

trajectoires

Peu de formes, des formes simples, des formes fortes : les œuvres de Vincent Lamouroux montrent combien l'artiste est attaché à la forme, absolument. En persistant à flouter les frontières entre la sculpture et l'architecture, et à "faire forme autrement", comme il le dit, Vincent Lamouroux propose au regardeur une expérience sensorielle – relative aux sens –, et éclaire certains des enjeux de l'esthétique contemporaine.

Les formes à voir dans ses installations récentes sont archaïques, courbes, souvent démesurées : une spirale, un paysage de dunes, un fossile, une architecture, un bosquet blanc. Elles tendent vers l'abstraction ou sont abstraites. L'économie et la taille de ces signes induisent les conditions d'attention possible à une expérience artistique recueillie, au plus près de celle que souhaite l'artiste.

Dans son installation à l'abbaye de Maubuisson¹ intitulée *Néguentropie*, Vincent Lamouroux invite le regardeur à une déambulation métaphysique dans un environnement où le temps semble suspendu. Cette "sculpture-lieu", pour reprendre l'appellation juste et précise de Pierre Tillet², qui se déploie dans trois salles du bâtiment historique, est composée principalement de sable. On retrouve ici un écho aux grands espaces désertiques chers à l'artiste ainsi qu'à ses *Sol(s)* ou encore à son installation intitulée *Sédiments* (2008).

Dans la salle du centre, pas de sable, mais une imposante coquille vide, gigantesque spirale en carton, dont l'entrée mesure 3 mètres de haut environ et dans laquelle le visiteur ne peut pas pénétrer. Fossile démesuré, il évoque des mondes disparus. La coquille vient illustrer le titre de l'exposition : la néguentropie étant cet ordre que l'on trouve dans la nature qui définit le facteur d'organisation des systèmes physiques – et éventuellement sociaux et humains – s'opposant à la tendance naturelle à la désorganisation, à l'entropie. Cet ordre fait que par exemple, un escargot s'arrête à un moment de produire des spires.

L'escargot, symbole de la lenteur, mais aussi de l'autonomie puisqu'il porte sa maison, permet à Lamouroux de créer un habitat dans l'abbaye, un autre habitat dans l'habitat. L'escargot, la spirale, symbolisent le mouvement dans la permanence³. Il s'agit aussi d'un symbole lunaire universel, indiquant la régénération périodique, qui renvoie à la fertilité. L'économie de ces signes, une coquille géante, des dunes de sable, est accompagnée d'une économie de production.

La forme et la matière, comme toujours dans le travail de Lamouroux, sont intimement liées. Avec le sable, l'artiste a façonné un paysage qui se meut au gré des pas du public qui arpente l'installation. La matière choisie renvoie au temps : évoquant à la fois le sablier, mais aussi l'érosion de l'édifice qui le contient, la ruine de l'édifice en son sein. Ce paysage intérieur apparaît à la fois figé et changeant. Les courbes des dunes répondent à celles des voûtes de l'abbaye. Des points de vue et perspectives inédits et de nouveaux détails de l'intérieur du bâtiment s'offrent au regard.

Cette mise en scène particulière favorise les projections physiques et mentales. À Maubuisson, la tension intrinsèque de l'expérience – la déambulation parfois difficile, la frustration de ne pas pouvoir entrer dans la coquille d'escargot –, fait naître désir, projection et réflexion.

Lamouroux utilise des formes symboles, des formes qui rassemblent. Selon lui, dans un monde d'objets tel que le nôtre, où l'œil humain s'enrichit, se construit en permanence, la forme est capitale. L'œuvre interroge ces notions par rapport à une réalité donnée, celle d'un monde où nous évoluons entourés d'une pléthore d'objets. Ces objets, comme le souligne l'artiste, conditionnent et déterminent notre manière de voir⁴. L'œuvre est basée sur une expérience phénoménologique et perceptuelle où la forme et la matière interagissent, où souvent, la matière vient souligner ce que l'artiste perçoit dans la forme. Celle-ci est toujours première dans son processus créatif. Son parti pris de porter la sculpture à l'échelle de l'architecture, de présenter des formes extraordinaires, permet d'échapper à l'objet. Par ce choix de formats démesurés, il se place dans la ligne de pensée de Robert Morris, c'est-à-dire, au-delà de l'objet⁵. Il propose une expérience totale où l'objet n'est plus appréhendé en fonction du besoin que l'on en a, où la dimension unilatérale de ce dernier est anéantie. En présentant des formes symboliques démesurées, il déstabilise le regard, fait changer la focale et active d'autres formes.

À Fontevraud, en 2011, son installation intitulée *Belvédère(s)* est élaborée comme une sorte de montagne russe pédestre gigantesque au cœur du cloître de l'abbaye. Là, comme à Maubuisson, la dimension historique du bâtiment qui accueille l'installation pointe de manière explicite la coexistence des temporalités dans l'œuvre. Cette "sculpture-lieu"⁶ se parcourt à pied et offre des points de vue inédits et changeants sur le bâtiment et ses alentours. L'expérience est encore une fois multi-sensorielle. Le déplacement peut s'avérer difficile : établir un escalier sur une sinusoïdale ne peut se faire qu'avec des marches de hauteurs et de longueurs inégales. La vigilance du promeneur est sollicitée, le rythme de la marche est réajusté, en tension, parfois propulsif. Comme à Maubuisson, le mouvement est à la fois atypique et naturel. Il peut être ressenti via la déambulation, l'expérience, mais aussi par la simple observation de la pièce. Le mouvement, son concept, affectent le regard et le corps.

Dans *Mock-up* (2012), on retrouve le fossile. Cette fois, il s'agit de l'endosquelette d'une voiture, la Firebird III, posée sur un socle léger de métal, inclinée, comme échouée. La Firebird III, qui date de 1959, est la troisième version de cette voiture du futur créée par General Motors au début des années cinquante. Il est intéressant de noter que la première version dite Firebird I, qui a vu le jour en 1953, ressemble à un simple avion sur roues. Inspirée par la conquête de l'air, elle était destinée à montrer la technologie du groupe mais n'a jamais été produite.

La Firebird III répliquée à l'échelle un pour *Mock-up* comporte sept ailerons et est un mélange d'animalité et de technologie automobile. Vincent Lamouroux, en donnant une autre vie à la forme, suggère une mutation de l'interprétation de celle-ci. La mécanique laisse place au squelette, à l'organique. L'ossature est fine – *mock-up* est la traduction de maquette en anglais –, la surface inégale et granulaire, la forme obsolète, c'est un mirage immobile, échoué.

Comme un mirage aussi, l'intervention poétique de l'artiste dans le parc des Buttes-Chaumont n'est pas non plus sans évoquer le fossile. Intitulée *Projection*, l'œuvre consiste en un recouvrement total d'un groupe d'arbres au cœur du parc avec un mélange de fleur de chaux, de farine et de sucre d'un blanc opaque. La sédimentation de la matière donne à l'ensemble un aspect proche de celui d'un matériau dur et friable comme la céramique. Le temps semble suspendu, les arbres sont comme enneigés ou fossilisés. L'éphémère bosquet blanc, à l'artifice maîtrisé, enchanteur et énigmatique, vient dialoguer avec et prolonger l'art des jardins de Jean-Charles Adolphe Alphand, entre vision romantique et prouesse technique. Le caractère non pérenne de l'œuvre qui se détériore au gré des pluies, du vent, le choc visuel qu'elle produit, induisent un sentiment d'impérativité chez le regardeur. La projection suggérée par le titre tient autant à la méthode d'application de la matière sur les arbres qu'à l'effet produit par cette portion de paysage artificiel sur le regardeur, d'abord devant puis dans l'image. Les temporalités, celles des saisons mélangées, de la dégénérescence de l'œuvre et de la découverte physique par le promeneur, se heurtent. *Projection* a, par ailleurs, une qualité picturale indéniable. Une réconciliation s'opère avec cette œuvre entre la peinture et la sculpture. La peinture ici, à la fois matérialise et dématérialise la forme.

Avec ces squelettes, formes fossiles privilégiées, *Néguentropie*, *Mock-up* et *Projection*, l'artiste souhaite réintroduire du temps, l'idée du temps, sa sensation. La forme étant aussi espace, il nous engage à considérer le temps et l'espace ensemble.

Notre conscience spatiale est unie par l'espace-temps. Face à chaque œuvre, le regardeur peut s'interroger sur ce que cela signifie d'être là, d'être présent.

La mémoire est convoquée, des associations ont cours, ou pas. La liberté, une certaine autonomie du regardeur/performeur, est préservée et encouragée. Il coproduit l'œuvre. Les œuvres se saisissent aussi en creux, dans l'interstice, dans la relation avec elles.

Avec l'œuvre intitulée *ATLS* pour "Air Time Light Space", qui sera présentée au Vents des Forêts en 2013, Lamouroux explore un territoire où il dématérialise et redéfinit l'œuvre. Là, il décide de faire forme autrement, librement. À bord d'un avion qu'il pilote lui-même, il dessine en vol les lignes d'une architecture éphémère, visible uniquement soit d'en dessous, soit d'au-dessus. Le ciel, système cartographié et classifié, accueille l'immense forme abstraite. Le temps et le processus sont capitaux dans la réalisation de cette œuvre radicale.

Cette architecture virtuelle, véritable objet temporel, générée uniquement par la navigation, se dissout dans le ciel, laissant au regardeur présent au moment de la performance l'appréciation de l'œuvre.

Cette dernière a lieu dans différents temps et espaces : dans un premier temps-lieu, celui de la performance ; dans un second, virtuel, via un blog sur internet ; puis dans un troisième, via la photographie. Ultimement cependant, l'œuvre existe dans l'instant et porte un paradoxe : celui de la forme dématérialisée et éphémère née du mouvement. Avec une œuvre comme *ATLS*, on assiste à la collusion magistrale du signe, de l'espace et du temps.

Des mutations sont à l'œuvre dans les propositions récentes de Vincent Lamouroux. L'attention du regardeur est avivée par le biais d'installations ou de procédés qui à la fois capturent et captivent. L'expérience du temps dans toutes ses acceptions est suggérée. Avec *Néguentropie*, par exemple, nous faisons face au fossile, tout en étant à l'intérieur d'un fossile. L'abbaye, lieu de culte, est transformée en lieu de culture, chacun de ses états appelant une croyance particulière de la part du visiteur.

Il est important de considérer comment Lamouroux fait pénétrer le temps dans la pensée du regardeur. En effet, non seulement il pense le mouvement, mais il le représente aussi. Avec lui le temps et la durée, entendue au sens bergsonien, se confondent.

Les œuvres, signes érigés dans l'espace par l'artiste, deviennent en effet les surfaces de projection des désirs du regardeur – Imago –, mais elles proposent à ce dernier une autre expérience. Le signe est incarné dans la matière, il désigne, il signifie. Le geste, mis à part avec *ATLS*, n'est pas perceptible dans l'œuvre terminée. Le rapport physique qu'entretient l'artiste avec la matière se situe sur un autre plan. Il y a chez lui une jubilation à penser et voir se former une coquille immense en carton, un squelette de voiture en bois qu'il recouvre d'un enduit de silice en le pulvérisant, couche après couche, pour obtenir un fini granuleux irrégulier. À travers la documentation photographique, il accepte cependant de révéler les étapes de la création des œuvres, faisant ainsi le pas de côté vers l'intime, ce que des artistes comme Donald Judd et Robert Morris avaient choisi d'éviter. Il y a aussi une jubilation liée à la grandeur.

À la suite de Bergson, nous pouvons dire que les signes sont toujours de l'ordre de l'espace et que le temps est le signe, spatialisé, de la durée. En général, les signes, figés, s'opposent au mouvement. Les œuvres de Lamouroux réconcilient les signes et le mouvement. Précisément elles permettent de penser à la fois le mouvement, l'espace et le temps. Les trois se confondent. Ses signes sont le mouvement incarné.

Le signe, l'œuvre pour la subjectivité du regardeur, devient une image spéciale, une image en soi.

Avec Lamouroux, le signe synthétise, il devient symbole de sorte que l'en-soi de l'image amène la perception et le ressenti du mouvement. Avec lui, l'image-temps – au sens deleuzien –, devient signe-temps par l'intériorisation du mouvement et du temps par le regardeur. Ce dernier à la fois intériorise et projette ce temps et ce mouvement.

Les signes de l'art, comme Deleuze les nomme, de Lamouroux, tentent précisément de répondre à une question qui traverse l'esthétique contemporaine, à savoir comment rendre sensible le temps. Ces œuvres, c'est leur force et leur unicité, viennent incarner une unité du signe et du temps. De plus, dans le présent de l'expérience du regardeur, se rencontrent à la fois l'action de son corps dans la matière et son passé, son "ancien présent mythique" comme l'appelle Deleuze, qui appelle l'intime.

Pendant qu'a lieu *Néguentropie*, lors d'une séance exceptionnelle, l'artiste a tenu à ce que soit projeté le film de Nicolas Roeg intitulé *Walkabout* (1971). Ce film donne un éclairage sur la manière dont il a pensé l'exposition. *Walkabout* suit la rencontre d'un adolescent aborigène et de deux jeunes citadins, au cœur du désert australien. La survie de ces derniers tient à ce que leur chemin croise cet adolescent qui fait son "walkabout", marche initiatique rituelle que les jeunes garçons aborigènes doivent accomplir à l'adolescence. La nature y est filmée au plus près, le rythme du film est très lent et le désert en devient un personnage. Ce film primal et puissant est une réflexion sur la rencontre de deux cultures, sur la disparition d'un mode de vie. Avec la culture de masse et la société de consommation en arrière-plan, c'est aussi un film sur la mort de l'innocence. Une innocence perdue qui est souvent fantasmée, mais qui existe dans nos esprits. La déambulation réelle et conceptuelle proposée par *Walkabout*, et, plus largement, par *Néguentropie*, renvoie immanquablement à des problématiques importantes pour l'artiste. En particulier, celle de la confrontation du vivant avec le progrès technique, qui n'accompagne que rarement le progrès social.

Avec une sculpture telle que *Mock-up*, il réalise ce qu'il appelle « l'équarrissage métaphorique d'un mythe »⁷. Véhicule incarnant la mobilité et la vitesse, il incarne aussi le mythe de la conquête du territoire et du temps. La sculpture contient le mouvement, la puissance, et dans un même temps, ironise sur eux. Désossée, fossilisée, elle devient une anticipation de ce que devient l'industrie automobile. Les idées de mobilité et de liberté sont mises en question.

Les œuvres de Lamouroux n'ont pas une dimension politique littérale, voire autoritaire. Une œuvre telle que *Néguentropie*, en particulier la colossale coquille, nous enjoint néanmoins à considérer la croissance et la décroissance, ce que l'on appelle "la sagesse de l'escargot", à la suite du philosophe d'origine autrichienne Ivan Illich. Ce dernier voit, en effet, en l'escargot l'exemple à suivre par nos sociétés marquées par un productivisme forcené : à un moment donné, il arrête de produire des spires qui le surchargeraient et commence des enroulements décroissants. Une spire supplémentaire ferait qu'il dépenserait une partie de sa productivité à compenser les problèmes liés à une coquille trop grande. Lamouroux, de connivence avec la pensée d'Illich, introduit cette idée de décroissance, cette idée que la croissance n'engendre pas nécessairement le bien-être, en nous proposant cette coquille surdimensionnée et solitaire dans ce paysage désertique. La démesure de celle-ci, la mutation de l'objet en présence quasi menaçante vient souligner cette pensée.

Avec *Mock-up* ou les espaces tactiles tels que *Néguentropie* à Maubuisson ou *Belvédère(s)* à Fontevraud, image et objet, site et vision, abstraction et nature se superposent.

Le mouvement est incarné par différentes postures immobiles.

L'œuvre *ATLS* peut être perçue comme une tentative ultime de faire flotter l'architecture. Lors de cette performance, Lamouroux réalise une des aspirations du modernisme – on pense ici à John Lautner ou Buckminster Fuller : élever, faire voler l'architecture. Face à l'impossibilité d'échapper à la gravité, ce courant n'a eu comme effet que de faire table rase du passé. Avec *ATLS*, Lamouroux en questionne les limites tout en réalisant ce fantasme, le temps de la performance.

Dans les années 1960 et 1970, une génération d'artistes s'est appliquée à dénoncer les structures du pouvoir et les impératifs idéologiques implicites liés à la culture, pensant que cela mènerait à une autre façon de vivre et de faire de l'art. Cette attitude s'est perpétuée et répandue mais ce faisant, la charge politique en a été atténuée voire neutralisée. Il convient alors de s'interroger sur les modèles possibles actuellement pour les artistes qui veulent proposer des points de vue critiques et alternatifs.

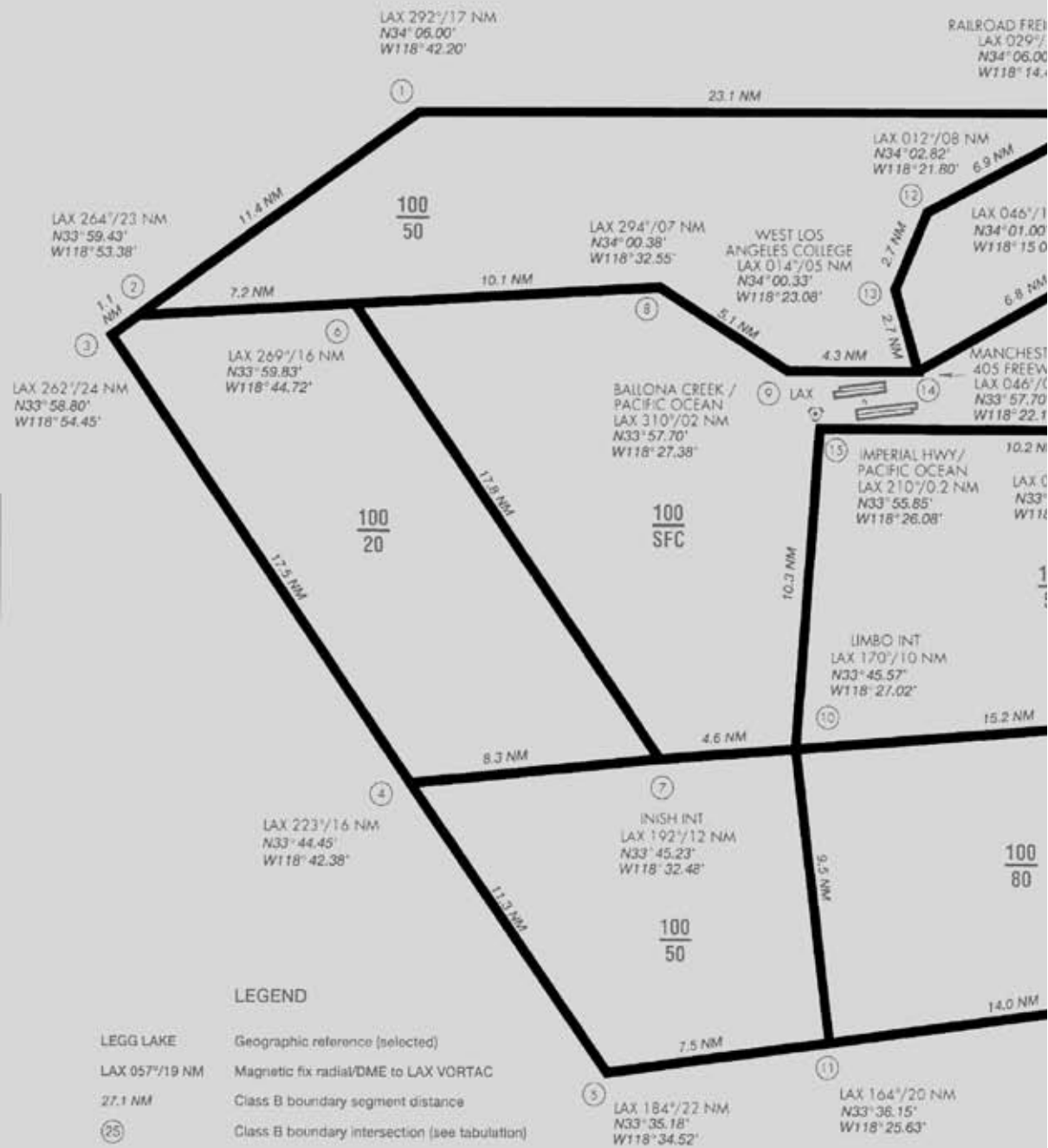
L'œuvre de Lamouroux porte une certaine radicalité tout en s'écrivant et s'inscrivant au cœur de l'institution. Par sa réappropriation et son articulation des formes, et surtout la taille de ses œuvres, Lamouroux la questionne, voire déborde l'institution.

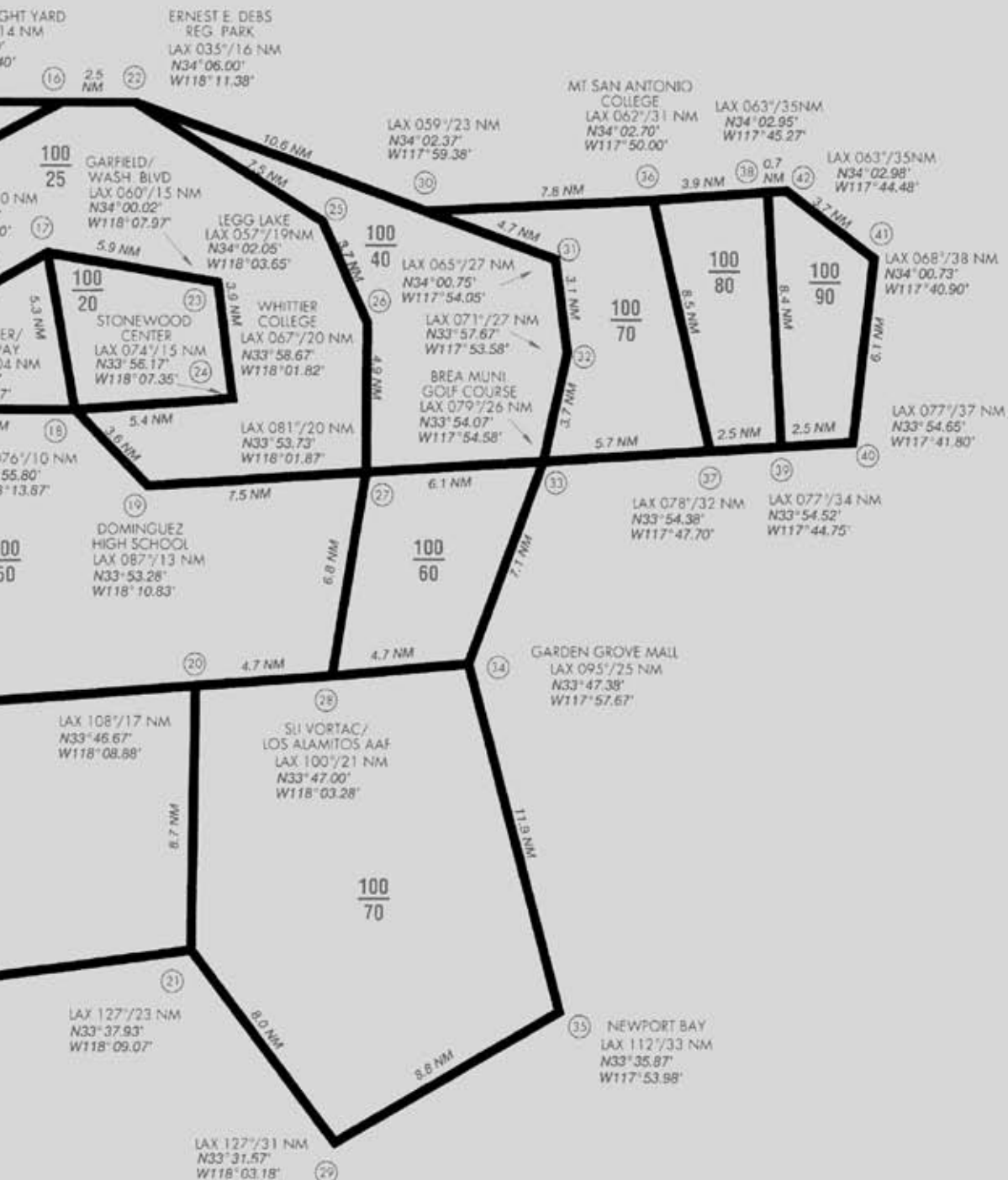
Par l'inadéquation entre la forme et l'espace, l'institution se voit défiée. Elle reste vecteur cependant. Leo Marx, dans *The machine in the garden*, montre très justement comment, au XIX^e siècle, les artistes ont introduit la machine dans le paysage, "dans le jardin", pour instaurer la modernité. Lamouroux, en réintroduisant de l'informe, du sable, de l'artisanat, des formes organiques surdimensionnées, fait en quelque sorte basculer le jardin dans la machine. Les media, les formes et les dimensions choisis suggèrent une résistance. La puissance symbolique et métaphorique des œuvres fait écho à une aire moderne dénuée d'utopie. Le dialogue entre le site et l'œuvre intéresse inexorablement Lamouroux lorsqu'il élabore ses hétérotopies. L'extérieur, le dehors, s'imisce cependant dans chacune des œuvres. L'élément naturel, le sable à Maubuisson, le bois à Fontevraud, le squelette/maquette en bois, pénètrent à la fois l'institution et l'œuvre de l'artiste. Les mutations qui ont lieu dans les travaux récents de Lamouroux dénotent une affirmation, voire une radicalité nouvelle.

En faisant forme autrement, en nous invitant à considérer, à éprouver le mouvement, le temps et le singulier à travers ses signes, il nous donne la possibilité d'approfondir notre propre subjectivité. Il nous engage à considérer le singulier, à tourner notre désir vers des choses singulières voire alternatives, au sens d'à côté du réel. Et dans une démarche intime, il éprouve ce singulier, en pilotant l'avion.

Anne Couillaud

-
- 1 - *Néguentropie*, exposition à l'abbaye de Maubuisson, du 4 juillet au 19 novembre 2012.
 - 2 - Pierre Tillet, « L'architecture au tournant de la sculpture. Sur l'œuvre de Vincent Lamouroux », *Cahiers du MNAM*, printemps 2012.
 - 3 - Germaine Dieterlen, « Classification des végétaux chez les Dogons », *Journal de la Société des Africanistes*, t. XXII, 1952 : "La forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot terrestre ou marin constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement".
 - 4 - Entretien avec Vincent Lamouroux, juillet 2012.
 - 5 - Robert Morris, « Notes on sculpture - part II », *Artforum*, octobre 1966.
 - 6 - Pierre Tillet, *op. cit.*
 - 7 - Entretien avec l'artiste, juillet-août 2012.





trajectories

Few forms, simple forms, powerful forms: the works of Vincent Lamouroux demonstrate just how uncompromisingly attached to form this artist is.

In his ongoing blurring of the boundaries between sculpture and architecture, and in “making form differently”, as he puts it, Lamouroux offers the viewer a sensually meaningful experience at the same time as he casts light on some of the issues in contemporary aesthetics.

The forms to be seen in his recent installations are archaic, curved, and often very big: a spiral, sand dunes, a fossil, a building, a white grove of trees. They either tend towards abstraction or are frankly abstract. The economy and size of these signs establish the perfect context for a contemplative art experience taking us to the heart of what the artist wants to say.

In his installation *Néguentropie* at Maubuisson Abbey¹, Lamouroux invites the spectator on a metaphysical stroll through an environment in which time seems to have stopped. Occupying three rooms in the historic building, this “sculpture-place”, to use the very apt term coined by Pierre Tillet,² is made mainly of sand. Here we find a reference both to the vast desert spaces so dear to the artist and to his *Sol(s)* and the installation *Sédiments* (2008).

In the central room, no sand, but an imposing, empty shell, a gigantic cardboard spiral with a 3-metre high entrance the visitor cannot venture into. This outsize fossil conjures up lost worlds as it illustrates the title of the exhibition: negentropy being that form of order which in nature defines the organisational factor in physical – and maybe social and human systems – which counters the inherent tendency to disorganisation, to entropy. This is, for example, the order which at a given moment dictates that a snail stop creating whorls.

The snail, symbol of slowness but also of self-sufficiency – he carries his house with him – allows Lamouroux to create a habitat within the Abbey, a habitat within a habitat. The snail and the spiral stand for movement within fixity.³ They also embody a universal lunar symbol of periodic regeneration, and thus of fertility. The economy of these signs – a giant shell, sand dunes – is accompanied by an appropriate economy of production.

As always in Lamouroux’s work, form and matter are intimately connected. With sand the artist has shaped a landscape that shifts in time with the steps of the visitors moving through the installation. The matter he has chosen alludes to time, suggesting not only the hourglass, but also the wearing away of the building housing the work and the collapse of the work inside it. This interior landscape seems simultaneously frozen and changing. The curves of the dunes match those of the abbey’s vaults. The eye is offered novel points of view and perspectives, together with fresh details of the interior of the building.

This distinctive *mise en scène* encourages physical and mental projection. Here at Maubuisson the intrinsic tension of the experience – the difficulty, sometimes, of walking about, the frustration at being denied entry to the shell – give rise to desire, projection, reflection.

Lamouroux uses symbolic forms, forms with a broad, unifying scope. As he sees it, in the world of objects we live in, in which our capacity to see is constantly being shaped and enriched, form is crucial. The work of art explores these concepts in relation to a given reality, that of a world through which we move surrounded by a host of objects – objects which, he stresses, determine and condition our way of seeing.⁴ The work of art is based on a phenomenological and perceptual experience in which form and matter interact and in which, often, matter is used to underscore what the artist perceives in form. Lamouroux's choice of outsize objects shows him thinking along the same lines as Robert Morris, i.e., "beyond the object".⁵ He offers a total experience in which the object is no longer grasped in terms of our need for it and the unilaterality of that need is eliminated. His presentation of disproportionate symbolic forms destabilises our gaze, changes our focus and activates further forms.

At Fontevraud abbey in 2011 his installation *Belvédère(s)* was configured as a kind of gigantic pedestrian rollercoaster inside the cloister. There, as at Maubuisson, the historic character of the venue explicitly pointed up the coexistence of different time frames within the work. This "sculpture-place"⁶ was to be walked through as it offered original, changing views of the building and its surroundings. Once more this was a multisensory experience and one that posed certain difficulties: running a ladder up a sine curve can only be done using steps of unequal heights and lengths. The visitor has to go carefully and his pace adjusted, tautened and sometimes made propulsive. Again as at Maubuisson, movement is both irregular and natural: this is palpable in the actual walking and the experience, but also in simple observation of the room. The movement and its concept affect both the manner of seeing and the body.

The fossil returns in *Mock-up* (2012), this time in the form of the endoskeleton of a car, the Firebird III, set at an angle on a light metal base, as if run aground. Dating from 1959, Firebird III was the third version of this futuristic vehicle, first designed by General Motors early in the decade. Interestingly the first version, Firebird I, revealed in 1953, looked like a plane on wheels. Inspired by the conquest of the air, it was intended to show off the maker's technological skills, but never went into production.

With its seven fins, the Firebird III replicated full size for *Mock-up* is a blend of animality and automobile wizardry. By endowing the form with a new life, Lamouroux suggests a change in interpretation: the mechanical gives way to the skeletal, to a fine-boned structure with an uneven, grainy surface, a form that is obsolete. This is an immobile, high-and-dry mirage.

Another seeming mirage, the artist's poetic piece in the Buttes-Chaumont park is also reminiscent of a fossil. *Projection* involved coating a group of trees with an opaque white mix of slaked lime, flour and sugar, which created an impression of something hard and friable, a kind of ceramic. Time seemed suspended here, the trees looked snow-covered or fossilised. Deliberately artificial, enchantingly enigmatic, his white grove dialogued with and extended the art of Jean-Charles Alphand's park, in a blend of romantic vision and technical prowess. Combined with the visual shock it triggered, the impermanence of a work vulnerable to wind and rain created a sense of urgency in the viewer. The title refers both to the way the coating was sprayed onto the trees and to the effect of this piece of artificial landscape on the spectator as he first saw, then entered the image. There was a clash here between time frames: that of a mix of seasons – in the gradual breakdown of the work – and that of the physical discovery of the work by the passer-by. *Projection* had, too, an undeniable pictorial quality: this is a work that reconciles painting and sculpture. Here painting both materialises and dematerialises form.

In emphasising the fossil and skeletal forms of *Néguentropie*, *Mock-up* and *Projection* the artist is seeking to reintroduce time: the idea and sensation of time. Form also being space, he summons us to consider time and space together. Our spatial awareness is unified by spacetime. Contemplating each of these works, the beholder can wonder about the meaning of being there, of being present. Memory is called up, associations come into play – or not. Freedom as a certain kind of viewer/performer autonomy is preserved and encouraged. The viewer coproduces the work. These works are also to be grasped implicitly, in their interstices, in our relationship with them.

With *ATLS* (Air Time Light Space), to be presented in the context of the Meuse département's Vents des Forêts art venture in 2013, Lamouroux explores a territory on which he dematerialises and redefines the work of art. Here he decides to create form differently, freely. From a plane he is piloting himself he draws the outline of an ephemeral structure visible solely from above or below. The sky – that mapped, classified system – welcomes this immense abstract shape. Time and process are crucial to the realisation of this radical work.

This virtual structure, an authentic temporal artefact generated solely by aerial navigation, dissolves into the sky, leaving any assessment to the spectator present at the time of its execution.

The work happens in different times and spaces: its actual execution in a first time-place, its virtual creation via the Internet and a blog in a second, and its photographed version in a third. Ultimately, though, the work's existence is instantaneous and paradoxical: this is an ephemeral, dematerialised form produced by movement. In a work like *ATLS* we witness a magisterial collusion between sign, space and time.

In Lamouroux's most recent pieces changes are taking place.

The viewer's attention is sparked by installations or other procedures which simultaneously capture and captivate. There are suggestions of the experience of time in all senses of the term. With *Néguentropie*, for example, we are confronted with a fossil at the same time as we are inside one. The abbey, a place of worship, is transformed into a place of culture, with each of these states demanding a particular form of belief on the visitor's part.

Important, too, is the way the artist fits time into the viewer's thought process. Not only does he conceptualise movement, he represents it too. Here time and duration – in the Bergsonian sense – become one.

As signs erected in space by the artist, the works become surfaces for projection of the viewer's desires – imagos – while offering him another experience as well. The sign is embodied in matter, designating and signifying. With the exception of *ATLS*, the artistic act is not perceptible in the finished work. The artist's physical relationship with matter lies on another plane: jubilantly he conceives and watches the formation of an immense cardboard shell, of the wooden skeleton of a car which he sprays with coat after coat of roughcast and silica to get the uneven, granular finish he wants.

At the same time he goes along with photographic documentation of the stages of creation of his works, taking the step towards intimacy that artists like Donald Judd and Robert Morris had opted for avoiding. There is jubilation in size, too.

With Bergson we can say that signs are always spatial in nature and that time is the spatialised sign of duration. Signs as a rule are fixed, and as such go counter to movement. Lamouroux's works reconcile signs and movement: more precisely, they allow us to think in terms of movement, space and time simultaneously. The three merge. Lamouroux's signs are movement embodied.

The sign – the work for the subjectivity of the viewer – becomes a special image, an image in-itself.

In Lamouroux's case the sign is combinatory, becoming a symbol in such a way that the in-itself of the image induces the perception and the feeling of movement. The time-image – in the Deleuzian sense – becomes a sign-time via the viewer's internalising of movement, and of time. The viewer both internalises and projects this time and this movement.

Lamouroux's "signs of art" – to quote Deleuze again – set out precisely to answer a fundamental question in contemporary aesthetics: how to make time physically discernible. The power and uniqueness of these works is that they incarnate a unity of sign and time. Moreover, in the present moment of the viewer's experience, his physical acting upon matter joins with his past – Deleuze's "ancient mythical present" – and its call to intimacy.

The artist has insisted, moreover, that during *Néguentropie* there should be a special screening of Nicolas Roeg's 1971 film *Walkabout*, which provides an insight into his vision of the exhibition. *Walkabout* relates the encounter between an Aboriginal teenager and two young white city dwellers in the Australian desert. The survival of the two hinges on their meeting the Aboriginal youth, who is undertaking his obligatory initiatory "walkabout". The natural environment is filmed in close detail and the movement of the narrative is very slow, with the desert becoming a character in its own right. Elemental and powerful, the film is a meditation on the encounter between two cultures and the disappearance of a way of life. Set against the implicit backdrop of mass culture and the consumer society, it is also a study of the loss of innocence: an often fantasised loss of innocence, but one very present in our minds. The real and conceptual walkabout offered by the film and, more broadly, by *Néguentropie*, leads irresistibly to what are major concerns for the artist: the confrontation between the living world and technical advances, for example, and the rarity of the latter's contribution to social progress.

With a sculpture like *Mock-up* Lamouroux performs what he calls the "metaphorical rendering-down of a myth".⁷ The embodiment of mobility and speed, the vehicle also personifies the myth of the conquest of territory and time. This sculpture contains movement and power as the same time as it comments ironically on them. Gutted and fossilised, it anticipates what the car industry is becoming, while challenging the notions of mobility and freedom.

Nonetheless Lamouroux's work has no political or authoritarian content in any literal sense.

At the same time, a work like *Néguentropie*, and in particular the colossal shell, summons us to think about growth and decrease, about what Austrian-born philosopher Ivan Illich has taught us to call "the wisdom of the snail". Illich sees in the snail an example for our societies, with their fanatical productivism: at a given point in time the snail stops producing its whorls, which would become too heavy a load for it, and moves into decrease mode. One whorl extra would oblige the snail to expend part of its energy in compensating for the problems caused by an outsize shell. Colluding with Illich, Lamouroux slips in the notion of decrease, the notion that growth does not necessarily entail well-being, by presenting this huge, solitary shell in this desert landscape: an idea underscored by this disproportion, this transformation of the object into a quasi-threatening presence.

With *Mock-up* and tactile spaces like *Néguentropie* at Maubuisson and *Belvédère(s)* at Fontevraud, there comes a superposition of image and object, site and vision, abstraction and nature. Movement is concretised in immobile poses.

ATLS can be seen as an ultimate attempt at making architecture float. In the course of the performance Lamouroux fulfils one of modernism's aspirations – we think here of John Lautner or Buckminster Fuller – in lifting a structure and making it fly. Faced with the impossibility of cutting free of gravity, the modernists succeeded only in making a clean sweep of the past. With *ATLS* Lamouroux simultaneously challenges the limitations of the modernist movement and turns fantasy into reality for the duration of the work.

In the 1960-70s a generation of artists denounced the power structures and the ideological imperatives implicit in the cultural scene, in the belief that this would lead to another way of living and making art. This perspective has endured and spread, but in the process its political content has been attenuated, not to say neutralised. It is time, then, to consider what might be the possible models, now, for artists seeking to put critical, alternative points of view.

While taking shape within and for the institutional world, the Lamouroux oeuvre is marked by a certain radicalism: with his appropriation and interlinking of forms, and especially the size of his works, the artist challenges, not to say overflows the institutional, defying it with the contrast he generates between form and space. Nonetheless, the institution remains the decisive vector. In his book *The Machine in the Garden*, Leo Marx deftly shows how nineteenth-century artists introduced the machine into landscape – “into the garden” – so as to give modernity its place. By bringing back the formless – sand, artisanality, outsize organic shapes – Lamouroux, in a sense, tips the garden into the machine. The media, forms and dimensions he opts for suggest resistance. The symbolic and metaphorical power of his works echo a modern era stripped of any utopia. The dialogue between site and work interests him unremittingly as he constructs his heterotopias. And yet the exterior – the outside – infiltrates each of his works. Natural elements – sand at Maubuisson, wood at Fontevraud, the wooden skeleton/mock-up – permeate both the institution and the oeuvre, with the changes to be found in the latest works denoting an affirmation, and maybe even a new radicalism.

By making form differently, by inviting us to consider and experience movement, time and the singular through his signs, Lamouroux offers us the possibility of deepening our own subjectivity. He summons us to consider the singular, to refocus our desire on singular and perhaps alternative things, in the sense of things parallel to reality. And through his own intimate approach, he experiences the singular as he pilots the plane.

Anne Couillaud

-
- 1 - *Néguentropie*, exhibition at Maubuisson Abbey, 4 July-19 November 2012.
 - 2 - Pierre Tillet, "L'architecture au tournant de la Sculpture - Sur l'œuvre de Vincent Lamouroux", *Cahiers du MNAM*, spring 2012.
 - 3 - Germaine Dieterlen, "Classification des végétaux chez les Dogons", *Journal de la Société des Africanistes*, vol. XXII, 1952: "The helicoidal shape of the marine or land snail's shell is a universal glyph for temporality, for the permanence of being amid the fluctuations of change."
 - 4 - Interview with Vincent Lamouroux, July 2012.
 - 5 - Robert Morris, "Notes on Sculpture Part II", *Artforum*, October, 1966.
 - 6 - Pierre Tillet, *op. cit.*
 - 7 - Interview with the artist, July-August 2012.

