

François Curllet, IAC, Lyon,

26 janvier - 18 mars 2007.

S

18000 signes
par
Cécilia Bezzan,
photographie
Cécilia Bezzan.

ous les premiers rayons d'un soleil précoce, fin février, à Antibes, vous recevez un texto : « *Ménopause forward.* » Votre réaction ? Je ne sais pas. La mienne, fut : « *P****, j'ai pas encore envoyé les photos de l'expo à Curllet. Oui mais je suis en vacances, bordel !* » J'essayais vainement de me détendre, comme lorsque vous cherchez le sommeil la nuit. Le lendemain, nuage : « *Tiens, c'est déjà mañana ?* » Faut me détendre, bon sang ! Devant moi la mer à perte de vue et derrière, tout près, mon portable. Pfff. Bon, ok, je m'y mets. Il y a pire que de travailler face à la Méditerranée, non ?

Cécilia : Allo François ?

François : Caca.

Cécilia : Oué bon, c'est moi. Ca va ?

François : Caca.

Cécilia : OK. Je sais, je ne t'ai pas encore envoyé les photos mais je suis en vacances. J'ai besoin de me détendre. Je te les mail d'ici quelques jours, ok.

François : Dépêche-toi parce que moi, je pars à Turin bientôt.

Cécilia : Euh... dis, c'était pour moi le texto ou c'était pour tout le monde ?

François : Nan, nan, nan, pour tout le monde.

MouHAhhaHAhahha. Hé, une boule de glace citron pour le colonel, hein. Pas deux !

Cécilia : Ok, je transmets. Merci. A +. Je t'appelle. Ciao.

François : Ciao.

Vous pensez que je suis parano au point de croire en l'adresse personnelle du message ? Raté. Curllet use (sinon abuse) du sentiment ô combien en vogue dans la grande famille du monde de l'art et sa personnalité, à l'image de son œuvre, laisse bien souvent perplexe. Lors de conversations, il n'est d'ailleurs pas toujours si évident de le suivre dans ses cogitations « *cérébro-commutatives métaphorico-spinales* ». Quelques fois, le dialogue semble verser dans la réplique ésotérique version soap opera, sauf que les rôles évoluent continuellement sans pour autant correspondre à la chronologie des épisodes. Les phrases ne se terminent pas mais le clin d'œil et la connivence sont toujours là. Let's see...

A l'Institut. C'est véritablement la première fois que Curllet s'expose. 10 salles, un chat et au départ, une énigme : Art



conceptuel spaghetti, le néon vert placé en guise d'exergue à l'exposition (*Western*, 2005). Le ton est donné. Cela fait presque 10 dix ans que je connais l'artiste et j'avais en définitive hâte de découvrir les œuvres en situation. Enfin, est-il loisible de comparer les pièces anciennes aux pièces récentes et d'éclairer ces dernières à la lanterne des premières. Cette première exposition monographique aurait pu être un enterrement de première classe, car à quarante ans, bien qu'il n'y ait pas de règles strictes pour un artiste, c'est l'âge critique pour donner à apprécier la consistance d'une démarche, non ? Je connais l'institut pour l'avoir fréquenté lors des précédentes biennales de Lyon. Mon souvenir : un lieu vaste avec des salles en enfilade et des œuvres, petites ou grandes, sans fin. C'est donc avec étonnement que j'ai redécouvert l'espace bizarrement retailé à dimension humaine ; l'articulation des salles fonctionnait du tonnerre. L'équilibre entre « salles d'installations » et « salles d'accrochages » dégageait à la fois une sensation fluide et contrastée. Un paisible sentiment de cohérence et de justesse planait donc dans l'atmosphère, à l'inverse des œuvres, elles-mêmes source de dissonance et d'incohérence. Ce premier chiasme renseigne sur l'homme et ses manières. Loin de l'exubérance circonstanciée ou d'une proposition rachitique et neutrale, l'exposition est conçue à l'image d'une partition, sans clef de sol, ni clef de voûte. L'allure

juke box, qui l'anime curieusement provoque l'étonnement. Plus on avance, plus on évolue en commun accord cet esprit décalé. La configuration spatiale d'une rare cohérence se conçoit à l'image d'un volume déplié, dont l'intention s'inscrit comme exercice de style dans le parcours de l'exposition : sur trois salles, le mur dirigé vers l'arrière du musée, est peint all over d'une des trois couleurs (beige mastic, orange, bleu) sensibilisant le visiteur aux codes issus des *Harmonia Mundi*.

« Un souffle chaud sur la buée de l'optique tropicalise les faits¹. »

Commençons par la fin, car la série des *Harmonia Mundi* (1995-1997) se concentre sur la grille, un élément formel hautement significatif de la démarche. Selon leur numérotation de 1 à 4, les œuvres possèdent autant de cadres de couleurs différentes dans lesquels est enchâssé un film polyester quadrillé à la main, au tracé légèrement imparfait. L'œuvre postule un modèle défectueux, là où les caractéristiques intrinsèques assurent la précision et la rigueur technique. Ces « fiches harmoniques » ne détiennent aucun élément d'information, si ce n'est la propre condition de leur irrégularité et de leur potentiel chromatique. Leurs dimensions importantes (120 x 75,5 cm) ainsi que leur disposition spatiale – accrochées aux murs, légèrement en dessous de la

hauteur des yeux – impactent le corps, à la manière d’une radiographie du thorax. On notera par ailleurs que *HM# 1*, serti d’aluminium, introduit un rapport supplémentaire à la matière, puisque le dessin de la grille se poursuit sur la bordure du métal, entamée au laser.

Le motif de la grille renseigne littéralement et métaphoriquement sur l’importance accordée aux systèmes d’identification de l’information, parmi lesquelles les « grilles de lecture » visuelles (charte couleur, charte graphique) et sémantique (annuaire) régissent le quotidien. Comment déterminent-elles la perception du message ou prescrivent-elles le sens de l’information ? La fréquence et l’omniprésence de leur usage ont terminé leur intégration dans nos habitudes contextuelles. Dès lors, ne captent-elles plus spécifiquement notre attention mais influencent sournoisement, pire, régulent, le sentiment esthétique, l’inclination ou l’indisposition à agir ou à communiquer. Via plusieurs stratégies, telles que le renversement des valeurs ou plus subtilement, leur déplacement, Curlet se joue de notre capacité à identifier – sans doute trop facilement –, les signaux (*Nokia Times*, 2005), dénonçant de la sorte la mécanique, qui enferme l’homme dans une sphère sociale codifiée, le réifiant par la même occasion. Ailleurs, il pointe la perversité de ces automatismes, joue et déjoue les codes graphiques (*Grille Touristique*, 1995-2000 ; *Catalogue d’artiste*, 2003), publicitaires (*Nabisco*, 1989 ; *Non*, 1996 ; *Djellabas Nike, Adidas, Fila*, 1998), interrogeant le statut fondamental de leurs éléments constitutifs. Par exemple, les djellabas griffées des marques de sport (salle 10) poussent à son comble la logique d’un modèle d’intégration culturelle et commerciale par la contraction d’attributs sociaux et commerciaux. Raccourci lapidaire, le vêtement hybride impacte de manière fulgurante, comprime la teneur significative des référents et propose une nouvelle articulation des formes et des signes.

« Pour aller dans la quatrième, prendre la correspondance à la troisième dimension². »

Autre axe dominant de la démarche : l’intrusion de la fiction dans la réalité. Pour sa contribution à l’histoire d’Ann Lee (est-il nécessaire de rappeler qu’il s’agit du personnage infographique issu de l’industrie du manga dont les droits ont été achetés par Philippe Parreno et Pierre Huyghe, en 1999 ?), Curlet passe une petite annonce dans un journal et propose de rémunérer une personne pour arrêter de travailler et tenir un journal intime pendant quatre mois (*Witness Screen*, 2002). L’incision dans le tissu social et sa greffe comme élément narratif dans le récit fictionnel provoquent l’interférence spontanée des champs imaginaire et réel. En effet, l’expérience tentée par Marie-Pierre Jamot allait se révéler plus que concluante, donnant lieu à une véritable « sculpture sociale », puisque la jeune femme quitta définitivement son statut d’employée pour se consacrer à une activité professionnelle plus proche de ses aspirations personnelles. Plusieurs autres œuvres ayant trait à la fiction via le cartoon ou le cinéma illustrent d’une autre manière le propos. *Charlie’s Flag* (2005) n’est autre que l’étendard du héros des *Peanuts*, Charlie Brown, en grosse laine tricotée main. Avec ce drapeau, c’est toute la psychologie des *Peanuts* prétextant l’héraldique médiévale (jaune et zigzag noir du fameux pull) qui est convoquée. Avec *JJM* (1992), plongé dans la pénombre, ce sont les voix françaises des *Simpson’s*, qui hurlent sur une musique discordante le tiercé gagnant dans le désordre : *Joseph, Jésus, Marie. Willy Wonka plus* (2006) fait évidemment référence au mystérieux héros incarné par Johnny Depp dans *Charlie et la chocolaterie*. Curlet rejoue

l’intrigue et focalise sur la présence d’une feuille d’or 18 carats de 12 grammes, déposée au hasard de la production dans l’une des 3500 tablettes de chocolat suisse Villars (Fribourg). Placé à proximité, un reportage photographique documente le processus de la démarche (déballage des tablettes par les ouvrières, arrêt de la chaîne de production, pose de la feuille d’or, etc.) et accompagne les 26 cartons empilés très convenablement, de sorte que l’impression de stockage massif industriel simule une saisie douanière.

D’autres objets encore flirtent plus intimement avec la poésie, tel que *Moonwalk* (2003). Qui des trentenaires (et plus), un rien décadents ou plus prosaïquement nostalgiques, n’a pas essayé de moonwalker comme Bambi ? Un sémaphore de type new-yorkais délivre les messages régis par minuterie : L’interdiction rouge, DON’T WALK. La permission verte, WALK. Et le brin de poésie bleue, MOONWALK. Au-delà de la référence anecdotique au Back-slide popularisé par Mickael Jackson, en 1983, dans *Billie Jean*, l’objet et son écriture recèlent encore plus de beauté, lorsqu’ils évoquent les mots de Youri Gagarine citant Paul Eluard, lors de la première sortie spatiale humaine : « *La terre est bleue comme une orange*. »

« Comment appelle-t-on une Aston Martin en pâte à pizza ? – Une crousty-james³. »

Dotée d’un potentiel narratif fécond, l’œuvre s’envisage aussi sous la forme de rébus visuels, préservant l’inconnue propre au mystère poétique. Curlet observe et scanne le monde environnant. Il en précipite des objets *Home made*, comme le gaz en équation chimique. Une salle entière « home made stuff » est une véritable partie de plaisir. Si vous n’aviez pas encore décollé en imagination, cela ne va pas tarder. Au cœur du processus créatif, l’humour provoqué par les déboitements de sens et d’images alerte pour rendre plus attentif et plaide pour un plus grand discernement. Les œuvres quittent l’abrutissant quotidien pour voguer au gré des chemins de traverses. Le plus souvent, il s’agit d’objets trouvés tels quels, à peine modifiés par une intervention minimale. Révélés à eux-mêmes, cocasses et emplis d’humour, les objets s’inscrivent dans un contexte fictionnant. *Accident Island* (2001) est « la possibilité d’une île », selon Curlet. Une boule de bowling rose Brunswick montre dans l’anfractuosité de sa cassure la présence d’un îlot ; des petites croix au feutre finissent d’établir sa position cartographiée.

Surf canadien (2001) est formé d’une imposante rondelle de bois allongée et munie d’une autre rondelle de taille réduite comme aileron.

WHAT (2000), constitué de tubes d’acier peint achetés à un artiste et simplement recomposés (non taillés) pour former l’exclamation ; l’aspect des lettres donnent l’impression d’une écriture corbeau.

Parking (2000), un carton récupéré dans la rue sur lequel figure un graffiti diffère quelque peu par sa portée, renvoyant aux codes de lecture. Un supplément de cotation à la manière du dessin industriel détermine précisément la position du graphe par rapport aux bords du carton. Cette simple « mesure » annule l’idéal marginal et identitaire en vogue dans la culture urbaine, ampute la spontanéité gestuelle pour enfermer le propos contestataire dans le carcan de la précision arithmétique. L’apport numérique dégrade le graphe, de la même manière que le graphe dégrade les parois urbaines.

Le plus loufoque survient avec *Chaquarium*. Orné d’un corail géant couleur bleu ciel, d’une machine à bulles de savon et d’une cococat, un aquarium grandeur nature prend possession de toute une salle. Il n’accueille pas de poissons mais un chat. Derrière une

grande paroi de verre, le persan blanc zigzague comme un dératé, s'arrête net, s'assied et fait sa toilette. Il reprend sa marche, ballade son élégance et vous jette un regard l'air de dire : « Mais qu'est ce que tu fous là toi ? » A l'instar des objets « home made », Curlet ne s'encombre pas de détails inutiles, ne verse pas dans la surenchère de moyens, n'agrément pas de strass et paillettes. Tout juste use-t-il du déplacement des contextes, en modifie-t-il l'échelle pour créer des déflagrations visuelles.

« *Vodka m'intéresse mais Whiskey m'en empêche*¹. »

Et Freud dans tout cela ? Sigmund est présent dès le début, en témoigne *After Eight* (1985), une gouache réalisée à 18 ans et représentant le portrait de l'analyste, le visage peint en rouge et le cerveau percé (on peut véritablement passer son doigt à travers), reproduite et envoyée comme carton d'invitation à l'exposition. La résurgence analytique se concrétisera ultérieurement, via le(s) motif(s) issu(s) des planches de test Rorschach pour les portes du *Rorschach saloon* (1999) et le papier peint couleur, *Stand-By* (2000). Par sa disposition centrale au cœur de l'exposition et l'ouverture de ses quatre doubles portes battantes, distribuant la circulation vers les salles annexes, *Rorschach saloon* impose sa prééminence en tant que pièce charnière. Trois bancs sur lesquels sont déposées deux bouteilles d'alcool vous attendent. Un petit whiskey ? Une petite vodka ? Servez-vous, les gobelets sont à votre disposition près du mur. Libre à vous de siroter les nectars, assis ou couché (après quelques verres). En cas de grande soif et de gêne « assortie », une corbeille attenante est prévue. Don't worry. Prête à recevoir la déraison et les chavirements en tous genres que les motifs des planches tapissées aux murs se réjouiront d'encourager avec délectation, voici donc une pièce à activer selon vos démons personnels. Bien sûr, la bienséance stipule de ne pas se lâcher. Imaginez-vous le carnage ? Tout est donc de l'ordre de la projection, un exercice de translation de la parole comme cosa mentale dans un monde parallèle... La dérive chez Curlet survient à la manière d'un rêve, au demeurant sensé et cohérent dans notre sommeil mais, qui une fois raconté, se délite et devient inconsequent.

« *Grain orange dans la cabine n°4*⁵. »

Et pour finir par le commencement, la salle des éditions – entendez par là : multiples, y compris quelques objets manufacturés. Elle fonctionne à l'instar d'un sas d'acclimatation à la psychologie ambiante de l'œuvre, livrant plusieurs éléments à valeur indicelle. Sous vitrine, un attirail bien rangé, qui pour le non initié ne doit certes pas beaucoup se différencier des cadeaux hétéroclites à choisir sur un stand de foire : une super cravate, un petit arbre en bronze avec quatre médaillons suspendus, un catalogue d'artiste entouré de quelques produits Derby, une sorte de gros clou et deux moniteurs – sans doute, le gros lot – où se promènent des singes, etc.

Charte (1997), la super cravate, reproduit le modèle des chartes couleur, s'instituant de la sorte en tant que signe social distinctif et référencé (son édition étant limitée à 99 exemplaires).

Ann Lee, La Parthénogénèse (2002-2003), illustre de manière littéraire, l'enjeu de vie du « personnage infographique issu de l'industrie du manga », dont les aléas de la destinée, confiée à plusieurs sensibilités artistiques, varient au gré des aspirations de ses « marionnettistes ».

Séduit par l'identité graphique des produits Derby (produits d'entrée de gamme du groupe Delhaize, en Belgique) conçue par DONUTS, Curlet demanda aux graphistes de concevoir un catalogue de ses œuvres, en reprenant « à l'identique la charte pour

déterminer un produit industriel en circuit fermé, dont le prix de vente à 15 euros couvrirait l'ensemble des frais ».

Le gros clou n'est autre que le tee en bronze édité par les Amis de la Maison Rouge (Paris) lors de *Spotless for Connoisseurs*, une installation réalisée également avec DONUTS pour le patio de la fondation Antoine de Galbert. Le registre métaphorique ironisait sur l'esprit haut de gamme de certains lieux d'art version club-house et était l'enjeu de plusieurs chassés-croisés entre le lexique spécialisé du golf et son application au vaste « terrain d'exercices » du monde de l'art.

Autres traces des interventions réalisées avec la connivence de DONUTS, le cartel explicatif de Crème de Singe, produit lors de la Nuit Blanche 2002 dans les vitrines du Printemps Haussman (cur. Alexandra Midal) et dont les moniteurs se font le relais. Plus loin, sur un socle, deux objets étranges sont façonnés comme des bijoux : *Moteur* (1989) et *Cagette* (1990). Le premier, en osier, réalisé par un atelier protégé où travaillent des aveugles, représente un moteur mécanique. Le second, sculpté par un artisan, consiste en une précieuse marqueterie de tilleul et de sycomore. L'objet reproduit aussi bien le volume intérieur que les « vides », à savoir les interstices laissés entre les lamelles de bois d'une cassette pour fruits et légumes, telle qu'on en trouve sur les marchés.

Le chiasme à l'œuvre dans le renversement des valeurs, – un objet élaboré par des aveugles, qui reproduisent les gestes comme des ouvriers sur une chaîne de montage et le travail d'un sculpteur, qui produit un ouvrage d'art à l'image d'un vulgaire ustensile grossièrement assemblé – opère directement sur le statut des objets, les faisant basculer au-delà du « réel ».

Enigme résolue ?

Encore un tour ?

-
1. 2. 3. et 5. in recueil *SMS*, Actes Sud / Altadis, Paris, 2005, n. p.
4. citation de Francis Mary.