

les années 90 en france: une nouvelle relation artistes/critiques

● Si les années 60 et 70 ont vu fleurir des regroupements d'artistes dans des mouvements tels que le Minimal Art, l'Arte Povera, le Narrative Art, etc., les années 90 se présentent plutôt comme un territoire sillonné de lignes transversales formant un réseau ouvert et discontinu. En France tout particulièrement, les artistes dont le travail est apparu au cours de cette période ont entretenu des relations individuelles très fortes, sans que ces relations n'engendrent véritablement de courants artistiques constitués. Présenter l'art des années 90 en France consiste donc moins à cerner les propositions théoriques d'un certain nombre d'"écoles" qu'à tenter de décrire une configuration réticulaire reliant un ensemble d'artistes, de critiques et de marchands, souvent de la même génération, agissant de manière plus ou moins coordonnée.

Cette approche paraît d'autant plus fondée que l'activité artistique de la scène émergente s'est en grande partie concentrée autour de plusieurs nouveaux magazines d'art sortis pratiquement au même moment dans le courant 1992. Au cours de la décennie précédente, l'Europe a vu surgir le néo-expressionnisme allemand, la transavanguardia italienne et la nouvelle sculpture anglaise. La France des années 80 refuse, quant à elle, ce type de discours vaguement apparenté à une revendication de type "nationaliste". Mais la position des divers protagonistes de l'art contemporain apparus dans les années 90 est différente. N'ayant pas à fournir de gages d'internationalisme, ni à craindre, comme leurs aînés, les accusations de chauvinisme, les critiques, commissaires d'expositions et galeristes de la jeune génération n'hésitent pas à défendre et à promouvoir ouvertement une "scène française". Dès 1991, avec son exposition "No Man's Time", Eric Troncy - qui se révélera au cours de ces années un des critiques et "curators" les plus perspicaces - inclut dans la liste (internationale) des participants des artistes tels que Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Joseph et Xavier Veilhan auxquels il restera fidèle à mesure qu'ils consolideront leur position. Avec "No Man's Time", le modèle du réseau se met en place. Ainsi, le catalogue de l'exposition comprend la signature d'un jeune critique déjà influent, à l'origine de la revue *Documents sur l'art*, Nicolas Bourriaud.

Grenoble et son Ecole des Beaux-Arts constituent un autre pôle important pour

cette génération. C'est avec une partie du groupe d'étudiants et de professeurs de Grenoble (Dominique Gonzalez-Foerster, Jean-Luc Vilmouth, Bernard Joisten) que sera créée la revue *Purple Prose* sous l'égide d'Elein Fleiss et d'Olivier Zahm. L'intention de ces derniers n'est pas tant d'éditer un magazine qui traite de l'art et des artistes que d'inventer une forme de publication impliquant clairement les artistes eux-mêmes dans son contenu. Le comité de rédaction comprend donc à la fois des artistes et des critiques - qui n'hésitent pas, à l'occasion à endosser collectivement le rôle de commissaires d'expositions. L'équipe réalise ainsi fin 1993, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, l'exposition "l'Hiver de l'amour". Près de cinquante artistes internationaux y participent - des plasticiens, mais aussi des créateurs de vêtements, des architectes et des danseurs. Nombre de préoccupations exprimées dans cette exposition se révéleront caractéristiques de la scène des années 90: par exemple la survalorisation du sens et le privilège accordé au fond sur la forme. Parmi les artistes français, outre la génération des quadragénaires (notamment Jean-Luc Vilmouth et Claude Lévêque), on remarquait la présence de deux femmes : Marie-Ange Guilleminot et Dominique Gonzalez-Foerster. La première invitait les visiteurs à tripoter des formes molles et sensuelles, remplies de sable. La seconde proposait au public des séances de consultation personnelle dans un "cabinet biographique" imaginé sur le modèle d'un cabinet de psychologue.

Le motif de la biographie dont s'empare Dominique Gonzalez-Foerster dans les nombreuses installations qu'elle réalise par la suite sous le terme de "Chambres", peut être rattaché au désir de beaucoup d'artistes des années 90 de recentrer l'art sur la figure de l'humain, sans pour autant se focaliser sur la seule image mimétique défendue par les tenants d'un langage pictural et figuratif. Les personnages évoqués par les "Chambres" de Gonzalez-Foerster ne sont présents qu'au travers de leurs traces : quelques photographies, un téléviseur allumé, des tasses posées sur une table, un téléphone débranché constituent des indices d'une existence comme à l'état gazeux dispersée dans l'atmosphère. On retrouve le même type de personnage absent-présent dans les films que l'artiste réalise à partir de 1990 comme *Riyo* (1999).

Le passage de Dominique Gonzalez-Foerster du médium de l'installation à celui du cinéma illustre la place prise par ce dernier à la fin du vingtième siècle. Pierre Huyghe cherche lui aussi à produire un "autre cinéma" que le cinéma commercial. Après un remake de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, après *Dubbing* - une vidéo-projection mettant en met en scène un groupe d'acteurs assurant le doublage d'un film que nous ne voyons pas, Huyghe tourne *Blanche Neige Lucie*, puis *The Thrud Memory*, deux films qui interrogent la notion d'auteur. Dans *Blanche Neige Lucie*, l'interprète française de la chanson de Blanche Neige explique comment Walt Disney l'a dépossédée de ses droits. Dans *The Third Memory*, John Wojtowicz, le gangster à l'origine du fait divers qui inspira le film de Sidney Lumet, *Day Afternoon*; accuse le cinéaste de lui avoir volé son histoire. Cette réflexion sur la position de l'auteur nourrit également les oeuvres utilisant la figure féminine d'Ann Lee, achetée sur catalogue par Pierre Huyghe et Philippe Parreno à une agence japonaise spécialisée dans la vente de dessins de personnages de mangas. Signe vide, Ann Lee s'anime différemment selon le scénario qui lui est proposé. Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster se sont déjà approprié son image et d'autres artistes sont invités à en faire autant pour ajouter de nouveaux épisodes à son aventure.

Le travail en collaboration est une pratique constante de ces artistes. Dans ce chapitre entre le travail des artistes Yoon Ja et Paul Devautour, un jeune couple qui se présente comme "collectionneurs". Mais à la différence des collectionneurs ordinaires, ils collectionnent des oeuvres d'artistes fictifs appartenant à de multiples courants esthétiques. Rattachés à la vague néoconceptuelle, les Devautour produisent néanmoins "en vrai" les oeuvres des artistes qu'ils ont imaginés. Ils produisent aussi une réflexion sur leur propre travail à travers un personnage de critique d'art nommé Maria Wurtz, également inventé de toutes pièces. Maria Wurtz insiste notamment dans ses textes sur le concept de "solidarité opérationnelle". Une forme de solidarité entre tous les acteurs du monde de l'art, écrite, est indispensable au bon fonctionnement du système.

Solidarité opérationnelle ou réseau: il se dégage de ces termes une conception similaire de l'art, - conception selon laquelle,

loin de se réduire à l'objet matériel qu'elle donne à voir, une oeuvre n'existe comme telle qu'à l'intérieur d'un horizon artistique global, c'est-à-dire à l'intérieur d'un contexte à la fois historique, théorique et économique qui en modifie le statut symbolique. Cette affirmation de tout ce qui entoure l'oeuvre d'art (de son espace physique et social à sa réception), de tout ce qui s'oppose à l'illusion persistante de son autonomie n'est certes pas nouvelle. Toutefois, les artistes qu'on a coutume d'enrôler dans la classe d'âge des années 90 ne semblent pas seulement exposer ce phénomène d'interaction dans leurs oeuvres: ils le traduisent également dans leur comportement. Je pense à cet égard à Fabrice Hybert que vous connaissez déjà. Fabrice Hybert formalise pour la première fois sa vision des relations unissant l'art et le commerce avec une sculpture: *Traductioi* considérée comme "le plus gros savon du monde" par le Guinness Records Book. Dans la foulée, Fabrice Hybert invente son principe d'équivalence "Un dessin = une entreprise" et crée l'outil qui lui permet de le mettre en application: une s.a.r.l. (Société anonyme à responsabilité limitée) inscrite au registre du commerce sous l'appellation de UR (Unlimited Responsibility) et destinée à transformer ses projets artistiques en produits commerciaux, ou plus exactement en P.O.F. c'est-à-dire en Prototypes d'objets en fonctionnement. Il n'existe pas, en effet, pour Hybert, de différence de nature entre l'activité artistique et l'objet industriel. Tout dessin (et l'artiste en exécute des dizaines chaque nuit) peut donc, selon lui, générer un P.O.F. Parmi les nombreux P.O.F réalisés, on remarque une casquette-radar à double visière, un masque de plongée à miroir incorporé, une djellabah-soutane, un escalier sans fin, une rangée de boutons pression à coller sur la poitrine, une balançoire dotée de deux protubérances (éditée à douze exemplaires), un ballon carré, etc. Lors des expositions, les spectateurs sont conviés à tester eux-mêmes ces objets, ainsi qu'on le leur indique dans d'amusantes vidéos de démonstration.

Aux antipodes de l'univers technologique de Pierre Huyghe ou industriel de Fabrice Hybert, Michel Blazy, développe un art plus que pauvre à l'aide de coton hydrophile, de légumes pourrissant, de détergent, de biscuits pour chien, de colle et de sacs en plastique.

L'activité de Gilles Barbier - protéiforme, effervescente et caustique - est plus proche de celle d'Hybert. L'un et l'autre se réfèrent d'ailleurs à Deleuze et Guattari, l'un et l'autre procèdent par glissements, associations, accumulation. Mais si le vocabulaire d'Hybert emprunte souvent aux sciences du vivant, le travail de Barbier s'inspire davantage de la bande dessinée et de la science-fiction. Découvert alors qu'il réalisait à la gouache des copies en grande dimension de pages de dictionnaire, l'artiste a engendré au cours des années 90 toute une famille de clones en cire qui illustrent le schisme de la conscience d'un individu actuel, soumis à la pression de désirs multiples et concurrentiels. Pour Barbier, nous sommes tous, en régime capitaliste, prisonniers d'une structure mentale schizoïde nous sommes tous des schizo-phrènes.

Alain Bublex est un artiste qui a été soutenu très tôt par Jean-Yves Jouannais dans la revue *Art Press*. Jouannais évoque la "passion de la fiction" de Bublex, fiction qui l'a conduit à élaborer plusieurs versions d'un prototype d' *Aérofiat* - une voiture hybride née du mariage de la Fiat 126 des années 70 et de formes aérodynamiques des années 30 non exploitées par l'industrie automobile.

L'intérêt de Bublex pour les machines et les projets de la modernité (l'*Aérofiat* faisant figure de projet abandonné) pourrait être rapproché de celui d'un artiste de la même génération, remarqué très tôt par Eric Troncy: Xavier Veilhan. De nombreuses œuvres de Veilhan opèrent, en effet, un retour sur les débuts de l'ère industrielle et rendent un hommage discret au génie de ses ingénieurs. S'estimant dépositaire d'un héritage, l'artiste revisite dans son travail l'histoire des hommes et de leurs inventions; il en réécrit sous la forme d'images simplifiées, semblables à des jouets ou à des illustrations de livres pour enfants, les moments fondateurs, cherchant en quelque sorte à ranimer la flamme des commencements à retrouver la fraîcheur d'esprit des pionniers.

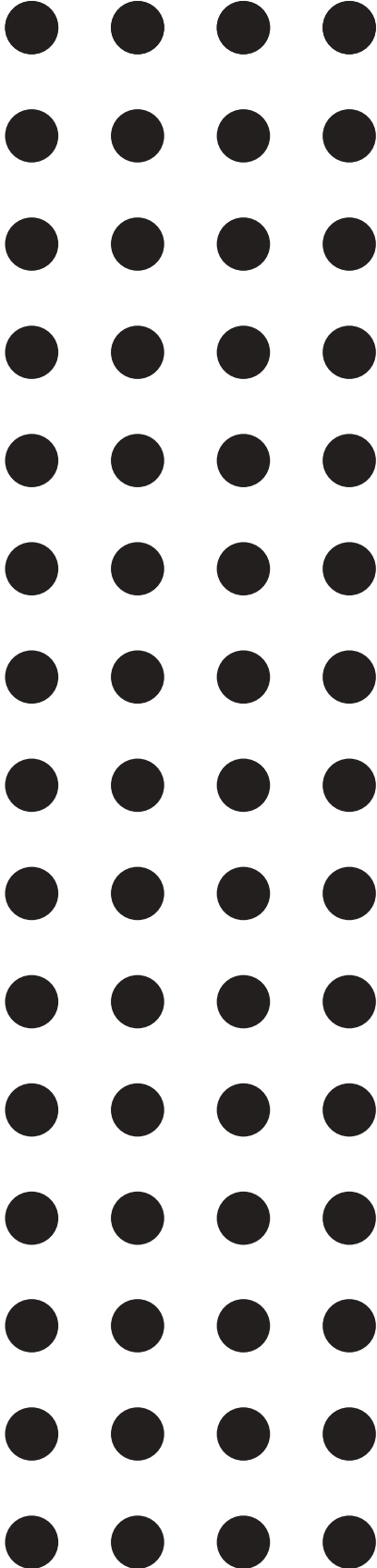
L'art des années 90 semble vérifier la thèse de Marc Augé selon qui la société actuelle évolue sous le signe de l'excès. La "surmodernité contemporaine", écrit le sociologue, se caractérise par une "surabondance événementielle" qui confère au présent l'apparence d'un imbroglio sans issue. Comment, dans ce labyrinthe, frayer

une voie au sens? Cette question provoque de la part des artistes des réactions différentes. Fabrice Hybert répond à la prolifération par la prolifération, Gilles Barbier par la démultiplication du moi, Xavier Veilhan par l'isolation d'unités et la décantation. C'est aussi de cette surabondance de signes dont traite le travail de Claude Closky. Sa tentative de classement de la totalité illimitée des objets et des images qui circulent quotidiennement obéit également au besoin de reprendre pied dans le présent, de se le réapproprier. Gros consommateur de catalogues de vente par correspondance et d'annonces publicitaires (télévisuelles, radiophoniques ou presse), Closky réorganise en fonction des critères les plus inattendus des quantités phénoménales de textes, de photos, de séquences filmiques et sonores. Il réalise aussi des dessins au caractère enfantin souvent tracés au stylo bille ou au crayon de couleur sur des feuilles de mauvais papier quadrillé ou de simples feuilles de format A4. Proche depuis des années d'Olivier Zahm et de *Frrple Prose*, Claude Closky est représenté par la galerie Jennifer Flay qui représente également Dominique Gonzalez-Foerster et Xavier Veilhan qu'elle a présentés dès leurs débuts.

Jean Jacques Rullier fit aussi longtemps partie des artistes de cette galerie. A l'époque où son travail commence à attirer l'attention, il établit des inventaires d'objets et d'images ordinaires, à la limite du kitsch, qu'il range lui aussi dans un ordre totalement subjectif. Dessinant abondamment - à l'instar d'une grande partie de cette génération -, Rullier délaisse ensuite les objets pour rendre compte, dans des dessins d'une extrême précision, de ce qu'il voit au cours de "promenades" qui l'ont conduit jusqu'en Inde et en Israël.

Ce tour d'horizon est bien sûr loin d'être complet. Toute époque produit ses figures solitaires, ses inclassables, ses "singuliers". De plus - il est sans doute pratique mais néanmoins absurde de découper l'histoire en décennies. Certains artistes sont très vite placés sous les projecteurs, tandis que d'autres mettent plus de temps à se révéler. Ainsi, des artistes apparus dans les années 80, tel Alain Séchas, ne donneront leur pleine mesure que dans les années 90. Enfin, à l'ère de la globalisation, on admettra difficilement qu'un artiste vivant à Paris, mais né en Suisse ou en Afrique, ne soit pas

évoqué dans un panorama de l'art en France. Cependant, si cet exposé, malgré ses simplifications, ses omissions, est parvenu à montrer que l'accès relatif des artistes français des années 90 aux musées, magazines, biennales et autres manifestations artistiques internationales est le résultat d'une confluence d'actions et d'engagements, il aura atteint son objectif. ●



→ Catherine Francblin - is an art critic, lecturer and President of AICA France.