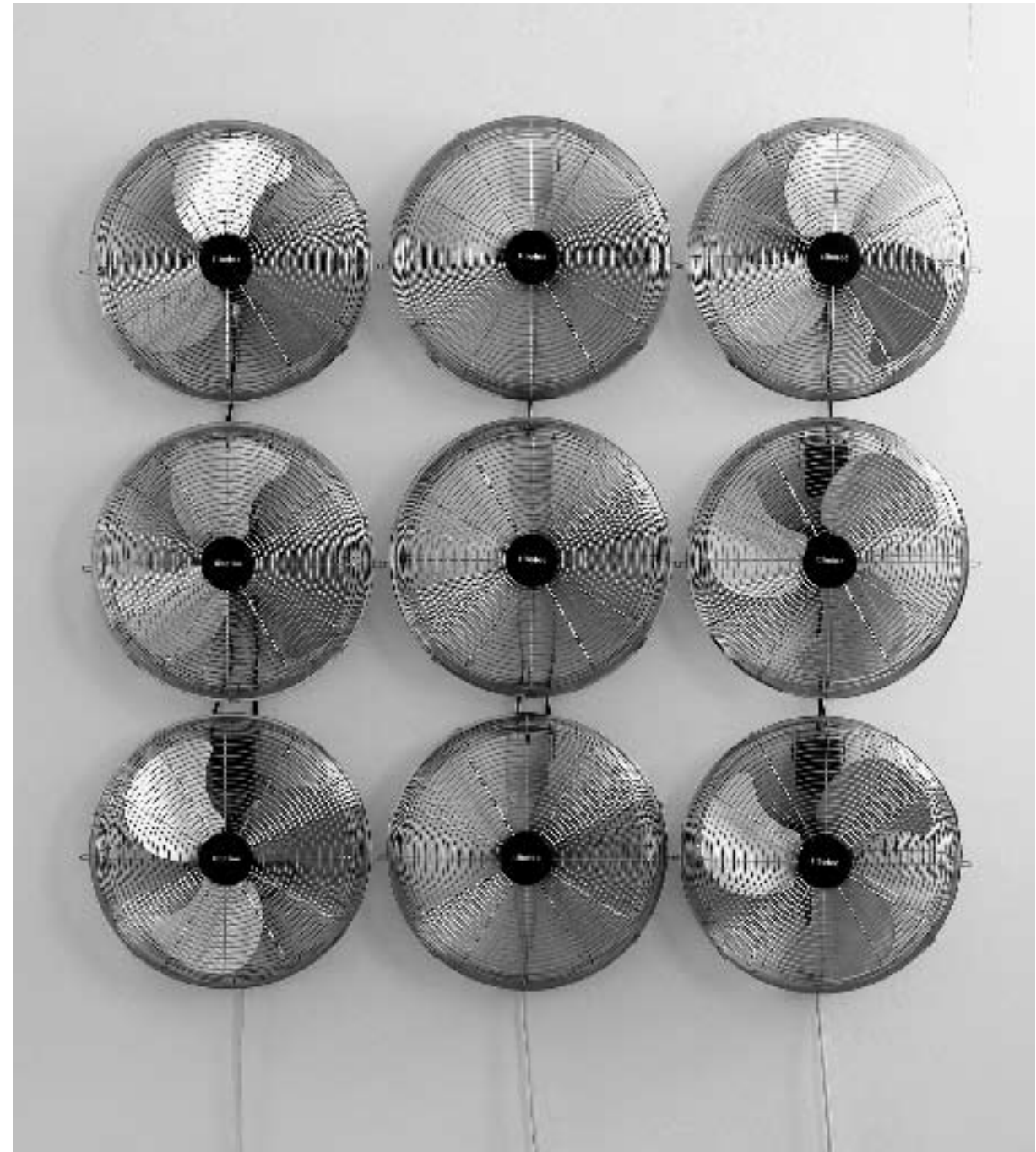


STANZE

GALERIE XIPPAS

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT

recycle, 2006





AUTORITÉ « AUTEURITÉ »

François Quintin

La pensée est par nature incertaine. C'est conforté de cette vérité simple que je réponds à l'invitation de Gwénola Ménou de présenter, pour Semaines, mes premières réflexions autour d'une exposition. Le Frac Champagne-Ardenne prépare en effet un projet qui rassemble pêle-mêle les notions d'appropriation, de citation, de frontière entre originalité et plagiat, de droits d'auteur, de reconnaissance, d'hybridité des genres comme des pensées et des disciplines, de position de l'art dans la société devenue malvoyante. Ce texte prend la forme d'un billet d'humeur à l'encontre du droit d'auteur pris comme l'un des symptômes d'une difficulté de plus en plus grande à mettre en œuvre la résistance. Il ne prétend apporter aucune conclusion, mais poser l'état d'esprit du projet, dont le désir est d'échapper à la morosité et au catastrophisme qui entoure (souvent à juste titre) ces questions. Pour cela, je souhaite inviter trois commissaires indépendants, Jean-Marc Chapoulie, Pierre Leguillon et Daniel McClean, pour créer une zone de dialogue et de réaction dont l'exposition serait un point d'orgue. Ce texte est aussi à leur adresse, comme le premier pavé d'une insurrection possible.

LES ORGUEILLEUX — Marie-Josée Mondzain, dans un très bel article d'*Art Press* sur le droit à l'image, pose ainsi la question : « Propriété de l'image ? Cette expression est troublante puisqu'elle rassemble deux questions contradictoires. [...] D'un côté, le pouvoir qui définit l'être, de l'autre la domination de l'avoir. Si l'image est la propriété de tout sujet humain comme le sont la parole ou le rire, par quel tour de l'histoire s'en croit-il aujourd'hui propriétaire ?⁻¹ »

1 – Marie-Josée Mondzain, « Image, sommes-nous propriétaires ou possédés? », in *Art Press*, n°284, pp. 26-32.

En effet, dans le climat actuel, créer est devenu l'accession la plus simple à la propriété. Ministres, députés, journalistes, chroniqueurs rivalisent de discours convenus sur la protection des artistes, pendant que d'autres, cabinets d'architecture, éclairagistes de la tour Eiffel, éditeurs de compilations, « compositeurs » de jingles pour la télé, réclament des rétributions indécentes comme faire-valoir de cet orgueil de propriétaire. Dans le même temps, on pourchasse et punit sévèrement les « pillards » du téléchargement et de la diffusion sans but lucratif, que les industriels n'hésitent pas à qualifier de terroristes. La propriété intellectuelle brasse des intérêts considérables. Les logiciels informatiques, par exemple, permettent la production, l'accession, la diffusion de la culture, mais aussi son contrôle. Aux États-Unis, on est prêt depuis 1998 avec le Digital Millennium Copyright Act, qui donne une liberté totale de contrôle aux éditeurs sur les lecteurs de livres électroniques. On se prend à penser à ce que serait l'état de l'image, du cinéma, de la connaissance et de la pensée humaine si Arago n'avait pas annoncé en 1839 la libre utilisation de l'invention photographique. À quoi aurions-nous eu accès si chaque image depuis un siècle et demi avait été assortie d'un droit à verser aux descendants de Niépce et de Daguerre ?

EN VIVRE — En écrivant ces pages, j'endosse le bel habit d'auteur. Je compte signer ce texte de mon nom, et en revendiquer le contenu même si je ne fais qu'organiser la redite. Si j'étais contraint de vivre dans le dénuement de beaucoup d'artistes français (et non des moindres), je songerais peut-être à réclamer quelques subsides de ce travail de l'esprit. La question n'est pas simple, et ne peut se défaire d'une conscience douloureuse que les artistes de notre temps vivent mal, et qu'il est des domaines de la pensée auxquels les sociétés ne subviennent pas. Toutes les voix ne se sont pas jointes à celles des intermittents, alors que la situation de certains est souvent plus critique encore. Il est intéressant de constater que cette difficulté à vivre touche plus particulièrement les disciplines solitaires où le nom, la signature, l'affirmation de sa singularité est prépondérante : les arts visuels, la littérature... Y aurait-il un effet secondaire du droit d'auteur qui frapperait paradoxalement leur niveau de vie ? Quelle place leur est faite ? Est-il possible aux créateurs d'espérer un mode de rémunération qui tienne davantage compte de leurs besoins lorsque la commande leur est faite, en tant

qu'êtres vivants parmi les vivants, et ne les oblige à gendarmer leur propre renommée, à hypothéquer leur postérité ?

Par ailleurs, les droits d'une discipline à l'autre sont rarement compatibles. Le Frac a acquis l'installation *Ellès*, fruit du travail de la compositrice Cécile Le Prado, et de la chorégraphe Emmanuelle Huynh. Mais le droit moral interdit la notion de propriété en musique comme en danse. Ainsi l'institution a acquis les conditions de présentation de l'œuvre, assorties de droits d'interprétation pour chaque « représentation » ridiculement bas pour le monde du spectacle vivant, et considérablement élevés pour le monde de l'art. Inversement, le compositeur Céleste Boursier-Mougenot, que ses recherches musicales ont conduit à occuper des espaces d'exposition, ne peut être rétribué pour son travail qu'en tant qu'artiste plasticien.

LA LOI — L'autorité esthétique n'est pas de nature légale, et se pose comme l'opposé symétrique de l'autorité juridique ou policière. Coco Chanel disait : « Si ces couturiers sont les artistes qu'ils prétendent être, ils sauront qu'il n'y a pas de brevets en art.⁻² » Il n'y a que la masse indistincte et incontrôlable d'opinions convergentes qui peut abstraire du présent ce qui fera autorité en art. Le législateur n'est pas en mesure de se rendre compte de ce qui relève d'une conscience artistique assumée, ou d'un déplacement nécessaire et suffisant pour qu'un document, un texte, une image, un objet, constitue son originalité propre dans le champ de l'art. Ici encore, c'est la jurisprudence qui est réellement créatrice de droit. Et bien souvent, ce sont les artistes qui s'y collent. Brancusi, en attaquant l'Amérique, en est la figure héroïque. Les douanes américaines avaient contesté l'appellation d'œuvre d'art à *L'Oiseau dans l'espace*, lui refusant ainsi l'exonération de taxe d'entrée. Les minutes du procès illustrent magnifiquement la disjonction entre l'argumentation juridique, qui repose sur la règle, et artistique, qui s'appuie sur des conventions informelles. Le tribunal comme l'histoire lui ont donné raison. Il arrive aussi que la loi se révèle impuissante à appliquer ses décisions face à la reconnaissance publique et historique. Un exemple très passionnant est celui du jeune artiste Mathieu Simon, dont le travail prend appui sur l'histoire de l'art. Pour son diplôme de sortie d'école, il y a trois ou quatre ans, il découvre en faisant des recherches sur Klein que ce dernier n'a pas

2 — Jean-Luc Hennig, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, 1997, p. 35.

UNE SORTE DE SALADE RUSSE, SANS OUBLIER LA MAYONNAISE

Deux entretiens avec John M Armleder
réalisés par Christian Bernard et Françoise Ninghetto

films, pour en évaluer la proximité avec l'original supposé, comme le douanier inspecterait des cartouches de cigarettes. Ainsi, comme pour les faux sacs Vuitton, la copie la plus ressemblante serait la plus sanctionnée. Alors peut-être apparaîtra clairement à quel point cette pensée de l'original n'est simplement plus d'actualité, et que c'est dans l'imperfection de sa métamorphose perpétuelle que se déploie l'image.

Pierre Leguillon adopte une position qui donne bien du mal aux tenants de la professionnalisation de l'art. Résolument amateur, il se révèle tour à tour critique d'art, artiste, commissaire d'exposition, photographe, responsable éditorial (dont le très beau catalogue Raymond Hains du Centre Pompidou), ou encore créateur de diaporamas, tout cela sans avoir le sentiment de changer d'activité... Il définit son action comme celle d'une doublure de l'institution, comme la doublure d'une veste en révèle la beauté cachée, mais garde aussi des secrets dans la poche intérieure. La brillante exposition du CNEAI de Chatou, qui avait pour titre *Cherchez l'auteur*, rassemblait des images d'usage privé, dont, pour la plupart, il n'était pas l'auteur. C'est dans l'interstice, dans l'air qui sépare les images qu'apparaissait la force de sa proposition, comme la constitution d'un cosmos d'idées, de formes et de références qui démultiplient l'exposition en autant de connections possibles.

L'art aujourd'hui semble cerné d'astreintes contradictoires : la censure, le droit à l'image, le plagiat, l'authenticité comme valeur absolue, l'imperméabilité des disciplines... La tendance est à la « sur-légifération » et la tolérance zéro. Je partage pleinement avec Pierre Leguillon l'idée que la seule chose véritablement constructive à faire, c'est de rajouter de la confusion.

I. Mardi 1^{er} août 2006

Parcourir le supermarché de mon œuvre.

Christian Bernard Au moment où nous engageons cette conversation, notre projet d'exposition [*Amor vacui, horror vacui*, Mamco, Genève, du 17 octobre 2006 au 21 janvier 2007] est encore indéfini. Tout ce qu'on peut peut-être en dire, c'est qu'il ne s'agit pas d'élaborer une rétrospective, une narration chronologique, mais pourtant de couvrir largement le spectre de ton travail, tout en ménageant une place aux propositions inédites. Concevoir une exposition à l'échelle des trois-quarts du Mamco (au moins trente salles) est une donnée nouvelle pour nous comme, je crois, pour toi.

John M Armleder Cette option va justement permettre de casser l'effet rigide de la rétrospective, d'une narration linéaire, un des principaux travers du genre. De nombreuses personnes connaissent quelques éléments de mon travail mais finalement très peu de choses. Nous pourrions présenter une exposition comprenant uniquement des pièces ayant été exposées à Genève : elles seraient inédites pour beaucoup de gens. Le risque de redite est faible. Le

Je remercie chaleureusement Léa Grasset pour sa disponibilité et la qualité de ses recherches.

plus difficile est de saisir toutes les opportunités ou les pistes que les œuvres suggèrent. Ce travail qui balaie, il faut balayer avec ou balayer par-dessus.

Christian Bernard Imagines-tu mixer, sampler tes pièces ou, au contraire, présenter des salles homogènes ?

John M Armleder Il est probablement plus juste de commencer par séparer et trier, plutôt que de projeter un désordre dans lequel, par la force des choses et le poids des objets, nous finirions par être obligés de sérier. Nous obtiendrions le contraire de ce que nous souhaitons.

Faire des sections un peu stériles.

Françoise Ninghetto Qu'entends-tu par « sérier » ?

John M Armleder Si nous élaborons une salle comprenant une installation, il est évident que nous ne pouvons pas en disperser les éléments. Et si nous maintenons l'idée de présenter une salle avec de faux propos sur mon travail, comme une salle de photographies, je voudrais pouvoir amplifier cette erreur. À l'extrême, nous aboutirions au même résultat que celui que l'exposition du musée Rath [Genève, du 3 mai au 24 juin 1990] avait produit avec les *Furniture Sculptures* et qui a pu faire croire qu'elles constituaient un sujet de mon travail. Or, ce n'est que par hasard que certains de mes travaux ont pris cette forme et que je l'ai utilisée *again and again*. Je ne l'ai jamais définie comme une scène sur laquelle j'avais décidé de travailler plutôt que sur une autre. Il s'agissait simplement d'une des formes disponibles. En fin de compte, ce que nous percevons dans mon travail, c'est l'utilisation opportune à un moment donné d'un moyen adéquat, disponible, porteur de sens et de désir. Aucune raison fondamentale ne guide ce choix. Une sorte d'arche des options s'impose économiquement. Il en a toujours été ainsi. Si je m'amuse à pousser certains de mes amis à faire des catalogues raisonnés par genres, le travail représente en fait exactement le contraire. Il est presque absurde de faire le catalogue raisonné des *Furniture Sculptures* ou de mes peintures murales, parce que les unes et les autres ne sont que des modalités de mon travail. J'aimerais me jouer de cette idée dans cette exposition, faire des sections un peu stériles, des salles de *Furniture Sculptures* ou de peintures, par exemple. Le visiteur pourra ainsi se rendre compte que chaque sujet déborde, qu'il faut le faire transiter ou, du moins, le faire voyager.

Christian Bernard Comment traiter alors la chronologie ?

John M Armleder Nous pourrions traiter la chronologie de la même manière, en essayant de ne faire apparaître que quelques points de repère. Toutefois, la dispersion dans l'ensemble du musée des salles consacrées à cette exposition rend l'exercice difficile. Une idée reçue consiste à penser que les formats suivent la chronologie, petits au début, plus grands ensuite. Or, j'ai réalisé de très grandes pièces très jeune et de petites pièces plus tard. L'art n'est pas produit par un besoin absolu. L'artiste ne réalise pas une grande toile quand il faut qu'il la fasse. L'idéal serait d'accumuler un certain nombre de pièces, quelles qu'elles soient, parce qu'intrinsèquement elles nous intéressent toutes. Nous ne cherchons pas à réaliser une exposition scientifique. Il n'est pas nécessaire, pour identifier saint Sébastien dans un tableau, de présenter l'étude d'une flèche à proximité. De la même manière, il me semble inutile de présenter des photographies me représentant devant un magasin de meubles. Si cette idée est amusante, ce n'est pas le propos de l'exposition que de montrer le processus de réalisation des œuvres. Une salle documentaire foisonnante et peu rigide pourrait être utile à cela.

Prendre toutes les choses qui ont l'air d'être des nouveautés.

Christian Bernard Quels pourraient être pour toi le statut et le régime de cette exposition prenant place dans un musée, le Mamco, qui critique la notion de rétrospective mais qui voudrait assurer aussi amplement que possible la collaboration entre un musée et un artiste ? Comment penses-tu remettre en jeu ton œuvre, dans ses extensions et sa compréhension, autrement que selon les stéréotypes de la rétrospective ?

John M Armleder Nous allons parcourir le supermarché de mon œuvre et prendre toutes les choses qui n'ont pas l'air pourries, qui ont l'air d'être des nouveautés. Ensuite, nous élaborerons une mise en scène en fonction de l'efficacité des objets choisis. Nous aurons le souci d'avoir de tout, pour faire une sorte de salade russe, sans oublier le liant, la mayonnaise. Et si le résultat n'a pas de goût, ce ne sera pas une rétrospective.

Christian Bernard Comment envisages-tu le partage entre l'exposition consacrée à tes propres œuvres et la mise en scène des œuvres du Mamco ?

d'évacuation. C'est une des raisons de lui donner ce titre. Les deux formules renvoient, en outre, à l'utilisation des formules en général, à la confusion des genres. Je ne pense pas que celles-ci puissent être directement évoquées ni par mes pièces ni par la nature de mon travail. *Horror vacui* est une description de la nature. Pour faire une exposition qui parle réellement du vide (*amor vacui*), il ne faudrait pas l'annoncer. Il faudrait trouver un endroit relativement vide et n'en parler à personne. Dès que quelqu'un sait qu'une exposition existe, c'est déjà perdu. Le visiteur va venir y amener sa poussière, ses maladies et la règle de la nature va s'appliquer... Si l'on prend les peintures dont nous parlions précédemment, avec le recouvrement, il y a en quelque sorte deux vides qui sont annulés. Le premier est celui de la toile où il n'y pas encore eu de peinture. Elle reste vierge en quelque sorte. La peinture, même si elle est très élaborée, ce n'est jamais qu'une floriture. Ce vide de la toile sans encore rien dessus subsiste sous la peinture. Aucune peinture n'annule son support. Un bon restaurateur pourrait enlever toutes les couches de toutes les peintures, ça semble faisable. Les peintures ne sont que des taches relativement pérennes.

Christian Bernard est directeur du Mamco
Françoise Ninghetto est directrice adjointe du Mamco

—
Transcription : Samuel Gross et Antoine Gache

FAIRE DES CHOSES AVEC DES MOTS/MAKING WORDS WITH THINGS

Marie de Brugerolle

Première exposition extensive de Guy de Cointet – né à Paris en 1934 et mort à Los Angeles en 1983 – en France, *Faire des choses avec des mots/Making words with things* est une proposition ouverte qui permettra une mise en perspective de l'œuvre avec celles de Paul McCarthy, Mike Kelley et Catherine Sullivan.

Le projet relève plusieurs enjeux d'exposition. Le principal est la présentation d'ensembles qui avaient le rôle de décors et d'objets dont la fonction première était d'être manipulés lors de spectacles vivants. Comment les présenter aujourd'hui ? Guy de Cointet a écrit une vingtaine de pièces de théâtre dont une dizaine ont été jouées. Il est mort prématurément, après le bref succès de *De toutes les couleurs* (1982), jouée en français à Paris au théâtre du Rond-Point, alors qu'il élaborait ce qui restera sa dernière pièce, *The Bride Groom* (1983), inachevée. À Sète, il s'agit de donner à voir une œuvre polymorphe de manière cohérente et vivante, qui s'accorde à la diversité de Guy de Cointet et à la politique artistique menée par Noëlle Tissier : le dialogue entre les artistes. Le travail de Guy de Cointet s'est nourri de collaborations et de curiosité envers les autres artistes : Andy Warhol, dans l'entourage duquel il évolue à New York, Larry Bell, dont il fut l'assistant et avec qui il réalisa un livre (*Animated Discourse*), Bob Wilhite, qui collabore à trois de ses pièces, Yves Lefebvre, comédien et metteur en scène, qui dirigera *Tell Me* (1978) à Paris puis *De toutes les couleurs* (1982), entre autres. Il assistera à certaines performances de Paul McCarthy et sera une

figure importante de la scène expérimentale de Los Angeles dans les années 1970. La richesse de son œuvre permettra un parcours varié : des livres de poésie visuelle, des dessins à l'encre, des carnets et les décors de quatre pièces : *Ethiopia* (1976), *Tell Me* (1978) *A New Life* (1981), *Iglu* (1977). Pour comprendre les problématiques de l'exposition, il faut situer l'importance de la théâtralité dans l'œuvre. Celle-ci a évolué du livre à la performance, pour former des dispositifs scéniques dans lesquels la voix, le geste, le mouvement sont complémentaires et indissociables. Une poétique du sens naît par le déplacement et la réactivation d'une mémoire collective.

J'ai nommé « objets scéniques » les formes conçues par Guy de Cointet et fabriquées par lui ou par les acteurs suivant ses indications précises. Ils sont tour à tour des ustensiles – on peut s'asseoir sur la chaise, servir le repas sur la table –, des représentations – un panneau recouvert de motifs peints accroché au mur figure un tableau – et enfin des symboles – des blocs rouges pour les rochers d'Arizona par exemple. Ce sont des accessoires, qui s'humanisent parfois et qui redeviennent des sculptures lorsqu'ils ne sont plus « actés ». Chez Guy de Cointet, les objets fonctionnent comme des phonèmes. Les glissements de la lettre à l'image, entre lisibilité et visibilité, sont caractéristiques de son travail. Il joue sans cesse entre abstraction et réalisme en construisant des décors dont les éléments ont à la fois des formes géométriques simples et des fonctions très prosaïques. Dans *A New Life* (1981) par exemple, un panneau blanc zébré de bleu est un tableau ou un plateau de table. L'usage des objets comme mots et des mots comme objets est au cœur du travail de Guy de Cointet. Le passage s'est opéré chez lui du livre à la performance. Le changement d'échelle sera un des facteurs essentiels : « Je les utilise [les livres] dans mes performances mais sous des formes agrandies que j'ai créées, ainsi le public peut voir exactement ce qui est écrit ou dessiné¹ », dit Guy de Cointet dans un entretien avec Emily Hicks. La question de l'échelle ouvre une réflexion plus large, sur la reproduction du même, l'imitation, le fétichisme de l'objet manufacturé. La variation de la taille des choses permet d'exacerber la réception du public, les objets deviennent des simulacres : ils ne sont pas la chose qu'ils représentent, ils en ont l'aspect, mais leur taille diverge. Leur artificialité est évidente. Un livre en carton peint n'est pas le substitut d'un livre de papier : il devient un portrait de livre, un personnage-livre, un support de discours.

Emily Hicks : « Vous voulez que le lecteur essaie de traduire ou de décoder les livres ? »

Guy de Cointet : « Non. »

Emily Hicks : « Vous voulez seulement qu'il sache qu'il y a une organisation ? »

Guy de Cointet : « Exact. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de faire des pièces. »

Les « objets scéniques » sont des véhicules de sens dont la fonction est de présenter les différentes relations humaines, ils révèlent qu'il y a une structure. Mike Kelley fut impressionné par le travail de Guy de Cointet, qu'il découvrit à son arrivée à Los Angeles. Dans ses premières performances, il utilisera des objets sculpturaux aux formes simples (coniques, tronconiques, cylindriques, tubulaires, cubiques, etc.) qui sont proches de celles utilisées par Guy de Cointet. De même, son détournement du langage évoque la méthode utilisée par Cointet, qui est inspirée de Raymond Roussel. Cela fonctionne par analogie visuelle et auditive. Il s'agissait pour Kelley de manipuler le public en lui présentant des formes sculpturales qu'il était censé expliquer. En fait, chaque phrase était grammaticalement correcte, mais il n'y avait pas de lien d'une phrase à l'autre. Dans *Performance Related Objects* (1977-1978), les objets qui ont servi aux performances redeviennent des sculptures, l'estrade a remplacé les socles. Chez Cointet, l'espace scénique définit complètement l'action : formes, couleurs et lettres sont des éléments structuraux. Toutes les histoires naissent des objets. Dans *My Father's Diary* (1975), c'est le livre vert qui ressemble à une montagne, qui, une fois ouvert, révèle des sortes d'idéogrammes : motifs à voir et à entendre. Dans *Ethiopia* (1976), un livre similaire est utilisé tandis qu'un cône jaune symbolise le mont Fuji. Un personnage explique que la forme de l'éventail japonais est inspirée de celle de la célèbre montagne, dépliée. Le sens se fait par analogie de couleur, de forme, de son. Guy de Cointet accentuait le trouble en donnant plusieurs fonctions au même objet et en réemployant les mêmes objets d'une pièce à l'autre. Le cône-montagne-éventail est aussi un instrument de musique. Marqué par le théâtre futuriste et notamment *L'Art des bruits* (1913), manifeste bruitiste de Luigi Russolo, Guy de Cointet introduit la musique dans ses œuvres. Dans *Ethiopia* (1976), *Iglu* (1977), *Ramona* (1977) et *Oh, a Bear!* (1978), certaines répliques sont musicales. Le cône d'*Ethiopia* est aussi un instrument de

1 – Entretien avec Emily Hicks, in catalogue *Nine artists, The Temporary Contemporary*, MOCA, Los Angeles, 1985 (publié à titre posthume).

BERNHARD RÜDIGER

Exposition au château des Adhémar,
Montélimar, du 24 juin au 1^{er} octobre 2006

Les sculptures de Bernhard Rüdiger au château des Adhémar appellent le regard. Pourtant articulées sur l'écoute, elles révèlent un paysage et une architecture qui nous accueillent dans l'écho des œuvres. Au caractère récitatif de *Rats' Dance* (2002-2006) et de *Pinocchio* (2006), au rez-de-chaussée, répond l'intensité grandissante qui s'installe entre trois œuvres: *Petrolio (Locus desertus)* (2006) à l'extérieur, *Trompette n° 7 (Petrolio)* (2002) au premier étage et *XX^e Fin* (2004) dans la pièce supérieure. Le mouvement des regards est conduit par la circulation aléatoire mais intrinsèque de ce triangle sonore et visuel. La fermeté presque agressive de la cloche supérieure composée d'un crâne de renard en bronze et déclenchée mécaniquement toutes les quarante-neuf secondes met en fonctionnement une sculpture en bois de flûtes d'orgue. Celle-ci laisse échapper un grondement sourd parfois contrarié, d'autres fois accompagné (ou encore abandonné lorsque le vent ne souffle pas) par les coups aigus des pales de la sculpture extérieure, éolienne et tour de contrôle. L'ensemble de l'exposition s'articule autour de cette ambivalence: la présence des œuvres et leur histoire. Éolienne, elle produit une énergie qui n'est autre que le catalyseur de l'exposition car c'est bien elle qui, grâce au vent, ramène constamment le visiteur à la réalité des œuvres en lui rappelant la présence du site; tour de contrôle, elle prévient ses occupants de l'arrivée de forces extérieures. Bernhard Rüdiger investit le site, tout en rappelant la cupidité du pouvoir à travers une imagerie guerrière et animale. C'est paradoxalement le son qui sort glorieux de cette histoire.

GUET-APENS

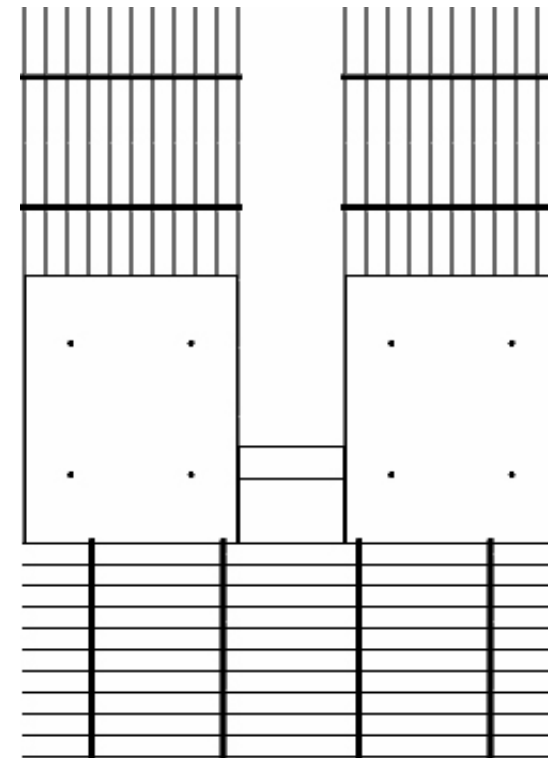
Une exposition proposée par Stéphane Thidet à La Générale,
Paris, du 9 juin au 2 juillet 2006

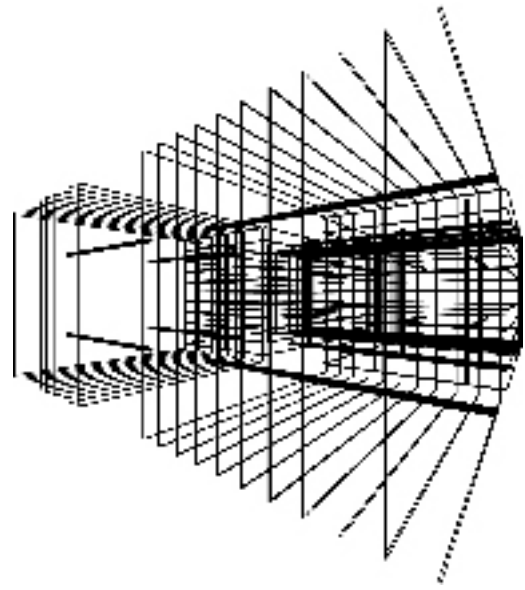
Cela commence dans la rue, on aperçoit une lumière mobile, derrière une fenêtre du 10, rue du Général-Lasalle, à Paris. Intrigués, on monte l'escalier menant à l'étage. Une série de formes et d'objets en apparence familiers composent un parcours déroutant. Un lustre sur orbite, qui tourne dans un mouvement rapide et régulier (*Revolution Light* de Julien Berthier), puis un feu précaire (*Le Petit Feu* de Pierre Ardouvin). Des sortes de squelettes d'architectures attirent le regard: des éléments d'un décor? Que faire d'un ascenseur en panneaux de particules? Les assemblages sculpturaux de Sarah Fauguet et David Cousinard jouent à la fois sur le décoratif et l'échelle (*SAS, Azimut Zero*). Une main de femme tenant un sac rouge émerge d'un sol de sable (*Going Under* de Joséphine Faure), tandis que « BAD » est tracé en lettres rouges sur un mur. Scènes de crime? Parodie de film gore? Couleur peinte avec soin, rien ne goutte, aussi net qu'un ongle manucuré. Que nous réserve ce rocher inclus dans la cloison? Point tournant de l'exposition, la *Passe apache* de Virginie Yassef joue sur la surprise, la peur devient moteur de curiosité. Pivote porte, elle permet de découvrir le mobile de tout cela: un modèle réduit du projet. *Game Over* de Jean Bedez, forme blanche sans roues aux lignes de voiture de course, annonce une fin de partie dans laquelle le gagnant a su perdre ses illusions. La preuve? *Dactyloscopie (empreintes du ministre de l'Intérieur)* de Julien Prévieux montre combien les œuvres sont des pièges pour la vue: la vérité n'est pas ce qu'on devrait croire mais ce qu'on pourrait imaginer.

PIERRE LABAT

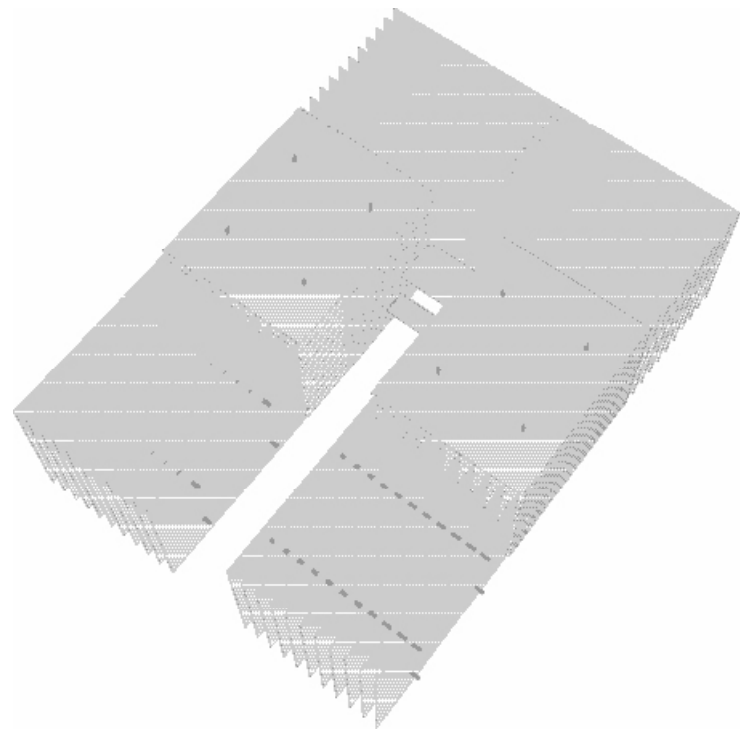
Mémento (archival proposal), 2006

Six fois onze plaques de contreplaqué de 250 x 200 cm, une plaque de 30 x 100 cm, une plaque de 60 x 100 cm, six fois quatre tiges filetées d'acier. Les plaques de contreplaqué sont espacées de vingt centimètres et maintenues par quatre tiges d'acier qui transpercent de part en part chaque bloc de onze plaques. Au fond du couloir formé par les quatre premiers blocs se trouvent une table et un banc, face aux plaques verticales des deux derniers blocs.

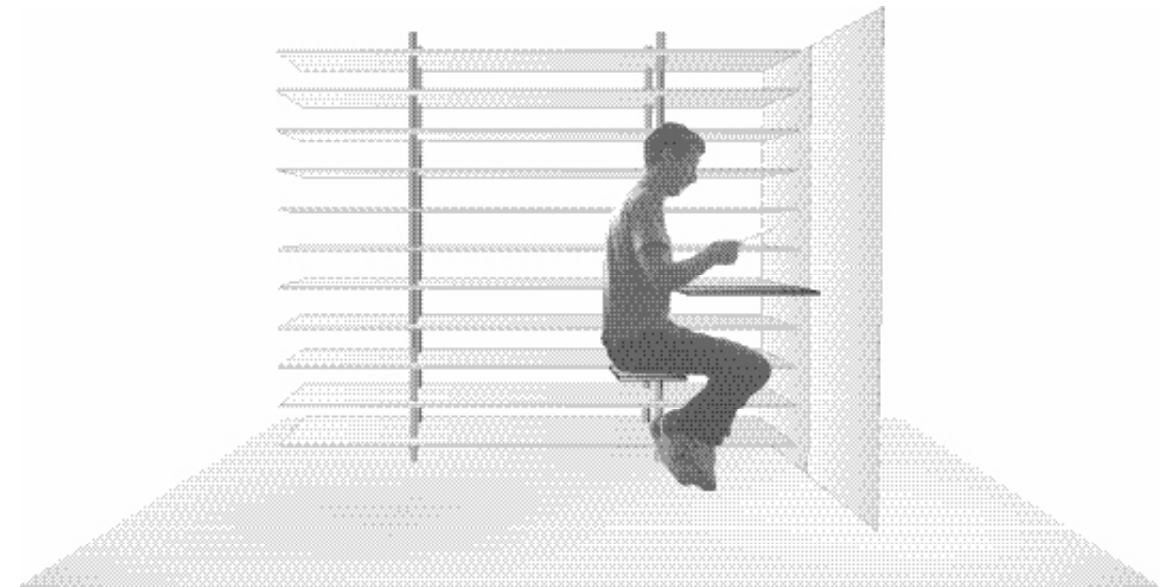




Mémento - perspective



Mémento - vue de haut



Mémento (vue partielle) - banc et table