

## ESPACES LEGITIMES ET ALTERATIONS ARCHITECTONIQUES.

L'architecture a-t-elle le monopole des espaces urbains? En imposant la spécificité de ses volumes, elle définit du même coup des types d'espacement, cadres normatifs pour notre vision, conditionnant par là même les relations humaines. Même en se voulant "ultra green", en résonance avec le passé, modulaire démontable ou épurée transparente, son infrastructure matérielle impose le périmètre de l'occupation du sol, puis les façades, corridors, passages et cours, escaliers, parvis et entrées, parois et angles. Et pourtant, dans ces espaces urbains s'engouffre un torrent d'images: marchandises surexposées, publicités, tendances du design, multiplication des écrans, généralisation des diodes électroluminescentes. Images vite enfouies, effacées par d'autres. Retenons la leçon: l'espace architectural est à prendre. Provoquant, il est lui-même provoqué, investi par ce qui ne lui appartient pas. C'est pourquoi il est toujours possible de s'arrêter à telle ou telle portion d'espace construit, d'en intensifier la singularité, d'en transformer la tension en modifiant son système architectonique. Il s'agit d'exercer une contre-tension sans se soucier de peaufiner les matériaux utilisés, laissant totalement vérifiable la procédure technique de l'installation. Telle est la position choisie par les interventions de Clément Laigle.

## STRATEGIE DE LA REPLIQUE ET INTENTION NON UNITAIRE.

Avec une telle pratique de l'art, s'agit-il de sculpture? Il est plutôt question de surenchérir, c'est-à-dire de souligner plus fortement une façade (Robert, 2009), d'être une façade annulant la façade habituelle - la pseudo façade devenant, le temps de l'exposition, la façade vraisemblable. Procédure faisant obstruction : prendre en otage tout un espace intérieur en plaçant un panneau devant l'arrivée extérieure de la lumière, panneau derrière lequel est installée, à l'aide de néons, la propre source lumineuse voulue par l'artiste (Sans titre (Kreuzberg), 2007). Opération réversible lorsque c'est l'espace extérieur qui est modifié par un procédé identique mais cette fois, c'est la lumière interne qui est masquée et que lui est substituée une intention d'éclairage signalant l'opération de ce que l'on cache à partir de ce que l'on montre (Kasimir, 2007) : l'art est ici cette transition. Tout ceci se trouve confirmé en toute rigueur lorsque la plaque de métal (Alan, 2010) peut même venir chevaucher en partie le bâtiment, accentuant son emprise tout en affirmant son évidence. Dans le même ordre d'idée, construire une figure de proue angulaire, sorte de terrasse détournant à son profit un angle extérieur devenu dès lors minoritaire (Sonny, 2009), Ou bien, s'abstenant de la substitution lumineuse, de placer un toit de tôle au-dessus d'une sculpture (Das Adlemest, 2008), créant ainsi un dérisoire petit mausolée pour ce qui doit disparaître. Une telle démarche repose moins sur une psychologie des images troubles que sur une interrogation du sens spatial de la vision et de l'artificialité de sa construction. Réplique : au sens où répondre reste relatif à la situation mise en débat. La rivalité avec l'architecture n'est pas pleinement affirmée. D'autant plus que celle-ci impose les présupposés de la relation, sous-tendant un équilibre entre accord et discorde. Alors que la sculpture classique est très souvent intégrée à la forme qui la porte et la présente, et que la sculpture moderne affirme toujours son indépendance expressive, le travail de Clément Laigle ne correspond pas à ces modes d'existence. Car l'intention qui ordonne sa démarche, bien qu'elle ne semble pas pouvoir se passer du cadre architectural, est résolument non unitaire avec lui, jamais intégrée avec le bâti, plutôt contreposée à lui. Si les pièces exposées tiennent bien leur vie des espaces préalables, elles n'entendent pas y être en position subordonnée. Certes, le résultat n'a pas de valeur en dehors de l'effet d'ensemble, et le terme d'in-situ ne fait pas contre sens. Mais il s'en distingue fortement en prenant à contre pied le site à qui il dénie le droit de faire la décision, d'être le "génie du lieu" qui dicterait ce qu'il y a à faire. Dans le rapport à l'architecture, l'art le plus courant peut choisir les accents plastiques de sens décoratif. De la fresque au Street Art, ou bien, avec le dynamisme d'interventions plus actives, les décalages ludiques d'un François Morellet, les vues perspectivistes d'un Felice Varini. Ou encore, dans l'esprit de l'art conceptuel, les inscriptions en majuscules de Jenny Holzer, celles de Tania Mouraud. Or ces démarches, utilisant les surfaces de l'architecture comme un simple espace de projection, et quelle

que soit par ailleurs leur réussite, ne dérangent nullement le support utilisé. En se servant de panneaux rétroéclairés, Clément Laigle refuse l'habillage décoratif ou graphique et propose toujours la prééminence d'un premier plan venant saisir et déstabiliser notre contact perceptif, inverser la vision habituelle, offrant de prime abord une énigme relationnelle naissant de la collision entre la simplicité de ce que nous voyons et l'intention de sens paradoxale qu'à tout le moins nous supposons venir surdéterminer le sens de la vocation architecturale.

## NEUTRALISATION ESTHETIQUE ET REVERSIBILITE DU VISIBLE.

Comment faire en sorte que ce qui reste d'image dans l'art échappe à la capture d'une brutale économie du désir? C'est aussi dans cette direction que l'interprétation peut s'orienter. L'art de Clément Laigle a peut-être trouvé son archétype iconique, son modèle du visible, avec la reprise du motif des colombages normands qui lui ont donné une loi inaugurale, devenant par la suite un leitmotiv assez libre permettant des combinaisons, exprimant rythmes et positions, mettant à distance l'immédiateté du trop visible. Un dessin sans détour (Sans titre (Animals + Pregnant), 2009; Geberit, 2010) fait obligation jusqu'à la géométrisation la plus stricte et dont l'axe médian distribue le regard. Cette neutralisation esthétique, ce refus de rétribuer le plaisir des yeux, ne sont pourtant pas exempts d'effets sensibles. En effet, l'obturation des sources de lumière n'est jamais totale. Comme dans une éclipse de soleil, le rayonnement lumineux, même en écartant le phénomène optique de diffraction, déborde la surface qui la comprime. Il devient alors une sorte de sensible pur qui joue un rôle capital dans la dynamique de la perception alors que la radicalité du dispositif semble, au même moment, retourner sur elle-même la "pulsion scopique". Comme si nous étions placé à un point de vue n'éclairant aucune vue, comme si nous étions du mauvais côté du visible, mais toujours tenu par cette frange lumineuse. Pourtant, la lumière peut aussi venir au-devant du regard, en protubérance, être l'affirmation d'une présence, créer un autre type de perturbation (Ne, 2010). Alors que Le Caravage place la lumière dans le tableau, que l'éclairage des expositions est dirigé vers l'œuvre d'art, Clément Laigle choisit d'éclairer en direction du regardeur. Ce qui a pour conséquence non de nous placer dans une impasse visuelle mais, par cette projection dirigée, de dissoudre le champ de référence de ce qui est à voir. Voir, c'est ici se situer dans un espace soumis aux tensions contraires des sources lumineuses : l'une, ordinaire, celle de la galerie, toujours coextensive à notre vie; l'autre, surimposée, et dont la fonction est de nous rappeler, en les modifiant, les conditions du visible.

## PENSEE DE L'ART ET BIFURCATION DU QUESTIONNEMENT.

La pratique de l'art consiste, au mieux de son économie, à construire et à reconstruire le regard. Ce qui impose avant tout de faire ce que Malévitch, héritier de la tradition iconique orthodoxe, avait compris : supprimer le recouvrement esthétique qui attire les yeux et choisir l'intelligence de ce que l'on fait, laquelle est invisible et ne se prête pas à la représentation. Bien sûr, l'art n'est pas de l'intelligible pur; il n'est pas désincarné. Sa valeur la plus exacte est d'être la métaphore, déclinée de diverses manières, d'une démarche réfléchie, non le simple reflet d'affections que l'on a hâte d'exprimer. La pensée de l'art doit alors être rattachée à ce que pense l'artiste de sa pratique. Mais elle est, par ailleurs, ce à quoi l'art nous fait penser à partir des règles repérables dans la manière dont l'œuvre se présente à nous. L'ambivalence est inévitable, mais fertile son retournement. Ainsi, A quoi pense l'art? est sur le même axe séquentiel que A quoi l'art fait-il penser? Une troisième expression servant d'intermédiaire entre les deux serait celle-ci : Comment l'art nous fait-il penser? Quoi qu'il en soit, nous obéissons aux conditions les plus répandues de la vision, habitus inconscient du regard. Et chacun voit ce qu'il croit voir, mais reste aveugle à sa manière de voir. Galilée voit des taches sur la lune, les cardinaux voient des taches sur la lunette astronomique. Les présupposés méthodiques de la science se heurtent au consolant

préjugé religieux. Nous sommes devant la puissance des images capturant les esprits et orientant les désirs. Il sera toujours nécessaire d'en connaître les règles, de questionner l'intention qui les anime. A sa manière, sans concession, Clément Laigle conduit cette interrogation.

J-R Rouger, novembre 2010