

ETC



Skall

Françoise-Claire Prodhon

Numéro 14, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36080ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Prodhon, F.-C. (1991). Skall. *ETC*, (14), 21–24.

SKALL

LES ŒUVRES DE SKALL, DES ASSEMBLAGES D'OBJETS hétéroclites et poétiques, révèlent un sens aigu de la métamorphose et du merveilleux. Illuminées comme les précieuses reliques d'un sanctuaire, elles font figure d'*ex-voto*, mais pourraient tout aussi bien nous renvoyer aux scintillements des sapins de Noël de l'enfance. Mysticisme sombre, ferveur naïve, goût du sacré, rien de tout cela ne caractérise parfaitement le travail de Skall ; plus justement une parcelle de chacun de ces qualificatifs peut nous aider à le cerner au plus près.

Au-delà d'une légèreté apparente, qu'il cultive avec élégance, on perçoit très vite la gravité, les tensions, l'inquiétude, véritables ressorts de sa réflexion. Si le questionnement sur l'objet le rapproche d'un grand nombre de jeunes artistes français (Skall est né en 1960), son attirance pour le baroque, la mise en scène, l'esthétisme éthéré et un peu décadent du symbolisme le placent, en revanche, à l'opposé des démarches néo-conceptuelles et de la froideur souvent prônée par sa génération.

Françoise-Claire Prodhon : *C'est une série d'envois postaux qui s'est prolongée sur plusieurs années qui a fait connaître ton travail. Peux-tu raconter ton parcours ?*

Skall : En 1981, alors que je commençais à m'envoyer dans une école d'art, j'ai visité une grande exposition de Robert Malaval. Là, j'ai été littéralement suffoqué par son choix de couleurs et de matériaux, son aisance et sa liberté. Je me suis dit que c'était ce que je voulais faire. Je suis allé acheter tout ce qu'il fallait pour peindre, mais sur le moment, je n'y suis pas arrivé. C'était en mai, et j'ai passé tout l'été à entretenir une correspondance avec une amie à qui j'envoyais des tas de lettres et de collages qui ont servi de base à ma réflexion. En rentrant de vacances, j'ai pu réaliser mon premier tableau. Au départ, je choisissais un sujet (j'ai commencé par Tarzan, car on était en pleine figuration libre), je me suis vite aperçu que cela ne servait à rien et j'ai abandonné ce sujet. À l'époque, je n'avais ni moyens, ni lieu pour travailler, les envois postaux ont contribué à la production comme des œuvres à part entière. Les premiers étaient des collages dans de simples enveloppes, mais cela m'a donné rapidement envie de changer les dimensions du papier, de l'enveloppe, d'y dessiner et

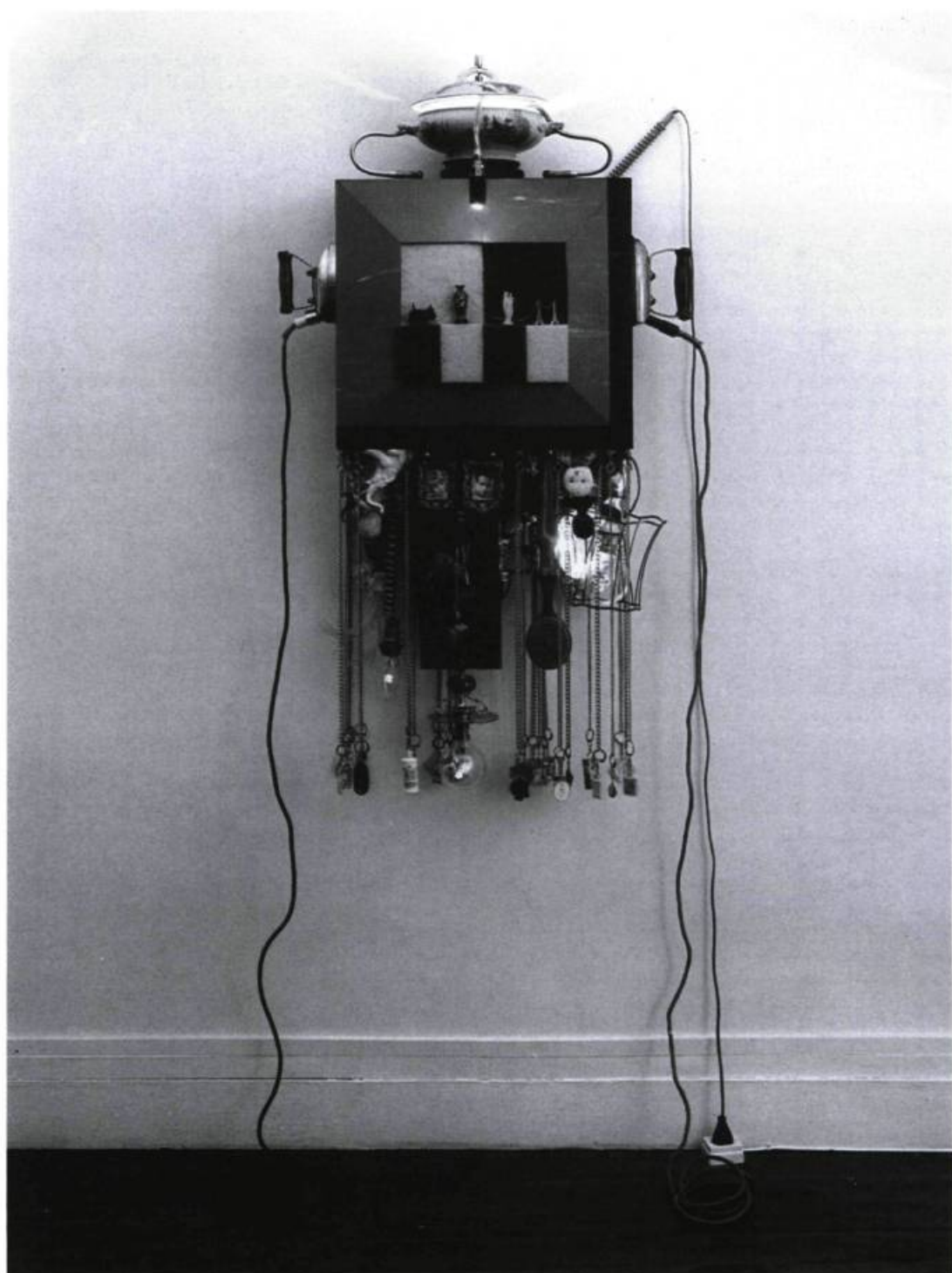
d'y coller des objets : des plumes, des paillettes, etc. Jusqu'au jour où j'ai commencé à envoyer de vrais petits chassis entoilés et timbrés à l'adresse de mes amis. Le plus incroyable est que la poste a parfaitement marché. Sur 300 envois en quelques années, il n'y a eu qu'une dizaine de pièces perdues... C'est très peu et pour moi cela fait partie du jeu. Ce travail postal m'a permis d'aborder des matériaux variés, des couleurs différentes, des choses assez fortes. Tout naturellement je reprenais parallèlement cette méthode de travail sur les grands formats utilisant d'abord des strass, des paillettes, des petits objets cousus sur la toile. Au fur et à mesure que le travail avançait, tous ces éléments en relief sont devenus de plus en plus grands. J'étais tenté par la troisième dimension, mais je voulais rester accroché au mur. J'aime beaucoup l'ambiguïté du « tableau-relief ». En fait, la façon dont je me sers des objets reste une manière de peintre, néanmoins, en tant que peintre, j'ai peu à dire et je me sens assez médiocre...

F.-C. P. : *Au-delà de l'image, c'est ton intérêt pour l'objet qui semble primer.*

S. : L'objet est une réalité du siècle. Nous en sommes envahis ; sollicités de toutes parts, accaparés par des envies permanentes d'acheter des objets, des vêtements, des gadgets. Le gadget est important car il est typique de notre époque, même s'il est médiocre en qualité, son omniprésence est digne d'intérêt. Peut-être cet intérêt est-il le fait de ma génération qui a vu la multiplication de tous les gadgets : mascottes en plastique, porte-clef, etc. De plus, j'ai passé une grande partie de mon enfance en Orient, j'y ai vu des temples bouddhistes saturés d'objets de dorures, de couleurs, de petites lumières, cela m'a certainement beaucoup marqué.

F.-C. P. : *Comme dans certaines religions orientales, la gravité dans ton travail se cache derrière une certaine gaieté, la mort est célébrée, ses apparats sont souvent suaves, jamais morbides.*

S. : Je ne crois pas avoir le goût du morbide, l'Orient m'a appris que l'idée de mort pouvait être fêtée, entourée de beauté. Même si le sujet de mon travail est extrêmement grave et désespéré, je tente toujours de le pacifier dans la continuité de la vie. C'est une solution parmi d'autres, mais désigner l'horreur dans toute sa



Skall, *Trésor intérieur*, 1988-90. Objets divers, montage électrique ; 190 cm x 70 cm x 37 cm. Galerie Farideh Cabot, Paris.

dimension n'est pas forcément une bonne chose parce que malheureusement le regard s'y habitue. C'est pour cela que je préfère prendre les choses au second degré. Lorsque je regarde, par exemple, les œuvres d'Alfredo Jaar sur l'exploitation des peuples en Amérique du Sud, je trouve que c'est à la fois intéressant et plat... Il me semble qu'il vaut mieux prendre un recul par rapport à son sujet, si grave soit-il, ou bien l'on risque de tomber dans ce genre de paradoxe.

F.-C. P. : On voit dans tes pièces certains liens avec

l'art baroque, quelle relation entretiens-tu avec l'idée de baroque ?

S. : Je me réfère assez souvent au baroque, ne serait-ce que dans la manière de construire mes ensembles. Ce qui me fascine dans l'art baroque c'est le désespoir, une façon d'utiliser le matériau contre sa nature. Dans les sculptures de Bernin il y a une réelle volonté de faire oublier la pierre, il en est de même dans l'architecture des XVII^e et XVIII^e siècles où les architectes s'évertuaient à faire oublier qu'un bâtiment est quelque chose



Photo : André Monnin

Skall, Nuage aveugle, 1990. Étain sur bois, porcelaine ; 32 cm x 32 cm x 18 cm.

de rigide. Cette tentative de faire oublier l'objet est une dimension importante de mon travail, l'objet est incorporé, enchassé dans l'assemblage. D'ailleurs, je pense qu'en regardant mes pièces on en a d'abord une perception globale, avant même de pouvoir commencer à détailler et à identifier les différents éléments. Pour en revenir au baroque, j'apprécie également une certaine gratuité alliée au sens du théâtre. Il y a dans l'esprit baroque un élan du cœur face aux graves problèmes de l'époque qu'étaient la peste, les famines et les guerres. C'est cette sublimation de la vie face à la mort qui me touche. Cela s'exprime, d'une part, par un excès souvent en surcharge, d'autre part, par un excès de sensibilité dans lequel l'artiste se met à nu. Je me sens très proche de ce type d'excès, mais je sais la nécessité qu'il y a de se fixer des limites pour ne pas se livrer entièrement.

F.-C. P. : Où te places-tu par rapport à la notion de ready-made ?

S. : L'une des grandes questions dans l'histoire de l'art de ce siècle est l'introduction de l'objet dans l'œuvre. Tout commence vers 1910, avec le collage cubiste et dadaïste, on assiste à la perte d'une matière picturale connue et acceptée de tous, et l'on arrive très rapidement à l'objet de Duchamp, au premier ready-made. L'idée de la beauté d'un objet industriel apparaît à ce moment là, mais ce n'est qu'un aspect du ready-made. Je ne crois pas à la filiation de l'art moderne qui va directement de l'impressionnisme au cubisme, entre-temps, le mouvement symboliste a généré formellement et intellectuellement toute l'essence de ce qui fait l'art aujourd'hui. L'urinoir de Duchamp demeure une

des œuvres les plus importantes de ce siècle d'un point de vue symbolique : le problème qu'il met en avant est celui de savoir quoi faire puisque tout a déjà été fait ! Si actuellement beaucoup d'artistes en France et ailleurs se réfèrent au ready-made, ils ne questionnent pas l'œuvre de Duchamp mais se limitent à une constatation. Le constat est quelque chose de morbide, cela ne m'intéresse pas et je tente de détourner cette image de mort le plus possible. Alors quand, par exemple, je réalise une pièce avec des éponges et de la fausse fourrure, c'est avec la volonté de démystifier ce que l'on a appelé le « néogéo ».

F.-C. P. : J'ai souvent tendance à penser que ta sensibilité est plus proche de celle de certains artistes belges ou néerlandais que de celle des jeunes artistes français de ta génération.

S. : Disons que je suis très sensible à certains artistes comme Marcel Broodthaers pour ses capacités d'invention et de réflexion sur les matériaux. Chez lui, j'aime énormément les œuvres réalisées avec des coquilles de moules car il y a identification à un pays à partir d'un matériau que l'on peut qualifier d'emblématique... c'est vrai que mon travail est assez proche des sensibilités belges ou néerlandaises ; j'ai commencé à exposer en 1987 à Amsterdam, on ne me connaissait pas du tout, mais il y a eu une réponse et une connivence immédiate. Pourtant, je trouve primordial d'arriver à ce que le travail puisse intéresser, toucher des gens où que l'on soit.

F.-C. P. : Tu mets beaucoup en relation la proximité qui existe entre les notions de kitsch et le luxe.

S. : J'utilise souvent des objets considérés comme

kitsch au départ et dont je fais autre chose. Le problème est de savoir quel est le sens exact de ce terme : pour moi, il désigne un objet qui imite, et qui imite assez mal un objet de grand luxe. Parfois, il y a des objets de grand luxe qui sont terriblement kitsch, tout cela est particulièrement ambigu et la frontière est fragile de l'un à l'autre

F.-C. P. : *Ton travail a souvent un aspect de bijou ou de joyau, il me semble que c'est inhérent à la façon d'assembler et de transformer les objets, tu donnes aux œuvres l'apparence de la préciosité.*

S. : Je pense que c'est également lié à mon goût pour le baroque. J'ai toujours été fasciné par la manière dont étaient conçus certains objets d'art, certaines pièces d'orfèvrerie. Il n'y a qu'à regarder la gamme extraordinaire d'objets conservés à la galerie d'Apollon au Louvre. Les choses y sont transformées de telle sorte que l'on ne sait plus qui est quoi et d'où cela vient ! Cela devient tellement superbe que l'on se trouve pour finir aux limites de la laideur ou de l'intouchable. Lorsque j'utilise des matériaux pauvres, j'aime les valoriser, les révéler par des contrastes de matières ou de couleurs et les sublimer par un entourage. C'est pour cela que j'encadre un carreau de salle de bain en céramique bleue avec un cadre doré, cela en modifie radicalement l'aspect. C'est évident, je suis très attaché à l'idée de joyau, je ne saurais pas dire exactement d'où cela vient... Dans l'art ancien, le tableau était présenté dans un cadre doré, sur une tenture, sur un mur dans un environnement décoré ; dans les églises, les sculptures étaient logées dans des niches souvent ornées de motifs. Je crois que c'est le côté « enchassé » de l'objet que j'aime, et sans doute en cela suis-je très classique.

F.-C. P. : *Tes pièces apparaissent un peu comme des reliquaires, des objets de culte, des autels où brillent de petites lumières.*

S. : Je ne sais pas si j'ai des côtés mystiques ou religieux, c'est vrai que j'aime l'idée de religion. La lumière joue un très grand rôle dans mon travail, pour moi c'est une chose qui reste magique, mystérieuse, l'éclat lumineux crée un espace autour de lui auquel je suis très sensible. Mes pièces sont conçues la plupart du temps pour avoir deux vies. Une vie éclairée, une autre lorsque la pièce est éteinte. Cela révèle chaque fois une

dualité dans l'objet. En fait, tu as raison de parler de reliquaires dans la mesure où les œuvres contiennent fréquemment des reliquats, des fragments d'objets, de photos, le plus souvent camouflés ou enfermés à l'intérieur de la pièce. De la même façon, j'aime faire des œuvres à deux faces sachant que le spectateur n'en verra jamais qu'une seule, l'autre étant adossée au mur. Ce doit être un refus du vide, c'est aussi une envie d'insister sur cette idée de gratuité dont nous parlions tout à l'heure. Et puis, pourquoi refuser à l'objet d'avoir une âme ? En ce qui me concerne, c'est une nécessité ou bien j'aurais l'impression de tricher.