[©] apparaissent alors une succession d'actes, de sculptures, photographies, performances, vidéos, installations, éditions ou livres d'artiste venant questionner ce nouveau statut, ainsi que de nouvelles œuvres «à la manière de» l'artiste originel. Les premières manifestations publiques de Ludovic Chemarin[©] renvoyaient à cette (in) fortune, avec pour thème central l'opération d'achat elle-même. Ainsi, *Contrats de cession* (2011) se présente comme la cérémonie inaugurale pendant laquelle les parties intéressées signent les contrats de cession des droits patrimoniaux. Les traces de ce moment officiel - lesdits documents juridiques - font foi et œuvre. De la même manière, la signature autographique du feu-artiste devient

03. CES ITEMS SONT DÉSIGNÉS DANS UN ENSEMBLE DE SÉRIGRAPHIES INTITULÉ LE NOM, LES CONTRATS, L'EXPOSITION, LE PORTRAIT, LA SIGNATURE, 2015 ET LA PUBLICATION, LA PERFORMANCE, LA RÉSIDENCE, 2017.

04. CONTRATS DE SESSION, 2011. IMPRESSIONS NUMÉRIQUES SUR PAPIER GRIS CLAIR, DOCUMENT A4 - A3 DÉPLIÉ; CONTRATS DE SESSION, 2014. IMPRESSIONS NUMÉRIQUES SUR PAPIER GRIS CLAIR, DOCUMENT A4 - A3 DÉPLIÉ.

05. VOIR JOHN L. AUSTIN, HOW TO DO THINGS WITH WORDS, NEW YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1962; TRAD. FRANÇAISE DE GILLES LANE, QUAND DIRE C'EST FAIRE, PARIS, SEUIL, 1970.

un élément symbolique qui apparaît de nombreuses fois : au marqueur sur bristol encadré (*La Signature*, 2015), en dessin imprimé numériquement (*Dessin vectoriel de la signature de Ludovic Chemarin*, 2017), incarné par Ludovic Chemarin lui-même à l'occasion d'une séance de signatures ou, au choix, de dédicaces (*La performance*, 2015), ou bien encore dans une boucle-vidéo où apparaît, cadrage serré, la main de l'artiste en train de signer (*Signatures*, 2015). La liste d'œuvres s'allonge à mesure que l'on songe aux conventions du milieu de l'art. En effet, depuis une dizaine d'années, Beguet et Ledoux explorent les conditions d'apparition de leur « marque », basées sur les normes propres au champ de l'art : le nom, les contrats, la signature, l'exposition, le portrait de l'artiste, la publication, la performance ou la résidence⁰³.

Visuellement, l'appareil discursif de Ludovic Chemarin® prend une apparence objective où la neutralité joue un rôle à part entière dans un langage formel systématisé. Documents officiels, les certificats imprimés⁰⁴ sont présentés dans des vitrines d'une transparence clinique. Notons que les premières apparitions de Ludovic Chemarin® avaient souvent lieu pendant des événements publics du monde de l'art à l'occasion de prix (prix AICA, 2014), d'expositions (mfc-michèle didier, Paris, depuis 2014; FRAC PACA, Marseille, 2017; FRAC Poitou-Charentes, Angoulême, 2018), de foires internationales (Art Basel, 2018) ou de conférences universitaires (Université Paris 8, 2014; Institut des Hautes Études sur la Justice, 2014; Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2017). Formellement liés à l'art conceptuel, on peut avancer que les motifs utilisés par Beguet et Ledoux dans l'engrenage Ludovic Chemarin® remplissent avant tout une fonction instituante. En effet, la teneur des œuvres procède de leur engagement, chacune agissant comme une promesse d'existence de la nouvelle entité. Autrement dit, les documents attestent et l'œuvre s'affirme. En écho aux travaux du philosophe John Austin sur les effets du langage au début des années 1960⁰⁵, Beguet et Ledoux mettent

en place des énoncés «performatifs» qui, en disant, font. Pour Austin, le langage a une fonction pratique en ce qu'il modifie le réel. Par exemple, un ou une maire transforme l'état civil de deux individus en union matrimoniale par le simple acte de parole («je vous déclare unis par les liens du mariage»), témoins à l'appui. Cette capacité proprement dite à *instituer*, c'est-à-dire à *établir de manière durable*, permet d'envisager les premières œuvres de Ludovic Chemarin[©] comme des manifestations ou des actes de présence. Ainsi Beguet et Ledoux font exister leur entreprise par une simple énonciation. Cependant, Austin prévient que de tels énoncés ne sont efficaces qu'à condition que les interlocuteurs soient régis par le même système référentiel. En ce sens, il n'est pas anodin que les premières apparitions de Ludovic Chemarin[©] aient eu lieu dans les espaces consacrés de l'art contemporain: Beguet et Ledoux ne pouvaient pas monter leur coup en dehors des espaces dédiés. Si leurs motifs récurrents s'appuient sur les conventions artistiques traditionnelles (comme la signature, les contrats ou la biographie), alors ce qu'ils disent – et font – consiste à rendre Ludovic Chemarin présent sur la scène de l'art malgré sa récente disparition.

Corollairement, l'entreprise Ludovic Chemarin[©] convoque les travaux du sémiologue Roland Barthes sur «La Mort de l'auteur»⁰⁶, texte de 1968. Le principal apport du structuralisme barthésien réside dans l'abolition de l'autorité auctoriale. Évidemment, l'auteur ciblé par Barthes dans cette mise à mort n'est pas l'auteur lui-même, mais la position souveraine qu'il occupe dans le monde de la littérature. C'est ici que s'annonce la fin d'un rapport de paternité entre l'auteur et son œuvre: seuls comptent le langage et la textualité qui deviennent autonomes. La structure du langage est signifiante en tant que telle, régie par les rapports que les mots ont entre eux. Pour Barthes, l'auteur – devenu désormais simple scripteur – prélève des concepts ici ou là pour les assembler au sein d'un texte dont il ne peut plus prétendre être

06 ROLAND BARTHES, «LA MORT DE L'AUTEUR» [1968], IN *LE BRUISSEMENT DE LA LANGUE*, PARIS, SEUIL, 1984.

la source d'origine: «c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur⁰⁷». Force est de constater que Ludovic Chemarin® est né d'une disparition de ce type, d'une scission entre l'auteur et son œuvre, pour laisser place à un univers textuel codifié qui gagne en autonomie à chaque nouvelle manifestation. Plus encore, Barthes convoque les travaux d'Austin, chef de file de l'école d'Oxford, en ces termes: «écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de "peinture" (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se réfère⁰⁸.» Cette référence austinienne permet à Barthes d'avancer qu'avec la mort de l'auteur, le geste artistique ne correspond plus à l'expression d'une sensibilité intérieure mais à «un pur geste d'inscription», une «trace sans origine⁰⁹». Si l'on trouve dans le projet de Beguet et Ledoux un tel écho, les références à l'originalité de l'artiste sont toutefois maintenues. Dès le début, les œuvres de Ludovic Chemarin® sont réalisées à la manière de Ludovic Chemarin premier-du-nom¹⁰.

Quelques années après cette parution, Barthes précise sa pensée dans *Le Plaisir du texte*, publié en 1973. Il y indique: «Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienne¹¹.» L'ambiguïté de sa théorie se résout avec la notion de *figure* ou de fantasme: le lecteur désire l'auteur et vice versa. Ainsi, l'auteur en tant que personnalité psychologique a bien disparu et le lecteur n'a pas besoin d'éléments biographiques pour en apprécier le texte. Cependant, sa présence imaginaire doit perdurer – au moins en tant qu'abstraction – pour maintenir le lien entre émetteur et récepteur, entre auteur et lecteur, entre artiste et public. C'est ce paradoxe que semble illustrer la pièce

12 NATHALIE LELEU EST L'AUTEURE PRINCIPALE DE CETTE BIOGRAPHIE OFFICIELLE DE LUDOVIC CHEMARIN® ALIMENTÉE PAR DAMIEN BEGUET ET P. NICOLAS LEDOUX. NATHALIE LELEU FUT ATTACHÉE DE CONSERVATION AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE / CENTRE POMPIDOU, CHARGÉE DE MISSION SUR LA POLITIQUE NUMÉRIQUE, CHARGÉE DE MISSION COLLECTIONS ET PATRIMOINE

AU MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS. AUTEUR DE NOMBREUX TEXTES EN HISTOIRE DE L'ART ET SUR LA GESTION DES COLLECTIONS, ELLE ENSEIGNE ÉGALEMENT À L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE ET À L'INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE PARIS.
13 PAUL VERHOEVEN ADAPTERA TOTAL RECALL, LA NOUVELLE DE PHILIP K. DICK, EN 1990 AU CINÉMA.

14 PHILIPPE THOMAS MET EN FONCTIONNEMENT L'AGENCE LES READY MADE'S APPARTIENNENT À TOUT LE MONDE® EN 1987 À LA GALLERY OF NEW YORK ET 1988 À LA GALLERIE CLAIRE BURRUS À PARIS.
15 PHILIPPE THOMAS, EXTRAIT DU TEXTE FIGURANT SUR LE PANNEAU PUBLICITAIRE DE READYMADES BELONG TO EVERYONE®, 1987.

Total Recall 72 324 signes (espaces compris) présentée dans la Grande Halle des Tanneries dans le cadre du premier volet de la trilogie narrée par Ludovic Chemarin®. Il s'agit d'une longue biographie écrite à plusieurs mains¹² et étoffée avec le temps – soit une biographie qui s'écrit en temps réel, actualisable. Dressé sur des panneaux de bois en contreplaqué, sur plus de vingt-cinq mètres de long et trois mètres de haut, le texte biographique n'est pas fidèle à la vie d'un artiste mais à celle d'une entreprise. Pour le public pris dans de tels jeux langagiers, un renseignement de ce type lui permet de s'approcher du code source. Ludovic Chemarin® se désigne alors comme une entité artistique sans psychologie propre mais avec une mémoire instantanée qu'il est possible d'ajuster à l'infini, comme l'imaginait Philip K. Dick en 1966 dans sa nouvelle éponyme¹³. Que penser alors de la mort de l'auteur lorsqu'elle donne naissance à une entreprise ? La pièce *Total Recall 72 324 signes (espaces compris)* pourrait énoncer en filigrane que la mort de l'auteur a bien lieu, à condition d'en faire émerger un *branding*. Mise à distance depuis notre contexte économique, la théorie de Barthes aurait atteint ses limites.

À cet égard, la filiation de Ludovic Chemarin® avec le travail de Philippe Thomas prend tout son sens. Plus particulièrement, l'agence *les ready made appartient à tout le monde*^{®14} fait résonner les théories structuralistes barthésiennes avec le contexte néolibéral des années 1980. Le principe est simple : l'agence de Thomas propose au public de signer une œuvre pour la faire exister. La publicité postule : « Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. Cette œuvre, dont vous deviendrez l'auteur à part entière, vous fera rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des meilleurs musées, galeries ou collections privées¹⁵. » On retrouve ici la visée démocratique des travaux post-structuralistes de la fin des années 1960 de Roland Barthes,

Michel Foucault ou Jacques Derrida qui, en abolissant l'autorité de l'auteur, offraient au lecteur une interprétation élargie, une place et une responsabilité plus importantes¹⁶. Pour ces philosophes post-marxistes et dans le contexte de révolte anti-autoritaire de mai 1968, « l'auteur » renvoyait à la position bourgeoise dominante comme incarnation du système capitaliste dont il fallait supprimer les privilèges en activant le rôle du lecteur. Mais avec l'agence créée vingt ans plus tard, Philippe Thomas avance de nouveaux éléments. Raccord avec les préoccupations postmodernes, Thomas télescope la fin du *diktat* de l'auteur avec l'avènement d'un public-roi (ou client) par le biais d'une agence. En vingt ans, le public a effectivement gagné en libertés et en responsabilités : il est non seulement libre d'acquérir (ou non) la pièce, mais aussi d'en devenir l'auteur-signataire et de la faire exister en exerçant son pouvoir d'achat. Néanmoins, on constate également que si le rôle du public a atteint un point culminant, son action demeure assignée au système social et économique de l'art. Ainsi le monde de l'art semble définitivement pris dans un carcan néolibéral délimité par les « meilleurs musées, galeries, collections privées » ou agences. Par cette combinaison, Thomas suggère que l'œuvre d'art peut bien échapper aux intentions de l'auteur, mais certainement pas au système qui la maintient en vie.

16 « L'UNITÉ D'UN TEXTE N'EST PAS DANS SON ORIGINE MAIS DANS SA DESTINATION », ROLAND BARTHES, IN *ŒUVRES COMPLÈTES, ÉDITIONS DU SEUIL*, 2002, TOME 3, P. 45. PAR ALLEURS, LES TRAVAUX STRUCTURALISTES REJOIGNENT CEUX D'UMBERTO ECO SUR « L'ŒUVRE OUVERTE ». VOIR UMBERTO ECO, *L'ŒUVRE OUVERTE*, PARIS, SEUIL, [1962] 1965.

17 FREDRIC JAMESON

LE POSTMODERNISME OU LA LOGIQUE CULTURELLE DU CAPITALISME TARDIF [POSTMODERNISM OR THE CULTURAL LOGIC OF THE LATE CAPITALISM 1991]. TRAD. FRANÇAISE DE FLORENCE NEVOLTRY, PARIS, BEAUX-ARTS DE PARIS, 2007, P. 35.

18 L'ARTICLE DE FREDRIC JAMESON «POSTMODERNISM OR THE CULTURAL LOGIC OF THE LATE CAPITALISM» PARU

EN JUILLET-AOÛT 1984 DANS NEW LEFT REVIEW SERA AUGMENTÉ ET DÉVELOPPÉ DANS UN OUVRAGE PARU EN 1991 AUX ÉTATS-UNIS. IL FAUDRA ATTENDRE L'ANNÉE 2007 POUR LE VOIR TRADUIT EN FRANÇAIS.

19 NOUS FAISONS ICI RÉFÉRENCE À JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, LA CONDITION POSTMODERNE, RAPPORT SUR LE SAVOIR, PARIS, ÉDITIONS DE MINUIT, 1979; JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, LE POSTMODERNE

EXPLIQUÉ AUX ENFANTS, PARIS, GALILÉE, 1986; JEAN BAUDRILLARD, SIMULACRES ET SIMULATION, PARIS, GALILÉE, 1981; GILLES LIPOVETSKY, L'EMPIRE DE L'ÉPHÉMÈRE, PARIS, GALLIMARD, 1991; FREDRIC JAMESON, LE POSTMODERNISME OU LA LOGIQUE CULTURELLE DU CAPITALISME TARDIF, OP. CIT., 20 FREDRIC JAMESON, OP. CIT., P. 49. 21 FREDRIC JAMESON, OP. CIT., P. 54.

POSTMODERNISME ET ÉPAISSISSEMENT

C'est dans ce système que s'épanouit Ludovic Chemarin[®]: un monde postmoderne concomitant avec «l'arrivée d'un nouveau type de société baptisée "société postindustrielle" [...] souvent qualifiée de société de consommation, société des médias, société de l'information, société électronique ou high-tech, etc.¹⁷», tel que l'expose Fredric Jameson dans son célèbre article intitulé «Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif»¹⁸. Largement développé par ses théoriciens au cours de la décennie 1980¹⁹, le paradigme postmoderne est celui d'une hyperréalité où les objets et les images ne sont consommés que pour les signes auxquels ils renvoient, où l'éphémère et la vacuité auraient pris le pas sur l'essence du sujet. Il s'agit d'un temps marqué par la fin des utopies et des métarécits; un monde constitué de simulacres dont la surexposition, la publicité et les médias reflètent l'absence générale de vérité. Dans le prolongement des théories poststructuralistes, Jameson constate la fin du modèle herméneutique de la profondeur, c'est-à-dire le déclin de l'affect dans les productions artistiques et la disparition de l'émotion «comme communication désespérée et dramatisation externe du sentiment interne²⁰». Il prend l'exemple du *Cri* expressionniste d'Edward Munch, qui représentait le «moi profond» du sujet moderne aliéné à une société totalisante. Selon lui, ce modèle de l'intérieur/extérieur n'est plus pertinent dans le paradigme postmoderne. Dans le système social régi par les logiques d'un capitalisme plus avancé et multinational, le corps social a éclaté en une constellation d'individualités, en fragmentant, dans le même mouvement, l'individu postmoderne. C'est précisément de ce sujet fragmenté dont il est question dans tout l'œuvre de Ludovic Chemarin[®]: un sujet décentré, un artiste «dissout dans le monde de la bureaucratie organisationnelle²¹». C'est comme si,

22 VOIR LUDOVIC CHEMARIN ENFANT SUR FOND VERT, 2018; LUDOVIC CHEMARIN ENFANT SUR FOND BLEU, 2018; LUDOVIC CHEMARIN ENFANT EN NOIR ET BLANC, 2018 (HUILES SUR TOILE); TRANSFORMATION, 2016 (VIDÉO); TOTAL RECALL, 72 324 SIGNES (ESPACES COMPRIS), 2019 (BIOGRAPHIE)

DE LUDOVIC CHERMARIN® MAIS AUSSI LA COMMUNAUTÉ – LUDOVIC CHEMARIN, 2019 (DESSIN À LA POINTE SÈCHE SUR FEUILLES D'ARGENT COLLÉES SUR MEDIUM) DE PIERRE DAVID
23 ROMAN DE BRET EASTON ELLIS PUBLIÉ EN 1991 ET ADAPTÉ AU CINÉMA PAR MARY

HARRON EN 2000.
24 ILS RAPPELLENT LES MISES EN SCÈNES DE PHILIPPE THOMAS ET, AVANT LUI, CELLES DE MARCEL BROODTHAERS. VOIR LUDOVIC CHEMARIN®, KENTIA, RENNES, INCERTAIN SENS, 2020.

fort du constat de la mort de l'auteur et du « moi profond » du sujet contemporain, Ludovic Chemarin® acquiesçait le mirage propre au monde postmoderne en générant un flot d'images, de documents et de signes disparates qui ne renvoient qu'à eux-mêmes.

Dans le cadre du premier volet de la trilogie d'expositions déployée aux Tanneries, Ludovic Chemarin® présente un corpus de figures diffuses brouillant les pistes. En effet, les portraits d'un Ludovic Chemarin enfant peints à l'huile, le portrait en adulte réalisé à la pointe sèche ou encore la biographie de l'entreprise renvoient à l'identité déçue de l'artiste, qui reste néanmoins présent – au moins en surface²². La vidéo *Transformation* joue un rôle particulier dans cette mise en scène de façade, en dévoilant les coulisses d'un moment de préparation pour un événement qui n'aura pas lieu. Le même visage apparaît à l'écran, se faisant coiffer par des mains professionnelles pendant plusieurs minutes. Et c'est tout. On pourrait identifier le protagoniste – tantôt perdu dans ses pensées, tantôt concentré – à une star de cinéma ou un mannequin de mode, tandis que la teinte des images rappelle la froideur des réunions de travail de Patrick Bateman dans *American Psycho*²³ et nous projette face à un PDG d'entreprise multinationale. Dans le même espace d'exposition, quelques kentias – ces palmiers miniatures empotés qui décorent habituellement les bureaux – sont disposés sur des praticables en contreplaqué noir. Ils agissent comme des signes supplémentaires évoquant à leur tour le monde du travail, comme la salle d'attente ou l'*open space* d'un cabinet de consulting²⁴. C'est à Jean Baudrillard dans *Le Système des objets* (1968) que l'on doit la désormais célèbre notion « d'objet-signe ». Dans le système consumériste qu'il décrit, l'objet s'est transformé en un signe immédiatement reconnaissable dont l'unique portée est de « faire référence à ». Sa valeur référentielle a remplacé sa valeur fonctionnelle. Baudrillard dénonce la superficialité de ce système désormais infiltrée dans tous les segments

25 JEAN BAUDRILLARD, LE SYSTÈME DES
OBJETS, PARIS, GALLIMARD, [1968] 2013, P. 283.
26 JEAN BAUDRILLARD, SIMULACRES ET
SIMULATION, PARIS, GALILÉE, [1981] 2011, P. 17.
27 *IBID.*, P. 234.
28 CETTE CITATION ET LES SUIVANTES

SONT EXTRAITES DE LA PIÈCE SONORE
RÉALISÉE EN 2019 PAR CHRISTOPHE
DEMARTE (MUSIQUE ET MIX) ET OLIVIER
COMBAULT (TEXTE ET VOIX) INTITULÉE
LUDOVIC CHEMARIN COPYRIGHT: QUI SUIS-
JE? (55 MIN. ET 21 S.). NOUS SOULIGNONS.

de la vie sociale et conclue son ouvrage en se lamentant que les objets-signes « peuvent se multiplier à l'infini: *ils le doivent* pour combler à tout instant une réalité absente²⁵ ». Treize ans plus tard, il prolonge son développement sur cette supposée « réalité absente » dans *Simulacres et simulation*, une analyse qui s'attaque non plus au rapport que nous entretenons avec les objets, mais avec les images. Selon lui, l'image « masque l'absence de réalité profonde », voire « elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur²⁶ ». La prolifération des images induit donc une perte, un manque, que Baudrillard déplore en ces termes lapidaires: « Il n'y a plus d'espoir pour le sens²⁷ ». Dans le vaste espace des Tanneries, les images fragmentées d'un auteur à la fois absent et présent ainsi que les objets-signes du capitalisme font directement écho à la logique des simulacres de Baudrillard. Cependant, ils ne semblent ni déplorer une perte de sens, ni se réclamer d'une quelconque nostalgie face à la disparition de la réalité.

Au contraire, les éléments de cette première exposition investissent plutôt une nouvelle dimension ancrée dans une expérience concrète. Car à toutes ces figures d'un personnage fragmenté s'ajoute un élément sonore de taille qui envahit la salle d'exposition et rassemble les œuvres disparates. Il s'agit de la pièce intitulée *Ludovic Chemarin copyright: qui suis-je ?*: une nappe de fond aux allures d'*ambient music* qui aurait pris de la vitesse et de laquelle se distinguent de manière aléatoire des paroles, humaines ou robotiques. Entrecoupées de silences, celles-ci se mélangent à des boucles évolutives que les notes sérielles d'un clavier synthétique viennent briser. Dans ce climat sonore au temps étiré oscillant entre bande originale d'un film de science-fiction et musique électronique planante, le texte quasi slamé est celui d'un narrateur décrivant l'histoire de ces voix multiples qui soudainement font corps: Ludovic Chemarin[©]. Relayant un « plaisir du seuil²⁸ », l'hésitation et la complexité de l'exercice, le narrateur fait le récit abstrait d'une « créature

[qui] ne cesse de naître depuis 2010» dans un mouvement d'apparition-disparition: «le rêve d'une œuvre qui s'auto-génère» avec «tous droits de reproduction autorisés». «Je deviens un orchestre qui se traduit dans le duo euphorique qui reprononce mon vieux nom, le reprend; il résonne comme un nom incomplet. Ma vie s'écrit d'abord là. *Maintenant, elle peut s'écrire ailleurs et dans plusieurs endroits en même temps.* Et je vis là, alors, de ces paroles, et me génère déjà en générant. Sans que rien ne puisse encore être exposé, tout est déjà là.» Tandis que les sons atmosphériques recouvrent l'étrangeté des portraits froids et lisses, un espace s'ouvre.

Pour saisir le parti pris de cette proposition, il serait alors pertinent de s'éloigner du concept de «réalité absente» de Baudrillard pour s'approcher de la *depthlessness* (ou absence de profondeur) développée par Jameson. À l'inverse de Baudrillard, Jameson ne déplore aucune perte de sens dans son étude du postmodernisme. Il se contente d'observer les œuvres contemporaines, comme le bâtiment du Wells Fargo Court²⁹ de Los Angeles, qui tiennent pour acquises les logiques généralisées de l'absence de profondeur et situent leur potentiel dans une nouvelle région, un nouveau *topos*: la façade. En ce qu'elle est pensée et conçue pour elle-même, la façade est un motif littéral qui permet à Jameson de développer le concept d'absence de profondeur. Selon lui, la *depthlessness* ne correspond pas tant au vide derrière la surface (regretté par Baudrillard), mais désigne davantage une surface dans son rapport avec ce qu'il y a en-dessous et au-dessus. Pour le dire autrement, la façade, selon Jameson, n'est pas uniquement léchée, froide et dissimulatrice d'un manque (elle n'est d'ailleurs pas menaçante non plus). Au contraire, la notion de façade renvoie à un nouveau tissu en interaction, comme un lieu augmenté: à la fois en relation avec ce qu'il contient et son alentour. Ainsi, explique-t-il, «la profondeur est remplacée par la surface, ou de multiples surfaces [et] ce qu'on appelle souvent

29. SKIDMORE, OWINGS ET MERRILL, LLP, WEST FARGO COURT, LOS ANGELES, 1983.

intertextualité n'est plus, dans ce sens, une question de profondeur³⁰». Selon ce prisme, il apparaît que dans le premier volet de la trilogie présentée aux Tanneries, Ludovic Chemarin[©] a donné voix à son entité juridique jusqu'alors lissée par les contrats, les signatures et les performances instituant. En effet, si l'on s'essaie à penser en termes « d'épaississement de la surface³¹ », les œuvres ainsi exposées aux Tanneries sont bien éloignées des actes juridiques antérieurement présentés sous vitrines. Beguet et Ledoux ont transformé leurs premiers actes de présence en situations spatialisées et les figures supposément superficielles de Ludovic Chemarin[©] ont pris corps: un corps flottant, mais bien réel et non dépourvu de sens. Mêlée aux autres œuvres de l'exposition déployée dans la Grande Halle, la pièce sonore *Ludovic Chemarin copyright: qui suis-je ?* crée ce que Jameson appellerait un « hyperespace » saturé de simulacres, un espace totalisant, englobant le visiteur dans l'expérience unifiée, complexe et intertextuelle d'une histoire fragmentaire: celle de l'auteur – s'il en est – postmoderne.

32 LE TOURNANT SPATIAL (SPATIAL TURN) DÉSIGNE DANS LES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES LE CHANGEMENT DE PARADIGME À PARTIR DES ANNÉES 1970 CONSISTANT À PORTER UNE PLUS GRANDE ATTENTION À L'ESPACE DANS L'ÉTUDE DES PHÉNOMÈNES SOCIAUX ET HUMAINS. VOIR LES TRAVAUX DES PIONNIERS HENRI LEFEBVRE ET MICHEL FOUCAULT, MAIS AUSSI DE EDWARD SOJA,

EDWARD SAID, CLIFFORD GEERTZ, ERVIN GOFFMAN OU DONNA HARAWAY.
33 FREDERICK JAMESON, OP. CIT., P. 56.
34 MICHEL FOUCAULT, « DES ESPACES AUTRES », IN *DITS ET ÉCRITS*, PARIS, GALLIMARD, 1984. UNE PREMIÈRE VERSION DE CE TEXTE FUT DIFFUSÉE UN AN AUPARAVANT AU COURS DE L'ÉMISSION « HEURE DE CULTURE FRANÇAISE » SUR

FRANCE CULTURE, LE 7 DÉCEMBRE 1966. IL DÉCIDERA DE PUBLIER CE TEXTE TARDIVEMENT, EN 1984, DANS LE CATALOGUE D'EXPOSITION ARCHITECTURE, MOUVEMENT, CONTINUITÉ, N°5, OCTOBRE 1984, PP. 46-49, AVANT D'ÊTRE REPRIS DANS L'OUVRAGE POSTHUME *DITS ET ÉCRITS*.

ESPACES POSSIBLES

Plus encore, Jameson se sert de cette analyse pour évoquer le tournant spatial propre au paradigme postmoderne³². À la fin du chapitre consacré à la *depthlessness*, il oppose le prisme *temporel* du sujet moderne au prisme *spatial* du sujet postmoderne: « notre vie quotidienne, notre expérience psychique, nos langages culturels, sont aujourd'hui dominés par les catégories de l'espace plutôt que par les catégories du temps comme c'était le cas dans la période précédente du haut modernisme³³ ». Cette lame de fond sociétale, Michel Foucault l'énonçait déjà en 1967 au Cercle d'études architecturales de Paris pendant sa conférence devenue célèbre pour avoir exposé le concept d'hétérotopie: « L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau³⁴ ». Selon Jameson - et, avant lui, Foucault -, le nouveau rapport à l'espace découle de l'évolution complexe des relations de production dans la phase la plus avancée de nos sociétés. Pour le dire autrement, avec le tournant spatial des années 1970-1980, l'espace n'est désormais plus vu comme une simple donnée physique mais comme le résultat d'une construction sociale. Ainsi, analyser l'espace, c'est analyser les relations sociales et les enjeux de pouvoir qui le constituent.

Pour revenir à la trilogie conçue par Ludovic Chemarin[®] aux Tanneries, nous pourrions avancer que l'enjeu du travail y est d'ordre spatial. Si nous nous sommes attachés à décrire la première de ces trois expositions, Ludovic Chemarin[®] investit également deux autres lieux des Tanneries: les espaces intersticiels - accueil, couloirs,

bureaux, parvis -, ainsi que le Parc de Sculptures. Les trois expositions se succèdent, chacune faisant appel à la mémoire de la précédente. Les œuvres présentées dans la Grande Halle se retrouvent ainsi quelques semaines plus tard sous une forme amoindrie au fil du deuxième volet. Escamotées, elles perdent de leur force en cours de route, comme si elles se dirigeaient sereinement vers leur propre extinction. Par exemple, les praticables disposés dans la Grande Halle deviennent une sculpture aux airs faussement constructivistes sur le parvis du centre d'art, telle une œuvre de l'espace public dont les matériaux auraient été méticuleusement choisis pour ne pas durer face aux intempéries. Il en va de même pour la vidéo dignement présentée dans la première exposition, reléguée au rang d'économiseur d'écran de bureau par la suite. Les plantes en pot, quant à elles, végètent et subissent plusieurs emplacements, jusqu'à ce que l'une d'entre elles soit replantée en pleine terre, à l'extérieur, dans le cadre du troisième et dernier volet. S'il fut pour un temps domestiqué et corvéable - mais aussi mis en valeur sur un piédestal - le kentia est finalement enterré dans le Parc de Sculptures, comme pour reprendre vie. En ce sens, les œuvres qui composent cette proposition tripartite s'apparentent à des éléments scénographiques au service d'une narration spatiale élargie, renvoyant à ce qu'exprimait déjà en 1969 Marcel Broodthaers à propos de ses associations d'objets aux figures: « Ces objets deviennent des éléments interchangeables sur la scène d'un théâtre. Leur destin est ruiné³⁵ ».

Le principe est donc clair: les trois expositions autonomes sont liées entre elles par un tissu intertextuel composé de signes identifiants, tels les éléments de décor récurrents d'une scène de l'art qui se déploie distinctement dans trois espaces. La réapparition d'objets-signes au sein de nouvelles configurations permet d'installer un *continuum* temporel. Proche des sensations de déjà-vu, le mécanisme ainsi élaboré par Ludovic Chemarin© rejoint

36 FREDERIC JAMESON, OP. CIT., P. 231.
37 *IBID.*, P. 231.
38 SUR LES CORPUS TEXTUELS
ACCOMPAGNANT LES ŒUVRES, VOIR AUSSI
JEAN-MARC POINSOT, QUAND L'ŒUVRE

A LIEU: L'ART EXPOSÉ ET SES RÉCITS
AUTORISÉS, GENÈVE, LES PRESSES DU RÉEL,
[1999] 2008.
39 FREDERIC JAMESON, OP. CIT., P. 235.

une idée phare de Jameson: la spatialisation du temps. Le théoricien de l'ère postmoderne la définit comme la « volonté d'assujettir le temps en le mettant au service de l'espace³⁶ ». Selon lui, si l'individu postmoderne voit échouer les grands récits qui composaient une seule histoire linéaire du monde, il se retrouve alors projeté dans l'ici et maintenant, sans utopie à venir. Et puisque Jameson reconnaît « l'impossible effort d'imaginer quelque chose comme une pure expérience de présent spatial au-delà d'une histoire passée et d'une destinée ou d'un projet futur³⁷ », il résout l'équation par l'hypothèse suivante: pour l'humain, dans la société postindustrielle, la perception spatiale a absorbé la perception temporelle. En ce sens, nous pourrions avancer que l'histoire de Ludovic Chemarin[®] ne saurait s'écrire avec un grand « H ». Elle dépend plutôt de constructions sociales, économiques, spatiales, rendues possibles par différents contextes. Elle ne suit pas un temps linéaire ni une vérité immuable, comme la pièce *Total Recall 72 324 signes (espaces compris)* voudrait en faire l'état. De la même manière que nous avons encore besoin de croire en l'existence d'un auteur, nous aurions aussi besoin d'imaginer sa biographie inscrite dans une frise temporelle convenablement balisée, au moins pour nous rassurer³⁸. Mais c'est ce temps supposé maîtrisable que Ludovic Chemarin[®] fait voler en éclats. En effet, dans la Grande Halle, un miroir s'intercale entre les panneaux de bois sur lesquels repose la biographie: un miroir qui reflète le vaste lieu autant qu'il rappelle « que le champ spatial est le seul élément dans lequel nous nous déplaçons et constitue la seule "certitude" d'une expérience³⁹ ». Face à la longue chronologie d'un auteur absent, le spectateur se tient debout - au présent - en situation spatialisée. Retour au *topos*: la surface lisse réfléchit; le spectateur avec. Conceptuellement et physiquement, il fait désormais partie d'un décor savamment orchestré et humainement investi. L'attention ici portée aux cadres de l'expérience esthétique renvoie aux théories relationnelles de Nicolas Bourriaud. Dans son recueil d'articles intitulé *Formes et*

40 NICOLAS BOURRIAUD «MICHEL LIN ET LA NOTION D'AMBIANCE» [2009]. IN FORMES ET TRAJETS TOME 2: TOPOLOGIES; D'JON, LES PRESSES DU REEL, ZÜRICH, JRP RINGIER, 2018, P. 271.

41 LA BANDE SONORE, LA BIOGRAPHIE, LES PORTRAITS À L'HUILE, LA VIDÉO, AINSI QUE LES ILLUSTRATIONS ET UNE SÉRIE DE CÉRAMIQUES PETIT FORMAT SONT LES FRUITS DES COMMANDES ET INVITATIONS

QUE LUDOVIC CHEMARIN© A ADRESSÉ SUR PLUSIEURS ANNÉES À CHRISTOPHE DEMARTE ET OLIVIER COMBAULT, NATHALIE LELEU, GAËL DAVRINICHE, BENOÎT ROSSEL, LAURA KOPF ET DELPHINE DOE.

Trajets Tome 2: Topologies, il en propose une perspective historique en ces termes: «La génération d'artistes apparue dans les années 1990 [...] a donné à la notion d'ambiance, jusque-là considérée comme tout aussi péjorative que le terme "décoratif", une valeur conceptuelle à part entière, qui provient en partie de l'essor de l'*ambient music* et de ses dérivés dans la première moitié des années 1990. À partir du moment où "l'ambiance" (la "situation construite", pour le dire autrement) se voit intégrée dans un projet formel, elle est considérée comme un élément plastique parmi d'autres et non plus comme un vide. L'une des possibilités de traduction de cette notion d'ambiance, qui devient alors un cadre de travail largement utilisé par les artistes, est la figure de la plate-forme: l'œuvre comme structure d'accueil des visiteurs de l'exposition, comme espace structuré dans lequel se déploient des activités de diverses natures⁴⁰».

En écho à ces choix scénographiques, les trois expositions ont chacune un titre manifeste. La logique est à suivre, comme si ces temps multiples racontaient l'aventure Ludovic Chemarin© à travers trois séries de prénoms. Le premier volet (dans la Grande Halle) s'intitule *Benoît, Christophe, Delphine, Gaël, Laura, Nathalie, Olivier*. Ici, tout ce qui est à voir a été réalisé par sept personnes invitées que Beguet et Ledoux s'attachent à appeler co-auteurs⁴¹. Aucun doute, la marque déposée il y a une dizaine d'années est devenue une entreprise familiale qui croît de jour en jour. Le deuxième volet (dans les espaces d'accueil et bureaux) intitulé *Damien & P. Nicolas* rend hommage à la partie conceptuelle du dispositif. Ici, les interstices du centre d'art deviennent visitables et font exposition, à condition que l'on sache où regarder: les œuvres et les objets se confondent sur les étagères et les bureaux des membres du personnel, sur les tables basses du petit salon situé à l'accueil, dans les couloirs du bâtiment principal... Pour ainsi dire, le projet et son contexte d'apparition existent sur un pied d'égalité, l'un nourrissant l'autre, rendant palpable le cercle vertueux

de la visibilité. Les faisseurs de pistes ont semé le trouble dans une histoire de l'art trop souvent fondée sur le geste auctorial et la notion d'exposition. Depuis les coulisses, *Damien & P. Nicolas* retournent les questions : chez Ludovic Chemarin®, qui signe quoi ? Qui expose qui ? Enfin, pour le dernier volet (dans le Parc de Sculptures), les éléments réunis apparaissent comme le clou de ce spectacle en trois actes. Cette dernière exposition s'intitule *Ludovic*, avec le *come-back* de Ludovic Chemarin lui-même, *guest-star* de ce volet aux faux airs de retour aux racines. Ici, l'artiste auto-déchu en 2005 est invité à produire une nouvelle création associée à des réinterprétations de son travail passé⁴². Après quinze années de silence, Chemarin est remis en scène par Beguet et Ledoux dans le Parc de Sculptures des Tanneries. Les titres des trois expositions et leur ordre d'apparition deviennent de plus en plus ambigus. Ils semblent indiquer : chassez le concept d'auteur par la fenêtre, il reviendra ; d'abord sous d'autres formes – juridiques, économiques, bureaucratiques –, puis par la grande porte institutionnelle, avec ses noms placardés sur la marquise du *show* tant attendu. Brouillard à l'horizon. À moins que l'auteur soit mort, que l'entreprise conceptuelle se soit effondrée et qu'il ne reste désormais que des personnes (des prénoms) dont l'activité consiste à imaginer de nouvelles manières de faire de l'art ?

42 – LUDOVIC CHEMARIN® PRÉSENTE UN ENSEMBLE DE PIÈCES IN SITU QUI SONT AUTANT DE REACTIVATIONS (PARASITE, 2020), D'ADAPTATIONS (RONDS DANS LES ARBRES, 2020) ET DE REINTERPRÉTATIONS (POTS D'HERBE, 2020) D'ŒUVRES DE LUDOVIC CHEMARIN RÉALISÉES EN 1998 – POTS D'HERBE, PARASITE, PARASITE BOUÉE, CHAISE BOUÉE ET CHAISE BOUÉE SUR L'EAU.

MONDES DE L'ART EN MUTATION ?

À ce stade, il semble pertinent d'envisager l'espace dans sa dimension sociale pour aborder d'autres contours - politiques ? - du projet Ludovic Chemarin[©]. Dans la lignée des philosophes pragmatistes nord-américains qui fondent leurs analyses sur l'expérience que l'on fait du réel, la sociologie interactionniste pense la société comme la somme des rapports entre les acteurs qui la composent. Pour le dire autrement, selon Herbert Blumer, Erving Goffman ou Howard S. Becker, la structure d'un groupe humain n'est ni immuable, ni déterminante : elle ne préexiste pas aux actions et aux mouvements des individus, mais au contraire, elle en émane. Cette manière d'appréhender le social revient à l'envisager comme un organisme vivant qui se fait et se défait en fonction des aspirations de chacun des membres d'une société donnée. Dans la sociologie interactionniste développée à partir des années 1970 par l'école de Chicago, c'est plus spécifiquement Howard S. Becker qui fut l'un des premiers à développer une théorie propre au champ qui nous intéresse : le milieu de l'art. Becker publie *Les Mondes de l'art* en 1982, un ouvrage de référence dont le principal apport réside dans l'idée que « tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération⁴³ ». Ainsi l'œuvre d'art n'est pas le produit d'un individu génial et isolé, mais le fruit d'un travail collectif constitué par les actions de multiples acteurs interconnectés, depuis la fabrication des matériaux et des outils jusqu'à la diffusion et la promotion de l'œuvre par la galerie ou l'institution, son achat par les collectionneurs, son historicisation par les historiens et les critiques,

43. HOWARD S. BECKER, *ART WORLDS*, BERKELEY LA-LONDRES, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1982 ; *LES MONDES DE L'ART*, TRAD. FRANÇAISE DE JEANNE BOUNIORT, PARIS, FLAMMARION, [1988] 2015, p. 27.

son appréciation par le public, etc. Selon Becker, toutes ces activités sont interdépendantes et régies par des conventions acceptées des membres du groupe.

Depuis son origine, Ludovic Chemarin[©] se situe dans ce cadre de pensée de la sociologie interactionniste et du pragmatisme philosophique avec des œuvres qui rendent visibles et actifs les systèmes de relations sociales propres aux mondes de l'art. Selon ce prisme, une part significative d'œuvres de la première période de Ludovic Chemarin[©] émanait de logiques strictement médiées par des conventions juridiques du milieu artistique, en proposant ce que nous appelions précédemment des actes de présence, c'est-à-dire des moments instituant la qualité de l'œuvre via la signature de contrats, la souveraineté du geste auctorial, ou la représentation de l'artiste en portraits officiels. Avec la proposition tripartite pensée pour Les Tanneries, Ludovic Chemarin[©] complexifie son analyse du réseau, la spatialise et enclenche une ouverture sur d'autres dynamiques de production artistique. Ainsi l'exposition intitulée *Ludovic* pourrait évoquer la relation directe de l'artiste au monde en dehors de tout système de médiation, rappelant les alternatives au système formulées par le *land art*. Dans un rapport de filiation avec l'art proto-conceptuel du début des années 1960, Ludovic Chemarin présente *L'île* : il creuse dans le gazon la forme générique d'une bouée (un motif récurrent de son travail) et son double négatif, constitué de volumes de terre destinés à être investis par la végétation. Visuellement, la pièce évoque le *Grass Mound* qu'Herbert Bayer concevait en 1955 sur le terrain du Aspen Institute for Humanistic Studies, dans le Colorado : un talus de terre et de gazon circulaire, concave et convexe, considéré comme le premier *earthwork* qui inspira les tenants du *land art*. Ici, les pièces semblent se mettre à distance d'un système social et économique de l'art, tout comme l'étaient les intentions d'artistes tels que Robert Smithson qui – après Herbert Bayer – s'attachaient à sortir « des structures sociales qui enferment l'art⁴⁴ »

44 ROBERT SMITHSON
« A SEDIMENTATION OF THE MIND: EARTH
PROJECTS », IN ARTFORUM, SEPTEMBRE
1968, P. 89; NOUS TRADUISONS.

45 MICHAEL ASHER, RETRANSCRIPTION
D'UNE CONVERSATION À L'INSTITUT DES
HAUTES ETUDES EN ARTS PLASTIQUES A
L'OCCASION DE LA PREMIERE SESSION EN
1988, REPRODUIT DANS QUAND LES ARTISTES
FONT ÉCOLE (24 JOURNÉES DE L'INSTITUT
DES HAUTES ETUDES EN ARTS PLASTIQUES
1988-1990), PARIS, CENTRE POMPIDOU, 2003.

et cherchaient à produire en dehors d'un système jugé rigide voire sclérosant. D'un autre côté, l'exposition *Damien & P. Nicolas* concernerait davantage la relation de co-dépendance entre une institution et un projet artistique dans un espace incertain, où les strates, les intermédiaires et les rouages de la profession prennent parfois le pas sur la visibilité des œuvres. Les travaux assimilés à la critique institutionnelle des années 1970 s'inscrivaient dans cette dynamique, rendant visible un système parfois toxique, souvent endogame. Nous pensons plus spécifiquement à la pièce de Michael Asher pour la Claire Copley Gallery de Los Angeles en 1974. En détruisant le mur du fond de la galerie, Asher donnait à voir l'espace de travail – et en filigrane, l'activité économique – d'un lieu dédié à la production de l'art, à sa vente et aux mécanismes de spéculation qui l'accompagne. Il explique son geste en ces termes: « J'ai retiré le mur de séparation pour l'exposition dont le propos était de voir le directeur de la galerie en train de travailler [...]. La plupart des artistes suivent des codes formels, ils changent la lumière, les murs, mais, parfois, ils oublient qu'on peut aller au-delà de ces murs. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment la galerie fonctionne et non pas d'objectiver l'espace ou de considérer l'espace comme un objet. [...] En général, la tendance de l'artiste est d'achever l'œuvre visuellement, sans exposer la problématique des conditions dans lesquelles il travaille. Mon travail insiste plutôt sur ce sujet⁴⁵ ». Aux Tanneries, l'exposition *Damien & P. Nicolas* procède d'une démarche similaire: les coulisses deviennent des espaces visitables. Au-delà de la distinction entre les deux contextes – l'un commercial dans un New York des années 1970, l'autre institutionnel et actuel –, les environnements de travail sont mis à nu en tant qu'éléments structurants d'un système social. En dévoilant au public l'intérieur de la structure, les propositions présentent un univers professionnel attestant que les logiques de production artistique résultent de mécanismes de réciprocité et d'accords mutuels entre différents acteurs du monde de l'art, qu'ils soient

46 NOUS EMPRUNTONS CE TERME
À HOWARD S. BECKER, OP. CIT., P. 96.
47 *IBID.*, P. 301.
48 *IBID.*, P. 309.
49 *IBID.*, P. 310.
50 DEPUIS 1977, LE STATUT

D'ARTISTE-AUTEUR RECOURRE CINQ
BRANCHES D'ACTIVITÉS EN FRANCE :
AUTEURS D'ŒUVRES LITTÉRAIRES
ET DRAMATIQUES, MUSICALES ET
CHOREGRAPHIQUES, AUDIOVISUELLES
ET CINÉMATOGRAPHIQUES.

GRAPHIQUES ET PLASTIQUES AINSI
QUE PHOTOGRAPHIQUES. À CE SUJET,
VOIR GREGORY JEROME, IN « STATUT ET
REMUNÉRATION DES ARTISTES VISUELS »,
L'ART MÊME, N° 84, MARS 2021.

galeristes, directeurs d'institutions, professionnels intégrés, « personnel de renfort⁴⁶ » ou artistes. Enfin, l'exposition *Benoît, Christophe, Delphine, Gaël, Laura, Nathalie, Olivier* semble ouvrir sur un nouvel espace social et redéfinir les contours d'une scène artistique, sur la base de principes tels que la collaboration et la co-signature. Un détour par la sociologie de Becker permettrait de guider ici la réflexion. Dans le dernier chapitre de son ouvrage, il soutient l'idée que « les mondes de l'art connaissent des transformations incessantes [...]. De nouveaux mondes de l'art voient le jour, d'autres vieillissent et disparaissent⁴⁷ ». Selon Becker, l'évolution de l'art dépend de l'évolution des conventions propres au milieu. Ainsi explique-t-il que « les innovations s'imposent durablement quand des participants en font la base de nouveaux modes de coopération⁴⁸ ». Pour lui, le monde de l'art est en perpétuelle transformation ou glissement et « les idées sont certes importantes, mais leur succès et leur durée de vie dépendent de faits d'organisation, et non de leur valeur intrinsèque⁴⁹ ». L'exposition *Benoît, Christophe, Delphine, Gaël, Laura, Nathalie, Olivier* partage la responsabilité auctoriale entre sept individus invités : réalisateur, compositeur, céramiste, peintre, illustratrice, historienne et écrivain, qui sont autant d'artistes, auteurs et auteures, spécialistes de différents domaines d'activités. Toutes et tous contribuent à l'exposition présentée dans la Grande Halle et à la vision actualisée de Ludovic Chemarin[©] qu'elle développe. Par ce système d'invitations et de commandes, Beguet et Ledoux corroborent la déhiérarchisation des pratiques artistiques et mettent à jour leur réflexion sur la notion du statut de l'auteur. En effet, leurs invités ne sont pas toutes et tous artistes ; ils n'ont pas la même expérience de la création, ni le même âge ; ils et elles évoluent dans des environnements professionnels parallèles qui se rejoignent ponctuellement. Certes, l'individualisation des profils au sein des milieux professionnels artistiques s'arrime à une longue histoire culturelle et sociale de l'art qu'il reste encore à écrire. Si ces profils sont régis par des conditions

51. NOUS PENSONS À L'ASSOCIATION ÉCONOMIE SOLIDAIRE DE L'ART (2014), AU GROUPE LA BUSE (2018) OU ENCORE À L'ÉMISSION RADIOPHONIQUE FORTUNE QUI SE FONT LES RELAIS DE CÉS RÉFLEXIONS (RADIO DJUJU*); NOUS PENSONS ENCORE AU CIPAC - FÉDÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'ART CONTEMPORAIN ET AUX DIFFÉRENTS SCHEMAS

D'ORIENTATION POUR LES ARTS VISUELS (SODAVI) TENUS EN RÉGIONS ET INITIÉS PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE EN 2015. 52. TRAVAILLANT AUX TANNERIES – CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, GAËLLE BAUDRY, SIMON CASTELLI-KEREC, JULIEN CROCHARD, ÉRIC DEGOUTTE, CORENTIN HÉRAULT, LOUISE LE MOAN, JEANNE PELLOQUIN ET MURIEL

RENAULT ONT TOUTES ET TOUS CONTRIBUÉ À LA CONCEPTION, LA MISE EN ŒUVRE ET LA MÉDIATION DES TROIS EXPOSITIONS ICI COMMENTÉES. 53. CELLE-CI, AU FONDEMENT DE LA NOTION D'AUTEUR EN FRANCE, A LARGEMENT FAVORISÉ L'INDIVIDUALISATION DE LA CRÉATION.

de travail souvent similaires, la réalité des statuts diffère d'un domaine artistique à l'autre. Le statut de l'artiste-auteur⁵⁰, que de nombreux groupes de recherche visent à faire évoluer ces dernières années en s'inspirant de celui de l'intermittence, reflète l'absence de structuration du secteur culturel dans le domaine des arts visuels⁵¹. En ce sens, l'invitation adressée à *Benoît, Christophe, Delphine, Gaël, Laura, Nathalie* [et] *Olivier* engage à penser ces positions relatives des artistes-auteurs dans le champ de la création. Elle semble notamment placer sur un pied d'égalité les personnes impliquées dans le projet global, au même titre que *Damien & P. Nicolas* ou encore *Ludovic*, mais aussi, sous la forme de collaborations tacites, les membres de l'équipe des Tanneries: Corentin, Éric, Gaëlle, Jeanne, Julien, Louise, Muriel et Simon⁵².

Pour ainsi dire, chez Ludovic Chemarin[©], une nouvelle organisation du monde de l'art semble aujourd'hui suppléer d'anciens systèmes. Ses acteurs et actrices pourraient en ce sens présenter la scène la plus actuelle du monde de l'art: un espace collectif où chaque contributeur, co-auteur, co-créateur participe à l'apparition d'une même dramaturgie sur le statut de l'artiste et, par extension, sur le monde de l'art. Tout y est: affiches graphiques, bande-son, voix off, vidéo des coulisses, scénario biographique en cours d'écriture, éléments de décors, scénographie praticable, contrats, négociations et adaptations. Au centre du dispositif: le public immergé dans une expérience de présent immédiat. Enfin, au générique, plusieurs personnes valent mieux qu'une. L'hypothèse de la figure de l'artiste en tant que producteur n'est pas loin. Ludovic Chemarin[©] pourrait être devenu cette entité dont le rôle consiste à rassembler les éléments essentiels à l'aboutissement d'un projet auto-référencé. Aux Tanneries et à la manière d'un commissaire d'exposition, d'un programmateur ou d'un metteur en scène, Ludovic Chemarin[©] orchestre un certain nombre de propositions: il met en perspective la pratique de chacun et s'applique

à la construction d'un tout. Ainsi, la situation qui en résulte repositionne la notion même d'identité artistique⁵³.

Une dizaine d'années après son premier acte de présence par le biais d'une signature de contrats, Ludovic Chemarin[©] poursuit donc sa logique et déstabilise les frontières entre production, pratique artistique et diffusion. À la lisière entre production de formes et élaboration de situations, Ludovic Chemarin[©] évolue avec le milieu qui l'a vu naître.

Dans un récent entretien, Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux exprimaient le désir primordial d'investir la Grande Halle des Tanneries comme un besoin et une provocation : « En voyant cette vaste salle, on a tout de suite eu envie de *l'occuper*. Nous aussi on voulait faire du spectacle, là où, dans nos expériences précédentes, nous étions toujours relégués dans des espaces autres⁵⁴ ». Inviter d'autres personnes que celles du strict milieu de l'art contemporain à participer au projet Ludovic Chemarin[©] sonne alors comme un prétexte à expérimenter des rencontres inédites. Selon cette logique écosystémique renouvelée au fil des trois volets, il ne s'agit pas tant de continuer à rendre visible des œuvres dans un espace d'exposition que de la nécessité d'*occuper* à plusieurs l'espace de co-création.