

Abstraction distordue

John M. ARMLEDER / Jacques Garcia

Le réel est-il soluble dans l'abstraction ?

A travers l'exposition *Abstraction étendue : une scène romande et ses connections*, visible jusqu'au 25 mai à l'Espace de l'art concret de Mouans-Sartoux et l'installation conjointe de Jacques Garcia et de John Armleder qui s'ouvre au Centre Culturel Suisse, une question lancinante ne cesse d'être soulevée : jusqu'où peut s'étendre cette abstraction ?

Par Julien Bécourt
publié le 7 mai 2008

Avec le terme « abstraction étendue », Christian Besson et Julien Fronsacq, les commissaires (Dupond et Dupont ?) de l'exposition tentaculaire organisée à l'Espace de l'art concret de Mouans-Sartoux – splendide sanctuaire de l'arrière-pays niçois qui abrite la collection Honegger –, partent du postulat que l'abstraction ne saurait être circonscrite à ses figures « fondamentalistes » – l'Art Concret, notamment, qui revendiquait l'expression d'une pensée, se voulait un reflet de l'esprit pur, dégagé de toute contingence et de tout artifice. A partir des années 1980, alors que ces avant-gardes picturales sont insidieusement absorbées par la publicité et la communication de masse, la donne n'est en effet plus tout à fait la même. En Suisse, des artistes essentiels comme John Armleder (héritier de Fluxus et fondateur du groupe Ecart en 1969) ou Olivier Mosset (père de l'abstraction « trouvée ») creusent une percée dans le réel et entendent bien redéfinir l'abstraction, en mettant en évidence ce système d'absorption de l'industrie culturelle dont ils s'emparent à leur tour, selon le système des vases communicants. Cette génération, qui se caractérise par une approche distanciée, un goût pour le canular et une ironie de façade qui faisait cruellement défaut aux avant-gardes abstraites les plus rigoristes, succède au pop-art et l'art conceptuel, et rejoint à la fois l'un et l'autre. Si l'œuvre demeure dans le domaine de l'abstraction, c'est toujours sous couvert d'une intention, d'une méthode de travail consistant à mettre en valeur le hors-champ et à créer une interaction, si ce n'est une réflexion, voire une « *private joke* », entre elle et le spectateur, celui-ci étant systématiquement amené à s'interroger sur le processus dont cette œuvre résulte.

Tout est dans tout

Indissociable de Mosset et d'Armleder, quoique plus en retrait, Helmut Federle est sans doute le plus grave et mélancolique de cette génération. Federle, qui cherche à mettre en évidence « *les relations que la peinture géométrique entretient avec certains aspects situés à l'extérieur de l'image* », doit davantage à la tradition romantique et existentialiste. Cette quête d'ordre spirituel propre à la peinture abstraite le mène à concevoir de grands aplats géométriques gris et jaunes, qui recèlent le plus souvent une lecture en creux.

La grande composition minimale présentée dans l'exposition est ainsi élaborée à partir des lettres de son nom, selon un procédé que Federle déclinera jusqu'à l'absurde. Peu préoccupé par les mouvances d'avant-garde qui l'entourent, il se revendique peintre dans une acception somme toute classique, investi avant tout par des questionnements formels, sur la façon de matérialiser l'énergie à travers les formes. Le legs des pionniers de l'abstraction radicale (en particulier Mondrian) et les réminiscences du symbolisme restent profondément palpables dans son œuvre. Si l'abstraction s'appuie sur une méthode connectée au réel – en l'occurrence une typographie –, c'est pour mieux nous renvoyer au monde intérieur de l'artiste, à son identité et à son intimité. Invisible au premier abord, les lettres transparaissent dans la composition comme une illusion d'optique.

Pour John Armleder, à l'inverse, les formes ne sont pas seulement inhérentes à une intériorité vécue comme une quête monacale d'absolu, mais puisent dans le registre des formes issues du réel le plus prosaïque et vernaculaire, qu'il s'agisse d'un procédé industriel ou du mobilier d'intérieur. A la fois rigoureuses et iconoclastes, les propositions plastiques d'Armleder secouent le cocotier sacré de l'abstraction en sortant du discours sur la forme et sur la composition comme fin en soi. Nourri de contre-culture et de punk, Armleder l'agitateur chamboule les dogmes de l'abstraction, sur un mode à la fois goguenard et d'une grande pertinence plastique.

Pirouette de cette génération d'artistes, chez qui Warhol a laissé des traces : se réapproprier les formes d'une avant-garde abstraite elles-mêmes recyclées par le monde du graphisme commercial ou de l'industrie culturelle ; la pop culture a investi le champ de l'abstraction pour son potentiel attractif, ses formes simples, ses à plat de couleurs monochromes et la pureté de ses lignes ? Qu'à cela ne tienne, Mosset et Armleder prennent le parti d'extraire cette abstraction « dénaturée » de son purisme originel en la déduisant du monde environnant et non plus d'une expérience exclusivement spirituelle. La création *ex nihilo* impliquerait que l'artiste reste imperméable à son environnement, notion qui ne tient plus debout à la fin du XXe siècle, victime d'une « *implosion de la signification* », comme le rappelait Felix Gonzales-Torres. La réappropriation et la citation sont deux caractères propres à cette abstraction étendue, dans laquelle Armleder et Mosset occupent une place centrale. Depuis les *Furniture Sculptures*, ready-mades améliorés clairement référencés à Dada et Fluxus, jusqu'aux motifs suprématistes phosphorescents qui se démasquent à la lampe de poche dans l'obscurité d'une salle (initialement, ce « *happening* » fut présenté dans un bâtiment industriel désaffecté), en passant par des séries de peintures parfois assimilées à la tendance neo-geo, teintée de kitsch « hérétique », l'œuvre d'Armleder est protéiforme et en mutation permanente. Plutôt que de s'enfermer dans un système acquis, l'artiste rebondit constamment, n'est jamais là où on l'attend. L'abstraction devient un prétexte pour attirer l'attention sur les contingences, le grain de sable dans une mécanique huilée, la micro-perturbation, la mise en abîme ; par d'infimes décalages, les pièces de Mosset et d'Armleder sèment le trouble et la confusion sur les limites de la forme et de ses origines. La transgression n'est pas

frontale, mais se lit, c'est le cas de le dire, *entre les lignes*, jusque dans une convergence inattendue entre l'hermétisme de la peinture radicale et le pop-art, l'austérité et le burlesque (les *Furniture Sculptures* de Armleder sont à ce titre emblématiques – cette table accrochée au plafond comme un résidu de *slapstick* façon Buster Keaton, ou ce tapis roulant noir exposé à la verticale, encadré de deux monochromes blancs, comme la conjonction de l'art cinétique et de l'art abstrait piétinant sur eux-mêmes).

Les formes ne sont plus isolées comme des vues immanentes de l'esprit, mais incorporent la sémantique et les matériaux du monde industriel, investissent des pans entiers du réel en les détournant ou en se les réappropriant.

Cette prise de position est flagrante dans les œuvres « logotypes » de Ian Anüll, qui opte pour une « *énergie de résistance* » affirmant un positionnement contestataire plus marqué que chez ses pairs. En se réappropriant les formes graphiques issues de la société de consommation, Anüll dissèque le conditionnement social induit par de simples formes graphiques. Son zip de braguette stylisé (référence au zip de Barnett Newman ?) dissimule ainsi des billets de 1 dollar sous ses rectangles rouges.

Les œuvres véhiculent toutes un rapport ambivalent au monde – commentaire distancié, regard aiguisé ou décontextualisation. A ce titre, les barres de Toblerone massives de Mosset qui trônent dans le parc, reproduction de blocs de béton anti-chars disséminés dans la campagne Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, en fournissent un exemple radical. Mosset ne se coupe pas pour autant de la peinture, et lorsqu'il présente une composition de bandes alternées noires et jaunes, c'est encore un rappel à la signalétique urbaine. Pour autant, ces artistes échappent à la tentation du cynisme, privilégiant au contraire une démarche ouverte et poétique, une juxtaposition de styles ludique et syncrétique, qui pourrait se résumer par une seule devise : tout est dans tout.

Laboratoires de mondes possibles

Comme en témoigne cette exposition d'une très (trop?) forte densité, où Mosset et Armleder sont présentés comme artistes-pivots entre deux générations, cette relecture postmoderne de l'histoire de l'art continue de faire des adeptes chez les jeunes artistes suisses. Dans les années 1990, la scène romande tisse des liens étroits et fructueux avec ces figures tutélaires de la « nouvelle vague » abstraite.

Inséparable des codes visuels propres au monde contemporain, cette génération née entre 1964 et 1974 remise au placard la notion de hiérarchie culturelle et de déterminisme formel, s'efforçant d'éradiquer coûte que coûte les frontières entre la haute et la basse culture dans le souci de renouveler les sources premières de l'abstraction et d'en étendre les ramifications bien au-delà de son confinement originel.

Les œuvres de Francis Baudevin (ah, ce papier-peint Moulinsart, réplique agrandie d'un motif figurant sur les couvertures intérieures des albums de Tintin !), Stéphane Dafflon ou Philippe Decrauzat recyclent ainsi des codes picturaux qui relèvent désormais du langage « communicationnel » et se les réapproprient à la manière du pop art ou de l'art décoratif. A cette nuance près qu'elles cautérisent cette hémorragie de signes vides de sens en y réinjectant une réflexion sur le statut de l'image, en leur conférant une autonomie picturale aux finitions soignées, renvoyant parfois à des spéculations narratives. Départies de leur fonctionnalité, les formes fluides et arrondies héritées du design et de l'Op'Art prennent une nouvelle vie dans cet environnement esthétique autonome, épure futuriste qui renvoie à la science-fiction (la pièce éblouissante de blancheur de Dafflon, à mi-chemin entre 2001 et *Solaris*), à la capacité de transcender le réel tout en s'y référant de manière indirecte : un « Laboratoire des Mondes Possibles » – pour reprendre le nom de l'annexe expérimentale de la Haute Ecole d'Art et de Design de Genève – où les idées prolifèrent autant que les formes, créant un véritable jeu de pistes conceptuel.

Cette absence de hiérarchie ne délaisse aucune pratique artistique, surtout pas celle du dessin. Le « Cabinet d'art graphique » privilégie les techniques annexes à la peinture et aux installations. Les commissaires ont réuni sur un mur une quantité de petits formats où les gravures de Luc Bois côtoient les dessins de Jacques Bonnard, Philippe Decrauzat et Fabrice Gygi – des mini-gestes graphiques qui font prévaloir le hasard, les erreurs et la spontanéité. Sur un autre panneau, une œuvre sur papier journal de Jean-Luc Manz datant de 1977 : recouvert de peinture blanche, il ne subsiste de l'imprimé que de simples traits noirs rythmés par de courts intervalles, comme un langage en morse ou un tirage du *Yi-Qing*. Encore une fois, l'impression visuelle résulte d'un procédé appliqué « à la lettre » – littéralement.

Ces micro-productions prirent souvent la forme de publications confidentielles, éditées dans un réseau de relations restreint, sur le modèle du *mail-art* et des fanzines punk, dont quelques exemplaires sont présentés à l'Espace de l'art concret.

Chez Christian Robert-Tissot, ce sont les mots qui deviennent peintures et prennent une tournure plus ludique, sous forme d'interpellation (le visiteur est accueilli dans le hall par un « *Ça vous regarde* » écrit en énormes lettres bleues à même le mur). De même, le CV de Baudevin reproduit sur toile par ses soins procède de cette mise en abîme, de cette mise en évidence quasi fumeuse du processus.

Quant à la pièce de Christoph Gossweiler, constituée d'un diaporama de quinze voitures de Formule 1, suivi de quinze monochromes, elle est la quintessence même de ce « discours de la méthode ». Chaque bolide fait écho à une peinture, accroché à la suite et au même format que l'écran, selon l'ordre de passage des voitures. La succession de toiles résulte donc d'un processus (la course de voitures est le surgissement le plus absolu du réel et du mouvement dans une salle d'exposition, coupée par définition de l'agitation du monde) qui constitue l'œuvre autant que le résultat final. Le réel nourrit l'invention et précède l'acte pictural. Si le

moyen demeure formel, la fin se situe dans une connexion quasiment pragmatique au réel. Les œuvres se jouent de cet aller-retour, déplaçant le champ du réel vers l'abstraction et réciproquement.

Plus encore que l'art, la musique a toujours été en prise directe avec la contre-culture et l'avant-garde et joue un rôle essentiel dans cette scène suisse, comme en témoigne la dernière salle, un « salon de musique » truffé de références directes et indirectes. Mai-Thu Perret y expose son service à thé *Crystal Frontier* contenant de la mescaline, comme une analogie fantasmée avec *Alice aux Pays des Merveilles*, Baudevin y projette son logo des Disques du Crépuscule et présente des réappropriations de *flexidisks* aux logos de laboratoires pharmaceutiques, Armleder présente une *Furniture Sculpture* composée d'une guitare Gibson en référence à la galerie homonyme qui produisit la pièce, sans négliger un fond sonore qui coule de source : la *Musique d'ameublement* d'Erik Satie. De Satie à l'électro en passant par le rock expérimental et le free jazz : la musique est omniprésente dans la vie de ces artistes, toujours avides de démultiplier les possibles en explorant de nouveaux champs. La Suisse est-elle le berceau d'un art en devenir ?

L'abstraction est-elle le dernier bastion de la contre-culture ? Le consumérisme et la pop-culture sont-ils solubles dans l'abstraction ? L'art peut-il encore avoir une portée sur le réel ? En attendant le second volet de cet exposition, intitulé *Abstraction extension*, et montré cet été à la Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, en Savoie, et l'exposition conjointe de John Armleder et de Jacques Garcia au Centre Culturel Suisse, poussant à son paroxysme la mise en scène d'intérieur façon Ikea, cette abstraction étendue démontre en tout cas que la contamination par le réel est un paramètre auquel l'art ne peut plus échapper. Elle débouche sur de passionnantes œuvres à tiroirs, post-pop et post-conceptuelles, résolument en prise avec le monde d'aujourd'hui.