



Les Forces de l'Art, Mutations de l'Art Contemporain en zone tempérée, par Didier Ottinger, in Archipel, La Force de l'Art 02, Réunion des musées Nationaux, Paris

Cannelle Tanc et Frédéric Vincent sont les fondateurs et les animateurs de l'espace d'art contemporain Immanence, à Paris.

Leur projet pour *La Force de l'Art 02* s'intitule *Archipel* et consiste à « faire du Grand Palais une maison de production où sont tournés, montés, diffusés des films réalisés par des artistes. Une sorte de Cinecittà en mouvement. » Ils disposent donc d'un espace équipé, où différents intervenants invités sont à même de donner vie et corps à leur film.

Le projet du cinéma, ou le cinéma comme projet, vise à être resitué, d'un point de vue économique comme symbolique, au cœur du champ artistique. Le budget d'une manifestation comme *La Force de l'Art 02*, imposant dans l'absolu, ne permettrait, dans l'industrie cinématographique, que de produire, au rabais, le moins cher des longs-métrages français. Concevoir cette sorte de coopérative filmique au sein d'une exposition d'arts plastiques resitue les pratiques, les genres et les disciplines selon les seuls critères du désir et de l'esthétique, et non plus seulement de l'industrie et du marché.

Camille Henrot, Richard Negre, Youssef Tabti, Cannelle Tanc, Georges Tony-Stoll, Frédéric Vincent comptent parmi les artistes et créateurs qui interviennent dans *Archipel*. Un DVD de l'ensemble des œuvres produites pendant l'exposition sera réalisé, disponible à l'issue de *La Force de l'Art 02*.

Cannelle Tanc
Née en 1970 à Nice, France

Frédéric Vincent
Né en 1972 à Auchel, France

Vivent et travaillent
à Paris, France

Cannelle Tanc et Frédéric Vincent

Paysage, Rotterdam, photogramme
du film *Archipel*, 2008

Skyline, San Francisco, photogramme
du film *Archipel*, 2007

Columbia, Berlin, photogramme
du film *Archipel*, 2007

CANNELLE TANC : EXPOSITIONS

- *Cities* (titre provisoire) (exposition personnelle), MAC, musée d'Art moderne de Salta, Argentine, 2009
- *Columbis* (exposition personnelle), Bell Street project, Vienne, Autriche, 2008
- *Documenta XII + I* (exposition collective), Institution Künstlerhaus Frize, Hambourg, Allemagne, et dans le cadre de www.documenta-dock.net questions about art-explore, ask, inspire, initié par Kunsthochschule, School of Art & Design, Kassel, Allemagne, 2007

FRÉDÉRIC VINCENT : EXPOSITIONS

- *Best of* (exposition personnelle), espaces Vallés, Saint-Martin-d'Hères, France, 2009
- *Documenta XII + I* (exposition collective), Künstlerhaus Frize, Hambourg, Allemagne, 2007
- *Season One* (exposition personnelle), Gallery Ampersand International Arts, San Francisco, États-Unis, 2007



Didier Ottinger

Commissaire de l'exposition
La Force de l'Art 02

LES FORCES DE L'ART
MUTATIONS DE L'ART CONTEMPORAIN EN ZONE DE CLIMAT TEMPÉRÉ

VAPORISATION

La relation de l'art contemporain à son contexte élargi a connu un réchauffement comparable à celui qui affecte la planète.

Quel Micromega, tombé de sa lointaine Sirius, pourrait imaginer qu'il y a dix ans à peine cet art, aujourd'hui courtisé, était le catalyseur récurrent de querelles d'ampleurs nationales ?

Selon une ponctualité qu'enviait la floraison des marronniers, les pages de nos journaux fleurissaient de débats acerbes, de tribunes vengeresses, de duels fratricides. À cette ère glaciaire marquée par le soupçon a succédé un spectaculaire réchauffement. L'art contemporain qui hier divisait aujourd'hui rassemble.

Les ennemis que lui prêtaient ses théoriciens farouches – le commerce, le spectacle, le *divertissement* – lui confient leur image, s'en remettent à lui pour leur communication, attendent de ses innovations la relance de leur production¹. Des régions entières y investissent leurs rêves de développement ; dans les salles des musées et des châteaux anciens, coule comme une eau de jouvence.

«... J'ai eu beaucoup de chance pendant toutes
ces années, la chance m'a trop gâté, j'étais inquiet,
mais quand on nage en plein bonheur
l'inquiétude ne mène à rien².»

En 1997, Benjamin Buchloh constatait ce bouleversement climatique : « Il est devenu indiscutable que la sphère de production sociale appelée "art d'avant-garde" et celle nommée depuis 1947 "industrie culturelle" ont accompli avec succès leur fusion³. »

Prenant acte de cette assimilation, la théorie française a élaboré les arguments de sa légitimation. Pour lui donner un sens, elle a forgé sur mesure la catégorie d'un « art relationnel ». Cet art mutant prend « pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social⁴ ». D'une disponibilité bienveillante, il n'existe que « dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations artistiques ou pas ». Cette « esthétique relationnelle » constitue, à ce jour, la formulation la plus originale d'une « exception française », seule capable de concilier les impératifs d'un art socialement intégré avec la rhétorique oppositionnelle héritée des anciennes avant-gardes.

«... il se produit maintenant une chose
que j'aurais toujours dû redouter,
une chose contre laquelle j'aurais dû prendre
des mesures : quelqu'un approche⁵ ! »

•/•

Les lois de la physique étant implacables, le réchauffement des relations entre l'art et son « contexte social » a conduit à sa transformation, à sa mutation, au terme de laquelle il aurait, selon Yves Michaud, atteint un état « gazeux » : « Il est temps de reconnaître que nous sommes entrés dans un autre monde de l'expérience esthétique et un autre monde de l'art – celui où l'expérience esthétique tend à colorer la totalité des expériences, où les vécus sont tenus de se présenter sur le mode de la beauté, celui où l'art devient un parfum ou une parure⁶. »

CONDENSATION PRÉCAIRE

Dans ce contexte d'un art diffus, « gazéifié », de quelle utilité peut encore être l'exposition ? Si elle veut constituer le lieu d'une expérience unique, l'espace du déploiement des énergies les plus libres, alors, à l'évocation (à l'invocation) abstraite de l'art, il lui faut opposer la valeur bien concrète des œuvres. Alléguer cette *force des œuvres* nécessite de renoncer à en faire les objets d'une projection théorique, les arguments d'une thèse, les chapitres d'une démonstration thématique. Ces hypothèses, légitimes par ailleurs, ne pouvant conduire qu'à l'assujettissement des œuvres à l'ordre du discours, qu'à leur instrumentalisation fonctionnelle. (Cette évolution est sensible dans le changement d'un statut qui tend à faire de l'œuvre visuelle l'illustration de sa propre documentation, l'agrément visuel d'un environnement sonore toujours plus envahissant.) À l'ère de l'assimilation de l'art, le lâcher prise *curatorial*, la prudence interprétative peuvent, paradoxalement, se trouver investis de vertus manifestes.

Appliquant à son architecture le souci de la *force* des œuvres, Philippe Rahm a imaginé une structure dont les formes, les volumes résultent des déformations *géologiques* produites par leurs énergies mêmes. Confrontés à sa Géologie blanche, certains y verront un gigantesque iceberg, l'image du *biotope* naturel des œuvres, aussi précaires et fragiles que la banquise grignotée par un climat réchauffé.

Les *forces* des œuvres libérées ne sont pas celles escomptées. Une précarité assumée, une inquiétude diffuse émanent des projets rassemblés. Le doute, propre au *Terrier* de Gilles Barbier, plane sur l'exposition... Inspiré de la nouvelle éponyme de Franz Kafka, *Le Terrier* figure l'univers intime, l'espace mental de l'artiste. Sa forme est celle d'un boyau souterrain. Il est foré par les peurs, les souvenirs, les spéculations stratégiques de son habitant. *Le Terrier* est l'allégorie d'un art souterrain (on disait autrefois *underground*), le creuset d'une œuvre farouchement autarcique, dont la relation au monde s'alimente de crainte et de défiance. Il est la matrice d'un art *paranoïaque*⁷.

«... J'ai aménagé mon terrier, et le résultat semble être une réussite. De l'extérieur, on voit seulement un grand trou, mais en réalité il ne mène nulle part, il suffit de faire quelques pas et on se heurte à de la bonne roche bien dure⁹.»

L'existence de l'habitant du *Terrier* se résume au combat qu'il mène contre ses prédateurs, réels ou fantasmés. Sa survie ne tient qu'à son autarcie. Peintre ou dessinateur, il ressemble à Frédérique Loutz, à Philippe Perrot ou à Fabien Verschaere, explore à l'infini les méandres de ses souvenirs, les caves de ses fantasmes et de ses obsessions intimes. Comme Gilles Barbier, il creuse le labyrinthe d'une encyclopédie folle et subjective. Comme Fabrice Hyber, qui noue le rhizome de ses *Peintures homéopathiques*, son savoir est compulsif, autant que généalogique.

«... je puis à l'aise me lover sur moi-même, me réchauffer à ma propre chaleur et me reposer⁹.»

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SAPEUR CAMEMBER

Si l'artiste est bien notre sapeur, alors chacune des constructions qui abritent ses œuvres (atelier ou espace spécifique) prend la forme d'un terrier, d'une forteresse de sable. (Cette hypothèse se renforce de la présence d'un *terrier* bien réel, plein de vivres amassés dans la cave de l'atelier marseillais de Barbier.) L'espace de l'œuvre, sa relation avec un milieu hostile, est le sujet de l'installation de Stéphane Calais. Elle évoque la chambre d'enfant peinte par Bruno Schulz peu de temps avant son assassinat. Le souvenir de ces fresques, ordonnées par l'officier SS responsable du village polonais où vivait Bruno Schulz, éclaire les relations, d'une dimension tragique, entre l'artiste et son commanditaire. Sur les constructions de Grout/Mazéas, de Guillaume Leblon, du Gentil Garçon, de Fabien Giraud et Raphaël Siboni, sur la grotte de Boris Achour pèse la sourde menace qui a conduit à la ruine de la chambre de Schulz. Loin du dynamisme des tours de Tatline, de la confiante amnésie des édifices de verre et d'acier du premier modernisme, elles tremblent sur leurs bases, vacillent sous les coups d'un ennemi sans visage. Les structures de Guillaume Leblon, comme ces constructions en perpétuelle attente des rives de la Méditerranée, dévoilent l'utopie moderniste comme chantier inachevé. Dans la suite de ses premiers films qui montraient la villa Cavrois de Mallet-Stevens en ruine, ou encore un quartier résidentiel submergé par les flots (*April Street*), Leblon poursuit

•/•

les fantômes de l'utopie moderne, les rend aux ravages du temps. Les forces destructrices qui menacent les refuges de l'art font l'objet d'un inventaire dressé par Grout/Mazéas. Dans leur version apocalyptique, ce sont elles que recréent Giraud et Siboni. Simulant le crash d'un *Roller Caster*, ils court-circuitent prescience de la catastrophe et goût du *divertissement*. La palme de la fragilité revient à l'édifice du Gentil Garçon, une construction que son titre en forme d'oxymore – *Le Triomphe de la neige* –, désigne comme première victime des *réchauffements* programmés.

Quel est donc le danger qui menace le terrier ? L'artiste excavateur n'en perçoit que la sonorité diffuse.

«... ce bruit ; toujours aussi ténu,
il se fait entendre à intervalles réguliers,
tantôt c'est comme un chuintement,
tantôt plutôt comme un sifflement¹⁰.»

Ce son inquiétant est l'objet des enquêtes menées par Dominique Blais ou Nicolas Fenouillat. Blais enregistre, amplifie, diffuse ce son menaçant au cœur même du terrier (Installation sans titre (*Lustre*), 2007-2008, Noisy-le-Sec, La Galerie). Lorsqu'il en remonte la trace, il le suit jusqu'aux pôles, l'identifie comme le craquement de la banquise ; au Japon, il devient le crissement tellurique annonçant les séismes.

Si l'on en croit les œuvres rassemblées, les *forces* qui travaillent l'art s'opposent à sa croissance, entravent son expansion. Si leurs ravages sont patients, elles ressemblent à cette entropie qui métamorphose les matériaux de Michel Blazy. Plus brutales et violentes, elles agressent les objets choisis par Anita Molinero. L'ombre projetée de ces énergies néfastes donne leur couleur, leur sujet aux peintures de Philippe Mayaux.

RATURES ET LITTÉRATURE

Le lien du *Terrier* de Gilles Barbier avec la littérature a un temps pris, pour nous (commissaires), une valeur exemplaire. L'exposition faillit être placée sous cet éclairage, tant les œuvres de Stéphane Calais, de Véronique Aubouy, de Jean-Baptiste Ganne, en justifiaient la thèse. Cette hypothèse avait ses raisons, historiques et tactiques. Elle pouvait positiver un reproche trop longtemps adressé à une production hexagonale jugée par trop bavarde. Au temps du formalisme,

ce reproche pouvait être disqualifiant. Il est possible qu'aujourd'hui, il constitue un atout. Sous les ponts de la théorie de l'art, beaucoup d'encre a coulé. Histoires, récits, narrations font partout florès, des multiples catégories de l'art au discours politique (triomphe du *story telling*).

Les jeux contemporains de l'art avec la littérature réinventent la paranoïa-critique, invite à de nouveaux échanges entre l'art et la vie. Filmant la lecture de la *Recherche* par des gens ordinaires, Véronique Aubouy jette les pages de Proust comme autant de pastilles pétillantes dans l'eau d'un réel insipide. Dialectiquement, Jean-Baptiste Ganne capte dans le réel les scènes capables d'illustrer *Le Capital* de Marx. Fidèles au projet de Robert Filliou, assignant comme finalité à l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art, Aubouy et Ganne trouvent, dans la littérature, le sel capable de donner à l'existence quotidienne ce surcroît de saveur.

Force paradoxale des œuvres qui trouvent dans une conscience sceptique (plus qu'ouvertement critique) la réponse aux appels à leur exaltation sociale, qui, dans le souci farouche de préservation de leur intimité, de leur part idéelle, voient la riposte aux appels à leur *vaporisation*. *Faiblesse* revendiquée d'œuvres qui résistent à leur devenir utilitaire en mettant en cause le principe de leur matérialisation. L'atelier, que mettent en scène les œuvres de Boris Achour, Fabien Verschaere, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, devient l'espace emblématique d'un art qui croit davantage à la créativité qu'aux objets qui en découlent, qui privilégie la pensée mouvante aux formes figées.

Wang Du a fait de la relation entre la créativité de l'artiste et sa réception (sa digestion) sociale l'objet même de son œuvre. Son *International Kebab* donne forme à ce dialogue complexe. Les milliers d'images qu'il a prises d'une société chinoise en pleine évolution sont offertes, littéralement, à leur *consommation*. La cannibalisation de l'art, par le discours cette fois, est le sujet de l'installation-performance d'Arnaud Labelle-Rojoux et Xavier Boussiron. Faisant des œuvres des collections du Fonds national d'art contemporain les vedettes éphémères d'un cabaret burlesque, ils caricaturent la comédie d'un monde dans lequel l'art est conduit à jouer un rôle de pure composition.

L'histoire a vu alterner les moments d'exaltation de la *force de l'art* avec d'autres qui, du temps des querelles iconoclastes byzantines, et l'invention d'une *kénose* théorisant la faiblesse stratégique de l'art, aux revendications plus récentes d'un *Arte povera*, ont voulu faire de la *faiblesse* de l'argument une résistance. Éric Michaud a analysé les contextes historiques et politiques de ces retraits stratégiques : «... l'atomisation des pratiques et des formes de l'art, son autodissolution par renoncement à sa propre "volonté de puissance" et, finalement, sa progressive désincarnation tout au long du xx^e siècle ont constitué les seules

•/•

réponses que pouvait apporter l'activité artistique à l'incessante incarnation du mythe producteur d'avenir, afin de préserver ce vide du pouvoir essentiel à la démocratie, mais que ne cesse de combler l'industrie de la culture¹¹. » Un vide, une désincarnation, auxquels les sacs de plastique de Kader Attia donnent une image, éloquente autant qu'émouvante.

« ... N'est-ce pas sous-estimer grandement
le terrier que de le considérer seulement,
du fait d'un état momentané de nervosité et d'angoisse,
comme un trou où l'on veut se terrer
en toute sécurité¹² ? »

Le terrier ne pouvait être que l'échafaudage négatif de notre château de sable, celui d'une exposition qui attend de ses seuls objets les arguments de sa légitimation. L'édifice ayant fini par trouver sa forme, le labyrinthe de galeries souterraines s'est effondré sur lui-même (l'œuvre de Gilles Barbier, selon le désir de l'artiste, a disparu de l'exposition). Son habitant, laissé sans défense, ressemble à ces ours blancs, livrés à la douce torpeur d'un été apparemment sans fin...