

kurt-forever

kurt-forever présente

ET POUR MATÉRIAU, LES STANDARDS

La Permanence, Clermont-Ferrand

sur une invitation de Martial Déflacieux

www.artistesenresidence.fr

exposition du 4 avril au 29 mai 2013

cyril aboucaya / glen baxter / vincent busson / christel conchon / margaret dearing / ariel fleiszbein / benoît géhanne / nicolas guiet / jean-françois leroy / miquel mont / vbg / 9th ward marching band

ET POUR MATÉRIAU, LES STANDARDS

Interrogé sur la part d'héritage du modernisme formaliste dans les pratiques artistiques contemporaines, Miquel Mont a cette belle conclusion : « *Toutes les trouvailles formelles du modernisme, nous les trouvons aujourd'hui majoritairement chez Ikea, produites en grandes séries – comme l'avaient rêvé les constructivistes des vukthemas – et le reste chez Habitat, un tout petit peu plus cher.* » (1) Partant des œuvres, la culture, devenue industrie, a généré des produits. Les créations, ces *trouvailles formelles*, ont été tant et si bien assimilées dans la reproduction industrielle de masse que les voilà maintenant nivelées en autant de stéréotypes inondant le marché. Et de fait, la thèse avancée par Adorno et Horkheimer se vérifie un peu plus chaque jour : le temps de l'industrie culturelle est celui des styles, ces unités fictives qui permettent de relayer la particularité individuelle par quelque chose de plus large et de plus général – ces styles dont Adorno disait qu'ils s'imposent comme équivalents esthétiques à la domination.

Voici l'ère du stéréotype, celle de la répétition constante des formules courantes, du duplicata assidu, des copies conformes. Morin en explique parfaitement la mécanique : « *Toute culture est constituée par des « patrons-modèles », qui ordonnent les rêves et les attitudes. L'analyse structurale nous montre qu'on peut réduire à des structures mathématiques les mythes et les attitudes culturelles ; l'industrie peut donc en principe constituer des standards à partir de patrons-modèles culturels.* » (2) Ainsi, une fois les modèles identifiés – Morin dit « *devenus conscients et rationalisés* » – il est alors possible, littéralement, de cliquer : ce terme qui désigne, dans l'imprimerie, l'action de dupliquer la composition typographique originale en coulant un alliage fondu dans son empreinte afin de produire une plaque de tirage, un exact double du prototype, réplique-matrice qui permettra de générer l'édition ; soit de propager nombre de copies conformes.

Pourtant, en contrepartie de cette tendance à la reproduction homogénéisante, et presque à l'encontre de la reproductibilité qu'exige le système industriel, la production culturelle de masse ne peut malgré tout se départir d'un certain besoin d'innovation. Morin le souligne, cette normalisation « [...] se heurte à une exigence radicalement contraire, née de la nature même de la consommation culturelle, qui réclame toujours un produit individualisé, et toujours nouveau. » (3) À charge, pour la culture industrialisée, de parfaire son mécanisme d'accommodation à la demande jusqu'à trouver cet équilibre mercantile : la dynamique entre un univers stéréotypé producteur de codes auxquels s'assujettir, et une certaine liberté de création. Et, afin de s'adapter aux publics, pour mieux les capter donc, d'intégrer quelque différence standard – ce que Morin désigne comme une « *électrode négative* » chargée d'insuffler la dose certes minimale mais indispensable de vitalité au sein de structures de production par ailleurs parfaitement rigides. Cela s'appelle aussi de la récupération. C'est sur ce paradoxe que la présente exposition travaille, en réunissant des œuvres qui décident justement de revenir sur les principes de cette contradiction fondamentale entre généralité et particularité, standard et invention. Reprendre la voie ouverte par Dada lorsqu'ils se réapproprièrent les moyens de production de l'imprimerie, poursuivre cette intention de Judd qui décida d'emprunter à l'industrie la disparition du geste. Proposer, donc, d'envisager le problème à rebours. Et pour matériau, les standards : par déprise de cet automatisme de constante récupération par l'industrie, et comme une catharsis, voir comment dans la production artistique actuelle certains artistes tentent toujours d'élaborer l'unique à partir du même.

Donc à l'inverse, ici, des œuvres faisant référence à ces produits de chez Ikea, Habitat, *digest* des trouvailles formelles modernistes. C'est tout le propos de Jean-François Leroy lorsqu'il sculpte un *Bureau* : reprendre les critères qui guident la production industrielle (les matériaux, l'outillage, les proportions normées et solutions d'agencement), mais pour faire œuvre, c'est-à-dire fabriquer des pièces uniques. En résultent des sculptures aux

www.kurt-forever.com / contact@kurt-forever.com

allures de prototypes qui détournent la question de la fonctionnalité. Et, surtout, ne laissent envisager aucune duplication : modèles stériles, exemplaires d'essai qui, bien que jouant de l'analogie et de la correspondance avec les règles de la fabrication en série, se cantonnent à ce stade du *protos* – le premier, un originel mais n'augurant pas reproductibilité. Avec ces pièces, Jean-François Leroy re-configure les codes qui régissent la généralisation, pour mieux les réinvestir comme matériaux de l'exception.

Les *Autoportraits* de Miquel Mont reprennent autrement cette même démarche de particularisation d'un donné normatif. Les tubes transparents de méthacrylate dans lesquels il vient couler la peinture sont calibrés pour correspondre à la taille de telle ou telle partie de son corps : ici un bras, et le pénis pour mieux dire l'étalon. Comme avant l'adoption du *metron* pour base du système international, lorsque c'était encore le pouce, le pied, la paume, la toise, prenant source dans le corps, Miquel Mont livre de lui-même, pour portrait, une série de mesures nominalistes. Pour représenter ce nécessairement particulier qu'est l'humain, il réinterprète un universel, l'unité de mesure, en un éventail d'aunes individualisées d'avec lesquelles tout un chacun, les envisageant, jauge à son tour sa propre différence. Pied de nez au Modulor. Il déjoue ainsi toute tentative de calibrage en proposant, contre l'univocité canonique de la mesure abstraite – celle-là qui impose la représentation d'un corps hyperonyme – des autoportraits qui focalisent sur la gradation particulière.

Benoît Géhanne monte une paroi venant redoubler le mur d'exposition, reprise partielle de l'*Espace des abstraits* de Lissitzky, mâtinée des vulgarisations formelles que les fabricants de mobiliers préfabriqués ont pu, depuis lors, en extraire. Il y exécute les motifs d'un papier peint à la mine de plomb et trouve, grâce à cette transcription manuelle, une zone de création dans la mécanique d'une répétition. Le dessin, réitéré, se modifie chaque fois insensiblement. Et l'ensemble, pourtant homogène, montre au final une subtile mais réelle diversification du motif. Cette oscillation entre familiarité et écart au modèle rappelle que l'identique de l'*idem* n'est pas le semblable du *simili*. D'un côté une identité close, fixée sur sa propre duplication ; de l'autre, au contraire, on suppose le même dans la différence – quand Baudelaire écrit « *mon semblable, mon frère* », la formule indique l'altérité, alors que l'identique demeure, lui, juste un clone. Cela rejoint aussi cette définition que Goodman donne des arts allographiques, où l'œuvre peut être instanciée de multiples fois – lorsqu'il s'agit de rejouer une partition par exemple, chaque nouvelle interprétation reprenant exactement l'« *identité orthographique* » (*sameness of spelling*), et demeurant pourtant, en soi, originale. Pour contrepoint, les standards bien sûr, en musique. Ce répertoire, trame de base, à partir duquel on peut improviser autant de versions divergentes. Le *9th Ward Marching Band* de la Nouvelle-Orléans joue en fond sonore à l'exposition : des classiques, ce qu'on appelle encore morceaux traditionnels, des airs toujours familiers quoique parfois difficilement dénommables, parfaits exemples de l'anonymisation que peut engendrer la multiplication des reprises.

Dans ses photographies ici présentées Margaret Dearing, elle, s'amuse du cliché. Idéales images, donc « *déjà-vues* ». Et c'est à la fois exceptionnel et presque commun. Oui, on ne peut que re-connaître au premier coup d'œil la masse abrupte du roc saillant des flots azurs, ou cette impeccable vue en plongée de cimes enneigées ; la photo est belle et immédiate comme une image d'Epinal, qu'elle n'est pourtant pas. C'est tout un jeu. Margaret Dearing représente des lieux remarquables, en surajoutant à ces paysages – en privilégiant des angles de vue spectaculaires et une qualité d'image les magnifiant encore. Elle convoque ainsi toute l'autorité consensuelle que confère la puissance des stéréotypes, sans jamais toutefois céder au kitsch. Ces photographies catalysent la doxa, reprenant avec une grande justesse ce constat qu'avancait Morin, parlant des patrons-modèles : les grands thèmes de l'imaginaire n'échappent pas à la stéréotypie, et l'industrie culturelle les constitue de fait eux-même en standards.

C'est entendu, la production culturelle de masse confère à tous les produits d'une même catégorie un air de ressemblance – celui-là qu'elle a d'abord emprunté aux œuvres. Une telle systémique modélisante est à l'œuvre dans ces *Génériques* : contrefaisant les critères formels qui établissent les genres cinématographiques, Benoît Géhanne transforme ses photos de vacances en photogrammes. « Fins » fictives de films non moins imaginaires et pourtant plus vraies que nature, cette justesse venant remettre en question la légitimation objective des poncifs que ces images calquent. Pointer ainsi les lieux communs qui indexent les styles, c'est souligner cette trop grande facilité que l'on a à confondre le fait esthétique et ses vulgarisations. Adorno le rappelait, « *Même le plus piètre film à grand spectacle ou à l'eau de rose se présente objectivement selon sa propre apparence comme s'il était une œuvre d'art.* » (4) A l'exact opposé, ces biens nommés *Génériques* endossent les configurations vides de sens des stéréotypes pour confronter cette prétention qu'à l'industrie culturelle de faire passer pour une invention le calibrage mercatique du lieu commun.

Alors, pour mieux se défaire de l'illusion, travailler les principes qui la génèrent. Ariel Fleiszbein et Vincent Busson décortiquent ces appareillages qui standardisent la présentation des œuvres. Leur pièce : un volume tour à tour vitrine, bibliothèque, socle ou sous-verre. Soit un « contenant » dans ce sens large d'un cadre préexistant à l'œuvre, et étudié pour l'enclôre – c'est-à-dire à la fois la circonscrire, la ceindre en un espace propre, et en fixer le sens. En dérogeant volontairement aux règles usuelles dont procèdent ces « présents » – soit en ramenant des contenus hétérogènes là où la charte taxinomique requière, elle, l'uniforme ; soit en poussant le système catégoriel jusqu'à l'absurde –, Vincent Busson et Ariel Fleiszbein rappellent que tout dispositif de mise en espace, d'accrochage, de collection, est un principe d'ordonnement. Et, qu'en conséquence, il ne saurait être neutre. Bien au contraire : du fait des choix relatifs à sa présentation, toute œuvre se trouve affiliée à la typologie particulière, à la symbolique

que le dispositif convoque, et donc contrainte à cet ordre magistral.

À plus large échelle, l'entière exposition poursuit cette même intention. Le choix a été fait de moduler l'accrochage en quatre volets, par quinzaine. Quatre temps dont la succession n'implique ni relation causale, ni développement narratif. Quatre propositions divergentes, et autant de nouvelles perspectives sur les œuvres chaque fois déplacées ou transformées. Avec pour résultat que certaines ne seront d'ailleurs parfois que partiellement visibles ; façon d'outrer l'effet du cadre, pour insister encore sur les rapports des pièces entre elles comme sur l'illusoire neutralité du dispositif d'exposition. L'accrochage est une procédure artificielle et arbitraire, construite, et donc déconstructible.

Voilà pourquoi cette multiplication des alternatives – prolongée d'ailleurs dans ce catalogue, via une série supplémentaire de projets en axonométrie –, afin de parer au piège d'une lecture trop univoque, du moins pour s'assurer que l'écueil soit clairement signifié.

Autrement dit, il s'agit ici de réaffirmer que l'œuvre d'art comme l'exposition se différencient des produits de l'industrie culturelle en ce que ni l'une, ni l'autre ne peuvent être considérées comme l'accomplissement d'une norme à l'aune de laquelle se mesureraient leur valeur et leurs défauts. Et de le dire précisément en montrant des réalisations qui réinvestissent, récupèrent, détournent les contraintes de la standardisation.

Le duo de VBG, par exemple, qui a pour processus de création cet unique paramètre : un angle de découpe, toujours identique, parfaitement dogmatique. Toute pièce réalisée pliera obligatoirement à cette configuration et passera au rabot, afin de s'ajuster aux 22°5 autorisés. À La Permanence, VBG matérialise au sol sa fameuse règle, délimitant, à l'entrée, l'espace symbolique d'un narthex. Et profite d'un des accrochages pour élargir son champ d'application, en contraignant aussi certaines des œuvres présentées à cet alignement.

Autres jeux de coupes, ces peintures de Nicolas Guiet : œuvres non-figuratives qui, si elles résistent à une identification précise, dégagent pourtant cette incroyable familiarité : dans ces volumes souples, dans la gamme colorée soutenue, et malgré l'évidence d'un changement d'échelle, on retrouve confusément tout un univers de formes quotidiennes, ordinaires, sans toutefois pouvoir l'indexer avec précision. Ces pièces rappellent également qu'être peintre est avant tout aujourd'hui une question d'intention. Ici, partant des données matérielles essentielles qui caractérisent traditionnellement ce médium – le châssis, la toile, la couche de couleur –, Nicolas Guiet déploie des volumes, peints en aplat, destinés aux encoignures (joignant deux murs, ou un mur et le sol – ou le plafond). Faire de la peinture en interrogeant, donc, les spécificités inhérentes à la discipline au lieu de se conformer aux solutions préexistantes.

Christel Conchon également, dans la série *Chaque chose est à sa place*, va utiliser les standards comme une contrainte productive. Reproduisant les images illustrant les prospectus, elle stoppe sa copie juste avant que la somme d'information retranscrite permette la reconnaissance du modèle. Là aussi, le matériau est suffisant pour que l'on projette, mais sans certitude aucune. On soupçonne la banalité sans, malgré tout, pouvoir se rendre à l'évidence. La transcription imparfaite, tronquée, permet en tout cas de basculer du produit, étalonné pour répondre de règles précises de marchandisages, à l'œuvre, objet ouvert à l'interprétation. Dans cette autre série des *Parcs*, cette fois elle découpe les réclames selon les contours des objets promotionnés, puis recompose les éléments de façon à simuler les toboggans, tourniquets, portiques d'improbables aires récréatives, soulignant cette homologie entre standardisation et divertissement qui caractérise souvent l'industrie culturelle.

Nouvel angle d'attaque avec ces assiettes parlantes que signe Glen Baxter : les règles du jeu de 6 sports (football, tennis, golf, cricket, badminton, ball-trap) sont plaisamment réinterprétées dans des saynètes burlesques du plus pur *nonsense*. Voilà que l'artiste se substitue aux acteurs économiques intermédiaires qui composent habituellement la filière allant de l'œuvre au produit dérivé. Pour œuvre, un multiple manufacturé : un service en bichromie reprenant le bleu et blanc des faïences historiques, un « objet » usuel, court-circuitant le processus marketing d'exploitation à des fins commerciales du travail dérivé d'une œuvre.

Cyril Aboucaya, enfin, dont on connaît le travail de vulgarisation de ces formes emblématiques de la remémoration – stèles, autels et autres monuments. Comme avec la série des funeral kits ou, partant de silhouettes stylisées de tombes, il décline une collection répondant des plus excentriques tendances décoratives, insistant à grand renfort d'habillages outranciers sur l'ambivalence entre d'une part une structure symbolisant une certaine pérennité culturelle, et de l'autre la fugacité de l'ornement, voué à subir le cours changeant des modes. Les réalisations présentées ici : un panel relativement diversifié d'objets de consommation courante auxquels il applique ce même aspect de surface, rappelant le granit noir. L'équivalent industriel de fossiles. Restes parangons de la désuétude planifiée du produit – le fossile, c'est, au figuré, une chose surannée, et déjà, au propre, la trace provenant d'un processus de décomposition. Des restes aussi, et c'est paradoxal, du même coup préservés par ce détournement. Une tranche aléatoire de la production manufacturée de notre époque se trouve ainsi pétrifiée, les formes domestiques encore banalisées par le revêtement uniforme qui en gomme les particularités. Ce recouvrement homogénéise, nivelle, indifférencie, amplifiant encore cette exhortation à la conformité, et conséquemment à la « *remplaçabilité* » qui caractérise la reproductibilité.

À force de normalisation, tout devrait logiquement finir par se valoir. C'est le risque : que décider de transformer les contraintes inhérentes à la standardisation en autant d'opportunités, cela n'équivaille in fine qu'à lester un peu

plus l'attirail de ces autres règles, canons, théories manifestes qui ont imposé et prescrivent encore des formes, thèmes et problématiques aux arts. Morin indiquait le risque évident de bascule : « *Les contraintes objectives soit étouffent, soit au contraire étoffent l'œuvre d'art.* » (5) Cela fonctionne dans les deux sens. Bien sûr, il s'agit ici de montrer comment, en intégrant le principe de reproduction reproductive qui caractérise l'industrie culturelle, il devient possible de la déjouer en reproduction productive. Mais l'échappatoire à son tour reproduit, s'il devient systématique, sera lui-même tout autant voué à générer son propre stéréotype.

Marion Delage de Luget

1

Miquel Mont, in : *L'empathie des parties – Afinidades electivas*, catalogue de l'exposition éponyme, 2008, p. 10.

2

Edgar Morin, « L'industrie culturelle », in : *Communications*, 1, 1961, p. 42.

3

Ibid., p. 41. Souligné par l'auteur.

4

Théodore W. Adorno, « L'industrie culturelle », in : *Communications*, 3, 1964, p. 16.

5

Op. cit., p. 46.