

Relevant autant du conceptuel que du ludique, de la rigueur intellectuelle que de l'amusement enfantin, l'œuvre de Raphaël Galley marque par sa simplicité et son efficacité. Elle s'adresse aux autres. Et voilà sans doute une règle inscrite au cœur de sa démarche : Raphaël produit une œuvre qui « ne se regarde pas le nombril ».

Ainsi, ce qui marque plus encore que les travaux proposés, ce sont les qualités humaines et le profond respect qu'il a de l'Autre, quel qu'il soit. Ce souci d'un plasticien qui n'est pas cloisonné dans son univers mais qui pourtant possède le sien propre, cette volonté de ne pas être à l'image parfois stéréotypée de l'Artiste tout en étant profondément engagé dans cette vie-là, cette empathie dans les mots et les regards qui masquent l'intransigeance et la rigueur, voilà sans doute ce qui fait la pertinence comme l'impertinence de Raphaël Galley.

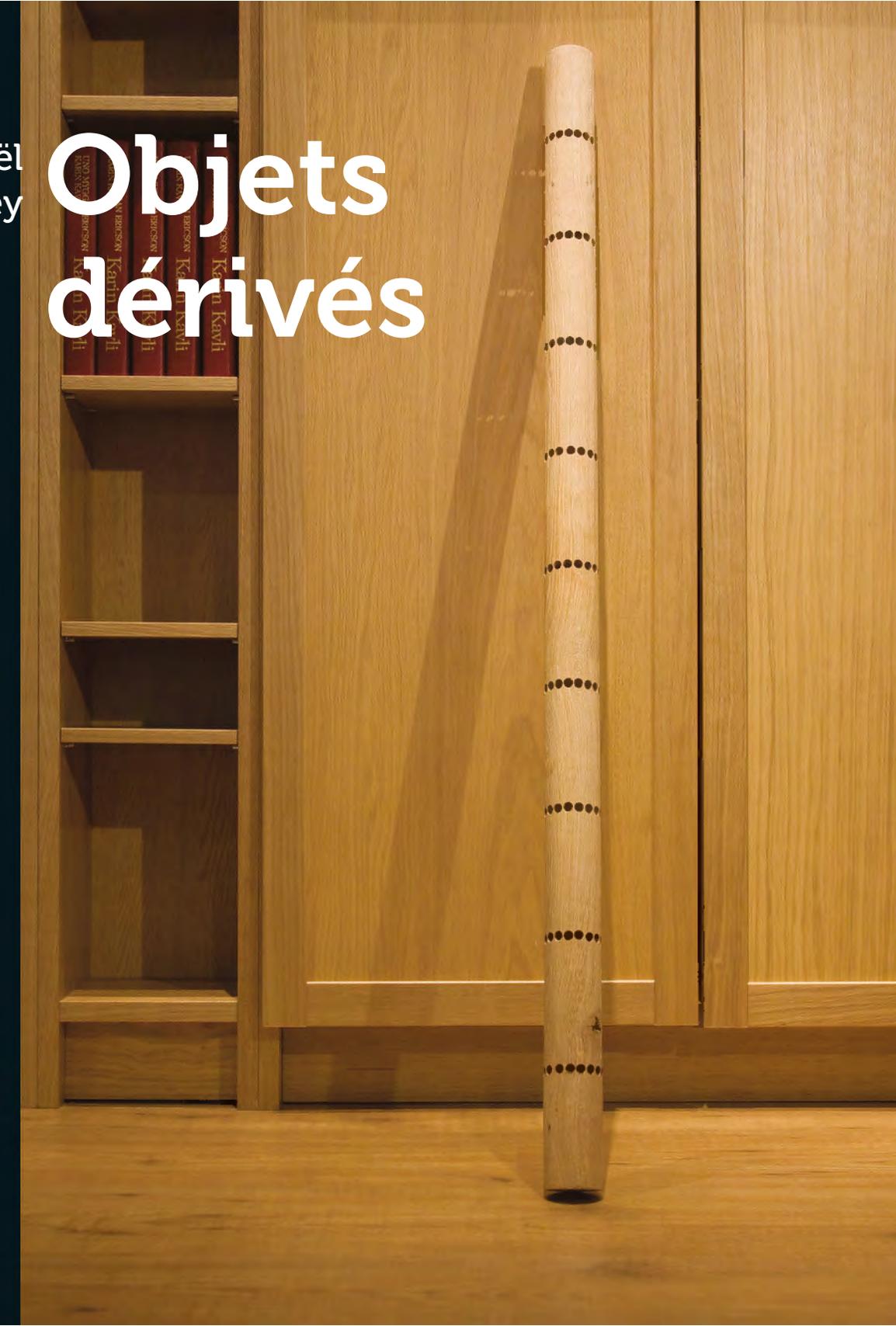
Maxime Bourgeaux

www.lacleamolette.fr  
ISBN : 979-10-91189-00-2



22 €

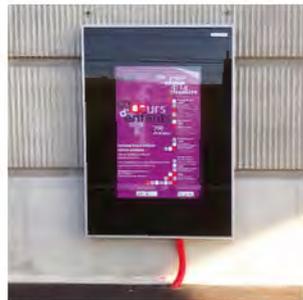
# Raphaël Galley **Objets dérivés**





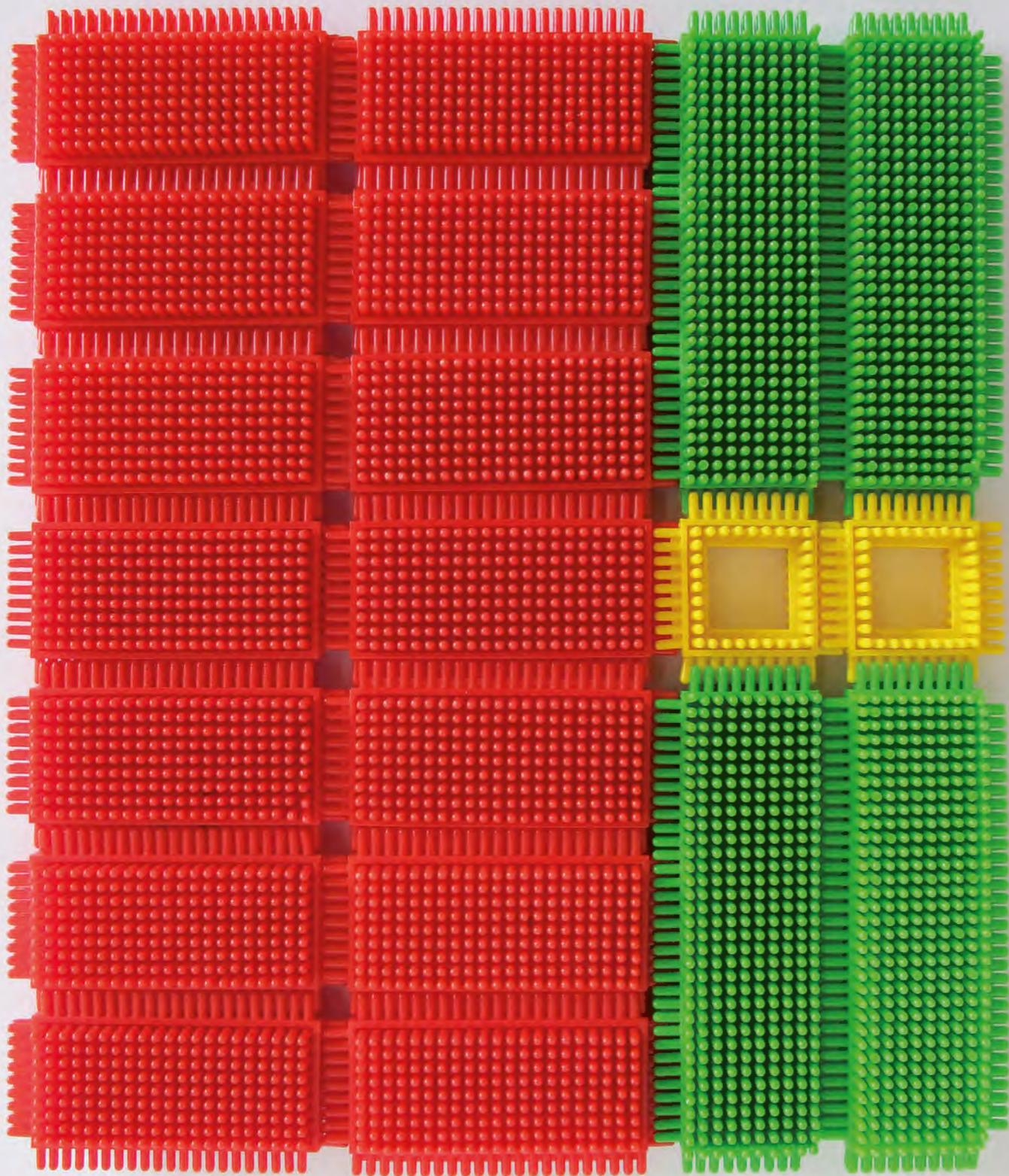


Raphaël Galley **Objets dérivés**



La clé à molette





**Entretien** Célia CHARVET :

Interview

Ton travail fonctionne comme une proposition à partir de laquelle d'autres propositions émergent, c'est un travail en souplesse et en ouverture qui demande à être activé par l'autre. Qu'en attends-tu ?

**Raphaël GALLEY :**

Les dispositifs que je mets en place sont des invitations pour le spectateur à venir s'approprier physiquement l'espace. Je sollicite le corps ou les corps mais fais également appel à des souvenirs ou à des logiques de constructions. Je n'ai pas d'attente précise de l'autre, j'envisage des scénarios possibles, des configurations spatiales, mais ce qui m'intéresse, c'est que ces schémas soient bouleversés, perturbés, j'aime la surprise. Mes dernières expériences se sont orientées vers des « stratégies » ou dispositifs visant à ce que le spectateur puisse se libérer de certaines conventions ou attitudes automatiques dues à l'identité des lieux de « monstration ». Ma crainte est une sorte d'instrumentalisation du spectateur. Dans mes propositions, aucune inscription ou recommandation n'est intégrée. Les objets comme les images doivent se suffire à eux-mêmes, chacun apportant des indications au propos. S'il y a participation du spectateur, elle doit se faire de manière spontanée, en tout cas la plus libérée possible.

CC. Concernant ces dispositifs tu évoques des logiques de construction, pourrais-tu préciser lesquelles ?

RG. Je construis mon vocabulaire à partir d'une base empruntée aux jeux pour jeunes enfants dans lesquels j'insère mes nombreuses expériences de travail dans le bâtiment et l'industrie. Ces deux univers ont pour moi en commun de regrouper des logiques d'action et de construction similaires et une forte présence de la matière. À travers ces pratiques, j'ai pu observer que des éléments étaient récurrents dans les assemblages, dans les formes et avaient surtout en commun des logiques de construction précises permettant toutefois de construire des propositions singulières.

CC. Et quant aux expériences dans le bâtiment ?

RG. Celles-ci ont commencé régulièrement lorsque je suis entré aux Beaux-Arts. Elles sont intervenues de manière assez naturelle et ont dépassé le simple besoin économique. C'est devenu un équilibre me permettant de modifier mon rapport à la construction, au travail,

**Célia CHARVET :**

Your work operates as a proposition from which other propositions emerge. It's a flexible and open kind of work that demands to be activated by another. What do you expect of it?

**Raphaël GALLEY :**

The systems that I set up are invitations for the viewer to come physically appropriate the space. I solicit the body or bodies but I also evoke memories or call forth different ways of thinking about construction. I don't have any precise expectations of others. I envisage possible scenarios or spatial configurations, but what interests me is for these arrangements to be disrupted, disturbed. I like surprises. My last experiments were oriented toward strategies or set-ups which tried to allow the viewer to free him- or her-self from certain conventions or automatic attitudes with regard to the idea of the exhibition venue. My fear is the instrumentalisation of the visitor. In my propositions there are no inscriptions or recommendations made. The objects, like the images, should be enough all by themselves. Each viewer brings his own instructions to the situation. If he/she participates, it should be done in a spontaneous way, or at least in the freest way possible.

CC. Concerning these propositions: you evoke ways of thinking about construction. Could you specify which ones?

RG. I build my vocabulary from a base borrowed from toys for young children, in which I incorporate my numerous experiences working on construction sites and in industry. For me, these two worlds share the fact of combining similar attitudes about action and construction with a strong emphasis on material. Through these practices, I was able to observe that there were recurrent elements in the structures, in the forms, and that above all, they both had a precise logic of construction while enabling users to build singular propositions.

CC. And how about your experiences on building sites?

RG. It started with regularly occurring experiences when I entered the Beaux-Arts. They came naturally and were motivated by more than simple financial need. It became an equilibrium that enabled me to modify my relationship to construction, to work, while remaining in a world that used a vocabulary common to my own. I worked on construction sites mostly in the summer as a temporary worker. This status suited me perfectly well

because it enabled me to change jobs regularly and thus change worlds, methods, materials. These experiences nourished and still nourish my artistic vocabulary but they are also a human adventure, which is renewed each time through questions of construction/production. The transcription of these experiences in my projects can be seen in the materials, the assemblages, and the scale, as well as the process of making them, the working method, the putting into place of the set-up before its activation. These experiences also enable me to maintain relations with building companies, to understand the issues of their work, the way they are run, to keep the right tone in my work.

CC. Do you sometimes have the feeling that your work escapes you or takes a turn that you don't like?

RG. I have contradictory feelings, divided between the excitement of anticipating a confrontation with the public and the different propositions that could possibly emerge from that, and the fact that I no longer have any control over my work. My biggest anxieties are never based on a formal point of view; on the contrary, they concern more the resistance of the systems that I propose, especially when they are life-sized. I am often surprised by the physical manipulation by the public of elements that I've proposed, their deterioration, the wear-and-tear. For me, it's a transition phase because this is the moment I start to free myself from my work.

CC. Can we go back to the evolution of your work and on the way it feeds itself as your projects accumulate?

RG. After each project I need to take stock of my experiences. I don't physically experience the second phases of projects; most often I call for "collaborators", the organisms that host me, or the visitors themselves, to collect traces of these experiences through photography. In the beginning of my research, the installations involved very few artistic elements besides the real scale creations. The research phase already included models, photos, drawings... but they were never introduced into the exhibition set-up. For the past three years, I've decided to integrate these elements in the context of the exhibition itself, which enables me to have a wider panel of tools and to introduce different scales with regard to the body.

CC. Can you specify which scale exactly? In particular, with regard to the exhibition *Stère*?

tout en restant dans un univers au vocabulaire commun. Elles se sont déroulées plus particulièrement l'été en tant qu'intérimaire, ce statut me convenant parfaitement car il me permettait de changer régulièrement de travail, donc d'univers, de méthode, de matériaux.

Ces expériences ont nourri et nourrissent encore mon vocabulaire plastique mais elles sont également une aventure humaine chaque fois renouvelée autour de problématiques de construction/production. La transcription de ces expériences dans mes projets peut être visible à travers les matériaux, les assemblages, l'échelle mais également dans le processus de fabrication, la méthode de travail, la mise en place du dispositif avant sa mise en action. Elles me permettent également d'entretenir des relations avec les entreprises, de comprendre les enjeux de leur travail, leur fonctionnement, d'avoir le ton juste.

CC. As-tu parfois le sentiment que ton travail t'échappe ou prend une tournure qui ne te convient pas?

RG. J'ai un sentiment contradictoire partagé entre l'excitation de la confrontation au public et les différentes propositions qui peuvent éventuellement en émerger et le fait de ne plus avoir d'emprise sur mon travail. Mes plus grandes inquiétudes ne sont jamais d'un point de vue formel, au contraire, elles concernent plutôt la résistance des outils que je propose, surtout à l'échelle 1. Je suis souvent surpris par la manipulation physique, par le public, des éléments que je propose, leur détérioration, leur usure; pour moi c'est une phase de transition car c'est le moment où je commence à me libérer de mon travail.

CC. Pourrais-tu revenir sur l'évolution de ton travail et sur la façon dont il se nourrit lui-même au fil des projets?

RG. J'ai besoin à la suite de chaque projet de faire un constat des expériences passées. Je ne vis pas physiquement les secondes phases des projets, je fais appel le plus souvent à des « collaborateurs », des structures qui m'accueillent ou les spectateurs eux-mêmes pour collecter des traces de ces expériences à travers la photographie. Au début de mes recherches, les dispositifs mis en place ne comportaient que très peu d'éléments plastiques mis à part les réalisations à l'échelle 1. La phase de recherche comportait déjà des maquettes, photos, dessins... mais n'était jamais introduite dans le dispositif d'exposition. Depuis trois ans, j'ai décidé d'intégrer ces élé-

ments au sein même de l'exposition, ce qui me permet d'avoir un panel d'outils plus important et d'introduire un jeu d'échelle par rapport au corps.

CC. Peux-tu préciser quel jeu d'échelle? En particulier s'agissant de l'exposition *Stère*?

RG. Ce qui m'intéressait d'expérimenter dans l'exposition *Stère*, c'était la possibilité de diviser la proposition en deux parties aux fonctions complémentaires mais gardant chacune leur autonomie plastique. Dans le premier espace, situé dans le musée, j'ai choisi de construire un parcours ludique associant différents médiums, cette scénographie ayant pour but de favoriser un va-et-vient visuel entre les éléments exposés. Dans la salle d'exposition, les jeux d'échelle sont variés, passant d'un élément à la représentation surdimensionnée (dessin) à des éléments à échelle réduite (maquettes) avec comme fil conducteur entre ces deux entités un reportage photographique au cadrage frontal et rigoureux.

Les maquettes ont été installées sur des « tapis » qui jouent le rôle de socle et dont les dimensions renvoient au volume à échelle 1 situé sur la terrasse voisine. Ces socles, par leur matérialité (le feutre), sont des éléments qui évoquent les tapis de jeu ou tout du moins un certain confort. Je souhaitais par ce choix inviter le public à s'approprier les maquettes à travers une première implication physique et mentale. L'échelle de ces objets facilite également l'accès et conduit vers une attitude plutôt individuelle et solitaire.

À l'extérieur l'espace est tout autre, il est sobre (en tout cas au début de l'exposition) et composé d'un élément central dont les dimensions sont à échelle humaine. Je propose au public dans cette deuxième partie une confrontation physique avec le volume. Ses dimensions, son poids, conduisent de manière naturelle à s'associer à d'autres pour la réalisation d'une construction. Il est également fruit de discussions et d'échanges, éléments majeurs dans la construction de mon projet.

CC. Pourrais-tu donner des exemples de propositions qui t'ont particulièrement interpellé?

RG. Sur la terrasse du musée de Clamecy, dans le cadre de l'exposition *Stère*, j'ai pu observer à travers une photographie un type d'assemblage et de construction surprenant dans le sens où

RG. What I was interested in experimenting with in the *Stère* exhibition was the possibility of dividing the proposition into two parts with complementary functions but with each one maintaining its artistic autonomy. In the first space, in the museum, I chose to construct a fun walking route associating different mediums. This space design purposely favoured the visual back-and-forth between the exhibited elements. In the exhibition hall, the scale is varied, going from one oversized representation (drawing), to reduced scale elements (models), with the common thread between these two entities being a photographic account using a frontal and rigorous shooting style.

The models were installed on "mats" that play the role of base or stand and whose dimensions echo the life-sized volume on the adjacent terrace. These stands, because of their material aspect (felt), are elements that evoke play mats or at least a certain comfort. I wanted, by making this choice, to invite the public to appropriate the models with a first physical and mental involvement. The scale of these objects also facilitates access and encourages the spectator to develop a rather individual and solitary attitude.

Outside, the space is totally different, sober (at least at the beginning of the exhibition) and composed of a central element whose dimensions are human -scale. I propose to the public to enter into physical confrontation with the volume in this second part. Its dimensions and weight lead in a natural way to associating with others in order to build something. It is also the fruit of discussions and exchange, major elements in the construction of my project.

CC. Could you give some examples of propositions that particularly caused you to ask yourself questions?

RG. On the terrace of the musée de Clamecy, in the context of the *Stère* exhibition, I noticed, through a photograph, a surprising type of assemblage and construction, surprising in that the people who had constructed this space, had not at all taken into account the logic of interlocking modules. The architectural proposition has been borrowed from another register, other images, producing a fragile edifice which exists in the margins of the logic of the proposed construction (image 1).

Another example: during my residency in the cité scolaire de Louhans where I had constructed models of geometrical elements starting with a photographic survey of the different territories occupied by the students. These volumes with their various geometrical forms and

bright colours led one, fairly naturally, to think about building something. I proposed this "toy" to my two-year-old son who then made a construction in a very spontaneous way, without reflecting at all on the way to assemble it. His only objective was to accumulate, never mind the way to do it (image 2).

Or again, in another register more connected to function, something that happened during my residency at The fraternelle de Saint-Claude: when the objects had been borrowed, I asked the people who had hosted the piece to take photographs for me, if possible, of the life of the object they had in their possession. I received several responses, of which one particularly struck me because it used the object as a space. This was one thing that I had not envisaged with this object because it had seemed to me to be too small (image 3).

I had noticed moreover, that I needed, in each project, to meet the users of the territory. This happens during the construction phase of the project. These encounters represent the beginning of the scenario, the introduction. They materialize in the form of actions (Lille, Saint-Claude) or photographic location surveys (Louhans, Clamecy).

CC. Could you tell us more about the different actors who participate in the work: the companies, etc.?

RG. The construction of my projects is for me, each time, a new technical gamble with a strong personal, physical involvement. The reflection process involves first creating the model that will enable me to grasp the different potential technical problems but also to validate the artistic aspect of the project. I try through this realization to get as close as possible to the final result. This rigor has the objective, in the beginning, to comfort me in my choice, but above all, to be an object of communication with the different partners, whether they be in the technical, administrative or other milieus. This object has the quality of requiring no particular competency for understanding it and of being a tool common to all discussions. The subject and the materials play an important role in the realization of my projects. I am committed to working, as much as possible, with resources in the exhibition venue's proximity. I think of my work of conception as a woven net associating different participants working toward a common objective. My work concentrates on the construction part of the project, the working out of the different elements necessary for the installation of the structure. It's a spatial organization that is always done according to the

les personnes qui ont construit cet espace n'ont pas du tout tenu compte de la logique d'emboîtement des modules.



construit des éléments géométriques en maquette à partir d'un repérage photographique des différents territoires occupés par les élèves. Ces volumes dont les formes géométriques étaient variées



et les couleurs vives conduisaient assez naturellement à une attitude de construction. J'ai proposé ce « jeu » à mon

fil de deux ans qui a effectivement réalisé une construction mais de manière très spontanée, sans aucune réflexion sur une logique d'assemblage, son objectif à lui



était d'accumuler, peu importe la manière (image 2). Ou encore, dans un autre registre, davantage lié à la fonction, pendant ma résidence à La fraternelle de Saint-Claude, lorsque les objets ont été empruntés, j'avais demandé aux personnes qui accueillaien la pièce de me faire si possible des photos de la vie de l'objet auprès d'eux. J'ai eu plusieurs réponses dont l'une m'a particulièrement interpellé car elle utilisait l'objet comme un espace. C'est une chose que je n'avais pas envisagée avec cet objet car il me semblait trop petit (image 3).

La proposition architecturale est empruntée à un autre registre, d'autres images, donnant un édifice fragile s'inscrivant en marge de la logique de construction proposée (image 1).

Un autre exemple, lors de ma résidence à la cité scolaire de Louhans, où j'avais

J'ai constaté par ailleurs que j'ai besoin dans chaque projet de rencontrer les usagers du territoire. Cela se passe durant la phase de construction du projet. Ces rencontres représentent le début du scénario, l'entrée en matière. Elles se matérialisent sous la forme d'actions (Lille, Saint-Claude) ou de repérage photographique (Louhans, Clamecy).

CC. Pourrais-tu revenir sur les différents acteurs participant à l'œuvre, les entreprises, etc.?

RG. La construction de mes projets est à chaque fois pour moi un nouvel enjeu technique avec une implication physique personnelle forte. Le processus de réflexion implique de créer dans un premier temps la maquette qui va me permettre d'appréhender les différents problèmes techniques mais également de valider l'aspect plastique. J'essaye à travers cette réalisation d'être au plus près du rendu final. Cette rigueur a pour objectif dans un premier temps de me conforter dans mes choix mais surtout d'être un objet de communication avec les différents interlocuteurs, qu'ils soient dans des milieux techniques, administratifs, etc. Cet objet a pour qualité de ne demander aucune compétence particulière dans sa lecture et d'être un outil commun à toute discussion. La matière et les matériaux tiennent un rôle important dans la réalisation de mes projets. Je tiens à travailler au maximum avec des ressources proches du lieu d'exposition. Je conçois mon travail de conception comme un maillage associant différents participants pour un objectif commun. Mon travail se concentre sur la partie construction du projet, l'élaboration des différents éléments nécessaires à la mise en place du dispositif. C'est une organisation spatiale qui se fait toujours en fonction du lieu et de son identité. Je suis en général intervenu pour le moment dans des lieux dont l'exposition d'œuvres d'art contemporain n'est pas la vocation première.

CC. Y a-t-il des lieux qui t'inspirent particulièrement ?

RG. Je n'ai pas d'envie particulière d'un lieu dans lequel j'aimerais montrer mon travail. J'ai en général réagi en fonction des propositions que l'on m'a fait ou des appels à projet. Je pars d'une situation existante ou réelle pour ensuite construire un scénario, je considère donc qu'une grande majorité d'espaces sont potentiellement intéressants. Mon travail se fait en douceur afin d'intégrer un lieu quel

place and its identity. I have always worked, at least up until now, in places where the exhibition of contemporary art works is not their first purpose.

CC. Are there places that particularly inspire you?

RG. I have no particular desire for a place in which I would like to show my work. I have generally reacted according to the propositions that one has made me or to open project bids. I start with an existing or real situation, and then construct a proposition. I therefore consider that a great majority of spaces are potentially interesting. My work is done slowly and gently so that it integrates a place as it is. The stronger its identity, the more elements it gives me to react to and with. In parallel, I develop other research on objects/sculptures that doesn't have a starting point. These are artistic investigations that enable me to experiment with assemblages, systems of construction... and that are not devoted to occupying a specific space.

CC. You often talk about the importance of the context and about the fact that you like to integrate the constraints and specificities of a place in your work. I have the feeling that the more you take the concrete elements into account, the more it allows you to free up your imagination. What do you think about that?

RG. Because of my initial training in the school of architecture or just simply by choice, I like to work with specifications whether they exist or I impose them on myself. I also like that expression: "état des lieux" or "state of the premises." It's a notion that symbolises for me an attentive attitude with regard to things but which also implies making choices. I am attentive to the real and to the world that surrounds me. I like to feel myself part of an environment and then to change places regularly. I am not attracted to one particular environment; I like to discover very different and singular ambiances. As I've already said, the temporary work jobs gave me this type of experience. In my projects I need to melt into the context of my intervention. I want to add myself in a "discreet" manner or at least gently, which means that my work is often very dependent on the place where it implants itself and therefore cannot have meaning except in this place.

CC. You say that you like the expression, "state of the premises." How about "spirit of the premises?"

RG. When I speak about the state of the premises, it evokes the material as well as the immaterial part for me. When I discover a space, my eyes spontaneously go toward the materials, the forms, the colors... these are the elements that I grasp most easily and that I can approach or classify in my body of personal images. Then, with time, other elements add to this and complete this first impression. When I discover a place, I often rely on a first sensation that guides me pretty rapidly toward an artistic orientation and I don't question this first desire very much. On the other hand, I like to work progressively and to have time for conceiving projects. Even if the sense of the project quickly makes itself known, the moment that interests me is having the luxury to refine it so that it will be as right as possible.

CC. How do you place your practice in the field of art, since it gravitates somewhere between design, object, sculpture and architecture?

RG. At the beginning of my research, the issues I was exploring were oriented toward the object, maybe because of my training but also because their scale is easier to manage. Very early on I was concerned with and wanted to associate other mediums. I never considered the object to be an isolated element. It was part of a series and in direct relation with its environment. I use the object as a basic element for the construction of my projects. My relationship with design is more distant now. I do draw forms but their function is never really defined and there is no commercial logic to them. I'm especially interested in common, shared, public spaces now... For the moment I'm not that interested in private space. What could possibly make me something like a designer, as we understand that term today, is my relationship to the establishment of a specs sheet. As far as architecture is concerned, the relation that I have with it concerns the building of something, the evolution of the form, its taking up of space, its implementation, the collective effort... this is equally applicable in the domain of the object but on a smaller scale, and the idea of space is a lot less important. At this moment, my projects are getting closer to certain stage design propositions, elements that punctuate a space while waiting for the actors. I always try to multiply the paths for entering into my work by diversifying the possible ways of understanding the proposed pieces – anything from figuration to conceptual elements. When they are given over to the public I consider my pieces to be sculptures integrated into a decor, while adding an

qui soit. Plus son identité est forte, plus cela me donne d'éléments pour réagir. En parallèle, je développe d'autres recherches autour d'objets/sculptures qui eux n'ont aucun point d'ancrage, ce sont des recherches plastiques qui me permettent d'expérimenter des assemblages, des systèmes de construction... et qui ne sont pas vouées à occuper un espace précis.

CC. Tu reviens souvent sur l'importance du contexte et sur le fait que tu aimes intégrer les contraintes et les spécificités d'un lieu dans ton travail. J'ai le sentiment que plus tu prends en compte les éléments concrets, plus cela permet de libérer l'imaginaire. Qu'en penses-tu?

RG. Par rapport à ma formation initiale en école d'architecture ou tout simplement par choix, j'apprécie de travailler avec un cahier des charges qui existe ou que je m'impose. J'aime également l'expression « état des lieux », c'est une notion qui symbolise pour moi un regard attentif sur les choses mais qui implique également de faire des choix. Je suis attentif au réel et au monde qui m'entoure, j'aime me sentir dans un environnement et en changer régulièrement. Je ne suis pas attiré par un environnement en particulier, j'aime découvrir des ambiances très différentes et singulières. Comme je l'ai déjà évoqué, les missions d'intérim me procurent ce type d'expériences. Dans mes projets, j'ai besoin de me fondre dans les contextes d'intervention. J'ai envie de me greffer de manière « discrète » ou tout du moins en douceur. Ce qui fait que mon travail est souvent très dépendant de son lieu d'implantation et ne peut donc avoir du sens que dans celui-ci.

CC. Tu précises que tu aimes l'expression « état des lieux », qu'en est-il pour toi de « l'esprit des lieux »?

RG. Quand je parle de l'état des lieux cela évoque pour moi aussi bien la partie matérielle qu'immatérielle. Lorsque je découvre un espace, mon regard s'oriente spontanément vers des matériaux, des formes, des couleurs... ce sont les éléments que je saisis le plus facilement et que je peux rapprocher ou classer dans mon corpus d'images personnel. Ensuite, avec le temps, d'autres éléments viennent s'ajouter, compléter cette première approche. Quand je découvre un lieu je me fie souvent à une première sensation qui me dirige assez rapidement vers une orientation plastique et je

questionne peu cette première volonté. En revanche j'aime travailler dans le temps et avoir du temps pour concevoir les projets. Même si le sens du projet apparaît rapidement, ce qui m'intéresse c'est d'avoir le luxe de l'affiner afin qu'il soit le plus juste possible.

CC. Comment situes-tu ta pratique dans le champ de l'art, dans la mesure où celle-ci gravite entre design, objet, sculpture, architecture?

RG. Au début de mes recherches, mes problématiques étaient orientées autour de l'objet. Peut-être en raison de mon parcours, mais également pour une gestion plus évidente de leur échelle. Très tôt j'ai eu le souci et l'envie d'associer d'autres médiums. Je n'ai jamais considéré l'objet comme un élément isolé. Il s'inscrivait dans une série et en lien direct avec son environnement. Je me sers de l'objet comme élément de base à la construction de mes projets. Mon rapport au design est aujourd'hui plus distant. Je dessine effectivement des formes mais leur fonctionnalité n'est jamais réellement définie et sans aucune logique commerciale. Je m'intéresse surtout aujourd'hui aux espaces communs, partagés, publics... J'ai peu d'intérêt, pour le moment, pour l'espace privé. Ce qui peut éventuellement me rapprocher du designer comme on l'entend aujourd'hui, c'est le rapport au cahier des charges. En ce qui concerne l'architecture, la relation que j'entretiens avec elle relève du construit, de l'évolution de la forme, de l'emprise dans l'espace, de son déploiement, du travail collectif... cela est valable également dans le domaine de l'objet mais à une échelle plus réduite et la notion d'espace est bien moins importante. En ce moment, je me rapproche plutôt de certaines propositions scénographiques, d'éléments qui ponctuent un espace en attente de ses acteurs. J'ai toujours le souci de multiplier les entrées dans mon travail en diversifiant les degrés de lecture des pièces proposées allant de la figuration à des éléments conceptuels. Quand elles sont livrées au public je considère mes pièces comme des sculptures intégrées dans un dispositif scénographique, tout en greffant un élément plastique renvoyant à la mobilité et à l'objet (poignée de caisse, scratch, fermeture éclair, roues par exemple). Ce choix plastique me permet de jouer sur cette limite entre sculpture et objet.

artistic element that makes reference to mobility and the object (chest handle, Velcro, zipper, wheels, for example). This artistic choice enables me to play with the limit between sculpture and object.

CC. This status of moveable object-sculptures reminds me of « Personnages » created by Louise Bourgeois in the 1950s, that had an accompanying dimension, and that she liked to live with. These sculptures were part of her environment as they symbolized those who were not present; they could be considered as figures of absence, but also as totems. Can your objects be seen as an extension of the body, or as a body double for example?

RG. The objects that I propose are built in reference to the body. Their weight and their form are determined so as to be in confrontation with it. I have even developed the habit, but it's also a need, in my way of thinking about the work, to consider projects whose elements could be realized within the bounds of my own physical capacity. I need to know that I can handle the project and thus its scale, unlike architecture, which was for me, "oversized."

CC. Architecture can also be conceived to be on the scale of the body. I am thinking in particular of the Cellules by Absalon, or « La Maison » de Jean-Pierre Raynaud, or again, the house built by the philosopher, H.D. Thoreau, that are concrete and mental experiments and evidence of Man's mastery over his/her lived-in space. Don't you have a particular affinity for the notion of shelter, which we find, it seems to me, several times in your projects? Shelter as an architectural gesture rather than as an architectural figure, by the way. It's the body that makes the shelter; the shelter has not already been built for the body. In numerous photographs documenting the different stages of your projects, the bodies are always present as actors, builders, surveyors. There is a veritable choreography at work that gives your installations a performance dimension. These bodies don't just come take their places; they make themselves a place.

RG. This idea of "shelter" appeared during my residency at the young workers' home in Lille in 2006. The architectural and social context in which I was working led me fairly naturally to reflect on this issue. The shelter is, for me, a singular space built around the body and, above all, with the body. I see an "emergency" space, spontaneous, fragile, with a non-existent or very slight attachment to the ground.

My vision of the shelter happens through a personal physical investment, a sort of emergency situation that makes people make rapid, efficient choices and to think about the movement or movements to use. I'm also thinking about a student trip to Japan when I discovered homeless people's shanties in the parks or on the riverbanks. These spaces weren't hidden; they were "integrated" into the context of the landscape, which resulted in architectural propositions of great aesthetic quality with economy of means. A colorful contrast emerged between the structured and carefully-maintained spaces of plant compositions and these micro architectures of a bluish color resulting from the regular presence of "all purpose" tarpaulins, emblematic of all industrialized countries. This visual experience led me to explore new territories that offered the possibility of bringing elements of different natures and codes into harmony. This type of construction or situation can also favor certain encounters or associations, shared moments that don't belong to us individually. I remember certain situations in my childhood when, with my brother or my friends, we looked for a solution or the possibility of covering or hiding ourselves. The resulting constructions were often more symbolic than anything else and had for objective to create a confined space in which to huddle to eat our snack together. I think that I appreciated them that much more after the physical effort and the impression of having had an experience.

CC. What about your relationship to staging and a certain form of theatricality?

RG. When I took my diploma exam at the Beaux-Arts, my proposition was already situated in the context of staging. I thought of my diploma exam as a guided walk for the jury. The play on scale already existed in my work. It enabled me to provoke contrasting sensations or apprehensions of the space in the viewer. During these first years, my propositions were constructed in a slightly scientific way. That is, a question = an answer. There were few nuances that were able to insert themselves into these intervals. I had wanted to propose a "gentler" narration, punctuated with elements that answered one another but with some distance. These questions led me fairly naturally to the performing arts and some of their representations of everyday life. Recently, I have discovered the work of a Swiss choreographer, Philippe Saire, and in particular, a project with "boule" players in Lausanne, who are of a certain age and therefore have bodies marked by the wear-and-tear of time. The

CC. Ce statut d'objet-sculpture déplaçable me renvoie aux « personnages » créés par Louise Bourgeois dans les années cinquante, qui avaient une dimension accompagnatrice, et avec lesquels elle aimait cohabiter. Ces sculptures faisaient partie de son environnement tout en symbolisant les êtres absents, elles peuvent être considérées comme des figures de l'absence, mais aussi comme des totems.

Tes objets peuvent-ils être envisagés comme un prolongement du corps, par exemple, ou comme un double du corps?

RG. Les objets que je propose sont construits en fonction du corps. Leur poids, leur forme sont déterminés pour être en confrontation avec lui. J'ai pris comme habitude mais aussi comme besoin, dans ma logique de travail, de réfléchir sur des projets dont les éléments puissent être réalisés à la mesure de ma propre capacité physique. J'ai besoin de savoir que je peux maîtriser le projet et donc son échelle, contrairement à l'architecture qui était pour moi « hors échelle ».

CC. L'architecture peut aussi être conçue à la mesure du corps, je pense en particulier aux Cellules d'Absalon, à « La Maison » de Jean-Pierre Raynaud, ou à la maison construite par le philosophe H.D. Thoreau qui constituent des expériences concrètes et mentales et qui témoignent d'une maîtrise de l'homme sur son espace vécu. N'as-tu pas une affinité particulière avec la notion d'abri, que l'on retrouve il me semble à plusieurs reprises dans tes projets? L'abri comme geste architectural davantage que comme figure architecturale, d'ailleurs. C'est le corps qui fait l'abri, l'abri n'est pas déjà construit pour le corps. Dans les nombreuses photographies documentant les étapes de tes projets, les corps sont toujours présents en tant qu'acteurs, constructeurs, arpenteurs, il y a une véritable chorégraphie à l'œuvre qui donne à tes installations une dimension scénique. Ces corps ne viennent pas simplement prendre place, mais ils se fabriquent une place.

RG. Cette notion « d'abri » est apparue lors de ma résidence au foyer des jeunes travailleurs de Lille en 2006. Le contexte architectural et social dans lequel j'évoluais m'a amené assez naturellement à réfléchir à cette problématique. L'abri est pour moi un espace singulier construit autour du corps et surtout avec le corps. Je vois un espace d'« urgence », spontané, fragile, dont l'ancrage au sol n'existe pas ou peu. Ma vision de l'abri passe par l'investissement personnel

physique, une sorte de situation d'urgence qui conduit à faire des choix rapides et efficaces, et à réfléchir sur le ou les gestes à mettre en œuvre. Je pense également à un voyage d'étude au Japon où j'ai découvert les logements des sans-abri dans les parcs ou au bord des fleuves. Ces espaces n'étaient pas cachés mais « intégrés » dans le contexte paysager. Ce qui engendrait des propositions architecturales de grande qualité plastique avec une économie de moyen. Un contraste coloré se dégageait entre les compositions végétales structurées et entretenues de ces jardins et ces micro-architectures à la couleur bleutée due à la présence régulière de la bâche « à tout faire » emblématique des pays industrialisés. L'expérience visuelle m'a conduit sur de nouveaux territoires avec la possibilité d'harmoniser des éléments aux natures et codes différents. Ce type de construction ou de situation peut également favoriser certaines rencontres ou associations, des moments partagés qui ne nous appartiennent pas individuellement. Je me souviens de certaines situations de mon enfance où avec mon frère, ou des copains, on cherchait une solution ou une possibilité de se couvrir et se cacher. Ces constructions étaient souvent plus symboliques qu'autre chose et avaient pour objectif de créer un espace confiné pour se retrouver et manger notre goûter. Je crois que je l'appréciais d'autant plus après cet effort physique et l'impression d'avoir vécu quelque chose.

CC. Qu'en est-il de ton rapport à la mise en scène et à une certaine forme de théâtralité?

RG. Lorsque j'ai passé mon diplôme des Beaux-Arts, mon propos était déjà inscrit dans des problématiques de mise en scène, j'avais pensé mon diplôme comme un parcours dans lequel j'imaginai guider le jury. Le jeu d'échelle existait déjà, ce qui me permettait de provoquer chez le spectateur des sensations ou appréhensions de l'espace contrastées. Durant ces premières années, mes propositions étaient construites de manière un peu scientifique c'est-à-dire une question = une réponse, les nuances qui pouvaient s'inscrire dans ces intervalles existaient peu. J'avais envie de proposer une narration plus « douce » ponctuée d'éléments se répondant mais avec de la distance. Ces questions m'ont amené assez naturellement vers le spectacle vivant et certaines de ses représentations du quotidien. Il y a peu de temps j'ai découvert le travail d'un chorégraphe suisse, Philippe Saire, et en particulier un projet avec des boulistes de

piece is built on gestures and positions that each player has developed for his practice of the sport. The final representation took place on their court and the result was only slightly out of step with regard to the daily use of this space.

CC. To continue along the lines of this integration of a multitude of elements and actors in your work; could you talk about your relationship to photography? Does it have a status of documentation or material? What is its "part" in the final work?

RG. I think it has the status of material in the final form. In the three experiments using photography, a rule was put into place concerning the precise framing of the shot, without any modification of the image after the fact. I wanted to stay as close to possible to the instantaneous quality of the photographic tool so that the result had a visual identity as close as possible to that of the volumes (economy of means). It's true that today the photographs have also succeeded in finding their place in my systems because I apply rules or processes similar to those in my volume work. They are, for the moment, the figurative element which permits even the most distant spectator to enter into the work. I don't see them as illustrative elements but rather as mediating and "instructive" elements. They also underline the graphic aspect of my propositions while, at the same time, putting them into context. I also wanted to go back to the presence of photography as a way of validating the project and as a moment of separation from the work. In this scenario I organize a moment in which to find myself alone with the volumes that I have built and the whole of the installation. I need this moment before I leave it to the public. It's a photographic work in which the shots are numerous. I use many shot frames and moments so as to have a large body of images. When I work on making the different elements, I know the anticipated moment is this one, because it is going to validate my proposition.

CC. How about photographs documenting the evolution of your installations, those that show the bodies in space? Do you envisage giving them a place in the work itself?

RG. These photographs or, in a more general way, images, are elements that I don't control. I didn't take these images, I didn't choose how to frame them, or the moment; they are given to me with varied photographic qualities. This status and the visual characteristics of these elements interest me in the process that I propose; they "reflect" or transcribe the passage,

the transition of the deposit of the piece and my "abandonment," my loss of control of the scenario. Today they are fully part of the work, as traces, as experience. For the moment I integrate them into the narration in paper form. I am wondering at the moment about an element of communication that would complete the catalogue that I am in the process of conceiving. I imagine something that would be alimanted in real time, like a travel journal regularly documenting the progress of the project. Maybe an object like a blog, open to the public, to feed the project with its own experiences.

July - November 2012

Lausanne. Ceux-ci avaient un certain âge et donc des corps marqués par l'usure du temps. Le travail s'est construit autour des gestes et des positions que chacun a développés pour cette pratique. La représentation finale a eu lieu sur leur terrain et le résultat était légèrement décalé par rapport au quotidien de cet espace.

**CC.** Pour poursuivre cette logique d'intégration d'une multitude d'éléments et d'acteurs dans ton travail, pourrais-tu parler de ton rapport à la photographie? A-t-elle un statut de documentation ou de matériau, quelle est sa « part » dans l'œuvre finale?

**RG.** Je pense qu'elle a un statut de matériau dans le dispositif final. Dans les trois expériences intégrant la photographie, une règle du jeu a été mise en place concernant un cadrage précis sans aucune modification de l'image a posteriori, je voulais rester au plus près de l'instantanéité de l'outil photographique pour que le résultat ait une identité plastique au plus près des volumes (économie de moyen). Effectivement, les photographies ont aujourd'hui réussi à trouver leur place dans mes dispositifs car j'applique des règles ou des processus similaires à mon travail en volume. Elles sont pour le moment l'élément figuratif permettant au spectateur le plus distant d'entrer dans le travail. Je ne les vois pas comme des éléments illustratifs mais plutôt comme des éléments médiateurs et « pédagogiques ». Elles soulignent également l'aspect graphique de mes propositions tout en les contextualisant. Je voulais revenir aussi sur la présence de la photographie comme moyen de valider le projet et comme moment de séparation avec le travail. J'organise dans ce scénario un moment dans lequel je me retrouve seul avec les volumes que j'ai construits et l'ensemble du dispositif. J'ai besoin de ce moment avant de le laisser au public. C'est un travail photographique où les prises de vue sont nombreuses, je multiplie les cadrages et les moments afin d'avoir un corpus d'images important. Quand je passe au travail de fabrication des différents éléments, je sais que le moment attendu est celui-ci, car il va valider ma proposition.

**CC.** Qu'en est-il des photographies documentant l'évolution de tes installations, celles qui montrent les corps dans l'espace? Envisagerais-tu de leur donner une place au sein de l'œuvre elle-même?

**RG.** Ces photographies, ou images de manière plus générale, sont des éléments que je ne contrôle pas. Ces images, je ne les ai pas

prises, je n'ai pas choisi le cadrage ni le moment, elles me sont données avec des qualités photographiques variées. Ce statut et les caractéristiques plastiques de ces éléments m'intéressent dans le processus que je propose, elles « reflètent » ou transcrivent le passage, la transition avec le dépôt de la pièce et mon « abandon », ma perte de contrôle du scénario. Aujourd'hui elles font pleinement partie de l'œuvre, comme trace, comme expérience. Pour le moment, je les intègre dans la narration sous une forme papier. Je réfléchis actuellement à un élément de communication qui compléterait le catalogue que je suis en train de concevoir. J'imagine quelque chose qui serait alimenté en temps réel, comme un journal de bord documentant régulièrement la progression du projet. Peut-être un objet de type blog ouvert au public pour alimenter le projet par ses propres expériences?

Juillet - novembre 2012





**Stère** 2011  
Les œuvres produites par Raphaël Galley pour l'exposition Stère au Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland font écho à l'histoire du flottage du bois qui a marqué Clamecy de son empreinte. Pendant près de quatre siècles, l'activité économique majeure de la ville consistait à approvisionner Paris en bois de chauffage. Les bûches jetées dans les cours d'eau du Morvan étaient arrêtées à Clamecy et liées en « trains » (radeaux), que les floteurs acheminaient vers la capitale. Une salle du musée retrace l'histoire du flottage du bois et présente des maquettes de trains de bois réalisées au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'exposition se décline en deux propositions plastiques complémentaires situées l'une dans la salle d'exposition temporaire, l'autre sur la terrasse. Un point commun : du bois coupé, empilé. À l'intérieur du musée, sont présentées des photographies de tas de bois réalisées à l'automne 2010 à Clamecy et dans ses environs. Trente-neuf photographies couleur de format 35 x 50 non retouchées, cadrées assez serrées. Raphaël Galley associe à ces images deux jeux de construction composés de bûches à échelle réduite, que le public est invité à manipuler.

L'installation faite de poutres assemblées en forme de cube a pris place sur la vaste terrasse du musée, accessible à tous. L'artiste a intégré dans son concept une dimension sociale, la participation du public. De mon bureau donnant sur la terrasse, j'ai été le témoin privilégié de l'appropriation de l'œuvre par les passants.

Après un temps bref d'observation et de respect, « Stère » a subi maintes transformations sans jamais retrouver sa forme initiale. Les phases de construction, déconstruction, reconstruction se sont succédé. Les modules dispersés puis rassemblés en de petites installations ont occupé progressivement l'ensemble de la terrasse.

Un public jeune, en majorité masculin, a investi cet espace et s'est approprié l'œuvre. Ces acteurs se divisent en trois catégories, des petits accompagnés ou non des parents ou grands frères, des pré-ados et adolescents et des grands, jeunes adultes. Les fillettes prenaient également part au jeu avec entrain et faisaient preuve d'une belle énergie pour manipuler le bois. Rares étaient ceux qui saisissaient les pièces de bois par les poignées et les reposaient dé-

licatement. Les modules étaient plus souvent soulevés à bras-le-corps et jetés. Voilà comment les poignées, façonnées par Raphaël Galley, ont été rapidement endommagées. Que dire du bruit sourd occasionné par le lancer des poutres! de ma crainte de l'accident qui m'a fait sortir plusieurs fois de mon bureau pour surveiller les enfants; de l'agressivité de certains jeunes qui brandissaient parfois une pièce de bois comme une menace envers leur camarade.

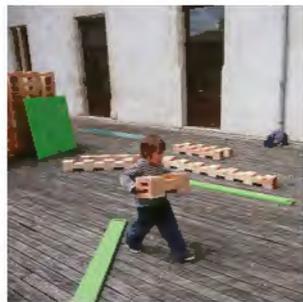
Le type de construction le plus fréquemment réalisé, tous âges confondus, est la cabane. L'aménagement intérieur a atteint un certain degré de raffinement avec la présence de bancs, de parquet ou d'un toit de couleur verte. Ombrage pendant les chaudes journées d'été, petit salon où l'on se réunit entre amis, cachette, endroit discret pour fumer une cigarette ou boire de l'alcool, abri, chambre à coucher le temps d'une nuit avant qu'une pluie battante ne détrempe matelas et duvet et mette fin à l'expérience.

Un jour a vu l'érection d'un totem. Un autre, l'espace a été investi par une centaine de cyclotouristes du troisième âge qui ont pris appui sur les poutres pour parquer leurs vélos et ont servi une collation sur des tables de fortune. Des adolescents ont construit à plusieurs reprises des tremplins de sauts à bicyclette, les petits ont fabriqué des balançoires.

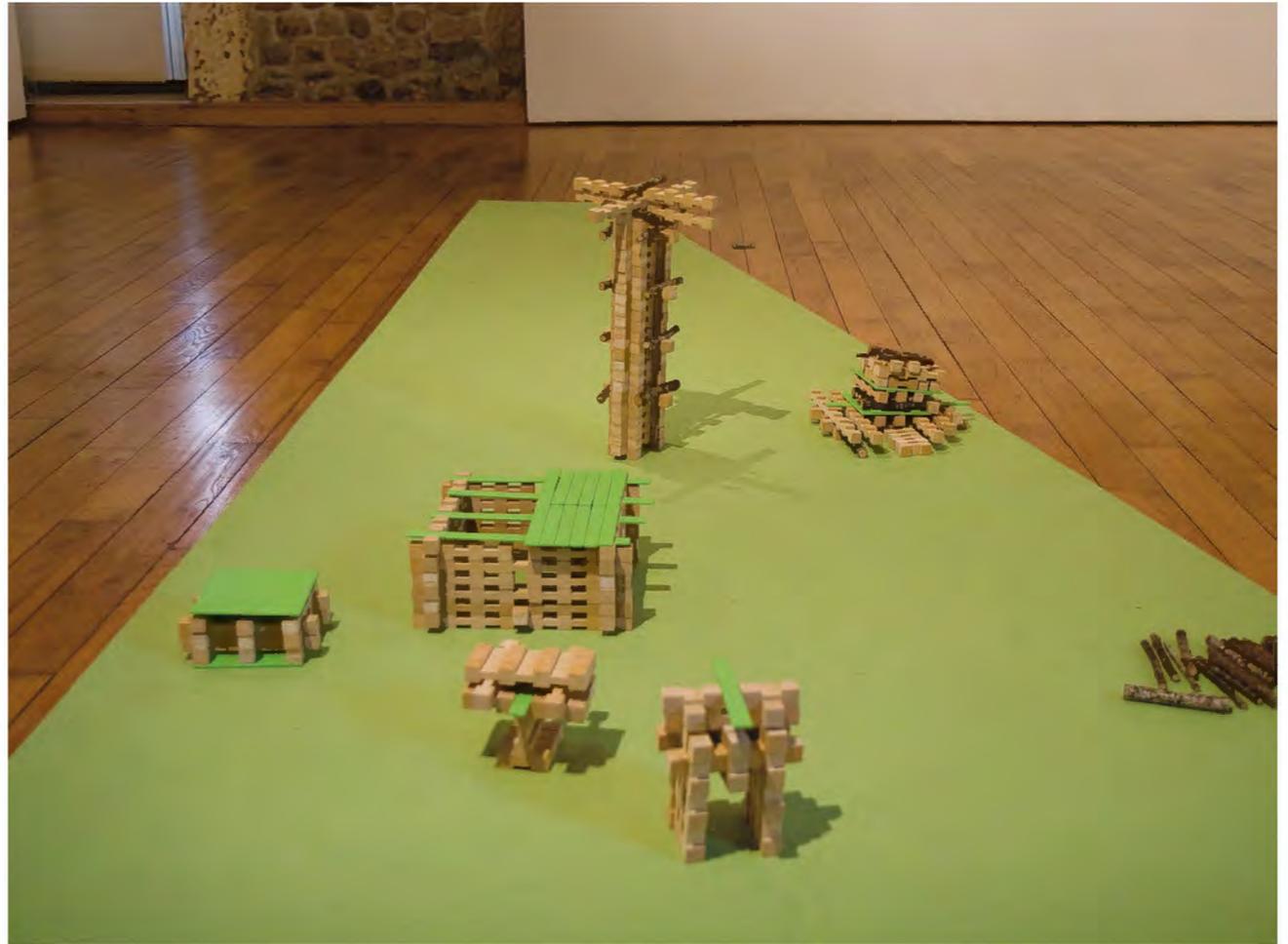
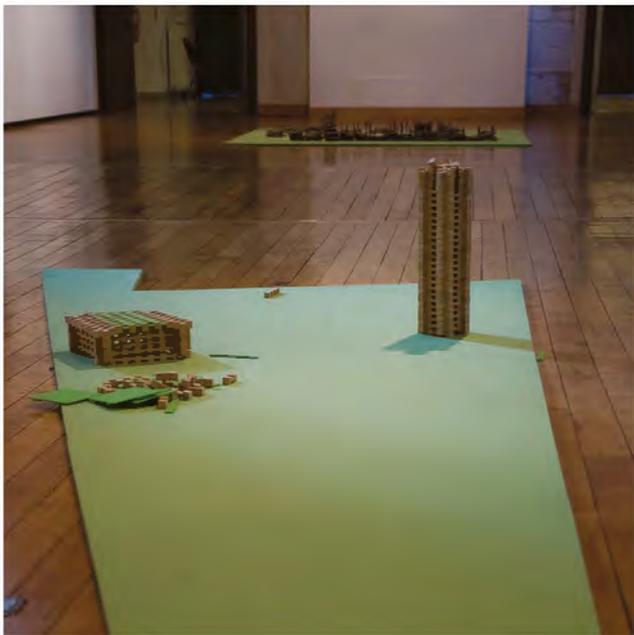
La manutention un peu brutale des poutres et les conditions atmosphériques ont eu raison de cette œuvre éphémère. Que reste-t-il? des rires, quelques larmes, la naissance d'une vocation pour Irfan, qui veut devenir maçon, le plaisir de construire ensemble et pour l'artiste une série de photographies, mémoire d'une œuvre en constante évolution.

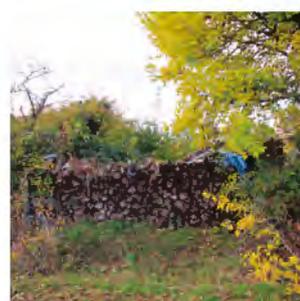
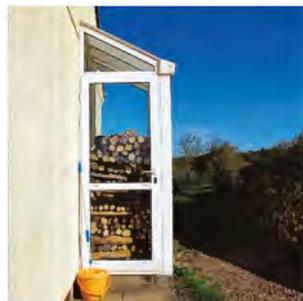
Josette Sivignon











**Constructions**  
2008 - 2010

La fraternelle est une association culturelle et d'éducation populaire, héritière des mouvements ouvriers sanclaudiens. Elle développe ses activités au sein du bâtiment historique de la Maison du Peuple.

Raphaël Galley expose une première fois à La fraternelle en octobre 2002, dans le cadre d'une vaste exposition collective. Il y présente ses « Objets à mémoire » : objets censés répondre à des fonctions du quotidien — s'asseoir, ranger, accrocher, poser — mais qui échappent à leur fonctionnalité et partent à la recherche d'un nouveau point d'équilibre. Ludique et cohérente sur le plan plastique, l'installation suscite l'enthousiasme et nous nous promettons d'inviter Raphaël en résidence pour un temps plus long de travail et de partage.

L'occasion se présente de lui proposer pour 2009 une résidence d'une année. Le cahier des charges demande à l'artiste d'intégrer dans son projet le bâtiment et l'histoire de la Maison du Peuple, d'associer les membres et le public de La fraternelle et de travailler en relation avec les autres domaines culturels qui cohabitent au sein de l'association : Archives, Musiques improvisées, Arts graphiques...

Raphaël propose un scénario qui concilie les souhaits émis par La fraternelle et sa démarche artistique. Il choisit de centrer son projet sur la richesse vivante du lieu, son histoire et les gens qui y gravitent. Le projet implique la création d'un lien fort et durable avec les bénévoles, salariés et adhérents de l'association.

Un mot émerge : Construction

Le projet comporte 3 phases :

1 — exposition — présentation de 12 objets. Les visiteurs sont invités à en adopter un chez eux, de manière provisoire.

2 — construction et accueil des objets chez les personnes volontaires. Raphaël assure la livraison et aide au montage. Ludovic Mamessier réalise un reportage photographique de l'action.

3 — exposition — restitution. Montrer les objets sous un angle différent et rendre compte de l'expérience en présentant l'installation de ces objets (reportage photographique), leur vie et leur évolution

dans leur foyer d'adoption (diaporama de photos prises par les particuliers).

En résonance avec ces trois temps forts qui jalonnent le projet, Raphaël mène un travail graphique conséquent, réalisé sur place à l'atelier de sérigraphie, pour accompagner la première exposition.

Il crée les supports de communication présentant la résidence (affiches, panneaux explicatifs...) et une série d'objets conçus comme des produits dérivés (badges, flyers, nappes, sous-bocks...)

Il élabore toute une signalétique, imprimée sous forme de kakémonos, pour indiquer, auprès de chaque objet présenté, le principe et le temps d'assemblage, la difficulté de montage et le nombre de personnes mobilisées.

À tout cela s'ajoute une belle performance avec le percussionniste japonais Sejiro Murayama, personnage sensible et discret qui explore les sons et résonances en entomologiste méticuleux. Tandis que le musicien improvise, Raphaël et quelques volontaires construisent une claustra, percée de trous circulaires, qui l'isole progressivement. Les trous sont ensuite comblés par des ballons qui assourdissent le son, modifiant ainsi l'espace sonore et visuel.

À noter aussi un prolongement en direction des scolaires. Un enseignant choisit de structurer l'année scolaire en fonction du maître mot « construction ». Raphaël se rend dans la classe pour y installer avec les élèves un objet qu'ils ont choisi lors de la visite de l'exposition : un vaste fauteuil en sisal, devenu le lieu central de la vie de la classe — lieu communautaire, île déserte, coin lecture ou nid douillet... Il n'est rendu qu'à la fin de l'année.

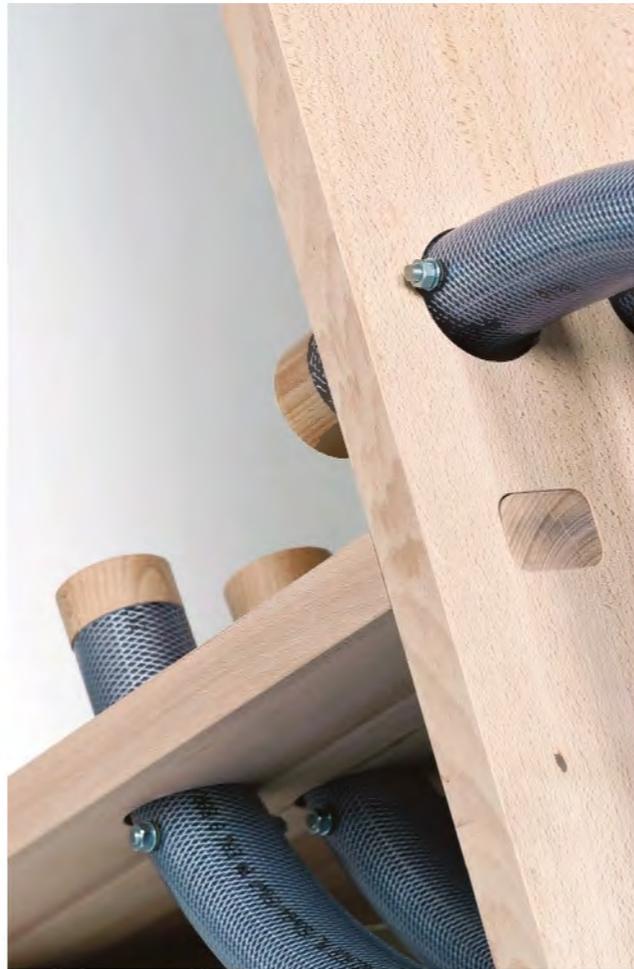
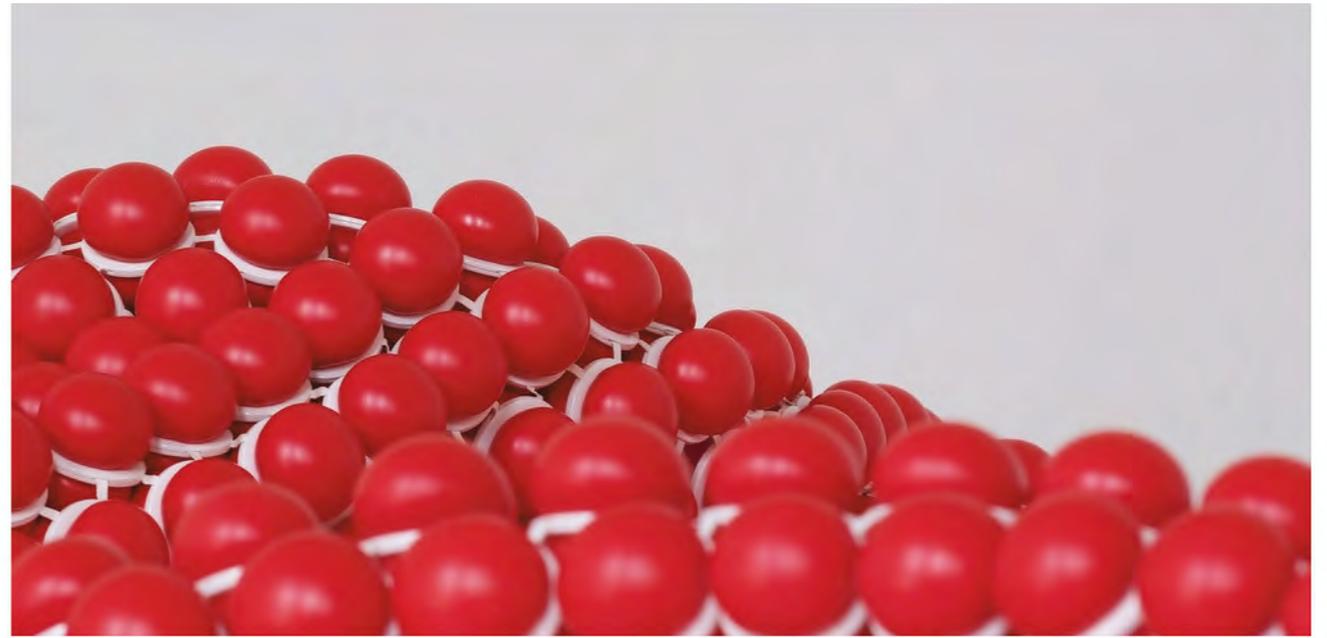
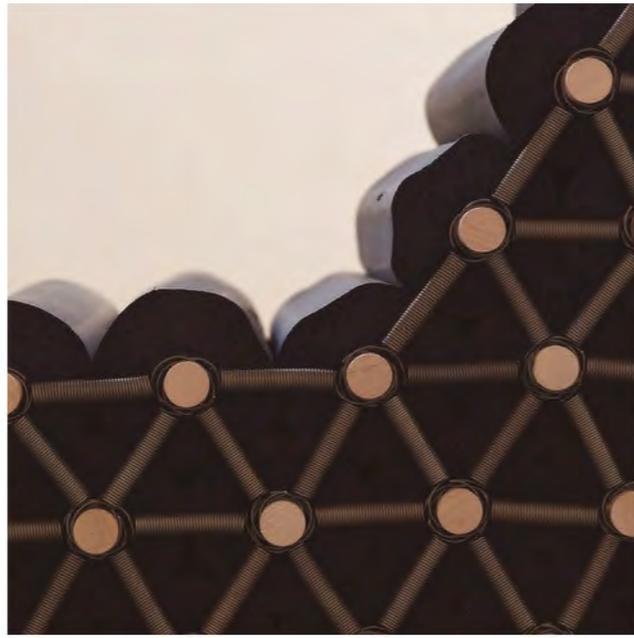
Décrire ainsi le projet, comme une suite d'activités et d'événements, ne rend pas assez compte de sa

richesse, de la façon dont il se déroule au fil du temps et de l'impact qu'il a eu dans l'association, auprès des bénévoles, des salariés, des adhérents et du public. La dimension humaine, le côté évolutif sont parties intégrantes du projet. Raphaël définit des objectifs, bâtit des étapes, crée un cadre. La participation de ceux qui le souhaitent et la prise en compte de ce qui en découle, sont des éléments constitutifs du projet.

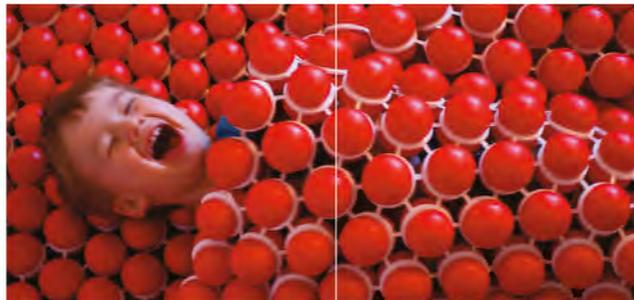
Raphaël mène une réflexion approfondie sur ce qu'il crée, mais aussi sur la façon d'associer le public environnant sans l'instrumentaliser. Son dynamisme et son enthousiasme sont communicatifs. L'investissement a été très fort au sein de La fraternelle, et même au-delà.

Michel Bastien

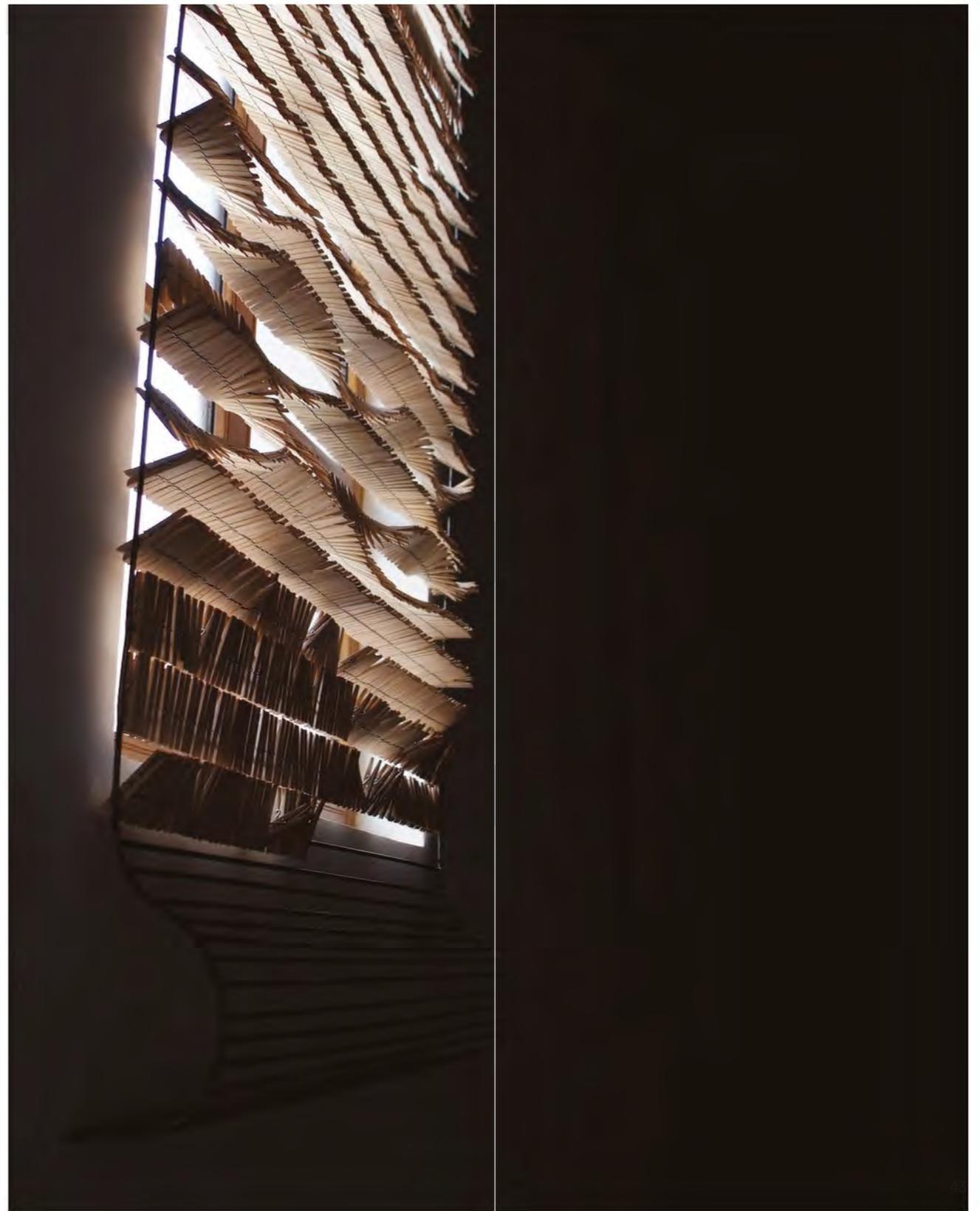














**Territoires  
mobiles**  
2010

Cette résidence a vu le jour dans le cadre d'un contrat local à l'éducation artistique mené en collaboration entre le pays de la Bresse bourguignonne, la mairie de Louhans et le lycée Henri Vincenot. Raphaël a été sélectionné suite à un appel à projets : la qualité plastique de ses projets, son approche pluridisciplinaire, la cohérence de sa proposition ont emporté les voix du jury.

La problématique choisie était celle du territoire. L'établissement scolaire est en lui-même un espace qui possède ses territoires, et donc ses autochtones : élèves, professeurs, personnels techniques et administratifs, parents, etc. Chaque territoire est marqué par des codes à respecter, des règles implicites qui conditionnent les comportements et marquent les appartenances. Une cohabitation complexe dont les paradoxes n'ont pas échappé à Raphaël : Aucun professeur n'ose s'asseoir à côté d'un élève sur un banc, les élèves préfèrent s'installer dans des escaliers mal éclairés et peu confortables plutôt que sur les bancs extérieurs, la recherche d'un atelier pour l'artiste est un parcours du combattant alors que des centaines de mètres carrés de salles sont disponibles...

...Mais ce qui pourrait relever d'une simple étude sociologique devient chez lui le prétexte à questionnements et jeux multiples.

La proposition qui est faite s'appuie sur un protocole simple et terriblement efficace. En premier lieu, un repérage photographique des différents territoires (couloirs, passages, etc.) et des corps les occupant. Ensuite, s'appuyant sur une sélection de ces photographies, une traduction formelle des positionnements des corps dans ces espaces. Le corps devient alors un volume géométrique.

Enfin, la réalisation en bois de ces volumes, peints sur un code de couleurs emprunté à celles existantes dans l'établissement.

Mais la pertinence et la force de la proposition sont encore ailleurs. Raphaël envisage que ces volumes soient transportables et mis à la disposition des élèves (mais par extension, de tous) dans l'espace de l'établissement. Ces modules deviennent alors des espaces de jeu, (l'un d'eux est devenu une sorte de balancelle) des perturbateurs d'espace (coincé dans la porte d'un couloir à forte fréquentation), des estrades, des canapés ou qui sait ? des sculptures de Carl André.

En procédant ainsi, il perturbe, se jouant des frontières entre l'œuvre, l'objet, le design.

Pensant voir une œuvre, élèves et enseignants découvrent un jeu, une malice qui empêche de nommer clairement les choses. C'est justement qu'il se refuse à être lui-même dans un territoire. Designer ? plasticien ? photographe ? menuisier ? Pour lui, le choix est clair : les frontières tant physiques qu'idéologiques n'ont pas lieu d'être. Sa mondialisation n'est pas libérale mais libérée.

Relevant autant du conceptuel que du ludique, de la rigueur intellectuelle que de l'amusement enfantin, son œuvre marque par sa simplicité et son efficacité. Elle s'adresse aux autres. Et voilà sans doute une règle inscrite au cœur de sa démarche : Raphaël produit une œuvre qui ne se regarde pas le nombril.

Ainsi, ce qui marque plus encore que les travaux proposés, ce sont les qualités humaines et le profond respect qu'il a de l'Autre, quel qu'il soit. Ce souci d'un plasticien qui n'est pas cloisonné dans son univers mais qui pourtant possède le sien propre, cette volonté de ne pas être à l'image parfois stéréotypée de l'Artiste tout en étant profondément engagé dans cette vie-là, cette empathie dans les mots et les regards qui masquent l'intransigeance et la rigueur, voilà sans doute ce qui fait la pertinence comme l'impertinence de Raphaël Galley.

Maxime Bourgeaux













**Villa Darcy**  
2010 Villa de ville, villa « savante », qui pointe ses pilotis dans la terre d'où elle émerge. Piliers qui mettent à l'abri et donnent de l'élan à la main qui les enlace.

**Villa Motte**  
2012 Corps tournant avant de retrouver d'autres corps qui s'emmènent sur les escaliers, rampes ou toboggans comme des façons d'être petits et grands en même temps. Bandeaux des fenêtres qui ouvrent les yeux sur un horizon plus haut. Cris, chuchotements, rires et bonheur de glisser. Le corps encore qui se hisse enfin sur la terrasse où le soleil se donne, main dans la main, peut-être comme une promesse juvénile, au-dessus du monde, à la hauteur des arbres, tranquillement. Territoire qui s'élève et qui nous entraîne dans une modernité sans âge où tout coulisse sans encombre et protège sans concession. Architecture d'enfant, plan libre qui décolle, modèle qu'on réinvente en s'amusant, qu'on escalade en s'affirmant, qu'on redescend en hurlant, peut-être, ou sérieusement comme le font des bambins qui jouent. Et puis des expériences, des surprises, des rencontres qui resteront dans la mémoire : jeux de square !

Pierre Richard







**1 % artistique**  
2009

Respecter le commanditaire sans se perdre de vue ; travailler la fonctionnalité d'un mobilier d'accompagnement à la lecture, au travail en groupe avec une mobilité adaptée aux enfants (utilisation en intérieur et en extérieur) en gardant la posture et le geste de l'artiste qui plie, assemble, emboîte, construit et sculpte une architecture domestique. Un tel positionnement relève du subtil équilibre qui fonde le bel ouvrage qu'a finalisé Raphaël Galley.

La commission réunie dans le cadre du 1 % artistique du groupe scolaire Roland Carraz a retenu le projet de Raphaël Galley parmi trois propositions. L'enchantement de tous devant la maquette est resté intact face à la réalisation à l'échelle un. L'univers de la chambre d'enfant est tout d'un coup transporté dans celui de l'espace scolaire. Le confort des lieux intimes, les rondeurs, les couleurs chaudes sont convoqués dans un environnement de travail. L'écolier peut s'asseoir sur un feutre de laine rond comme un nénuphar, ranger ses affaires dans un bac au centre des tables ou dans une niche à cachette, déplacer vers la terrasse le module sur roulettes, ouvrir le parasol. L'adulte a sa place aussi dans ce possible grand chambardement ; il réorganise au gré des activités la configuration générale des îlots, modifie l'angle et la hauteur des tablettes de présentation. Les fines lamelles de bois clair, un matériau finlandais alliant solidité et légèreté, créent un graphisme horizontal qui allège visuellement les volumes ronds. Le paysage est installé, organique, rassurant, mobile et fonctionnel.

Anne Dallant





**Potentiels** Module 1 et Module 2,  
2009 220 x 440 x 220 cm,  
Bâche de camion, fermetures à glissière,  
ossature bois, cordes, pitons, œillets.

Modules 1 et 2 sont nés d'une invitation du Frac Bourgogne à concevoir des modules extérieurs de projection de vidéo. Raphaël Galley se plaît à réagir en fonction de contraintes. Celles de la commande, celles du lieu. Mais se plonger dans le lieu, ce n'est pas en montrer l'évidence. C'est aller chercher profondément et trouver l'accord (parfait) qui viendrait faire levier pour trouver une résonance particulière. À première vue, peu de chose en commun entre la bâche zippée noire et l'environnement fait essentiellement de briques de la Briqueterie. Et pourtant, la couleur et les proportions de Modules 1 et 2 sont celles d'un matériau fabriqué ici (1). Prélèvement des caractéristiques de l'environnement, architecture indicielle, les Modules s'autonomisent cependant : ils sont démontables transportables et modulables. Travail in situ, malgré la typologie du lieu particulièrement prégnante, ils ne font pas pour autant signal : du chapiteau nomade, Raphaël Galley ne retient pas l'éclat coloré ou la forme qui tranche avec le paysage.

Au premier abord, les parallélépipèdes noirs ne révèlent pas ce qu'ils contiennent. Souplesse, zips, ils ne se donnent pas à voir comme de simples salles de projection ou de cinéma. Salle obscure, chambre noire, boîte noire... Vocabulaire de la révélation, dispositif mémoriel, c'est ce cheminement-là, nomade, qui est à l'œuvre. Le spectateur se doit d'expérimenter.

(1) En 1874, Jean-Baptiste Baudot, cofondateur de l'usine de céramique de Ciry-le-Noble, dépose le brevet de la « brique noire de fer ». Elle est destinée au pavage et résiste aux acides. Elle fera la renommée de l'usine.

Raphaël Galley livre un objet qui contient les clés d'un processus de dégradation exponentiel. S'il est modulable – en témoignent les zips qui joignent chaque partie et peuvent s'articuler à l'envi – il n'est pas forcément remontable : la porte est constituée de multiples rectangles, au dessin de brique, zippés entre eux et que le spectateur peut actionner pour entrer... Inéluctablement, les morceaux se délitent et l'ouverture ne constitue plus une porte mais un interstice à travers lequel on doit se faufiler pour entrer, comme on le ferait dans une ruine. Bien sûr Raphaël Galley n'instrumente pas. C'est l'usage qui fait la fonction. Il est possible que le spectateur n'entre plus, ne passe que la tête, ou jette seulement un regard à l'intérieur... L'effondrement visuel peut tout aussi bien provoquer la fuite que la curiosité.

Un scénario est bien envisagé, une proposition plastique d'apparence fragile et vivante dans un espace public/partagé peut perdre sa fonction. Entre un dessein purement ludique et une stratégie de la perte, Raphaël Galley met à jour une potentialité d'action volontairement indéterminée.

Bertrand Charles





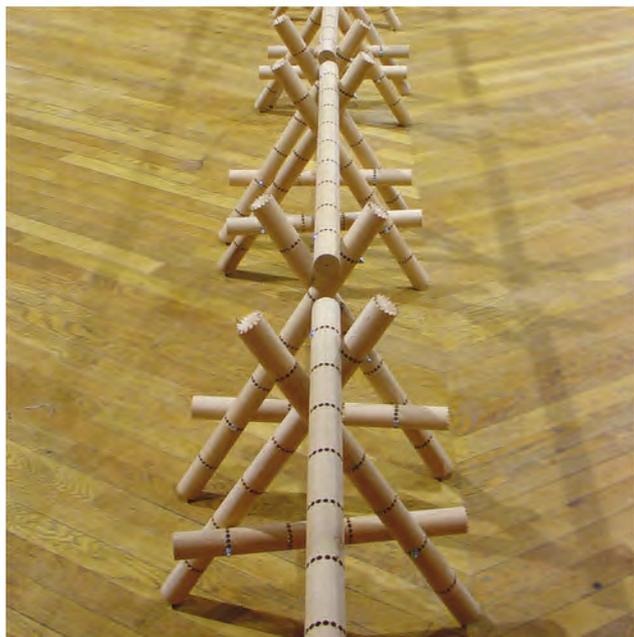
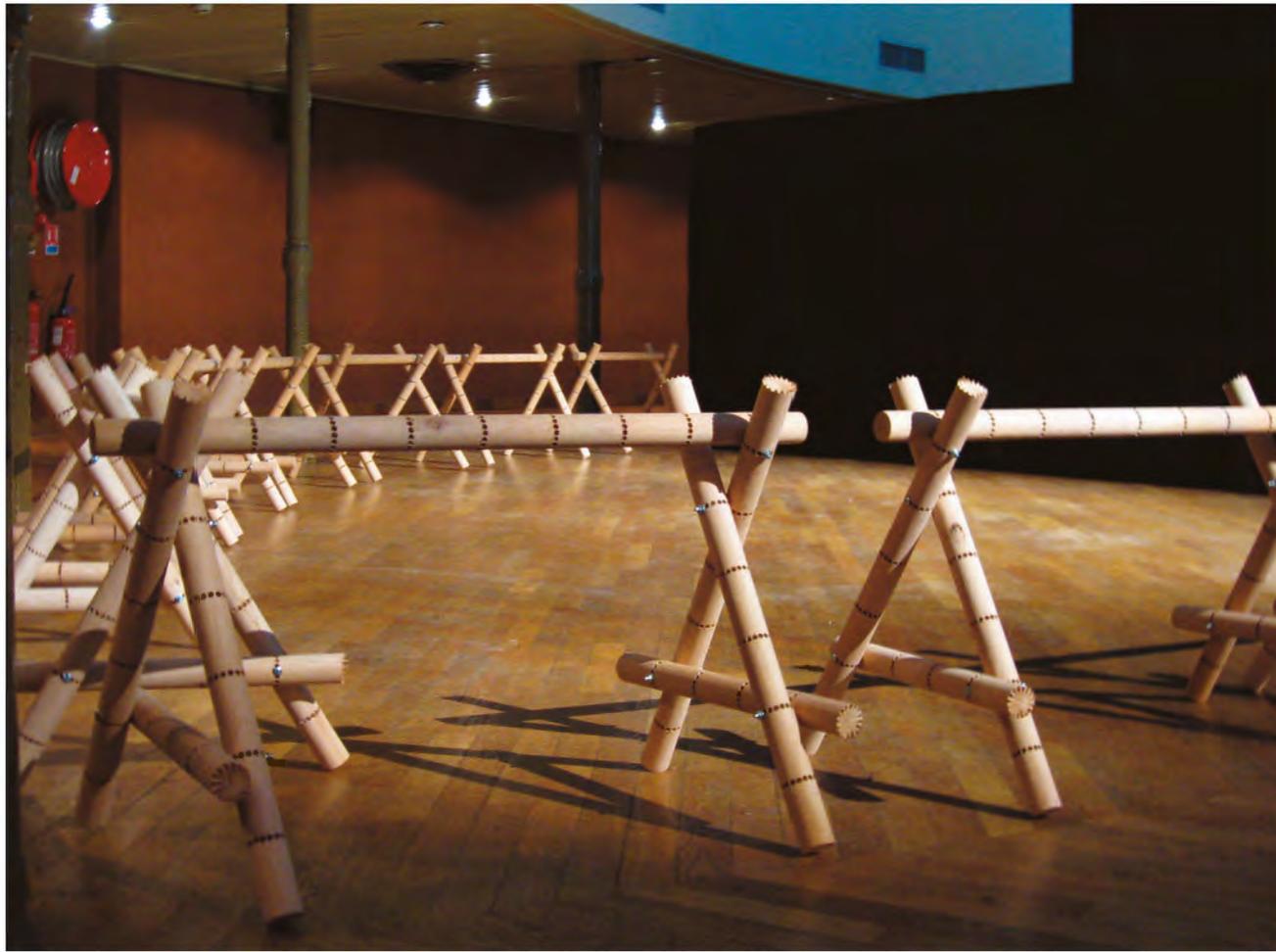
**Trois petits points**  
2008

L'installation proposée au Théâtre du Kursaal, à Besançon, est la première construction réalisée avec l'objet Trois petits points.

Conçu et réalisé en chêne en raison tant des propriétés physiques du matériau (notamment dureté, composition fibreuse, odeur) que de ce qu'il représente (bois noble, longévité), l'objet original est une barre d'un mètre de long et de 4,5 cm de diamètre. Cette barre est segmentée en 10 parties d'égale longueur par 16 perforations formant un « collier », qui permet soit l'assemblage, soit la rupture du module.

Disposant de deux zones d'exposition rigoureusement définies pour des raisons liées à la fois à l'organisation de l'espace dédié au concert et à la sécurité, j'ai fait le choix d'accentuer leurs limites en les soulignant au moyen d'une série de barrières et d'un éclairage zénithal. Les barrières, dont les proportions sont empruntées à celles de certains jardins ou autres lieux publics, balisent l'allée menant aux gradins, et dissuadent le spectateur de pénétrer dans les espaces d'exposition. Protégées par ces obstacles fragilisés par la perforation du matériau initialement robuste, les deux zones restent inoccupées.

Raphaël Galley





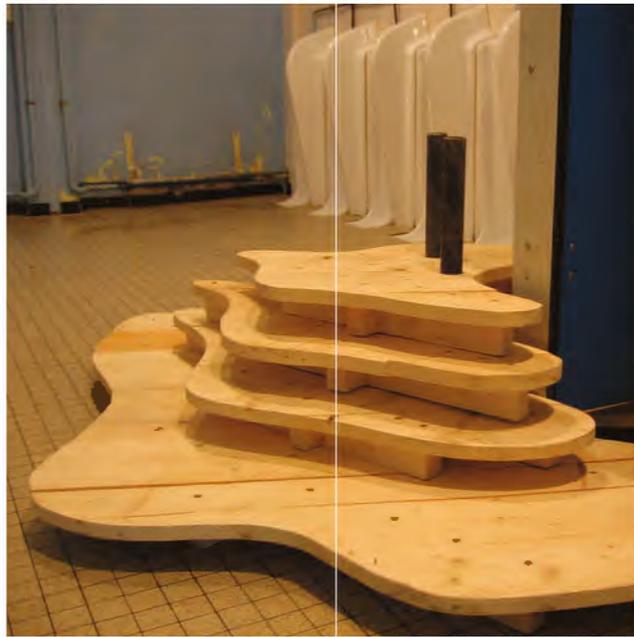
**Parcelle  
topogra-  
phique**  
2008

Le collège, lieu d'éducation et de vie, est un espace fonctionnel : une architecture normalisée dans laquelle la circulation est contrôlée, organisée de manière rigoureuse, et perceptible à la lecture de son plan.

Partant de ce principe, mon projet s'inspire du graphisme et de la construction des cartes IGN. Je crée un relief imaginaire à taille humaine qui viendra troubler, pour une durée définie, « la bonne marche » de l'établissement et de ses occupants par la greffe de ce petit coin de nature cartographique.

Chaque collège accueillera un module identique composé de 7 plateaux en sapin et d'une pièce d'assemblage en acier. Conçu comme un jeu, ce module pourra s'adapter à l'espace choisi pour l'installation.

Raphaël Galley





## Ah l'abri 2006

Il s'agirait de trouver un lieu, de définir un espace, d'y ajouter un sens. Bien sûr, cela va au-delà. Il s'agirait de trouver un lieu : lieu hors du monde, lieu en périphérie, lieu au sens confus, à l'utilité trouble. Les implications sont nombreuses, le sens irradie et brûle chaque moment, le transfigure, transforme chaque élément. Prenons par exemple un abri bus, point nodal de rencontres, d'attentes, de voyages esquissés, de destinations infinies. Passage par excellence, espace de transition, où se met entre parenthèses la densité des vies. Disons que cet abribus est sur une ligne inutilisée, ou plus exactement de secours, une ligne hors du réseau en quelque sorte, donc un lieu, malgré sa permanence matérielle, fantomatique, insensé. Un abribus où ne passent jamais les bus. Ce lieu, et ce n'est pas indifférent, serait cerné, surplombé, par une architecture immense, pérenne, il s'inscrirait face à l'institution, se découperait sur la façade d'un Palais des Congrès, par exemple. Voilà posé l'espace premier, voilà la feuille vierge où va s'écrire l'aventure. Restent les hommes, reste le chemin, reste le sens.

Les hommes seraient en transition eux aussi, entre deux mondes, dans le territoire indéfini de la précarité, dans l'attente d'un bus qui n'arrivera peut-être jamais. Que leur offrir, quel chemin, quelle ligne dessiner sur leurs vies ? Réponses multiples, pour que la création soit, et elle le fut, collective. Tout d'abord, de ce lieu rencontré, faire le lieu d'un cri, d'une question, d'un désir : de l'abri temporaire, faire par la magie de l'art un autre abri, intime, détourner l'indéfini pour en faire l'espace de quelques jours un chez soi : rétablir l'hospitalité.

Mais qui accueille s'offre : dans le don spatial s'effectue le don de ce que nous sommes, de ce qui nous constitue. Là où les mots sont difficiles, là où l'expression est empêchée, c'est le lieu même qui va devenir à la fois le discours et le prétexte. Là où la parole est insuffisante, les corps, les mains vont par-

ler. Coudre, créer chaque brique, être l'acteur de son futur espace, fût-il symbolique. Coudre pour dire dans le soyeux du jersey, dans la rudesse du coton, à la fois la fragilité et pourtant la force, le jeu et son importance. S'ingénier à trouver la solidité future dans la disparité des matériaux, des trames, du rembourrage ; apporter sa pierre, simplement. Construire, élever, ensuite, peu à peu, voir le lent travail prendre sens, et ne pas le terminer, le laisser ouvert, comme une promesse, comme une invite.

Et dans la construction se construire, mots perdus, et on peut le regretter, effort et attention qui feront de chaque brique l'unique et totale histoire du subjectif voyage, tendu, dans la solitude de son unicité, vers l'effort commun, la construction de tous. Attitudes multiples, dès lors, quand il s'agit de poser les briques, chacun tel qu'il est, tel qu'il fut, déjà dans ce qui sera. L'objet final réside dans la densité de chacun de ces gestes, riche de tout cela.

Mais il ne s'agissait pas de s'enfermer dans la contingence d'un voyage égoïste. Il s'agissait bien de se présenter au monde, d'y prendre place, d'assumer le cri, le discours. Il fallait aussi voir ce que le monde ferait de tout cela. Et pour cela, suivre ses rites : un chantier, tel qu'il se doit d'être : là, enfin, se construisent les mots, et ils le font au vu, au regard de tous. L'affaire est sérieuse. Puis laisser l'alchimie se faire : laisser la rue s'appropriier le bâtiment, laisser la nuit le transformer, et au matin, touche ultime, ce qui était à quelques-uns devient à tous, ce qui était le produit de l'artifice, par un dernier artifice, par la magie d'un Graphe, devient réel.

Reste alors au passant, aux voitures, d'être, profondément, face à ce que quelques-uns ont construit, face à ce que quelques-uns ont dit.

Reste à chacun de trouver son regard face à l'événement.

Mohammed Daoud



**Contributions** **Célia Charvet**, docteur en philosophie, commissaire d'expositions et auteur de textes sur l'art, elle a consacré sa thèse à la question de l'habiter dans la sculpture contemporaine. Elle enseigne à l'École Supérieure d'Art de Lorraine-Metz où elle dirige notamment le séminaire EQART, l'Espace en Question(s) dans l'ART contemporain et codirige l'Atelier de Recherche et de Création Microclimats.

**Josette Sivignon** est conservatrice du Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy (58).

**Michel Bastien** est professeur d'arts plastiques, responsable de l'espace Arts Plastiques de l'association La fraternelle à la Maison du peuple de Saint-Claude (39) de 1988 à 2011.

**Maxime Bourgeaux** est professeur d'arts plastiques au lycée Henri Vincenot de Louhans (71).

**Pierre Richard** est professeur en design d'espace au Lycée Claude Nicolas Ledoux à Besançon (25).

**Anne Dallant**, conseillère arts plastiques à la DRAC Bourgogne de 2005 à 2010, est directrice de l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon (21).

**Bertrand Charles** est critique d'art.

**Mohammed Daoud** est enseignant en lettres.

**Remerciements** **Ah l'abri (Lille) :**

Gabriel Nzekwu, Jean Jacques Mulliez, Françoise Dubois, Côme Galley, Françoise Galley, Brigitte Bastien, Bruno Liénard, Mohammed Daoud

**Parcelle topographique (Doubs) :**

Corinne Lapp Dahoui, Annette Griesche

**Trois petits points (Besançon) :**

Philippe Romanoni, Paul Parisot

**Potentiels (Ciry-le-Noble) :**

Claire Legrand, Bertrand Charles

**1 % (Longvic) :**

Anne Dallant, Eddy Gaillot

**Les Villas (Dijon, Piacé) :**

Irène Bony, Jean Bernard Aubry, Nicolas Herisson, Lilian Bourgeat, Pierre Richard, Christine Martin, JB Aubry (AJ3M)

**Constructions (Saint-Claude) :**

Michel Bastien, Ludovic Mamessier, Sandra Tavernier, Ponpon et Jojo, Patrick Motmorency, Seijiro Murayama, Laetitia Merigot, Maria Roulin, Tsuyoshi Yagi

**Territoires mobiles (Louhans) :**

Maxime Bourgeaux, Aude Maheu

**Stère (Clamecy) :**

Josette Sivignon, Alain Poncet, Guillaume Lanier (Esprit Bois)

Je tiens également à remercier toutes les personnes que j'ai rencontrées dans l'élaboration de mes projets qui, sans leur aide, n'auraient pu prendre sens.

Et enfin; à Louison pour son enthousiasme généreux et à Ophélie pour son soutien de tous les jours.



13 décembre 1983... classe de CE1, un certain ennui me conduit à saisir la majorette rouge glissée dans la poche de mon pantalon et à tenter d'y apporter quelques modifications. Mais c'est le drame et elle perd un élément de son carénage, qui poursuit sa route vers un territoire plus confiné...

Raphaël Galley  
Vit et travaille à Dijon (21)

**Ouvrage réalisé grâce au soutien de :**

- Ministère de la Culture  
et de la Communication,  
Direction régionale des affaires culturelles  
de Bourgogne.
- Ville de Clamecy
- La fraternelle/Maison du Peuple  
à Saint-Claude
- Ville de Dijon

Crédits photographiques :  
Ludovic Mamessier, Josette Sivignon,  
Alain Poncet, Raphaël Galley, Autres DR

Traduction : Patricia Chen

[www.lacleamolette.fr](http://www.lacleamolette.fr)  
© 2013, éditions la clé à molette

**Dépôt légal : avril 2013**  
**ISBN : 979-10-91189-00-2**  
**Tous droits de reproduction réservés**

Achevé d'imprimer en avril 2013  
dans les ateliers de l'imprimerie Schraag  
à Trévenans (90)