

# EXPOS / ITINÉRAIRES BIS – KIPPENBERGER, BAYRLE, CHILDRESS, MALAVAL

NE PAS PRENDRE L'AUTOROUTE. VOILÀ NOTRE SIMPLE DÉFI AU DÉPART DE PARIS POUR RALLIER ANGERS, BORDEAUX ET GENÈVE ET AINSI BOUCLER LE PARCOURS D'EXPOSITIONS ESTIVALES QUE NOUS AVIONS LA FERME INTENTION DE VISITER :

LA RÉTROSPECTIVE DE ROBERT MALAVAL AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ANGERS, « HEIDI AU PAYS DE MARTIN KIPPENBERGER » ORGANISÉE PAR LE FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN AQUITAINE ET LES DEUX VOILETS DU « PRINCIPE D'INCERTITUDE » AU MAMCO CONSACRÉS RESPECTIVEMENT À NINA CHILDRESS ET THOMAS BAYRLE. CET ITINÉRAIRE BIS S'EST POURTANT RÉVÉLÉ AU FUR ET À MESURE DE NOTRE PARCOURS, ET DEVENU RÉTROSPECTIVEMENT ÉVIDENT, ÊTRE LE PLUS ADAPTÉ POUR SAISIR LA TRAJECTOIRE DE QUATRE ARTISTES QUI SE SONT D'ABORD REFUSÉS À RESTER IMMOBILES ET SAISSABLES. POUR PRÉFÉRER L'ÉCLATEMENT DYNAMIQUE, RÉSOLUMENT ALTERNATIF, AUX CHEMINS BALISÉS.



Martin Kippenberger bien sûr s'impose comme le paradigme de l'artiste en déplacement perpétuel. Qui, de Francfort à Berlin en passant par Los Angeles, jongle entre la peinture, la production musicale, la direction d'une manufacture de cuir et contourne habilement, volontairement, toute possibilité de classification. Alors comment être en mesure de présenter au plus juste, si ce n'est dans sa totalité, cette œuvre foisonnante qui a déjà fait l'objet de nombreuses rétrospectives ? « Que faire de Martin Kippenberger ? » disait Daniel Baumann dans le texte d'introduction à l'exposition qui lui a été consacrée au MAMCO en 1997. À l'évidence, sa place dans le champ de l'art est tout autant prépondérante qu'envahissante, tout autant à l'extérieur qu'à l'intérieur. L'œuvre de Kippenberger reste infiniment indéfinissable puisqu'il est et restera impossible de circonscrire tous les lieux et tous les instants où cette attitude a pris forme. Et ce qu'il nous semble intéressant dans l'exposition du FRAC Aquitaine c'est de s'être justement orienté vers le comment ; de s'être concentré sur la méthodologie de Kippenberger, celle qu'il a enseignée à ses étudiants de la Städelschule à Francfort. Plutôt qu'un répertoire d'œuvres et de formes, « Heidi au pays de Martin Kippenberger » met en exergue une méthodologie de la dispersion et du déplacement tout azimut. Comme le précise Claire Jacquet dans une hypothèse de travail introductive, ce qui rapproche Heidi, l'héroïne du conte alpin, et Martin Kippenberger c'est leur effort sans cesse renouvelé pour « forcer les frontières ».

Évidemment la notion de traverse résonne singulièrement dans l'œuvre d'un artiste né en Allemagne en 1957. Dans un pays partagé entre la RFA et la RDA, entre le capitalisme et le communisme et où se cristallise les tensions d'un monde bipolaire alimentées par la guerre froide, « forcer les frontières » revient à adopter une attitude transgressive et à se positionner à partir des données historiques, géographiques et symboliques. Mais c'est un écueil auquel, à nos yeux, ne se limite pas Martin Kippenberger. Car s'il s'inscrit dans un rapport d'opposition à toute forme de dogmatisme c'est dans la fulgurance d'une attitude, celle d'un artiste qui refuse de se situer par rapport à une seule donnée, précisément pour garantir sa liberté et rebondir sur tout, tout le temps et rester résolument inféodé à un territoire, à une discipline, à une morale. Pratiquant par là-même l'hype-

ractivité, on ne peut pas dire que Kippenberger ait, comme ses aînés au début des années soixante, fait l'expérience d'une troisième voie, refusant la bipolarité du monde.

C'est en tous cas en ce sens que nous a éclairé la présence d'œuvres de Thomas Bayrle, à la fois dans l'exposition « Heidi au pays de Martin Kippenberger » et au MAMCO à Genève. À la fois prédécesseur et collègue de Kippenberger à la Städelschule de Francfort, Bayrle (né en 1937) fait partie de ceux qui, comme Gerhard Richter mais également Sigmar Polke, ont d'abord été tentés par cette forme d'alternative à la fois au réalisme socialiste et au pop art, rapprochée postérieurement du Sots Art. Le musée suisse a judicieusement choisi de présenter des pièces étonnantes de Thomas Bayrle datant du milieu des années soixante. Ses premières œuvres en fait, articulées par la fascination des défilés populaire d'une Chine maoïste orthogonalement chorégraphiés. Elles se présentent sous la forme de véritables machines qui, dans un jeu de mécanisme simple et binaire font émerger efficacement un autre sens des images. Question de réception, ces œuvres posent naturellement les bases d'une réflexion singulière sur la trame et la répétition industrielle d'un motif, avant d'abandonner la référence politique directe tant au communisme qu'au capitalisme et leurs dérivés. La stratégie de la troisième voie a finalement été très vite abandonnée au vu des limites de cette position. C'est à partir de là que Thomas Bayrle s'est écarté définitivement du politique en tant que sujet, pour se concentrer sur le mode de production technique et effective de l'image, sa mécanisation industrielle pure, décontextualisée. Une troisième voie dessinée entre deux systèmes finalement équivalents dans leur fonctionnement, résolument trop dogmatiques.

Il est intéressant de remarquer que les œuvres de Martin Kippenberger et de Thomas Bayrle appellent à un renouvellement perpétuel des rythmes, brutaux, parfois répétitifs proche du Krautrock. Cette relation n'est plus à prouver du côté de Kippenberger lui-même fondateur du groupe Die Grugas, gérant du S.O.36, haut lieu du punk berlinois et dont Bayrle n'hésitait pas à dire qu'il était « un groupe de musique à lui tout seul ». Chez ce dernier ce n'est pas l'attitude qui le rapproche de la musique mais davantage la structure musicale qui résonne dans ses œuvres. Une structure basée sur des

rythmes mécaniques et répétitifs hérités de la musique concrète de Karlheinz Stockhausen ou encore de Pierre Schaeffer, qui procède à la fois par un montage protocolaire, précis, et par distorsions appliquées aux « images-objets ». Ses dessins et ses sculptures autoroutières aux enchevêtrements improbables sont ainsi autant d'objets mécaniquement définis que des matrices d'improvisation. Comment alors ne pas entendre le morceau de Kraftwerk, *Autobahn* ou encore la musique de Neu! ou de Can ? « Le principe d'incertitude », titre du cycle d'expositions réunissant entre autres les monographies de Thomas Bayrle et Nina Childress, définit l'impossible discipline des systèmes mécaniques mêmes. Pour limiter le pouvoir de la théorie. Ce que ne réfutera pas Nina Childress, un étage au dessous. L'exposition qui lui est consacrée se construit autour des deux figures féminines historiques que sont Simone de Beauvoir et Marjorie Lawrence. Deux femmes, deux icônes respectables, l'une philosophe insoumise, l'autre cantatrice australienne du début du siècle, sont ainsi invoquées par Nina Childress. Entre répétitions et déclinaisons de motifs abstraits et représentations figuratives, les tableaux de l'artiste s'affirment comme des espaces assumés de non choix précisément entre l'abstraction et la figuration. On peut alors comprendre comment s'articule l'invocation de ces deux figures féminines, plutôt représentées comme des prétextes au kitsch. Bien plus proches des starlettes de série B que de figures de l'histoire. L'œuvre de Nina Childress prend tout son sens dans l'idée d'une peinture à la fois « conceptuelle et idiote », telle qu'elle s'est mise elle-même à la définir à la suite de la rencontre avec le travail Kippenberger. Ce jeu entre les registres culturels nobles et kitsch ou populaires renvoie directement à une pratique picturale qui s'inquiète de l'action et non d'une théorie métadiscursive fumeuse. L'œuvre de Nina Childress est une attitude, une forme d'existence au monde assumée et non limitative. À la fois peintre, engagée dans le collectif des Frères Ripoulin, et chanteuse dans le groupe punk Les Lucrate Milk au début des années quatre-vingt. Une formation musicale éphémère et foudroyante, pourtant très remarquée sur la scène punk par son énergie sauvage, ses textes aussi bruts que débiles « Il love you, Fuck off ». L'art conceptuel est alors un prétexte pour Nina Childress pour jouer avec les antagonismes, mieux tourner le sérieux en ridicule, atteignant le paroxysme du

détournement dans son installation *Le tombeau de Simone de Beauvoir*. Elle met ici l'accent sur l'attitude provocatrice de la philosophe plus que sur ses écrits, comme en témoigne par exemple le tableau *Bad Simone*, où la figure apparaît dans un verre de whisky, ou encore ce tapis qui reprend les couleurs et les motifs de la couverture de la célèbre collection littéraire  *NRF*  et sur lequel sont disposées des cigarettes géantes que fumait Simone de Beauvoir.

« J'aime trop l'histoire du monde pour perdre tout mon temps à peindre ». Voilà qui pourrait résonner comme une tentative de définition de l'œuvre de Robert Malaval en même temps qu'une conclusion à notre parcours. Quel artiste mieux que lui aura tout fait, ostensiblement et manifestement pour échapper à toute discipline artistique ? L'attitude d'un sculpteur, d'un peintre qui aura tout mis en œuvre pour ne pas voir son destin d'artiste prendre forme. L'exposition rétrospective consacrée à Robert Malaval à Angers suit le fil d'une vie qui s'étend entre 1937 et 1980 et dont les seules persistances, seules traces restent les œuvres elles-mêmes. Nous ne sommes pas sans reconnaître Malaval comme un fan absolu des Rolling Stones, à qui il consacra une série de sérigraphies, un dandy autodidacte toujours balancé par la musique. Pourtant cette exposition évite justement toute forme de mystification nihiliste et de fascination pour l'image romantique de l'artiste maudit. Elle préfère se concentrer sur les œuvres, selon le parcours chronologique et épisodique tel qu'il s'est construit. Sporadiquement et intensément. Il nous reste simplement à regarder les œuvres, accrochées par périodes qui renvoient à autant de titres d'albums. Ainsi, se succèdent « L'aliment blanc », grouillements de papier mâché qui colonisent tableaux et sculptures, « rose-blanc-mauve », représentations fragmentées du corps comme ce diptyque qui a pour titre *Bernadette Laffont dans le rôle de Caligula*, représentant sa silhouette rose avec un liseré blanc qui se détache sur un fond mauve. « Multicolor » et « Été pourri / Peinture fraîche » introduction de formes abstraites et de pastels dans des peintures aux motifs de toiles cirées comme *Sous le pergola* et *Fraise et Pistache*. Enfin viennent les dernières périodes « Kamikaze-fin du monde », inclusion des paillettes dans sa peinture, où chaque toile évoque un tube au titre rock : *Sulfuric rock*, *Rock n' Roll dollar* ou encore *Kamikaze Rock*. « Attention à la peinture », ultime série de toiles réalisée en public, à la Maison des Arts de Créteil en 1980 vient conclure cette exposition en nous présentant un Malaval star organisant son concert de glam-rock. No Future.

Cette exposition rétrospective montre l'importance de l'œuvre de Malaval en dehors même de sa personnalité, enlevant ainsi leur seul argument aux détracteurs de sa rétrospective au Palais de Tokyo en 2006, à ceux qui n'ont saisi qu'un « autoritarisme désespérant », une tentative de restauration dans l'histoire de l'art d'un artiste « romantique », « méconnu » et à leur goût suranné. À bien y regarder pourtant, l'œuvre se définit comme véritable « feu d'artifice dans la confiture », assumant la bouffonnerie du tragique.

PAR LESLIE COMPAN ET PIERRE MALACHIN

ILLUSTRATION : THOMAS BAYRLE, CHRYSLER, 1970, IMPRESSION SUR CARTON, 42 x 79 CM. COURTESY GALERIE BARBARA WEISS, BERLIN