

■
IN SITU
FABIENNE LECLERC
■

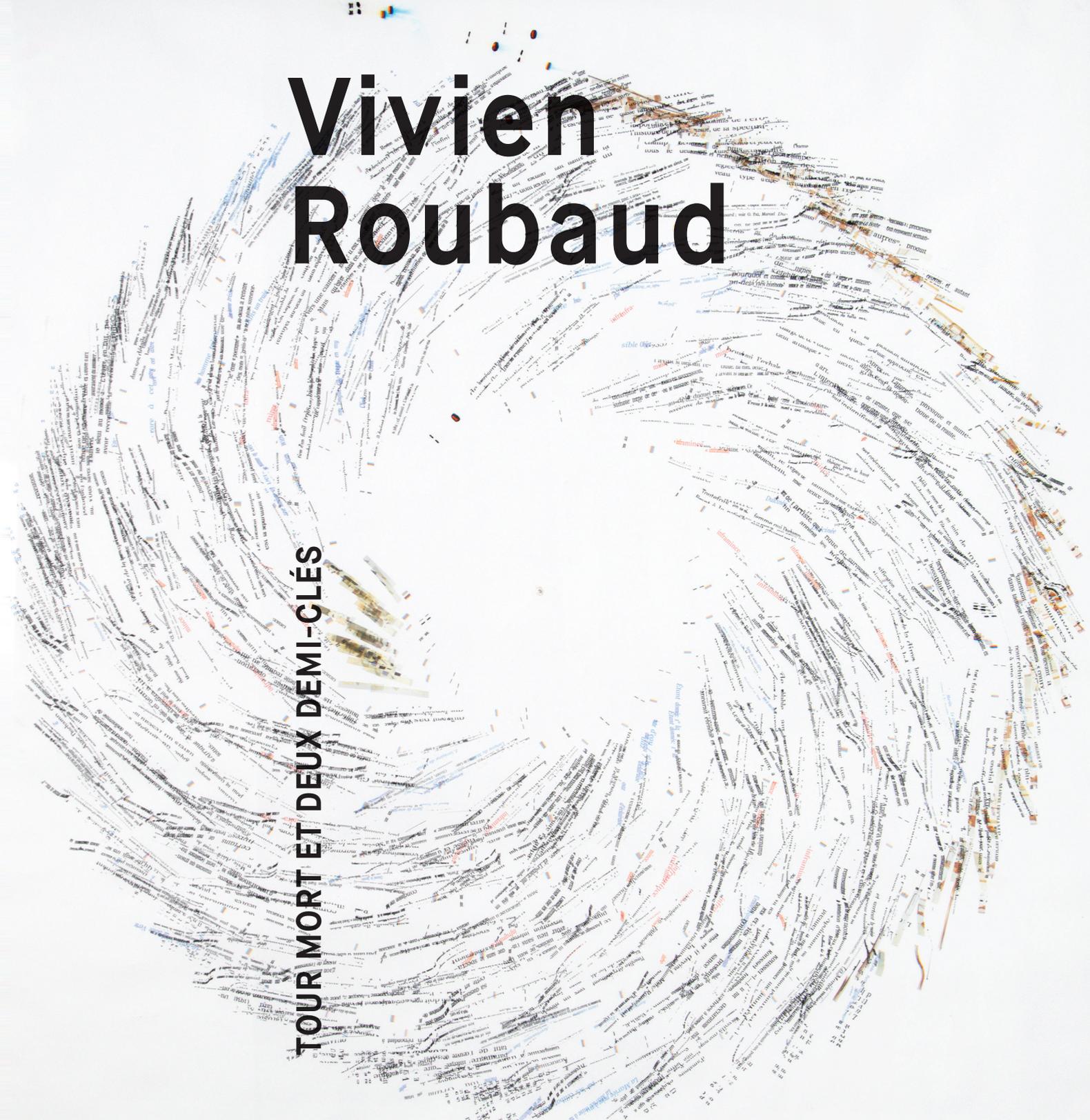
VIVIEN ROUBAUD
TOUR MORT ET DEUX DEMI-CLÉS
11.09 — 22.10.2022
■

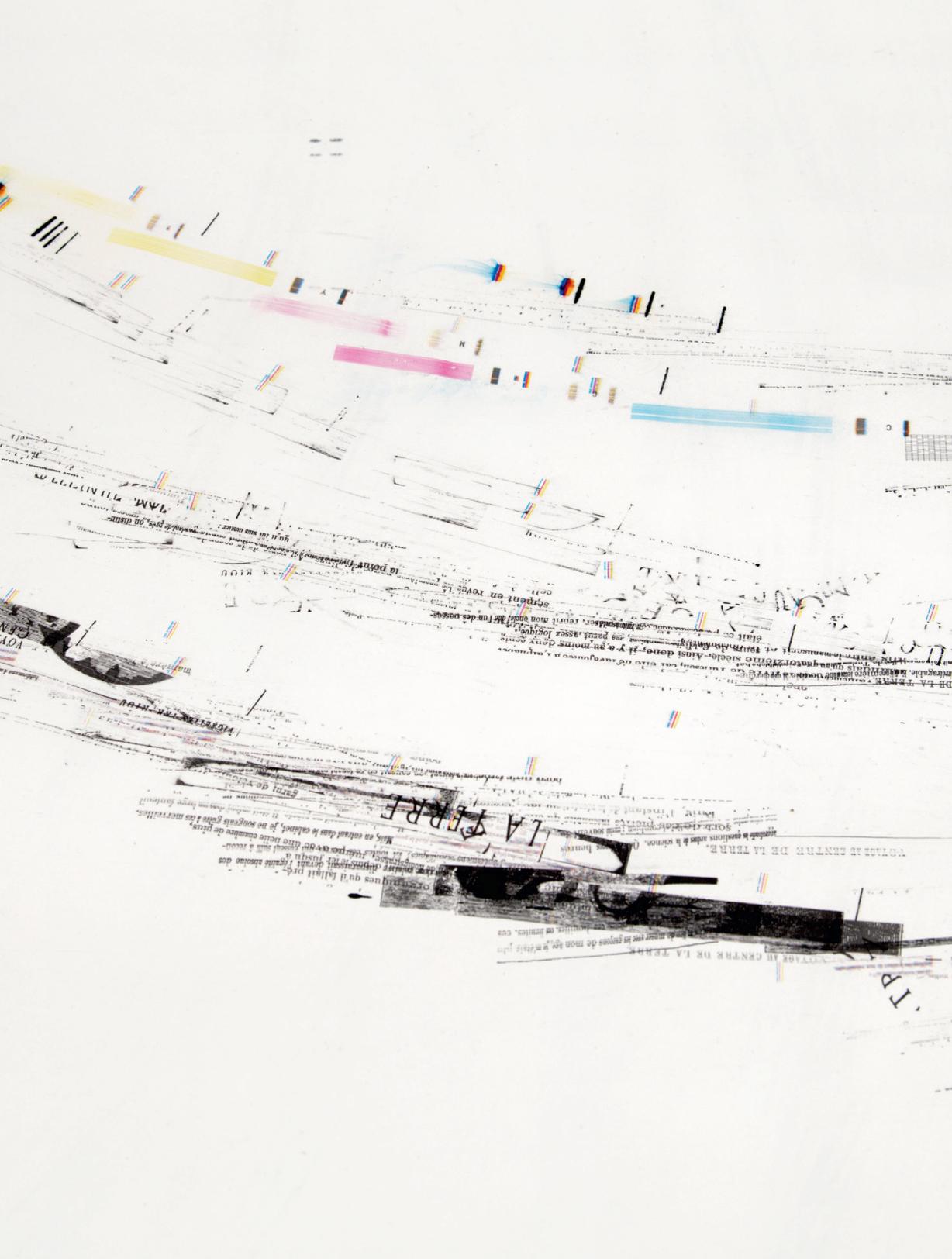
43 RUE DE LA COMMUNE DE PARIS
93230 ROMAINVILLE FRANCE
T +33 (0)1 53 79 06 12
WWW.INSITUPARIS.FR

■
GALERIE IN SITU
GALERIE@INSITUPARIS.FR
■

Vivien Roubaud

TOUR MORT ET DEUX DEMI-CLÉS





TOUR MORT ET DEUX DEMI-CLÉS



Vue d'exposition / Exhibition view, 2022



Vue d'exposition / Exhibition view, 2022

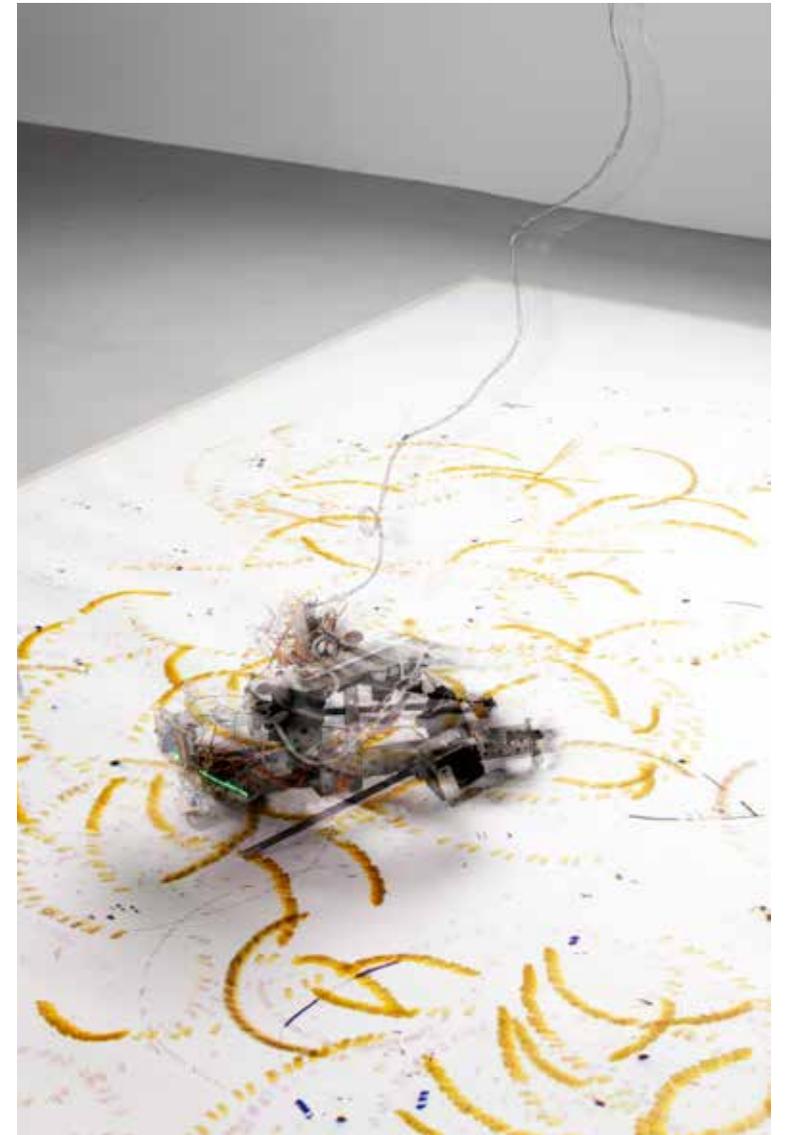




Vue d'exposition / Exhibition view, 2022



Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm



Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm

Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm





Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm

JACINTO LAGEIRA

Usure

Dans *La notion de dépense*¹, tenu par Vivien Roubaud pour une importante source d'inspiration, Georges Bataille procède à une attaque en règle de l'idéologie de la finalité et de l'utilité dans divers domaines politiques et socio-économiques, y compris dans les arts, pour y opposer l'inutile, la dépense improductive, le jeu. Il reprend ainsi, sans les citer, nombre d'auteurs de l'esthétique des Lumières (Shaftesbury, Kant, Schiller) pour lesquels l'art est désintéressement, « finalité sans fin », un jeu libre et en soi, l'inutile par excellence — certains des ingrédients composant l'autonomie de l'art. Voulant conférer une dimension anthropologique à cette notion de dépense non productive, inutile, inutilisable, dont on ne saurait retirer quelque intérêt, Bataille se réfère surtout à la recherche de Marcel Mauss, *Essai sur le don*², plus précisément à la pratique du *potlatch*, cérémonies agonistiques lors desquelles des dons et des contre-dons conduisent généralement à la destruction en pure perte de biens essentiels pour la communauté, cela en vue d'acquérir un pouvoir symbolique, de la reconnaissance, de l'admiration de la part de ceux et celles qui à certain moment ne pourront poursuivre la lutte. Or plus on détruit, plus on acquiert du prestige, car seul peut se laisser à donner à perte celui qui possède beaucoup. Si Bataille écarte l'autre forme du don analysé par Mauss consistant dans la triple obligation du donner-recevoir-rendre — on est l'obligé de l'autre, mais libre de ne pas rendre par un contre-don le présent accepté —, et qui n'est pas un rapport agonistique, la notion de « dépense improductive » condense pertinemment ce que les arts contemporains parviennent encore à réaliser dans un monde pénétré de toutes parts par l'économique. Quand bien même telle œuvre d'art coûte un prix exorbitant, sa valeur artistique, plastique et esthétique n'équivaut en rien à son prix, demeurant donc une dépense de

1. Georges Bataille, *La Notion de dépense* (1933), repris dans *La Part maudite*, Paris, Minit, 1967.
2. Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1924-1925), repris dans *Anthropologie et sociologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013.

temps, d'énergie, d'investissement matériel et mental – pour le producteur comme pour le récepteur – littéralement inutile, improductive, un jeu n'ayant d'autre finalité que le jeu pour lui-même. À cet égard, les œuvres d'art sont *inestimables*. Outre ces éléments de la *Notion de dépense* qui recourent pour partie la démarche de Vivien Roubaud, le tout dernier chapitre s'en rapproche encore plus, car il s'agit dans ses œuvres de restituer « l'insubordination des faits matériels », aussi la résistance et même la résilience des objets et des choses. À voir la seconde, cinquième ou énième vies que parvient à leur insuffler l'artiste, nous ne sommes pas loin de l'apparemment candide interrogation de Lamartine : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?³ »

La société de consommation et son interminable profusion d'objets a redonné vie à cette ancienne pratique du potlatch en la démultipliant au point d'avoir établi un potlatch globalisé. Mais même les possédants les plus riches et souvent les plus dilapidateurs commencent à douter de leurs dépenses somptuaires. Par ailleurs, les moins fortunés ou modestes demeurent attachés à certaines petites choses, menus objets, babioles qui n'ont de valeur que pour celles et ceux qui y ont investi de l'affect, des souvenirs, des moments à jamais révolus. C'est ce charme désuet autant que spectral d'objets de récupération banals qui furent des parcelles de nous-mêmes qui sont livrés dans les déconcertants bricolages de Vivien Roubaud. Les lustres tournant à l'intérieur de grandes sphères transparentes (*Lustre gonflable*), les ailes de papillons s'animant brièvement de temps à autre (.....), ou des branches de salsifis douteux (*Tragopogon dubius*) s'ouvrant sous l'effet d'une courte et intense chaleur, autant de choses ou d'objets dont nous sommes familiers, comme dans la majorité des réalisations de l'artiste, mais dont la mécanisation improbable ou la réactivation organique *post mortem* nous font nous demander s'il ne se cache pas un esprit dans la machine. Depuis Descartes ayant émis de curieuses hypothèses sur les « animaux-machines », repris par La Mettrie mais à propos de l'humain (*L'homme machine*, 1748), cela

jusqu'à la « machine de Turing » et plus récemment à l'I. A., les objets sont devenus progressivement intelligents ou vivants, puisqu'ils peuvent parler, agir, décider. Ce n'est pourtant pas les caractères évolutifs des machines ou des objets qui intéressent Vivien Roubaud, mais leur obsolescence, leur fin de vie, ou leur mort complète (« la machine est morte », « la boîte de vitesses a rendu l'âme », « l'ordinateur a expiré »). En adepte mesuré du Dr. Frankenstein, notre artiste exploite plutôt les cadavres, les objets démembrés, des squelettes abandonnés, des fils, de la ferraille, des débris, des trucs et des machins ayant perdu toute fonction et usage.

Il faudrait d'ailleurs plutôt parler ici de valeur d'usage selon l'acception courante en économie politique. Comme l'avait vu le premier Aristote (*La Politique*), la valeur des usages possibles d'un objet déterminera sa valeur d'échange : un objet complètement hors d'usage, ne pouvant plus servir, n'aura pas la même valeur d'échange qu'un objet que l'on peut encore utiliser (c'est là un complément de la vision lévi-straussienne du bricoleur dans *La Pensée sauvage* : cela peut toujours servir). Depuis quelques années, l'embellie de la société de consommation ayant fait heureusement son temps, la plupart des créateurs, designers, constructeurs, fabricants lancent parcimonieusement sur le marché des objets réutilisables, réparables, cherchant ainsi à allonger leur longévité et par là leur valeur d'échange. Par simple contingence, les œuvres de Vivien Roubaud voient le jour en ce fameux moment de l'anthropocène où l'on cherche à jeter moins, à réduire la pollution, à recycler, à maîtriser les énergies, tout cela visant ni plus ni moins à nous maintenir en vie en tant qu'espèce le plus longtemps possible. Le mal est pourtant fait : nous sommes envahis par des milliards de tonnes de déchets qui sont autant de bombes à retardement – réalité des plus urgentes si l'on songe aux déchets nucléaires (non réutilisables et non recyclables). Ce décalage historique assumé par l'artiste – ni consumériste ni écologiste – pourrait le placer en porte à faux n'était son cheminement sur la ligne de crête du comique et de l'inquiétante étrangeté. Les contes peuvent être plaisants et amusants lorsqu'ils font parler

3. Alphonse de Lamartine, vers du poème *Milly ou la terre natale* (1830).

les objets, cela devient plus angoissant lorsqu'ils se meuvent dans des films, et plus encore lorsque nous sommes en leur présence. Il est vrai que les objets réinvestis et reprogrammés sous différentes formes chez Roubaud n'effraient pas, mais certains étant quelque peu anthropomorphisés, leur plus ou moins grande mécanisation les rend alors étranges et inquiétants du fait même que ce sont des objets et des choses dont nous faisons usage quotidiennement. En devenant relativement autonomes, développant des états autres que ceux pour lesquels ils étaient prévus, ils reviennent à la vie sous d'autres fonctions, dynamiques et temporalités qui les apparentent à des organismes capables de mutations indéfinies et imprévisibles, bien que cette soudaine vitalité recouvrée les mènera de nouveau à un autre usage et usure, jusqu'à ce que l'on ne puisse définitivement plus rien en faire.

En réemployant toute sorte d'épaves et de rebuts dont on peut encore tirer parti, il s'agit à la fois de souligner que d'autres usages sont encore viables, que l'objet produit n'est donc pas véritablement fini, et de révéler surtout la zone grise entre l'inutilisable d'autrefois et l'utilisable actuel, entre le trépas ou l'obsolescence de l'objet et sa reviviscence quasiment miraculeuse. Comme si le mystère de la vie après la mort s'était déplacé dans d'autres corps, mouvements et matériaux, apparaissant enfin dans sa nudité factuelle, sa brutalité de néant. Le caractère humblement féérique de la petite foire d'appartement des lustres qui tournent montre simultanément l'inanité d'une telle démarche. Ils peuvent encore servir à éclairer, bien qu'ils soient très encombrants, mais relèvent plus de la catégorie de l'absurde ou de quelque expérience pataphysique digne du personnage du Dr. Faustroll d'Alfred Jarry. Ce savant est le concepteur de la science des « lois qui régissent les exceptions [...], des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits dans leur virtualité⁴ », méthodes et projets qui s'appliquent on ne peut mieux aux expériences fantasques et déraisonnables de Vivien Roubaud. Pourtant, si la finalité ou l'utilité des réalisations ne sont aucunement avérées, elles n'en fonctionnent pas moins. Mais en vue de quoi ?

Nous retrouvons le questionnement précédent : toute fonction doit-elle être utile, posséder une finalité, avoir un usage ? La finalité sans fin du jeu de l'art peut être attribuée à toutes les œuvres d'art, mais dans les objets et installations fabriquées par notre artiste la dépense réelle d'énergie des objets et la force de travail dépensée par le créateur contredit frontalement l'idée largement partagée, car massivement imposée, que tout travail et toute dépense étant productifs, ils conduisent nécessairement à des biens de production. En ce sens, comme le signalait déjà Marx de manière ambivalente dans les *Manuscrits de 1857-1858* (« *Grundrisse* »), le travail artistique est un « travail improductif », L'œuvre est bien, littéralement, *produite*, selon divers degrés de force de travail intellectuel et physique, mais une fois achevée, elle demeure *improductive*. Du point de vue de l'économie, c'est une impasse, un statut inacceptable.

Selon la théorie dominante, un travail de production et son produit doivent pouvoir entrer dans le circuit de la marchandise où, possédant une valeur d'usage et d'échange, l'on pourra en tirer un bénéfice, une plus-value, et ainsi accumuler et reproduire du capital, ce que ne permet pas le travail improductif de l'art, dont au moins la valeur d'usage est des plus restreinte, alors que sa valeur d'échange peut s'envoler. Sans entrer ici dans les détails complexes de cette position, par ailleurs critiquable, une considération historique peut l'éclairer. Les termes d'usage et d'usure (intérêt, profit) proviennent tous deux des racines latines *usura*, *usurare*, *usus*, autrement dit « se servir de ». On se sert de l'argent, on se sert des objets, mais le premier se reproduit sans s'user (accumulation du capital), les seconds se détériorent, se dégradent, finiront par disparaître et, par cette annihilation, également leur usage et leur valeur échangeable. L'*improductivité* des *productions* de Vivien Roubaud relève entre autres de ce que la régénération de ce qui est usé, a largement servi et ne vaut plus tripette, demande énormément de travail artistique pour aboutir à des objets qui eux-mêmes travaillent par surcroît, mais souvent à vide, de sorte que notre artiste produit, à la lettre, de la déperdition, de l'entropie,

4. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (1898, édité en 1911), Paris, Gallimard, *Œuvres complètes*, 1, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, Livre II, VIII, « Définition », p. 668-669.

des choses qui, par une étrange contorsion conceptuelle, servent à ne plus servir à rien. Mais produisent encore, comme par un de ces réflexes naturels propre aux cadavres, des mouvements, des sons, des écritures qui, tout en attestant de la production de l'improduction, ne font qu'accélérer leur futur état estampillé « hors d'usage ».

L'un des moteurs de la production est l'usage et l'usure des choses matérielles auxquelles nous recourons comme des valeurs immatérielles auxquelles nous nous référons, qui peuvent également s'user, ne plus servir, car passées de mode et devenues pour ainsi dire hors d'usage symboliquement. Mais les œuvres de Vivien Roubaud sont à perte, à vide, s'échinent à long terme à l'autodestruction et, pour reprendre des termes battailliens, sont résolument de l'ordre de la *consumation* et non de la consommation. Dans leur usage et usure programmés auparavant par leurs fabricants, une fois reprogrammées par Vivien Roubaud pour se consumer, leur dernier soupir exhale encore quelques bribes traitant essentiellement de leur disparition en cours. Les salsifis douteux, supposément morts, puisque coupés de leur milieu naturel puis conservés dans un réfrigérateur, retrouvent pourtant un semblant de vie lorsqu'une forte soufflerie, durant environ quatre minutes, parvient à les ouvrir et à faire ainsi apparaître les akènes (fruit sec indéhiscents, nous dit la botanique). Ce sera pourtant leur perte définitive ; ils tomberont et ne pourront servir à nouveau, ne *revivant* qu'une fois. Les références directes aux machineries extravagantes de Marcel Duchamp, de Raymond Roussel ou encore de Jules Verne, dans les œuvres où des imprimantes inscrivent au sol la totalité de certains textes – *Impressions d'Afrique* et *Nouvelles impressions d'Afrique* de Roussel ; *Voyage au centre de la Terre* et *L'Île mystérieuse* de Verne ; *Le Grand verre*, de Jean Suquet – ont la particularité de reprendre par réécriture les fonctionnements impossibles ou quasi impossibles (c'est moins le cas chez Jules Verne) des machines représentées et décrites par leurs auteurs. Les étranges machines conçues dans les romans de Roussel étaient également représentées sur scène dans son théâtre ; les notes de

Duchamp pour *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, faisaient ainsi s'articuler, comme partie intégrante du projet, le lisible et le visible, comme l'invisible alors suppléé par le langage. Des machines qui ne servent à rien ou, plus exactement, ne servent à rien d'autre qu'à mettre en route notre imaginaire tel des engrenages idéels qui prolongent ces machines virtuelles et fictionnelles.

La recherche de fictions de la part des humains est une manière contournée et différée de s'opposer à la mort, et au moins les métaphores sur la vanité de l'existence que proposent les œuvres d'art, sans nécessairement apaiser nos craintes, sont-elles une forme matérielle autant que mentale de penser notre finitude. Dans les arts comme dans les sciences humaines, la machine comme métaphore ou équivalence de l'humain est amplement explorée, l'une des plus célèbre étant la notion de « machine désirante » développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (*L'Anti-Œdipe*). Si le désir est production de vie, de persévérance à être, il peut également s'éteindre, s'éteindre peu à peu, s'évanouir sans retour, puisque le temps nous est tout simplement compté. Deux *Horloges* modifiées et reprogrammées par Vivien Roubaud nous le rappellent inexorablement : plongées dans un bain d'huile de vaseline qui biologise le mécanique et automatise le chimique, elles sont quelque peu anxiogènes par une régularité qui semble ne jamais s'épuiser et décompte simultanément les secondes, heures et jours des spectateurs en train de s'amenuiser. Les *Stalactites*, entre formation naturelle et artificielle comptent d'une autre manière, et c'est à peine une image, l'écoulement du temps, même si le goutte à goutte ne parviendrait à faire que le stalactite touche l'autre extrémité qu'au bout de plusieurs mois, peut-être années. L'irreprésentabilité de cette très longue temporalité s'étend bien au-delà d'un temps humain vécu lorsque l'on apprend que ce sont là des concrétions urbaines souterraines collectées par l'artiste et qui se sont formées avec une extrême lenteur. Autre *tempo*, les ailes de papillons naturalisés, fixés à des fils à mémoire de forme, bougent lentement par intermittence, tantôt de manière

presque imperceptible, tantôt avec un battement presque vivant, et tendent à donner forme à l'étrange idée des animaux-machines. Au vrai, comme ne sont présentes que les ailes, par ailleurs non reliées directement, et que les corps des lépidoptères ont été entièrement retirés, cette apparente naturalité s'évanouit rapidement pour faire place à une artificialité ténue, légère, fluctuante, mais entièrement fabriquée, accentuant la fascination pour leur hybridité insolite.

Ces différentes modalités temporelles aux rythmes bien différents ont en commun de chercher à donner des formes ou des figures aussi bien à la brièveté de l'instant déjà passé qu'à l'abrègement futur qui reviendra inéluctablement à quelque moment. Ce que l'on nomme la patine des choses n'est autre que l'usure opérée par le temps. Termes d'ailleurs impropres, car s'il y a bien un temps d'usage des objets, le temps même ne saurait aucunement les user. Le temps n'est pas une substance, une entité, quelque chose qui apparaît matériellement et userait les choses, les objets et les êtres en passant sur eux. La fameuse idée du *tempus fugit* cherche à rendre maladroitement notre désarroi quant à l'usure du monde dans le temps et à travers le temps sans que pourtant cette fuite du temps puisse l'éroder. La réalité revient toutefois, entêtante, car c'est bien le temps d'usage, notamment par le travail, par le fait de « se servir de », qui a conduit au rebut la majorité des éléments récupérés par Vivien Roubaud alors réintégrés dans un second circuit, fortement paradoxal, de l'usage du temps. Ni les créations de l'artiste ne viendront à bout du temps ni le temps ne saurait, par nature, les abîmer et détraquer plus encore, jusqu'à les anéantir. Mais les faits résistent, ne se soumettent pas, et l'on bute continuellement sur le constat que l'emprise du temps est à proportion de sa fuite insaisissable.

Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm





Vue d'exposition / Exhibition view, 2022



Vue d'exposition / Exhibition view, 2022



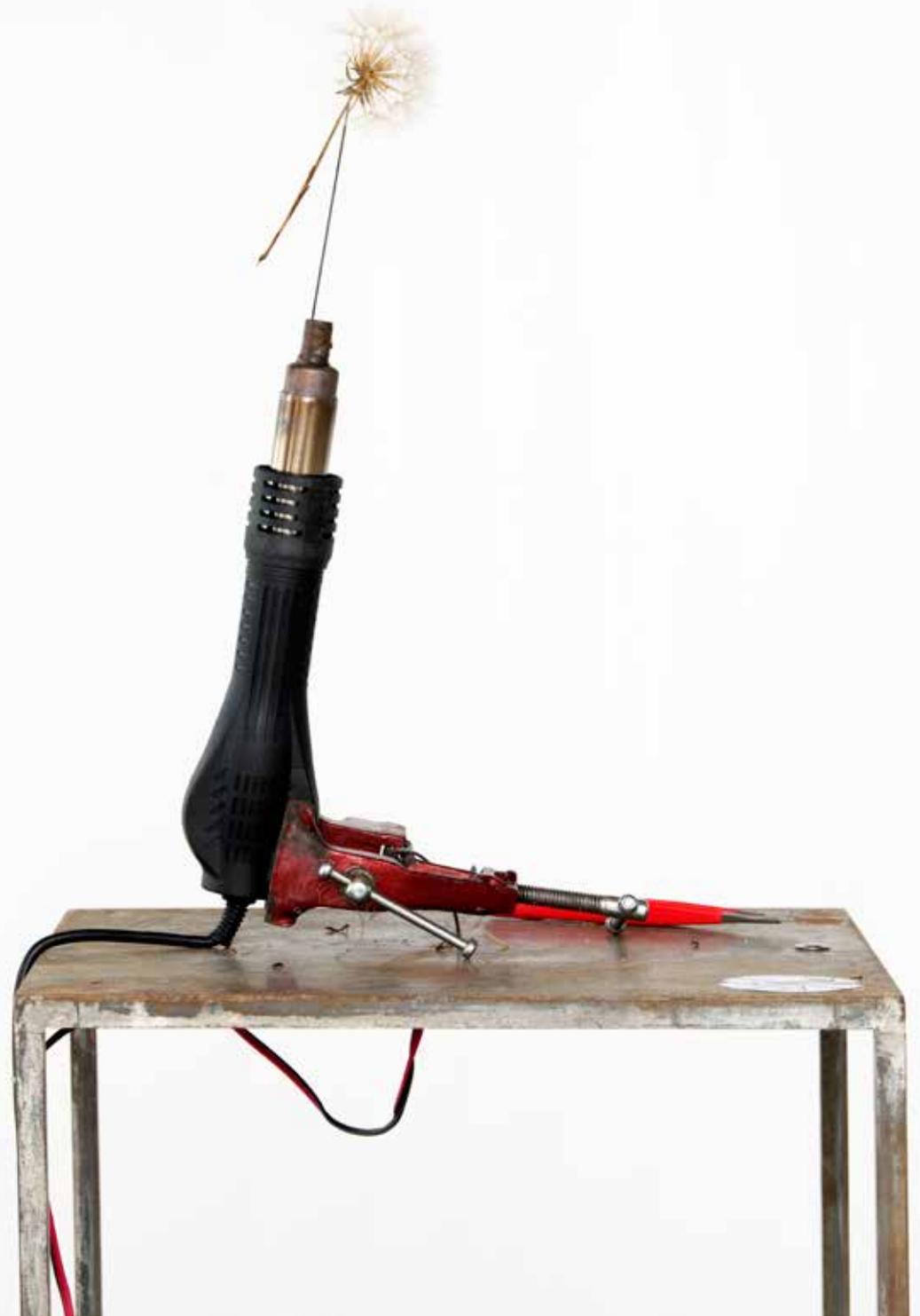
Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm

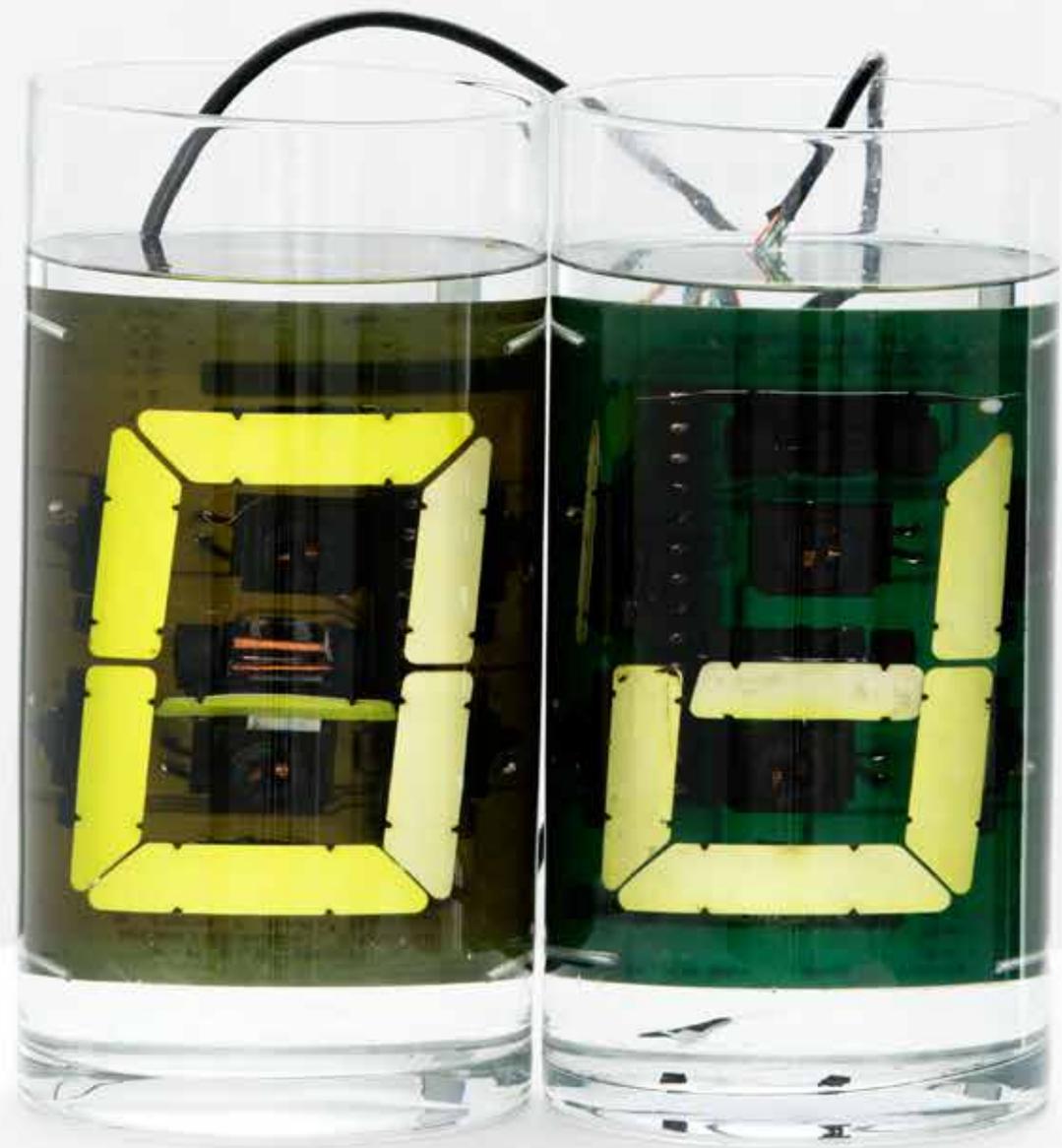


Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm



Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm





Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm

Wear

In *La notion de dépense* ["The Notion of Expenditure"],¹ which Vivien Roubaud considers an important source of inspiration, Georges Bataille engaged in a methodical attack on the ideology of finality and utility in various political and socioeconomic fields, including the arts, to contrast them with the useless, nonproductive expenditure, play. He thus made reference (without citing them) to a number of authors of the aesthetics of the Enlightenment (Shaftesbury, Kant, Schiller) for whom art was disinterestedness, "finality without end," free play and in itself, useless par excellence – some of the ingredients composing art's autonomy. Wanting to give an anthropological dimension to this idea of nonproductive, useless, unusable expenditure from which no interest could be extracted, Bataille referred especially to the research carried out by Marcel Mauss, *Essai sur le don*,² more precisely on the practice of potlatch, agonistic ceremonies during which gifts and counter-gifts generally lead to the total destruction of goods that are essential for the community, in order to acquire a symbolic power, recognition, admiration from those who at a certain moment could not continue the battle. Yet, the more one destroys, the more one acquires prestige, because the only one who can divest himself of his possessions is he who has many possessions. If Bataille excludes the other form of the gift analyzed by Mauss consisting of the triple obligation to give-receive-give back – one person is under obligation to the other, but free to not give back the present accepted with a counter-gift – and who is not in an agonistic relationship, the notion of the "nonproductive expenditure" condenses in a relevant manner what the contemporary arts still succeed in generating in a

world totally penetrated by economics. Even though such a work of art has an exorbitant price, its artistic, plastic and aesthetic *value* in no way equals its price, therefore remaining an expenditure of time, energy, material and mental investment – for the producer as well as the recipient – literally useless, nonproductive, a game having no finality other than the game for itself. In this respect, works of art are *inestimable*. Apart from these elements of the *Notion de dépense* that partially intersect Vivien Roubaud's approach, the very last chapter comes closer to it still, because it is a question in his works of restoring "the insubordination of material facts," as well as the resistance and even the resilience of objects and things. To see the second, fifth or umpteenth lives that the artist succeeds in injecting them with, we are not far from Lamartine's apparently candid questioning: "Inanimate objects, do you thus have a soul / That is attached to our soul and the power of loving?"³

The consumer society and its interminable profusion of objects has given life back to this ancient practice of potlatch by multiplying it to the point of having established a globalized potlatch. But even the richest and often the most wasteful possessors are beginning to doubt their sumptuous expenditures. Moreover, the less well-off or modest remain attached to certain small things, little objects, knickknacks, that only have value for those who invest affect, memories, moments that are forever over in them. It is this outmoded as much as spectral charm of ordinary salvaged objects that were parts of ourselves that are delivered in Vivien Roubaud's disconcerting makeshift creations. The chandeliers turning inside large transparent spheres (*Lustre gonflable* ["Inflatable Chandelier"...]), butterflies' wings that briefly come to life from one moment to the next [...], or common salsify branches (*Tragopogon dubius*) opening under the effect of short and intense heat, things or objects with which we are familiar, as in most of the artist's creations, but

1. Georges Bataille, *La Notion de dépense* (1933), included in *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967.

2. Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1924-1925), included in *Anthropologie et sociologie*, Paris, PUF, "Quadrige," 2013.

3. Alphonse de Lamartine, verse of the poem *Milly ou la terre natale* (1830).

whose unlikely mechanization or organic reactivation post-mortem make us wonder if a spirit isn't hidden in the machine. Since Descartes put forward curious hypotheses on "animal-machines," taken up by La Mettrie but concerning human beings (*L'homme machine*, 1748), and this as far as "Turing's machine" and more recently artificial intelligence, objects have gradually become intelligent or living, since they can speak, act, decide. It is however not the evolving characteristics of the machines or objects that interest Vivien Roubaud, but their obsolescence, their end of life or their total death ("the machine is dead," "the gearbox has given up," "the computer has expired"). A tempered supporter of Dr. Frankenstein, our artist makes use of cadavers, dismembered objects, abandoned skeletons, wires, scrap metal, debris and bric-à-brac that have lost any function or use.

One should moreover speak here more of use value as commonly accepted in political economics. As Aristotle had been the first to see (*Politics*), the possible use value of an object will determine its exchange value: an object that does not work at all, that is no longer usable, will not have the same exchange value of an object as can still be used (this is a complement of Levi-Strauss' view of the handyman in *La Pensée sauvage*: that can always be used). For the last few years, as the growth of the consumer society has fortunately seen its day, most creators, designers, builders and manufacturers are parsimoniously launching reusable, repairable objects on the market, in this way trying to extend their life span and consequently their exchange value. Through simple contingency, Vivien Roubaud's have emerged in this famous moment of the Anthropocene period during which people try to throw less away, to reduce pollution, recycle, master energies, all of which aiming no more, no less at keeping us alive as a species as long as possible. The evil has however been done: we are invaded by thousands of tons of waste that are nothing less than a time bomb – a most urgent reality if we think of nuclear waste (not reusable or recyclable). This historic gap

assumed by the artist – neither a consumer nor an ecologist – could put him at odds, if there wasn't his path along the ridge line of the comic and worrisome strangeness. The tales can be pleasant and amusing when they make objects speak, but this become more anxiety-provoking when they move in films and even more so when we are in their presence. It is true that objects reinvested and reprogramed in different forms in Roubaud's work are not frightening, but some of them being somewhat anthropomorphized, their greater or lesser mechanization makes them strange and worrying by the very fact that they are objects and things that we make daily use of. In becoming relatively autonomous, developing states other than those for which they were planned, they come back to life with other functions, dynamics and timeframes that connect them to organisms capable of undefined and unpredictable mutations, even though this sudden recovered vitality will once again lead them to another use and wear, until the point when one can definitively do nothing more with them.

By reutilizing all sorts of wrecks and cast-offs from which something can still be used, it is a question of both stressing that other usages are still viable, that the object produced is therefore not genuinely finished, and above all revealing the gray zone between what was unusable in the past and what is usable in the present, between the death or obsolescence of the object and its almost miraculous revival. As if the mystery of life after death was moved to other bodies, movements and materials, finally appearing in its factual nakedness, its suddenness of nothingness. The humbly fairy-like nature of this small fair of an apartment of chandeliers that turn shows simultaneously the inanity of such an approach. They can still be used to light the room, although they are very cumbersome, but are more part of the category of the absurd or some pataphysical experience worthy of Alfred Jarry's character Dr. Faustroll. This scholar was the inventor of the science of "laws that govern exceptions [...], *imaginary solutions, which symbolically match the properties of the*

objects described in their virility to the outlines,"⁴ methods and projects that apply perfectly to Vivien Roubaud's strange and unreasonable experiments. However, if the finality or the utility of the creations are in no way established, they still function. But for what purpose? We find the previous questioning: must every function be useful, have a finality, have a use? The finality without end of the game of art can be attributed to all works of art, but in the objects and installations made by our artist, the real expenditure of energy of the objects and the force of work expended by the creator directly contradicts the largely shared – because it is massively imposed – idea that all work and all expenditure being productive, they necessarily lead to industrial goods. In this sense, as Marx ambivalently already pointed out in the *Manuscripts of 1857-1858* ("*Grundrisse*"), artistic work is "nonproductive work." The work of art is clearly, literally, *produced*, according to varying degrees of intellectual and physical work, but once completed, it remains *nonproductive*; From the viewpoint of economics, it is a dead end, an unacceptable status.

According to the dominant theory, production work and its product must be able to enter the merchandise channel in which, having a use and exchange value, a benefit, an added value can be extracted from it, and in this way capital can be reproduced, which the nonproductive work of art does not permit, and whose use value is at least more limited, whereas the exchange value can soar. Without going into the complex details of this position here, which moreover can be criticized, a historical consideration can enlighten it. The terms use and wear [*usure* in French] (interest, profit) both come from the Latin roots *usura*, *usurare*, *usus*, in other words "to make use of." Money is used, objects are used, but the former is reproduced without being worn out (accumulation of capital), the latter deteriorate, wear away, will end up by disappearing and, through this annihilation, so to will their use and their exchangeable value. The *nonproductivity* of Vivien Roubaud's *productions* is a matter among others of the regeneration of what is worn out, was largely

used and is no longer worth anything, requires an enormous amount of artistic work to result in objects that themselves moreover work, but often without a purpose, in such a way that our artist produces, to the letter, loss, entropy, things that, through a strange conceptual contortion, are used to no longer be of any use. But they still produce, as though by one of those natural reflexes seen in corpses, movements, sounds, writings that, while attesting to the production of nonproduction, only accelerate their future condition stamped "out of use."

One of the drivers of production is the use and wear of material things to which we turn as immaterial values to which we refer, which can also wear out, no longer be of use, because they are no longer in fashion and have become, so to speak, symbolically out of use. But Vivien Roubaud's works are aimless, without purpose, work arduously over the long term toward self-destruction and, to use Bataille's terms, are resolutely on the order of *consummation* and not of consumption. In their use and wear programmed beforehand by their manufacturers, once reprogrammed by Vivien Roubaud to be consumed, their last breath still exhales a few bits basically treating their disappearance in progress. The common salsifies, supposedly dead, as they were cut from their natural milieu then kept in a refrigerator, once again however recover a semblance of life when a strong blower, for about four minutes, manages to open them and thus make achenes (an indehiscent nut, botany tells us) appear. This however will be their definitive loss; they will fall out and cannot be of use again, only *reliving* once. The direct references to the extravagant machinery of Marcel Duchamp, Raymond Roussel and Jules Verne, in the works in which printers print the totality of certain texts – *Impressions d'Afrique* and *Nouvelles impressions d'Afrique* by Roussel; *Journey to the Center of the Earth* and *The Mysterious Island* by Verne; *Le Grand verre* by Jean Suquet – have the particularity of taking up by rewriting the impossible or almost impossible functioning (this is less the

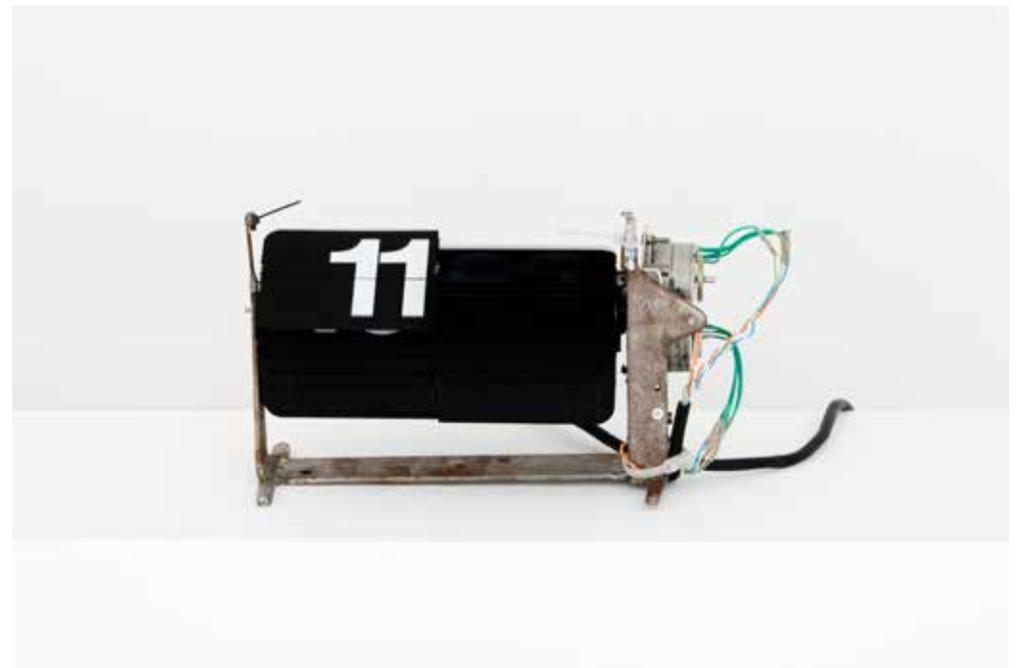
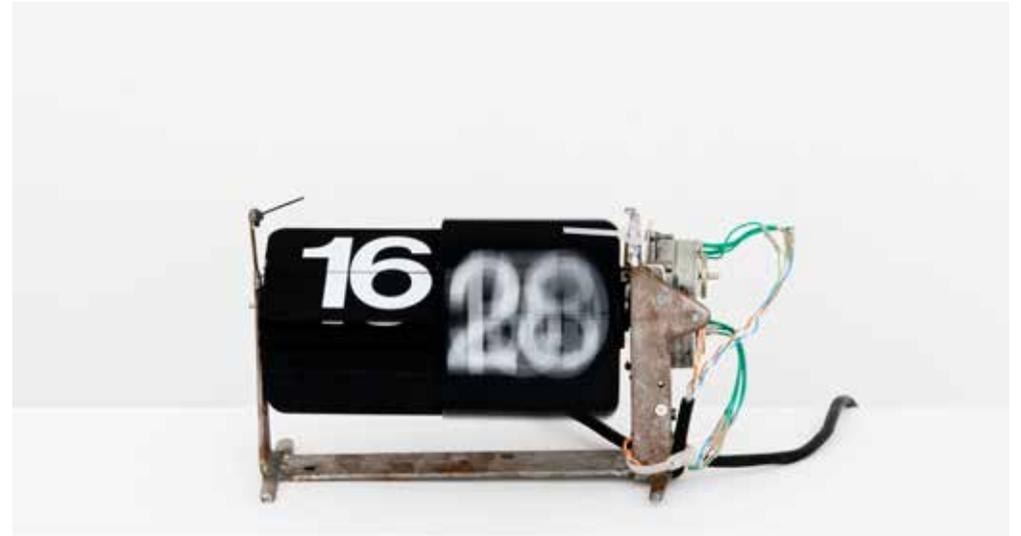
case in Jules Verne) of machines depicted and described by their authors. The strange machines in Roussel's novels were also represented on the stage in his theater; Duchamp's notes for *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, thus connected, as an integral part of the project, the readable and the visible, like the invisible then replaced by language. Machines that are of no use or, more precisely, are of no use other than activating our imagination like the ideal gears that prolong these virtual and fictional machines.

The search for fictions by humans is a circumvented and deferred manner of opposing death, and at least the metaphors on the vanity of existence that works of art propose, without necessarily diminishing our fears, are a material as much as a mental form of thinking of our finiteness. In the arts as in the social sciences, the machine as a metaphor or the equivalent of the human being has been amply explored, one of the most famous being the notion of the "desiring machine" developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari (*L'Anti-Œdipe*). If desire is a production of life, a perseverance to be, it can also be blunted, be extinguished little by little, fade away without any return, since the time allotted to us is very simply counted. Two *Horloges* ["Clocks"] that Vivien Roubaud modified and reprogrammed inexorably remind us: dipped in a mineral oil bath that biologizes the mechanism and automates the chemistry, they are somewhat anxiety-provoking because of a regularity that never seems to exhaust itself and simultaneously counts the seconds, hours and days of the viewers in the process of dwindling. The *Stalactites*, somewhere between a natural and artificial formation, count in another way, and it is scarcely an image, the flow of time, even if the drop-by-drop process would only succeed in making the stalactite touch the other end after several months, perhaps years. The incapacity of this very long timeframe to be represented extends far beyond a human time lived when we learn that these are underground urban concretions collected by the artist and that were formed with extreme slowness. Another tempo, the wings of naturalized

butterflies, attached to shape-retention wires, move slowly by intermittence, sometimes almost imperceptibly, sometimes with an almost alive beating, and tend to give shape to the strange idea of animal-machines. In truth, as only the wings, which moreover are not directly connected, are presented, and the body of the lepidoptera have been completely removed, this seeming naturalness quickly disappears to make way for a tenuous, light, fluctuating but totally fabricated artificiality, heightening the fascination for their strange hybridity.

These different temporal modalities with very different rhythms have in common the attempt to give forms or figures the brevity of the moment already passed as well as the future shortening that will inescapably return at a given moment. What is called the patina of things is none other than the wear caused by time. These terms are moreover inapt, because if there is clearly a time of use of objects, that very time could not wear them out in any way. Time is not a substance, an entity, something that materially appears and will wear out things, objects and beings in passing over them. The famous idea of *tempus fugit* attempts to awkwardly render our disarray as to the wearing out of the world over time and across time without however this flight of time being able to erode it. Reality nonetheless returns, heady, because it is clearly the time of use, notably through work, through "making use of," which led to the scrap heap of most of the elements collected by Vivien Roubaud then reincorporated into a second, greatly paradoxical channel, the use of time. The artist's creation will not reach the end of time, nor would time be able, by its nature, to damage them and break them down even more, going as far as destroying them. But the facts resist, do not submit, and we continually run up against the observation that time's hold is proportionate to its imperceptible flight.

Titre, date (details)
Medium / Medium
?? x ?? cm



Vivien Roubaud / thanks

Toute l'équipe de / all the team of:

La galerie In Situ – fabienne leclerc

Fabienne Leclerc, Marine Lemoal, Antoine Laurent, Nicolas Lagrange

Jacinto Lageira

Alice Le Paige

Julien Dutertre

Couverture / cover

2° de couverture / 2nd cover

3° de couverture / 3rd cover

Photographies / photographs

© Aurélien Mole

À l'exception de / Except

p. 34 : © galerie In Situ – fabienne leclerc, Grand Paris

Conception graphique / graphic design: Brigitte Mestrot

Traduction / translation: Eileen Powis

Papier / paper: Munken Polar Rough

Impression / printing

La Stipa, Montreuil-sous-Bois

Achévé d'imprimer, octobre 2022