

Sturtevant,
"Vertical
Monad",
Anthony
Reynolds
Gallery,
Londres

30 mai - 12 juillet 2008.

O

4778 signes
par
Nicholas Mauss,
traduction
Patrick Hersant,
photographies
Karen Kilimnik.

ne' and 103, le seul film réalisé par John Cage, est un long métrage en noir et blanc dont l'action se réduit à la programmation aléatoire de projections lumineuses. Le film est donc vide, sans images – mais, naturellement, il n'est pas vide, et il crée un nouveau type d'image. En le regardant, j'ai eu l'impression de voir se déployer sous mes yeux toute la gamme des effets de lumière de la grande époque de Hollywood, sans les personnages ni les scènes qu'ils avaient pour fonction de mettre en relief. Sur l'écran se succédaient, dans un ordre imprévisible et mystérieux, des séquences à la luminosité plus ou moins vive s'estompant ou se renforçant tour à tour. Je ne pouvais m'empêcher d'y superposer des gens, des personnages, des souvenirs – avant d'atteindre, comme au terme d'un fondu enchaîné, cet état où les ombres nocturnes qui dansent au plafond finissent par ressembler à de mouvants reflets au fond de l'océan.

Il fut un temps où j'aimais déchiffrer les énigmes, tenter de reconstituer les éléments disparates d'un dossier – avant de comprendre que cette profusion d'objets réels ou imaginaires ne pourrait jamais s'ordonner de manière cohérente. C'était la preuve qu'il suffit parfois de lancer un voile géant pour attraper – et envelopper – les idées ou les sentiments particuliers qui tourbillonnent dans les airs. Mais ce saisissant univers parallèle, ces opulents vestiges d'un drame historique et d'une fantaisie embarrassante pouvaient aussi surgir comme autant de rêveries secondaires pendant un voyage en train, une attente aux caisses d'un supermarché, un survol des titres de la presse. Chacun de ces scénarios pouvait être interrompu par l'arrivée d'un figurant ou d'une vedette – comme à l'opéra, quand on voit descendre au bout de grosses cordes un nuage peint portant un chœur d'enfants, ou surgir sur la scène des animaux vivants venus se mêler au carnaval des acteurs, pour donner à tel décor stylisé (une scène provinciale) un cachet d'authenticité.

Le Jardin de George Sand à Nohant, vers 1840, paisible tableau de Delacroix conservé au Metropolitan Museum of Art, m'inspire le même sentiment sans nom qu'un panorama de carte postale – mais c'est sans doute à cause du temps qui passe. Geste amical, souvenir de jours passés ensemble dans une maison dont le visiteur appréciait tout particulièrement ce bout de jardin : ce sont là des détails que je peux seulement imaginer. Une masse exubérante d'arbres à feuillage persistant encadre une clairière où se dresse un banc de pierre. On ne voit personne – on ne voit que les diverses teintes de la lumière qui filtre à travers les feuilles autour des arbres sombres. Un temps vide, pour ainsi dire, occupe le tableau. Je ne pense pas que le travail de Karen Kilimnik vise à nous faire

« voir au travers », ou à appliquer un filtre sur l'histoire, mais il m'évoque le « miroir de Claude » (ou « miroir noir ») – ce procédé très apprécié des peintres amateurs du XIX^e siècle qui, par distorsion et décoloration, transformait un paysage banal en une vision admirable digne des toiles que peignait Claude Lorrain au XVII^e siècle. La vision comme création picturale, comme image idéale, comme acceptation de l'improbable.

Comment décrire des paysages absolument ordinaires, vidés, et qui cependant regorgent de particules mouvantes, « *atomes d'âme que les vents nous apportent d'on ne sait quelles terres lointaines* » ? L'essence se définit comme l'ensemble des propriétés ou attributs permettant de classer correctement une chose ou de l'identifier comme telle. Ces ciels, ces montagnes, ces vues subaquatiques mettent à mal cette fable de l'« essence », nous permettent d'imaginer à nouveau ces aspects de la nature que l'on a épuisés à force de les décrire et de les idéaliser.

Chaque toile porte un titre aussi plein de promesses qu'un nom de parfum : *Morning Breeze* [brise matinale], *Summer Zephyr* [Zéphyr d'été], *Coal Fog over London, Nighttime, 1804* [brouillard de charbon au-dessus de Londres, de nuit, 1804], *The Snow Queen's Home* [demeure de la Reine des neiges]. Mais ces évocations ne s'accompagnent d'aucun détail, et l'on y chercherait en vain le moindre papillon, un chandelier, un escargot, des œufs, la lune, de la neige ou un carrosse d'or... Le titre du tableau en lacère l'image, comme dans ces deux masses montagneuses plus ou moins identiques, intitulées ici *The Sahara Desert at Night* [le Sahara de nuit] et là *The French Alps* [les Alpes françaises], comme pour signaler qu'une toile n'est jamais seulement elle-même. J'ai appris que Zéphyr, dans la mythologie grecque, annonçait les bienveillantes brises du printemps et de l'été – mais alors, qui est le messager de ces nuages d'orage tropical au-dessus du New Jersey ? Ce lieu est un autre lieu.

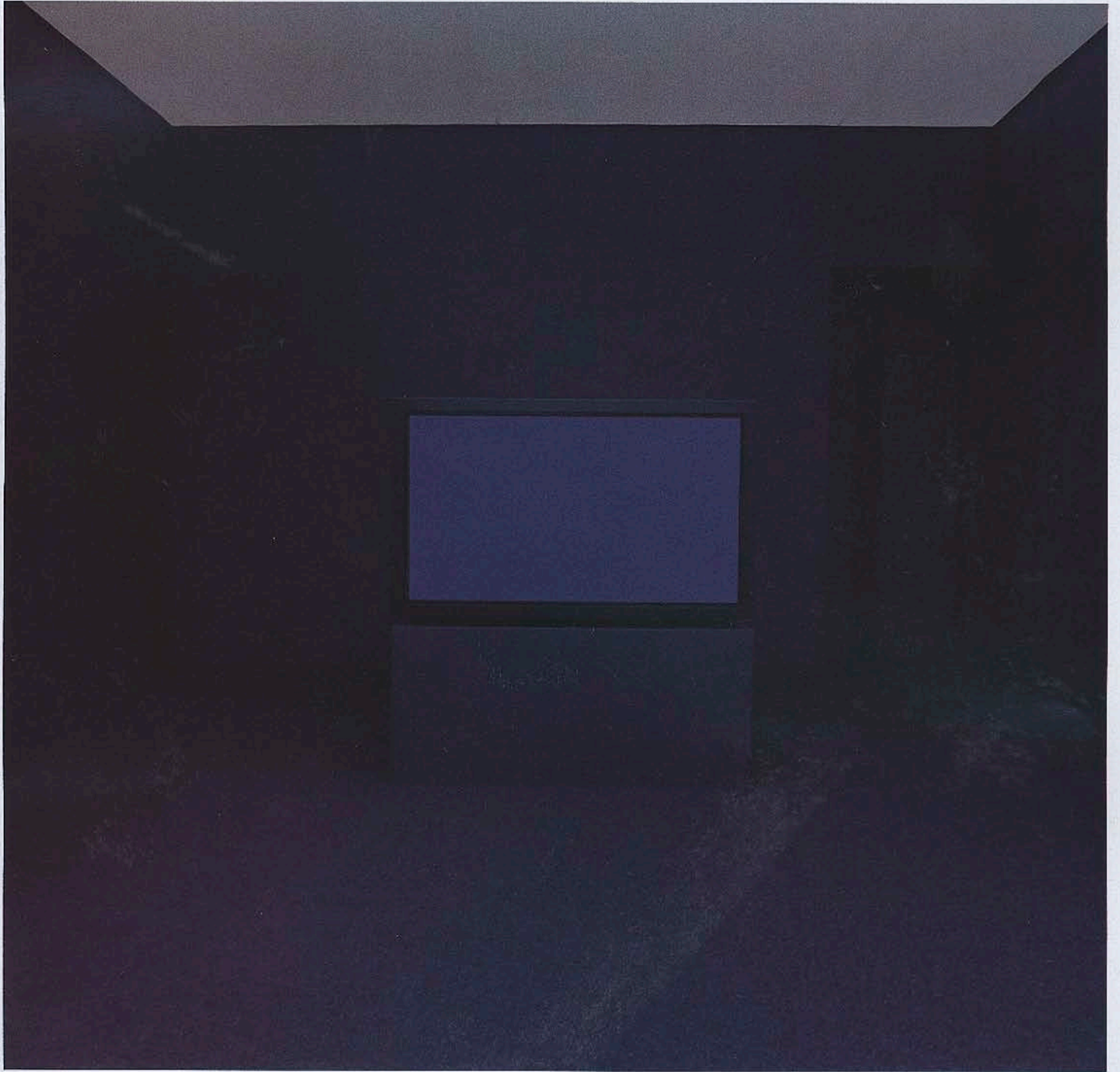
1. Walter Pater, « *The Child in the House* », *Miscellaneous Studies: A Series of Essays*, 1895.



Frog(7); Novembre 2008

"4778 signes" par Nicholas Mauss, traduction Patrick Hersant, photographies Karen Kilimnik.

"8395 signes" par Stéphanie Moisdon



V

8395 signes

par

Stéphanie Moisdon.

Vertical Monad, c'est le titre de l'exposition de Sturtevant à Londres. « *C'est quoi verticale ?* » demande à l'artiste une professionnelle de l'art fatiguée, avec ce même ton indifférent qui faisait dire à une blonde célèbre : « *C'est quoi dégueulasse ?* »

Pourquoi cette question de la verticalité quand il s'agirait plutôt de s'inquiéter de l'usage du concept de « monade » dans le vocabulaire d'une artiste qui a toujours considéré avec la plus grande netteté les mots et le langage, *a fortiori* les titres.

Cette anecdote ne serait rien qu'un petit moment de la vie sociale en milieu tempéré, si elle ne disait autre chose de l'embarras et de la faillite du discours. Faillite redoublée par le travail lui-même de Sturtevant qui pointe, impeccablement, un au-delà du texte, son impact dans le réel. Ce texte ici prend la forme d'une lecture, en latin, c'est celui des premières pages de *L'Éthique* de Spinoza, diffusé dans un espace dont la couleur monochrome d'un bleu gris profond totalise tous les éléments : un seul moniteur vertical sur son socle, le géométrisme de la salle, une lumière sans sources visibles, le plafond bas, la couleur de la moquette, celle presque flottante sur l'écran, les inflexions du texte, le rythme de la lecture, le timbre de la voix. Cet agencement est une expérience unique qui produit un nouveau mode de perception entre l'image de l'espace, que l'on dirait presque être une image de synthèse, et celle du texte invisible. La pièce apparaît alors comme une véritable machine de pouvoir, extérieure aux réseaux, intérieure à nous-mêmes. Qui nous pousse à creuser mentalement des galeries dans la galerie, à nous retourner, à rester dans un état de vigilance permanente.

Face à l'aplanissement constant et progressif des systèmes de représentation, devenus des modes de compréhension, Sturtevant trouve des issues. Comme la monade chez Spinoza, relue par Deleuze est une issue fondamentale dans l'histoire des hommes et de la philosophie. Sturtevant ne fait pas le point, elle mène une œuvre comme des pourparlers, en tenant toujours le point de vue que tout ne se vaut pas. L'éthique est cette évaluation permanente des valeurs et des pratiques, des forces qui s'exercent, et qui vise à ne jamais déprécier la vie donc l'art. Deleuze le répétait, le problème n'est pas, n'a jamais été de dire : c'est mieux, c'est pire, c'est-à-dire c'est bien, c'est mal. Toute époque, toute société contient son cortège d'horreurs ainsi que d'extraordinaires créations. Dans chaque grand ensemble totalisant, se trouvent des unités - plus exactement les monades « sans portes ni fenêtres », qui les composent. Parce que nous sommes des monades « sans portes, ni fenêtres » ; des singularités radicales, des différences, reliées par un (ou des) fil(s) ténu(s) au monde des autres monades avec lesquelles les échanges restent fragiles et sans intérêts s'ils ne reposent pas, en tout premier lieu, sur des accords, des complicités de pensées et de sensations. Ainsi peuvent se construire de nouveaux agencements entre monades et territoires, qu'il faut inévitablement réorganiser selon chaque contexte. Ainsi *Vertical Monad* ne fait pas le point mais synthétise toutes les mécaniques d'agencement, de production, d'exposition de l'œuvre de Sturtevant. Où l'on voit clairement comment elle perçoit chaque pièce et chaque situation comme un élément unitaire et constitutif d'un réel bien plus grand. Cette monade est capable d'inspirer une configuration globale de la sphère dans laquelle elle évolue parce qu'elle se lie, se connecte avec les autres monades - à travers un mécanisme de « répétition-opposition-adaptation », et produit petit à petit un monde précis. Ce monde connectique est perceptible dans toutes les expositions de Sturtevant, comme dans sa récente monographie au Consortium, qui est comme à chaque fois de l'ordre de l'événement. Un événement qui rouvre la question de la représentation, qui la déchaîne. Depuis son apparition, l'œuvre de Sturtevant piège la rhétorique post-moderne, la

grille de lecture fondée sur l'appropriation ou le détournement post-duchampien se révélant, au contact de cette nouvelle forme de pensée, totalement inadaptée. Sa grande rétrospective en 2004 au MMK de Francfort ne démentait pas son intitulé : *The Brutal Truth*. Cette vérité brutale, qui qualifie les œuvres de Sturtevant, c'est que ce ne sont pas des copies.

Petit rappel historique pour ceux qui n'en saisiraient pas la vérité : Elaine Sturtevant est celle qui pose, de manière inaugurale, la question de l'autonomie de l'art. Dès les années 60, son travail consiste à répéter des œuvres reconnues, comme celles de Jasper Johns, Warhol, Duchamp, Beuys ou Lichtenstein. Une façon de produire une différence, de provoquer une résistance, un rapport critique à l'art et à son contexte médiatique. Souvent malencontreusement associée au courant appropriationniste des années 80, son travail se démarque radicalement des procédures de reproduction de Sherrie Levine, de l'entreprise politique de désacralisation de Mike Bidlo ou Philip Taaffe. À l'écart de ces pratiques, son œuvre se développe en parallèle du mouvement de la pensée historique de Foucault et de la philosophie deleuzienne. Elle se concentre ainsi depuis plusieurs décennies sur le pouvoir de l'art et des images, sur les principes de clonage et préfigure de manière visionnaire l'impact de la cybernétique et de la révolution digitale. Mes pièces, dit Sturtevant, « *reflètent notre cybermonde d'excès, d'entraves, de transgression et de dilapidation* ». « *Autrefois, la force supérieure, c'était celle du savoir, de l'intelligence, de la vérité. Aujourd'hui, la force supérieure, c'est haïr, tuer tandis que le masque de la vérité recouvre le pouvoir dangereux du mensonge* ». Dans l'axe central de sa production apparaît sans cesse la figure fondamentale de Warhol.

S'il est une chose acceptée aujourd'hui dans l'art, c'est la possibilité pour un artiste de réaliser le « programme » de Warhol. Mais Sturtevant est peut-être la seule à en avoir intégré la véritable logique des choses (au détriment de la logique du sens), celle de la série, de la surface, de la machine. La projection circulaire de *Dillinger Running Series* en est un des exemples les plus remarquables, révèle dans le mouvement de la marche celui de la machine au centre de l'espace. Les vidéos de Sturtevant sont faites de plans séquences en boucle où tout semble être livré au réel comme seul événement. La caméra ne fait pas plus corps avec le sujet qui filme qu'avec l'objet qu'elle filme. Elle enregistre le passage d'un corps et d'un objet. Dans les installations films et vidéos montrées au Consortium on voit à quel point cette production, sur laquelle elle se concentre depuis quelques années, excède et renouvelle toutes les questions d'origine : celle de la pulsion, du voir et du faire, des mécanismes d'évidement et de répétition, celle de la pornographie bien sûr, qui synthétise toutes les autres. Une de ses installations les plus fortes, *The Dark threat of Absence|Fragmented and Sliced* (2002), sur 7 moniteurs disposés en ligne, pervertit les modes d'interprétation et de perception, car il ne s'agit en aucun cas d'une référence à la vidéo de Paul Mc Carthy *The Painter*, et encore moins de peinture, mais de la grande fabrique mondialisée des images : de mutilation, d'excès, de disjonction, de transgression, de peur et d'épuisement qui se fixent et clignent sur les écrans. Toutes ces unités, ces monades, composent un monde extérieur-intérieur qui, malgré la violence représentée, empêche paradoxalement l'adhésion, la projection. Cet empêchement, cette suspension du plaisir suspend la jouissance, la porte aux limites de la frustration.

Être une machine, ce désir n'est qu'un désir, il ne peut et ne doit s'accomplir. Il n'y a nulle foi chez Sturtevant en la technologie ou en la productivité. Ce qui l'intéresse dans la machine c'est moins sa puissance à transformer, que la possibilité qu'elle offre à l'artiste de se soustraire au « processus créatif » et plus précisément d'évacuer les ressorts de la volonté : créer machinalement jusqu'à ce que la machine en ait fini de tourner, devienne une pure opération d'invention, de langage. Car le langage tient ici une place déterminante, qui s'oppose au bruit de fond et qui résiste de tout son « bio-pouvoir » à l'inertie.