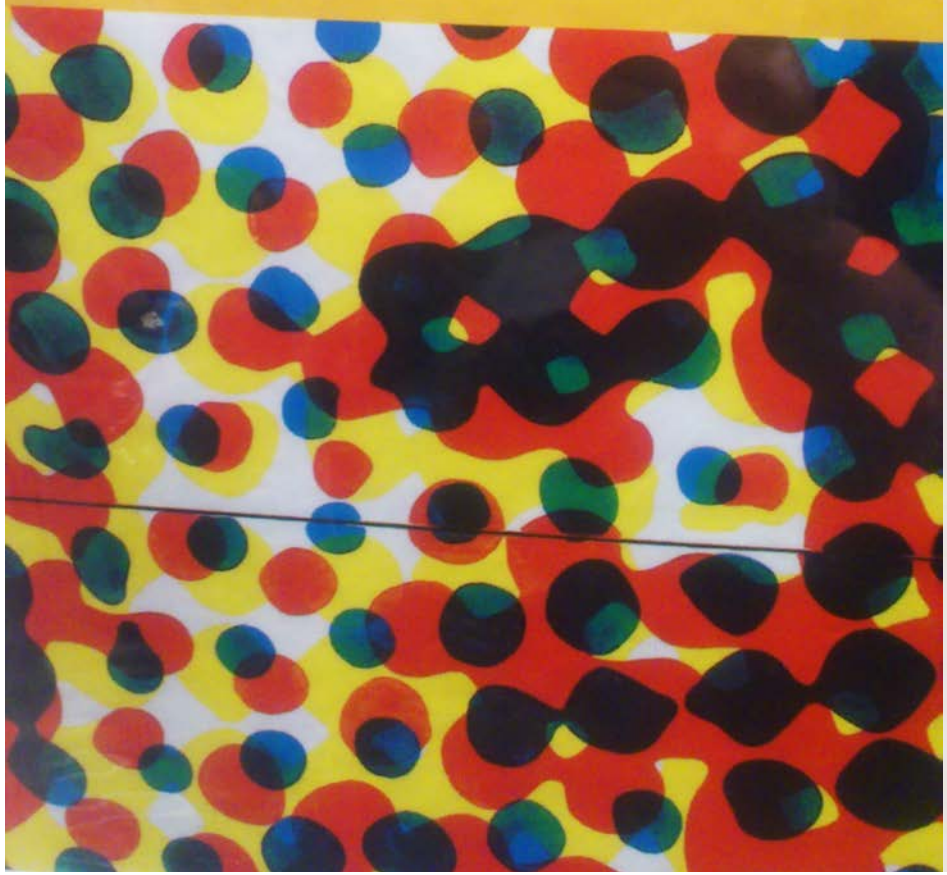
Contemporary Art in France

Catherine Millet



Bernard Bazile,
It's ok to say no, 1994.
Silkscreened carpet,
10 ft. 6 in. x 10 ft. 9 in. (322 x 328 cm).
Courtesy Galerie Roger Pailhas,
Marseille. Photo Fred/Pelzer

Hélène Agofroy,
Le Petit Nicolas en hiver, 1993.
Painted jersey on MDF,
4 ft. 7 in. x 4 ft. 7 in.
(140 x 140 cm) each.

Philippe Parreno a réalisé des installations qui illustraient des blagues du même genre. Il est aussi le co-scénariste, avec Nicolas Bourriaud, d'un film (*La nuit des héros*, 1993) où un imitateur professionnel, Yves Lecoq, endosse la personnalité de quelques grandes figures de l'histoire de l'art auxquelles il prête les voix d'acteurs célèbres. On est là dans un autre registre de la vulgarité délibérée, celle de la variété télévisuelle...

Ces démarches ne peuvent sûrement pas être accusées d'avoir recours à des schémas narratifs ou psychologiques pour reconstituer une identité. Elles accélèrent au contraire les métamorphoses. Comme une image virtuelle qui évolue en continu (une forme géométrique qui se sculpte en un visage, qui devient un corps d'homme, qui lui-même se dilate en un corps d'animal, etc.), en fonction des données qu'on aura rentrées dans son programme, l'œuvre est un continuum dont les formes successives et multiples enregistrent les réactions, presque au coup par coup, à des situations auxquelles l'artiste se confronte. L'identité se vérifie en rebondissant sur le réel comme sur un trampoline.

De tous, Bernard Bazile [29] est peut-être celui qui multiplie le plus les procédés dépréciatifs. Il cherche à ce que le public perçoive sa pratique comme une activité presque dépravée, compromettante y compris pour celui qui la regarde, c'est-à-dire à réveiller un sentiment proche de ce que devait être celui des premiers spectateurs de l'*Olympia*. Cela va de la reproduction d'illustrations pour enfants sur de grands tableaux en moquette, où ils acquièrent une violence terrible, à des remakes de tableaux de Mel Ramos, où des filles nues, bien en chair et en os, évoluent sur les reproductions des tableaux posées au sol, mettant obligatoirement les visiteurs dans la position de voyeurs. Même les plus esthètes n'ont pas le choix : leur regard est subverti soit par la gêne, soit par le plaisir sensuel.

C'est le même genre de risques que prend, et nous fait prendre, Hélène Agofroy, avec des tableaux en fourrure synthétique façon peau de vache, ou des séries de grands et longs nez en plexiglas couleur de bonbons acidulés. Comme les motifs glissés dans ces matières patelines renvoient à une imagerie qui s'adresse aux très jeunes enfants, ces œuvres nous procurent une sensation ambiguë, rappelant un temps où plaisirs décents et plaisirs indécents n'étaient pas parfaitement distincts. Les clivages que ces œuvres provoquent en nous sont d'autant plus marqués, et perdurent d'autant plus, qu'au-delà de leur auto-dépréciation, elles peuvent aussi impressionner par la qualité de leur présence plastique. Il faut dire que Bazile est attentif à mettre en scène ses expositions en tenant compte d'une phénoménologie précise de la vision du visiteur, et que les premières sculptures d'Hélène Agofroy développaient de subtiles lois formelles et optiques.

Le recyclage n'est jamais que la soumission des artefacts à un processus dont le modèle est biologique. Quelques artistes mènent ainsi leurs œuvres dans le voisinage d'éléments naturels. Dans ce cas, l'épreuve à laquelle l'art est soumis consiste en son inscription, en tant qu'objet de mémoire, dans des éléments ou un environnement vivants qui, par définition, menacent toute forme d'inscription.

à chaque nouveau pas (...), une extension d'un état antérieur de son œuvre (...). La duplication se donne à lire comme la figure de cette réflexivité que la valse des manières tente allègrement d'abandonner derrière elle [31]. »

Certains dispositifs de Sylvie Blocher ne manquent pas d'humour non plus, comme cette reprise des alignements minimalistes qui substitue aux parallélépipèdes habituels de fragiles plumes blanches coiffant de hautes tiges (*Sans titre*, 1990) ou comme cette mariée dont la robe, drap blanc posé sur un pied, éclairé de l'intérieur, tombe comme celle d'une statue colonne et se laisse admirer, entourée de volumes bas évoquant les socles d'autres statues invisibles (*Déçue la mariée se rhabilla*, 1991).

Drôles aussi, en tout cas capables de convertir l'imminence d'une catastrophe en une euphorique lévitation, sont les sculptures de Brigitte Nahon. Des boules de cristal de couleur, comme soufflées au bout de piquets en acier fichés dans le sable, dessinent dans l'espace leur partition dansante (*Honi Rafhan F 30, 19*, 1991). Contredisant le lieu commun, un éléphant en bois s'engage d'un pied délicat sur une plaque de verre, elle-même en équilibre sur un cylindre de terre cuite (*Nozitagne Lembsebal F 580, 368*, 1991).

Plus la contradiction entre la qualité plastique d'une œuvre et le sous-entendu compromettant qui la ronge est profond, comme dans les réalisations évoquées d'Hélène Agofroy, ou, à l'inverse, plus l'écart entre l'œuvre et l'apparence d'objet indifférent dont elle se dégage, est ténu, comme dans l'œuvre de Jean-Marc Bustamante, plus, évidemment, le dilemme dans lequel se trouve plongé le spectateur est intéressant. Dans la continuité de son travail antérieur en collaboration avec Bazile, Bustamante a d'abord situé ses sculptures sur une frontière où celles-ci révèlent leur valeur esthétique en se distinguant, *in extremis*, d'un objet utilitaire. C'est ainsi qu'*Inventaire* (1989) pourrait être décrit comme une étagère à claire-voie où se trouvent rangés des