

LA CHAPELLE SAINT-PRIX

Béthune | Régis Perray





« Courir pour aller plus vite, balayer pour aller plus loin »

“Run to go faster, sweep to go further”

www.regisperray.eu

_ Remerciements à

Jacques Mellick, Ancien ministre, Maire de Béthune
Daniel Boys, 1^{er} Adjoint au Maire, vice-président au
développement culturel d'Artois Comm., Conseiller régional
Alain Wacheux, Président d'Artois Comm., Maire de Bruay-
La-Buissière

« Merci le Nord, pour la générosité de ton accueil et
ta chaleur qui m'a enveloppé.

Merci, Armentières que j'ai tant aimé, Béthune, Hellemmes-
Lille, La Couture, Roubaix et Bruxelles/Brussel pour ta lumière.

Merci encore à vous, Marie et Auguste Mariette. »

Régis Perray

_ Une édition de La Pomme à tout faire

avec le soutien de la Ville de Béthune et d'Artois Comm.,
Communauté d'agglomération de Béthune – Bruay,
dans le cadre du programme de résidences
« Présences, regards d'artistes sur notre territoire »

_ La Pomme à tout faire

9, rue des Agaches – 62 000 Arras
Tél. 03 21 234 111 – www.lapomme.asso.fr

_ Régis Perray | La chapelle Saint-Prix journal réalisé dans le
cadre de l'exposition LA CHAPELLE SAINT-PRIX du 24 novembre
2006 au 11 février 2007. La chapelle Saint-Pry, Béthune.

_ Textes : Anne Giraud, Jean-Marc Huitorel, Philippe Massardier,
Régis Perray.

_ Traduction : Tony Coates, Richard Gray

_ Relecture : Alexandra Pigny

_ Photographies : Régis Perray

_ Illustration de dernière de couverture : informationCare

_ Design éditorial : Éric Rigollaud, Régis Perray

_ Achevé d'imprimer en mars 2007

sur les presses de l'imprimerie DB Print, Halluin

_ Dépôt légal : mars 2007

_ Tirage : 5.000 exemplaires

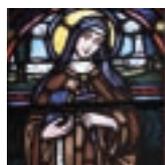
_ ISBN : 2-9518179-3-2



_ AU SEUIL DE LA MATIÈRE → Texte de Anne Giraud. p.4

_ LES OUTILS DE LA CONVICTION → Texte de Anne Giraud. p.5

_ ON THE THRESHOLD OF MATTER → Text by Anne Giraud. p.6



_ THE TOOLS OF CONVICTION → Text by Anne Giraud. p.7

_ LA CHAPELLE SAINT-PRIX | THE SAINT-PRIX CHAPEL → *Les Vitraux ouverts,* p.8

Le Chœur en français, Le Chien d'Armentières, Le Panneau, La Pelle et la Pioche, Le Tapis-brosse, Tuning Bach, Les Angélus, La piste à serpillier. Texte de/Text by Philippe Massardier, Anne Giraud.



_ SUR LE PAS DE LA PORTE → Béthune. Texte de/Text by Anne Giraud. p.16

_ SUR LA TERRE COMME AU CIEL → Texte de Jean-Marc Huitorel. p.18



_ LA RIVIÈRE DES TEMPLES | THE RIVER OF TEMPLES → Corée du Sud. p.20

_ ON EARTH AS IT IS IN HEAVEN → Text by Jean-Marc Huitorel. p.23

_ LES MATELAS | MATTRESSES → Armentières, Hellemmes-Lille, Nantes ... p.26

Texte de/Text by Anne Giraud.



_ LES PASSAGES PIÉTONS | PEDESTRIAN CROSSINGS → Armentières, Séoul, p.28

Béthune, Ossett, Nantes ... Texte de/Text by Anne Giraud.



_ LES BALAYEURS | SWEEPERS → Armentières, Kinshasa. Texte de/Text by Anne Giraud. p.30

_ LES BENNES | SKIPS → Bruxelles, Hellemmes-Lille, Lille-Fives, Nantes, Ossett, Paris, Roubaix p.32

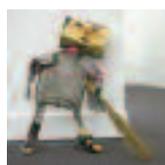
_ LES TAPIS ET LES TISSUS | CARPETS AND CLOTH → Nantes. p.34



_ LES MACHINES | MACHINES → Béthune, Nantes, Séoul. p.35

_ VIDÉOS → *Le Robot nettoyeur, Bataille de neige contre tag nazi «Les juifs au gaz»,* p.36

Révéler l'inscription de la tombe de Marek Kalinowski, Retrouver la terre, C'est par là Séoul.



_ L'ÉCRITURE DU SACRÉ | WRITING THE SACRED → Texte de/Text by Anne Giraud. p.37

_ LES MOTS PROPRES → Petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen. p.38

A little autobiographical dictionary from Alive to Zen. Texte de/Text by Régis Perray.

Au seuil de la matière

La présence artistique

de Régis Perray sur le territoire de la Région Nord-Pas de Calais, articulée autour de rencontres opportunes, a toujours contribué à des étapes décisives dans le développement de son travail. Ainsi, la résidence effectuée dans le pays de l'Artois comme l'exposition à la chapelle Saint-Pry de Béthune reflètent la possibilité d'expansion de cette source intarissable qu'est devenue la traduction plastique de son amour pour les sols. Diversifiant son mode opératoire, devenu moins interventionniste, il cible aujourd'hui le dépôt de la matière qui tran-

Le retournement des attributs de la chapelle Saint-Pry, aujourd'hui à vocation culturelle, s'opère comme celui de cartes que l'on demande à voir pour vérifier la valeur du jeu de l'adversaire et conduire le sien en conséquence.

site entre dégradation et recyclage. Cet homme curieux de signes distinctifs en situation de récurrence, amorce des déplacements de matière dans l'enceinte de la chapelle. En outre, il clôt certaines séries photographiques, dont les sujets associent plusieurs valeurs emblématiques de son travail. Circonscrits dans un ailleurs temporel et spatial, certains éléments sont extraits de leur contexte actuel puis jumelés dans un autre lieu, comme celui de la chapelle, ou assemblés sur un autre support, tel celui des séries de clichés à sujet unique. Ces combinaisons du temps et de l'espace canalisent et développent le propos de l'artiste sur la matière en déshérence. Régis Perray contrarie l'autonomie respective des deux facteurs en juxtaposant leurs productions infinies. Ainsi, le retournement des attributs de la



→ Le Sac à sol et Les Vitraux ouverts.

chapelle Saint-Pry, aujourd'hui à vocation culturelle, s'opère comme celui de cartes que l'on demande à voir pour vérifier la valeur du jeu de l'adversaire et conduire le sien en conséquence. C'est cette valeur qui a été neutralisée pour changer la donne et les règles de conduite individuelle induites par l'usage, à l'origine, sacré du lieu. Le temps de l'exposition, c'est-à-dire lors de son activité contemporaine, Régis Perray juxtapose les marques fondatrices du lieu avec les signes particuliers qui caractérisent son

propre langage plastique. Ces derniers se calent aux emplacements de ceux dévolus pour les attributs liturgiques. Cette démarche renseigne sur la capacité de l'artiste à rendre « poreuse » sa production. La perméabilité des accords renvoie à des aspirations conciliables qui dialoguent *a posteriori* grâce au travail mené, sur des thématiques qui *a priori* sont éloignées les unes des autres. En outre, elle encourage un « transfert de compétences » par le recours à des techniques nécessitant un savoir-faire spécifique. À

l'occasion des Journées du patrimoine, organisées en septembre 2006, l'artiste provoque la rencontre d'un public friand de tuning avec celle d'un public amateur de musique classique. Dans un second temps, cette mise en présence réussie ouvre la possibilité de reconduire une collaboration, cette fois entre l'artiste et des modélistes, aptes à réaliser des voitures customisées. Considérées par les uns, comme des miniatures et par l'artiste, comme un objet d'art qui sera réalisé en série, ces réductions n'en restent pas moins le fruit d'une coopération collégiale qui lie intérêt, compétence et désir autour d'un même objet. De même, la réalisation du panneau, disposé au chœur de l'édifice religieux, découle d'une prescription, interprétée par un graphiste professionnel et mis en forme par une entreprise spécialisée dans la signalisation routière. Ces contributions de qualifications pratiques, auxquelles s'ajoute un partage de sens, scellent l'engagement des uns envers les autres. Ces rapprochements formels témoignent aussi de rapprochements fonctionnels. L'artiste les distingue par-delà les frontières disciplinaires et fait le lien avec son propos. Ainsi, les contenants à déchets, comme les outils d'entretien ou les matériaux intervenant sur le sol, jalonnent le parcours de Régis Perray ; soit qu'ils en constituent des éléments récurrents et essentiels, soit qu'ils adoptent un rôle prospectif, à partir duquel il tire le fil de son travail. Les séries de photographies sont appréhendées comme des histoires racontées et de la même manière que les contes traditionnels, varient d'un lieu à un autre, mais gardent l'essentiel de leur dénouement. Le constat dressé alors est celui d'une ubiquité, celle de la préservation des fonctionnalités malgré les différences d'états et de localisations. À la concurrence de ces flux, par des activités démesurées, Régis Perray substitue une chronologie qui fige dans le temps et l'espace le dépérissement de la matière. Il agit à une mesure plus humaine, moins monumentale, c'est-à-dire celle d'un amoureux de l'image qui réunit en séries des clichés photographiques ou celle d'un compositeur qui crée une installation par la combinaison d'éléments détournés de leur environnement d'origine. Régis Perray, plaçant sous un même regard, art et artefact, questionne en creux la sélection et l'exemplarité patrimoniales. *

Malgré l'enracinement

éminemment matériel des interventions menées par Régis Perray, le sens qui les rattache entre elles les réunit sur la voie d'une recherche de nature spirituelle. Cette démarche se profile avec des représentations de balais, de pelles et de pioches ; elles initient celles de sacs à détritrus, de bennes à gravats, de poubelles domestiques et s'étend à celles de matelas, de chien de porte ou de carreaux. Les outils du travailleur, comme les différents contenants lui servant à rassembler les déchets, ou encore les objets confectionnés, deviennent autant d'estampilles de la foi de l'artiste. Axée sur des objets patrimoniaux ou des produits sociaux, cette pratique revient continuellement sur la considération variable accordée aux matériaux. En effet, assujettis à des valeurs commerciales et esthétiques, ceux-ci s'inscrivent d'emblée dans un roulement qui écourte leur durée de vie et ce, en dépit de l'attachement qui leur est porté. Ainsi, une peluche d'enfant, des vitraux liturgiques ou les chapelles funéraires subissent un sort comparable. Régis Perray met l'accent sur l'évolution de la charge affective ou culturelle qui les fait basculer dans le recyclable, le dissimulable ou le substitut. Les photographies, constatant des matériaux relégués au rang de détritrus, apparaissent comme des instantanés qui figent le temps sur un conditionnement de la matière appauvrie en cours de transformation. Les œuvres réalisées apparaissent comme de possibles retours à la lumière aussi partiels qu'éphémères. Dans cette approche très pragmatique, le corps individuel de l'artiste s'oppose à une appropriation plus industrielle des matériaux dès lors comme en attente d'une autre affectation. Pour autant, l'éclairage apporté permet de prolonger la perception du sens de la matière qui, reconsidérée par l'artiste, perdure au-delà de sa dégradation physique. Ces matériaux proviennent fréquemment de la construction d'édifices et le cheminement physique, l'itinérance du plasticien en résidence, comme sa déambulation dans la chapelle, revêtent alors une autre dimension que celle de la distance kilométrique parcourue. Pour trouver, dans les situations quotidiennes, les sujets de cet axe de prédilection porté sur le devenir de la matière, qu'elle soit détritrus d'architecture, ornements ou défunts inhumés, le corps de l'artiste entame une recherche qui s'apparente à une quête personnelle au travers de la matérialité mais trouvant ses racines dans l'immatérialité. Amorcé tout d'abord sur le terrain du gigantisme, centré aujourd'hui



→ Le Panneau, la Pelle et la Pioche, Le Chœur en français.

Les outils de la conviction

sur des actions comparativement plus minimalistes, ce récent travail confirme un penchant pour des gestes essentiels dont la mesure devient plus symbolique. Si l'artiste se dégage du corps à corps avec la matière, il enserme de plus en plus son propre sens.

L'intuition guide la mise en mouvement de celui qui s'applique à être vigilant sur le monde environnant.

Les diverses occurrences utilisées, comme celles qui ne seront qu'évoquées, se déclinent sous des titres génériques, comme pour déterminer une catégorie ; ainsi, les « C.D.R. » regroupent les contenants de type Construction-Démolition-Rénovation. Elles rendent compte de trois phases dont la dernière donne la ligne de mire comme point ultime : celui du retour de la matière, enrichie par un abandon, momentanément interrompu et différé. De ce fait, la prééminence de l'énergie vitale sur celle de la disparition, la persévérance dans le retour du sens plutôt que l'indifférence devant sa désaf-

fectionnement et la jouissance produite par ce parti pris existentiel, évoquent des parentés symboliques qui se retrouvent dans les sujets traités en photographie ou dans l'installation de la chapelle Saint-Pry. La révélation des portraits de saint Éloi, patron des

forgerons ou de sainte Barbe, patronne des mineurs, par la désobstruction des vitraux de la chapelle, s'inscrit dans un rapport filial, comme si l'artiste se plaçait sous leur protection. Née de l'attachement familial revendiqué à la valeur du travail ouvrier et manuel, cette inclinaison se poursuit dans le développement de formes plastiques empreintes d'un souffle de vie où se mêlent le sacré et le profane. Ici, c'est la mobilité du corps, sa préparation, sa distance aussi qui construit la pensée. L'intuition guide la mise en mouvement de celui qui s'applique à être vigilant sur le monde environnant.

Dans la constance de cette pratique s'élabore une pensée dirigée sur une matérialité en quelque sorte transcendante. Cette forme d'éveil au monde s'appuie sur une valorisation d'interstices qui se glissent entre des éléments de vie, emportés dans le flux d'activités générateur d'oubli, et la restauration temporaire de ces mêmes éléments par des flashes qui éclaircissent un passé éradiqué. La mémoire convoquée rapporte furtivement avec elle le sens qui est à l'origine des choses. Si Régis Perray revient au sacré par cette recherche, dans un monde marqué d'une technique accélérant les échanges de matières support de l'art comme de l'artefact, il favorise bien un nouvel enracinement. Cette fois-ci, tourné vers l'intériorité, il pousse l'artiste à approcher ce qui s'offre à lui à l'aube de cette quête, comme pour renforcer l'étendue de son champ d'application. Cette spiritualité supportée par une filiation symbolique et en prise avec le quotidien sociétal et culturel, redimensionne les interventions de l'artiste, mais amplifie d'autant son émerveillement et sa réceptivité au monde.

On the threshold of matter

Régis Perray's presence as an artist in the Région Nord-Pas de Calais, a result of timely encounters, has always contributed to decisive stages in his work's development. The residence in the Artois as well as the exhibition in the Chapelle Saint-Pry in Bethune reflects a potential for expansion, his love for the ground translating into an abundance of forms. His mode of operation has diversified, becoming less interventionist, and he is currently focused on a layer of matter in transit, between degradation and recycling. His curiosity awakened by the recurrence of distinctive signs, he has displaced material within the chapel. He has also completed a certain number of photographic series, the subjects of which unite several emblematic values of his work. Particular elements circumscribed by another time and space are lifted from their context and duplicated on a different site, such as the chapel, or brought together on a different support, such as the series of images on a single subject. These combinations of time and space channel and develop the artist's discourse on matter that has fallen out of ownership. Régis Perray undermines the respective autonomy of these two factors by juxtaposing their innumerable manifestations. The inversion of the attributes of the Chapelle Saint-Pry, which nowadays has a cultural value, operates like the turning over of playing cards when asking to see the value of an opponent's hand so as to play one's own accordingly. This value has been neutralised to change the deal and the individual rules of conduct induced by the use of the site, which was originally sacred. For the exhibition period, i.e. during his truly contemporary activity, Régis Perray juxtaposes the foundational marks of the site with the particular signs that characterise his own visual language. The latter settle within the spaces reserved for signs associated with the liturgy. This procedure indicates the artist's capacity for making his production 'porous'. The permeability of the associations refers to reconcilable aspirations that enter into dialogue *a posteriori* thanks to the work undertaken, on themes that are *a priori* distinctly separated



→ *Les Vitraux ouverts, Le Sac à sol, Tuning Bach.*

The inversion of the attributes of the Chapelle Saint-Pry, which nowadays has a cultural value, operates like the turning over of playing cards when asking to see the value of an opponent's hand so as to play one's own accordingly.

from one another. This also encourages a 'skills transfer' by relying on techniques that demand a specific know-how. For the national heritage festival, in September 2006, the artist provoked the meeting of two audiences: lovers of custom cars and lovers of classical music. In a second movement, the success of this meeting opened up the possibility of another collaboration, this time between the artist and model-makers capable of producing custom cars. Considered by one side as miniatures, and by the artist as a work of art to be created as a series, these scale models nevertheless remain the fruit of a collective cooperation

linking interest, competence and desire around the same object. In the same way, the production of the panel placed in the choir of the chapel is the result of instructions, interpreted by a professional graphic designer and put together by a business specializing in road signs. The contribution made by the practically qualified, to which shared meaning is added, seals the engagement between the parties. These formal connections also bear witness to functional connections. The artist distinguishes them across disciplinary boundaries and makes the link with his own discourse. The waste containers, like the maintenance tools or

the material on the ground, are thus milestones on Régis Perray's route; either they are the recurring and essential elements in themselves, or they take on a prospective role, from which he draws the thread of his own work. The photographic series are apprehended as stories being told and, like traditional tales, they vary from one instance to another yet retain the essential part of their unfolding. The account they give is of ubiquity, of the preservation of function in spite of the different states and localities. Régis Perray replaces concurrent streams of overactivity with a chronology that fixes perishing matter in time and space. He acts on a more humane and less monumental scale, i.e. of someone in love with the image, uniting photographic images in series, or of a composer creating an installation with a combination of elements lifted from their original environments. Régis Perray, by placing art and artefact under the one gaze, indirectly questions the selectivity and the exemplarity of heritage. 🍷

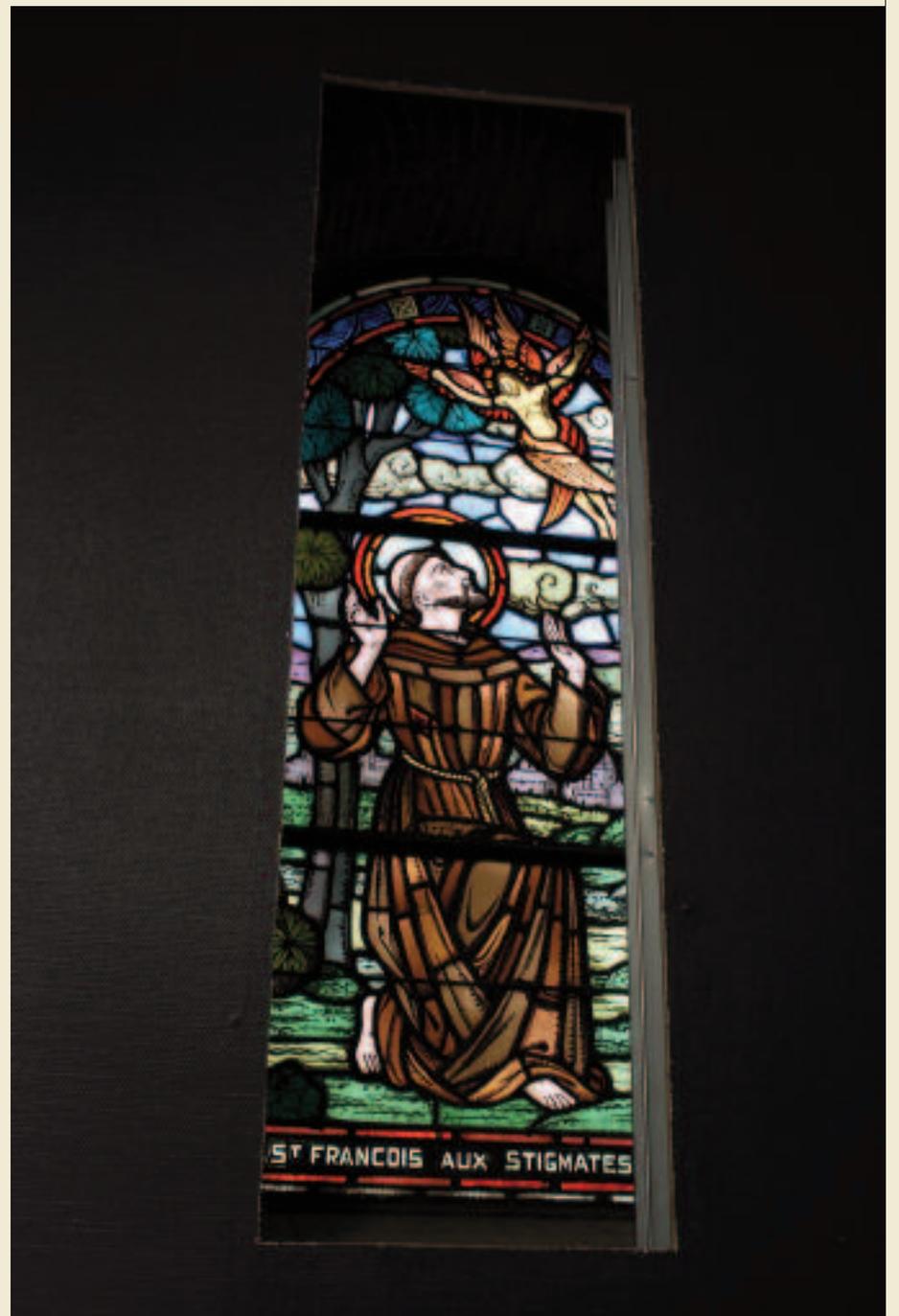
The Tools of the Conviction

Régis Perray's interventions, despite their clearly material roots, are linked by meanings that unite them in the sense of a spiritual search. The outlines of this approach are to be found in the representations of brooms, shovels and picks. These lead to the bags of debris, the rubble skips and the domestic bins, and then on to the mattresses, the doggy draught excluder or the tiles. The worker's tools become marks of the artist's faith, as do the different waste gathering containers or fabricated objects. This practice, centred as it is upon objects with a heritage, or social products, constantly returns to the varying ways in which materials are considered. These materials are subjected to commercial or aesthetic value, and are therefore embedded from the outset in a cycle that shortens their lifespan, despite any affection felt for them. A child's soft toy, religious stained glass, funeral vaults: all are subjected to a similar fate. Régis Perray emphasises the evolution in the emotional or cultural charge that tips them over into recycling, concealment, or substitution. The photographs, which survey material relegated to the rank of detritus, appear as snapshots of a state of impoverished matter, fixed in time during a process of transformation. The created works constitute a possible return to the limelight, a return as partial as it is ephemeral. In this highly pragmatic approach, the individual body of the artist resists a more industrial appropriation of temporarily disaffected materials. Furthermore, the artist's reconsideration of the meaning of matter prolongs and sheds light on the perception of this meaning, which outlasts material degradation. These materials frequently come from building work; the physical displacement of the itinerant artist-in-residence, like his movement around the chapel, takes on a dimension beyond that of mere kilometres covered. In

looking out everyday subjects for his interest in the *becoming* of matter (whether architectural detritus, ornament or the interred corpse), the body of the artist is itself engaged in a search relating to a spiritual quest: through matter yet originating in the immaterial. This has moved from the territory of the exceedingly large to comparatively minimal actions; this recent work confirms a tendency towards essential gestures with more symbolic dimensions. If the artist is moving on from the *corps à corps* with matter, he is more firmly grasping its meaning in itself. The diverse instances, whether directly used or simply

The movements of he who applies himself with vigilance towards the surrounding world are guided by intuition.

evoked, are declined according to generic titles as if defining a category. The containers of the type "Construction-Demolition-Renovation" are therefore grouped as "C.D.R". They demonstrate three phases, the last providing the line through which the ultimate point is sighted: a return to momentarily interrupted and deferred materiality, enriched by abandonment. An inter-related symbolism is thus evoked between the pre-eminence of vital energy over disappearance, of perseverance in the return of meaning over indifference faced with disaffection, and the pleasure produced by this existential choice. These are brought together both in the subjects of the photo-



➤ Les Vitraux ouverts.

graphs and in the Chapelle Saint-Pry installation. By unblocking views of the chapel's stained glass and revealing the portraits of Saint Eloi, patron saint of blacksmiths, or Saint Barbara, patron saint of miners, the artist sets up a filial relationship, as if placing himself under their protection. These leanings, coming out of a proclaimed familial attachment to the value of working-class manual labour, continue with the elaboration of forms marked by the breath of life, in which the sacred mixes with the profane. It is the body's mobility, its preparation, and its distance too, that construct thought. The movements of he who applies himself with vigilance towards the surrounding world are guided by intuition. Through consistent practice a way of thinking is elaborated, directed towards a somehow transcendent materiality. A kind of awakening to the world is founded upon a valorisation of the interstices between the

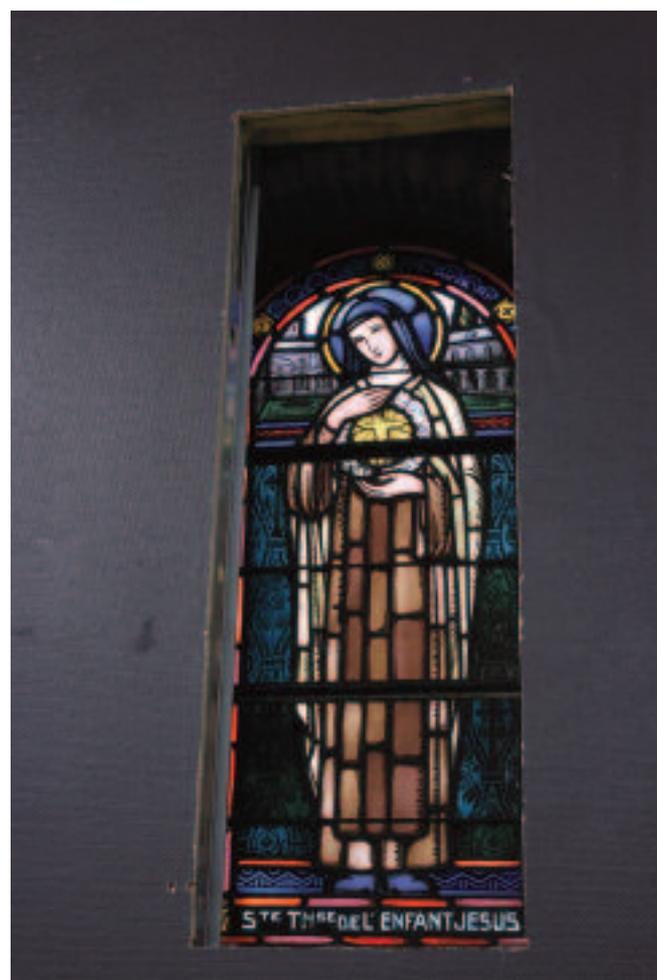
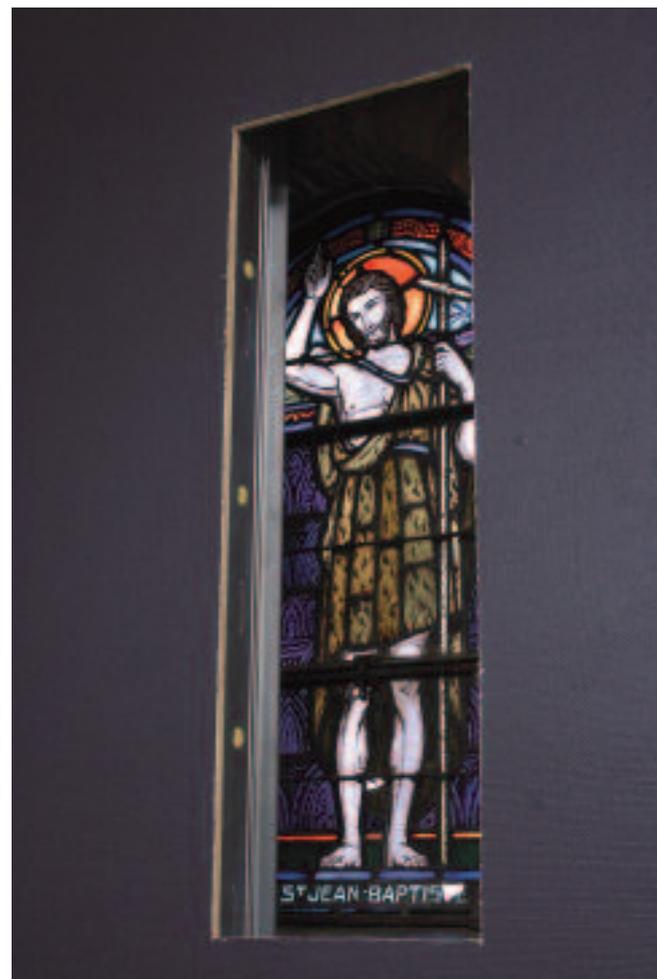
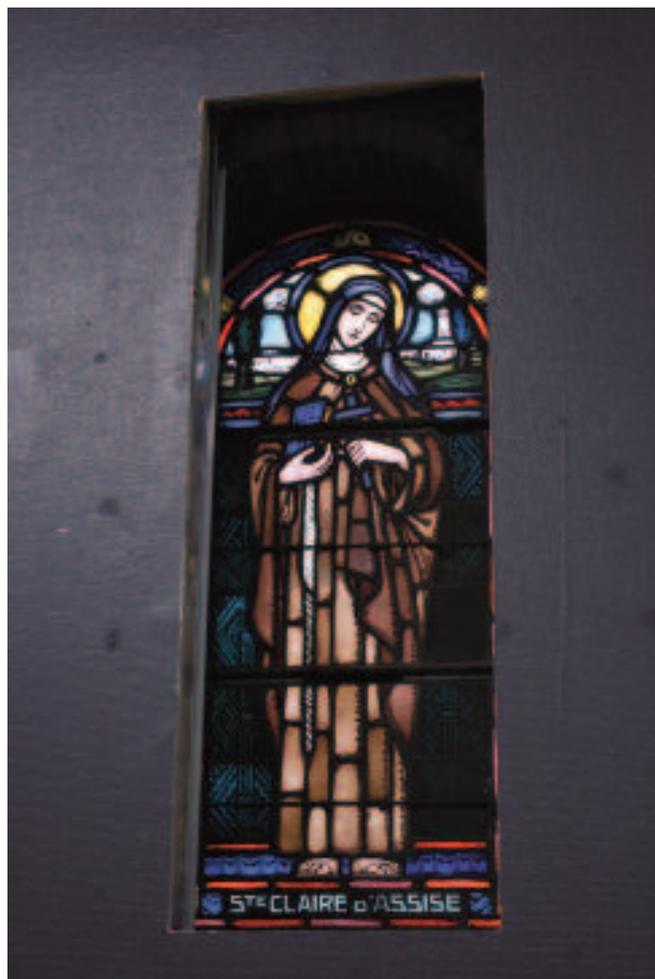
elements of life. These elements themselves are carried away in the stream of activity that induces forgetfulness, and are temporarily restored in flashes that illuminate the eradicated past. Furtively summoned-up memory is accompanied by the meaning that is at the origin of things. If Régis Perray's search goes back to the sacred, in a world characterised by technology that accelerates the exchange of material supports (of art as much as of artefacts), it is very much in favour of creating new roots. Now turned towards the interior, it impels the artist to approach that which offers itself up to him at the dawn of this quest, as if restating the extent of its field of application. This spirituality, supported by symbolic filiations and engaged with everyday society and culture, redraws the dimensions of the artist's interventions, but equally amplifies his amazement and his receptivity to the world. ✎

Régis La chapelle Perray Saint-Prix

Comme tout édifice, la chapelle Saint-Prix évolue selon l'usage qui lui est conféré par ceux qui en ont la responsabilité. L'inscription d'une programmation culturelle, dans ce lieu d'origine sacrée, étend ses possibilités d'occupation aux œuvres et aux initiatives artistiques. L'intervention menée par Régis Perray sur le contre-plaqué des cimaises, le revêtement plastifié du sol et la toile de verre murale, complète, par des actions irréversibles de soustraction de matière, les pièces disposées temporairement à la surface du sol. Paradoxalement, c'est en perçant les éléments récemment ajoutés, justifiés par les besoins actuels du lieu, que l'artiste rend un hommage

Les cimaises ainsi ajourées, en cinq points distincts, restituent leur lumière aux assemblages de fragments colorés.

authentique à son architecture. La pellicule plastique est arrachée localement pour laisser renaître le carrelage d'origine ; les parois des cimaises, qui coffrent la nef, sont ouvertes pour sortir les vitraux de la pénombre ; le revêtement mural du chœur, qui en unifie la surface, est décollé pour révéler le précepte divin. Les cimaises ainsi ajourées, en cinq points distincts, restituent leur lumière aux assemblages de fragments colorés. Une galerie de portraits de saints, sorte de famille spirituelle, se profile sur les longueurs de la chapelle. Leurs reflets translucides se déposent, comme une anamorphose, sur le sol brillant et se mêlent aux silhouettes des visiteurs en déambulation. Outre ces figures emblématiques, l'ouverture même du vitrail dans le mur porteur est fondamentale. Ces fenêtres de verre serti laissent circuler la lumière



→ Les Vitraux ouverts.

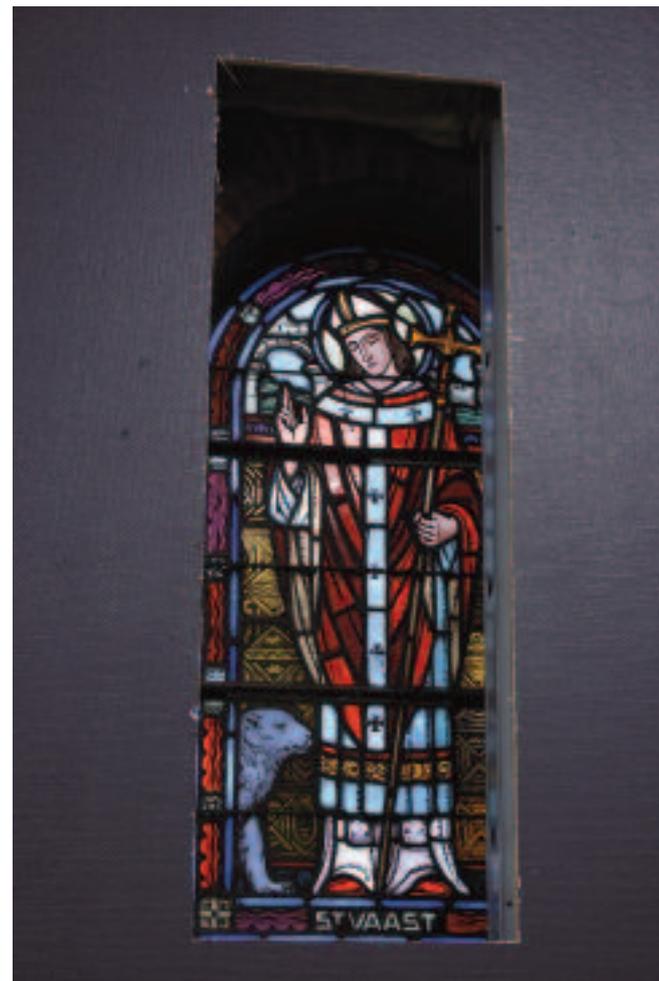
et l'introduisent dans la chapelle, comme s'il s'agissait d'une métaphore de la présence divine. Le vitrail revêt donc une double signification symbolique : porteur d'une iconographie et ouverture à la lumière créatrice. De même, l'arrachage du sol poursuit un mouvement naturel de désaffection ; des boursoufflures altèrent le film industriel venu recouvrir le carrelage. Elles proviennent d'une adhérence non uniforme et insuffisante marquant, par ailleurs, le relief du quadrillage qui semble remonter de lui-même. Amorcé spontanément, ce craquelage est exagéré par l'artiste, tenté de tirer sur la peau qui pèle. Toutefois, l'arbitraire de cette incitation trouve un écho dans une partie de son travail : l'interruption momentanée des dommages temporels. L'action de Régis Perray s'intercale, ici comme ailleurs, dans les différentes phases d'étiollement des matières naturelles. Dirigée vers les attributs symboliques de la chapelle, cette inclinaison artistique trouve un autre point d'appui dans la révélation du précepte divin. Dissimulé depuis la reconversion culturelle de l'édifice, il réapparaît sous un geste malicieux de l'artiste pressentant déjà l'impact de cette re-découverte sur la dimension spirituelle du lieu et la concordance avec les actions précédemment recensées. Un lambeau de toile de verre en cours de déracinement, un *Sac à sol*, conteneur de déchets plastifiés, les cimaises décloisonnées, posées sous le vitrail de nouveau illuminé, concourent autant à juxtaposer de la matière qu'à expliciter le mode opératoire des actions menées, en la retirant. Si ce rappel de la matière s'adresse aux valeurs spirituelles et renvoie toujours au sens du matériau utilisé, qu'il soit intact, altéré, artificiel, naturel, d'origine ou conjoncturel, il génère un désordre partiel dans l'homogénéité des surfaces industrielles. Pour autant, leur conservation au pied des objets qu'elles recouvraient leur confère non plus une valeur d'usage mais un sens artistique.

A.G. %



Régis The Saint-Prix Perray chapel

The Chapelle Saint-Prix, like any other building, evolves with the uses bestowed upon it by those responsible for it. By setting up a cultural programme, artistic works and initiatives are brought within the range of the possible occupants of the originally sacred site. Régis Perray's interventions on the plywood partitions, the plastified flooring and the glass fibre wall covering - irreversible actions that remove material - complete the pieces arranged temporarily on the surface of the floor. Paradoxically, it is by piercing recently added elements, the presence of which is justified by the present needs of the space, that the artist pays an authentic homage to the architecture. The original tiling is revived by the localised tearing away of the plastic film on the floor; the stained glass is brought out from semi-darkness by opening up the faces of the partition walls that enclose the nave; holy text is revealed by the ungluing of the wall covering (introduced to unify the surface) in the choir. The opened-up walls re-illuminate the collected coloured fragments of glass in five distinct points. A gallery of portraits of saints, like a spiritual family group, is revealed along the length of the chapel. Their translucent reflections fall like an anamorphosis on the shining floor, mixing with the silhouettes of wandering visitors. These emblematic images aside, the opening made by the stained glass itself in the supporting wall is fundamental. The glass is set into windows that allow the light to circulate, bringing it into the chapel as if it were a metaphor of divine presence. The stained glass

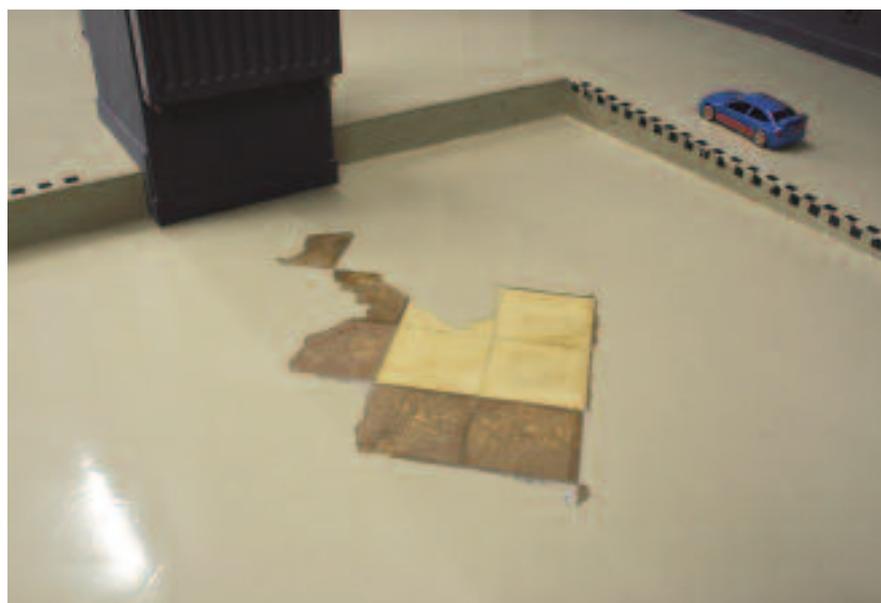


→ Les Vitraux ouverts.

therefore takes on a doubly symbolic function: as the support for an iconography and as an opening onto the light of creation. In the same way, ripping the floor follows the natural movement of neglect, through which the industrial object brought in to cover the tiles is transformed by scuffing. This is caused by inconsistent and insufficient adhesion, shown elsewhere by the relief of the tiles becoming visible, as if resurfacing by themselves. The cracking began spontaneously and the artist, being tempted to pick at the peeling skin, has exaggerated it. The arbitrary nature of this impulse is however echoed in another aspect of his work: the

momentary interruption of temporal damage. Régis Perray's action is involved, here as it is elsewhere, with the different phases in the decline of natural materials. When directed towards the symbolic attributes of the chapel this creative inclination discovers another conceptual pivot in the revelation of holy text. Hidden since the conversion of the building into a cultural site, it reappears through a mischievous gesture on the part of an artist anticipating the impact of the rediscovery on the spiritual dimensions of the space and its concordance with his aforementioned actions. A peeling strip of wall covering, a *Ground bag*, containing the plastified

debris, and the opened-up partitions sited beneath the newly illuminated stained glass conspire as much to juxtapose this material as to articulate the *modus operandi* of the actions undertaken in removing it. While this material reminder addresses spiritual values and perpetually refers to the meaning of the material used, whether it be intact, altered, artificial, natural, original or of circumstance, it also generates a partial disorder in the homogeneity of the industrial surfaces. That said, in remaining at the feet of the objects it once covered it is accorded a value, which is no longer that of utility but of artistic meaning. A.G. 8



→ Les Carreaux découverts.



→ Le Chœur en français.

Lorsque Régis Perray, un soir de novembre 2006, procède à l'arrachement de la toile de verre peinte recouvrant le mur du chœur de la chapelle, pour découvrir l'écriture sainte rédigée en latin et lisible sur une carte postale datée de l'après Grande Guerre, un silence infini fige le geste. C'est à une délivrance des mots qu'assiste ici le témoin. À celle-ci, succède le comblement qui ravit l'artiste puis la surprise enjouée, car la sentence est bien là, mais le latin a fait place au français. Et dans l'espace de la découverte apparaît « igneur je suis sûr de sa ». Ce découpage interloque puis semble s'adresser à Régis Perray pour confirmer la justesse de son geste inventeur. Oui, malgré réticences et critiques,

l'artiste se voit confirmé dans son action. Et le « je suis sur de sa » se confond alors en un, « je suis sûr de ça ». Il faudrait alors parler à ce sujet de ce qui en art fait aussi joie, ces instants sublimes souvent étincelants où l'acte créatif convoque la grâce et transporte le contemplateur dans le ça d'une parole confiante.

P.M. ☼

One November evening in 2006, Régis Perray begins to strip away the painted-over glass fibre covering the wall in the choir of the chapel. He is looking for a sacred text in Latin, visible on a postcard dating from after the Great War, when his gesture is frozen in an infinite silence. This witness is there for the delivery of the words. Which is followed by the satisfaction of the delighted artist and the excited surprise that comes next: the sentence is certainly there, but the Latin has given way to French. And in the discovered space appears "igneur je suis sûr de sa" [*ord I am sure of His*]. The cut-off fragment is disconcerting at first, and then seems to address

Régis Perray in such a way as to confirm the aptness of his inventive gesture. For sure, in spite of reservations and criticisms, the artist sees himself confirmed in his action. And the "I am sure of His [*sa*]" becomes a unit – "I am sure of this [*ça*]". Leading to a need to broach the subject of that which in art also brings joy: those sublime instants – often appearing in a spark – where the creative act brings about a state of grace and carries away the onlooker in the *this* of an assured discourse. P.M. ☼



CREUSER. Une bonne pelle et une bonne pioche pour une belle tombe.

DIGGING. A good spade and a good pick axe for a beautiful tomb.

Veillant au seuil de la porte qui mène au premier étage de la chapelle, *Le Chien d'Armentières* se tapit pour prévenir les infiltrations d'air et de froid. Ce boudin de laine, allongé, aux oreilles tombantes, revêt la fonction d'un chien de porte. Tombé en désuétude pour les précédents propriétaires, il a été déposé dans une décharge sauvage, proche de la gare d'Armentières. Résident heureux de cette ville arpentée régulièrement, c'est au hasard de ses déambulations que l'artiste rencontre l'animal végétant. Au premier regard, il établit des connexions entre cet objet manufacturé et son travail de recherche sur les sols. Extirpé de son mauvais sort et relogé à la chapelle, le veilleur de laine

regagne ses galons. Une légère couture suturant une éventration l'a rendu hermétique et de nouveau opérationnel. Réhabilité dans sa fonction, son aventure rappelle les multiples vies accordées aux chiens, selon la légende musulmane. Gardiens des portes de lieux sacrés, leur mission se rapproche de la sienne : entraver l'accès au premier étage carrelé de la chapelle. Pour autant, *Le Chien d'Armentières*, en tant qu'exemplaire unique, a adopté un autre statut. D'artefact, reconnu pour ses qualités techniques, il devient œuvre d'art au bénéfice de la valeur emblématique que lui confère le travail de l'artiste. A.G. %



→ *Le Chien d'Armentières.*

The Armentières Dog watches over the threshold of the door that leads to the first floor of the chapel, crouching to keep out the damp air and the cold. This elongated floppy-eared woollen sausage is a draught excluder. Having fallen out of favour with its precedent owners, it had been fly-tipped near the station in Armentières. The wandering artist, a lucky resident regularly criss-crossing the town, came across the vegetating animal by chance. He immediately connected the manufactured object to his investigations into floors and the ground. Dragged from its unfortunate circumstances and rehoused in the chapel, the woollen watchdog has regained its dignity.

One small seam to stitch up a wound made it whole and functional again. Once restored to use, its adventure recalls the Muslim legend crediting dogs with multiple lives. Its mission is similar to that of the guardians of sacred entrances, in that it limits access to the tiled first floor of the chapel. However, as a unique piece the *Armentières Dog* has taken on another status, that of an artefact. Having been noticed for its technical qualities, it becomes an art object in virtue of the emblematic value attributed to it by the artist's work. A.G. %



→ *Le Panneau, la Pelle et la Pioche.*



Une chapelle comprend le chœur, espace du prêtre et la nef, espace des fidèles. Conscient de cette convention, Régis Perray place à la frontière des deux un ensemble de signes courants supportés par un panneau triangulaire, deux outils et un rectangle d'adhésif blanc. La forme du panneau de chantier, planté sur un support en acier galvanisé, signale un danger. L'impression numérique sur le cartouche blanc porte un pictogramme noir figurant la silhouette d'un fossoyeur au travail. Ces deux codes visuels appellent à la prudence en renvoyant l'un, à un avertissement, l'autre, à une inhumation. La disposition au sol d'une pelle et d'une pioche près d'une tombe esquissée, ressemble à celle des motifs du panneau ; l'outilage est identique et le filet blanc des arêtes

du cercueil est comparable à l'adhésif. En passant du motif du panneau aux éléments présents au sol, le regard aplanit la scène comme pour l'y décalquer. Ce mouvement d'abaissement des yeux et du corps actionne une intrigue. En effet, alors que le panneau de chantier, mis en perspective avec les outils, introduit un déplacement semi dirigé, le contexte dans lequel la scène se joue, rend son sens incertain. Ainsi, le jeu de jambes des visiteurs s'emmêle dans un doute sur l'attitude à adopter au vu de la prudence, recommandée par le panneau, l'incitation, suggérée par la saisie possible des outils et la permissivité, circonscrite à l'intérieur du tracé de la tombe. A.G. %



Le tapis-brosse en fibre naturelle de coco, étendu derrière la porte d'entrée de l'espace d'exposition, dérape par petites parcelles sous les pas des visiteurs. Sa surface initiale, 1,95 x 1,65 m, n'est pas circonscrite dans une fosse servant à encastrer le tapis. Habituellement disposé devant une entrée, le tapis-brosse constitue une barrière de propreté, sorte de pédiluve végétal. Fragmenté et désenclavé, le tapis de Régis Perray accueille la marche tout en l'accompagnant dans un mouvement de glisse. Grâce au lissé du sol sur lequel il repose, ce tapis-là introduit la visite sans la contraindre. Les carreaux de coco, amovibles et autonomes, se dispersent à mesure que s'écoule le flot de visiteurs. Loin d'être un point d'arrêt assainissant, ils fluidifient l'accueil et retracent partiellement la déambulation à l'intérieur de la salle d'exposition en semant, selon l'expression de l'artiste, des « sur-sols » de coco. De format 15 x 15 cm, nuancés selon l'intensité lumineuse et utilisés à contre-emploi, ils rappellent les carreaux en céramique recouverts par le sol plastifié. Inhibé dans ses caractéristiques techniques - forme, support et fonction - le tapis-brosse requalifié ouvre la voie à un autre cheminement. A.G. %



→ Le Tapis aux carreaux.



A chapel is composed of

a choir, the priest's space, and the nave, that of the faithful. Aware of this convention, Régis Perray has placed an ensemble of everyday signs at the boundary, based on a triangular panel, two tools and a rectangle of white adhesive tape. The form of the works panel, fixed to a galvanised steel support, signals danger. A digital print on a white ground bears a black pictogram showing the silhouette of a gravedigger at work. This pair of visual codes invites prudence, one makes reference to a warning, the other to a burial. A shovel and a pick placed in proximity to the outline of a grave resemble the motifs on the panel - the tools are the same and the bare white lines sketching the coffin

are comparable with the tape. The gaze flattens the scene as it passes from the motif on the panel to the elements on the floor, as if tracing one onto the other. Lowering the gaze and the body initiates an intrigue. While the works panel, together with the tools, creates a perspective inducing a semi-directed movement, the context in which the scene takes place. A.G. %

A natural coconut fibre doormat, which lies behind the entrance door to the exhibition space, slides in small separate pieces beneath the visitors' steps. There is no recess delimiting the initial 1.95m x 1.65m surface and keeping it in place. In general installed in front of an entrance, a doormat constitutes a dirt-barrier, a kind of footbath made from vegetable matter. Régis Perray's mat, fragmented and unconstrained, receives a footfall and at the same time stays with it in a sliding movement. Because of the smoothness of the floor on which it rests, this mat introduces the visit without holding it back. The independent moveable squares of coconut matting are dispersed according to the flow of visitors. Far from being a place for halting and cleaning, the squares fluidify the reception and partly retrace the movement around the exhibition space, scattering what the artist calls "over-floors" of coconut fibre. Measuring 15 x 15 cm, changing in tone with the light and used against type, they recall the ceramic tiles covered by the plastified floor. Limited in its technical characteristics - form, support and function - the redeployed doormat opens onto another way of advancing. A.G. %

La présence et la qualité sonores de deux œuvres pour orgue de Bach diffusées dans l'enceinte de la chapelle provoquent immédiatement un questionnement sur leur source d'émission. Ce réflexe interrogatif trouve une réponse étonnée à la découverte d'une maquette de voiture customisée. À l'échelle 1/8^{ème}, le véhicule à la carrosserie bleue, aux vitres teintées et drapée d'un bandeau orangé fluorescent, dissimule sous son habitacle un puissant MP3. Si le positionnement de cette voiture sur le sol incliné de la rampe d'accès pour personnes à mobilité réduite, signalée par un damier d'adhésifs noirs, renvoie l'image d'une compétition automobile, la diffusion de musique dite « sacrée », dans une chapelle désacralisée, évoque la présence ancienne d'un orgue, accompagnant habituellement la liturgie chrétienne. La pratique profane et populaire du tuning, très répandue dans le Nord-Pas de Calais, s'intègre discrètement dans la chapelle par cette présence énigmatique d'une réplique miniature de voiture customisée. Pour autant, partageant certaines valeurs, elle rappelle à l'oreille des pratiquants le souvenir de l'écoute musicale sacrée. Ces deux expressions patrimoniales se rejoignent, ici, autour de la musique, mais, elles pourraient bien trouver aussi, ici et là, des affinités pour de nouvelles images appelées à devenir icônes. A.G. 🍷

The presence and sound quality of two Bach organ works diffused within the chapel immediately raises the question of the source of their emission. The surprising answer to this interrogatory reflex comes with the discovery of a customised model car. The 1/8th scale vehicle, with blue bodywork, tinted windows and fluorescent orange band, conceals a powerful mp3 player. The placing of the car on the incline of the access ramp for visitors with disabilities, indicated by a chequerboard of black stickers, brings to mind the image of a car competition; the diffusion of "sacred" music, in a desanctified chapel, evokes the former presence of an organ, the habitual accompaniment to the Christian liturgy. The profane and popular practice of customisation, widespread in the Nord - Pas de Calais region, is discreetly integrated into the chapel by the enigmatic presence of a miniature replica of a custom car. At the same time, in sharing particular values, it invokes in the ear of a churchgoer the memory of listening to sacred music. These two expressions of a cultural heritage are in this case brought together around music, but they may well also discover, here and there, affinities for new images destined to become icons. A.G. 🍷



→ *Tuning Bach*, voiture modélisée diffusant la Toccata et Fugue en Ré mineur, BWV 565 et Choral « WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIEMME », BWV 645, J-S. Bach.

Le temps du vernissage, mis en œuvre par l'artiste, diffuse une atmosphère spécifique dans laquelle la chapelle retrouve son rôle de catalyseur du lien social. Ce rôle, autrefois essentiel aux habitants, permettait, par la circulation de la parole profane, d'introduire un partage d'expériences sous la forme de récits ou de pratiques relevant de productions humaines variées. Ce mode de transmission d'un patrimoine élargi est réactivé le soir du vernissage par le rassemblement de plusieurs éléments caractéristiques de la région du Nord-Pas de Calais. L'offre de bière de la marque L'Angelus, celle de frites et la présence de trois voitures customisées, constituent trois événements qui fonctionnent comme un signal régional. Les partager indique en substance un rattachement à des valeurs communes proches d'une filiation affective, sinon historique. Ainsi, déguster L'Angelus, bière de garde à forte teneur en froment, brassée artisanalement à Annœullin, consommer des frites, labellisées « Chtimi », présentées dans un ravier cartonné, ou encore, admirer posément des véhicules, objets de tuning, d'ordinaire en circulation, et en apprécier la musique amplifiée en libre écoute, débordent le cadre d'une hospitalité acceptée pour approcher celui de la reconnaissance d'une parenté inattendue. Les signes ne trompent pas : chacun cherche à apposer sa touche en s'appuyant sur des éléments identifiés, transmis et reconnus communément. Ainsi, la bouteille et les verres L'Angelus sont-ils ornés, pour l'une d'une étiquette, pour les autres d'un chromo, représentant la scène paysanne éponyme peinte par Jean-Francois Millet. De même, l'artiste a estampillé chaque ravier de frites proposé au public d'un logotype qui lui est cher, comme il a reproduit, en réduction, une voiture customisée afin de mettre en évidence un patrimoine commun, réhabilité et partagé. A.G. 🍷

The Private View, as set up by the artist, diffuses a specific atmosphere in which the chapel is reinvested with its role as a social catalyst. This function, once essential for the inhabitants, allowed the introduction of shared experience through the circulation of profane speech, in the form of stories and practices developing out of varied human productions. This modality of transmitting an enlarged heritage is reactivated on the evening of the opening by bringing together several

Annœullin, and eating chips labelled "Chtimi" (the name popularly given to locals) from a cardboard basket, or coolly admiring the vehicles, customised objects ordinarily in motion, and freely appreciating the amplified music: this exceeds the limits of accepted hospitality and comes closer to the recognition of an unexpected commonality. First impressions are not misleading: every person tries to add their own touch by relying on elements that are identified, transmitted and commonly



→ *Les Angelus*.

characteristic elements of the Nord-Pas de Calais region. The offers of chips and of Angelus beer, plus the presence of three customised cars, constitute three events which function as a regional signal. In substance, sharing these events indicates an attachment to shared values almost as an affective inheritance, if not a historical one. Sipping an Angelus, a strong wheaty ale brewed in the traditional manner in

recognised. Thus the Angelus bottles and glasses are decorated with a label or with a print representing the eponymous rustic scene painted by Jean-Francois Millet. Similarly, the artist has stamped each basket of chips offered to the public with a logo that is dear to him, reproducing in reduction a customised car so as to highlight a rehabilitated and shared common heritage. A.G. 🍷



➤ La Piste à serpillier.

Innocupé et inaccessible au public,

le sol carrelé du premier étage de la chapelle descend à la vue de tous par le biais d'une vidéo de 9,37 min. réalisée en temps réel. L'action enregistrée, unique en son genre, non-reproductible de fait, consiste en un nettoyage ordonné et orchestré, exécuté en pleine conscience. Préalablement chassée au balai, la poussière dessine un liseré foncé et mat qui valorise l'éclat du sol lavé devenu réfléchissant. Quatre seaux d'eau propre, sans détergent, permettent de rincer la serpillière qui ondule sur le carrelage ancien, au rythme du déplacement de l'artiste. Disposés en zigzag, ils balisent la pièce comme autant de puits pour régénérer l'eau de rinçage de la serpillière ; une eau nécessaire à sa propreté

et dont le nettoyage efficace du sol découle. Accentuée par la verticalité du cadrage de la vidéo, comme celle de sa présentation, l'action de nettoyage quitte la sphère domestique - habituée à l'horizontalité et à la répétition machinale - pour investir le terrain de la matière elle-même, celle d'un sol en céramique, géométriquement disposé dans un couloir, déclassé et révélé. Au premier étage, cohabitent maintenant un sol en déshérence et un sol en sursis, alors qu'au rez-de-chaussée, défile en boucle un instantané irréversible et singulier.

A.G. %

The tiled, unoccupied, publicly

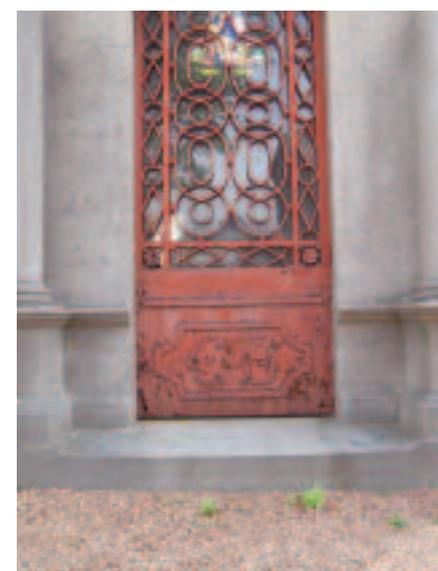
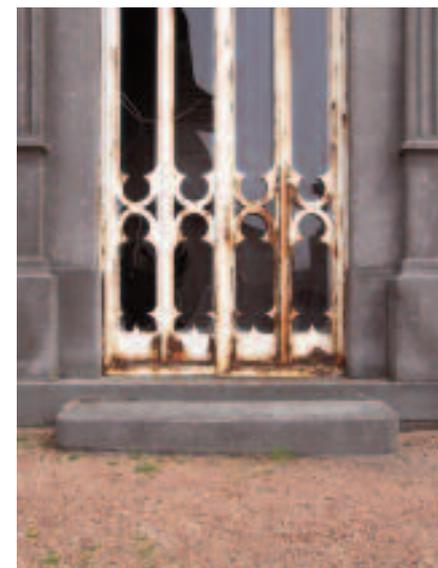
inaccessible first floor of the chapel comes downstairs and is made visible to all by way of a 9'37" video shot in real time. The recorded action, unique and by definition unrepeatably, consists of an organised and orchestrated cleaning, carefully considered in its execution. Previously swept dust creates a dark matt border which sets off the brilliance of the newly reflective washed floor. Four buckets of clean water, without detergent, allow the rinsing of a mop, a mop that undulates on the ancient tiles to the rhythm of the artist's movements. The buckets mark out the room like a zigzag of four wells replenishing the rinsing water for the mop;

water which is essential for its cleanliness and from which follows the efficient cleaning of the floor. Accentuated by the vertical framing of the image and of its presentation, the act of cleaning leaves the domestic sphere - which is more familiar with the horizontal and with mechanical repetition - and occupies the territory of matter itself, that of a ceramic floor geometrically disposed in a corridor, cleansed and revealed. A floor left to abandon and a floor temporarily saved now coexist on the first floor, while on the ground floor an irreversible and singular moment passes in an endless loop. A.G. %

DANGER
NE PAS APPROCHER

DANGER
NE PAS
APPROCHER





→ Sur le pas de la porte, cimetière nord, Béthune, 2006.

Dans la poursuite du travail de recherche mené autour des sépultures mais en adoptant une attitude plus distanciée, Régis Perray dispose le trépied de son appareil photographique au seuil des chapelles funéraires du cimetière nord de Béthune. Pour composer une image à mi-chemin entre vie et trépas, l'artiste ancre ses pieds sur le sol gravillonné des allées qui mènent aux chapelles privées plutôt que d'en gravir les marches et s'y introduire. Les portes, en ferronnerie d'art, mal entretenues et rouillées, semblent davantage intéresser le photographe que l'intérieur du lieu qu'elles tamisent. Les cadrages axés sur le seuil, les marches et la porte, laissent entrevoir les matériaux utilisés mais n'incitent pas à s'intéresser au style architectural. Granit, métal, marbre et ciment utilisés pour la construction des colonnes, des pavements, des murs ou pour l'ornementation, concourent à un entretien simplifié des lieux. Pourtant, l'action des intempéries et les dégradations par vandalisme s'accumulent dans l'indifférence sur les portes des chapelles. Si ces lieux, conservés dans un état convenable, symbolisent la demeure éternelle des défunts qu'ils abritent, les portes, quant à elles, en état de délabrement avancé, renseignent sur le rapport que les vivants entretiennent à ces édifices dédiés au recueillement. Les clichés photographiques dressent un constat sans appel. La fréquentation aléatoire du lieu et le peu de soin qui lui est consacré compromettent l'intégrité du monument pourtant construit pour traverser les siècles, à l'instar du souvenir des défunts. L'ambivalence qui s'exerce ici entre le désir de communier, concrétisé par l'édifice et une pratique qui s'étiolle, à mesure que les portes se corrodent, profite à l'art plutôt qu'à la mémoire des hommes.

A.G. %



Following through with his work researching sepulchres, yet adopting a more distanced attitude, Régis Perray has set up the tripod of his photographic equipment on the thresholds of the funeral chapels in Béthune's northern cemetery. Rather than climbing the steps and going inside, the artist plants his feet on the gravelled ground of the alleys that lead to the private vaults. The image thus composed is halfway between life and death. The photographer seems more interested by the badly maintained and rusty wrought-iron gates than in the interior that they screen. The framing, constructed around the threshold, the steps and the gates, allows the materials to be seen but does not betray any interest in architectural styles. The granite, metal, marble and cement used to construct the columns, paving, walls or ornamentation help to simplify the upkeep of the sites. The degradations due to adverse weather and vandalism nevertheless accumulate on the gates of the vaults, to general indifference. These sites, when conserved in a suitable state, symbolise the eternal resting-place of the deceased that they shelter. Yet the considerable dilapidation of their gates conveys the relationship conducted by the living with these edifices dedicated to contemplation. The conclusions presented by the photographs are irrefutable. The variable frequentation of a site and the little care bestowed upon it compromise the integrity of a monument that was nevertheless built to survive for centuries, in the image of the memory of the deceased. It is art rather than human memory that benefits from the ambivalence at play here between the desire for communion, materialised in the edifice, and a practice that dwindles as the gates corrode.

A.G. %

Sur la terre comme au ciel

Poussière

Il y a peu, lors d'un de nos entretiens, Régis Perray eut ce mot : « Mon rapport au sol est aussi lié à mon rapport à la mort ». S'en suivirent quelques confidences concernant des proches violemment disparus, le souvenir dont ils constituent l'objet précieux et le soin qu'il convient d'apporter à leur mémoire. Car Régis Perray, plus que vers le ciel, et quoique en rapport constant avec l'idée qu'il s'en fait, regarde surtout vers la terre, sa surface et son état. Et si son souci premier, l'essentiel de son travail, consiste à nettoyer et à entretenir les sols, c'est à n'en pas douter parce que dans la terre, il y a les morts. Par exemple, il a beaucoup fréquenté les cimetières de la ville polonaise de Lublin : le cimetière catholique, le cimetière juif, le cimetière orthodoxe, le cimetière protestant. Dans l'un il a nettoyé les bancs, dans l'autre il a enlevé les débris, dans le troisième il a révélé l'inscription de la tombe de Marek Kalinowski, dans le quatrième il a lavé une épitaphe. C'est aussi cette attention particulière portée aux morts – mais également aux vivants, bien sûr – qui explique son goût pour la photographie et... pour celle qu'il appelle sainte Marie (elle qui, malgré la mort de son fils, reste parmi les vivants). Très tôt il a photographié les tombes de ses proches, ce qui a donné cette série, *12" de la vie de...* (*Chrystèle, Louis-Régis, Thérèse, etc.*). À chaque fois une exposition d'une seconde pour une pellicule de douze poses, douze secondes de sa vie, à lui aussi, une sorte de fragment autobiographique. Il évoque la tradition (belge) des albums d'enterrement, ces reportages réalisés à l'occasion des obsèques, la procession au cimetière et les cérémonies qui s'y tiennent, les participants. L'œuvre fut présentée à l'occasion de son diplôme de troisième année des Beaux-Arts et jamais montrée depuis. D'une certaine manière il y revient avec l'une de ses séries les plus récentes (et en cours), *Ma tombe préférée*, et qui consiste en des photographies d'endroits où il lui plairait d'être enterré. Avant la prise de vue, il aménage sommairement l'espace en y déposant un bouquet de fleurs et une petite bougie rouge. Ces lieux peuvent se trouver dans un cimetière comme n'importe où ailleurs. Ce faisant, il pense à la mer.



→ *Sur le sol de la petite Amazonie*, Malakoff/Pré Gauchet, Nantes, 2002.



→ *Ramassage des ordures*, Gizeh, mars 1999.

À mes pieds

Depuis toujours l'art a donné sa préférence à la verticalité et à l'élévation. Peintures rupestres, fresques, tableaux aux murs, toutes les formes de la statuaire ; mais aussi la longue histoire de l'architecture, ziggourats, cathédrales, et l'interminable litanie des tours de Babel. Et si l'on excepte quelques applications fameuses, les pavages de Pompéi et autres mosaïques au sol, des labyrinthes comme on le verra, il faudra attendre les minimalistes et Carl André pour que l'œil (et les pieds) se pose enfin sur l'infini possible des sols. Les *land artists* anglais et américains en feront leur terrain d'exercice et ce n'est pas par hasard que le plus subtil d'entre eux, le plus mélancolique aussi, Robert Smithson, compta tant pour la formation du jeune Régis Perray (lui et Gordon Matta-Clark, autre trituteur de gravats). Entre temps il y eut les « installationnistes » et leurs environnements qui, parfois, en ouvrant l'œuvre à la déambulation, surent prendre en compte la question du sol, là où on pose les pieds : ceux des hommes et ceux des appareils photographiques.

En 2002, Régis Perray a produit une série de huit images, des photographies de 60 x 75 cm chacune, intitulée *Sur les sols de...* Il y a par exemple *Sur le sol du terrain vague* ou bien encore *Sur le sol de la petite Amazonie*. On y voit une surface banale et dénuée de tout pittoresque, sur laquelle sont posés les pieds de l'artiste qui photographie. Ce rapport au sol, cette implanta-

tion – qui est le contraire de l'enracinement –, trouve un écho particulier dans *Ciel*, l'une des entrées de son dictionnaire *Les mots propres* qu'il nourrit depuis quelques années de ses définitions singulières. *CIEL. Je n'irai pas au ciel, je veux rester sur terre. Sur l'herbe des prés, dans la tourbe des marais, dans l'eau de la Loire et de l'Atlantique.* C'est peut-être dans cette part immanente d'une vie et d'une pratique par ailleurs imprégnées de transcendance, que gît le cœur d'une œuvre tout entière vouée à l'entretien du monde et aux gestes que cela suppose.

Protohistoire

En 1998, dans une maison de Roubaix où ils venaient d'installer leur galerie, Derrière le miroir, Lise Viseux et Ronan Le Régent lui organisent sa première véritable exposition, si l'on peut employer ce terme, pour une action que l'artiste intitule *Déblayer, Jeter, Ranger, Balayer, Curer, Laver, Astiquer* et dans laquelle on peut voir comme un paradigme, à tout le moins un programme, pour l'œuvre à venir. Au fond du jardin de cette ancienne maison de maîtres se tenait une dépendance qui abrita jadis l'atelier d'un photographe. Le salon de la demeure, qui servait de salle d'exposition, est resté vide et c'est ce vide volontaire qu'il fallait traverser pour se rendre au fond du jardin, là où Régis Perray avait entrepris de ranger et de nettoyer l'antique atelier. Le titre de l'action en énonçait le déroulement. Son but ? Retrouver le parquet en

chêne et le frotter jusqu'à ce qu'il brille à nouveau. Il en reste un diaporama de quatre-vingts images. Cette propension à s'occuper du sol remonte à l'époque de ses études aux Beaux-Arts de Nantes. En troisième année, alors que chacun s'active, qui à la peinture, qui à la sculpture, qui à la performance, Perray, lui, décide de poncer une par une les lames du parquet de son atelier, puis de les laver. Rien d'autre mais tous les jours, du matin au soir. C'est ce qu'il présentera au jury. À la même époque, il s'attaque aux marches d'entrée de l'école, comme s'il avait voulu y dérouler un tapis rouge. Dans un cas comme dans l'autre, il y passe l'essentiel de son temps, patiemment et avec détermination. Quelques outils, le corps au travail, l'inscription de ce geste, voilà désormais ce qui va constituer les ingrédients d'une œuvre fondée sur une attitude, une attitude qui, à l'inverse de la posture, n'est rien d'autre que la marque revendiquée autant que discrète de son rapport au monde.

L'année suivante, en 1999, il se rend en Égypte, dans le but de balayer les pyramides elles-mêmes, du haut vers le bas, rien de moins. Devant l'impossibilité matérielle de la tâche, il se contente de nettoyer l'une des routes d'accès au site : dégager les débris, balayer. Il se photographie également, balai à la main, aux pieds du sphinx. Une série de ses photographies s'intitule *Dans le désert il n'y a pas que des pierres*. C'est un hommage à l'artiste américain Duane Michals qui avait assemblé des petits tas de cailloux évoquant les pyramides et qui en fit une séquence photographique. Plutôt que des pierres, Régis Perray rassemble les débris qui encombrant le site et c'est ce tas, à demi effondré, qu'il photographie, faisant basculer la mythologie de l'Égypte ancienne dans un univers qui rappelle certaine nouvelle des *Villes invisibles* d'Italo Calvino. Ce voyage en Égypte, première étape d'un véritable arpentage du monde (suivront la Pologne, Kinshasa, la Corée, etc.), place d'emblée sa préoccupation dans une perspective planétaire. Planétaire et existentielle.

Les mots propres

S'agit-il alors pour lui de nettoyer le monde ? On peut frémir à l'idée d'un tel programme, et, comme je le lui fais remarquer, il tient à apporter cette précision : « Je ne suis pas le nettoyeur ». Et, face aux nombreux refus qu'il oppose à diverses demandes de « nettoyage » précisément, on le croit volontiers. Il convient cependant d'explicitier ici la nature et le cadre du positionnement d'un artiste qui revendique son goût pour la pureté (tout conscient qu'il est des connotations fâcheuses dont le terme est désormais entaché). Parallèlement à ses actions, nous y avons fait allusion précédemment, Régis Perray travaille à la constitution d'un dictionnaire qu'il a intitulé *Les Mots Propres*, petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen. On y trouve à ce jour, entre autres, les entrées suivantes : Atelier, Balai, Bassine, Ciel, Cimetière, Couleur (« Je n'étais pas une couleur, je suis devenu blanc à Kinshasa »), Dieu, Lieu, Marie, Mots, Sol, Tapis, Zen... Il s'agit moins de lexicologie que d'un



→ *La Rentrée en sol*, vidéo, 10'. Cathédrale Notre-Dame d'Amiens, du 18 au 27 septembre 2005.



→ *Effacer tag nazi*, vidéo, 26'. Lublin, Pologne, avril 2003. Coll. Frac Pays de la Loire.

→ [Double page suivante] *La Rivière des temples*, Corée du Sud, 2004.

dépoussiérage personnel des signifiés, c'est-à-dire de s'approprier des mots communs. C'est à la fois une immense tâche et une entreprise très modeste, à l'image de son travail tout entier, nous y reviendrons. Car « nettoyer », pour lui, c'est évidemment tout l'inverse de ce que le terme signifie pour un militaire (nettoyer la zone) ou pour un fasciste (éliminer la racaille). « Pureté » s'inscrit, au rebours des délires nazis (pureté de la race) ou des pathologies névrotiques (nier l'organique), dans la jolie constellation des rêves d'enfance et dans le souci d'offrir de beaux objets (au sens large du terme) à ses semblables. Et c'est bien là l'un des rôles essentiels de l'artiste, aujourd'hui : inventer ou réinventer des usages, y compris l'usage des mots. Nettoyer c'est s'occuper de ces petits détails qui bonifient le décor ; c'est un soin porté aux choses, un léger baume. Ce sont des gestes privés mais qui, à peine posés aux confins de la sphère publique, se transforment en figures quasi archétypales. Ce sont des métaphores qui n'auraient pas renoncé à la réalité concrète, c'est-à-dire toujours *in praesentia*. Une expérience et un exemple. Je me souviens que Marguerite Duras disait qu'elle ne pouvait se mettre à son travail d'écriture sans avoir fait son lit. Le travail d'artiste de Régis Perray, d'une certaine manière, consiste à préparer l'atelier pour un travail d'artiste. À ceci près que le but, ici, c'est le chemin.

La fin des avant-gardes a sonné le glas de ce rêve un peu fou qu'eurent les artistes de changer le monde en s'y attaquant de front, crânement. De ces ultimes combats héroïques, les *earth works* des Américains furent parmi les derniers témoignages et restent le point de référence de nombreux travaux actuels, toutefois délestés de certaines préoccupations conceptuelles (le culte du document, par exemple, dont se méfie Perray). Dans le milieu des années 80 et surtout au cours de la décennie suivante, se développèrent, au contraire, des stratégies fondées sur la ruse et sur l'infiltration. C'était *a priori* plus subtil, mais persistait toutefois cette prétention à être plus malin que les autres, que les aînés. On ne nous la referait pas... C'est de cette arrogance et, parfois, de ce cynisme, que souffrirent un certain nombre de travaux dits « relationnels ». Régis Perray appartient quant à lui à la génération suivante, celle qui émerge à la toute fin des années 90, et ses préoccupations, comme celles de certains de ses contemporains qui n'ont pas opté pour le strict retour à l'objet (je pense à Didier Courbot qui répare un banc public ou qui arrose les fleurs du parterre urbain), sont ailleurs. Les usages qu'ils mettent en œuvre, plus que les formes, qui toutefois restent à leur disposition et dont ils usent à loisir, se distinguent par leur modestie, par cette sorte de pauvreté que l'on trouve dans les textes de Robert Walser à qui Jean-Jacques Rullier rendit de si beaux hommages. Leur discrétion est à comprendre dans le cadre à la fois d'une action politique lucide et raisonnable, quelque chose qui rappellerait l'injonction voltairienne de Candide, mise en pratique par Lara Almarcegui (« Il faut cultiver notre jardin ») et d'une refondation du geste artistique. Ces deux caractéristiques sont indissociables l'une de l'autre comme nous allons tenter à présent de le montrer.

Un geste exemplaire

La responsabilité politique d'un artiste, aujourd'hui, outre qu'elle ne diffère pas fondamentalement de celle de tout un chacun, réside peut-être aussi dans son exemplarité. Qu'est-ce à dire ? Van Gogh à l'aube de la modernité, puis Yves Klein, Agnes Martin, Lygia Clark, Christian Boltanski, Gilles Mahé, pour n'en citer que quelques-uns et sans vouloir écraser notre jeune artiste sous le poids des rapprochements, ont su traduire la singularité de leur existence biographique en formes utilisables par les autres, à faire œuvre. Vasari déjà l'avait suggéré : une vie d'artiste se doit d'être exemplaire. Non pas au sens de la bonne morale et des bons sentiments, mais bien au sens d'une image. Faire image. C'est aussi sans doute ce que signifie la désormais classique définition de Robert Filliou : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». L'art de Régis Perray est indissociable de sa vie. Un Polaroid de 1977 le montre, enfant, dans la cuisine familiale, appuyé sur un balai. Plus tard, en 1998, il se rend régulièrement à l'église nantaise Notre-Dame du Bon Port afin de s'y recueillir ; une forme de prière, mais si particulière et qui consiste à patiner, rectangle en laine sous le pied, sur la rosace marquetée du sol. N'est pas très éloignée de cela sa dernière action dans la cathédrale d'Amiens où, pendant sept jours aux heures d'ouverture de l'édifice, il arpente les méandres du labyrinthe au sol de la nef centrale. Il a su vaincre les résistances de l'archevêque en le convaincant de sa sincérité. C'est un marcheur, un pèlerin ; et cela, que sa marche s'inscrive dans le domaine de l'art ou dans celui de l'expérience religieuse. Ce geste, la responsabilité inhérente à ce geste, qu'on le dote ou non d'une signification religieuse, est-il au fond si différent de celui d'un Caravage peignant les pèlerins d'Emmaüs, de celui de Pollock montrant à Hans Namuth ce que veut dire le corps à corps avec la toile ? L'art de Régis Perray, c'est à la fois sa vie, plus précisément ce tour particulier qu'il confère à certains moments de sa vie et ce qui, toujours, la dépasse ; c'est, selon ses propres termes « mettre à jour sa propre histoire puis la dépasser pour essayer de mettre en place un vrai travail ». Et c'est son geste, dans sa spécificité, qui constitue l'outil de ce dépassement.

Si l'on peut penser qu'on s'est débarrassé un peu vite de la notion de style, il est cependant indéniable que de nombreux artistes ont cherché à brouiller les pistes quant à une possible identification de leur travail par le biais de ce critère. C'est un aspect non négligeable de l'éclectisme contemporain comme de la méfiance vis-à-vis des médiums et de leur capacité à structurer le champ des pratiques artistiques. Le geste en revanche, sans doute parce qu'il ne prétend pas à devenir critère d'évaluation et de classement, conserve, me semble-t-il, toute son efficacité opérationnelle. Et je suis convaincu que si l'on ne peut plus réduire une œuvre à un style unique et immédiatement reconnaissable, on peut, au cas par cas, repérer et étudier le geste (ou les gestes) qui la fonde. Dans certains de ces cas, celui de Régis Perray en









particulier, ce geste recouvre parfois la notion de motif. Il est à l'action ce que le motif est à la représentation. Précisons que chez Perray l'action se différencie de la performance en ce qu'elle n'est pas *a priori* destinée au public (quand bien même elle peut se dérouler dans un lieu public), en ce qu'aussi elle s'inscrit dans la répétition et dans une durée qui est celle du travail plus que du spectacle. Le geste de Régis Perray consiste donc, pour une bonne part, à nettoyer. Plutôt que d'en rajouter, il soustrait. Ce qui apparaît au terme de l'opération est le fruit d'une soustraction. C'est en ôtant la poussière, la crasse et les couches anciennes que le parquet se révèle dans tout son éclat. C'est aussi, il faut en convenir, un geste de sculpteur (pas de peintre), mais rendu à sa littéralité et à son origine : la taille et l'excavation. C'est, comme sur ce parking en déshérence d'un quartier de Malakoff, dans la banlieue nantaise, ôter le macadam pour retrouver la terre. Ce sont des gestes qui nécessitent bien peu d'outils et parmi ces outils il en est un qui ressort et qui les représente tous, c'est le balai. En 2004, il a traversé la ville de Kinshasa (dont on sait l'insécurité, a fortiori pour un blanc) en tirant à ses côtés un balai, (*La Balade du balai*). Si les deux univers diffèrent sensiblement, on songera cependant, dans l'identique intensité de la déambulation, à Francis Alÿs traversant Mexico City en poussant devant lui un bloc de glace fondant au fil du trajet et de l'action de la chaleur. C'est comme un œil qui cherche et qui révèle, un peu aussi comme le bâton d'André Cadere. Ainsi le balai, à bien des égards, ressemble à la caméra, dans sa faculté de ramasser et de prélever, c'est comme un œil tourné vers le sol. Ce sont encore les balais et tous les actes de nettoyage, les outils à ce requis (les rouleaux compresseurs depuis peu), qu'il collecte dans la réalité par le moyen de la photographie ou de la vidéo. Les serpillières par exemple, et les tapis qui pendent aux fenêtres ou sur les cintres. Mais parfois nettoyer consiste non plus à découvrir mais à recouvrir. Dans la pièce qui va suivre, ce geste de nettoyage paradoxal correspond au plus juste de ce qu'on peut appeler la responsabilité, politique en l'occurrence. En Pologne, Régis Perray est tombé en arrêt devant un tag nazi qui disait « Les Juifs aux gaz ». Cette inscription, il choisit de la combattre de la plus dérisoire et de la plus juste des manières : en la bombardant de boules de neige. Face à une autre inscription nazie (une croix gammée cette fois), il optera pour le classique nettoyage par grattage et frottage. Faut-il préciser qu'il s'agit à chaque fois d'un geste artistique dans la plus pure tradition, celle de la peinture cette fois, où couvrir c'est découvrir, ou découvrir c'est couvrir. En 2000, Régis Perray a poussé jusqu'au bout la logique de ce geste (artistique) dans une action enregistrée au moyen de la vidéo : *Patinage artistique au musée des Beaux-Arts de Nantes*. Un mois et demi durant, pendant les horaires d'ouverture du musée et chaque jour sauf le mardi, l'artiste a fait briller les parquets en patinant pieds nus sur des patins en laine. La réjouissante littéralité du titre ne doit pas illusionner. S'affirmait là, comme dans la plupart de ses actions, une dimension éminemment sportive et quasi héroïque : faire briller, par le seul engagement de son corps, le chemin escarpé de l'histoire de l'art. À cet effet,



→ *Le Sol de mon atelier*. École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, 1994-1995.

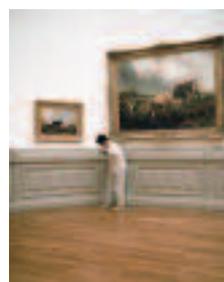
il a conçu un petit plancher sur lequel il s'est préalablement entraîné (*Patinoire portable*) ; un plancher comme un socle de statue, celle, qui sait, des athlètes olympiens. L'image même de l'épreuve.

Rocher de poussière

Il est arrivé que ces gestes dérisoires prêtent à sourire, à rire parfois. Cela ne m'a personnellement jamais effleuré. Ou bien alors le prince Mychkine serait lui aussi et à son corps défendant un comique, ce qu'au fond pensaient certaines personnes de son entourage. Il n'en reste pas moins que cela touche un point très sensible dans l'œuvre de Perray. Par exemple, il convient de ne pas voir comme un simple effet du hasard et du voisinage nantais le fait que Pierrick Sorin se soit toujours montré attentif au travail de son jeune confrère. J'ai eu à maintes reprises l'occasion d'insister sur la dimension sinon tragique au moins profondément emprunte d'un absurde qui ne se réduirait pas au burlesque, des films de Sorin ; et déjà la référence à Camus, celui de *L'Étranger*, me semblait s'imposer. Comique ou pas, burlesque ou tragique, ce sont finalement de fausses alternatives. C'est l'ambivalence, les zones de bascule que cela crée, qui sont intéressantes et productives. Seul compte l'intense sentiment de vie qui se dégage de gestes et de situations qu'on laissera chacun libre de juger. Concernant Régis Perray, je crois quant à moi que la naïveté réside moins dans son travail que dans la propension à le trouver naïf.

L'absurde, Camus l'a montré, c'est Sisyphe s'épuisant à remonter un rocher qui, toujours, redescend. C'est l'effort sans finalité, c'est l'image de la condition humaine, l'infinie

répétition. À ce sujet, un autre geste, chez Perray -mais est-il bien différent de celui de nettoyer ?- consiste à déplacer. Nettoyer, c'est aussi déplacer ce qui encombre, comme il le fait des débris dans le vieux cimetière juif de Lublin ou autour des pyramides de Gizeh ; mais cela peut également prendre des proportions infiniment plus importantes. Afin de préparer le déplacement de la dune du Pilat et des fouilles archéologiques à Saqqara, Régis Perray s'est entraîné dans le cadre d'une exposition collective, en 2000, au Confort Moderne à Poitiers (*Centre d'entraînement pour retourner au Pilat et à Saqqara*). Il s'agissait pour lui, muni d'une pelle et de deux seaux, de transvaser 30 tonnes de sable de l'extérieur vers l'intérieur du centre d'art, puis d'une pièce à l'autre, à travers les œuvres des autres artistes exposés. L'affaire prit 45 jours à raison de sept heures par jour. Ce qui, au cœur du réel, pouvait relever de l'absurde, devient geste absolu dès qu'il se déplace dans le contexte de l'art, une sorte de *ready made* à l'envers. L'expérience sans finalité devient action pure, à la fois métaphore de l'art et acte strictement performatif, geste en effet, quasiment encadré. Dans cette perspective, la durée devient l'image même du temps, le temps comme image. Car ce qui compte, par-dessus tout, c'est le temps, le temps passé là, le temps de l'art se superposant au temps de la vie, le temps infiniment répété, comme dans tout rituel, comme toujours. Et c'est alors un acte, peut-être un acte d'amour insensé (« Aimer c'est agir » écrivait Victor Hugo à la fin de *Choses vues*). Pas de doute : « Il faut imaginer Sisyphe heureux ».



→ *Patinage artistique au musée des Beaux-Arts de Nantes*, du 27 septembre au 6 novembre 2002.

On earth as it is in heaven

Dust

Not long ago, during one of our conversations, Régis Perray made the following remark: "My relationship with the ground is also linked to my relationship with death". He went on to make some striking revelations about loved ones who came to violent ends, and how the abiding memory of these loved ones is a precious object that merits the most careful attention. Indeed, Régis Perray, more than towards the heavens, despite being in constant touch with the idea he has of them, looks primarily towards the ground, its surface and condition. Furthermore, if his overriding concern - and the essence of his work - consists of cleaning and maintaining floors, this is no doubt because the ground is the resting place of the dead. For example, he spent a great deal of time in the burial grounds of the Polish town of Lublin: namely the Catholic, Jewish, Orthodox and Protestant cemeteries. In one he cleaned the benches, in another he removed rubbish, in the third he brought to light the inscription on the tomb of Marek Kalinowski, and in the fourth he washed an epitaph. It is moreover this particular attention he pays to the deceased - but also to the living, of course - which explains his taste for photography and... for the woman to whom he refers as Saint Mary (she who, in spite of the death of her son, remains amongst the living). Very early on, he photographed the graves of his loved ones, (*Chrystèle, Louis-Régis, Thérèse, etc.*), which gave rise to the series entitled *12" de la vie de...* [*12" in the life of...*]. Each image is taken with an exposure time of one second, on a film containing twelve photographs. Twelve seconds in the life of the artist, or a sort of autobiographical fragment. He evokes here the Belgian tradition of funeral photograph albums, which record the procession to the cemetery and the burial ceremony with all the participants. The work featured as part of his third year Fine Arts diploma and has never been shown since. In a certain way, he has returned to this theme with a more recent series of photographs, still in progress, called *Ma tombe préférée* [*My favourite tomb*], which consists of images of places where he would like to be buried. Before each picture, he arranges the chosen spot in a rudimentary fashion by laying a bunch of flowers and a small red candle. These places can be situated in a cemetery, or elsewhere. Whilst doing so, he is thinking of the sea.

At my feet

Art has always favoured verticality and elevation. This is evident in cave drawings, frescoes, wall paintings and statues; but also throughout the history of architecture, with ziggurats, cathedrals and the interminable litany of the towers of Babel. Notwithstanding some notable exceptions, such as the paving stones of Pompeii and other floor mosaics and labyrinths, as we shall see, it was not before the coming of the minimalists and Carl André that the eyes (and feet) were able to appreciate finally the infinite possibilities of floor space. English and American land artists made the ground their field of reference. It is no surprise that one of the subtlest of these artists, and the most melancholic, Robert Smithson, exercised an important influence on the young Régis Perray during his education and training (along with Gordon Matta-Clark, another manipulator of rubble). Subsequently followed the "installationists" and their environments, which, in many cases, opened the work of art to freedom and wandering. They explored the question of the ground where we place our feet: both human feet and photographic tripods.

In 2002, Régis Perray produced a series of eight images, each photograph measuring 60 x 75cm, entitled *Sur les sols de...* [*On the ground of...*]. There is, for example, *Sur le sol du terrain vague* [*On the ground of a wasteland*] or *Sur le sol de la Petite Amazonie* [*On the ground of the Petite Amazonie*]. We see a banal surface, bereft of all picturesque elements, where the feet of the artist are planted then photographed. This relationship with the ground - an 'implantation' as such, (the contrary of 'taking root') -, finds a particular echo in '*Ciel*' [*Heaven*], one of the entries in his dictionary *Les mots propres* which he has been compiling over the years thanks to his own unique definitions. "HEAVEN. I shall not go to heaven, I want to stay on earth. On the grassy meadows, in the peat of the marshes, in the waters of the Loire and the Atlantic." It is perhaps in this immanent aspect of Régis Perray's life and practice, which is also impregnated by the transcendental, that we can find the heart of a work entirely dedicated to the maintenance of the world and the gestures that this implies.



→ Retour d'Angleterre, Ossett, mai 2005.

Prehistory

In 1998, at a house in Roubaix (North of France), Lise Viseux and Ronan Le Régent organised the first real Régis Perray exhibition in their gallery, *Derrière le miroir* [*Behind the mirror*]. Rather than an exhibition, as such, the event took the form of an action, or several actions, and was entitled *Déblayer, Jeter, Ranger, Balayer, Curer, Laver, Astiquer* [*Clear out, throw away, tidy up, sweep, scrape, wash, scrub*]. In this exhibition we see a paradigm or, at least, a programme for the artist's work in general. At the bottom of the garden of this former bourgeois house is an out-building that used to be a photographer's workshop in times gone by. The living room of the house, where exhibitions were usually held, was deliberately left empty so that visitors to the gallery had to cross the empty space to gain access to the garden, where Régis Perray was undertaking his task of tidying and cleaning the former photographic workshop. The title of his work underlines its meticulous progress. The aim? To uncover the oak floorboards and scrub them clean until they shone with their former glory. A series of eighty slides remain today to tell the story of his labour of love. This propensity to take care of the floor dates back to his studies at the School of Fine Arts in Nantes. In his third year, whilst the other students were busy painting, sculpting or engaging in performance art, Perray, for his part, decided to sand down, then wash, each and every one of the floor boards of his work space. Nothing more than this, but all day and every day. This was the work he presented



→ *Déblayer, Jeter, Ranger, Balayer, Curer, Laver, Astiquer*, K@rl, Roubaix, du 19 au 30 juin 1998.





to the jury for his diploma. Around the same time, he took it upon himself to clean the stairs at the entrance to the school, almost as if he were laying out a red carpet. In both cases, he spent all of his time undertaking the one task, with patience and determination. With simple tools and his body in action, the veritable inscription of his gestures set into practice the basic ingredients of his work as embodied in an attitude; an attitude which, rather than a posture, is no more than his own discreet yet affirmed imprint in relation to his whole relationship with the world.

The following year, in 1999, he travelled to Egypt, with the ambitious goal of sweeping clean the pyramids of Gizeh, from top to bottom. Faced with the physical impossibility of the task, he instead chose to clean up one of the access roads to the site: removing rubbish and sweeping it clean. He also took a photograph of himself standing with a brush in front of the sphinx. A series of photos resulted from this voyage, entitled *Dans le desert il n'y a pas que des pierres* [*In the desert there are not only stones*]. The series is a tribute to the American artist Duane Michals, who assembled little piles of pebbles to evoke the form of the pyramids and took photographs of them. Rather than pebbles or stones, Régis Perray gathered together a pile of rubbish from the site. This half-collapsed pile was then photographed, in a manner evoking a short story by Italo Calvino in *Invisible Cities*. The artist's visit to Egypt marked the beginning of a veritable marathon journey across the globe (Poland, Kinshasa, Korea, etc. would follow) thereby situating his work in a planetary perspective. Both planetary and existential.

Les mots propres.

Can we say that Régis Perray has set out to clean the world? It makes one shudder to think of the idea. When I point out this to the artist, he takes pains to add: "I am not the cleaner". Bearing in mind the numerous refusals he has given to the various offers he has received to "clean" different places and objects, we are inclined to believe him. We must explain here the nature and the positioning of an artist who proclaims his taste for purity (notwithstanding the awkward connotations he recognises the term is now tarnished with). Alongside his artistic actions, as we have already mentioned, Régis Perray is concurrently working on the compilation of a dictionary, entitled *Les mots propres*, a little autobiographical dictionary from *Alive* to *Zen*. The entries of the dictionary include: Basin, Broom, Cemetery, Colour ("I wasn't a colour, I became white in Kinshasa"), God, Ground, Heaven, Mary, Place, Rug, Words, Workshop, Zen... More than a lexicon, it is a personal dusting down of meanings. In other words, *Les mots propres* is an act of re-appropriation of common terms. It is both an immense task and a very modest enterprise, mirroring his entire work, as we shall see. Because "cleaning", for him, has nothing to do with the military (cleaning the zone)



→ *Le Repos du balai et de la serpillière*, janvier 2003.

or fascist (eliminating the undesirables) term. Contrary to crazed Nazi dogma (purity of race) or certain neurotic pathologies (a denial of the organic world), "purity" for the artist resides in a wonderful constellation of childhood dreams and in taking care to offer beautiful objects (in the widest sense) to his fellow beings. Indeed, one of the essential roles of the artist, today, is to invent or re-invent usages, including the usage of words. Cleaning means: looking after the little details which embellish the décor, taking care of things, applying a balm. These are private gestures which, as soon as they are transposed into the public sphere, become almost archetypal figures. They are metaphors, yet do not renounce concrete reality. They are always *in praesentia*, an experience and an example. I recall that Marguerite Duras said she could never write without having first made her bed. The work of Régis Perray as an artist consists, in a certain way, of preparing the ground for the work of an artist. However, in his case, the aim is expressed in the process.

The end of the avant-garde tolled the bell for artists who held on to the wild dream of wishing to change the world by attacking it head on. From these final heroic battles, the earth works of some Americans remain amongst the few last reference points for more current artistic endeavours, but without a number of their conceptual preoccupations (the cult of the document, for example, which Perray mistrusts). In the mid-1980s and above all during the 90s, artists developed strategies founded on guile and infiltration. At first glance, this approach seems subtler, however the pretence of being smarter than the others, than their predecessors, remained. We won't be fooled again... In fact, this lingering arrogance, even cynicism, is a weakness of a number of so-called 'relational' artworks. Régis Perray belongs to the next generation, which emerged at the very end of the 1990s. His preoccupations, like those of some of his peers, lie elsewhere. For instance, there has not been a strict return to the object, as such. We could cite here the work of Didier Courbot, who repairs park benches or waters the plants in urban flowerbeds. The uses and appropriation of objects, rather than the highlighting of their forms, are characterised by a sense of modesty, or even poverty, as reflected in the texts of Robert Walser, whose work has been so beautifully praised by Jean-Jacques Rullier. The discretion of these artists is to be understood within the framework of, firstly, a lucid and reasonable political action, something which reminds us of Voltaire's injunction in *Candide*, as practiced by Lara Almarcegui ("we must take care of our garden") and, secondly, within a reworking of the artistic gesture. These two characteristics are inseparable from each other, as we will now attempt to demonstrate.

An exemplary gesture

What one could call the 'political responsibility' of the artist today, which does not differ fundamentally from that of any and every citizen, resides perhaps in the exemplary dimension of his

or her actions. What do we mean by this? Van Gogh at the vanguard of modernity, then Yves Klein, Agnes Martin, Lygia Clark, Christian Boltanski, Gilles Mahé, to quote only a few and not wishing to drown our young artist amidst such comparisons, all managed to translate the singularity of their existence into forms accessible by others. Vasari, indeed, already suggested as much: the life of the artist needs to be exemplary. Not in the sense of having a moral standing or being led by good motives, but rather in the sense of being the vehicle of an image. Being the image. After all, "Art is what makes life more interesting than art", as Robert Filliou said in his classic definition of the idea. The art of Régis Perray cannot be disassociated from his life. A Polaroid snap from 1977 shows him, as a child, holding a broom in the kitchen. Later, in 1998, he made regular visits to the Notre-Dame du Bon Port church in Nantes in order to engage in a kind of private prayer, the peculiar form of which consisted of polishing – with a rectangle of wool beneath each foot – the rosette on the floor of the church. It is a small step to one of his latest interventions, where he spent seven days in Amiens cathedral, during opening hours, in a wandering quest encompassing the whole of the labyrinth situated on the floor of the central nave of the building. Thanks to his sincerity, Régis was able to convince the archbishop of the cathedral, despite initial reticence. The artist is a wanderer, a pilgrim, and his walk through life can be situated within the world of art or, moreover, as part of a religious experience. The gesture, in this case of walking along the cathedral labyrinth, embodies an inherent responsibility, whether religious or otherwise. Is this gesture so different to Caravaggio painting the Emmaus pilgrims, or Jackson Pollock showing Hans Namuth his idea of the bodily struggle of coming to terms with the canvas? The art of Régis Perray goes hand in hand with his life, or, more precisely, confers a particular angle to certain moments of his life and, in every case, goes beyond his life. He describes this notion as "updating the story of one's own life, then to go beyond it and try to constitute a real work". It is through his gestures, in their specificity, that he accomplishes the aim of "going beyond".

We may think that the idea of style has gone out of fashion, yet it is undeniable that many artists have looked to blur the lines of identification in terms of the definition of their work according to this criterion. Indeed, many contemporary artists seek to avoid structural classification by using a variety of different techniques. The gesture, on the other hand, no doubt because it has no pretension to being a criterion of evaluation or classification, has conserved, in my view, the whole of its operational efficacy. Indeed, I am convinced that whilst we cannot reduce a work of art to a given unique and immediately recognisable style, we can, on a case-by-case basis, identify and study the gesture (or gestures) making up the foundation of the work. In some of these cases, particularly in the case of Régis Perray, the gesture takes on the role of a motif. The gesture, therefore, is to action what the motif is to representation. Let us underline here that Perray's actions are different from performances, in the sense that they are



→ *Vendeur de balais ambulants*, Kinshasa, mars 2004.

not destined de facto to be presented to an audience (even when the actions take place in a public place), and that they are inscribed in a movement of reiteration and in the context of a duration compatible with the work in hand and not with that of a performance.

Régis Perray's gestures can be defined therefore, to a large extent, by cleaning. Rather than adding, he takes away. What appears at the end of the operation is the fruit of a subtraction. By removing dust, dirt and old layers of life, the floorboards reveal their original glory. Yet his gestures are also a form of sculpture (not painting), in the original and literal sense of the word, that is to say: carving and excavation. In this way, on a disused car park in the district of Malakoff on the outskirts of Nantes, his gesture of excavation consists of removing the tarmac to reveal the soil underneath. Perray's gestures require only very few rudimentary tools. One of these often comes to the fore and could be said to represent them all: the broom. In 2004, he crossed the city of Kinshasa on foot (a dangerous endeavour, particularly for a white man), pulling a broom behind him (*La Balade du balai*). [*Walking the broom*]. Comparisons can be made, in differing circumstances, with the intensity of wandering embarked upon by Francis Alÿs as he crossed Mexico City pushing in front of him a melting block of ice. The broom or brush is also akin to an eye that searches and reveals, not unlike André Cadere's stick. Thus, in many ways, it resembles a camera – picking up and analysing elements – like an eye that looks towards the ground. Régis Perray collects brooms in action thanks to photography and video, as well as making visual recordings of other types of cleaning processes (recently including steamrollers). He photographs mops and carpets hanging from windows or hooks. Yet sometimes cleaning consists not of uncovering, but rather of covering. In the following example, this paradoxical gesture of cleaning corresponds very appropriately to ideas of political responsibility. In Poland, Régis Perray was stopped in his tracks by a piece of neo-Nazi graffiti carrying the slogan "Gas the Jews". He reacted to this inscription in the most derisory and most suitable of fashions, by bombarding it with snowballs. Faced with another Nazi symbol, the swastika this time, he opted for the more classic remedy of cleaning by scratching and then rubbing away. Indeed, in both cases, the artistic gesture follows in the purest of traditions of painting, whereby covering means discovering and uncovering means covering. In 2002, Régis Perray went to the very ends of the logic of his (artistic) gesture in the form of a video of his endeavours: *Patinage artistique au musée des beaux-arts de Nantes* [*Figure skating in the Nantes Museum of Fine Arts*]. For a whole month and a half, during the opening hours of the museum, every day except Tuesday, the artist polished the floors by skating barefoot on woollen pads. The delightful literality of the title of the work should not be taken lightly. He affirms thereby, as in the majority of his actions, an eminently sporty – even heroic – dimension to the work; namely that by the sole efforts of his bodily commitment, he can make the hallowed halls of



➤ *Sur le sol de la pataugeoire, Cité de Malakoff, Nantes 2002.*

the history of art shine anew. To help train himself for the task, he created a small section of flooring (*Patinoire portable*) [*Portable skating rink*], in a form reminiscent of a pedestal for a statue, or perhaps a podium for Olympic athletes. In the very image of the discipline itself.

Rock of dust

At times, derisory gestures make people smile, or laugh perhaps. This has never been the case for me. Otherwise, Prince Myshkin, in his struggles, would be nothing other than a comedian, as some of his entourage were tempted to think. Nevertheless, we here touch upon a very sensitive point in the work of Régis Perray. For example, it cannot be seen as a simple quirk of fate that his fellow artist from Nantes, Pierrick Sorin, has always shown a keen interest in the work of the young Perray. I have, on many an occasion, insisted on the tragic, if not profoundly absurd, nature of Sorin's films, which cannot be reduced to the mere burlesque. Indeed, the reference to Camus, and *The Stranger* in particular, springs to mind. Whether comic or not, burlesque or tragic, these alternatives are unfounded. It is in the ambivalence, in the tipping zones between these categories, that the interest is produced. What counts is the intense feeling of life that emanates from the gestures and situations on display, and every spectator is free to judge them on merit. As far as Régis Perray is concerned, I believe that naivety is not so much in his work itself, but rather in the propensity to find it naïve.

The absurd, Camus showed, can be seen by Sisyphus exhausting himself pushing the ever-descending rock up the hill. In this effort

without end we have the image of the human condition, an infinite reiteration. On a similar basis, in Perray's work we often come across another gesture, not so far removed from the action of cleaning, namely: the action of moving. Cleaning is also in effect the moving away of that which is not desired. The artist did so by removing rubbish from the old Jewish cemetery in Lublin or from around the Gizeh pyramids. But the gesture can take on much more important proportions. In order to prepare the moving of the dune of Pilat and the archaeological digs at Saqqara, Régis Perray trained himself in the context of a collective exhibition in 2000, at the Confort Moderne in Poitiers (*Centre d'entraînement pour retourner au Pilat et à Saqqara*) [*Training centre for the return to Pilat and Saqqara*]. Armed with a spade and two buckets, he undertook the task of transporting 30 metric tonnes of sand from outside to inside the arts centre, then from one room to the other, amidst the works by the other artists on show. The undertaking lasted 45 days, seven hours a day. A task, which in the cold light of reality could be considered absurd, suddenly embodies the notion of the absolute when placed in the context of art. A kind of 'ready-made' in reverse. The experiment without end becomes a pure action, both a metaphor of art and a performance within itself, almost a gesture that creates its own frame. From this perspective, the duration of the action becomes the very image of time, and time becomes the image. What counts, above all, is time. Time spent, the time of art superimposed on the time of life, time repeating itself, like a ritual, forevermore. It is an act therefore, perhaps an act of senseless love ("To love is to act" wrote Victor Hugo at the end of *Things Seen*). There can be no doubt: "We must imagine Sisyphus happy". ☺



➤ *La Balade du balai, vidéo, 40'. Kinshasa, mars 2004.*

Les matelas > Armentières, Hellemmes-Lille, Nantes ...



Avachis sur le trottoir, appuyés contre un mur, calés entre cartons et poubelles, les matelas déchus photographiés par Régis Perray gisent sur le sol des villes comme esseulés. Ces encombrants, délavés, tachés et usés, reposent de tout leur poids sur le sol bitumé en attente d'une nouvelle affectation. Passés de la sphère privée au domaine public, ils végètent désormais boudinés, roulés sur eux-mêmes ou contorsionnés abandonnant l'horizontale pour une oblique de circonstance. Garnis de fibres naturelles, ces grands coussins piqués, jadis revêtus d'un tissu souvent satiné exhibent salissures et altérations. Ces formes de vétusté justifient leur destitution par les anciens propriétaires, mais la relativisent auprès des futurs possesseurs. À ces considérations divergentes, l'artiste répond par une observation plus distanciée et essentielle, photographiant, de face et en gros plan, les matelas. Ces masses denses, porteuses d'une mémoire intime, se trouvent saisies comme figées dans un état transitoire. L'artiste les capture dans cet entre-deux, sorte de sas public, qui précède les

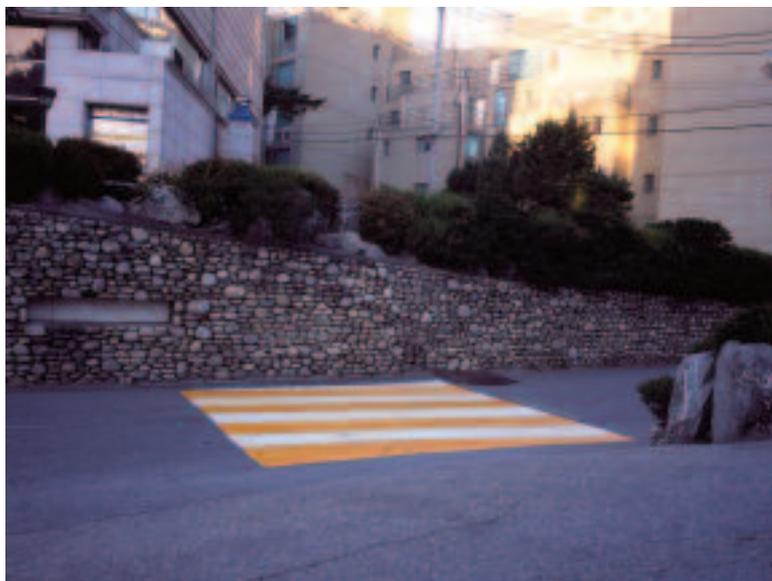
retrouvailles avec l'intimité d'une couche de fortune ou l'anonymat d'une déchetterie rejointe par camion-benne. En multipliant les exemples de matelas tombés en déchéance, Régis Perray stigmatise par-delà les différences d'états, les différences de statuts. Il maintient notre regard, souvent fuyant, sur ce qu'un matelas devient, c'est-à-dire, *a posteriori* : public, souillé, affaissé. Il resserre son sujet dans un cadre photographique rigide pour l'isoler du contexte urbain général et en circonscrire le sens. Le transit équivoque du matelas abandonné est ici pérennisé et renforcé au bénéfice d'un questionnement sur l'indécence de son étalement sur la place publique. A.G. %

They are slumped on the foot-path, leaned up against a wall or wedged between bins and cardboard boxes: Régis Perray photographs the down-at-heel mattresses that sprawl helplessly on the urban ground as if lost and alone. The faded, stained and worn-out bulks rest heavily on the tarred ground, waiting to be pressed into service again. They have passed from the private sphere into the public domain, vegetating, trussed up, rolled-up on themselves or contorted from their customary horizontal position into a circumstantial oblique. The large quilted cushions, stuffed with natural fibres and often with a satin cover, exhibit their stains and deformations. These manifestations of decay justify their abandon by those who possessed them yet are considered in more relative terms by their future owners. The artist responds to these divergent considerations with a more distanced and fundamental observation, photographing the mattresses frontally and in close-up. The dense

masses, carriers of intimate memories, are captured as if fixed in their transitory state. The artist seizes them at this in-between stage, in a kind of public airlock before they meet with either the intimacy of a makeshift bed or the anonymity of the rubbish dump by way of the dustcart. By multiplying the examples of mattresses fallen into decline Régis Perray stigmatizes not just different states, but above all differences in status. He holds our often-furtive gaze upon what a mattress becomes, i.e. *a posteriori*: public, dirtied and sagging. He confines his subject within a strict photographic frame to isolate it from the general urban context and delimit meaning. The equivocal transit of the abandoned mattress here becomes perennial and is reinforced, in an interrogation of the indecency of its exposure in the public space. A.G. %



Les passages piétons > Armentières, Séoul, Béthune, Ossett, Nantes ...



La signalisation horizontale réalisée en marques jaunes à proximité des chantiers routiers matérialise une voie d'accès sécurisante pour les piétons. Les touches de couleur vive, qui éclairent temporairement la surface lisse et monochrome du bitume, sont ici photographiées en totale vacuité. Déga-gées du fonctionnel, elles s'envisagent du point de vue des aplats de peinture les compo-sant et qui s'étalent régulièrement jusqu'à leur intersection avec un point d'ancrage spécifique. Ces passerelles au service de la marche urbaine pivotent autour des études photographiques et des interventions de l'ar-tiste en direction de sols typiques. À l'inverse du regard élargi et vigilant d'un usager, ces clichés focalisent l'attention sur la représen-tation de tracés peints et la perspective induite par ce qui apparaît désormais comme une graduation. Une autre ligne de mire se profile donc avec ce changement de cadrage.

Elle se dessine à partir d'une piste colorée qui s'amenuise par un effet d'optique et semble pointer, comme une flèche, une zone en tran-sition, située en arrière-plan de l'image. Qu'il s'agisse de fenêtres, d'un tas de gravier, de poubelles ou d'un escalier, chacune de ces cibles touche un dispositif en rapport avec le passage de la matière à un autre état, à un autre lieu, à une autre fonction. La propor-tion des bandes signalétiques concentre notre attention sur la matière apposée au sol. De même, l'omniprésence de la teinte jaune, nous renvoie au contexte des travaux publics. Enfin, la ligne d'horizon qui bute au-delà des passages piétons, donne toute leur infinité à ces images qui s'installent comme une mé-taphore filée du travail de l'artiste, lui-même jonglant entre signes distinctifs, circonstances temporaires et visée évolutive. A.G. 🍷

The horizontal signals marked in yellow near to roadworks materialise a secure access route for pedestrians. The touches of vivid colour temporarily bright-ening the smooth monochrome tarmac surface have here been photographed in a completely deadpan manner. Thus disengaged from their function, they are considered from a compositional point of view as flat planes of colour that spread regularly until they meet a specific anchoring point. The urban pedestrian crossings are articulated around the artist's interventions and photographic studies accounting for types of ground. Unlike the general and vigilant gaze of the walker, these images focus attention on the representation of the painted lines and on the perspective induced by what appears now as a graduation. Another line of sight then appears through this change

in of frame. It is plotted from each coloured strip, whose width diminishes by optical effect and seems to point like an arrow to a transitory zone situated in the background of the image. Each of these 'targets', whether windows, a heap of gravel, bins or steps, touches on a system that relates to the passage of matter to another state, another place or another function. The proportion of marking bands concentrates our attention on the material applied to the ground. In the same way, the omnipresent shade of yellow refers us to the context of public works. Finally, the span of the horizon line created above the pedestrian crossings lends a certain infinity to these images, which become an extended metaphor of the artist's work in juggling distinctive signs, temporary circumstances and evolving aims. A.G. 🍷



Les balayeurs | Sweepers > Armentières, Kinshasa



→ Robert Soetens et Jean-Paul Dumoulein, Armentières, 2005-2006.

Sur fond de paysage urbain, les portraits en pied d'agents d'entretien, pris sur leur lieu d'intervention, mettent l'accent sur l'individualité des balayeurs municipaux. Singularisés par leur visage, seule distinction identifiante possible avec le port d'un uniforme et l'utilisation d'un équipement conventionnel, ces travailleurs du sol sont captés, isolément et en contre-plongée, comme reposant sur un piédestal. En marge d'une attitude professionnelle, ils viennent à la rencontre du photographe arborant des peluches sur leur véhicule. Ces attributs peu communs, extraits des débris au hasard des collectes, font vibrer une corde sensible. Un tri sélectif s'opère donc ici dans le chaos des ordures. Chacun de ces agents, en repérant l'objet fétiche abandonné ou perdu par les enfants, l'arrache à son mauvais sort et en restitue la charge émotionnelle propre. Le recyclage commence en amont et à l'échelle individuelle quand d'anciens enfants opèrent un tri affectif en s'appropriant les peluches.

Touchés jadis par cet attachement de jeunesse ou pères d'enfants en âge de l'être, ils interrompent un cycle organisé qui conduit à la fragmentation des déchets en fonction des matériaux et non de leur usage. Cette initiative aboutit à l'accrochage des peluches, devenues mascottes, sur le devant des châssis ambulants. L'interpellation de ces hommes, alertes et détecteurs de sens, agit de manière comparable à certaines attitudes qui incitent l'artiste à reconsidérer des objets trouvés comme le *Chien d'Armentières*. Des rues qu'il arpente à celles parcourues par ces balayeurs zélés, il n'y a qu'un pas ; celui qui conduit à considérer ces portraits comme autant de fragments d'un autoportrait vu par le prisme d'un kaléidoscope d'affects communs. A.G. %

The full-length portraits of

street cleaners, taken on their rounds and with the urban landscape for background, emphasise the singularity of each council operative. Wearing uniforms and carrying standardised equipment, their faces are the only possible means of distinguishing and identifying an individual. The workers, whose concern is with the ground, are captured singly and from a low angle as if they were on pedestals. They greet the photographer with soft toys displayed on their carts, the marginalia of their professional lives. These unusual attributes were lifted from the detritus chanced upon on their rounds and they strike a sensitive collective chord. There is, therefore, selection and sorting in the chaos of rubbish. Each operative, spotting a child's lost or abandoned fetish, has removed it from its unfortunate circumstances and reinstated its intrinsic emotional charge. Thus 'recycling' begins in advance, on an

individual level where former children are engaged in emotional selection and reappropriation of soft toys. Whether because this youthful bond affected them in the past or because they are fathers of children of a susceptible age, they are interrupting an organised cycle tending towards the division of rubbish by material rather than by use. Their initiative results in the soft toys being attached as mascots to the front of mobile supports. These men, vigilant and on the lookout for meanings, are posing questions comparable to those particular attitudes that incite the artist to reconsider found objects such as the *Chien d'Armentières*. There is but a small step from the roads the artist travels to those covered by these assiduous sweepers; a step that leads to the consideration of these portraits as so many fragments of a kaleidoscopic self-portrait, seen through the prism of collective affects. A.G. %

→ Vendeur de balais ambulant, Kinshasa. Mars 2004. Coll. Le Ring, Artothèque de Nantes.



Les bennes > Béthune, Bruxelles, Hellemmes-Lille, Lille-Fives, Nantes, Ossett, Paris, Roubaix ...

La benne est une CDR : Construction, Démolition, Rénovation.



Le paysage urbain expose au regard des populations des réceptacles destinés aux déchets issus de la vie de la cité. Les poubelles ménagères, les conteneurs à papier, verre et carton, comme les bennes, concentrent des rebus abandonnés par des usagers, particuliers ou professionnels. Au fil des réhabilitations, l'œil, familiarisé aux couleurs denses et vives des caisses métalliques, habitué à leurs va-et-vient, ne s'arrête plus ni sur le contenant, ni sur le contenu des bennes. Appelé à stationner momentanément selon les exigences des travaux de démolition, de construction, ou de rénovation, le conteneur s'érige en carrosserie qui n'a d'autre intérêt que celui de son utilité, moyen de stockage, facile à transporter. Interpellé par ces masses de tôle richement laquée recueillant une architecture pulvérisée, Régis Perray, réalise une série de clichés photographiques qui garde en mémoire leur implantation, met en valeur leur densité métallique et dresse le constat

de leur existence en propre. Augmentées lors de sa résidence dans le Pas-de-Calais, ces photographies en format paysage valorisent simultanément l'« effet bloc » des réservoirs et l'action de transformation de la matière qu'ils opèrent, par entassements successifs, dans le silence et l'indifférence. Disloquée et indiscernable, la matière entreposée change d'état, mais ce qui la contient, fixé sur la pellicule par l'artiste, devient un écrin qui lui conserve toute sa valeur. Les bennes, souvent portraiturees frontalement, sont consacrées au-delà de la perception commune des piétons vaquant à leurs occupations sociales. Elles se fétichisent sous le regard du collectionneur d'images, mû par la recherche de ces coffres aux trésors qu'il propose de réexaminer d'un point de vue photographique, celui de la représentation.

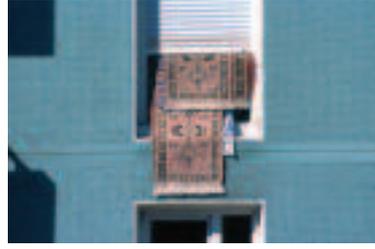
A.G. ✎

The population views an urban landscape that displays a number of receptacles destined to receive the waste produced by city life. Household bins, containers for paper, glass and cardboard, like skips, accumulate the discarded rubbish of both private and business users. As renovations continue, the dense and vivid colours of the metal boxes become familiar to the eye; habituated to their comings and goings, it no longer registers the container, nor the contents of the skip. The skip is made to be temporarily parked according to the needs of the construction, demolition or renovation work, it purports to be no more than a piece of metalwork of no interest other than its utility – a means of storage, easily transported. Régis Perray, intrigued by the thickly glossed masses of sheet metal containing pulverised architecture, created a series of photographic images that memorise their implantation,

celebrate their metallic density and account for their existence in their own right. The series has been extended during his residence in the Pas-de-Calais. The photographs, in landscape format, simultaneously emphasise both the 'block' effect of the receptacles and the transformative action on matter that they effectuate, by successive heaps, in an indifferent silence. Dislocated and indiscernible, the deposited matter changes state, but the container, fixed on film by the artist, becomes a case that itself preserves all its value. The skips, often portrayed frontally, are consecrated, beyond the everyday perceptions of the pedestrian going about his daily business. They become fetishes in the eye of the image collector, motivated by the search for these treasure chests that he intends to re-examine from a photographic point of view, from that of representation. A.G. ✎



Tapis et tissus, patrimoine de la cité Malakoff, Nantes, 2002.
Carpets and Cloth, Heritage of the Malakoff Estate, Nantes 2002.





→ La Pelle et la Plaque vibrante. Béthune, printemps 2006.

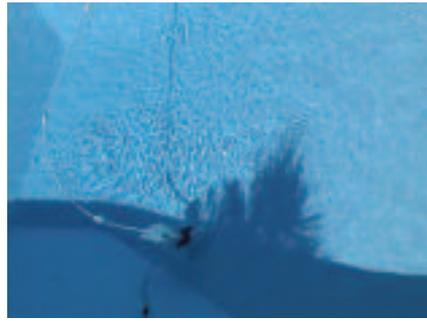
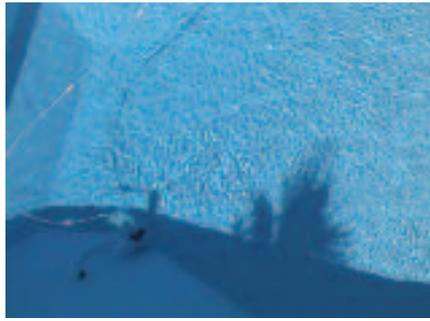
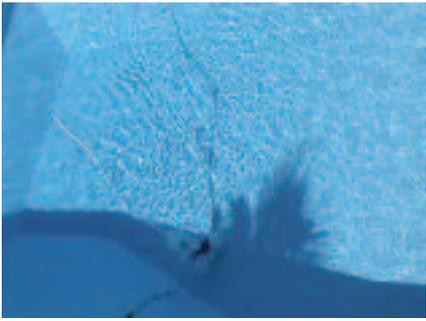


→ La Cathédrale et le Rouleau compresseur, vidéo, 34'35". Nantes, 2005.



→ Le Balai, la Pelle, le Rateau et le Rouleau compresseur, vidéo, 7'38". Séoul, Corée du Sud, novembre 2004.

Vidéos



→ *Le Robot nettoyeur*, vidéo, 4'. Guérande, été 2005.



→ *Bataille de neige contre tag nazi «Les juifs au gaz»*, vidéo, 3'47". Lublin, Pologne, janvier 2004. Coll. musée des Beaux-Arts de Nantes.



→ *Révéler l'inscription de la tombe de Marek Kalinowski*, vidéo, 22'37". Lublin, Pologne, mai 2003. Coll. Frac Franche-Comté.



→ *Retrouver la terre*, vidéo, 9'. Malakoff/Pré Gauchet, Nantes, 2002. Coll. Frac Pays de la Loire.



→ *C'est par là Séoul*, vidéo, 60'. Corée du Sud, novembre 2004.

L'écriture du sacré

Imprimée sur un format A4, la 4^{ème} édition du dictionnaire autobiographique, *Les Mots Propres*, datée d'août 2006, comporte 59 vocables répartis entre 40 noms communs et 9 noms propres, 7 verbes, un adverbe, un néologisme et un adjectif verbal. C'est sous cette forme que Régis Perray entre effort et doute, perspicacité et émotions vives, s'adonne à la forme littéraire pour coucher sur le papier non plus la polychromie des images photographiques mais une encre, monochrome, noire, porteuse de textes laconiques. Augmentée à l'occasion d'une résidence en agglomération artésienne, cette dernière mouture traduit une approche autre que plastique de sensations tenaces qui se sont cristallisées à un instant précis sur les sols du Nord-Pas de Calais. Dans la clarté et la fulgurance, elles s'inscrivent en lieu et place d'un ordre alphabétique enserrées entre deux mots originels :

Les Mots Propres emmagasinent les occurrences, comme les expériences, au même titre que les photographies ou les actions artistiques mais sans redondance.

« astiquer » et « zen ». Bornant déjà le point de départ et le point ultime du travail de l'artiste, *Les Mots Propres* emmagasinent les occurrences, comme les expériences, au même titre que les photographies ou les actions artistiques mais sans redondance. Potentiellement infini ce dictionnaire, oscillant entre la particularité de la perception de son rédacteur et l'universalité de la compréhension des lecteurs, occupe une place centrale et quasi-inaugurale dans le déploiement de la démarche artistique en œuvre. La récurrence de certains mots (terre, étendue, champ, sol, quotidien, maison, poussière) renvoie à une forme de fétichisation et d'assouvissement importés de la pratique plastique. La prééminence des champs lexicaux liés aux outils de travail (balai, bassine, éponge) ainsi qu'à leur support (parquet, tapis, sable, surfaces), circonscrit le domaine d'intervention de l'artiste, tandis que les noms propres (Marie, Dieu, Nantes, Sisyphe) en précisent les principes fondamentaux. Si ces éléments sont aisément repérables dans les interventions de Perray, la spécificité de la construction des définitions, bien qu'elles agissent au même titre que les clichés photographiques comme un instantané de la pensée, s'en distinguent par l'explicitation des ressentis. *Les Mots Propres* ressemblent à un témoignage que Régis Perray souhaite apporter sur la perception de son cadre de vie et par extension celui de son travail. Ils sont une tentative de représentation, une sorte de manifeste auto-référencé où certains mots-clefs se définissent eux-mêmes ainsi qu'ils le font pour d'autres termes

essentiels. L'artiste leur affecte une sorte de coefficient comme une qualification ou un complément de lieu ou de temps. Le sens des mots est celui découvert à la faveur d'une illumination ou travaillé au corps, rogné, trituré, pour finalement naître dans l'épuisement de la pensée vive qui préfère définir concrètement, sans abstraction. À la neutralité et à l'exhaustivité académiques, prévalant dans les dictionnaires de langue, se substitue dans cette forme autobiographique la sélection de mots préférés à d'autres, qui trouve sa pertinence dans la concordance entre termes et sensations. En ce sens, ce dictionnaire concentre un ensemble de signifiants plus que de signifiés. Leur valeur est temporelle, contextuelle et personnelle. L'échange avec le lecteur se joue sur le terrain de la sensibilité, celui des décharges sensorielles et de l'évocation. En marge d'une valeur en-soi des mots, Régis Perray revendique leur valeur intime. Il définit des termes qu'il s'approprie et il les définit en son nom propre. Suivant la courbe ascensionnelle du travail, ils en sont un indice complémentaire au même titre que n'importe quelle production d'œuvre nouvelle. Non alambiquée, rédigée dans un style qui tend à se resserrer, parfois même péremptoire, la matière sensible est ici interprétée dans un ensemble inextinguible, répondant à la soif de prospection et à la vitalité de l'artiste, qui trouve son essor dans les limites du vivant comme dans les marges de la page blanche. L'adoption d'une définition est comme un arrêt sur image. Chacune scande la progression de l'ensemble du travail et une édition augmentée de plusieurs définitions annonce l'ouverture d'un nouveau cycle. La permanence des interprétations fondamentales comme l'inscription de nouvelles valeurs rajoutent quelques grains au sablier de Régis Perray. Ils en allongent l'écoulement comme pour ne plus interrompre le fil du temps et défier la finitude humaine par la prise en compte d'éléments qui repoussent les limites à l'intérieur même des limites. Cette écriture agit alors comme un gage de foi en l'existence puisqu'elle se réalise dans une forme évolutive dont l'extension n'altère pas le sens premier des mots précédemment répertoriés. Elle est en quelque sorte le signe d'une énergie renouvelable, persistante au-delà d'une forme close et prédéfinie. C'est ainsi que *Les Mots Propres* ouvrent le champ de nos représentations. Ils alimentent une réalité perceptible qui se développe dans l'intimité des images mentales en déjouant les conventions d'écriture délestées de tout esthétisme. Régis Perray ne fait pas de littérature ; il travaille sur le chemin de la distinction émotionnelle.

A.G. %

Writing the Sacred

The 4th edition of the autobiographical dictionary, *Les Mots Propres*, dated August 2006 and printed in A4, comprises 59 words composed of 40 nouns, 9 proper nouns, 7 verbs, an adverb, a neologism and a verbal adjective. This is the format in which Régis Perray, with effort and doubt, perspicacity and raw emotion, devotes himself to the literary form, no longer putting down on paper the coloured photographic image, but the monochrome black ink of his laconic text. This latest version, enlarged during a residence in the Artois, translates an approach, other than that of the plastic arts, to the tenacious sensations crystallised at precise moments on the soil of the Nord-Pas de Calais region. They are inscribed, with flashes of clarity, in an alphabetically ordered space inserted between two foundational terms: 'alive' and 'zen'. With the starting point and the destination of the artist's work already marked out, *Les Mots Propres* is stocked with instances, like pared-down experiences, in the same way as the photographs or the artistic actions. This potentially infinite dictionary, which oscillates between the specificity of its author's perceptions and the universality of the readers' understanding, occupies a central and quasi-inaugural position in the unfolding of the artistic process in operation.

The recurrence of certain words (earth, place, field, ground, everyday, house, dust) indicates a form of fetishization and satisfaction imported from his visual practice. The pre-eminence of lexical fields linked to work tools (broom, basin, sponge) as well as their supports (parquet, rug, sand, surface), delimits the area of the artist's interventions, while the proper nouns (Mary, God, Nantes, Sisyphus) specify the fundamental principles. While the elements can easily be distinguished in Perray's interventions, the specificity of the construction of definitions differs from the photographic images, which also act as snapshots of thoughts, by the explication of feeling. *Les Mots Propres* resembles a witness account that Régis Perray wishes to bring to bear on the perception of the background to his life, and, by extension, to his work. They are an essay in representation: an auto-referential manifesto in which certain key words define themselves at the same time as they define other essential terms. The artist allows them a kind of coefficient, a qualification or an extension of place or of time. The meaning of the words is found in an illumination, or else it is thrashed out, trimmed down, ground out, finally being delivered in the exhaustion of a vigorous way of thinking that favours concrete defi-

nition over abstraction. The autobiographical form substitutes a selection of preferred words for the comprehensive academic neutrality that dominates dictionaries of language. Its pertinence comes about through the accordance of terms with sensations. In this sense, this dictionary distils an

The autobiographical form substitutes a selection of preferred words for the comprehensive academic neutrality that dominates dictionaries of language.

ensemble of signifiers rather than of signifieds. Their value is temporal, contextual and personal. The exchange with the reader is played out on the field of sensibility, of sensory charges and of evocation. In the margins of the value that words possess in themselves, Régis Perray proclaims their intimate value. He defines the terms that he appropriates and he defines them in his own name. They follow the ascending movement of the work, a supplementary indication like any other production of new work. Not overcomplicated, written in a style that tends to be taut, sometimes even peremptory: sensible matter is here interpreted as an inextinguishable ensemble. This responds to the artist's thirst for prospecting and for vitality, he finds his impetus in the limits of the living being as if in the margins of the blank page. The adoption of a definition is like a freeze-frame. Each one runs throughout the progression of the whole of the work; an enlarged edition with several new words announces the beginning of a new cycle. The permanence of the fundamental definitions and the inscription of new values are as grains added to Régis Perray's sands of time. The trickle is prolonged, the thread of time is no longer cut short, defying human finitude by taking on board elements that push back the limits within the limits themselves. This writing acts then as a measure of faith in existence, because it realises itself in an evolving form where extension does not alter the primary meaning of previously indexed words. It is to some extent the sign of a renewable energy, persisting over and above a closed and predefined form. This is how *Les Mots Propres* opens up the field of our representations. It feeds a perceptible reality developing in the intimacy of mental images, foiling the convention of aesthetically neutral writing. Régis Perray does not produce literature; he is working on the path to emotional distinctions. A.G. %

ASTIQUER. Aimer pour faire briller.

ATELIER. Dans ce champ du quotidien, j'ai raclé, curé, balayé, lavé, encaustiqué, astiqué. Enclave de propreté, le parquet de mon atelier est là, sous mes pieds, déjà au bord de la saleté, du négligé.

BABEL. De la tour effondrée, la poussière est née.

BALAI. Le balai dialogue avec la maison et les objets. Parfois, il tente de se glisser sous les meubles pour être plus efficace. Il peut y avoir un aspirateur mais avec son encombrement et son bruit, il est un autre. Le balai est encore soi.

BASSINE. J'ai toujours à l'œil le fond de la bassine quand je lave les sols. Il faut qu'il soit là, proche, pour rendre encore plus propres les carrelages de la maison. Perdre de vue le fond de la bassine, c'est voir s'éloigner un horizon sans tâche.

BALAYER. Balayer c'est nommer, délimiter mon quotidien, ne pas oublier mon champ de vie. C'est le plaisir de rendre propre pour être dans un lieu défini par l'absence de poussière, de déchet. Entre rituel et discipline, le balayage est un support à la réflexion et, parfois, un moyen de mise à distance. Comme un sportif, être concentré et méthodique, pour la propreté.

BLANCHE. La campagne est blanche, la ville est blanche, la forêt est blanche, la montagne est blanche. Avec sa grande couverture de neige, la Pologne est blanche.

CAMP. Il a fait beau dans les camps au printemps. L'herbe verte, le soleil doux et les vivants. Au bord de la route, au bord de nous, il y a eu des malfaisants pour faire les camps.

CHAMP. Labourés, cultivés et toujours honorés, les champs du Nord ont retrouvé la paix.

CIEL. Je n'irai pas au ciel, je veux rester sur terre. Sur l'herbe des prés, dans la tourbe des marais, dans l'eau de la Loire et de l'Atlantique.

CIMETIÈRE. Allongés là, sous nos pieds, les corps fragiles, presque disparus sous la pierre lourde, sont rangés.

COULEUR. Je n'étais pas une couleur, je suis devenu blanc à Kinshasa.

CRÉER. Être heureux et intense comme un amoureux.

CREUSER. Une bonne pelle et une bonne pioche pour une belle tombe.

DÉPOUSSIÉRER. Dans la maison, la poussière, pourtant insaisissable dans l'air, se pose sur le sol, les objets, le mobilier et s'immisce entre les meubles et les murs. Elle devient peu à peu concentrée. Elle s'accumule, se fortifie, prend corps. Il faut donc dépeussier.

DIEU. Il y a eu l'appel à la prière passant par la fenêtre de ma chambre comme un réveil. Puis quatre fois par jour dans les rues du Caire. Et il y a eu le désert, immense, où j'ai pris conscience que Dieu n'habite pas dans les villes mais dans les étendues. Dieu est grand.

EAU. Quand l'eau du torrent ne coule plus, la montagne est triste.

ÉGLISE. Désertée, la maison de Dieu est trop souvent fermée.

ÉPONGE. L'éponge est mon outil le plus utile. Sèche et solide, humide et moelleuse, gorgée d'eau et souvent saturée de saleté, l'éponge est aussi très fragile.

FATIGUE. Epuisé, affalé, mais pas mort.

FERME. Les miens ont vécu et travaillé à la ferme. Je suis aussi de la terre ferme.

GRAVATS. Ma pensée n'aime pas les gravats mais je suis toujours ému par ce qu'ils ont été. Et puis vient le moment où, comme l'archéologue, je suis déjà sous les gravats. C'est l'heure de déblayer.

GUERRE. Des corps broyés, déchiquetés, blessés. Aujourd'hui, des lignes de croix dans les cimetières et toujours des corps figés dans la terre de guerre.

ESPACE VERT. Les machettes sont sales et un peu rouillées, mais aujourd'hui elles coupent l'herbe.

KINSHASA. Posée sur la terre comme sans fondations, Kinshasa est née hier soir. Des grandes étendues de petites habitations sans grands immeubles. Peu de bitume, pas encore de transports publics, pas encore de gros ramassages des ordures mais beaucoup de vert. Du vert végétal, dense et humide, prêt à absorber la ville. Kinshasa est née hier soir.

LAVER. De l'eau frottée, qui embarque la saleté au fond de l'évier.

LIEU. Les non-lieux n'existent pas. Il y a les parcelles, les pièces, les territoires, les endroits mais aussi les terrains, les lieux, les étendues, les places, les espaces, et ce que je préfère, les champs verts et les déserts de sable.

LOIN. Courir pour aller plus vite, balayer pour aller plus loin.

MARIE. Cette femme pleure son fils, mais à tout jamais elle est à côté des vivants. Nos proches partent et il faut vivre.

MONTAGNE. La montagne est posée sur le sol. De toutes ses mains et ses gueules noires, la montagne est née du sous-sol.

MOTS. Nommer pour mieux délimiter mon territoire, mes champs du quotidien où les mots propres, comme des outils, se définissent à l'usage et se modifient avec l'âge. Les mots propres et souvent les mains sales pour être à soi, loin des sols abandonnés.

NANTES. Quand je reviens à Nantes je contemple la Loire et je me sens bien au bord du monde.

NEIGE. Sur les routes et les trottoirs, sous les roues et les chaussures, la neige est sale.

NORD. Pour l'amour de la bière et de la brique.

PARQUET. Encaustiqué et astiqué, le parquet est le miroir de la maison.

PAYSAGE. À pied, à l'œil, de près, de loin, je vis le paysage.

PIEDS. La terre est parfois ferme, brulée, remuée avec le ciel ou encore promise. Elle est surtout là, sous nos pieds, Sainte et à protéger.

RINCER. De l'eau nouvelle qui coule sur la vaisselle.

ROUBAIX. Des murs de briques pour les maisons et les fabriques. Des murs de briques pour vivre et travailler.

SABLE. Gros grains, grains moyens, petits grains dans mes chaussures et poussière dans mes chaussettes.

SÉJOUR. Le bonheur des jours sur place.

SÉOUL. Un fleuve, des montagnes. Des buildings et des petites maisons en bois. Des églises, des temples et des écrans géants. Des voitures et encore des voitures, Séoul polluée. Et des néons, des néons, des néons, Séoul illuminée.

SERPILLIÈRE. Étendue sur le balai brosse contre le mur, la serpillière perd son eau de rinçage pour mieux se reposer d'avoir lavé les sols de la maison.

SIESTE. Le repas est passé, ce n'est pas l'heure de travailler.

SISYPHE. Quand je serai grand, j'aiderai Sisyphe à se reposer.

SOL. Mon corps vit sur le sol une gravité apaisante. Être assis et contempler l'horizon. S'offrir du temps, le temps du repos.

Oublier les sols négligés, oublier la terre qui recouvre les proches enterrés. Être au sol reposé.

SURFACES. Naturelles, elles sont toujours belles.

SUR-SOLS. Les sols ne sont pas toujours beaux, alors j'imagine des sur-sols.

TAPIS. Posé, suspendu ou retenu au bord de la fenêtre, le tapis est prêt à s'envoler, allégé de la poussière et des miettes de l'appartement.

TERRAIN VAGUE. Au pied de la vieille ville de Lublin et en bordure du cimetière catholique, deux grandes étendues, entre espace de passage et espace clos. Deux terrains vagues. Le vieux quartier juif, disparu. Le grand cimetière juif, disparu.

TERRE. Quand je suis étranger, loin de chez moi, je suis toujours sur l'arrondissement de la terre.

TOMBE. Debout, au bord du trou qu'on n'a pas creusé, on s'éloigne toujours avant que la terre soit replacée. Sur le cercueil des miens, je reposerai la terre.

TRAVAIL. Astiquer, balayer, curer, déblayer, dépeussier, encaustiquer, éponger, essuyer, filmer, frotter, jeter, laver, nettoyer, nommer, patiner, photographier, protéger, racler, ranger, rincer, serpillier. J'ai envie de me reposer.

VIE. L'art oui, mais la vie encore plus.

VILLE. Sous les épaisseurs de la ville, il y a les anciens habitants, qui ne manquent pas de déranger les vivants quand il faut, ici, construire un magasin, ou là, creuser un parking souterrain.

VIN. À trente cinq ans, ma route des vins : Muscadet, Savennières, Quart de chaume, Coteaux du Layon, Bonnezeaux, Coteaux de l'Aubance, Saumur-Champigny, Chinon, Vouvray, Jasnières, Quincy, Sancerre, Chablis, Gevrey-Chambertin, Chambolle-Musigny, Pommard, Volnay, Chassagne-Montrachet, Mercurey, Margaux et le Porto.

VIVANT. Je suis avec plaisir.

VOYAGE. Des chemins, des rues, des routes, des régions, des pays, en car, en train, en avion, pour marcher, regarder, travailler et pour aimer.

ZEN. Essuyer la table, laver la vaisselle, balayer les places, fermer le gaz...

BIOGRAPHIQUE DE ASTIQUER À ZEN
 AUTOBIOGRAPHICAL DICTIONARY FROM ALIVE TO ZEN

ALIVE. I am, with pleasure.

BABEL. From the fallen tower dust was born.

BASIN. I always keep an eye on the bottom of the basin when I'm washing floors. It has to be there, nearby, to make the floor tiles at home even cleaner. If I lose sight of the bottom of the basin an unstained horizon is further away.

BROOM. The broom holds a dialogue with the home and its contents. To be more effective, from time to time it tries to slip under the furniture. A vacuum cleaner would be a possibility, but its bulk and noise would make it an other. The broom is still oneself.

BUFFING. Loving makes shiny.

CAMP. In spring, the weather was fine at the camps. Green grass, soft sun and the living. At the side of the road, at the side of us, there were wrongdoers making camps.

CEMETARY. Lying there under our feet, almost gone beneath the heavy stone, are stowed the fragile bodies.

CHURCH. Deserted, the house of God is closed too often.

CITY. Under the layers of the city lie the former inhabitants, who don't miss a chance to get in the way of the living, when a shop or an underground car park is to be built.

COLOUR. I wasn't a colour, I became white in Kinshasa.

CREATING. To be happy and intense like a lover.

DIGGING. A good spade and a good pick axe for a beautiful tomb.

DUSTING. Household dust, while elusive in the air, comes to rest on the floor, on objects and on furniture. It insinuates itself between the furniture and the walls. Little by little, it becomes concentrated. It accumulates, gets stronger, builds itself up. Dusting is therefore necessary.

EARTH. When I am abroad, far from home, I am still on the curve of the earth.

FARAWAY. Run to go faster, sweep to go further.

FARM. My forebears lived and worked on the farm. I am also from the terra firma.

FATIGUE. Exhausted, worn out, but not dead.

FEET. The earth is sometimes hard, burnt, moved with the heavens or Promised.

Above all, it is there, under our feet. Holy and to be protected.

FIELD. Ploughed, cultivated and always honoured, the fields of the North of France have found peace again.

FLOORCLOTH. Hung on the brush against the wall, the rinsed floorcloth loses its water, coming to rest after washing the floors of the house.

GOD. The call to prayer came through my bedroom window, like a wake-up call. Then four times a day in the Cairo streets. And there was the immense desert, where I realised that God does not live in towns or cities but in open spaces. God is great.

GREEN SPACES. The machetes are dirty and a little rusty, but nowadays they cut the grass.

GROUND. On the ground, gravity soothes my body. Sitting, contemplating the horizon. Giving oneself time, resting time. Forgetting neglected ground, forgetting the earth that covers buried loved ones. Grounded, at rest.

HEAVEN. I shall not go to heaven, I want to stay on earth. On the grassy meadows, in the peat of the marshes, in the waters of the Loire and the Atlantic.

KINSHASA. Placed on the ground as if it had no foundations, Kinshasa was born yesterday evening. Large areas of small homes; no large buildings. Little tarmac, no public transport as yet, no refuse collection as yet, but a great deal of green. Vegetation-green, dense and damp, ready to absorb the town. Kinshasa was born yesterday evening.

LANDSCAPE. On foot, through my eyes, far or near, I live the landscape.

LIFE. Yes to art, but to life above all.

MARY. This woman mourns for her son, but she is forever with the living. Our loved ones leave us and we have to live.

MOUNTAIN. The mountain is placed on the ground. Thanks to all those hands searching for coal below, the mountain is born beneath the earth.

NANTES. When I return to Nantes I contemplate the Loire river and I feel good on the edge of the world.

NORD. For the love of beer and bricks.

PARQUET. Waxed and buffed, the parquet is the house's mirror.

PLACE. Non-places don't exist. There are plots, rooms, territories, sites; then again there are terrains, locations, areas, places,

spaces and - my favourites - green fields and sandy deserts.

RINSING. New water running onto dishes.

ROUBAIX. Walls of bricks for houses and factories. Walls of bricks to live and work in.

RUBBLE. My way of thinking doesn't like rubble, but I am always touched by what it once was. Then there comes the time when, like an archaeologist, I am henceforth beneath the rubble. This is the time for clearing it away.

RUG. In place, suspended or hanging from a window ledge, the rug is ready for flight, unburdened by apartment dust and crumbs.

SAND. Big grains, medium-sized grains and little grains in my shoes. Dust in my socks.

SEOUL. A river, mountains. Apartment blocks and little wooden houses. Churches, temples and giant screens. Cars and yet more cars. Seoul polluted. And neons, neons, neons, Seoul lit up.

SIESTA. The meal is over, this is not a time for work.

SISYPHUS. When I grow up, I'll help Sisyphus find rest.

SNOW. On the streets and the pavements, beneath the wheels and the shoes, the snow is dirty.

SPONGE. The sponge is my most useful tool. Dry and hard or wet and soft, soaked in water and often saturated with dirt, a sponge is also very delicate.

STAY. The happiness of days in one place.

SURFACES. Natural, they are always beautiful.

SUR-SOLS. Floors are not always beautiful, so I imagine sur-sols (over-floors).

SWEEPING. Sweeping is naming and outlining my everyday life, refusing to forget my personal space. It is the pleasure of making clean, to be in a place defined by the absence of dust and of waste. Between ritual and discipline, sweeping is a support for reflection and, sometimes, a way of distancing oneself. Being concentrated and methodical, like a sportsman, aiming for cleanliness.

TOMB. Standing, on the edge of the hole we haven't dug, we always leave before the soil has been replaced. On the coffin of my loved ones, I will lay the earth.

TRAVEL. Pathways, streets, roadways, regions, countries, by car, by train, by plane, to walk, watch, work and love.

WAR. Crushed, wounded bodies torn to shreds. Today, lines of crosses in the cemeteries and still bodies lying in the ground of war.

WASHING. Rubbed water, carrying the dirt to the bottom of the sink.

WASTELAND. At the foot of the old town of Lublin, and at the edge of the Catholic cemetery: two large open spaces, not quite enclosures, not quite zones of transit. Two wastelands. The old Jewish neighbourhood, gone. The big Jewish cemetery, gone.

WATER. When the water no longer runs in the streams, the mountain is sad.

WHITE. The countryside is white, the town is white, the forest is white, the mountain is white. With its great white blanket, Poland is white.

WINE. At thirty five years of age, my wine trail: Muscadet, Savennières, Quart de Chaume, Coteaux du Layon, Bonnezeaux, Coteaux de l'Aubance, Saumur-Champigny, Chinon, Vouvray, Jasnières, Quincy, Sancerre, Châblis, Gevrey-Chambertin, Chambolle-Musigny, Pommard, Volnay, Chassagne-Montrachet, Mercurey, Margaux and Port.

WORDS. The act of naming marks my territory more clearly, my everyday space where the right words (mots propres), like tools, define themselves by use and modify themselves with age. Clean words (mots propres) and frequently dirty hands, to be with oneself, faraway from abandoned ground.

WORK. Buffing, clearing, cleaning, dusting, filming, mopping, naming, photographing, protecting, rinsing, rubbing, scouring, scraping, skating, sponging, sweeping, tidying, throwing, washing, waxing, wiping. I want to rest.

WORKSHOP. This everyday space: I've scoured, scraped, swept, washed, waxed, buffed. An enclave of cleanliness. Now, beneath my feet, the workshop parquet is already at the limit of dirtiness and neglect.

ZEN. Wipe the table, wash the dishes, sweep the settings, turn off the gas...



Pour vos mariages et vos vernissages
Pensez à Tuning Bach !!!