Document generated on 04/27/2024 9:10 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Les lieux communs
L'avènement de la néo-modernité

Claire Gravel

Volume 35, Number 139, June–Summer 1990

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53761ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gravel, C. (1990). Les lieux communs : l'avènement de la néo-modernité. *Vie des arts*, *35*(139), 24–29.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LES LIEUX COMMUNS
L'AVÈNEMENT DE LA NÉO-MODERNITÉ

Jeff Koons
Ushering in Banality, 1988.
Amsterdam, Coll. Musée Stedelijk

Claire Gravel

Sur l'autoroute du soleil qui descend dans le midi de la France, un panneau signale la montagne Sainte-Victoire, ajoutant «peinte par Cézanne». L'œuvre d'art précède le paysage. Les chefs-d'œuvre de l'art sont devenus des lieux communs dans la culture occidentale.

L'art contemporain a érigé le lieu commun en style. L'expression artistique – n'en déplaise au théoricien de «l'inexpressionnisme», Germano Celant – utilise sans les masquer des objets promus ainsi au même rang qu'avaient les images.

D'après Victor Burgin et Joseph Kosuth, la peinture «agonise» depuis l'invention de la photographie. La théorie moderniste, voulant définir un lieu qui lui soit propre, le lieu de la «peinture pure» l'a menée au monochrome. A-t-on jamais pensé à exhiber les pots? C'est bien là pourtant que la peinture est à son meilleur, disait Frank Stella!

L'objet n'a que faire des théories. Il est d'abord marchandise, objet de désir, destiné au plus grand nombre. Il entretient avec le réel des rapports d'adéquation passibles de susciter la fascination, non seulement dans les magasins mais également dans les institutions artistiques. Le véritable lieu commun n'est pas l'urinoir baptisé *Fontaine* lancé à la tête du public par un Marcel Duchamp qui alliait provocation et poésie. Il n'est pas dans les mises en scène du Belge Marcel Broodthaers où la signification se développe à partir de référents longtemps mûris. Il n'est pas l'objet phagocyté des collages cubistes et des «combines» de Bob Rauschenberg où l'artiste, venant repeindre par-dessus, le voile et le soumet à une picturalité en mutation. Il n'est pas non plus l'objet déformé, monstrueux de Claes Oldenburg, ni même l'objet représenté: les boîtes de soupe Campbell peintes par Warhol n'ont, dans un certain sens, jamais existées.

«La seule différence entre mes bouteilles de bière et de vraies bouteilles de bière» aurait dit Jasper Johns à John Cage, «c'est que les miennes ne contiennent pas de bière». Ce qui les rendait acceptables, c'est qu'elles étaient, avant tout, du bronze peint. Le «sculptural» l'emporte aussi chez les Nouveaux-Réalistes, pour lesquels les objets sont matière à «accumulations» ou à «colères». Même avalement de l'objet dans les œuvres de Woodrow, Cragg, Allington et David Mach.

Le véritable lieu commun n'est pas celui de l'objet refoulé ou aliéné: «Il ne brille pas d'une hantise ou d'une dépossession secrète, il brille d'une véritable séduction venue d'ailleurs, il brille d'avoir excédé sa propre forme en objet pur, en événement pur» écrit Baudrillard dans *Les stratégies fatales*.

Le lieu commun se situe ailleurs que dans la vacuité de la mimesis, ailleurs que dans le vide moderniste, ailleurs que dans le mythe de la subjectivité artistique. Il existe sur un mode passif. Miroir sur la face duquel vient buter le sujet, cet objet privé de mémoire est redoutable. C'est bien pourquoi les premiers artistes à s'en saisir ont voulu l'altérer. Prendre de vieux objets, chargés d'une histoire ready-made, constituait une autre façon de les contourner. Marquant doublement sa main-mise sur un objet qu'il finit par briser (après l'avoir brimé) l'homme, par-delà le lieu commun qu'il croit transfigurer, atteint à la dimension de l'artiste-démiurge qui façonne l'univers à sa mesure et à sa ressemblance.

Haim Steinbach
00:21 (2,4s), 1988.
Amsterdam, Coll. Musée Stedelijk

Cette dimension humaniste transparaît chez Michel Goulet. L'emploi du lieu commun dans une œuvre qui s'inscrivait auparavant dans le courant post-minimaliste s'est produit à travers une problématique de structure et de sérialité. «Ce n'était pas le lit lui-même qui était important, dit-il, mais le vide au centre». Il travaille autour de ce vide, «comme l'ornementation travaille autour des choses» ajoute-t-il. Il ne s'agit donc pas d'élaborer des mises en scènes d'objets au «stade pré-iconographique de l'image» comme chez Kounellis par exemple, mais de tracer des gestes, apparemment absurdes, autour de contenants vides: lit, chaises, poubelles, bibliothèques et même livres, dont les fonctions sont soit détournées, soit rendues impracticables.

Dans *Leçons d'époque*, les billets de

banque ne signifient pas une valeur monétaire, ils sont là pour achever une hauteur précise, en tant que feuilles de papier accumulées. Les poubelles sont traversées par divers objets (parapluie, scie à découper, balle) qui viennent distinguer des plans. Ces objets neufs, instruments de travail, instruments de jeu, liés à l'espace psychologique du sculpteur, servent à déterminer un espace physique. Pas d'objets usés: le référent historique n'a pas sa place ici. Goulet parle «d'objets sans âge, qui auraient pu avoir un avenir et qui n'en auront que dans cette situation-là, cette sculpture-là.» Le lieu commun joue de l'indifférence historique, «le point terminal de la platitude» dira Victor Burgin dans une sortie qui exhale un vieux fond de marxisme.

Jean-Marie Martin
Asbury Park, 1989.
Techniques mixtes; 198 x 262,7 cm.

Si Goulet intervient sur certains objets, les transperçant par exemple, il en fait faire d'autres, annonçant par là une distance conceptuelle. D'autres sont laissés tels quels, mais tous sont désinvestis de leur fonction. Ils sont devenus pur spectacle et non plus instruments, et l'œuvre insiste sur leur déplacement: le changement de situation tourne sans cesse autour de l'absence puisque l'objet est situé dans un lieu qui n'est pas celui de sa spécificité, comme les douze chaises d'intérieur des *Lieux communs* sur la Doris C. Freedman Plaza à Central Park (New York).

Visible même lorsqu'il n'est pas à sa place, le lieu commun l'emporte sur le signe en lisibilité et le but avoué de ses artistes est bien de rejoindre le plus grand nombre. Après des décennies d'art «intégré», l'art cesse de vouloir être monumental pour être simplement, public.

Devant l'évidence de l'objet la peinture vacille. Chez Jean-Marie Martin, les sièges de wc s'ouvrent et se referment sur des paysages peints en série, seule peinture qui puisse encore se faire voir dans cette allégorie mordante à la mise en abîme du sens. Seule icône laissée intacte, l'image publicitaire envahit les musées avec le groupe d'artistes Information-FictionPublicité (IFP).

Jeff Koons prône d'ailleurs un art qui aurait autant d'impact que la publicité, le cinéma, le rock and roll. Pour lui, les artistes sont de grands manipulateurs, de grands séducteurs: «Nous devons exploiter les masses, les idées d'après lesquelles la banalité peut être utilisée comme salvatrice, libératrice.» Koons croit que la trivialité, le nivellement par le bas «donne au bourgeois sa liberté». Il veut le «débarrasser de sa culpabilité et de sa honte envers ce qui l'attire: la banalité» (*Splash*, avril 1989).

Ushering in Banality est un exemple de «l'effet Koons»: en magnifiant un bibelot insipide et en le plaçant dans le lieu de la représentation artistique qui possède, au dire de Michel Foucault, «sa perfection propre» (*Les mots et les choses*), Koons modifie non seulement l'échelle de l'objet, mais son contexte. En redonnant aux «masses» les objets «insignifiants» de leur désir (aspirateurs, ballons de foot, bibelots kistch) dans les lieux élitistes qui consacrent la Culture, Koons nous ramène avec violence au premier niveau de l'objet dans un face à face plutôt inquiétant. L'aspirateur est placé dans une vitrine, éclairée en-dessous par des néons, comme dans le magasin; le bibelot joue à la mimesis à travers sa copie mécanique produite par une technologie sophistiquée.

«Un signe doit ramener à la pensée de ce qu'il représente» (Foucault); l'objet chez Koons et chez Steinbach questionne les quatre faces du désir qu'il devrait susciter: ni nécessaire, ni utile, ni plaisant, ni rare, quel est-il? Son humour un peu grinçant se lit sur les pa-

Michel Goulet
Les lieux communs, 1990.
Acier galvanisé et granite; dia.: 700 cm.
(Photo Oren Slor, Public Art Found)

Ashley Bickerton
Le Art (Composition avec logos), 1987.
Techniques mixtes; 86,4 x 183 x 38 cm.

rois lisses qui nous renvoient de nous-mêmes une image peu flatteuse: nous sommes avides, en proie au manque. Le salut de l'humanité par l'objet, s'il attire Baudrillard, Koons et Steinbach, manifeste un matérialisme théologique peut-être douteux. Si l'objet est maître, c'est un maître aveugle, «il est ce qui renvoit le sujet à sa transparence mortelle» dit Baudrillard: c'est là que se trouverait son obscénité profonde. L'artiste belge Guillaume Bijl décrit son œuvre (glaces accrochées avec leur prix, buanderettes, rayons de vêtements pour hommes) comme de la «pornographie douce» dont chaque pièce s'intitule *Sorry*, manière de demander cyniquement pardon pour ces installations qui n'ont rien avoir avec l'Art.

«L'Art?» comme l'écrit Daniel Soutif, «l'objet présentifiant n'a pas à représenter ou symboliser une entité invisible». Pas de simulacre, ni de simulation. Sa fonctionnalité abolie, l'objet de consommation a les mêmes caractéristiques que l'objet d'art, dépendant de son lieu d'inscription. C'est à cela que pensait Warhol: «Au fond, il n'y a pas de grande différence entre un magasin et un musée» a-t-il dit.

Marcel Broodthaers, à chacun des 300 objets du *Musée d'art moderne, Département des Aigles* (Städtische Kunsthalle Dusserldorf, 1972) avait fixé une étiquette sur laquelle on pouvait lire: «Ceci n'est pas une œuvre d'art», et pourtant chaque chose était présentée avec soin. Ce n'est pas l'objet en soi qui fait œuvre. Huit ans auparavant, il avait annoncé sa première exposition ainsi:

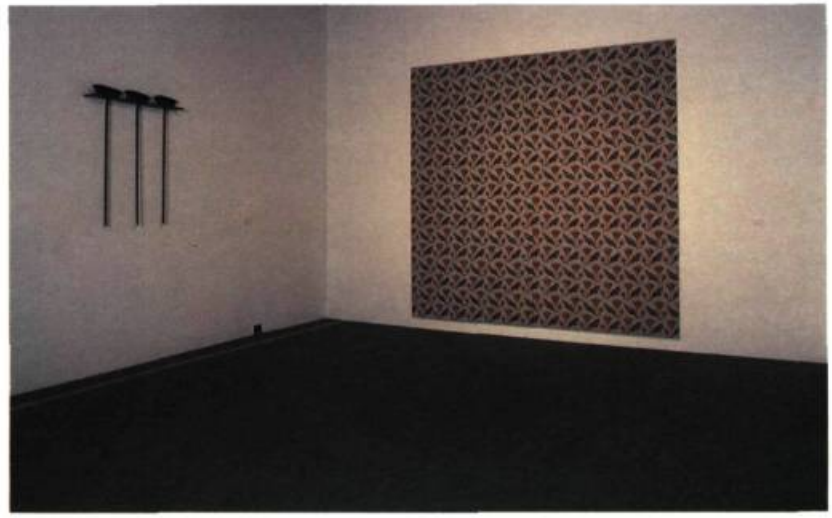
«Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint le propriétaire de la galerie Saint-Laurent. «Mais c'est de l'art dit-il, et j'exposerais volontiers tout ca.» «D'accord, lui répondis-je.» Si je vends quelque chose il prendra 30%. Ce sont, paraît-il, des conditions normales, certaines galeries prenant 75%. Ce que c'est? En fait, des objets.»

Inventer quelque chose d'insincère... comme présenter des objets? L'artiste devient styliste: il fait de «l'esthétique de présentation». Bertrand Lavier pose un réfrigérateur sur un coffre-fort, un réfrigérateur sur un fauteuil, une chaise sur un réfrigérateur. Le socle

erre d'objets en objets. L'œuvre resplendit dans la vitrine de chez Templon, comme une marchandise inutile, potlach néo-moderne où l'on ne croit plus à la création.

Rosemarie Trockel aligne des balais neufs et encadre des tissus tricotés mécaniquement, formant des all-over de motifs décoratifs. Le féminisme est absorbé par le discours sur l'objet industrialisé. Cela ne va pas sans nostalgie, comme dans l'usage de la carte postale dans la photographie d'Angela Grauerholz, où la reproduction de la reproduction consacre la disparition du sujet à travers l'image, à jamais perdue, que tous les spectateurs croient reconnaître et qui atteint ainsi, dans son anonymat, au sublime.

La séduction, dans les lieux communs, apparaît comme un vide, où la raison s'égare. Que peuvent avoir de réciproque des couvertures et des imitations de lustres, des instruments de musique et un fauteuil? Chez Armleder, comme chez Jennifer Bolande et Lavier, les objets s'annulent dans leur interaction. Sous son apparente ingénuité, le lieu commun est froid, neutre, ironique. Insincères, ces objets n'aspirent pas vraiment à l'interprétation, mais ils analysent parfois le banal de façon critique et mènent plus loin les questionnements des conceptuels des années 70, qui croyaient désespérément à la suprématie du langage sur toute forme artistique.



Rosemarie Trockel
Installation de l'exposition *Blickpunkte*
au Musée d'art contemporain de Montréal en 1989.
(Photo Denis Farley)

C'est par le langage que les «machines désirantes» d'Ashley Bickerton démoralisent le spectateur: écrivant sur ses boîtes les effets toxiques des couleurs employées, il nous place devant notre inertie face à la destruction de la planète.

Paralysie des spectateurs, impuissance des artistes, les lieux communs célèbrent d'étranges «extases de la communication» (Baudrillard). La seule «invention» serait la «stérilité créatrice» dont parle Celant, qui, dans la chaîne infinie de la répétition, de la reproduction, dénonce la mystification du langage de l'art. Soit. Mais le lieu commun fait école. Dans la multiplication de ses socles, de ses présentoirs, de ses cadres, de ses dictats: anonymat, copie de copie, banalité, on assiste à quelque chose qui ressemble bien à une néo-modernité: elle est tout aussi pragmatique que la précédente. ■