

Pierre Joseph, FRAC O. Chupin, Angoulême,

7 octobre - 2 décembre 2006.

“

Incompréhensible », « délibérément opaque », « impénétrable », « non-communicatif », etc. : ce n'est qu'un petit extrait de la longue litanie des reproches faits à l'art contemporain. Le problème – si c'en est un – ne date pas d'hier. Ad Reinhardt s'en amusait déjà en 1945 dans ses dessins satiriques. Un dessin très célèbre de *How to Look at a Cubist Painting ?*, par exemple, montre un spectateur hilare, raillant sans retenue l'effet d'opacité d'un tableau abstrait en pointant du doigt son réseau serré d'orthogonales : « *Ha Ha What does this represent ?* » dit-il d'un air goguenard. Dans

11727 signes
par
Nicolas Exertier,
photographie
Richard Porteau.

l'image suivante, la situation s'inverse de façon radicale. Le tableau, soudain muni de bras et de jambes, s'anime et retourne violemment au spectateur son interrogation : « *What do you represent ?* » Rétrospectivement, bien sûr, la réponse de Reinhardt au problème de l'opacité de l'œuvre d'art paraît pleine d'arrogance – une arrogance toute moderne qui nous

donne à penser que la gifle au goût public n'est plus vraiment de mise ! En ce début de millénaire, les centres d'art comme les musées font tout pour enrayer la première question du spectateur : le « *What does this represent ?* » indexé par Reinhardt. Les cartels bavards et les notices explicatives saturent les espaces d'exposition. Pourtant, une frange non-négligeable du public continue à persévérer dans ses protestations. Pierre Joseph s'intéresse depuis un certain temps déjà à cette part réceptive de l'œuvre d'art, à son appréciation (ou à son rejet) par le « spectateur » – mot qui, en l'occurrence, s'avère peu adéquat puisque trop connoté de passivité. En 1999, déjà, l'artiste avait exhorté les internautes à commenter son travail à partir d'une série de reproductions mises en lignes ; le but de l'opération étant de « *réaliser un catalogue "raisonné" à partir des textes de critiques "profanes" glanés à cette occasion.* » (Catalogue Perceptuel, 1999)

« *Le point de vue du spectateur est la grande inconnue. C'est une donnée absolument inmaîtrisable. Au moment où je commençais à penser au catalogue perceptuel, je me disais : "Mon travail n'est que*

FROG, No 5, Printemps-été 2007

ça ; il n'est que ce qu'on en a reçu, que ce qu'on en a tiré. A la limite, il se résume au discours pluriel qu'il suscite. »

Quand il parle de « discours pluriel », Pierre Joseph ne fait pas seulement allusion, on l'aura compris, à la prose spécialisée du critique, mais plus simplement à ce bruissement incessant de la langue qui résonne dans nos têtes dès l'instant où nous sommes confrontés à un objet relevant de la sphère esthétique. Quand on a l'impression face à une œuvre que « ça parle », c'est sans doute simplement parce que nous sommes sujets aux effets du transcodage (comme on le disait dans les années 70, autrement dit, la transformation de l'image en mots) qui se produit en nous, inconsciemment et en temps réel. Barthes était parfaitement conscient de ce fait lorsqu'il écrivait dans *L'obvie et l'obtus* qu'une œuvre d'art « n'existe que dans le récit que j'en donne ; ou encore : dans la somme et l'organisation des lectures que l'on peut en faire¹. » Prendre acte de la parole du spectateur revient à prendre en compte une donnée périphérique de l'œuvre d'art. Et il semble que l'art contemporain soit de plus en plus en plus friand de ces données périphériques. Tandis que Kendell Geers accole à des cartels (qui renvoient normalement aux œuvres d'artistes célèbres tels que Picasso, Koons, Duchamp, etc.) des images de violence urbaine et d'attentats, Philippe Decrauzat copie un panneau qui indique au public la direction à suivre pour aller jusqu'à *Night* (œuvre de Tony Smith). Et tandis que Saädane Afif invite des auteurs et des musiciens à composer et à interpréter des chansons à partir de ses œuvres, Lilian Bourgeat orchestre la réception critique de son travail en faisant commenter ses œuvres par Philippe Vuillemin, auteur de BD réputé pour son style corrosif. Gerald Petit investit quant à lui les à-côtés de l'œuvre d'art (en jouant sur les effets de rumeur que celle-ci peut susciter). La liste n'est pas close. Tout se passe désormais comme si l'expérience de l'œuvre d'art passait désormais par un regard de biais. Pierre Joseph est formel : pour lui, « La vérité est de ce côté-là. »

L'exposition sans titre présentée par Pierre Joseph dans les locaux du Frac à Angoulême (fin 2006) remettait justement en jeu le point de vue (le discours) du spectateur mais sous une forme plus spectaculaire. L'installation occupait deux étages. Au rez-de-chaussée, le sol était jonché d'un amoncellement bigarré de canettes, (sur une hauteur de 1 mètre 20 environ) interdisant l'accès à la salle d'exposition. Au premier étage, le visiteur était ensuite accueilli par une piétà du XV^e siècle, empruntée aux collections du musée d'Angers. Un seul point commun reliait les deux étages : la présence d'écrans plasmas sur lesquels défilaient des textes condamnant pour la plupart avec une certaine vigueur « le vide abyssal de l'art contemporain ».

« Pour trouver ces textes, j'ai cherché sur Google des choses comme : "art contemporain et fumisterie", "Art contemporain et n'importe quoi", etc. Cela m'a renvoyé à des avis très sévères d'internautes sur ce qu'ils imaginent ou ce qu'ils ont vu de l'art contemporain. L'essentiel de ces textes provient de blogs. Parfois, ce sont des monologues où l'on sent une certaine forme de réflexion. Dans d'autres cas, la forme est dialoguée ; une personne répondant à une autre avec un effet de surenchère dans le dénigrement de l'art contemporain. Certains textes sont quasi poétiques... On sent à travers eux une certaine rancœur liée au fait de ne pas rencontrer la poésie comme elle est attendue. Donc certaines personnes balancent quelque chose à la place comme pour dire : "Voilà, la vérité est là. Elle n'est pas dans ce qu'on nous montre, etc." Il y a parfois certaines vérités indépassables dans ces textes et ils peuvent même par moment nous amener à douter de l'art que nous produisons. »

Le tas de canettes et la piétà renvoyaient aux propos tenus par les internautes qui semblaient osciller entre une fascination plus ou

moins « réac » pour le sacré et un rejet de l'art produit par nos contemporains associés à l'emporte-pièce à la merde, au déchet, etc. Mais les canettes et la piétà était également placés sous les auspices d'un texte de Philip K. Dick (datant de 1972) intitulé *Androïde contre Humain*. Dans ce texte, reproduit sur le mur d'accueil, K. Dick parle des cycles de l'histoire humaine. Selon lui, ce cycle comprend trois étapes. Tout d'abord, le temps du culte à la terre-mère. Ensuite, le temps des divinités masculines et solaires ; cette seconde étape étant caractérisée par une organisation sociale stricte et autoritaire qui s'est perpétuée à travers les systèmes totalitaires de l'Italie et du Japon fascistes, de l'Allemagne nazie et de l'Union soviétique. Enfin, le déclin de la divinité solaire que nous retrouvons dans les bras de la Terre-Mère qui tente de lui redonner vie en la pressant contre elle. Selon K. Dick, ce mouvement de l'histoire était annoncé par la piétà médiévale montrant le Christ mort dans les bras de sa mère. A travers ce type de production « artistique », le paysan médiéval pouvait donc entrevoir la phase de l'histoire que nous connaissons aujourd'hui. K. Dick s'interroge ensuite sur la forme d'art visionnaire d'aujourd'hui. « Si une piétà peinte voilà mille ans par un artisan médiéval a pu anticiper, par l'art – peut-on dire psionique ? – [...] notre monde futur, alors qu'est-ce qui pourrait aujourd'hui constituer l'équivalent de son œuvre inspirée et pré-cognitive ? [...] *Cycler – et recycler. La piétà de notre monde moderne : laide, ordinaire, banale, omniprésente. Non pas le Christ mort dans les bras de sa mère éternellement souffrante, mais un monceau de canettes de bière Budweiser en alu, de vingt-cinq mètres de haut, avec des milliers d'autres canettes, en train d'être ramassées par une benne dans un vacarme assourdissant de ferraille, débordant et s'écrasant au sol, comme une grêle métallique, tandis qu'une usine homéostatique géante de bière Budweiser, automatisée et informatisée [...] presse fermement contre elle les canettes vides pour les recycler et leur redonner vie, avec un nouveau contenu vivant. Exactement comme avant... ou bien – si les chimistes des labos de bière Budweiser accomplissent le projet divin du progrès continu – avec une bière encore meilleure dedans [...] »* Au moment où K. Dick a écrit ce texte, le tas, l'amoncellement de matière informe était une donnée récurrente de l'art. (Voir *Dirt* (1968) de Robert Morris, le *Cayuga Salt Mine Project* de Robert Smithson, ou les tas de papiers froissés de Reiner Ruthenbeck, etc.) Mais nul n'avait vraiment songé qu'un tas a des vertus visionnaires ou psioniques.

« Même si ça peut sembler très idéaliste, il est possible que l'art produise de l'anticipation parce que c'est un terrain de jeu très libre où l'on fait souvent se côtoyer des choses qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer. Il arrive que cela crée des connexions entre des mondes qui s'avèrent effectives plus tard. Mais c'est loin d'être systématique et on ne peut pas contrôler ce genre de choses. A l'école des Beaux-Arts, nous étions très abreuvés de l'idée qu'il fallait faire du nouveau à tout prix. Au fond, ce n'était peut-être qu'un résidu de cette idée d'art visionnaire. »

Même si Pierre Joseph déclare n'être pas un aficionado de la science-fiction, il semble que celle-ci constitue depuis un certain temps le subtexte de son travail. Les *Personnages à réactiver* en portaient déjà la trace. *Le guerrier médiéval*, par exemple dérivait d'un article du journal *Actuel* sur le virtuel et sur les effets d'uchronie (ou de télescopage temporel) que celui-ci peut générer. Plus récemment, à Montpellier, lors d'une exposition à la galerie Les Chantiers Boîte Noire, l'artiste a présenté à côté de « dessins de mémoire » (des cartes du monde, du sexe féminin, des coupes anatomiques) réalisés par des étudiants, un texte de Ray Bradbury paru dans *Le Monde*. Un écrivain italien avait suggéré à l'auteur d'écrire une suite à *Fahrenheit 451* dans laquelle les hommes qui ont mémorisé les livres se mettraient à réécrire ce qu'ils ont appris



par cœur. Remis en situation, ce texte renvoyait bien sûr à tous les travaux de l'artiste réalisés autour des « processus d'apprentissage » et de l'idée de mémoire : cette mémoire qui était aussi à l'œuvre dans l'exposition du Frac à Angoulême – le propos des internautes étant faussé par la mémoire approximative qu'ils ont de l'art. Pour Pierre Joseph, la créativité réside dans cette mémoire défaillante et les approximations qui en découlent.

« Si quelqu'un était capable de restituer quelque chose de parfait, cela voudrait dire qu'il est complètement transparent et qu'il n'existe pas. L'existence tient peut-être dans le fait qu'il y a une certaine opacité en nous qui nous amène à nous écarter du modèle même quand on cherche à lui être parfaitement fidèle. C'est ce que je me dis lorsque j'enseigne aux Beaux-Arts. La transmission du savoir n'est absolument pas intégrale. Ce n'est jamais une duplication. Ce qui est utilisé n'est pas forcément ce qu'on voulait transmettre. Il y a une transformation mais au fond, "l'acte de création" réside peut-être dans ce qui a manqué à la transmission. Tout ça est complété par le processus créatif de chacun. Et c'est très bien comme ça. »

Toutes les citations de Pierre Joseph sont extraites d'un entretien avec l'auteur réalisé à Paris le 6 février 2007.

1. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, [1982], 1992, p.140
2. L'intégration de la critique du spectateur au sein même de l'œuvre pourrait faire penser à un dispositif mis en œuvre par Adrian Piper pour *Art for the Art-World Surface Pattern*, une petite pièce de 50 cm² couvertes de coupures de presse du *New York Times* accompagnée d'une bande son qui laisse entendre des propos désobligeants : « Je ne vois vraiment pas pourquoi quelqu'un se donnerait la peine d'infecter l'art avec ça. Surtout depuis que c'est vraiment si ennuyeux d'avoir à lire encore et toujours les mêmes conneries... Rauschenberg se serait ennuyé à mourir, il aurait vraiment ri... Ou il serait parti, oui, il serait probablement parti... » Il faut néanmoins remarquer que ces propos ont été rédigés par Piper elle-même et qu'elle ne font que reconstituer en forçant un peu la note le point de vue du spectateur alors que Pierre Joseph utilise des propos ready-mades.

FROG, No 5, Printemmes-été 2007