

Entretien avec Thierry Davila.

Séverine Cauchy : Déplacement : sujet d'actualité ?

Thierry Davila : Le déplacement est un objet anachronique dans le sens où il se pratique aujourd'hui comme il le fut au Moyen-âge. La mobilité a toujours fait partie de la vie des hommes, c'est un sujet en grande partie anachronique qui perdure sans qu'il soit possible d'en parler en termes d'évolution. Il y a cependant des figures de déplacement qui marquent certaines étapes de l'histoire comme celle du flâneur au XIX^e siècle par exemple. Si le marcheur fait partie de la dimension anthropologique de l'art, l'appareillage qui accompagne cette marche en est une donnée plus datée, plus circonstancielle. Celui qui marche aujourd'hui peut porter des écouteurs ou regarder le monde à travers un écran. Le déplacement est un mélange d'anachronisme anhistorique et circonstanciel dont l'appareillage sensori-moteur se modifie sans cesse comme en témoigne le travail d'artistes qui utilisent des outils récents et destinés à évoluer comme le GPS pour cartographier le réel.

S.C. : Paradoxes de la mobilité : bouger pour rester sur place ?

T.D. : Deleuze disait que le nomade était celui qui bouge le moins possible. Pourtant sa constitution politique, culturelle, adnique est celle de quelqu'un qui n'a pas de racines. Il ne faut pas aborder les questions plastiques ou générales de manière dichotomique sous peine de schématiser les choses, d'empêcher d'accéder à leur complexité et de passer à côté de la réalité. Evidemment le déplacement est aussi lié et annexé à la sédentarité : on peut se déplacer par le biais d'Internet tout en restant assis sur son fauteuil. Aujourd'hui les relations entre le déplacement et la sédentarité, entre l'« être ici » et le pouvoir d'être partout sont plus complexes. Cette complexification est peut-être la marque de la contemporanéité.

S.C. : Le déplacement : façon d'aborder la complexité du monde ?

T.D. : Hormis le déplacement réel et concret, il existe aussi un déplacement plus métaphorique – quoique tout aussi réel – qui est celui qui concerne le

déplacement métapsychologique des catégories, celui qui est issu d'un travail sur soi. C'est un déplacement pour produire de nouvelles façons de lire les choses, de les penser, de les décrire, de les approcher et de les habiter. C'est ce qui me semble nécessaire à l'accompagnement de tous déplacements géographiques ou physiques. Si le déplacement consiste simplement à relier un point A à un point B pour retrouver ses mêmes repères, ce n'est pas véritablement un déplacement, même s'il a lieu dans l'espace. En revanche, si le déplacement consiste à changer de territoire pour changer de regard, pour inventer une nouvelle relation à la sensation, à la perception, alors il s'agit vraiment d'un déplacement. Un objet est fécond à partir du moment où il est complexe. Les artistes n'abordent pas le monde de façon dichotomique mais jouent de l'intrication de choses dont l'intérêt réside à démêler les fils. Les artistes intéressants ne refusent pas la complexité, au contraire, ils la travaillent et enchaînent à partir d'elle de façon à la fois politique, plastique, graphique et anthropologique. Ils inventent leur propre réponse à l'état du monde ; ceci ne peut se faire de façon simple et s'accompagne de l'acceptation de cette part de complexité qui doit rester obscure.

S.C. : La boucle comme une ronde : motif de l'enfance ?

T.D. : L'archaïsation est possible associée à une grande culture. *The Loop* de Francis Alÿs, par exemple, si elle décrit une forme simple et première, à l'image de celle que produisent les enfants, est une boucle très élaborée. Il s'agit d'une forme archaïque non complaisante avec elle-même et qui, si elle décrit une forme simple, fait cependant appel à des dispositifs très élaborés et se construit en toute connaissance de cause. Francis Alÿs avec *The Loop* est un flâneur conscient de lui-même et dont l'archaïsme de la boucle reste informé.

S.C. : Œuvre : objet temporel ?

T.D. : L'œuvre d'art engage un certain rapport au temps, à la mémoire, à la durée. C'est un objet temporel explicitement relié au temps qui cristallise une durée inventée, visitée, interprétée. Ce type de rapport au temps est en place pour toutes les

œuvres qui ont une épaisseur signifiante et à travers lesquelles le temps est ouvragé, stocké, exposé, explicitement ou métaphoriquement. Ces œuvres inventent un rapport singulier à la préfiguration du temps et du monde.

S.C. : Inventer l'immobilisme face au mouvement perpétuel ?

T.D. : Le monde est présocratique. La question est moins d'être fixe face au perpétuel mouvement que d'être à la hauteur de cette mobilité incessante. Inventer de la fixité face à ce mouvement, c'est se tromper. Ce qui semble nécessaire, c'est d'être à la hauteur de ce mouvement. L'immobilité en soi ne veut rien dire : On Kawara ou Roman Opalka par exemple sont caractérisés par un certain immobilisme mais leur travail est une traversée du temps fulgurante. Les oppositions comme celle de la mobilité et de l'immobilité ne sont pas à retenir, elles ne fonctionnent pas chez les artistes d'importance qui nous incitent à nous déplacer non seulement physiquement mais également psycho-intellectuello-somatiquement. Ces deux artistes nous convient à déplacer des catégories en les déconstruisant, en les interrogeant, en les déstructurant, en les réinventant. Un artiste qui circule est intéressé par la fixité dans la mobilité et la mobilité à partir d'un point fixe : c'est cela qui est remis en perspective et est interrogé et non l'opposition entre les deux. Deleuze, le philosophe du nomadisme, détestait voyager, il a pourtant traversé le monde à partir d'un point fixe. Ces artistes d'importance trouvent une manière singulière de mettre en tension cela soit par des formes dans l'espace, soit par des images, des gestes, des programmations.

S.C. : Retour au point de départ ?

T.D. : Ce qui est marqué par des œuvres comme *Autoxylopyrocycloboros* de Simon Starling¹ ou *Paradoxe of Praxis* de Francis Alÿs², réside dans le fait que l'art est un processus et que c'est précisément dans ce processus que se dessinent les choses.

¹ STARLING, Simon, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, 38 ektachromes couleur de 6 x 7 cm, projecteur de diapositives Götschmann format médium, caisse de transport 51 x 65 x 43 cm, 4mn

² ALYS, Francis, *Paradoxe of Praxis, (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)*, 1987, Documentation vidéo d'une action, 5 mn

Le point de départ et le point d'arrivée semblent peu différents à l'issue de ce type de processus mais cela ne signifie pas que rien n'a eu lieu. Il s'agit là d'une approche non quantitative mais qualitative, phénoménologique des choses. La mesure de l'impact de ces œuvres ne s'effectue pas avec des statistiques, des baromètres et des appareils à mesurer les changements quantitatifs. Si quelque chose s'est passé, c'est au niveau de la perception du réel. Ce bouger phénoménologique n'est pas mesurable par des outils technologiques mais nous pouvons le vivre, il s'incarne.

S.C. : Réinventer notre expérience ?

T.D. : Ces gestes sont des manières d'interroger le temps, la mémoire d'un lieu ou d'un état du monde. Dans une pièce comme celle de Pascal Broccolichi au CAPC de Bordeaux³, il s'agit de scruter l'identité d'un lieu, y compris dans ces émanations les moins perceptibles, et de la remettre à disposition de ce même lieu mais dans un contexte explicite. La mémoire est ainsi réinventée, réactivée, en une sorte de boucle où se crée une mémoire dynamique ; non pas une mémoire réifiée, qui serait une mémoire patrimoniale, dans sa version la plus pauvre et la plus problématique, mais une mémoire vive qui s'empare de la mémoire ou encore d'un état du monde pour nous donner les moyens d'être présent, à nouveau frais. En réinventant notre présence, en façonnant cette mémoire dynamique, consciente d'elle-même et du passé, elle peut donner une image de ce que pourrait être l'avenir. Les artistes intéressants sont ceux qui sont capables d'être dans une mémoire dynamique qui n'est pas victime du passé mais qui utilise le passé, le travaille et le réinvente pour être contemporain. Une œuvre actuelle qui n'aurait pas de mémoire ne serait pas contemporaine. Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*⁴ part de la question benjaminienne de la pauvreté de l'expérience⁵ pour en conclure que l'homme moderne ne fait plus d'expérience : il passe sa vie dans les transports en commun,

³ BROCCOLICHI, Pascal, *Dial-O-Map 25°*, 2005, installation sonore dans la grande nef du CAPC du Musée d'art contemporain de Bordeaux.

⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2001.

⁵ BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011.

dans les bureaux, mais constate qu'à la fin de la journée de cet homme, aucune expérience ne s'est produite. Agamben s'empare de l'analyse de Walter Benjamin selon laquelle, effectivement, les hommes du XX^e sont de plus en plus pauvres en expérience mais Benjamin n'écrit pas que l'expérience est terminée : elle s'est amenuisée mais est toujours possible à partir de débris, de pauvreté matérielle, de choses tout à fait fragmentaires. L'homme peut encore être au cœur de l'expérience car celle-ci, au fond, est indestructible. D'une certaine manière Agamben extrapole et fait un contresens du texte de Benjamin en postulant que l'expérience est terminée et qu'elle ne peut plus avoir lieu. Benjamin affirme qu'elle s'appauvrit, certes, mais qu'elle est toujours dans une possibilité et non qu'elle disparaît. La personne du flâneur réinvente sans cesse cette possibilité de l'expérience et – de même que l'expérience est indestructible – le flâneur est indestructible et les artistes sont les conservateurs de ce possible de l'expérience.

Paris, 27 mars 2012.