



Ugo Rondinone, photographie de la série *i don't live here anymore*, 1995-2001, c-print sur perspex, 150 x 100 cm, courtesy galerie Almine Rech, Paris

Jean-Philippe Antoine

## LES TERRITOIRES RALENTIS D'UN ÉGOTISTE, OU LA RÉSERVE D'UGO RONDINONE

*La veille est un comportement qui même sans alertes ne va pas sans frais.*  
Georges Canguilhem

**01.** Comment caractériser la disposition concurrente, dans des espaces d'exposition variés, de dessins, sculptures, peintures, photographies, vidéos, éléments de décor et sons, sinon comme une *installation* ? Appliqué aux environnements que fabrique Ugo Rondinone<sup>1</sup>, le terme perd pourtant de sa pertinence, pour acquérir une certaine *impertinence* agressive. Plutôt que d'entrer en rapport avec les caractéristiques propres d'un endroit existant, il s'agit en effet d'abord pour l'artiste de *s'y installer, lui*, en imposant, à des lieux qui n'en peuvent mais, des conditions de séjour et de confort qui défont leurs dispositions originelles. Il en surgit des territoires mentaux, ou comme des terriers animaux. Le spectateur convié à les arpenter ne possède d'autre autorité que d'acquiescer à leur existence, et éventuellement de remercier le dandy hospitalier qui les ouvre à sa curiosité, après avoir *le premier* joui de leur construction.

3

Invitez Rondinone à exposer, et il calfeutrerá les fenêtres existantes à l'aide d'une palissade à claire-voie (peinte couleur de bois), affublera les portes de rideaux en... guirlandes de plastique brillant (« house of leaves », Kunsthalle Palazzo, Liestal, 1994), fabriquera des parois en palissade (« two stones in my pocket », galerie Pink, Vienne, 1991 ; « heyday », Centre d'art contemporain, Genève, 1996), un plancher flottant en grosses planches disjointes (« cry me a river », galerie Walcheturm, Zurich, 1995 ; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995 ; Sammlung Hauser and Wirth, St. Gall, 2001) ou un plafond de même type qui filtre la lumière zénithale (« dog days are over », Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 1996 ; The Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2001 ; Grimaldi Forum, Monaco, 2002). Il créera dans l'espace disponible de nouvelles chambres (en contreplaqué, palissade, placoplâtre, peint ou non, parfois recouvert d'une mosaïque de fragments de miroirs), plates-formes ou planchers. Il fixera des films colorés sur les fenêtres, ou sur les murs de verre ; ou, plus récemment, fabriquera des structures géométriques faites d'arêtes de modules cubiques incomplets, dont la relation avec les sculptures minimalistes d'un Sol LeWitt est comme masquée par leur aspect plus monumental. Leur présence imposante règle le parcours du spectateur, essentiellement en faisant obstacle à certains trajets piétons.

Il ne s'agit pas ici – ou pas *d'abord* – de transformer l'espace existant en une scène destinée à étonner ou ravir. Entrent plutôt en jeu des opérations de marquage d'un territoire, au sens animal de la chose, et le premier destinataire de ce travail est bien l'artiste lui-même.



Ugo Rondinone, *the telephone ringing three times in the dead of the night, and the voice on the other end asking for someone I was not*, 1991, chaînes de métal, spots de lumière, aluminium, peinture, 350 x 1 200 x 1 200 cm, vue d'exposition, Chamer Raüme, Cham, 1991, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich



Ugo Rondinone, *where do we go from here?*, détail, 1996, encre sur mur, contreplaqué, néon jaune, 4 DVD, 4 projections, 500 x 1 200 x 1 000 cm, vue d'exposition, Le Consortium, Dijon, 1996, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich

Christoph Doswald convoquait avec justesse, pour rendre compte de cette adresse, les démarches entreprises par Des Esseintes, le dandy protagoniste du *À rebours* de Huysmans, en vue de façonner un environnement qui lui soit *propre* : « Il songeait simplement à se composer, pour son plaisir personnel et non plus pour l'étonnement des autres un intérieur confortable et paré néanmoins d'une façon rare, une installation curieuse et calme, appropriée aux besoins de sa future solitude »<sup>2</sup>. De fait, dans le catalogue rétrospectif de « no how on » (Kunsthalle, Vienne) en 2002, c'est l'artiste qui, occupant la place d'un spectateur flâneur, fait la visite des lieux : un récit fragmentaire rédigé à la première personne décrit chacune des expositions répertoriées par les photographies d'installation de l'ouvrage. Par exemple, « the telephone ringing three times in the dead of the night, and the voice on the other end asking for someone I was not » (Chamer Raüme, Cham, 1991) : « Des chaînes en acier, qui pendent à intervalle régulier entre plafond et plancher, définissent un angle. Un panneau en aluminium, suspendu dans l'angle, est peint par en dessous en jaune laqué. Le panneau en aluminium réduit la hauteur de la pièce d'un mètre. Trois lampes halogènes sont pointées à la verticale depuis le bas vers le panneau en aluminium. Je peux marcher entre les chaînes et entrer dans l'aire chaude de la lumière. À gauche, près de l'angle de chaînes, un panneau en plexiglas est fixé au mur. On lit sur le panneau de plexiglas : LE TÉLÉPHONE SONNANT TROIS FOIS, ET LA VOIX À L'AUTRE BOUT DEMANDANT QUELQU'UN QUI N'ÉTAIT PAS MOI<sup>3</sup>. » Ou encore « where do we go from here ? » (Biennale de São Paulo, 1996 ; Le Consortium, Dijon, 1997 ; Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 1999 ; Netherlands Media Museum, Amsterdam, 2001) : « Une pièce à l'intérieur d'une pièce, mesurant 12 mètres sur 10 et faisant 4,5 mètres de hauteur, est placée dans un angle. Les deux murs extérieurs de la pièce sont recouverts d'un bout à l'autre par un paysage en négatif peint à l'encre. Je traverse le paysage en marchant, et entre dans un long corridor illuminé par une lumière au néon jaune. Le plafond, les murs et le plancher du corridor sont faits de contreplaqué. Le grain des panneaux de contreplaqué brut attire l'attention. Le son d'une respiration déborde de la pièce au bout du corridor. La pièce est carrée, et le plafond, les murs et le plancher sont faits de panneaux de contreplaqué. Une grande image vidéo, mesurant 5 mètres par 4, est projetée sur chacun des murs. Chaque vidéo montre un clown sur un fond blanc. Les vidéos, muettes, ont été filmées par une caméra immobile. Le reflet du blanc éclatant immerge la pièce et le grain psychédélique du contreplaqué est clairement visible. Les clowns sont tous assis ou couchés, et semblent dormir les yeux ouverts, ils changent à l'occasion de position. Le son d'une respiration remplit tout l'espace<sup>4</sup>. »

Ces descriptions rendent clair ce qui unit les présentations successives du travail, en deçà des divers objets exposés : un sens aigu de la disposition spatiale en tant qu'outil de matérialisation d'images et d'états mentaux, et la construction d'un *moi* premier destinataire de ces matérialisations, même s'il n'en est pas le seul. L'espace de travail qu'elles convoquent possède la luminosité aveuglante et banale des récits de rêve. Mouvements et événements y demeurent tributaires de l'immobilité du moi solipsiste qui les observe. Blotti dans un présent paradoxal de la rétrospection, il unifie les fragments épars auxquels le confronte l'espace qu'il a voulu et su construire.

**02.** Il n'est en effet pas seulement question ici de *site* ou d'espace, comme le déclarent certaines règles qui s'exercent continûment. Depuis les chaînes suspendues à intervalle régulier qui, conjointement à la lumière des projecteurs et à la chaleur qu'elle émet, délimitent un *templum* rectangulaire à l'intérieur d'une grande salle, jusqu'aux palissades à claire-voie qui définissent avec régularité d'autres chambres, sans pour autant les clore hermétiquement, en passant par les sons que diffusent les haut-parleurs présents dans la plupart des installations et qu'aucune cloison ne saura entièrement étouffer, les bâtis mis en place



Ugo Rondinone, *all those doors*, 2003, 15 piliers et 14 poutres de verre acrylique, dessins au feutre, hauts-parleurs, son, courtesy galerie Almine Rech, Paris



*Les Mauvaises Mères*, d'après Giovanni Segantini, dessin de Jean-Philippe Antoine \*



Ugo Rondinone, vue de l'exposition « long nights short years », Le Consortium, Dijon, 2004. Au premier plan : *when the water went south for the winter it carried us down like storm driven gulls* [2003], moulage de résine semi-transparente, 300 x 240 x 240 cm ; au second plan à gauche : *long NIGHTS short years* [2004], perspex, 197 x 112 x 3 cm ; au second plan à droite : *across dark stream of shooting stars* [2003], moulage de résine semi-transparente, 300 x 240 x 240 cm, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich



Ugo Rondinone, vue d'exposition, galerie Bonomo, Rome, 1997-98, *moonlight and aspirin*, détail [1997], 2 parties, polyester, ruban adhésif, 40 hauts-parleurs, son, texte en boucle, 300 x 120 chaque partie, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich

par l'artiste ne visent pas à nier la réalité architecturale donnée, pas plus que la présence d'un dehors urbain ou d'une lumière naturelle dont ils atténuent pourtant considérablement la perception<sup>5</sup>. Il s'agit plutôt de créer une série de *filtres*, et la porosité de ces peaux ou cloisons additionnelles est essentielle à l'entreprise. Du parallélépipède de placoplâtre ou de contreplaqué jusqu'aux chaînes, aux rideaux, ou aux films colorés appliqués aux fenêtres, les délimitations effectuées dotent chaque espace d'un dehors qu'elles mettent à distance, recadrent et colorent (littéralement ou par atmosphère), tout en invitant le visiteur à inspecter, voire à franchir les limites qui l'en séparent. C'est cette démarche que systématise la série des modules géométriques intitulée *all those doors* (2003). Sous l'effet de leur présence, l'ensemble du site qu'ils occupent se distribue en autant de seuils ouvrant les uns sur les autres. Au gré des déplacements du visiteur et de ses regards, la mobilité et l'interchangeabilité des positions annulent toute distinction entre *intérieur* et *extérieur*.

Cette distinction était déjà fortement ébranlée par les sculptures d'arbres qui viennent peupler certaines installations à partir de 1997. Poiriers en polyester, recouverts de bande adhésive pour caisses de transport et ornés de guirlandes de haut-parleurs dénudés, ou, plus récemment, moulages d'oliviers en résine semi-transparente, ces arbres proclament résolument leur caractère artificiel, malgré la relation qu'ils entretiennent avec les corps naturels singuliers dont ils enregistrent avec exactitude les formes. Leur présence appartient à des paysages d'où toute *opération* naturelle a été évacuée, au profit de la constitution d'une authentique « scène du rêve ». Intérieur et extérieur y sont totalement réversibles, comme le marquent les haut-parleurs attachés en guirlande aux « bouleaux », et plus encore les sons qui en émanent : par exemple, un court dialogue entre une voix masculine et une voix féminine, diffusé en boucle sur un fond musical, où se croisent relations de travail au bureau et querelle de couple (*moonlight and aspirin*, 1997)<sup>6</sup>.

Habités de voix fantomatiques, baignés d'une lumière monochrome qu'imposent les films plastique apposés aux fenêtres (*I never sleep, I've never slept at all, I've never had a dream, all of that could be true*, 1999) ou l'éclat blanc de tubes fluorescents, les lieux ainsi fabriqués évoquent les « paysages psychiques » peints dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle par un autre artiste de la sphère alpine, Giovanni Segantini (1858-1899). Dispersées dans des champs enneigés et déserts d'où émergent des sommets montagneux, des silhouettes de femmes, parfois accompagnées d'enfants nouveau-nés, flottent dans l'air, chevelure accrochée aux branches d'oliviers aux troncs noueux. Un camaïeu bleu-gris unifie l'atmosphère de la scène. Le caractère allégorique des visions représentées transparait dans les titres qu'a choisi de leur donner leur auteur : *Les Mauvaises Mères*, *L'Ange de la vie*, *Le Châtiment des vaniteuses*.

Segantini usait encore de la *forme-tableau*. Il inscrivait sur une surface uniformément bidimensionnelle, de taille modeste et destinée à un accrochage intérieur, une image où des formations psychiques se projettent aux dimensions d'un paysage dont la réduction homogène autorise sa perception comme vaste. Rondinone appartient à une époque où l'homogénéité des genres, garante de la possibilité d'un tel tableau, s'est effondrée. Et cet effondrement ne réclame pas seulement la combinaison de techniques hétérogènes, il fait, de l'espace tout entier investi par l'artiste, *une scène*. Les images des corps flottants des mères y sont remplacées par les voix enregistrées que diffusent les guirlandes de haut-parleurs, reliées à un lecteur CD ou DVD visible ou caché ; les images de sommets montagneux remplacées par l'opacité colorée, mince et abstraite, des « fenêtres » en perspex accrochées aux murs de la pièce où se dispersent, suspendus entre lait et neige, les troncs des oliviers en résine (« long nights short years », Le Consortium, Dijon, 2004).



Ugo Rondinone, *where do we go from here?*, détail, 1996, encre sur mur, contreplaqué, néon jaune, 4 DVD, 4 projections, 500 x 1200 x 1000 cm, vue d'exposition, Biennale de São Paulo, São Paulo, 1996, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich

Dans cette scène aux bords réversibles, les arbres, traces d'une extériorité inatteignable, se dressent entre quatre murs et un plafond ; et le jour externe qu'évoquent les fenêtres est posé, pelliculé, sur ces mêmes murs. Le spectateur arpente un lieu sans dehors autre que projeté et/ou introjeté.

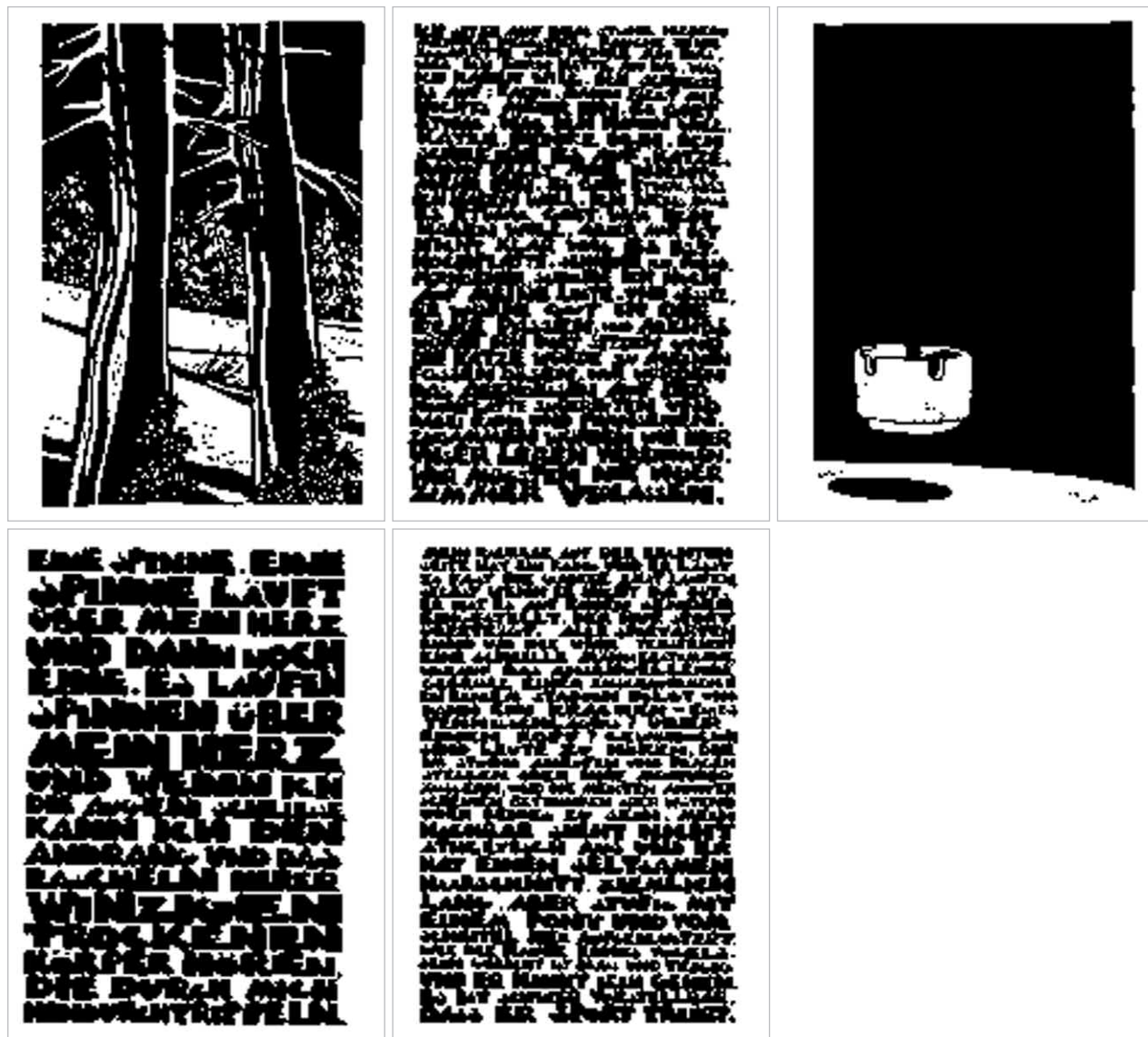
**03.** La démultiplication des strates d'espace qu'organisent ces dispositifs a pour principaux vecteurs la minceur et la bidimensionnalité. La couleur est un film transparent posé sur le verre des fenêtres, ou une couche de peinture-bois appliquée au bois de même couleur qu'elle recouvre. Au paysage urbain extérieur, filtré et recadré, font pièce des dessins de paysage fortement bidimensionnalisés et artificialisés par leurs allusions au dessin à l'encre et à la gravure, ou aussi bien les « fenêtres » bicolores en perspex. Quant aux plus solides des chambres construites, elles voient leur matérialité et leurs dimensions remises en question lorsque leurs murs servent d'écran aux vidéos de taille monumentale qui y sont projetées, ou que les sons qui les habitent créent un espace acoustique qui ne coïncide pas avec leur aspect visuel. La porosité de cloisons munies de *seuils* monumentaux, ou au contraire infra-minces et multipliés, s'accompagne d'une incertitude de la perception quant à leur qualité matérielle : tantôt à cause des projections dont elles deviennent le support (dessins monumentaux, projections vidéo), et de l'illusion tridimensionnelle qui en défait la solidité opaque ; tantôt à cause de la peau colorée qui, les recouvrant (peintures murales abstraites, mosaïque de miroir ou perspex), dérobe leur matériau exact ; tantôt enfin, à cause de leur habillement sonore.

Le va-et-vient entre minceur bidimensionnelle et tridimensionnalité ambulatoire indique l'importance que revêt un concept de *projection* par ailleurs conjugué sous bien d'autres formes. Les dessins de paysage en fournissaient un premier exemple. Transpositions monumentales, effectuées à l'aide de projections photographiques, de dessins d'abord réalisés par l'artiste à petite échelle, *sur le motif* et *en plein air*, ils ont été dans un premier temps présentés comme de grands tableaux (sous plexiglas dans des cadres en chêne). Certains ont ensuite été peints directement sur les murs extérieurs de certaines chambres construites, dont ils contredisent alors la nature d'« intérieur ». Une série d'extraits du *journal d'artiste (artist book)* a fait l'objet des mêmes procédures de monumentalisation par projection (*house of dust*, Kunsthau, Zurich, 1994). À chaque fois, la page de carnet ou d'un livre est agrandie aux dimensions d'un espace où elle rivalise avec les corps qui y circulent. Confronté aux paysages, le flâneur enregistre l'effet de réalité induit par leur « grandeur nature », que contredit l'artificialité flagrante des dessins noir et blanc, parfois redoublée par leur transposition en négatif. La monumentalisation des pages de journal « mentalise », elle, les images projetées : *le corps spectateur se fait tout entier œil, face à un pan de mur devenu page.*

De semblables différenciations d'échelle affectent les images vidéo qui peuplent les installations. Parfois délivrées par les moniteurs qui les diffusent comme des fenêtres sur un paysage lointain, à l'égal des extérieurs urbains ailleurs filtrés et recadrés, elles envahissent aussi la surface de murs qu'elles habitent d'une seconde peau, dotant la chambre où elles sont projetées d'une luminosité parcourue de menues variations. Les images de cercles concentriques « flous », qui forment une autre composante de la production de Rondinone, existent également sous ce double régime : d'abord objet mobile autonome, elles accèdent parfois au statut de projection murale attachée à tel ou tel environnement, tout en conservant leur reproductibilité<sup>7</sup>. L'efficace du concept de *projection* ne se cantonne pas à la série des gestes recensés. Il implique des *images*, et cela ressuscite l'observation selon laquelle le premier destinataire de ces constructions semble être l'artiste lui-même. Outre les paysages,



Ugo Rondinone, *all moments stop HERE and together we become every memory that has ever been*, 2002, perspex, 160 x 150 x 4 cm, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich



Ugo Rondinone, 1998, de la série *artist books*, détail [1998], encre sur papier, chaque feuille 21 x 29,7 cm, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich, courtesy galerie Esther Schipper, Berlin

pages de journal de bord, vidéos et « cibles » peintes déjà énumérées, les installations de Rondinone sont en effet peuplées alternativement de plusieurs séries d'« images de l'artiste », qui mettent en jeu diverses méthodes de projection.

04. Un premier double corpus de ces images, à l'inquiétante symétrie, est constitué par les *artist books* réalisés depuis 1992, et la série de vidéos *days between stations* commencée la même année. Les *artist books* se présentent comme le journal (*diary*) d'un artiste, classé par année. Au contraire des titres d'œuvre et de la plupart des dialogues enregistrés qui y paraissent, où triomphe la *lingua franca* de l'époque (l'anglais américanisé), ce journal est rédigé en allemand, la langue natale d'Ugo Rondinone<sup>8</sup>. Ses cahiers font alterner des pages d'écriture et des dessins, plus rares, censés illustrer les récits, observations et réflexions fragmentaires qui s'y rassemblent. Les anecdotes racontées dessinent la *persona* d'un dandy warholien, jeté dans un ennui que ne trompent ni ses rencontres mondaines et/ou sexuelles ni les divers stimulants et calmants dont il use. Elles contrastent avec le style de dessin et le lettrage adoptés. Leur aspect stéréotypé et leur réalisation neutre, issus de bandes dessinées populaires<sup>9</sup>, la déconnexion entre les images et le texte mettent en cause les promesses d'intimité qu'implique le titre. Plus qu'à l'expression d'une intériorité individuelle, ces cahiers renvoient aux constructions fantasmatiques que partagent l'artiste et ses spectateurs, en tant que consommateurs des produits industriels standardisés que proposent les magazines de mode ou de bandes dessinées.

Le protocole adopté pour fabriquer les bandes de *days between stations* offre un pendant symétrique et opposé des procédures de réalisation des *artist books*. L'artiste a enregistré des tranches de vie empruntées à son quotidien immédiat sur des bandes vidéo d'une heure, avec une caméra fixe et sans montage ultérieur<sup>10</sup>. La confiance accordée à l'enregistrement mécanique, et à une durée susceptible d'en faire oublier la présence durant les prises, invite à entrer dans ce que le caractère ordinaire des situations, l'absence d'événement et la simplicité technique de la procédure désignent – là encore trop vite – comme la capture visuelle d'une intimité. Mais la banalité des images, jointe à l'implacable monotonie du plan fixe et de sa durée silencieuse<sup>11</sup>, propose à la curiosité spectatrice une autre expérience : celle d'un ennui distrait, prisonnier de moments « qui passe[nt] comme n'importe quel[s] autre[s]<sup>12</sup> ». Appréhendés dans le cadre d'une installation, ces moments seront congédiés sans attendre par le visiteur pressé ou soucieux d'un meilleur confort de regard. Si l'on séjourne suffisamment longtemps, ils imposent à l'attention un *ralentissement* croissant de la perception, qui mène à la prise de conscience de la lenteur suprême, et pour Rondinone indépassable, de l'écoulement réel du temps<sup>13</sup>.

Dans les vidéos de *days between stations*, écrit Jan Winkelmann, « temps raconté et temps du récit coïncident, enveloppant l'observateur dans ce continuum<sup>14</sup> ». C'est à l'acceptation par le spectateur de ce *continuum*, seul outil de communication entre lui et l'artiste, que travaille un autre type d'« images de l'artiste » privé des ressources du récit et de l'écriture, mais armé de la ressemblance : statues-mannequins et clowns. Dans *bonjour tristesse* (1997), une figure est couchée devant un mur, étendue dans une attitude relâchée, endormie sur le sol. La figure porte des jeans et les mains reposent sur son T-shirt clouté d'étoiles, qui est remonté un petit peu, révélant le nombril. La figure est modelée de façon réaliste, et représente sans conteste les traits de l'artiste. De même, avec *guided by voices* (1997). Une figure, vêtue de noir, se tient penchée, en appui dans un angle construit en bois verni, et au son d'une respiration régulière que diffuse deux haut-parleurs. Les yeux fermés, elle paraît dormir. Là encore, le moulage en polyester est une effigie de l'artiste<sup>15</sup>.



Ugo Rondinone, *bonjour tristesse*, 1997, œuvre en 2 parties ; partie n° 1 : polyester, coton, 156 x 78 x 43 cm ; partie n° 2 : bois, hauts-parleurs, spots de lumière, son, 300 x 500 cm, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich



Ugo Rondinone, *guided by voices*, 1997, polyester, coton, peinture acrylique, bois, hauts-parleurs, son, 250 x 250 x 100 cm, courtesy galerie Eva Presenhuber, Zurich

Ces œuvres nous confrontent à une image hyperréaliste, en trois dimensions, de l'artiste. Grâce aux ressources technologiques sonores accessoirement employées, il ne lui manque pas même l'apparence de souffle proverbiallement refusée aux monuments les plus réalistes de la statuaire occidentale – y compris ceux, récents, d'un Duane Hanson ou d'un John de Andrea. Mais ce presque parfait simulacre est mis au service de la présentation d'un corps qui se refuse, ne serait-ce qu'à feindre de communiquer avec les vivants qui le visitent. Prétendument absorbée dans son sommeil et/ou dans les musiques ralenties qu'elle écoute (*bonjour tristesse*), diffusant le son amplifié de sa respiration bien au-delà des limites du vraisemblable (*guided by voices*), la figure de l'artiste témoigne d'une absorption immobile, inaccessible à tout dérangement extérieur. Installée dans une position confortable et relaxée par des musiques choisies et remodelées, elle trône au milieu d'un environnement lui aussi choisi et remodelé, que hante seule la fragilité du sommeil conquis ou de l'épuisement.

05. Le caractère hyperréaliste de ces *personae* pourrait faire accroire que, tout comme pour les bandes de *days between stations*, nous sommes appelés à partager l'expression d'une intimité, qu'intensifie la position somnolente ou épuisée du sujet proposé au regard. Ce serait oublier que le *mannequin art*, comme on l'a dénommé, est depuis une vingtaine d'années devenu un lieu commun de l'art international contemporain, comme l'a si bien montré « The Uncanny », l'exposition récente de Mike Kelley<sup>16</sup>. Tout autant que les dessins de paysage, qui usent de formules historiquement éprouvées pour retranscrire une expérience supposée privée<sup>17</sup>, ou les bandes dessinées stéréotypées des *artist books*, le moulage hyperréaliste est, sinon une figure imposée, du moins un *type* répandu, que reconnaissent comme tel les spectateurs des expositions. On retrouve ici un mouvement devenu familier de *construction d'un moi artistique par projection dans des (stéréo)types*. Ce mouvement commande le reste des séries d'« images de l'artiste » convoquées par Rondinone : clowns et photos de mode modifiées. D'abord apparues dans les vidéos de *dog days are over*, puis sous forme de moulages tridimensionnels en polyester dans des installations comme *if there were anywhere but desert*, les figures de clown sont en effet les vecteurs symboliques d'une activité artistique socialement acceptée, en même temps qu'infériorisée par rapport aux figures « nobles » des beaux-arts. Mais assises contre un mur dans une position avachie, couchées à terre la tête posée sur un oreiller, un manteau ou au creux de leurs mains croisées, exhibant fièrement de gros ventres de buveurs de bière, ces figures se désignent avec une résolution paradoxale comme la proie d'un désœuvrement – voire d'un hébètement – qui a depuis longtemps cessé de leur peser. Dans les bandes vidéo, les seuls événements repérables sont des clignements d'yeux, une paupière qui se soulève un instant, une mâchoire qui déglutit, les mouvements infimes (et infimement ralentis) des corps somnolents pour arriver à, ou maintenir, la position la plus confortable, et soulager un muscle en voie d'engourdissement. Entre ces micro-événements, mais aussi avec eux, l'expérience du temps s'étire, cantonnée dans un présent égal que referme sur sa lenteur artificielle la mise en boucle des séquences filmées, ou le caractère inerte des moulages costumés. Simulacres de l'artiste-saltimbanque, les figures de clown ne présentent pas des substituts exacts de la personne de l'artiste. La projection a pour limites les corps plus vieux et lourds des acteurs choisis pour les incarner. Il ne s'agit donc pas pour Rondinone de coïncider avec les figures qu'il convoque.

C'est ce que confirment les séries photographiques intitulées *i don't live here anymore* : son visage, souvent maquillé de façon visible, y parasite des photos empruntées à des magazines de mode, avec les corps et attitudes des jeunes mannequins qui les habitent. Affublés des mines de l'artiste, dont la variété n'empêche pas la perception sourde de l'identité faciale qui les informe, les corps photographiés acquièrent une inquiétante étrangeté.



Ugo Rondinone, photographies de la série *i don't live here anymore*, 150 x 100 cm chacune, courtesy galerie Almine Rech, Paris



Ugo Rondinone, *if there were anywhere but desert, saturday*, 2002, fibre de verre, peinture, tissu, 86 x 106 x 122 cm, courtesy galerie Almine Rech, Paris

Dépouillé de son propos publicitaire par cette greffe, l'artifice des attitudes des mannequins féminins n'en désigne qu'avec plus de pureté les mondes qu'elles sont censées incarner. La diversité des gestes et des décors, empruntés parodiquement à l'actualité ou construits de toutes pièces, y redevient éminemment perceptible, tandis que le visage unique qui s'y démultiplie réplique leur unité réelle, qui est celle du phantasme.

Dans ces images photographiques, une masculinité ambiguë – comme l'indiquent les maquillages *glam-rock*, mais aussi les pilosités peintes et les fausses moustaches occasionnellement appliquées au visage rasé de frais – vient parasiter les stéréotypes de la féminité les mieux assis du monde contemporain : ceux de la publicité et de la mode. Le plus étrange est la timidité érotique de ces images, entendue non pas au sens des scénarios visuels présentés, mais de l'effet produit. Il est moins celui d'un travestissement réussi (avec la transformation personnelle qu'il implique) que le compte rendu de tentatives, comiquement vouées à l'échec malgré leur répétition obstinée, de coïncider avec une féminité de fait inatteignable. En ce sens, s'il y a un lieu où Ugo Rondinone fait le clown, fixant le spectateur d'un œil ennuyé et narquois, c'est bien celui-là (plutôt que la série des images de clown proprement dites).

Le caractère humoristique, mais aussi l'émouvante fragilité que manifestent certaines des images de *i don't live here anymore* ne sont pas séparables d'autres séries plus noires – au sens souvent littéral du mot – apparues depuis sept ou huit ans, et venues rejoindre les précédentes : les photographies noir et blanc de *moonlighting* (1999), où des silhouettes dominatrices ou soumises, vêtues et masquées de cuir ou de latex, émergent à peine de l'obscurité (une nouvelle fois, il s'agit de l'artiste lui-même, mais aucun élément visuel n'autorise cette reconnaissance) ; et *moonrise*, série nocturne et lunaire de masques animaux en polyuréthane qui bâtissent un improbable totémisme contemporain, organisé en cycles saisonniers. Tentatives d'abolir un visage multiplié jusqu'au dégoût, ces séries d'objets le constituent rétrospectivement comme un masque : un filtre égal à ceux, nombreux, que met à notre disposition la culture contemporaine, à partir de quoi se constituent les seules possibilités d'espaces communs, ou leur semblance.

**06.** L'obstination têtue que met Rondinone à fabriquer des terriers ou territoires où projeter un moi qui, après qu'il aura engourdi le temps jusqu'à le purger de toute événementialité, jouira sans trouble extérieur de sa propre existence, a pour seul égal son obstination à user, pour construire ce moi, d'une ascèse quasi warholienne : *l'emploi systématique de moyens empruntés et stéréotypés*, hormis les filtres ralentisseurs qu'il leur applique, qui constituent sa véritable signature opérationnelle. Malgré la multiplication des apparitions personnelles qui peuplent ses installations, ce n'est donc pas à un narcissisme qu'on a affaire ici, mais plutôt à un personnage mélancolique, voué à projeter le deuil qui le mine sur des objets nécessairement partiels, et que cette partialité condamne à la répétition sérielle. Les titres donnés aux séries ouvertes de dessins de paysages et de peintures de cercles concentriques sont à cet égard significatifs. Il s'agit de la date de leur première exposition, épelée dans la langue natale de l'artiste et condensée en un mot unique (par exemple, *vierzehn-termaineunzehnhundertvierundneunzig*). La répétition sérielle apparaît alors comme la conjuration d'un écoulement chronologique irréversible : celui qu'enregistre le calendrier civil qui donne leur teneur aux titres. Le caractère convenu de ces objets partiels, tout comme l'artificialité multiple de la personnalité construite et exposée, impliquent que cette dernière n'appartient pas en propre à l'artiste, dont la personne privée reste – à l'exception sibylline des fragments de journaux publiés – tout entière tenue en réserve. Aucun des matériaux « privés » situés au départ des projections ne parvient à l'exposition publique. Mais l'existence *en retrait* de ces matériaux, une fois connue, invite à penser différemment l'environnement qu'installent les œuvres exposées, maintenant perceptible



Ugo Rondinone, *moonrise, north. january*, 2003,  
moulage en polyuréthane, environ 45 x 20 x 12 cm,  
courtesy galerie Almine Rech, Paris

comme une série de prélèvements effectués sur une activité régulière constituée en *réserve* invisible. Publiés sous forme agrandie et stéréotypée, reproductibles, ces prélèvements marquent l'impossibilité pour l'expérience individuelle d'acquiescer une consistance publique autrement que par son inscription dans des lieux communs, empruntés au présent le plus immédiat de la mode comme à un passé artistique – le romantisme – qui souligne leur caducité. La « personne de l'artiste » relève, elle aussi, des constructions fictionnelles collectives à l'intérieur desquelles nous sommes enfermés, malgré les possibilités de séjour et de déplacements qu'autorise leur nature projective, dans des limites qui nous sont ordinairement imperceptibles.

**07.** Ce sont ces limites que testent les inventions rondinoniennes. Leur travail de refiltrage des filtres existants, qui forment le donné culturel contemporain, et l'exposition spatiale de ses résultats fabriquent des appropriations territoriales maintenant *perçues comme telles par ceux qui les arpentent*. Tout en réservant l'intimité de l'artiste, réelle ou supposée (et cela à l'égal de *n'importe quelle autre*), ces territoires individualisés délivrent, par le *continuum* qu'ils instaurent, une promesse fragile : celle de ne plus subir de manière entièrement solitaire les lieux communs qui gouvernent l'accès des expériences individuelles à l'espace public ; mais d'habiter pour un temps un espace où, sans les annuler, *il devient possible d'en jouir ensemble*, grâce à la distance que construisent vis-à-vis d'eux, *une fois rendus perceptibles*, les processus de projection qu'ils favorisent. C'est cette fragile promesse que manifestent, à l'échelle vaste de l'espace urbain où ils s'insèrent, les slogans « heureux » faits d'arcs-en-ciel de néon, apparus en 1997 avec *cry me a river*. Avec eux, perspex, films translucides, néon et aluminium quittent l'espace de la galerie où ils avaient été artificiellement insérés, et retrouvent leurs lieux d'usage et leurs fonctions ordinaires. Ces imposants panneaux lumineux, juchés sur les toits des institutions exposantes ou, plus rarement, accrochés sur leur mur extérieur, ont pour première fonction d'énoncer le titre de l'exposition installée par l'artiste dans leur espace, et d'en diffuser l'existence dans la ville environnante. Leur taille et leurs matériaux, empruntés aux enseignes-totems de la publicité commerciale, renvoient, plus qu'aucun autre élément du vocabulaire de l'artiste, aux stéréotypes qui régissent l'appréhension de l'espace suburbain contemporain<sup>18</sup>. Mais ils y déploient de curieux énoncés. Empruntés à des titres de chanson (*Cry me a river*, *A horse with no name*), d'albums (*Dogdays are over*) ou d'articles de presse (*Where do we go from here ?*), à des noms de groupes de rock (*Guided by voices*), des titres d'ouvrages (*Hell, yes !*, *Love invents us*), de films (*Kiss tomorrow goodbye*) ou de performances poétiques (*Everyone gets lighter*), ils sont pour la plupart reconductibles à de multiples référents et appartenances. Accumulés, ces énoncés sont autant d'indices de la culture musicale, cinématographique et littéraire de celui qui les présente, adressés à des flâneurs urbains qu'ils désœuvreront l'espace d'un court moment, leur forme fragmentaire et l'absence d'auteur revendiqué en interdisant l'identification immédiate. Mais, rebelles à toute investigation iconologique, ils dessinent des réseaux qui varient avec leurs publics : le caractère reproductible des supports où ils ont été glanés (disque, livre, film) et leur appartenance à des circuits industriels et commerciaux garantissent leur statut de signal déclencheur du souvenir, tout comme leur capacité à servir de slogan ou d'apostrophe, à destination de promeneurs *quelconques*. La démarche égotiste adoptée par Rondinone opère ainsi une subtile remise en question de l'espace, public et privé, que créent les gestes ordinaires de la publicité et du monde qu'ils gouvernent : le nôtre. Les formes propriétaires, d'emblée privatisées, qu'on destine au dressage des publics, une fois filtrées au travers de projections hautement individualisées et indicielles, nous retournent en effet les affects qu'elles convoquaient, mais comme affolés par l'absence d'emploi ou de décharge consommatrice, et chargés d'une force d'inertie que déploie le présent ralenti des installations. Le *continuum* engourdi où elles immergent le visiteur découvre alors une *puissance* propre à quiconque : celle de *ne pas être* ou faire. C'est cette puissance *négative* que l'exposition publie, à la fois pour le bénéfice de l'artiste