

Patrick Javault
Plan de situation

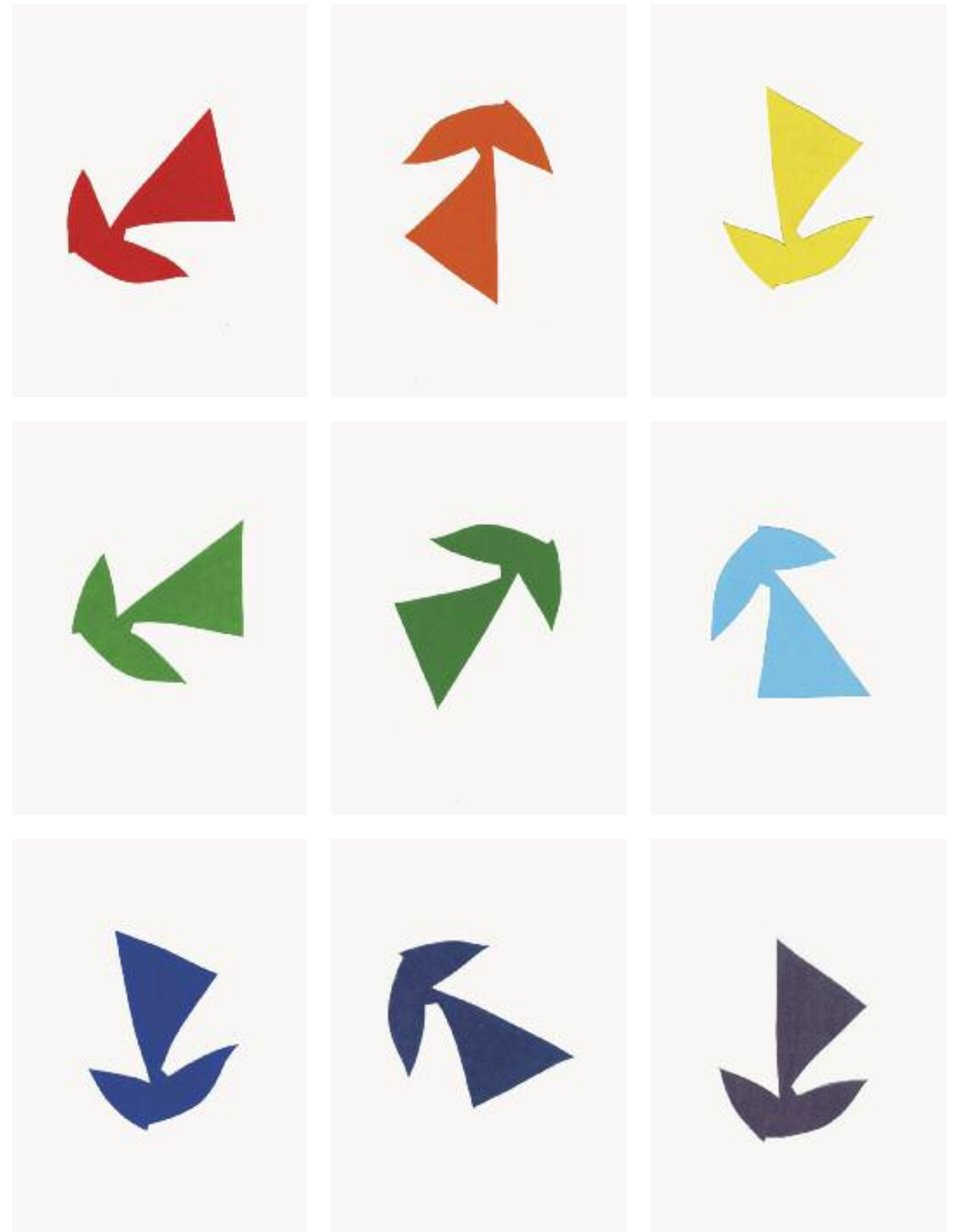
Aux deux modèles, en apparence antithétiques, du producteur façon Tatline et de l'homme d'esprit façon Duchamp qui hantent l'avant-garde, l'art contemporain aura fait se succéder à peu près tous les rôles auxquels il était permis d'assimiler l'artiste. Parallèlement à la remise en cause régulière des règles du jeu et des circuits de diffusion artistique, la recherche en qualification du métier d'artiste conduit beaucoup plus sûrement l'évolution de l'art que la perspective d'un renouvellement des formes. L'œuvre de Franck Scurti peut être visitée comme une véritable chambre des métiers dans laquelle chacun, du tagger au potier, est susceptible d'entrer et de se faire une place pour faire entendre la rumeur de la rue ou un chant très ancien. Cette ambition d'ouvrir l'atelier à ce qui se fait ailleurs était rendue manifeste dans l'exposition « Before and After » (2002, Palais de Tokyo, Paris) avec l'installation au sein même de l'exposition d'un local de fabrication de tee-shirts. L'atelier semi-clandestin et celui semi-public tournaient en commun et en parallèle pour redéfinir la circonstance de l'exposition.

Le travail de Franck Scurti déconcerte autant par sa diversité (du gribouillis au véhicule customisé, en passant par l'objet bricolé ou la vidéo, il n'ignore pratiquement aucun médium en usage dans l'art) que par une apparente absence d'unité stylistique. Le fait est que cet artiste paraît moins soucieux de durcir une position que de se mettre en situation. Situation par rapport à des enjeux esthétiques, historiques ou économiques mais aussi par rapport aux choses et aux événements. La figure de l'égaré y rencontre les faits bruts de l'actualité mais aussi différents plans ou cartes, graphiques ou emblèmes qui semblent commander nos existences quand ils ne les écrasent pas sous la pression du travail ou celle de la conjoncture. Selon le jour ou l'humeur, l'artiste nous adresse signes de vie, coups de sonde ou bien signaux de détresse. Dans cet univers de mobilité et de vitesse, on peut se trouver déboussolé dans les rues de Chicago (« Chicago Flipper », 1997, CCC, Tours) ou dans celles de Paris (*Les Reflets*, 2002) comme on peut décoller dans un intérieur bourgeois quand les meubles se mettent à vous raconter le cosmos (« Constellation et relativité générale », 2008, Galerie Anne de Villepoix, Paris).

Se mettre en situation est une affaire de responsabilité, une façon de nous dire « je suis ici » en espérant que cette indication permettra à d'autres de reconnaître l'endroit et de s'y retrouver. Mais c'est aussi la possibilité d'imaginer sa vie comme œuvre d'art, ne serait-ce, par exemple, qu'en croisant l'aléatoire hérité de Dada ou de Fluxus avec les règles de la productivité ou la grille moderniste. *Éclats de verre* (1998) est une série de neuf peintures sur papier dont le motif, à la couleur et à la position variables, est déduit d'une cassure dans le carreau de fenêtre de l'appartement-atelier. D'un vide et d'une ouverture sur la ville, on déduit des pleins aux couleurs du jour avec, en regard, le même motif découpé dans le carton de corn flakes qui les rapporte au quotidien d'un individu. Cette vie comme art peut s'envisager dans une perspective libératrice d'improvisation sans toutefois ignorer les différents modèles qui la référencient et lui donnent une assise culturelle. Les souliers de *Street Credibility* (1998) sont portés par un plan de ville imaginaire mais leurs lacets retombent à la façon d'un stoppage-étalon. Loin de se laisser arrêter par la citation, on peut dire de cette œuvre qu'elle définit une approche très pragmatique de



Postcard edition, Etablissement d'en Face, Brussels, Belgium, 1994



l'avant-garde, et qu'elle offre une forme de dénuement et de dénouement qui permet d'organiser sa fuite ou de concevoir une dérive.

Faisant écho à ces perspectives de vie en œuvre, *Colors* (2000) est le remontage de la captation d'un match de rugby historique au cours duquel les joueurs se roulent dans les couleurs délavées de publicités peintes à même la pelouse. Le jeu sportif se transforme ainsi en une performance à moitié absurde chorégraphiée par un héritier d'Allan Kaprow ou d'Yves Klein. Par la surimposition de la gamme chromatique de réglage, l'événement apparaît plus encore comme une pure affaire d'image. Il n'est pas indifférent que ce film trouvé renvoie à la peinture. Celle-ci en effet occupe une place importante chez Scurti, sinon dans la perspective de faire le tableau, du moins dans celle de montrer le travail de l'artiste à travers son mode d'expression et de réaction le plus naturel et le plus immédiat.

La peinture opère aussi comme un liant ou un raccord. *Daily Drawings* (2008) est une variation sur trois ronds noirs projetés à la bombe graphite sur des feuilles de papier quadrillées à la main. Chacun des dessins porte comme légende une ligne d'information tirée du journal. Au premier abord, on croit deviner une nouvelle version de l'incapacité de l'artiste à témoigner ou à répondre aux violences de l'actualité. Même en laissant la peinture engagée là où elle est, on peut se souvenir des *Territoires occupés* (1969) de Boetti, variation graphique sur la portée d'une guerre, ou de *War Cut* (2002) livre dans lequel Richter met en rapport détails d'un tableau abstrait et l'épisode de la guerre d'Irak. Ensuite, jamais lâché par le démon de l'interprétation, on se prend à chercher un lien entre taches et événements, à essayer sans succès d'y trouver une dimension figurale ou, à l'inverse, un effet de défiguration. Il semble tout compte fait plus juste de considérer ce geste d'impuissance ou d'escamotage comme la manifestation d'un mauvais démiurge ou d'un créateur-gribouille dont les taches et pâtés ne sont peut-être pas sans affinités avec de grandes décisions politiques et, comme elles, pas tout à fait sans conséquences. Les journaux et magazines dont Scurti fait grand usage permettent de mettre en évidence un rapport immédiat, quasi tactile, à l'actualité et à la prose journalistique. Ainsi dans *Bonneteau* (1998) les ronds noirs en caoutchouc posés sur les pages saumon du *Figaro* font poids sur l'information économique tout en moquant l'habillage du discours. Un langage des gestes, voire un code binaire (gagné-perdu), se substitue ainsi au travail de la langue et à celui des images. C'est la répercussion ou l'impact du fait ou de l'événement sur la forme contre l'idée du reflet.

Cette union de la presse et du tachisme on la retrouve sous une autre forme dans la série *Palette Magazine* (2007). Ces pages arrachées aux hebdomadaires recueillent les mélanges de peinture acrylique nécessaire à la confection des bouquets de fleurs (titrés : « I love you = UNO ») en drapeaux nationaux découpés. Cette maculation accidentelle et résiduelle peut être vue comme le complément ou l'autre face de l'idéal pacifiste qui fonde l'ONU. La version courtoise et symbolique de l'union s'incarne dans un bouquet de fleurs (et bien que leur découpe soit porteuse de dissémination), tandis que son versant déchaîné et passionnel, sa vérité peut-être, se trouve dans ces traînées et dépôts de couleur qui oblitèrent, rehaussent ou contredisent les images



Eclats de Verre, 1999
Prototype by the artist containing 9 paintings,
1 photography, 1 collage



Eclats de Verre, 1999
Kelloggs collage



Célibataire, 1989
Model of his apartment in 1989, Outside view

photographiques et les textes. Cette proximité entre le travail artistique dans sa matérialité et la vie du monde signale, on voudrait dire *figure*, une tentative de se situer entre le réel et ses représentations. Ces taches de couleurs étalées sur les pages des magazines sont des intensités délogées de tout code expressif, constructif ou figuratif. De façon analogue, les *Daily Drawings* libèrent une énergie pure, seule à même de se rapporter à la puissance de l'événement.

Parallèlement à cette propension à se sentir concerné par tout, Scurti est également celui qui peut s'asseoir à la terrasse d'un bistro et contempler le mouvement de la rue derrière son demi, ou du moins déléguer ce travail de contemplation à une caméra dv (*Heineken Vision*, 1999). Ce verre déformant définit une subjectivité désinvolte, un peu lasse aussi, mais est également ce qui donne à la mécanique des corps et des véhicules une belle couleur dorée et une forme d'élan. Si Vertov n'hésitait pas à poser sa caméra au sommet d'un bock de bière pour traquer la réalité, Scurti nous donne l'illusion que la vie peut être changée par un léger effort de point de vue. À côté des travaux qui collent à l'actualité, Scurti produit régulièrement des sortes de « pièces du jour » qui préludent aux œuvres plus élaborées, voire les soutiennent en délivrant une information sur le travail de la pensée et les mécanismes de l'intuition. *Châtelet-Les Halles* (2008) se présente comme une citation indirecte de Fontana, un hommage qui en reste au seuil du concept spatial et qui trouve son origine dans la plaque de tôle trouée d'un vendeur de marrons (*I'm done*, 2006). Trous

