

## « Vanité »

Raphaële Jeune

Catalogue *La Bataille*, Editions Astérides, 2012

Dans le cadre de leur résidence à Astérides, Mathilde Barrio Nuevo, Rémi Groussin et Lucille Uhlich ont été invités à élaborer un projet commun aboutissant à une présentation publique. Un *groupshow* où le fruit de six mois de travail sera présenté ? Pas tout à fait. Figure imposée : l'expérimentation, dans une zone à définir ensemble. Contexte matériel : un lieu d'exposition spacieux et conforme aux codes du *white cube*, la galerie Montgrand, un budget quasi inexistant. Pièces rapportées : un commissaire (moi-même) et un quatrième artiste « plus confirmé », Guillaume Robert, enrôlés comme accoucheurs de formes... Nous ne nous sommes pas choisis. Plus exactement : je n'ai pas choisi les artistes, Guillaume Robert que j'ai choisi, n'a pas choisi les artistes non plus, et les artistes ne nous ont pas choisis, tout comme ils ne se sont pas choisis d'ailleurs. C'est donc une rencontre hasardeuse, si elle n'est pas le fruit du hasard. Une situation où les coutures entre les individus procèdent d'un autre patron que celui de l'exposition collective « commissariée ». Un patron inusité. Mais j'aime cette configuration qui redistribue les positions, là où d'habitude, la figure centrale du commissaire agence une forme globale, transcendée par ses éléments, certes, mais fruit d'un dosage dont il est toujours finalement le principal prescripteur.

Il n'y a pas ici de « propos curatorial » et c'est bien : en tant que commissaire, je suis déplacée, fragmentée, liquéfiée, j'occupe les interstices, j'interroge, je rebondis sur les inspirations des artistes, mais je reste en retrait, les laisse œuvrer sans tenter d'arraisonner leurs propositions dans une trame globale dont je nourrirais la vision.

Ce sont eux les maîtres d'œuvre, avides de prendre le contexte imposé comme un « moteur de formes » (Rémi). Ils décident de déjouer la commande de l'exposition collective, ou plutôt de la surjouer en mettant en œuvre une logique d'affrontement entre eux, radicalisant le rapport concurrentiel inhérent à l'économie réputationnelle qui caractérise le champ artistique.

Cette décision contextuelle est impérieuse, impatiente. Il s'agira de se livrer bataille ouvertement, chacun tentant de construire ses propositions artistiques en vue d'anéantir la visibilité des deux autres. Et dès que possible, en récupérant la production de l'adversaire, pour la détourner, l'occulter, l'intégrer et la digérer afin d'imposer ses positions. Deux règles cependant : pas de violence corporelle, pas de destruction pure et simple des œuvres de l'autre.

C'est là l'occasion de déconstruire le scénario-type de l'exposition collective, territoire traversé de rapports de force, où s'organise l'équilibre tensif entre les œuvres en opérant des combinaisons signifiantes ou tout au moins remarquables. Histoires éparses enchaînées les unes aux autres, jeux de renvois, calibrages réciproques, circulations induites, débordements visuels ou sonores, distribution plus ou moins équitable de l'espace, autant d'effets de juxtaposition qui passent par le truchement de l'œil du commissaire doublé du regard du spectateur, instance observante, à laquelle l'œuvre se doit de se présenter envers et contre tout, la détournant des œuvres qui l'entourent et lui faisant dire : « Regarde-moi ! ». Et généralement, derrière cette adresse fragile et pressante se détache presque imperceptiblement, comme en écho, la voix du commissaire : « Vois comme cette œuvre fait sens dans l'ensemble ».

Une exposition collective résulte toujours d'une négociation subtile et complexe entre tous les protagonistes dont les visions sont généralement uniques et entières, les œuvres irréductibles à un autre dessein qu'elles-mêmes, mais s'enrichissent des univers côtoyés et de la rythmique d'ensemble. Pour organiser cette négociation, la figure du commissaire reste centrale puisque c'est elle qui tranche en cas de désaccord, quelle que soit l'influence qu'elle laisse les artistes exercer sur elle. Il existe donc une forme d'autorité curatoriale dont l'agence est souvent décriée, mais dans la pratique, les artistes n'en font que rarement l'économie pour la présentation collective de leurs œuvres à un public.

Or ici, point de vision curatoriale, point de scénario préexistant ou de zone de focalisation qui n'émanerait du dialogue des œuvres dans le temps même de leur production. Dans « la bataille », le combat semble servir de prétexte à une requalification de l'exposition par les artistes eux-mêmes. Ce sont eux qui conditionnent le rythme, la spatialisation, l'atmosphère et l'énergie des œuvres, non par une disposition concertée en vue d'établir une combinaison pacifiée et cohérente, mais selon un processus d'auto-organisation dialectique, selon un principe d'opposition qui finit par produire une forme singulière.

Lucille : je n'ai jamais vu des artistes travailler ouvertement à partir de l'idée de concurrence.

Mais pourquoi les artistes n'auraient-ils pas essayé jusqu'à présent ?

Rémi : Parce qu'ils ont peur d'aborder ces questions.

En sondant nos ressources historiques, nous n'avons pu raccorder cette expérience à de quelconques antécédents ; des situations de violence, oui. Contre le spectateur (« L'agressivité envers le public est un des paramètres-clé du modernisme », nous dit Brian O'Doherty<sup>1</sup>), ou comme symptôme de la violence vécue dans le monde, entre homme et femme (Abramovic/Ulay), sur les hommes eux-mêmes (les actionnistes viennois, Chris Burden), sur les animaux, etc. Des représentations de la guerre, aussi. Mais des situations de joute entre des artistes dans l'espace et le temps même de l'exposition, déterminant le processus d'écriture commun ? Hormis quelques joutes artistiques amateurs, nous n'avons pas trouvé.

Et pour cause. Si l'histoire de l'art est ponctuée de querelles entre artistes (Manet vs Degas, Breton vs Tzara, Buren vs Judd et Flavin), motivées tantôt par des divergences de fond, tantôt par la quête de prééminence, on ne compte aucune expérience où l'esprit de conquête constituerait la courroie d'entraînement concrète et délibérée de la production d'une forme.

Dans un champ où le sens se construit à travers une vision singulière du monde et de la société, où l'artiste jouit encore d'une aura d'exception, fût-il un sujet collectif, le principe de compétition reste un tabou que peu veulent soulever, bien qu'il y existe autant

---

<sup>1</sup> O'Doherty, Brian : *White cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, jrp/ringier, 2008, p. 104.

qu'ailleurs. La nature fondamentalement désintéressée de l'art le met au-dessus de tout soupçon à cet égard. Et la compétition entre artistes ne figure jamais au menu des discussions publiques et des expositions. Sans doute parce que cela n'intéresse personne, quand cela ne suscite pas dégoût et indignation.

Car en effet, lorsque l'on fait de l'art, à quoi bon démontrer sa force par la force elle-même ? Quel sens aurait tout cela ? L'art ne sacrifierait-il pas sa nature critique à reconnaître son appartenance au champ idéologique de la concurrence, caractéristique de l'idéologie économique libérale, dans lesquels l'écrasement des autres constitue une garantie d'existence ?

Rémi : Nous avons envie de dépasser cette peur, cette contradiction que représente une exposition collective où l'on ne se risque pas au conflit.

Mais l'exposition idéale ne serait-elle pas simplement le fruit d'une collaboration ? Pourquoi passer par le détour d'une bataille ?

Lucille : Parce que c'est libérateur de le formuler, de l'assumer et par là-même de le rendre inopérant. Nous sommes décomplexés par rapport au sentiment généralement latent de la compétition entre artistes. Et ce faisant, nous essayons d'être au plus près d'une donnée intangible que je n'arrive pas à nommer, un certain état de l'art...

On ne peut pas dire que les trois artistes nourrissent une agressivité envers les autres. Si parmi les causes d'un conflit, Georg Simmel compte la haine, l'envie et la convoitise, rien de tout cela ne vient obscurcir leur relation. Plutôt une solide amitié. Mais on ne peut non plus affirmer que leur tentative est stérile, ou puérile. Cette caricature de la concurrentialité du champ de l'art n'aurait pas eu de sens si elle ne s'était nourrie du désir des artistes de se découvrir eux-mêmes, de dépasser leurs habitudes de travail, de construire un nouveau rapport à l'autre, à l'espace, aux matériaux, à la forme, grâce à l'économie du jeu. Jouer, c'est jouer à être quelqu'un d'autre. C'est donc s'extraire de ses propres mécanismes intrinsèques pour mieux les situer et se déterritorialiser.

Lucille : C'est nouveau pour moi, je broie du noir dans mon travail, je détermine mon action et mes outils à la taille de mon corps, je découpe les feuilles en fonction de mon amplitude corporelle, sans application, de façon sauvage. Je suis à la limite de l'art brut. J'oscille entre une grossièreté du faire et une approche critique de ma situation. La relation entre corps et esprit avance, et j'ai une vraie satisfaction par rapport à cela.

Mathilde : J'ai changé de source d'inspiration, en abandonnant les référents science-fictionnels habituellement convoqués. Je travaille à partir de l'espace, de la situation, purement et simplement.

En effet, elle se tient tout entière ici et maintenant, tantôt dans une vigilance défensive, tantôt dans une occupation agressive des interstices.

Rémi expérimente une radicalité nouvelle, en interrogeant la visibilité même de l'exposition : son principal geste consiste dans la fermeture de la galerie par un mur infranchissable pour poser l'absurdité de l'exposition et de la présence des visiteurs.

Ce bouleversement des habitudes de travail prend pied dans le mode de rapport induit par la situation. Les artistes œuvrent les uns contre les autres... tout contre.

Lucille : Il faut assumer le paradoxe.

Dans une joute, chaque adversaire prend appui sur les coups de l'autre pour élaborer les siens. Il ne peut rien seul. Chacun porte une attention exclusive à la production de l'autre dont il tente de pénétrer les codes génétiques pour mieux les rendre inopérants, les détourner, voire les utiliser à ses propres fins. Il y a là une sorte de dialectique fusionnelle génératrice de formes, lesquelles finissent par se résoudre dans une grande forme commune, l'exposition, produit d'une « esthétique conflictuelle » dans laquelle le spectateur peine à trouver sa place.

Dans ce jeu, nous avons progressivement constaté l'impossibilité de remplir le cahier des charges que les artistes s'étaient fixés : exister en écrasant les autres, avec une certaine violence, même ludique. L'expérience s'est en réalité révélée une forme de collaboration particulièrement intense, où l'énergie de création des artistes s'est ramassée en un seul faisceau, où les œuvres devenues des « coups » et des « ripostes » perdaient leur puissance hostile en s'imbriquant les unes dans les autres, déplaçant les limites de l'autorité sur un territoire mouvant.

C'est finalement le public qui a été désigné naturellement comme cible des hostilités. Empêché en premier lieu de découvrir l'exposition occultée par un mur, séquestré dans une prison, piégé par une crevasse, confiné à l'intérieur de la galerie par un nuage de soufre, etc., il a servi de symptôme à la déréalisation de l'art d'autant plus perceptible que le principe de l'exposition, se battre, ne pouvait relever que du jeu ou du simulacre. Lorsque le public de sa performance *Shoot* (1971) n'avait pas empêché l'assistant de lui tirer dessus, Chris Burden s'était mis en colère. Il devait constater la séparation consommée entre réalité et spectacle, entre vie et art. C'est cette oblitération même de la réalité qui exaspère les artistes de « la bataille » et fait dire à Lucille, en conclusion : « Ce projet s'avère tout aussi illusoire que celui de relier art et vie, c'est une vanité. »