

LAURENT GOUMARRE

# l'art déceptif

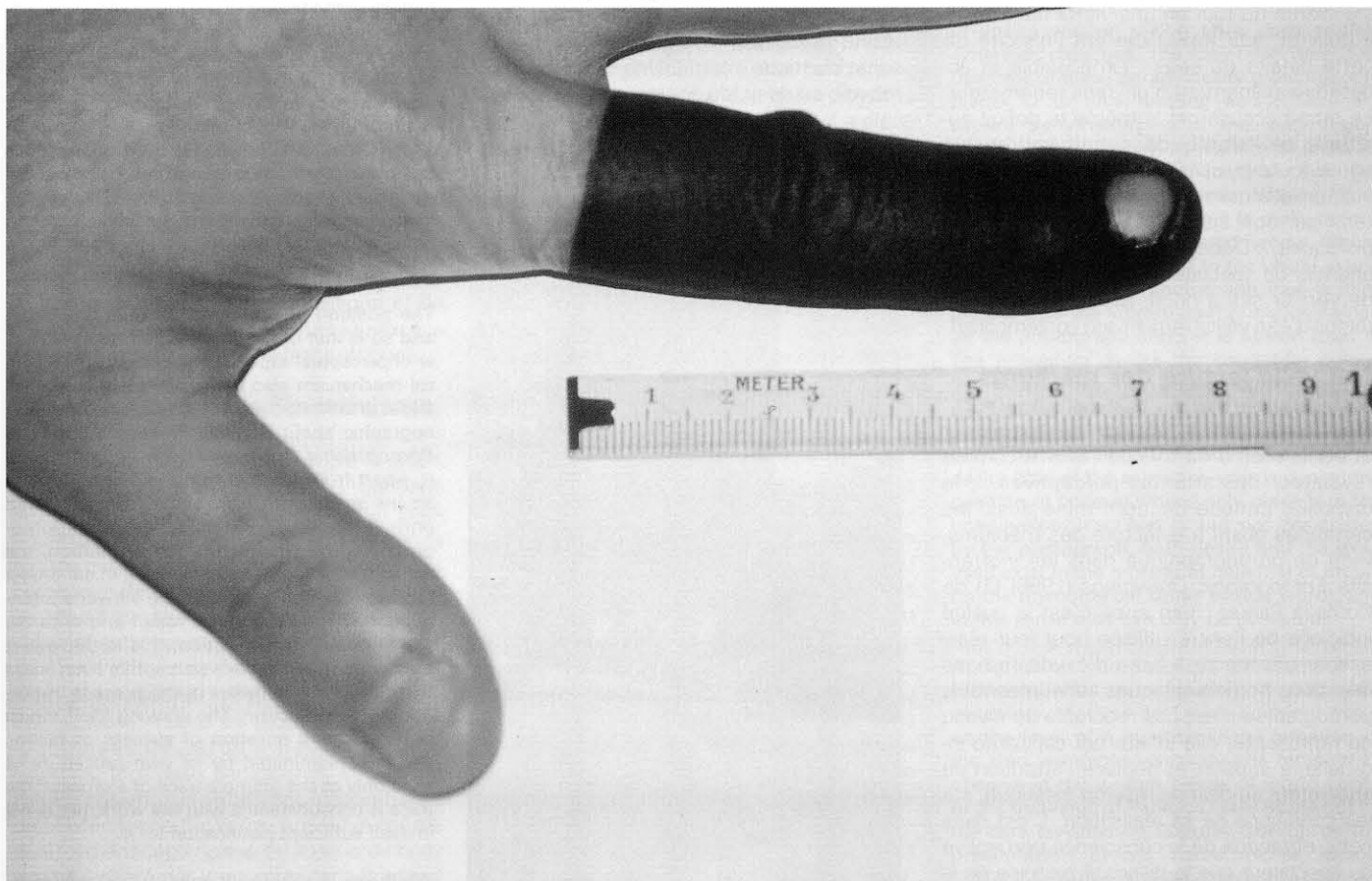
## *Deceptual Art*

*Art déceptif : qu'on se rassure, c'est toujours le spectateur qui est au cœur du dispositif artistique, même si une nouvelle génération d'artistes abandonne les procédures participatives des années 90. Certaines productions actuelles, repérables dans les arts plastiques et chorégraphiques (1), optent pour une stratégie du décept, projet subversif s'il en est à l'heure du zéro défaut, de la réassurance et autres «satisfait ou remboursé».*

■ L'art déceptif serait un art dynamique à l'adresse au spectateur, non pas dans une volonté de mettre en échec la critique ou de dénier le jugement, mais de problématiser sa place dictée par ses attentes. Il est moins là question d'incapacité (et quand

cela serait ; tout est préférable à une œuvre comblante, totalitaire créatrice de son spectateur psychotique !) que de renoncement, quelquefois manifestement articulé : celui, exemplaire, des bases de données d'Ingrid Luche présentées à la Villa Arson en 1997.

Sur des tableaux d'entreprise, l'artiste reporte des listes d'énoncés énigmatiques : «*Vanessa Paradis : chanter Joe le taxi à 14 ans ; Marie-José Pérec : devenir la française la plus populaire en 1997*». L'usage systématique des infinitifs invite à déchiffrer ces inscriptions comme des prophéties, mieux des missions à remplir qui justifieraient a posteriori l'existence des personnalités évoquées et donneraient ainsi sens à leur vie. Sur les murs, elle trace l'arbre généalogique des Grimaldi, des séries de dates, rappelle les moments forts des festivals de Cannes, convoque les noms d'Orson Welles, de Charlotte Gainsbourg, Jeanne Calment, Kafka... j'en passe et des meilleurs. Bref, un joyeux foutoir qui semble, au vu des quelques flèches tracées entre différentes données, s'ordonner selon des règles aussi ténues qu'artificielles : coïncidence de dates, retour de noms... Le spectateur intrigué et séduit par l'emballage *Paris-Match* tente de comprendre, voire de poursuivre les pistes



DOUGLAS GORDON. «Three Inches (Black) n°5». 1997. Photographie sur papier. 80, 5 x 93, 5 cm. (Court. Lisson Gallery, Londres). Photograph on paper

amorçées par les rares flèches de l'artiste. Or le dispositif d'organisation initié par Ingrid Luche tourne court et déçoit toute stratégie globalisante qui espère et croit en une ordonnance sensée ou même formelle de la multiplicité des informations. Dès lors que l'artiste renonce à une réorganisation signifiante du tout en une vérité nécessaire à délivrer, son travail devient l'histoire de cette défaite du sens : l'impossible et accessoire avènement d'un sens rédempteur. Le retrait accuse par là même le déficit auratique de l'artiste, désormais improbable figure toute-puissante du sujet supposé savoir, celle-là même que l'analysant veut voir tenir par son analyste, le citoyen par ses politiques... Déceptive, l'œuvre confond les attentes du spectateur, lui propose non plus de vérifier ses a priori, mais de prendre le temps d'être véritablement son contemporain.

### Nouvelle lecture des médiums

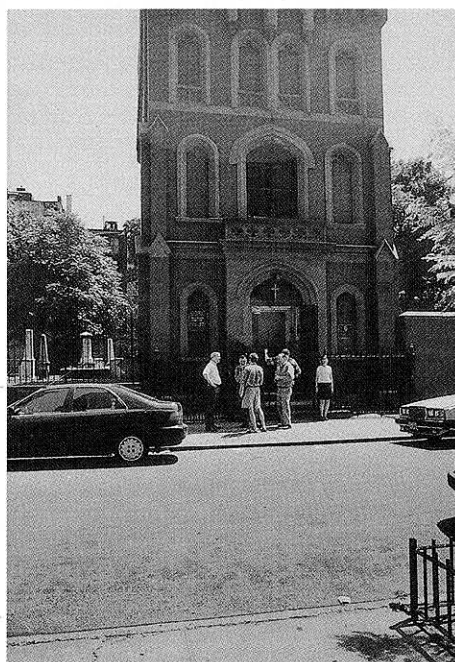
Déplacement de la position du spectateur et par là même du rôle de l'œuvre comme révélateur des attentes perceptives..., le dispositif critique déceptif mine aussi les certitudes quant à la lecture des médiums. Rien de pornographique dans les inoffensifs *Pornographic Drawings* (1996) (2) de Cornelia Parker ; rien si ce n'est la qualité indicielle de l'encre utilisée pour leur réalisation, une encre à base d'oxyde ferrique de vidéos pornographiques censurées. Si la pornographie n'est pas repérable au niveau du représenté, elle infiltre par capillarité indicielle le support et déplace l'attention du spectateur au-delà du résultat plastique, sur les conditions de sa réalisation. C'est dans cette effraction de la conscience perceptive du spectateur que le dispositif participe de la séduction pornographique. Mieux, le dessin lui-même, situé hors de toute logique de réussite ou d'échec, contaminé par le dispositif, ne vaut que par son statut de trace ultime du processus : indice consubstantiel à l'œuvre, il ne saurait en être la raison suffisante.

S'il est encore question de sexe dans la série *la Vertu dans le vice* (1997) de Noritoshi Hirakawa, l'enjeu déceptif n'en diffère pas moins : éprouver la croyance dans les exigences indicielles et analogiques de la photographie. Malgré un titre prometteur, aucune provocation, qui n'est là encore qu'apparente, dans les immenses photos (150 x 100 cm) de jeunes femmes qui posent devant des églises américaines. Ne rien donner à voir, telle est la dynamique forcément déceptive de ces paradoxaux formats grandiloquents, la démonstration magistrale de l'irrecevabilité de la photographie, à savoir son insuffisance à pouvoir montrer ce qui la motive : les modèles ont toutes un vibromasseur entre les cuisses. Voilà donc que se dessine la stratégie

d'une œuvre excentrique, non plus limitée au cadre de son résultat plastique : l'œuvre n'est pas la photographie, ni son projet ; à l'instar du vibromasseur, elle est contenue par la photographie et en est absente. Le dispositif dément la coïncidence recherchée entre réalité photographique – ce qui est donné à voir et que le réel atteste – et réalité psychique – ce que justement le résultat plastique interdit. Une interdiction qui renvoie au désir (du spectateur auquel il est refusé la position de voyeur) qui ne saurait avoir de lieu autre qu'imaginaire : inscrits dans la photographie mais non pas désignés par elle, le désir comme l'œuvre sont du registre de la croyance (3) et de l'utopie – au sens étymologique –, en cela, ils ne peuvent être que déceptifs.

Petit aparté : les tirages luxueux d'Hirakawa signalent, si besoin en est, que le déceptif n'intervient pas au niveau d'une supposée rétention visuelle qu'on pourrait être tenté d'observer à tort dans les écrits d'Ingrid Luche ou les dessins de Parker. Preuve en est le soin accordé par Douglas Gordon à la présentation de ses *Three Inches (black)* (1997) (4), une série de photographies d'index tatoués. Leur histoire en deux mots : inscrire sur le corps de l'autre, à savoir l'index (choix judicieux qui renvoie par une mise en abîme au dispositif indiciel de l'œuvre), le souvenir traumatique lié à la longueur réglementaire d'une lame de couteau qui ne doit pas dépasser 3 pouces,

NORITOSHI HIRAKAWA. «Virtue in Vice, Avivit, 26, Russian Catholic Chapel, Archangel Michael, August 10, 1997». 1997. Photographie couleur, encadrement. 150 x 100 cm. (Court. galerie Emmanuel Perrotin, Paris ; Ph. M. Domage). *Color photograph, frame*



soit la paume de la main, pour ne pas atteindre le cœur de l'adversaire. Encadrées, techniquement abouties, d'un format confortable (80, 5 x 93, 5 cm), les photos réaffirment et reproduisent le double travail d'indicialisation du tatouage et du traumatisme : l'index noirci comme trace du trauma, lui-même trace psychique d'une situation vécue, le tout réindicialisé par la photographie qui ne peut, dès lors, prétendre au statut d'œuvre d'art (5). Produit dérivé, au même titre que les briquets Magritte et autres souvenirs d'exposition, la photographie déceptive de Gordon n'est qu'un objet d'art, ce qui ne signifie pas qu'elle soit accessoire. Au contraire, cet objet et le soin qui est pris à sa réalisation sont incontournables en cela qu'ils permettent de démentir la suprématie du résultat plastique et de maintenir de fait l'écart nécessaire à l'œuvre toujours excentrée (excentrique).

### La subversion dans l'inactivisme

En signifiant un écart évident entre le projet initial (le tatouage qu'on pourrait situer dans la tradition du body art) et le résultat plastique (des photos soignées, en couleur et proprement encadrées), l'artiste brouille la perception de ce qui apparaît en fait comme un travail de deuil aux implications personnelles et esthétiques : faire son deuil du body art et des photos de performances. Effet générationnel ? Ces enjeux se retrouvent actualisés dans les propositions chorégraphiques de Jérôme Bel ou Myriam Gourfink, tous deux participants, et ce n'est pas un hasard, aux excellents *Inaccoutumés* de la Ménagerie de Verre. Aussi, un même déplacement décomplexé du lexique du body art est-il opéré par le premier dans le travail sur la perte de Jérôme Bel (1995) : une danse de l'«*âge du deuil (6)*». L'urine, la bave perdues sur scène par les danseurs en «fin de partie» témoignent d'un renoncement à tout contenir, d'un abandon à la perte – déjà signalée par l'avancée nue des danseurs qui abandonnent sur les tableaux noirs leur nom, date de naissance, poids, taille, numéros de Sécurité sociale, solde bancaire –, bref le souvenir pacifié des débordements des performers des années 60-70. La pièce déceptive ne cherche pas à innover un autre corps, et son recours au «tracing» déplace les enjeux d'une méthode déjà utilisée par Trisha Brown (7), en retraçant l'histoire personnelle du danseur (la date de défloration de la danseuse écrite autour du pubis) et l'histoire de la danse mémorisée dans le corps du danseur. Aussi Jérôme Bel ne présente-t-il pas un travail de danse au sens performatif, mais un travail de corps, subversif dans son inactivisme, sa passivité et faiblesse avoués (8).

Tout aussi intrigant, le solo halluciné intitulé *Waw* de Myriam Gourfink. Moulée de latex rouge, la danseuse entreprend la longue exploration d'un état de corps déceptif avec un travail au sol étiré sur les notions de poids : coïncidence du relâchement (flaccidité du corps) et de la tension musculaire dans l'abandon musculaire de la cuisse, du mollet démenti par l'éversion forcée du pied ; le bras gauche replié repose sous la tête, l'épaule du bras droit jusqu'au coude comme effondrés, mais le poignet se casse et un doigt tendu pointe le sol. Plus perceptibles que visibles, ces équilibres sont encore menacés par les déflagrations de la bande son mixée en direct par Norscq. Résultat ? le spectateur voit son attention sans cesse détournée du spectacle mutique du corps par le dispositif sonore qui l'attire en arrière. Les baffles placées derrière les gradins multiplient les provocations, jouent sur des claquements de latex jusqu'à la frustration du spectateur : le corps désamorçé le fantôme visuel du latex rouge, prétexte abandonné de contorsions érotiques ; la bande son laisse croire que quelque chose se passe ailleurs et en même temps. Comme pour chez Noritoshi Hirakawa, le désir de voir reste insatisfait. Et le spectateur trouve là sa place : au cœur du dispositif chorégraphique, coincé entre le spectacle d'un état de corps déceptif et le fantôme d'un corps qui jouit de la danse – et ce, derrière son dos. Il devient dès lors l'enjeu de la pièce, s'il n'en est pas le sujet.

**Improviser**

Dès lors qu'il opère un travail de corps, le danseur-chorégraphe inscrit sa pratique dans une réflexion proche de celle qui anime aujourd'hui certaines productions plastiques. Alain Buffard, danseur emblématique des années 80, années du tout compositionnel (9), en comprend les enjeux quand il renonce avec son solo *Good Boy* (1998) à faire jouer les utilités à son corps. Son travail au sol explore les possibilités de transformations, cherche l'inattendu en renversant par exemple les propositions du rapport épaule/genoux. Sans aucune visée pratique, le corps laisse voir dans ses élongations, ses replis des formes borroméennes et des états insoupçonnés. Un corps articulé au-delà de tout critère esthétique, non plus soumis à une exigence extérieure, mais enivré de sa propre mutation et de ses possibles : produire par claquements et frottements sa propre partition musicale. Pièce déceptive aux regards des attentes de la danse, *Good Boy* enfonce le clou en plaçant en son milieu un temps d'improvisation.

La leçon est entendue : elle demande au spectateur de renoncer à ses attentes, lui signifie que se joue là avant tout un processus. Réussite ? Échec ? Ces jugements n'ont pas lieu d'être. Improviser, voilà la condition de réception contemporaine de l'œuvre. ■



INGRID LUCHE. Sans titre. 1997. Bois, peinture, feutre, céramique, photocopies collées au mur. (Ph. J. Brasille / Villa Arson). *Untitled. Wood, paint, felt, ceramic, photocopies stuck on the wall*

- (1) Cinéma, littérature, musique ne me semblent pas participer de cette élaboration d'un art déceptif, peut-être du fait de leur absence de réel questionnement quant à la place du spectateur. Ainsi la déceptivité de *Zombies* de Brett Easton Ellis, sorte de mise à plat des trois premiers romans, ne fonctionne que dans le rapport avec les précédentes productions.
- (2) Ces dessins de sexe étaient exposés à la Tate Gallery, hiver 1998, à l'occasion du Turner Prize.
- (3) Les modèles de la série *At a Bed Room in the Middle of the Night* (1993) attestait dans un certificat qu'ils faisaient réellement l'amour au moment de la prise de vue dans les lieux publics.
- (4) Nov. - déc. 1997. Yvon Lambert Côté rue.
- (5) Et cet échec se rejoue dans le réel : contre toute attente, le tatouage s'efface progressivement.
- (6) Pour reprendre une expression opératoire de Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du 20<sup>e</sup> siècle*, éd. du Regard, 1997.
- (7) « Toucher toutes les parties de son corps comme pour en revisiter l'étayage, l'emplacement des foyers viscéraux et énergétiques, mais aussi les contours la périphérie épidermique » in *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe, éd. Contredanse, 1997.
- (8) Un même état du corps apparaît dans la passivité résistante des prestations de Made in Éric. A ce propos, on ne manquera pas de signaler le dispositif déceptif de ses photographies mises en scène, qui, élaborées, voire reconstituées comme des produits dérivés, jettent le doute sur le projet artistique de l'artiste.
- (9) On peut certes voir dans les pièces dansées actuelles une réaction à l'impératif catégorique agissant dans les années 80-début 90 : l'attachement non interrogé à des projets qui aspirent à des formes d'accomplissement, le tout compositionnel, au profit d'un accent mis sur un travail de perception qu'entraîne la présentation d'une danse... C'est cette mise en question de l'héritage formel et de la profusion d'écriture des années 80 que visent les improvisations de Meg Stuart (*Crash Landing*), les espaces de représentation restreints de Charmatz, le corps de Xavier Leroy conçu sur le mode de l'illusion d'optique (*Narcisse Flip*), le décept comme dispositif pour Jérôme Bel.

Laurent Gourmarre est critique d'art. Vit à Paris.