

kurt-forever

REPRODUIRE

14 - 23 octobre 2010

vincent busson / jean-marc chevalet / benoît géhanne / aurélie godard / guillaume millet / miquel mont / jiro nakayama / bernard piffaretti / franck & olivier turpin / isabelle vorle / flandin & waré

Reproduire

REPRODUIRE, c'est le présupposé et la conséquence de toute pratique artistique. C'est ce en adéquation ou à l'encontre de quoi d'abord on œuvre - question de représentation, de ressemblance ou de référence -, puis ce moyen de diffuser le travail, de le consigner - ou pas. kurt-forever propose d'y revenir, en débarrassant d'emblée le concept du carcan de la seule mimésis : Bernard Piffaretti résout la soi-disante velléité de ressemblance de la peinture en faisant de la duplication à la fois le protocole de mise en œuvre et l'unique sujet de ses tableaux. Il répète le geste, de part et d'autre des toiles scindées en deux surfaces commensurables, et revient ensuite consigner le processus par le dessin, renversant les polarités – le dessin/dessein venant a posteriori, en bout de processus, constater et redoubler l'inextricable circularité de cette redondance.

Reproduire, un comportement.

Isabelle Vorle, dans cette même critique de l'application d'un savoir-faire, répète le trait, encore et encore, et le wall-drawing tient d'avantage de la performance. Ses réseaux de lignes, une rengaine, interrogent la mécanique de la gestuelle et une certaine habitude de l'attitude. Le beau geste, comme on fait des gammes pour gagner en adresse, et viser un certain idéal de virtuosité. Comme l'apprentissage, la transmission, engagent parfois cette part d'itération quelque peu systématique et aliénante.

Reproduire, pour remédier : reconstituer les conditions de monstration et de réception consubstantielles à l'œuvre.

Ce principe, la peinture ne représentant jamais, finalement, autre chose qu'elle-même, Guillaume Millet le rejoue, y ajoutant encore le cadre de l'exposition ; et de donner à (re)voir, dans ses dessins, non seulement ses toiles mais l'accrochage, donc le dispositif de présentation au public, générant une filiation entre ses différentes pratiques, aussi entre la peinture et le dessin entendus comme moyen de reproduction (ou de prise de note, d'index) et de médiation. Ce qui marque, c'est que là où sa peinture tend à minimiser au possible la somme des informations relatives au sujet référent et à éviter toute expression dans l'exécution, les dessins, dans le contre-pied, parce qu'ils sont mémorandums, gagnent en détails et montrent une facture plus appuyée – le changement de médium reflétant la divergence d'usages et de destinations. Et, bien sûr, moquant l'idéalité de cette acception classique d'un original, et l'attachement traditionnel que d'aucuns vouent à ces œuvres portant les traces les plus directes et les plus évidentes du processus créateur.

Reproduire, donc décider d'un cadre.

A l'aide de tampons de patafix, Vincent Busson vient ponctionner les quotidiens, prélevant l'encre

encore grasse. Répétition du processus premier de la rotative qui a imprimé le papier. Les fragments d'images et de textes ainsi dégagés, nouvelles épreuves obtenues par contact, par contagion, se disséminent ensuite sur les murs, dans une propagation quasi épidémique. Cela vaut évidemment pour récurrence - une façon de rendre la prolifération des supports imprimés qui submergent nos environnements quotidiens. Mais cette pratique de l'extraction, ce geste de l'emporte-pièce, c'est aussi ce morcellement suggérant un tout plus vaste - un projet, un programme, quelque chose comme une intention ou une logique. Un système normatif donc, mais dont l'absence totale de justification quant aux critères de sélection souligne l'arbitraire. Reproduire, en ce sens, c'est pratiquer une hiérarchie, c'est montrer qu'exercer un choix implique nécessairement que l'on retranche, et que l'on ampute. Autre pièce, réalisée avec Benoît Géhanne : voilà reconstruite la section d'un office - le bureau type -, avec, rendues visibles, en coupe, toutes les strates des matériaux. Reproduire, encore par échantillonnage, comme on prépare une lamelle pour la passer au microscope, en décidant cette fois de mettre littéralement à vue la nature des structures sous-jacentes à l'organisation de surface. Reproduire, encore parler du cadre, mais avec ce souci de faire la part entre l'œuvre et le reste, parergon. Miquel Mont propose des mono-tones, le jeu du titre annonçant une réflexion d'une part quant à cette uniformité qui résulte d'une trop grande régularité - entendez d'une conformité simpliste aux lois -, de l'autre quant à la couleur. Le mono-tone est composé d'une image, photo tirée sur calque en niveaux de gris et d'une surface peinte. L'impression est placée de façon à empiéter sur la surface colorée qui s'érige au mur, dans l'espace traditionnellement dévolu au tableau. Sauf que : cette photographie noir et blanc, portant la trace de l'impression mécanique, est relativement translucide : son support - un calque - la dématérialisant quelque peu. Manque ce fond qui pourrait l'abstraire du monde, l'inscrire dans cet espace privilégié de l'art, bien sûr l'aplatissement de couleur emblématique de la peinture qui s'étale un peu plus loin - lui-même d'ailleurs tout autant fragilisé, puisqu'à se fondre avec cette autre surface du même matériau qui recouvre le mur ou la cimaise, d'une même planéité. Et encore ces panneaux de plexiglas qui viennent délimiter une troisième zone, et encore les socles en bois, en regard des éléments accrochés au mur. Un jeu, donc, sur cette acception de l'œuvre d'art comme un tout, un être-en-soi, une pure intériorité, qui serait censément clairement délimitée c'est-à-dire qui pourrait aussi se passer de toute relation à un dehors. Par deux fois, un jeu sur ce cadre, parergon, cet intermédiaire entre l'œuvre d'art et son milieu, cette limite qui s'articule comme une extériorité consubstantielle à l'œuvre. Ce cadre, ce qui cadre, et qui est une structure prédicative : ce cadre qui contient, borde et maintient, ce cadre qui fixe et, renfermant l'œuvre, impose une mesure, avec cette idée d'autorité qui peut renvoyer à l'archétype.

Reproduire, générer du signe et du sens.

Aurélien Godard présente ici plusieurs pièces : fontes d'aluminium tirées à partir de boules de papier du même métal, et une installation au centre de laquelle s'érige, en point d'orgue, une série de maquettes d'immeubles partiellement reconstruites de mémoire. Elle est partie du plan au sol des bâtiments, reconstituant l'élévation plus ou moins approximativement d'après ses seuls souvenirs. Deux fois, donc, l'idée du moule. D'abord le moulage, et ces démêlés rituels : lorsque les tirages se succèdent, qu'en est-il de l'originalité d'une pièce ? Si l'on sait que le terme d'édition originale est une fiction juridique (puisque là où l'originalité implique la singularité, l'édition suppose la série), reste cette question de la paternité - de la maternité ? La part du rôle du fondeur, celle de l'intention de l'artiste, peut toujours être discutée. Une solution, peut-être, dans les plis chiffonnés de la boule d'aluminium. Parce que voilà une transcription quasi littérale de l'idée de matrice chez Lyotard : un espace qu'il exemplifie en donnant l'image d'une feuille froissée, de sorte que l'écriture qui la recouvrirait se trouve reconfigurée, certains mots qui étaient éloignés maintenant connectés dans les replis, d'autres cachés, coupés. La matrice, c'est le lieu des possibles et des transformations. C'est ce que disent ces maquettes d'immeubles plus ou moins probables, et certainement pas fidèles aux originaux : et c'est pourquoi les volumes architecturaux sont d'évidence illogiques, parce qu'ils résultent de cette réorganisation formelle que permet l'espace matrice, c'est-à-dire

qu'ils s'échafaudent non pas à partir du référent réel, mais de ces processus que Freud appelait déplacement ou condensation.

Reproduire, pour penser sans l'astreinte d'un original.

Du pareil au même, et pourtant pas. Jean-Marc Chevalet reproduit un module tubulaire en une multitude de matériaux différents, assemblant les segments pour créer une suite discontinue. C'est un jeu de combinaisons infinies. Avec cette constante que le montage, l'enchaînement, produit un ensemble à partir d'éléments malgré tout hétérogènes – ce qui revient aussi à démontrer qu'ils peuvent, malgré leurs différences, se substituer les uns aux autres. Benoît Géhanne, aussi, utilise cette familiarité qui fait qu'on rapproche parfois, à se méprendre, des éléments pourtant intrinsèquement dissemblables : ici c'est un motif, un rond, qui se répète et se confond de cadre en cadre, tantôt peint, dessiné, découpé, photographié – les dessins, découpages et peintures eux-mêmes repris en trompe l'œil par impression jet d'encre pour pousser la métonymie. Plus de modèle, puisque tout est transposé, contrefait, de façon à démanteler ce cliché de l'unique en son genre. Plus de source, mais à rebours une série de changements de désignation qui instaure une sorte de parangon du duplicata. A cette fameuse énigme – qui, de l'œuf ou de la poule ? – Broodthaers répondait : la/ le moule. Pareil, lorsque cette pastille ronde traverse les images, les médiums, pour commuter la question d'une supposée primauté de l'origine en celle d'un rapport de contiguïté, et de copie : réitérer les rapprochements transversaux jusqu'à troubler le filtre des taxinomies existantes.

Et pourtant, ne pas reproduire.

Parce qu'être singulier, c'est la condition de l'individualité. Franck et Olivier Turpin disent certaines contraintes du double, lorsqu'ils se déplacent harnachés de ces objets performatifs qui les rendent siamois. Ils partagent la casquette, les chaussures qui solidarisent leurs corps et conséquemment leurs mouvements, donnant lieu à des gestuelles incongrues, forcées. Reproduire en miroir, coûte que coûte, jusqu'à l'absurde, avec cette contrainte que l'un se retrouve parfois en sens inverse du déplacement, ou les deux obligés de courir de profil. Ces accessoires qui les relient fonctionnent d'ailleurs comme autant d'entretoises – ces pièces que l'on vient placer entre deux autres en renfort, pour les solidariser, les unir, mais aussi veiller à maintenir entre elles un écartement fixe. Reproduire, mais en ménageant juste la distance nécessaire qui prévient la superposition et la coïncidence. Plutôt reporter, donc, et s'amuser de l'artificialité et du burlesque que provoque l'impossible décalque. Décider de ne pas reproduire, non plus, lorsqu'on ne peut refaire à l'identique. Parfois, l'un des côtés d'une toile de Bernard Piffaretti reste blanche – c'est visible, aussi, sur certains de ses dessins. Alors, non pas un constat d'échec, mais une honnêteté, et une vraie considération éthique : pour une raison ou une autre, ne pas parvenir à retracer l'entièreté du processus effectué sur le premier côté de la toile, et préférer en rester là plutôt que de singer. Ne pas reproduire parce qu'on ne parvient pas à recréer. Jiro Nakayama sait d'avance que la vie ne se développera jamais dans son bocal rempli de sérum physiologique stérilisé, mais il tente : une lampe, braquée dessus, en guise d'incubateur, le même système qui lui avait permis, déjà, de cultiver deux macrocosmes différents dans des aquariums remplis l'un d'eau douce, l'autre d'eau salée. Ici, le dispositif scientifique affirme d'emblée son inefficacité, et le geste ne veut aucunement reproduire celui du démiurge. C'est une mécanique plus poétique – un potentiel, rien de plus qu'un « on ne sait jamais », ce « peut-être » d'une chance infinitésimale dans lequel on se projette pour faire monde. Jiro Nakayama expose ce vide comme un conditionnel préalable à toute hypothèse – et de quelque façon se rejoue ici cette préoccupation de la page blanche, dont Deleuze disait qu'il fallait avant tout et à tout prix la débarrasser des présupposés et autres idées reçues qui nous encombrent pour pouvoir y inscrire d'autres marques, d'autres signes qui eux feront œuvre.

Reproduire, avec ce double sens que peut prendre la réplique.

A l'heure de boucler ce texte, aucune façon de savoir ce que proposeront Flandin & Waré. Seule consigne : kurt-forever leur a proposé de reproduire l'exposition. Rien de plus. Somme toute assez

logique, pour qui connaît les modalités de leur travail commun : l'un en volume, l'autre plutôt par l'image, ils s'échangent des idées, des maquettes, croquis, lavis et gouaches, sculptures, le tout indifféremment identifié comme étude ou pièce finalisée, et chacun les reprend avec ses outils, les transpose dans sa pratique, et, par le changement de médium, les retravaille, les fait évoluer. Un dialogue s'installe, avec des allers-retours plus ou moins nombreux – c'est selon. Donc chaque pièce in progress, toujours conçue comme ces étapes intermédiaires qu'en gravure l'on désigne par le terme d'état. Rien de définitif, ce qui ne veut pas dire pourtant que les différentes propositions, bien que transitoires, ne soient pas abouties. Mais ce vrai souci de ne vouloir pas graver dans le marbre, ni figer : Flandin & Waré considèrent les œuvres, l'Œuvre dans un continuum. Question, avant tout, de métastabilité, comme invite à la génération. Et souligner : surtout, si tout se transforme, que la forme, comme l'identité de l'œuvre n'est chose ni permanente, ni immuable. Alors, gageons qu'ils auront la juste répartition pour proposer une reproduction de cette exposition – seul indice, prometteur, un tapis annoncé de la teinte « rouge Cannes » ; c'est déjà de bonne augure que de penser à pasticher le cérémonial, c'est-à-dire, puisque l'on parle de reproduction, avec cette mauvaise habitude qui finit trop souvent par faire loi pour ce type d'évènement.