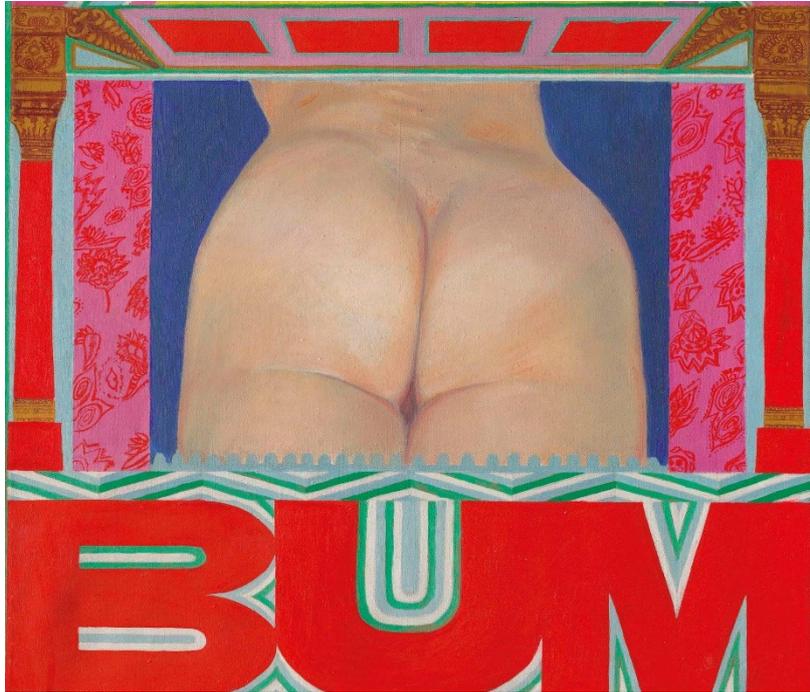


Stéphane Cador est

LE



ENTRE



Avant propos

J'aurais pu appeler mon mémoire « Un pied dedans, un pied dehors », essayant d'avoir un pied dans mon époque tout en en ayant un dans le passé. D'où cette expression familière qui m'a été dite un certain nombre de fois durant ma scolarité et que je trouve donc adéquate pour intituler le travail qui va me mener vers le diplôme et donc la fin de mon cycle d'étude. Le *cul* entre *deux chaises* illustre aussi bien mon positionnement vis à vis de l'Art contemporain que la façon dont est rédigée ce mémoire, avec des parties de réflexions plus ou moins théoriques en relation avec mon travail, mais aussi des digressions plus personnelles liées à mon expérience. J'y mêle du collage de textes et de phrases d'artistes, de théoriciens, des cinéastes ou des musiciens. Il y a ici la volonté de restituer un effet « patchwork » qui est celui de certaines de mes peintures par exemple. Un travail qui tente de se glisser dans son époque, à grand renfort d'idoles du passé. Un certain nombre des références citées ici sont faites de mémoire. Je n'en ai pas toujours vérifié l'exactitude (une date, un nom d'actrice, ou d'album), pour restituer la spontanéité avec laquelle j'aborde l'exercice écrit. Cela permet quelques approximations propres à la mémoire humaine, comme le fait Bret Easton Ellis dans *Zombie*, lorsque son personnage, par exemple, dit (de tête) : « ...on entendait à la radio *You Can't Always Get What You Want* des Beatles ». Ce titre me permet par ailleurs d'illustrer la couverture avec la dernière œuvre d'une peintre dont je parle dans la première partie, Pauline Boty.

Ma première idée de titre « la piste (re)cyclable », permettait d'embrasser à la fois la réutilisation d'images et de citations des influences du passé et d'évoquer toute la partie de mon travail autour du cyclisme. Le terme recyclable, et l'action de recycler ont une importance tellement grande dans le débat public actuel et dans l'actualité que j'avais l'impression que l'utilisation du terme ne parasite trop l'intention de mon mémoire, qui est avant tout centré sur l'image, la citation et l'Art postmoderne, la pop culture et la fan culture en Art ainsi que le sport à l'image. Inévitablement je parlerai de la dimension populaire du cyclisme et la comparerai à celle d'un sport comme le football, notamment à travers le travail de l'artiste Sarah Lucas. Et à l'heure où j'écris ces dernières lignes, la planète foot célèbre la mémoire du Dieu de la discipline, mort hier, le joueur argentin Diego Armando Maradona. Les titres des quotidiens Libération et de l'Équipe ce matin, respectivement « Céleste » et « Dieu est mort » en disent long sur le rapport entretenu par la population avec ses idoles populaires, avec toutes les comparaisons divines que ça entraîne, l'excès et la démesure.

A l'heure où il est important de montrer une certaine parité, j'ai essayé d'aborder autant le travail d'artistes féminines que d'artistes masculins, notamment avec d'important focus sur les œuvres de deux plasticiennes britanniques d'époques différentes, Pauline Boty et Sarah Lucas.

Painter Man, who would be a Painter Man

*Went to college, studied art
To be an artist. make a start
Studied hard, gained my degree
But no one seemed to notice me*

Painter Man

Painter Man

Who would be a Painter Man

Painter Man

Painter Man

Who would be a Painter Man

*Tried cartoons and comic books
Dirty postcards, woman's books
Here was where the money lay
Classic art has had its day*

Painter Man

Painter Man

Do adverts for TV

*Household soap and brands of tea
Labels all around the cans*

Who would be a Painter Man

Painter Man

Painter Man

La la la, la la la

La la la la la la

Painter Man

Painter Man

Who would be a Painter Man

The Creation, *Painter Man*, 1967

La peinture est à l'Art, aux Arts plastiques, ce que la gymnastique est au sport, à l'éducation physique. C'est un raccourci admis par tout le monde qui nous vient de nos années d'écoles, dans le primaire et le secondaire. C'est au pire une essentialisation du domaine, un arbre, un tronc commun qui cache une forêt d'une grande variété. Au mieux une métonymie, la peinture comme tête de gondole du rayon « ART », comme Picasso serait celle du rayon « ARTISTE » et la Joconde celle du rayon « ŒUVRE ». Le symbole universel des domaines de la production artistique. Les premiers Hommes ont commencé par s'exprimer artistiquement en dessinant et peignant sur les murs des grottes, en en faisant littéralement des galeries d'Art. L'installation In Situ (Stonehenge) ou le happening (ouverture de mer, multiplication des pains ou crucifixion actionniste mutilatrice) ne sont arrivés que plus tard dans l'histoire de l'humanité. La peinture est un acte primaire que l'on pratique dès le plus jeune âge, d'abord avec les doigts – c'est notre première rencontre avec l'anthropométrie, que ça soit avec du bleu Klein ou du rouge magenta - et ensuite avec des pinceaux, ou des rouleaux, ou des morceaux d'éponges. Tout le monde, l'humanité tout entière a déjà, dans sa vie, peint. Dans un acte secondaire, seulement une partie d'entre nous prendra volontairement le pinceau. Et c'est là que la peinture en tant que mode d'expression, que langage, est confrontée au poids du passé, de l'Histoire des Arts. Où trouver sa place dans des siècles et des siècles de pratique de la peinture, et particulièrement après un vingtième siècle particulièrement foisonnant, tumultueux, irrévérencieux, radical. La peinture comme acte y a été questionnée, bousculée, agressée, maltraitée, assassinée, piétinée, ressuscitée. Elle a suscité et suscite encore bien des passions, des débats. Et des questions, au sein des écoles d'Arts notamment : Pourquoi peindre ? Pourquoi la peinture ? Pourquoi sur une toile ? Pourquoi avec un pinceau ? Pour paraphraser le cinéaste John Ford qui, pour interrompre un débat de la guilde des réalisateurs pendant les heures sombres du Maccarthysme entre une vieille garde incarnée par Cecil B. De Mille et le président de la guilde aux supposées accointances communistes, s'était levé et s'était exclamé : « Je m'appelle John Ford et je fais des Western », je ne dirais rien de plus que je m'appelle Stéphane Cador et je fais de la peinture (sur toile).

Quatre tendances qui reviennent régulièrement dans mes différents travaux de peinture cohabitent au sein de ma production picturale. Je les développerai comme ci-après, à savoir :

L'échantillonnage pictural - le sampling photographique

Le principe de collage – Patchwork, pêle-mêle et juxtaposition

Le grand format - le format publicitaire

L'image reproduite, répétée, répétée, répétée

L'échantillonnage pictural - le sampling photographique

La confrontation/comparaison photographie et peinture, celle que Lyotard par les mots de Baudelaire appelle le match Manet / Daguerre ou Cézanne / Niépce. Sans forcément compter les points, je sépare dans ma pratique ces deux champs avec une grosse ligne rouge, presque aussi épaisse que le projet de mur à la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis. L'utilisation de la photographie, souvent prise par d'autres que par moi-même, est absolument indispensable dans mon travail. Né dans les années 1980, la photographie, ou l'image photographique, est omniprésente dans mon champ de vision. De cette habitude de voir des images de tout partout et tout le temps, imprimées, sous verre ou dans un écran - habitude renforcée avec l'avènement de l'internet dans le milieu des années 2000 – est née cette manie de prendre l'image pour la réalité et donc comme sujet de ma production. Pourtant, la photographie d'art, capturer le réel directement sur pellicule ou sur carte SD ne constitue pas dans ma pratique une fin en soi. J'assume totalement mon statut d'homme de la caverne iconographique. C'est en tout cas le sens que je donne à cette réflexion de Fredric Jameson dans *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* lorsqu'il dit : « La production culturelle postmoderne ne sait plus regarder le monde réel de ses propres yeux et doit comme dans la caverne de Platon, dessiner sur les murs qui enferment l'image mentale qu'elle a du monde ». Depuis que j'ai commencé à avoir une production plastique, il était clair que le carburant de mon moteur, le charbon de ma locomotive, la nourriture nécessaire à alimenter mes œuvres allait venir des films, des pochettes d'albums, des photos de magazines ou de la télévision. Je ne suis pas un citadin, j'ai grandi dans un entre-deux, dans une zone rurale en voie d'urbanisation. De ma fenêtre, enfant, je pouvais voir un champ avec des vaches ou des chevaux. Y a aujourd'hui poussé des pavillons bien rangés, bien ordonnés. Les prés sont plus loin et entourent toujours la ville mais ne sont plus à ma fenêtre. Issu d'une proximité rurale certaine avec assez de nature et d'espaces verts aux alentours pour les apprécier et les considérer, j'ai malgré tout passé plus de temps à regarder à travers une autre fenêtre. L'écran de télévision. C'est amusant d'ailleurs ce terme d'écran, qui désigne d'abord quelque chose qui protège. Comme celui, total, qui protège des mauvais rayons du soleil. Ou qui désigne quelque chose qui masque, comme la société, qui cache les malversations d'une autre. Cet écran-là ne m'a pas protégé, ne m'a rien caché si ce n'est mon environnement naturel. Et je l'en remercie. Je me suis d'abord passionné pour les grandes épopées sportives par la télévision, les exploits homériques, les duels olympiens des dieux et déesses du stade Maracanã à Rio de Janeiro ou Charléty de Paris. Et le Tour. De France. Comme le dit Roland Barthes dans ses *Mythologies* : « les étapes dans le Tour ont chacune l'unité d'un chapitre de roman [...] il s'agit bien d'une durée épique, d'une addition de crises absolues et non de la progression dialectique d'un seul conflit comme dans la durée tragique ». Je reviendrai sur mon intérêt pour le sport et ce sport, le cyclisme, en particulier. Plus tard, j'ai vu des concerts filmés et des clips vidéo à la télévision. Des « lives » de « canal » (en rapport à la chaîne Canal+) d'artistes comme Beck, the Dandy Warhols (ceux-là, du fait de leur nom m'emmèneront vers l'Art contemporain), At The Drive-In ; les clips d'Oasis, de Supergrass ou même des Cramps qui m'ont initié à la culture rock, omniprésente dans mon travail. J'ai fait une grande partie de ma culture cinématographique avec la télévision. Richard Brooks, Vincente Minnelli, Douglas

Sirk et Michelangelo Antonioni dans Le cinéma de minuit, les Western dans *La Dernière Séance*, les affrontements de *Mothra contre Godzilla* dans le ciné-club de Jean Pierre Dionnet, les films en première, deuxième et troisième partie de soirée, et les cycles d'Arte sur Truffaut, Kurosawa ou Wim Wenders. Dans les années 1980 et 1990, on a accusé la télévision de tous les maux : l'appauvrissement culturel et intellectuel des jeunes générations, la passivité de l'activité de regarder l'écran, les troubles du sommeil qu'elle engendre, la diffusion d'une violence et d'une sexualité crue et sans filtre influençant les faits divers à venir (l'affaire Rey-Maupin communément appelée l'affaire des Tueurs Nés, en référence au film *Natural Born Killers* de Quentin Tarantino et Oliver Stone). Les jeux vidéo et le gaming prendront le relais, un temps, avant l'arrivée de l'internet dans la majorité des foyers. Si mon intérêt pour les jeux vidéo n'est que très superficiel, internet s'avèrera être un outil extrêmement utile pour satisfaire ce besoin de culture et d'images en tous genres, sans toutefois supplanter la télévision dans mon quotidien. De ce déferlement d'images en continue à travers les filtres que sont les écrans et les impressions, je donne une interprétation de ce que je comprends du monde qui m'entoure. Je traduis graphiquement dans mes peintures, visuellement en vidéo ou de façon sonore tous les liens qui s'établissent dans ma tête, entre ce qui m'arrive, nous arrive, et ce que j'ai éprouvé dans des œuvres de fiction. Tout ce qui pourrait faire écho à l'ambiance générale et que je peux trouver dans les tiroirs de ma culture pop. Ce background culturel, je l'ai empilé physiquement comme autant d'objets, de revues et d'opus qui s'entassent dans mes armoires, sur mes étagères et dans les tristement célèbres cave et grenier, connus pour leur fonction d'antichambre de la déchèterie. Cette manie de thésauriser ou de collectionner, j'y reviens plus loin. C'est également mentalement que les données se sont empilées, et ont constitué ce que l'on peut considérer comme une culture. Et comme empiler des livres déforme les étagères d'une bibliothèque, comme accumuler les disques vinyles tord le parquet, cet empilage de connaissances pas toujours nobles modifie, atrophie la vision du réel. Les media précédemment évoqués ont eu pour effet de modifier ma perception du réel, de me projeter dans un monde-fiction où une journée serait un épisode, ma famille et mes amis des acteurs, la société des figurants, la ville des décors. Le tout *directed by John Ford*. Et mon journal intime, un scripte, un scénario ?

Dans *Hyperréel et Imaginaire*, Jean Baudrillard prend en exemple Disneyland : « c'est un espace de régénération de l'imaginaire comme ailleurs les usines de traitement des déchets. Partout il faut recycler les déchets, et les rêves, les phantasmes, l'imaginaire historique, féérique, légendaire des enfants et des adultes est un déchet, la première grande déjection toxique d'une civilisation hyperréelle ». En vieillissant, j'ai fait de plus en plus de place dans mon travail à une certaine réalité, en questionnant des avancées sociales et des changements sociétaux, en ancrant de manière plus évidente des réalisations dans l'actualité des crises du vingt-et-unième siècle... Cette réalité vient néanmoins s'accrocher dans une toile tissée de fibres tirées d'un registre fictionnel ou de la pop-culture. Jean Baudrillard continue, dans *La Stratégie du Réel*, en disant que nous sommes face à une « impossibilité de mettre en scène l'illusion. Elle n'est plus possible car le réel n'est plus possible ». Ce serait le « problème de la parodie, de la simulation offensive » et

il serait donc « désormais impossible d'isoler le processus du réel, ni de faire la preuve du réel ».

Je me suis intéressé à la peinture figurative d'influence photographique à travers l'œuvre de Jacques Monory. La découverte du résultat de l'appropriation d'images tirées de films mêlées à d'autres sources a eu sur moi et la culture qui est la mienne l'effet d'une grande libération de la pratique picturale. En plus de l'effet visuel que ses peintures ont eu sur l'amateur de cinéma que j'étais, c'était une révélation de comprendre que les images issues du divertissement populaire pouvaient faire l'objet, ou plutôt le sujet de peintures, de toiles grands formats. Longtemps j'ai préféré garder mes distances avec l'échantillonnage d'images de films, préférant copier, singer moi-même les postures reconnaissables du cinéma noir, comme pouvait le faire Cindy Sherman dans ses *Self-portraits*. J'intégrais ces grands autoportraits peints dans des décors urbains contrastés au maximum et peints sur des à-plats de couleurs primaires. Nageant dans l'influence des illustres illustrateurs de la figuration narrative, Ransillac, Fromanger ou Télémaque, je me retrouvais confronté à deux problèmes : le premier était d'expliquer pourquoi j'exploitais, sans fin, ce registre du film noir dans un écrin pop notoire, cinquante ans après les grandes heures de ces mouvements et de ce genre cinématographie. C'était au mieux du rétro kitsch comme l'on en voit à foison dans la publicité, au pire de la nostalgie pathétique, du fétichisme incapable de se faire entendre dans les pratiques artistiques de l'époque actuelle. Le second était celui de l'autoportrait et du fait que je campe moi-même les postures de stars hollywoodiennes, uniquement masculines. C'était à la fois perçu comme macho, encore ringard, mégalomane et puéril, comme le petit garçon qui joue au policier et au voleur avec son pistolet en plastique. Bien sûr, je ne percevais pas du tout mon travail de cette façon. Certes, l'utilisation de l'autoportrait avait comme premier but d'arriver à obtenir la posture voulu sans donner de consigne et d'épargner les coûts du recours à des modèles. C'était également une pratique très largement répandue dans l'histoire de l'Art, même moderne et contemporaine, une manière évidente de mettre l'artiste au cœur de son œuvre. Et je convoquais à ma manière le travail de Gilbert & Georges pour lequel j'avais une grande admiration. Une œuvre comme *The Queue*, 1978, a cette violence immédiatement lisible du quotidien urbain, ce côté triste, bref et percutant comme le *slang* des quartiers, et des couleurs aiguës qui claquent comme celles d'un drapeau. Il s'agissait d'évoquer ce bizarre rapport au monde, lorsqu'on se sent mieux dans la fiction que dans la réalité, ce syndrome de la *Mythologie Personnelle* comme il est évoqué dans l'ouvrage du même nom par Isabelle de Maison Rouge. Le temps a passé. J'ai mis ce « système » de côté, les décors urbains, les poses à la James Cagney, l'autoportrait. En vieillissant, je me sens de moins en moins intéressé par l'utilisation de ma propre image, de mon propre corps. Je préfère aller plus directement, plus frontalement vers l'échantillon d'image, l'arrêt sur image, et élargir mes sources de documentation à d'autres domaines que le cinéma de gangster américain des années 1930 à 1960.

Dans leurs entretiens, Lyotard et Monory disent : "Si la peinture ne peut saisir l'instant comme le fait le cinéma, elle peut explorer des cartes imaginaires, provoquer des rencontres et des montages impossibles". Dans la pratique artistique qui est la mienne, j'applique cette réflexion comme système en aspirant une partie de la production humaine qui m'entoure : objets usuels du quotidien, photographies issues

de journaux, de magazines, images en ligne sur les réseaux sociaux ou sur des sites de vente par correspondance, clichés de sport ou du monde de la culture (musique, cinéma, art ou audiovisuel). Dans la toile *Sato – Sato*, que j'ai réalisé début avril 2020, j'utilise deux clichés deux queues d'attentes devant la clinique du Dr Raoult à Marseille pour illustrer un article du quotidien Libération sur les essais controversés de l'hydroxychloroquine, qui avaient été réalisés seulement quelques jours auparavant. Les images appartiennent déjà à l'histoire médiatique et leur exploitation en peinture sur toile en fait une source d'inspiration parmi d'autres. En résulte une fusion des deux images comme un collage dans lequel j'ai sélectionné les parties à la fois graphiques et participant à une narration. Le passage par le médium peinture leur fait forcément subir des modifications (d'échelle, de teinte). La technique peut se rapprocher de celle du sampling comme dans une pièce sonore, comme pouvaient le faire des DJ's techno de Détroit comme Jeff Miles ou Juan Atkins dans les années 1980. Ce collage fusionne en réalité trois images, la troisième étant un graphique montrant par des courbes orange, bleue et rose la progression de l'épidémie de COVID-19 dans le monde. Ce graphique va alors servir de paysage d'arrière-plan pour la scène de la clinique, un paysage montagneux aux couleurs extra-terrestres. Ce montage cohabite avec deux autres images. L'une, de Pedro Delgado - leader du duo Punk New Wave allemand D.A.F., mort quelques jours auparavant – évoque une autre actualité. L'autre est une photographie célèbre des *Masques Sensoriels* de Lygia Clark, datant de 1969, utilisée elle dans sa quasi-totalité. Elle vaut pour un clin d'œil en résonance avec les photos d'actualités. Elle est déjà œuvre d'art reconnue, en a déjà la valeur, et sa réappropriation ne se fait que par sa remédiation par la peinture, et permet d'y voir d'autres choses peut-être, des têtes de condamnés à la chaise électrique couvertes d'un sac en toile avant l'exécution ou des membres du Klu Klux Klan.

L'utilisation de la peinture (acrylique) sur toile (très pratique pour la conservation lorsqu'elle est libre et roulée) me permet une prise de distance avec la source d'origine tout en gardant une certaine platitude. J'emprunte à dessein ce terme à Jameson lorsqu'il évoque la peinture postmoderne et en particulier celle de Warhol en parlant de « l'émergence d'une nouvelle platitude, une absence de profondeur, {littéralement} un nouveau genre de superficialité. Il évoque ainsi la « fin de l'affect, la fin du style (unique et personnel), la fin du coup de pinceau ». Bien sûr, il est difficile de peindre sans laisser de coup de pinceau, qui, dans son sens premier dans le Larousse EST l'outil du peintre. En utilisant les outils basiques de la peinture (pinceaux, brosses, acrylique en tube et en pot), je fais un pas de côté par rapport à la source photographique, qui reste lisible et identifiable. Sans volonté aucune d'un style pictural, je garde une certaine distance grâce au pinceau. Il y a néanmoins dans ma pratique une volonté de « m'effacer » au profit des images qui viennent sur la toile. Il y a chez des artistes comme Peter Klassen par exemple, la volonté de préserver l'aspect photographique du sujet original. Il parle, en 1966, de « la reproduction photographique dans les magazines, source d'une réalité envahissante d'images qui accompagnent notre quotidien ». Afin de procéder à une reproduction fidèle qui serait la traduction des choix opérés du matériel photographique et en restant dans le champ de la peinture, il a recours à l'aérographe. Outil qui peut aussi évoquer un travail plus mécanique, lié à l'industrialisation, alors en plein essor à cette époque.

Le principe de collage – Patchwork, pêle-mêle et juxtaposition

L'omniprésence de l'image graphique et photographique dans notre quotidien, cette « réalité envahissante » déjà dans les années 1960 et toujours un constat valable aujourd'hui, peut-être l'est-il encore plus, avec des photos par millions partagées chaque jour sur la toile, mais aussi des images animées : snapchat, GIF, spots publicitaires et informations télévisées en boucle, sans interruption de programmes ». Lyotard évoquait le retour au rétinien en évoquant la figuration des années 1960 en réaction à toute la production moderne depuis Marcel Duchamp. On peut aujourd'hui parler d'une colonisation de la rétine par l'image photographique, ou vidéo. Le déluge permanent d'images augmente la tentation figurative. Et par la même occasion abonde le principe du collage, qui va dans le sens d'une société patchwork. En 1967 déjà, Peter Klasen, évoquait le principe de collage dans *Zum Prinzip Collage* : Le principe du collage : le télescopage, la juxtaposition d'images et d'objets disparates réunies sur une même surface évoque la complexité de notre société contemporaine dans l'expression de ses conflits non résolus, significatifs de la schizophrénie des actions politiques et sociales du monde actuel ». L'utilisation du collage a toujours été un moyen en Art de souligner le caractère composite de notre société actuelle et les multiples facettes des êtres qui la composent, la traversent. D'abord le cubisme synthétique et le collage de texte, de fragment de matériau, de trompe l'œil qui va directement influencer les surréalistes, Dada, Breton, Schwitters, Haussmann. Lautréamont et sa machine à coudre, son parapluie et sa table de dissection. Ce principe de collision pictural (et/ou littéraire et plus tard cinématographique) n'échappe pas aux premiers Pop britanniques Hamilton, Paolozzi, Blake et outre-atlantique à Rauschenberg ou Wesselmann. Au début du vingt-et-unième siècle, le couple de Leipzig Abetz et Drescher font de ce principe de collage le mot d'ordre de leurs peintures, comme le luxembourgeois Michel Majerus.

La manière de travailler de Majerus est celle d'un ordinateur qui, mixant et remixant, obtient toujours de nouvelles variantes à partir du même modèle. Il est, pour parler crûment, le sampler, le compilateur des artistes de sa génération. Il patine toujours joyeusement à la surface. Click, click, flash. L'autoroute de l'information ronfle. Il s'inspire librement de l'histoire de l'art sans craindre aucun maître. Warhol, De Kooning, Schwitters. Hop il picore dans leurs tableaux tout ce dont il a besoin. Respect de l'original ? Fadaise ! La différence entre un original et une copie ne signifie pas grand-chose pour lui. À l'ère de la reproduction rapide, l'art peut se servir de l'art, basta !

Gabriella Waldes dans Die Welt 15/07/2003

Je remonte dans les années 1960 et m'arrête sur une femme peintre. Pauline Boty. Et avancerai ensuite dans les années 1980 et au travail de David Salle. Deux époques différentes, deux continents différents et une parenté inconsciente évidente avec mes derniers travaux en peinture. Inconsciente car je les ai découverts après avoir commencé cette série en 2020.

Pauline Boty, c'est une de ces icônes Pop sixties à la carrière éclairée. Comme ce fut le cas pour Marilyn Monroe, Françoise Dorléac ou Brian Jones. Morte au milieu des années 1960, même pas âgée de trente ans, elle laisse derrière elle une petite carrière d'égérie de la mode, de danseuse au *Ready, Steady Go !!* (l'émission de musique pour ados), d'actrice pour la télévision et au cinéma, de poétesse. On dit qu'elle aurait inspiré à Bob Dylan la chanson *Liverpool Gal*. Mais c'est aussi et avant tout une artiste peintre affiliée au mouvement Pop Art britannique, la première et seule artiste peintre femme du Pop Art britannique. L'ensemble de son œuvre, on va le voir, est une réflexion sur la place de la femme, dans la peinture mais dans la société aussi. Ce statut de seule femme du mouvement britannique en est la première illustration. Alors que la réputation des artistes déjà nommés Hamilton, Paolozzi et Blake n'est plus à faire, celle de Pauline Boty se résumait il y a encore peu à un quart d'heure de gloire warholien dans le documentaire pour BBC4, *Pop Goes The Easel* du réalisateur Ken Russell, et vingt secondes de folie sur grand écran dans une comédie So British du milieu des années 1960, *Alfie*, avec Michael Caine. Dès ses premières œuvres, pas encore sortie de l'école d'Art de Wimbledon, Boty montre avec le tableau *Gershwin* quelles seront les matrices de son œuvre et les questionnements soulevés dans ses peintures. Il y a d'abord, formellement, cette construction picturale qui prend la forme d'un collage peint. Cette manière de présenter les images qui constituent sa toile, ses toiles, comme des motifs, des « patterns », donnant un effet échantillonneur, patchwork, ou « scrap-book ». Un effet de montage, superposition et juxtaposition, qui annonce une esthétique à la fois mélange des genres et journal intime, encore très en vogue de nos jours par le biais des blogs en ligne, de certains réseaux sociaux et de la communication, de la publicité. Tout ça à l'huile sur toile, de manière encore appliquée et influencée par les préceptes techniques de son école d'Art. Il y a bien sûr la palette de couleurs vives, brillantes, primaires, vibrantes, en un mot Pop, qui sont celles que l'on retrouve bientôt, en ce début de décennie 1960, dans les médias de masse dédiés à la jeunesse - cette nouvelle catégorie d'êtres humains coincés entre les enfants et les adultes et que l'on vient d'appeler adolescents - principalement la presse musicale et la publicité pour les vêtements branchés. Elle parle à la fois d'une époque, à une époque et pour son époque, en étant à la fois hors-scène en tant que peintre et en-scène en tant qu'égérie, muse et danseuse pour les jeunes mods londoniens. Elle parlait elle-même de sa production comme d'une « nostalgie pour le présent » (Nostalgia for NOW) et que c'était « presque comme de la peinture mythologique, la mythologie du temps présent - les films, les stars, etc... sont les divinités du vingtième siècle. Les gens ont besoin d'eux et des mythes qui les entourent pour enrichir leur propre vie. Et le Pop Art fait éclater la couleur de ces mythes ».

C'est aussi dans cette mythologie du temps présent qu'elle va puiser pour intituler ses œuvres, comme une aspiration de la culture de masse, des médias populaire (ou low medias en anglais). En effet, la plupart des titres de ses œuvres sont des références directes à la musique et au cinéma populaire : le jazz et la comédie musicale avec *Gershwin*, Hollywood et Monroe avec *The Seven Year Itch*, *My Colouring Book* de Barbra Streisand ou James Brown avec *It's A Man's World*. Cette œuvre, un diptyque - *It's A Man's World I & II* – constitue certainement la peinture la plus forte, la plus engagée et provocatrice de l'artiste, illustrant un propos primordial dans son œuvre, *last but not least*, la question féministe. Très rapidement, le premier tableau montre un collage de femmes nues, anonymes, offertes et lascives sur un paysage de bord de rivière aux collines lointaines taillant des crans dans un ciel bleu éclatant. Le second montre des images de portraits, de bustes, toujours dans un style collage mais plus ordonné et systématique, comme des colifichets sur des étagères ou des vignettes dans un cahier Panini. Ce sont des hommes célèbres, acteurs, scientifiques, écrivains, figures historiques, aux côtés d'images d'un avion, d'une voiture, de bâtiments qui sont autant de symboles du progrès technique et du génie humain. Alors qu'elle-même joue le jeu du regard des hommes à la télévision, sur scène et au cinéma dans ses apparitions, elle renverse ici la table avec cette peinture proto-féministe. Le fait que Boty est une femme qui traite de la représentation de la sexualité, au début des années 1960, et de façon aussi « frontale » mérite qu'on s'y attarde. Beaucoup d'artistes hommes de cette époque, et avant, et après aussi, explorent les images glamours féminines, de la figure de la baigneuse à la pin-up de la page centrale (centerfold, les playmates comme Bettie Page ou Marilyn Monroe ou bien plus tard Pamela Anderson et Yasmine Bleeth) mais c'est un jeu de garçon, de galopin qui s'amuse à voir sous la jupe des filles, ou par le trou de la serrure de la chambre de la bonne. « Son regard en tant que femme sur la sexualité et sur la sexualisation du corps féminin est complètement différent » explique le curateur Chris Stephens à propos de la peinture de l'artiste. Paulin Boty a une allure de pin-up, reconnue dans ce monde de l'Entertainment britannique, ce monde d'hommes donc, comme une très belle jeune femme, correspondant aux canons de la beauté de l'époque, et de celle d'aujourd'hui aussi encore. Elle est le stéréotype physique de la « bimbo » des sixties au même titre que Marianne Faithfull, Anita Pallenberg ou Jane Birkin. Et elle est très blonde. Dans son tableau-hommage dédié à Monroe, *The Only Blonde In The World*, elle explore ce trait physique qui la lie à l'actrice superstar, qui est à la fois une force, un pouvoir d'attraction mais également une forme d'oppression qui les oblige à correspondre à l'archétype de la « potiche » ou de la « nunuche » aux yeux des hommes comme de leurs plus proches amis. Voici ce que l'on peut lire dans les pages de *Scene Magazine* en 1962 : « les actrices ont souvent un petit cerveau et les peintres eux ont une grosse barbe. Imaginez alors une actrice avec de l'esprit qui soit aussi peintre et blonde et vous obtenez Pauline Boty ». *The Only Blonde In The World* répond à cette injonction de la société vis-à-vis des « belles blondes – le « sois blonde et tais-toi » - quelques mois après la mort de la star d'Hollywood, à cette position profondément misogyne et hétéronormative de la société des années 1960, qui n'est pas totalement révolue aujourd'hui. Pas plus tard qu'au mois de septembre dernier, Marion Rousse, la consultante de France télévision pour les retransmissions du Tour de France cycliste, qui s'avère être la compagne d'un coureur du peloton, s'est vue caricaturée dans une posture ultrasexualisée au lit avec son cycliste de compagnon, dans une relecture actuelle du repos du guerrier pour illustrer un article sur la grande boucle dans l'Humanité. La grande bourde. Inutile de dire que derrière

son physique certes avantageux - elle est blonde, a de beaux yeux... - il y a une véritable « connaisseuse », ancienne professionnelle et championne de France sur route, dont l'expertise vaut largement celle de ses homologues masculins et l'analyse beaucoup plus que celle de tous les journalistes sportifs réunis. Cette petite digression pour rappeler que les combats d'hier, d'il y a plus d'un demi-siècle ne sont toujours pas gagnés aujourd'hui, et que beaucoup de questionnements sociétaux soulevés dans les années 1960 le sont encore maintenant. Pour en revenir au diptyque *It's a Man's World*, les collages de Boty questionnent la différence du regard concupiscent des hommes, le désormais fameux Male Gaze, et celui des femmes dans le rapport au corps humain de l'un et de l'autre. Ces femmes sont-elles des représentations de la libération sexuelle, magnifiques et confiantes, à l'aise avec la nudité de leur corps ? Où sont-elles de simples objets interchangeables là pour satisfaire la concupiscence des hommes ? L'artiste discute ici aussi le principe même de diptyque. Par la binarité du sujet d'abord, le rapport homme/femme comme dualité où chacune des deux toiles sera le terrain de l'expression de celle-ci. Un rapport forme et fond justifiant parfaitement l'utilisation de ce procédé multiséculaire. Ensuite par la modification totale de la lecture de l'œuvre si l'une des toiles est vue indépendamment de l'autre, créant un déséquilibre comme sur la balance de laquelle on retire le contrepoids, tout chavire d'un côté ou de l'autre. Lorsque j'ai découvert l'œuvre de Boty, il m'est arrivé de voir ces deux toiles séparément ne sachant pas qu'elles étaient l'une et l'autre la moitié d'un dispositif. L'aspect formel de ses œuvres m'attire beaucoup de prime abord en raison de mon obédience Mods et mon dévouement pour les bonnes œuvres de la chapelle sixties : collage, icônes mass médias, couleurs pop... ; Mais une toile vue sans l'autre paraît tout de suite moins percutante. On comprend alors le tiraillement dans son rapport avec les hommes en sa qualité de « femme fatale ». Elle les admire, les respecte (en tout cas ceux présents sur la toile), peut-être même les désire-t-elle, qu'importe. Mais même bons et acteurs des grands moments de l'Histoire de notre société, ils ont aussi contribué à renforcer cette division des genres qui cantonne chaque sexe dans son rôle prédéfini. Sa dernière œuvre, *Bum*, est une demande d'un ami dramaturge pour illustrer une pièce de théâtre prévue pour l'année 1967 intitulée *Oh Calcutta* (comprendre le jeu de mot en français dans le texte « Oh quel cul t'as ! »). Elle va peindre cette toile sur son lit de mort, littéralement, avant que le cancer ne l'emporte à 28 ans. On peut voir cette dernière œuvre comme un pied de nez à la scène Pop restée trop masculine et une façon pour elle de passer à la postérité.

J'évoquerais pour terminer sur cette peintre anglaise son tableau *My Colouring Book*, qui est à la fois l'œuvre par laquelle je l'ai découverte et celle qui comporte le plus de point commun avec mes dernières peintures. J'ai déjà beaucoup évoqué son lien étroit à la culture populaire, celle des jeunes de son époque. Le titre de cette peinture fait référence à une chanson des compositeurs Fred Ebb et John Kander, popularisée en 1963 par Barbra Streisand. C'est aussi une caractéristique de mes travaux, ils sont tous nommés d'après une chanson « pop » : *Goodbye Darling* d'Alan Vega, *Sato Sato* de D.A.F., *Mind Warp* de Patrick Cowley pour ne citer que celles-ci. Dans *My Colouring Book*, les paroles de la chanson apparaissent peintes et sont les sous-titres de cette figuration narrative agencées comme la page d'un roman graphique, d'une bande dessinée. Pour mes quatre grandes dernières toiles, j'ai présenté les différentes images qui les composent de cette façon, comme les « pictures on the wall » qui s'accumulent dans les chambres des ados, souvent découpées dans les journaux ou les magazines. On pense à la chambre de Jimmy,

Phil Daniels dans *Quadrophenia*, sur les murs de laquelle il punaise les posters des Who, des photos de son guitariste Pete Townshend et où il scotche chaque début de semaine les articles relatant les affrontements du weekend qui vient de s'écouler entre *Mods* et de *Rockers*. Ce principe de collage d'images de sources différentes sur une même surface vient dans mon cas de cette pratique adolescente. J'avais à 17 ans recouvert l'intégralité des quatre murs de ma chambre avec les pages de *Rock'n'Folk*, *Magic*, *Telerama* et d'un grand nombre d'affiches et de flyers de concerts. J'ai conservé de cette époque un certain goût pour la juxtaposition et la discussion picturale que cela peut créer, comme je le fais aujourd'hui dans mes peintures. Dans la peinture de Boty la chambre occupe la partie centrale. Cette pièce à soi, il a fallu que je la trouve, physiquement et mentalement pendant les 55 jours de confinement qui nous ont été imposés à la fin de l'hiver dernier. Et les images se juxtaposées au quotidien dans l'espace de la maison familiale, celles des livres à colorier ou des contes pour enfants qu'on faisait et lisait pour occuper le temps, celles de l'actualité à la télévision et sur les réseaux sociaux, celles de nos proches à travers à webcams ou le facetime du téléphone, celles des couvertures de livres, d'albums, des jaquettes de DVDs qu'on a lu et relu. Tout ça constituait naturellement un pêle-mêle dans notre intérieur, la cartographie de notre culture, de nos goûts et de notre environnement, du monde inaccessible autrement que via ces media, ces écrans, pour un temps. La toile *My Colouring Book* peinte en 1963, aux allures de journal, de scrap-book plat et de bande-dessinée a été comme un écho de mon quotidien, de ma production à ce moment-là, arrivant du passé, d'une artiste dont j'ignorais l'existence.

Le collage est une forme artistique qui souligne les caractéristiques d'une époque foisonnant d'images, de signes, de symboles, d'icônes, religieuses et païennes, où la photographie d'une Pietà sera la voisine d'une coupure de presse des Rolling Stones en état d'arrestation. Klasen dans ses propos sur le collage en 1967, dit : « ouvrez un journal et vous trouverez sur une seule et même page des choses aussi différentes que le Vietnam, le divorce d'Elizabeth Taylor, la famine dans le monde, une publicité Viandox. C'est ça notre réalité ». C'est un constat on ne peut plus valable aujourd'hui avec l'augmentation des canaux de diffusions des images, fixes ou en mouvement, et l'omniprésence, l'omnipotence, elle aussi fixe ou (et surtout) en mouvement de la publicité. Le même doigt divinement représenté au plafond de la chapelle Sixtine par Michel-Ange nous fait aujourd'hui « slider », « scroller », « zapper » d'une décapitation à l'annonce du prochain film avec Christian Clavier en passant par une pub où des cubes de fromages chantent la Macarena.

Ce sentiment d'une profusion d'images mises les unes à côtés des autres, sur les autres, juxtaposées sur des toiles figuratives, j'ai trouvé ça dans l'œuvre du peintre américain David Salle, souvent présenté comme l'archétype même de l'artiste peintre New-Yorkais postmoderne. Ses peintures, complexes et fourmillantes, sont décrites comme bavardes mais n'offrant pas pour autant la moindre narration. Dans le livre des entretiens de Lyotard avec Monory, il y est écrit que « les images de Jacques sont traitées à la manière d'illustration, mais de quelle(s) phrase(s) ? ». On retrouve ici cette idée d'un télescopage d'images qui en elles-mêmes et entre elles-mêmes ne vont pas raconter une histoire comme une bande dessinée ou même écrire des mots comme un rébus mais qui, peu importe le sens et l'agencement, racontent l'époque de leur rencontre sur la toile, l'époque de

leur peintre et son rapport à cette époque de l'image partout. Le critique d'art Jean-Luc Chalumeau a cette formule en 1990 à propos des œuvres de Salle qui illustre assez bien le dilemme pictural des figuratifs post-pop postmodernes : « Par le télescopage d'images sans rapport ni du point de vue du style ni de celui du récit, il tente d'en finir avec l'Art tout en reconnaissant qu'il ne peut y échapper ».

Le grand format - le format publicitaire

Depuis que j'ai commencé à peindre, j'ai préféré travailler en grand format, pour peindre de façon grossière, sans trop m'appliquer, comme un boucher peintre en bâtiment. Pour faire mon art, j'allais dans des drogueries acheter mes pots d'acrylique mural et mes brosses à prix discount. "L'outil n'était plus le pinceau mais la figuration brute, désinhibée, libre, affranchie de toute contingence technique et esthétique" explique le collectif Mission Totale dans le catalogue Libres Figurations. L'expression en grand format est une façon supplémentaire pour moi de libérer mon geste et de m'affranchir de la technique. L'esthétique, c'est autre chose. Dans la peinture grand format - et je considère grand format des dimensions supérieures à 80 cm de longueur et 65 de largeur au moins - il y a la volonté du *bigger than life*, qui rapproche de la publicité : les grands panneaux 4x3m dans les espaces publics, qu'on appelle Billiboard aux Etats-Unis. L'image dans un format qui nous dépasse évoque celle du cinéma comme activité, dans la salle de projection, qui force à lever la tête vers une réalité 10 fois plus grande que nous, au moment où des milliards d'images fixes et en mouvements, selfie, snap et instapix ou stories et shots periscope, circulent autour du monde à la vitesse du photon et sont vues et likées par le biais d'écrans 5-6 pouces de smartphones, ceux-là même qui obligent son maître-spectateur à courber la nuque et baisser le regard en direction du sol. Dans « Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit », Walter Benjamin explique que « grâce à l'agrandissement [...] on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle ». Cette phrase est d'ailleurs parfaitement illustrée en couverture de l'édition de ce texte de Benjamin par une image tirée du film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni. Les toiles que j'ai réalisées dernièrement sont d'une dimension d'environ 100x140 cm, et les images qui y sont utilisées sont agrandies (par le procédé de la rétroprojection) puisque issue d'une coupure de presse, d'un ouvrage d'art ou d'un blog en ligne. Et même si les sujets pris en photo ne retrouvent pas dans ma toile l'échelle 1 (ils restent plus petits que dans la réalité), l'image source est nettement agrandie et s'invite sur la table de dissection du spectateur-enquêteur.

L'image reproduite, répétée, répétée, répétée

Pour la première fois dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes lesquelles furent alors réservées à l'œil rivé sur l'objectif.

Walter Benjamin

Walter Benjamin parle ici de l'arrivée de la photographie qui rend très vite la lithographie comme procédé de reproduction des images complètement obsolète. Et c'est précisément ce tournant pictural et technique qui nous emmène vers cette fascination pour l'image photographique et sa possibilité de reproduction à l'infini. Pour autant, la photographie, son petit frère hyperactif le cinéma et tous les progrès technologiques qui ont fait de ces techniques ce qu'elles sont de nos jours, ne sont pas parvenus à éjecter la peinture du tableau. Alors que, comme le raconte Benjamin, l'appareil photographique est venu se substituer à la peinture qui était alors le seul moyen de recopier la réalité, je cherche pour ma part me substituer à l'appareil photographique, aujourd'hui dans la poche de tout un chacun, et, à l'aide de pinceau, de peinture, d'aquarelle, de toile ou de papier, venir me confronter à cette image photographique et ses copies à laquelle on ne peut échapper. Encore aujourd'hui la photographie reste un mystère pour la plus grande partie de la population, la capture photographique est un tour de passe-passe, de magie. On a beau en connaître le lumineux procédé, en théorie, que celle-ci soit argentique ou numérique, nous sommes plus nombreux à ne pas savoir comment développer une photographie et tout autant à ne pas savoir comment saisir l'image durablement sur une pellicule. En revanche, on sera tous plus ou moins capable de dessiner, souvent maladroitement, ou de peindre souvent aussi maladroitement ce qu'il y a sous nos yeux avec le tout-venant, des bouts de charbon ou de craie sur un mur, des extraits de fruits ou de légumes écrasés peuvent, sur un support clair quelconque redonner des couleurs à cette reproduction naïve. Ce procédé là, tout le monde le comprend, et dès le plus jeune âge. J'ai choisi le médium peinture sans avoir de technique ni de virtuosité, et précisément à cause de cela. Je pense à l'artiste vidéaste Harun Farocki qui dit que « la résistance de la matière est au cœur du travail de l'artiste ». La peinture, l'aquarelle et le lavis sont des techniques et des media que je comprends mais dont la matière, en quelques sortes, me résiste. Ils me donnent en tout cas une impression de toujours repartir de zéro quand j'entame un nouveau travail. C'est comme ça que je vois la résistance de la matière. Dans mon entreprise de remédiation d'un certain nombre d'images qui seraient encore une fois la cartographie de ma mythologie personnelle, je découpe, déchire ou « copie-colle » et « enregistre sous » tous les indices de cette enquête d'un moi picturale.

Le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt son reflet, sa reproduction.

Walter Benjamin

Une chose, un objet bien identifié influence ma peinture, et plus particulièrement les dernières peintures que j'ai réalisées en 2020 : le Poster. C'est à la fois le reflet de ce que l'on veut posséder de près, et aussi un matériau assez pauvre dont l'image qui y figure est reproduite des millions de fois. C'est l'affiche publicitaire de l'espace particulier. La réclame du mur de la maison, de l'appartement, de la chambre. Dans les années 1980, 1990, dans les magazines pour ados, il y a eu cette mode du « poster géant », une image de ton idole à l'échelle 1 ; mon frère avait celui du basketteur Magic Johnson, ma sœur celui du leader de Guns'n'Roses, d'Axl Rose. C'était assez impressionnant. Le poster est le produit dérivé, l'objet plat issu du mass-age qui est l'emblème de la fan culture, j'y reviens dans la seconde partie du memoire. Dans le film *Bean* de 1997, où est développé le concept de merchandising dans ses formes les plus grotesques (la cravate « Whisler's Mother », les petits gâteaux « Whistler's Mother », la chope « Whistler's Mother » ou le poster coquin « Whistler's sister »), une réflexion s'amorce autour du discours de Benjamin sur l'œuvre d'Art L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Le personnage joué par l'acteur britannique Rowan Atkinson va remplacer l'œuvre originale de James Whistler qu'il a bêtement et de manière irréversible altéré, par un vulgaire poster échelle 1 en provenance de la boutique de souvenir du musée où l'œuvre de 1871 vient d'arriver. Plus récemment, dans le film américain *Big Time Adolescence*, le personnage de Pete Davidson souhaite acheter une toile, immense, dans un musée. Après avoir demandé à une conservatrice du musée s'il pouvait avoir le tableau comme il aurait demandé à un vendeur de H&M une chemise taille 40 et que celle-ci lui ait répondu que c'était parfaitement impossible, il se contente alors du poster encadré de la peinture de Jason Craighead, qu'il achète à la boutique du musée en sortant de la visite. Dans la période années 1980 du réalisateur - producteur John Hughes, de *Sixteen Candles* à *Weird Science* à peu près, les chambres d'adolescent ont une place centrale. Et dans ces chambres, les grands posters d'idoles, principalement des groupes de musique, occupent une importante part de l'écran. Les plans dans la chambre de Mathew Broderick dans *Ferris Bueller Day's Out*, avec l'omniprésence des affiches de ses groupes fétiches (Simple Minds, Brian Ferry, Killing Joke, Flesh For Lulu, Cabaret Voltaire...) sont à mettre en parallèle avec la scène de la visite du Art Institute of Chicago. Une visite où Ferris et ses deux acolytes découvrent un grand nombre d'œuvres classiques, et qui rappelle forcément celle d'un autre trio deux garçons une fille, dans *Bande à Part* de Godard. Dans un travail d'invention d'affiche que j'ai fait au mois d'Avril 2020, j'ai rapproché les films *Pretty In Pink* et avec *Les Nuits de la Pleine Lune* où dans l'un et l'autre on retrouve des reproductions en poster d'œuvres de Piet Mondrian, et qui souligne la tradition « d'habiller » les murs d'un intérieur privé, intime, particulier avec des reproductions de toiles de maître, et dans les années 1980, avec de simples affiches pas forcément encadrées. Les deux reproductions de Mondrian dans l'appartement de banlieue personnage de Pascale Ogier et Tcheky Karyo sont rappelées par des touches de bleu, de jaune et de rouge tout au long du film de Rohmer.

La technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série.

Walter Benjamin

Comme une façon de boucler la boucle, les œuvres du Pop Art utilisant la sérigraphie se sont retrouvées imprimées sur posters à des millions d'exemplaires. Et ces exemplaires de se vendre en magasins et en supermarchés. Les supermarchés et hypermarchés font partie, depuis plus de quarante ans maintenant, de notre quotidien et de notre façon de consommer, de faire les courses. Inconsciemment mais indubitablement, le projet supermarché a modifié notre vision du monde et des produits de consommation. Nous voyons (plus que regardons) non pas un article mais une dizaine, une quinzaine d'articles identiques (couleurs, taille, poids...) sur une étagère de rayon, entourée de multitudes d'autres articles, similaires, multiples. Warhol parlait des supermarchés comme nouveaux musées : en plus des typos et des couleurs d'étiquettes, l'agencement des produits dans les rayons les transforme en autels de la profusion et de l'abondance. On a pris l'habitude visuelle de voir les biens de consommations en multiples exemplaires. Les paquets de céréales, les pots de pâte à tartiner, les barquettes de margarine, les packs de lessive Omo. Tout ce que Warhol soulignait déjà avec les boîtes de lessive Brillo ou les soupes Campbell's et les bouteilles de Coca. On peut alors parler d'une esthétique sérigraphique, forcément Pop, de l'image contrastée, graphique, qui peut se multiplier comme des Mogwai sous la pluie, comme le pochoir d'un Banksy.

Nous sommes également « colonisés » dans notre quotidien par la répétition des images. Publicité en boucle, informations en boucle, GIF animés, vidéos snap courtes qui tournent à l'infini. C'est la particularité des images, fixes ou animées, de l'ère du numérique. Cette ère numérique nous invite également, quotidiennement, à copier-coller un certain nombre d'objets digitaux, ou virtuels, images ou textes. D'un simple clic droit, d'un simple Pomme C Pomme V ou Ctrl C Ctrl V, l'objet sélectionné se multiplie à notre guise. Encore très marqué dans mon approche de l'image par le contraste fort et la trame sérigraphique, j'ai pris mes distances cette année en entamant un projet lithographique. Plus long, plus lent et aux tirages limités, cette technique vient s'opposer absolument au *zeitgeist* numérique. J'y reviens dans la troisième partie de ce mémoire, puisqu'il s'agit d'un projet sur les maillots cyclistes.

L'esthétique de la trame de l'image comme l'ont exploité des artistes comme Alain Jacquet, Sigmar Polke ou Roy Lichtenstein m'a beaucoup marqué. Nous, les milléniaux, la génération Y sommes plus contemporains de l'image numérique et du

pixel. J'ai encore du mal à exploiter les caractéristiques de l'image numérique, que je vois comme une technique actuelle qui ne m'évoque rien d'autre dans ma pratique qu'un outil pratique. Je suis un partisan de cette déclaration d'Hollis Frampton qui dit que « pour qu'une technologie devienne une forme artistique, il faut d'abord qu'elle devienne obsolète ». L'image pixelisée est trop actuelle et ne représente que l'erreur et le problème de taille et de poids d'un fichier. En aucun cas je peux l'assimiler à une exploitation volontairement artistique dans le cadre de mon travail. La trame en revanche, que l'on retrouve dans l'image sérigraphique peut apporter un filtre à l'image, même actuelle, et la dégage un peu de sa réalité quotidienne d'aujourd'hui.

Fan Fan Fanatisch

*Fan Fan Fanatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Make-up das ist dramatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Und tanzen automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Musikidol sympathisch
Fan, Fan, Fanatisch
Und tanzen so extatisch
Der Akt ist atmosphärisch,
Die Resonanz hysterisch, Idol ganz oben,
Fans, die toben
Fan, Fan, Fanatisch
Liebe automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Tanzen so apathisch
Der Akt ist atmosphärisch...
Fan, Fan, Fanatisch
Make-up das ist dramatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Und tanzen automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Tanzen automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Tanzen automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Liebe automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Tanzen automatisch
Fan, Fan, Fanatisch
Tanzen automatisch*

Rheingold, Fan Fan Fanatisch, 1982

Tout individu qui ne collectionne pas quelque chose n'est qu'un crétin, une pauvre épave humaine

M. Fauron, président des collectionneurs de bagues de cigare, 1964

Lorsque l'on se situe dans le registre de la citation, par l'image, le son ou le texte, il faut avoir à disposition la banque de données nécessaire. Même si aujourd'hui - avec l'avènement du numérique et du nano, et le fait de pouvoir mettre la connaissance universelle et les images qui y sont associées dans sa poche - le processus est grandement facilité et nettement moins encombrant, il est inévitable pour l'artiste postmoderne de posséder autant que possible ses sources, matières de réflexion et matières plastique en devenir. Cette accumulation de sources, cette collecte, peut entraîner vers la collection, vers le classement et le souci de conservation ; son possesseur devient dans ce cas un collectionneur, le cas échéant, sans ordre ni soin, un thésauriseur. Je reviendrai régulièrement dans cette partie aux propos de Jean Baudrillard dans son livre *Le Système Des Objets - La consommation des signes*, et particulièrement la partie B *Le système non fonctionnel ou le discours subjectif* et son chapitre intitulé *Le système marginal : la collection*.

J'ai déjà parlé plus tôt de mes passions successives pour le sport, la musique pop, le cinéma ou l'Art, entre autres. Ses passions, depuis l'âge de 6 ou 7 ans, se sont plus souvent manifestées ou matérialisées par l'admiration, l'imitation et la collection d'objets et d'images se rapportant à mes idoles. Plutôt que par la pratique et le travail acharné pour devenir moi-même un sportif de haut niveau, un musicien reconnu, un acteur, un réalisateur de talent ou un artiste qui enchaîne les expositions. Ce qui m'a toujours intéressé, ce sont les accoutrements, les images, les produits dérivés, les posters. Je préférais me déguiser en André Agassi et jouer au tennis sur le mur de la maison plutôt que l'on ne m'inscrive au club de la ville. J'ai remporté plusieurs dizaines de Tour de France, dans mon jardin, mes sœurs me remettant après la course victorieuse le maillot jaune de Leader (confectionné par ma mère), le bouquet de fleurs en papier journal et la célèbre peluche de lion. Plus tard j'ai joué dans beaucoup de groupes de rock : Strokes, Libertines, Raptures, AS Dragon, en tant que bassiste remplaçant, devant ma glace. Et ma carrière cinématographique a de quoi rendre jaloux Gérard Depardieu. J'ai tourné avec les plus grands dans des western, des polars, des films d'Arts martiaux, des comédies musicales et des mélodrames, sans jamais quitter les quatre murs de ma chambre, munis d'un simple petit appareil photo numérique que mon père avait reçu en s'abonnant à *l'Homme Moderne*, au l'orée des années 2000. Mon rapport à mes passions a donc toujours été de m'approprier les codes, les signes, les tenues, les jargons, tout en restant dans le périmètre très restreint de ma chambre d'enfant puis d'ado et la maison familiale. La collection est inhérente à cette « dévotion », il y a une dimension mystique dans le fait de s'approprier ses idoles par l'image (les photos de magazines, posters...), par les produits dérivés, les opus qu'ils produisent (cassettes, disques, dvds...) ainsi que leurs postures, leurs « dégaines » ou leur langage.

Ma passion pour la musique rock, développée dès l'âge de 14 ans, m'a bien sûr familiarisé avec la culture anglo-saxonne et la culture anglaise en particulier. La fan-culture est très forte dans le monde anglo-saxon, et les anglais sont peut-être ceux qui incarnent mieux le rôle de fan ou de supporter. Dans un stade de football, que ce soit pour un match de Manchester United ou un concert d'Oasis, leur dévotion est totale. Ils vivent leurs passions au maximum. C'est un pays où le concept de « fan club » est très fort et très répandu. Le leader du groupe The Smiths, Morrissey, s'est d'abord fait connaître en tant que président du fan club des New York Dolls à Manchester, écrivant régulièrement à la presse spécialisée pour dire son amour du groupe proto punk-glam de la Grosse Pomme. C'est sur ce phénomène très british que l'artiste britannique Jeremy Deller va se pencher au début de sa carrière, dans les années 1990, et notamment avec sa première exposition *Open Bedroom*, 1993. Dans la maison de ses parents, une grande installation *In Situ* où sa chambre de jeune homme et les images qui l'ornaient occupait une place centrale du dispositif. Le tour de force de l'artiste est d'avoir envisagé sa maison familiale à la fois comme un lieu d'exposition, une installation dans laquelle le public pouvait circuler, déambuler, mais aussi un ready-made. Un peu comme le décor d'un film d'Eric Rohmer, où l'on a l'impression de prime abord d'être dans un intérieur habité qui précède le film alors que le réalisateur y maîtrise la totalité de l'agencement des meubles, des tableaux, des objets et surtout, des livres. Dans une bibliothèque chez Rohmer, même si l'on n'en voit que la tranche et que celle-ci est illisible à l'écran, chaque ouvrage qui figurere sur les différentes étagères est minutieusement sélectionné par le cinéaste, pour le tournage précis de la scène. On va retrouver le même principe, en quelque sorte chez Deller où la maison donne l'impression d'être dans son état initial, comme elle est au quotidien, bien qu'en fait il en est modifié la place d'objets, de meubles et rajouté des tableaux et cadres, se servant de la maison aussi comme lieu d'exposition et non seulement un ready-made du pavillon de banlieue de l'anglais moyen. Dans sa chambre particulièrement, il met en exergue, en évidence, les rares peintures de sa carrière d'artistes (il n'en montrera plus jamais après cette exposition), des portraits par exemple de Keith Moon, l'emblématique batteur des Who, mort prématurément en 1978 à cause d'une trop forte ingestion de barbituriques. Il appelle ses toiles des « devotional paintings », considérant ainsi le rock comme une religion (en écho au *Rock My Religion*, de Dan Graham) dont Moon serait un messie, un prophète, un ange. Sur l'une des toiles, on peut lire en rouge sur fond noir « hope I Die », une partie des paroles du premier grand hit des Who, *My Generation*. Sous une autre, Deller a écrit au feutre sur une feuille A4 *I am the Resurrection*, titre d'une chanson des Stone Roses, un groupe de Manchester extrêmement réputé en Angleterre. Sur une fenêtre sont écrites les paroles « Every day I look at the world from my window » de la chanson *Waterloo Sunset* des Kinks. Il refera plus tard le même travail avec d'autres textes isolés de chansons pop anglaises, d'Happy Mondays ou de The Fall, considérant comme paroles d'évangiles les textes des « apôtres » Shaun Ryder et Marc E. Smith.

Quelques années plus tard, en 1997, un autre de ses projets va entrer en résonance avec ma conception du statut de fan et de créateur à la fois. Un phénomène qui aujourd'hui concerne la quasi-totalité des cinéastes, musiciens,

illustrateurs et créatifs en tous genres. Ils ont tous choisi leur voie en partant de leur postulat de « fan de ». En 1997 donc, Jeremy Deller monte le projet *The Use Of Literacy*. A l'entrée de plusieurs concerts du groupe Manic Street Preachers, il interpelle les fans du groupe en leur distribuant des flyers leur demandant, s'ils le veulent, de partager dans une exposition à venir, les dessins, poèmes, peintures, objets et autres qu'ils ont créé sous l'influence des chansons et des membres du groupe. Manic Street Preachers est connu à l'époque pour être l'archétype du groupe britpop lettré dont les membres sortent tous d'écoles d'Art, et dont les paroles citent pêle-mêle des références au cinéma, à la littérature française, à la philosophie allemande, aux religions d'Asie du sud-est... Le but de Deller est de réunir un maximum de production de fans que le groupe aurait influencé par toutes les références distillées au fil de ses albums. Une manière d'illustrer comment les gens embrassent la pop-culture pour la mêler à leur quotidien, et comment les « idoles » transmettent leurs goûts à ceux qui écoutent leur musique, ou regardent leur film. Tous les fans de l'album *The Queen is Dead* des Smiths ont vu *Orphé* de Cocteau avec Jean Marais. Ces deux projets, parmi tant d'autres, mettent en évidence l'importance de la collecte et de la collection dans la fan culture. Le degré ultime étant de posséder un objet ayant appartenu à l'idole, une relique. Le peigne d'Elvis Presley, le blouson de James Dean, la paire de lunettes de Janis Joplin, le rasoir électrique de Claude François.

D'après Baudrillard, « les objets sont la consolation, la mythologie quotidienne qui absorbe l'angoisse du temps et de mort, au moment où s'effacent les instances religieuses ». Considérons que la Pop Culture débute dans les années 1950, avec l'âge d'or du cinéma hollywoodien, la naissance du Rock'n'Roll, les superhéros de Comics, la Science-fiction, les playmates. Elle va clairement s'adresser à une partie de la population, toute neuve, dont on vient d'inventer, ou de considérer l'existence : les adolescents, les Teenagers. Ils sont nés sur les cendres encore chaudes de la seconde guerre mondiale et compte bien ne pas passer leur vie à la faire, mais plutôt à boire des milkshake fraise en regardant Marlon Brandon et Natalie Wood au Drive In, ou en se déhanchant sur *Jailhouse Rock* et *Shakin' All Over* au diner le vendredi soir. On peut également considérer qu'après les horreurs des deux guerres successives et de celles qui se tiennent encore ici et là (Corée, Algérie, Vietnam plus tard), cette culture adolescente serve d'exutoire, de refuge à toute une jeunesse du monde occidentale qui remet en question la religion, d'une part, et qui est à la recherche de légèreté, d'une certaine insouciance d'autre part.

Au-delà de posséder les disques vinyles et un certain nombre d'objets (meubles, ustensiles, accessoires...) dont les stars font directement ou indirectement la promotion à travers des films, des photos de presse, des publicités, cette période de la naissance de la Pop Culture et du Mass-age voit aussi apparaître le produit dérivé. Poster, t-shirt, gadgets en tout genre. Autant d'objets produits en masse et à bas coût pour satisfaire la volonté du fan de se rapprocher de son idole ou de montrer de façon ostensible ou parfois ostentatoire ses penchants. Dans *Toy Story 2*, le Sheriff Woody se retrouve dans la collection d'un obsessionnel de la série *Woody's Roundup*, dont le célèbre jouet Pixar s'avère être la figurine. Il découvre alors que son image a été déclinée de mille façons, en jeu de fléchettes, en taille

crayon, en une multitude de gadgets pour amuser les enfants dont ils sont la cible principale. Woody se rend par la même occasion qu'il n'est pas unique et qu'il a certainement été produit en série. Le collectionneur a chiné tous ses articles et les différentes figurines de la série pendant des années et se retrouve, depuis l'acquisition malhonnête du shérif dans un *garage sale* (vide grenier devant les maisons dans les pavillons de banlieues des villes américaines) à la tête de la collection la plus exhaustive sur le sujet.

La création du produit dérivé, du « merchandising » profite aussi bien au créateur qu'à l'admirateur. Cela permet, dans le cas d'un film d'exister au-delà de la projection en salle, aux admirateurs de s'identifier un peu plus au héros, d'en avoir sa part et pourquoi pas de retourner voir le film en salle affublé des attributs du héros. Un exemple de la réussite commerciale des produits dérivés est sans aucun doute celui de la saga *Star Wars* de George Lucas. Le film initial s'adressant à un public ado, et George Lucas étant lui-même issu de cette fan-culture (comics, serials, littérature S.-F), il a anticipé l'engouement du jeune public pour toute une série de figurines et de jouets qui découleraient du long métrage. C'est certainement cette volonté du public de posséder un maximum de ces objets qui a permis à la saga de durer dans le temps. Contrairement à la petite collection du personnage malveillant dans *Toy Story* qui conserve les figurines et produits d'une série western de son enfance qui n'a existé le temps de quelques épisodes seulement. Avec les produits *Star Wars*, Lucas a assuré une diffusion mondiale du film, une notoriété durable dans le temps et un revenu financier permettant de continuer l'aventure cinématographique encore un bon moment. Le phénomène objet *Star Wars* symbolise la réussite globalisée du merchandising autour d'un film, d'une saga, que beaucoup ont cherché à copier.

On retrouve certaines des figurines ou peluches ou certains des jouets Kenner (la marque qui produisait les jouets *Star Wars* jusque dans les années 1990) chez un artiste ayant énormément travaillé sur la question baudrillarienne du système des objets, le new-yorkais Haim Steinbach. Il s'agit dans son travail d'opérer une réflexion sur un grand nombre d'objets, sur le grand nombre d'objets du quotidien qui nous entourent, que l'on possède – et qui nous possèdent ? – et la place qu'ils prennent ou celle qu'on leur donne, notamment dans notre habitat, dans notre espace privé. Sa production depuis la fin des années 1980 est la parfaite illustration à la fois des réflexions Baudrillard dans trois ouvrages que je cite régulièrement ici, *Simulacre et Simulation*, *La Société de Consommation* et *Le Système des Objets*, et du court roman que j'évoque plus tard, *Les Choses* de Georges Perec. Les objets de Steinbach sont déployés, voués à la disposition sur des supports prévus à cet effet, étagères, buffets, tables, eux-mêmes pensés, *designés* et agencés pour venir occuper harmonieusement une place dans l'intérieur moderne. Les objets deviennent une mémoire de classes, de groupes, de cultures et d'individus qui font partie d'une société historique. Je reviendrai plus tard sur ce phénomène avec les objets liés au sport et images liées aux icônes sportives. Les « choses » sont des figurations du temps, représentent la vie vécue de l'enfance à l'âge adulte. En les alignant et les disposant comme il le fait, comme on le fait chez soi ou dans une boutique de décoration d'intérieur, il leur fait créer un horizon de « personnages », telles les

matriochkas qui trônent fièrement sur le vaisselier de la salle à manger de la Datcha, élégants et vulgaires ou froids et sensuels, Kitsch et parfaitement tendance. « Ses objets sont comme des fantômes qui détiennent une place de choix dans l'expérience humaine, du fait qu'ils représentent la caducité et le mouvement qui précipite les choses dans l'indistinction Et que la réalité est un mal, un mensonge, un vertige. » dit Germano Celant à propos du travail de Haim Steinbach. La question récurrente que pose l'artiste est si l'objet est une entité qui décore notre espace ou bien qui le dévore ? Est-il un ami ou bien un monstre ?

Haim Steinbach porte l'accent sur l'origine matérielle de l'œuvre d'Art, la collecte de ses fournitures, une collecte souvent payante qu'il fait dans les drugstores de Lower East Side, chez les antiquaires de Soho ou aux marchés aux puces du New Jersey. Plus erratique que la collection, moins organisée et moins systématique, moins soucieuse de la valeur des objets, plus détachée, la collecte évite « l'enchantement mortel de la collection » qui, selon Baudrillard, fait « courir le risque d'une élimination définitive de la réalité ». D'autres artistes comme Annette Messager ou Hans Peter Feldman ont souvent fait part de leur besoin irrésistible de collecter, comme un enfant collecte des feuilles pour un herbier. Et ces collectes se sont parfois transformés en collection, organisée, triée, conservée et protégée. C'est le cas de Feldman. En 1980, il se retire du monde artistique et se consacre à son magasin de jouets et d'antiquités. Il ne cesse pour autant de collectionner images, livres, chapeaux et toutes sortes d'objets de la vie quotidienne. Pour boucler la boucle conceptuelle autour de l'objet manufacturé/œuvre d'Art, il déplace pièce par pièce ce magasin pour le reconstituer au sein d'un espace d'exposition.

La collection est là où triomphe cette entreprise passionnée de possession, là où la prose quotidienne des objets devient poésie, discours inconscient et triomphale.

Jean Baudrillard, *Le Système Des Objets*

« Collectionner, c'est se protéger, c'est une manière de lutter contre la mort ». C'est du moins ce qu'affirme Annette Messager dans un entretien avec Bernard Mercadé, retranscrit dans l'ouvrage *Annette ou la taxidermie des désirs*. Umberto Eco dans *La Guerre des Faux*, 1985 dit que « Notre Art, comme celui du Moyen Âge, est additif et composite. Aujourd'hui l'expérimentation élitiste coexiste avec la grande entreprise de vulgarisation populaire, les échanges et empreintes réciproques sont continus ».

L'illustration de la citation d'Eco pourrait être le travail d'un artiste comme Richard Prince. Son travail autour de la collection de livres, très vaste et très ouverte, allant de la littérature classique aux polars de gare, de « pulp fictions » à des romans de S.-F.. Il organise avec *American Prayer* toute la littérature qui l'a éduqué en un autoportrait abstrait, ready-made, où les associations d'idées et de références à d'autres domaines culturels foisonnent. Pour l'artiste américain, la collection se divise en deux catégories : « Got It » / « Need It ». Ceux que j'ai et ce dont j'ai besoin.

On commence toujours une collection un peu par hasard, dit Benjamin dans son texte « Je déballe ma bibliothèque ». La première pièce d'une première collection est le plus souvent offerte par un proche ou héritée d'un proche. Pour Benjamin, c'était les livres d'images de sa mère. Il affirme en outre que l'héritage est le moyen le plus sûr de parvenir à une collection. Pour ma part, ce fut des modèles réduits de bateaux, en bois, qu'on achète le plus souvent dans les villes portuaires. Un oncle m'avait offert le premier pour un anniversaire. C'est certainement le cas du personnage du vilain collectionneur de *Toy Story 2*. Sa collection autour de Woody's Roundup a dû commencer quand il reçut, enfant, la première poupée à l'effigie du Sheriff. Il a tout du collectionneur obsessionnel, acariâtre, prêt à toutes les bassesses pour acquérir la pièce ultime de sa collection. Vieux gars, célibataire, repoussant, filou, menteur et malhonnête. Et magnifiquement interprété par l'acteur américain Wayne Knight, connu pour son rôle de Newman dans la série *Seinfeld* et celui, décisif, de l'informaticien félon à l'origine du dysfonctionnement fatal dans le premier volet de *Jurassic Park* de Steven Spielberg, en 1993. Malgré tout, et à l'instar des deux autres rôles joués par cet acteur hors-norme, il se dégage de ce personnage de collectionneur quelque chose de pathétique, d'émouvant, car sa volonté jusqu'au boutiste de compléter sa collection, en dépit de l'aspect pécunier qu'elle revêt, montre aussi l'attachement de l'homme à ce morceau de son histoire personnelle, intime, liée à son enfance, probablement. « Passe-temps au sens fort, la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé où l'homme se donne à chaque instant le jeu de la naissance et de la mort » dit Baudrillard dans *Le Système Des Objets*.

« Un phénomène qui accompagne souvent la passion du collectionneur, c'est la perte du sentiment du temps actuel » Maurice Rheims. Baudrillard parle quant à lui de « la ritournelle de l'époque contenue dans l'objet ».

J'insère ici un passage de *Le présent comme inquiétude : temporalités, écritures du temps et actions historiographiques* par Déborah Blocker et Élie Haddad, paru dans la Revue d'histoire moderne & contemporaine en 2006.

De cette nouvelle « crise du temps », F.Hartog discerne deux symptômes. Le premier serait le remplacement d'une idée du passé comme temporalité du révolu par la notion de mémoire, au moyen de laquelle ce qui était compris comme mort ou dépassé est sans cesse revivifié dans le présent, non comme exemplarité mais bien comme co-présence. Le second serait l'émergence, en pensée comme en action, de la notion de patrimoine, par laquelle les traces du passé restructuré en mémoire sont comprises comme devant irriguer toute action présente et deviennent les fondements sacralisés d'une identité individuelle ou collective qu'il faudrait à tout prix préserver. L'apparition d'une société mémorielle rétrécirait le champ d'expérience car la mémoire est un « instrument présentiste » qui s'accompagne d'un « usage présentiste du passé ».

La série SOUVID-19, que j'ai entamé en avril 2020 est mon travail le plus axé sur l'accumulation domestique d'objets, qu'ils soient medium de culture, lecteur ou émetteur d'opus, aussi vêtements, jouets ou simples colifichets. Ce projet prend sa source dans l'accumulation des pièces qui composent une collection. J'ai entrepris une collection de maillots d'équipes cyclistes professionnelles il y a quelques années. Une nouvelle collection après celles de disques vinyles, de DVD et K7 vidéos, de figurines Star Wars et de paires de chaussures Adidas. Procédant à l'achat desdits maillots en polyester et autres jerseys en laine acrylique sur des sites de vente en ligne principalement, je me suis intéressé aux photos des maillots servant à la vente de l'article. J'ai entamé une série d'aquarelles à partir de ses photos de sites de vente, comme je l'explique plus en détail dans la dernière partie du mémoire. Rentrant dans un processus au long-cours, les maillots se sont accumulés plus vite que les A3 aquarellés. Placés sur cintre, je les alignais sur un rack rapidement trop petit pour accueillir la collection qui augmentait de façon exponentielle. Je les classais plus ou moins chronologiquement, ne laissant voir que la manche et le flanc du vêtement comme on ne voit que la tranche des livres d'une bibliothèque ou la tranche des disques dans le meuble Hi-Fi. Vues de face, toutes ces tranches formaient alors un tableau abstrait aux couleurs claquantes, acidulées ou fluos selon les périodes. C'est au même moment que j'ai découvert deux projets de Mike Kelley, les broderies en grandes tapisseries des *Stuffed Animals* et les accumulations d'objets de pacotilles, breloques et colifichets coulés dans la résine sur de gigantesques panneaux. Je ne voulais surtout pas altérer ma collection, ne pas la sacrifier, ne pas abîmer même un peu mes précieux maillots (dont certains sont rares et coûteux) dans la résine. Dans *Ma Philosophie de A à B...*, Warhol évoque le problème de ne pas vouloir abîmer une chose, même peu précieuse comme un magazine, auquel il tient : « Je ne découpais jamais les poupées à découper [...] je ne voulais pas abîmer les belles pages où elles figuraient. J'ai toujours laissé mes poupées dans mes albums ». J'ai d'abord songé à les empiler et les entasser entre des plaques de plexiglas. Imaginant le résultat trop pérenne et encombrant, l'idée m'est venue d'utiliser les grands sacs en plastique dont l'usage domestique permet d'entasser les vêtements de saisons et d'y vider l'air afin de gagner de la place dans les armoires. Paul Valéry évoque cette difficulté dans un passage de *Pièces sur L'Art* dans « le problème des musées », en disant : « La collection constitue un abus de l'espace ». L'utilisation de ces sacs de mise sous vide permet ainsi de questionner ce phénomène. J'ai néanmoins détourné dans un premier temps cette problématique en « vacuumisant » (du terme anglais Vacuum, l'aspiration) des maillots disposés en essayant d'agencer les tons à ma guise, en gardant le sac assez plat afin d'obtenir une sorte de « tableau mou ». J'avais l'effet d'une disposition aléatoire des maillots dont les logos s'entrecoupaient – n'étant plus lisibles dans leur intégralité - et les couleurs s'entrechoquaient. Le tout pouvant s'accrocher au mur, comme un dessin, une toile libre. J'intitule ce projet « Danger : Vacuum », en référence à une scène du film *Airplane II: The Sequel* où, dans l'avion, le personnage de Ted Striker, interprété par Robert Hays, se fait attaquer par un tuyau d'aspirateur ménager sorti tel un cobra d'un placard où figurait un panneau « Danger : Vacuum ». Pour décrire formellement ce projet, j'emprunte les mots de Michel Troche dans un article sur la Figuration Narrative, que je trouve adaptés au résultat que j'ai obtenu : Danger : Vacuum « disqualifie les pratiques picturales du vieil Art moderne où l'absurde le dispute au redoutable sur fond d'ironie féroce ».

Surtout que dans les maillots utilisés figurent certains dont le design emprunte de manière patentée à l'Art abstrait, particulièrement à Mondrian. Au-delà de l'aspect humoristique » et de la dérision sur l'Art abstrait, il y a également une réflexion vague sur le recyclage de ces matières polluantes (le PET/PE du sac, l'acrylique et le polyester des maillots) à des fins de création artistique.

Il faut confronter des idées vagues et des images claires.

Jean – Luc Godard, *La Chinoise*

Au moment du premier confinement, ce travail et son procédé ont pris une nouvelle dimension. Une troisième en l'occurrence puisque j'ai commencé à mettre dans les sacs des séries d'objets que j'avais accumulé chez moi, des objets souvent hérités de proches ou chinés : horloges, montres et réveils, postes de radio, téléphones à cadran ou sans fil et portables, des claviers et machines à écrire, appareils photos mais également d'autres accessoires et objets liés au cyclisme : bison, mitaines, casquettes... Tous ces objets, comme autant de témoignages des êtres consommateurs et accumulateurs de biens que nous sommes, allaient être serrés, entassés, comprimés et privés d'air dans ces grands sacs changeant au gré des objets que j'y avais inséré. Nous étions alors nous-même serrés, entassés, comprimés et privés d'un air plus bon à respirer ; il fallait rester sous cloche, sous vide, soumis à la Covid jusqu'à nouvel ordre. J'avais juste à appuyer sur le bouton ON de mon Hoover Mustang SXV8 triple aspiration sans sac et le tour, le mauvais tour était joué. Souffler n'est pas jouer, aspirer oui.

J'y aborde le fait d'accumuler, de stocker, de remplacer les objets sans se débarrasser du précédent obsolète, usé ou cassé, pour pallier une crainte, une peur de manquer, même et surtout d'objets non-vitaux. Ils valent à la fois pour leur illustration d'une production de masse, d'une consommation intensive ainsi que pour une considération esthétique à part entière, plus personnelle, pour des "choses" produites hier ou aujourd'hui à des milliers ou millions d'exemplaire, en série, que l'on accumule volontairement sur des étagères ou dans des placards, et qui semble former une entité évolutive qui nous représente ou nous définit par certains aspects. Amasser des objets, des exemplaires est une sorte de boulimie, a priori non douloureuse ni traumatisante. Les kilos augmentent et l'appétence grandit. L'appétit vient en mangeant, la collectionniste en collectionnant. Au-delà de la simple collection et de la conservation, il y a le fait de savoir que l'on en dispose, que c'est là quelque part, consultable, écoutable, admirable, sortable et remisable. Bien sûr ce phénomène n'est pas sans poser de problèmes, de place, d'argent, d'utilité ou d'inutilité. Dans un entretien lié à la sortie de son film *Ne croyez surtout pas que je hurle*, Frank Beauvais explique le rapport compliqué qu'il a entretenu avec les objets et l'accumulation que l'on peut en faire, involontairement parfois. Il dit qu' « avec les objets, on construit notre cercueil, même si on en choisit nous même le

capitonnage ». Bien sûr, le regard mortifère sur la collection (ou conservation) vient avec l'âge, l'avancement dans la vie et la réalisation que toutes ces choses ne pourront nous suivre éternellement. Enfants de la société de consommation, nous avons appris à remplacer l'objet obsolète par un plus performant. La dimension de performance est inhérente à cette course consommatrice. Nous avons au fil du temps attaché une certaine importance à ces possessions, même obsolètes, usées ou cassées, comme autant de pièces d'un musée intime, personnel. "Ils discouraient longtemps du génie d'une pipe ou d'une table basse, ils en faisaient des objets d'Art, des pièces de musée" écrit Georges Pérec dans *Les Choses*. Nos parents exposaient les boîtes métalliques KUB ou BANANIA de leur enfance, ou un moulin à café ayant appartenu à leur grand-mère. Nous pouvons exposer une console Mega-Drive ou un coffret K7 vidéo de *Maman J'ai Raté L'Avion*. C'est ce que Baudrillard appelle l'objet ancien, marginal, qui n'a plus d'incidence pratique mais est là uniquement pour signifier. Il n'est néanmoins pas fonctionnel ni simplement décoratif, il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système. Il signifie le temps. L'objet ancien est purement mythologique dans sa référence au passé. Baudrillard ajoute que « si l'objet fonctionnelle est efficace, l'objet mythologique est accompli. Il a un statut psychologique spécial : ne servant à rien, il sert profondément à quelque chose. Il y a évidemment la notion sentimentale, nostalgique. Ce sentiment de nostalgie face à des objets permet une évasion de la quotidienneté. L'évasion n'est jamais si radicale que dans le temps, jamais si profonde que dans sa propre enfance. L'objet ancien par exemple est sans exigence de lecture, il est légende puisque c'est d'abord son coefficient mythique et d'authenticité qui le désigne. Époque, style, modèles où séries, précieux ou non, vrai ou faux, rien de tout cela ne change à sa spécificité vécue, il est ni vrai ni faux, il est parfait. Cette notion peut devenir un critère esthétique, des qualités esthétiques qui sont apparues avec l'obsolescence de l'objet, créant un sentiment de nostalgie mais évoquant aussi une recherche d'authenticité ». Personne n'expose chez lui, chez elle, une console Super Nintendo en 1993. On joue avec et on la trouve moche, comparée à la Atari d'avant, ou à PONG. Notre perception change au gré des années, des modes et des styles qui passent. Au fil de notre expérience et de notre vieillissement, ou de notre maturité. Dans le projet SOUVID-19, la dimension esthétique des objets utilisés est réelle.

L'approche du présent par le langage artistique du simulacre, ou du pastiche d'un passé stéréotypé, dote la réalité présente du charme et de la distance d'un brillant mirage.

Fredric Jameson

Ils ont un pouvoir d'attraction intrinsèque, lié à la mémoire collective. Sans forcément, comme dans *Les Choses* de Pérec, les considérer comme des pièces de musée ou louer le génie du design, le téléphone à cadran, le transistor, l'écran cathodique ou la machine à écrire peuvent fonctionner comme des pictogrammes. Les pictogrammes évoluent, certes, de nouveaux apparaissent en fonction de l'évolution technologique. Néanmoins, dans la signalisation urbaine, dans l'espace public, le téléphone est encore souvent symbolisé par le combiné des téléphones à cadrans et non par le téléphone sans fil. Si plusieurs générations du même objet

s'accumulent, il ne faut pas forcément y voir que l'exposition du chineur et son obsession pour un passé révolu qu'il regrette. L'esthétique rétro, vintage, dans une production artistique actuelle n'est pas systématiquement parasite. Même si elle ne peut pas être le seul intérêt de la pièce produite, elle ne peut pas nuire d'office par sa simple présence. Disqualifier une œuvre d'Art car elle comporte trop d'héritages de styles appartenant au passé serait céder trop rapidement à une idéologie ultracontemporaine de l'Art. Le recours à des esthétiques passées ou des objets à connotation rétro ne doit ni être un bouclier contre une modernité qui nous dépasse, ni être un épouvantail à oiseaux hypermodernistes. Il est parfaitement possible de parler de son époque, à son époque, en usant de ficelles et d'écrins de décennies écoulées depuis des lustres. Ou de lustres éteints depuis des décennies. Dans le travail de l'artiste vidéaste Jennifer Juniper Stratford, et particulièrement ses vidéoclips, on retrouve une esthétique très marquée par les années 1980. C'est d'abord lié à l'utilisation d'un matériel vidéo analogique, caméras et synthétiseurs de montage comparable à ceux des grandes heures du vidéo clip sur MTV. Ça correspond à son enfance, son adolescence et donc à son rapport à la télévision qui était pour elle comme une nourrice, aux deux sens du terme : qui l'occupait (et la surveillait?) après l'école en attendant le retour de sa mère et qui la nourrissait, culturellement. Elle récupère une technologie codée, codifiée, et l'exploite dans un discours Camp, mauvais goût pourrait-on dire, dont la dimension subversive est toujours d'actualité aujourd'hui. Les questionnements du genre, des genres et du corps, alors initiés à l'époque par Divine, Dead Or Alive ou Sylvester dans la Pop Music, sont plus que jamais à l'ordre du jour et beaucoup de combats sont encore menés pour la reconnaissance des différences. Son travail, qui s'appuie sur une esthétique et une technologie qu'on pourrait qualifier d'obsolètes, permet de mesurer dans le temps les avancées mais aussi les reculs sur ces sujets dans la société, tout en restant dans un cadre artistique et créatif défini et identifiable.

Une esthétique passée permet un rappel d'une époque où les phénomènes de société sont liés à une émulsion créatrice qui aura une grande visibilité dans l'espace public. Le Pop Art est toujours lié à la société de consommation bien installée dans le monde occidentale dans les années 1960. Le Punk lui est toujours lié à la contestation d'un ordre patriarcal et réactionnaire, à la fin des illusions de la société de consommation, le début des récessions et du chômage de masse. Son esthétique, même récupérée par la publicité ou le système, renvoie pourtant encore au nihilisme d'une génération "sans futur". Christian Marclay dit à propos du Punk que c'est "le seul mouvement que {j'ai} pu découvrir en direct". C'est à la fin des années 1970. Beaucoup d'experts en musique populaire et en musiques actuelles sont d'accord pour parler du Punk comme du dernier bouleversement, la dernière révolution dans le rock, dans la pop musique "traditionnelle", et que dans la musique actuelle seuls le Rap et la Techno ont provoqué depuis un tel séisme, sachant que ces deux autres mouvements illustrent le progrès technologique par l'utilisation de l'électronique en musique. Le Punk est à la fois un bouleversement musical (le jeu, le son, les propos, la technique), social, vestimentaire ; mis à part le Grunge et Nirvana, qui était une version dépressive et pluvieuse du Punk, il n'y a plus eu de grand

mouvement qui révolutionnera le Rock. Ce qui a suivi dans les années 1990, 2000... n'a été que de la redite, de bonne facture, mais redite quand même. D'un point de vue personnel mais très partagé, il en va de même en cinéma. Beaucoup de très bonnes choses depuis, disons, la Nouvelle Vague, mais rien d'aussi puissamment destructeur et inspirant dans le monde. Partant de ce constat et ayant grandi dans les années 1990, ma génération n'a pas vu de grand mouvement se faire *en direct*, pour reprendre l'expression de Marklay. La posture postmoderne - citations, (ré)appropriation, sampling... - est une position qui s'est imposée d'elle-même. Jusqu'à l'imposture postmoderne que j'explore ici. Sans aller jusqu'au "ready-made pictural" de Richard Prince ou au "ready-made littéraire" conceptuel de Kenneth Goldsmith, il s'est imposé aux "fêrus" de pop culture une évidence dans le piochage et la réinterprétation ou (ré)appropriation des sources à disposition. Depuis 40 ans, la création picturale et audiovisuelle, sans notion de hiérarchie ou de valeur noble ou pauvre, et notamment celle du XXème siècle, s'est agencée dans des rayonnages avec des têtes de gondole comme dans les incontournables hypermarchés. Les nouvelles générations d'artistes y font leurs emplettes, mettent dans le caddie à roulette pour ramener dans la cuisine - l'atelier - sans toujours passer à la caisse.

La société de con/sommation

Dans *Ma Philosophie de A à B et vice-versa*, Andy Warhol dit croire aux espaces vides mais avoue qu'en tant qu'artiste, il fait « plein de saloperies ». Pas à une contradiction près, il confesse également acheter toutes sortes d'objets, d'articles pour le quotidien en plusieurs exemplaires et ne même pas les déballer. Trois postes de télévision sont en permanence allumés dans sa chambre, il ne quitte ni son *pola* ni son magnétophone à bande et pourtant il rêve d'un environnement épuré. Dans un des chapitres du livre, une discussion entre A et B à propos de toutes sortes d'objets usuels du quotidien est une véritable ode à cette société de l'objet, de l'article à tous les étages, dans toutes les pièces, dans tous les tiroirs. En plus de renvoyer à l'écriture de Pérec dans *Les Choses*, ce passage du livre a des similitudes avec les poèmes que l'auteur britannique John Cooper Clarke déclame de son fort accent mancurien à la manière d'une sulfateuse en pleine période punk, 1977. Son texte le plus connu, *Evidently Chickentown* et bien d'autres, il les chantera lui-même sur des disques produits notamment par le légendaire Martin Hammett (Joy Division, Happy Mondays). Plus tard, Bret Easton Ellis exploite ce procédé de description hyper-précise du plus insignifiant petit objet du quotidien à travers son personnage de Patrick Bateman dans *American Psycho* et sa façon de décortiquer tous les aspects d'une carte de visite : papier, encre, grammage, couleurs, relief, typographie. Une cravate ou un stylo plume mérite chez lui une à deux pages de description balzacienne. On touche ici à un procédé qui aurait intégré la prose neutre des modes d'emploi et des notices comme une forme littéraire à part entière. Principe que des auteurs français comme Frédéric Beigbeder ou Michel Houellebecq appliquent eux aussi dans leurs romans depuis plus de 25 ans. Toutes ces formes d'odes à l'emballage, à l'étiquette, aux composants, aux matières, aux fibres, aux matériaux, aux marques, aux slogans et aux logos, à la publicité sont religieusement rédigées comme des passages des Evangiles. La publicité, Warhol en était le chantre avant de devenir le pape du Pop. Et Dali un christ sacrifié sur la croix cathodique. Le catalogue de vente prend la place du missel au sein des foyers. Les artistes de l'immédiat après-guerre ont vite considéré les mots imprimés (en grands, sur des panneaux, dans l'espace public) comme sujet légitime de leur travail artistique comme le seront aussi la B.D. ou le cinéma. Ruscha disait « les mots sont comme des motifs, ce sont d'abord des objets qui deviennent des mots ». Il admet une attirance envers certains mots pour leur graphique et pour leur son. Pop fait partie de ceux-là. Mais le Pop d'Hamilton, de cette lolipop portée fièrement par un bodybuilder tout en muscle est trompeur. La friandise rouge, ronde, boule de sucre suintante au bout d'un bâton, métonymie sirupeuse du plan Marshal, joy stick avant l'heure des jeux vidéo, cigarette de l'enfant, chère à Kojak, est bombardée par milliers sur la jeunesse enfin libre du vieux continent. Cette avalanche de glucose va transformer peu à peu le culturiste et la pin-up des années 1950 aux plastiques irréprochables, en personnages White Trash en surpoids de l'univers de Duane Hanson.

Nous sommes là au foyer de la consommation comme organisation totale de la quotidienneté, homogénéisation totale, où tout est ressaisi et dépassé dans la facilité, la translucidité d'un bonheur abstrait, défini par la seule résolution des tensions. Le drugstore élargi aux dimensions du centre commercial et de la ville future, c'est le sublimé de toute vie réelle, de toute vie sociale objective, où viennent s'abolir non seulement le travail et l'argent mais les saisons, lointain vestige d'un cycle enfin homogénéisé lui-aussi. Travail, loisir, nature, culture, tout cela, jadis dispersé et générateur d'angoisse et de complexité dans la ville réelle, dans nos villes « anarchiques et archaïques », toutes ces activités déchirées et plus ou moins irréductible les unes aux autres - tout cela enfin mixé, malaxé, climatisé, homogénéisé dans le même travelling d'un shopping perpétuel, tout cela enfin asexué, dans la même ambiance hermaphrodite de la mode. Tout cela enfin digéré et rendu à la même matière fécale homogène (bien-sûr sous le signe précisément de la disparition de l'argent « liquide », symbole encore trop visible de la fécalité réelle de la vie réelle, et des contradictions économiques et sociales qui la hantaient jadis) - tout cela est fini : la fécalité contrôlée, lubrifiée, consommée est désormais passée dans les choses, partout diffuse dans l'indistinction des choses et des rapports sociaux.

Jean Baudrillard, La Société de Consommation

On a admiré la société de consommation comme une sucette chez le boulanger, comme une charlotte à la chantilly chez le pâtissier. Gâteau qui s'avère être en réalité le *Pudding à l'arsenic* de Gossigny dans *Astérix et Cléopâtre*, qui procure une indigestion terrible, mais dont on n'a pas encore l'antidote pour guérir. Il en sort depuis des décennies une matière fécale pas du tout homogène, dans laquelle nous sommes enlisés, prisonniers et dont nous sommes incapables de fermer les vannes pour stopper son écoulement, son déversement. Et nous ne paraissions pas si incommodés que cela par l'odeur. La société de consommation était un sujet à la portée des plasticiens des années 1960, et l'est toujours aujourd'hui, avec une conscience plus évidente des conséquences. Néanmoins, on peut constater que cette dépendance à la consommation, à ce monde occidental des hypermarchés est peut-être un divertissement, une décadence affriolante, badine, frivole, absurde et nécessaire dans la salle d'attente de la grande faucheuse. Le Pop d'hier et d'aujourd'hui, toute cette exploitation artistique des objets, de la consommation, de la publicité produit autant de vanités qu'il y a d'œuvres, sacrifiées sur l'autel de la futilité.

Rock my religion

Le Rock est une forme de musique dont l'importance n'est pas dans sa qualité musicale mais dans l'expression dont elle est le médium, la révolte intérieure, la non-acceptation.

Robert Malaval

J'ai voulu mettre en exergue cette phrase de Robert Malaval car elle évoque l'inverse de ce que je montre dans le travail *Les Jeunesses Hipsteriennes*, à savoir le Rock comme n'exprimant plus aucune révolte mais bien l'acceptation d'une culture de masse faite par d'autres, dont les codes et les racines échappent à la masse qui en essentialise l'apparence et abandonne les significations. C'est un constat valable pour beaucoup de courants et mouvements nés de révolutions et rébellions contre un ordre établi, oppressant et souvent manichéen. Pour autant, le Rock'n'Roll n'est pas mort, « rock'n'roll will never die » et « Punk's not dead ». Ils sont juste moins, beaucoup moins subversifs qu'à leur arrivée. Mais le Rock'n'Rock, le Rock pour faire court, a ce bon réflexe d'être un transmetteur de culture, d'être conducteur d'une énergie alimentant l'appétit culturel de plusieurs générations successives maintenant, et qui recoupe les arts visuels, la littérature, le cinéma, le théâtre... Il est intéressant de constater l'influence du rock sur les générations qui sont décideuses dans la publicité, dans la mode, la communication et le marketing, ainsi que dans l'industrie du cinéma et de la musique que l'on qualifiera, sans méchanceté aucune, de Mainstream. Et quoi de plus amusant que d'entendre les titres rock'n'roll ayant fait scandale en leur temps servir de bande-son à une pub pour un Yaourt au fruit, au clip de présentation d'une émission de télé-réalité familiale ou au générique de la comédie de l'année avec Franck Dubosc (sans méchanceté aucune, encore), *dans vos salles UGC dès mercredi*. Dans le désordre *Jet Boy Jet Boy* d'Elton Motello ode à la fellation et hymne gaypunk par excellence, *God Save The Queen* des Sex Pistols qui avait frappé en plein cœur la vieille Angleterre de 1977, ou *I Wanna Be Your Dog* des Stooges dont le chanteur montrait (et montre toujours) sa *bistouquette* à chaque concert et dont le guitariste arborait fièrement une magnifique croix gammée sur son blouson de cuir. Bon appétit si vous êtes à table en famille. Les exemples sont nombreux, dans *la com'*, le marketing, la mode. Prenons le très tendance t-shirt Joy Division avec la pochette de leur album *Unknown Pleasures* et le légendaire graphisme de Peter Saville. Cela ne gêne pas grand monde de voir tous ces *hipsters* se balader avec l'expression « Division de la joie » sur leur vêtement, qui fait référence aux quartiers où étaient prostituées de force les détenues de camps de concentration, pour le « bon plaisir » des Kapos et des SS. Quand la provocation arty-punk se gentrifie. Ici encore, et comme je l'ai déjà expliqué avec la position des aînés Pop, il ne s'agit ni de promouvoir ce phénomène ni de le condamner. Il s'agit peut-être plus de souligner à gros traits et surligner avec le Stabilo rose fluo à mine chanfreinée 4mm cette omniprésence des clins d'œil, des hommages, des références plagiées et parodiques, d'une réflexion picturale et visuelle postmoderne déglutie, digérée et régurgitée à outrance, et qui en même temps prouve que la *low culture*, démarrée à la fin de la seconde guerre s'est installée durablement dans nos sociétés et a d'une certaine manière gagnée une certaine légitimité.

L'intention de l'installation *Les Jeunesses Hipsteriennes*, que j'aurais aussi pu appeler « je retourne ma veste toujours du bon côté », est de mettre en lumière les rapports entre différents champs d'expressions artistiques et du domaine de la création : la musique populaire – le rock'n'roll en l'occurrence – les Arts plastiques contemporains, l'Art textile et la mode. En jouant sur les pochettes d'albums d'une groupe *indé* américain, en les remanipulant et en en détournant des éléments (le titre, le médium d'origine) s'exprime l'influence de cette pop culture ô combien évoquée ici et partout ailleurs sur la création contemporaine et le renvoi permanent d'un domaine à d'autres de la culture, principalement occidentale depuis le dernier quart du XXème siècle, et de façon étourdissante de nos jours. Prenons le support principal des images de cette installation, les vestes en jeans. Sans revenir historiquement sur le glissement sémantique et fonctionnel de cette étoffe de travailleur qui s'est imposé dans tous les dressings du monde entier et de toutes les couches de la société, le jeans en tant que pantalon et dans une moindre mesure non négligeable comme veste est incontestablement le phénomène textile, la star des tissus du XXème. Avec manches, la veste se porte à la ville comme à la campagne, à l'école et en soirée, à 7 ans ou à 77 ans. Sans manche, c'est une autre paire de manches. C'est déjà plus une affaire de style, de mode, d'attitude. Très branchée aujourd'hui, on la voit souvent dans des clips de musique mainstream, sur les plateaux TV ou les podiums de mode. Ornée, *customisée*, avec une inscription dans le dos : message politique, nom propre, logo, dessin... Cette forme est très reprise dans le graphisme pour événements branchés et *indie*, parfaitement *clean* et *safe*. L'emploi des termes anglo-saxons est volontaire puisque ce phénomène de gentrification de la culture nous arrive des États-Unis ou de Grande Bretagne. Là-bas, il est souvent accompagné de débats autour de l'appropriation culturelle, sur qui cite qui ou quoi et d'où le cite-t-il, de quel point de vue et en a-t-il le droit ou non. Je ne m'attarderais pas sur ce sujet et me permettrais juste pour ce sujet de renvoyer vers l'essai de Caroline Fourest, *Génération Offensée*. Je m'intéresse pour ma part non pas à la légitimité de citer telle ou telle culture, de s'approprier tel ou tel code mais sur le décalage que cela peut créer et son résultat, souvent amusant, parfois pathétique ou frustrant ou maladroit, rarement révoltant. Ce décalage est celui évoqué plus haut sur l'empreint d'un morceau punk pour un spot publicitaire, pas punk. Ou l'utilisation grand-guignolesque du morceau *Y.M.C.A.* des Village People à la fin de chaque meeting de Donald Trump, et sur lequel il nous gratifie d'une danse inimitable. Sans transition, revenons-en à la veste. Comme souvent, un phénomène de mode est le dérivé d'une pratique utilitaire ou est lié à des conditions de vie particulière. La mode urbaine liée à la culture Hip-Hop du pantalon porté très bas en dessous des fesses vient des « délinquants » relâchés de cellule au matin et qui regagnaient leur quartier ceinture et lacets à la main. La « claquette-chaussette » évoque directement l'incarcération et les classes défavorisées. Dans le même état d'esprit, la veste en jeans sans manche avec inscription derrière est à l'origine une utilisation pratique des gangs Hell's Angels. Pratique à plusieurs niveaux. Elle avait la fonction de pardessus enfilée justement par-dessus les blousons de cuir. Pour protéger le cuir, plus coûteux, de la poussière ou des chutes éventuelles, un peu comme les cache-poussières de brigands dans les films de Sergio Leone. Les manches étaient décousues ou déchirées pour plus de souplesse et d'aisance à l'enfilage par-dessus le cuir. Se répandant et devenant la norme chez ses *bikers*, ils se sont mis à inscrire au dos principalement le nom de leur clan, éventuellement y

dessiner leur blason ou leur effigie, en guise de signe de reconnaissance sur les routes et en cas de bagarres dans un resto-route avec une bande rivale. Le cinéma a véhiculé cette culture « mauvais garçons » avec des films comme *Wild Ones* de Laszlo Benedek, *Scorpio Rising* de Kenneth Anger ou des films d'exploitation de Roger Corman comme *Wild Angels* :

*We wanna be free to do what we wanna do
And we wanna get loaded and we wanna have a good time
And that's what we're gonna do
We're gonna have a good time, we're gonna have a party*

Peter Fonda dans *Wild Angels*

Marlon Brando et Peter Fonda ont facilité cette popularisation. Pourtant, il s'agit d'une culture très violente d'individus racistes, antisémites, misogynes, curieusement homophobes. Énormément de « valeurs » délictueuses que ne partagent aucunement nos jeunes gens modernes et chébrans (comme disait Mitterrand). J'ai dit curieusement homophobes puisque dans ces milieux testostéronés à saturation, les pratiques – viols – homosexuelles sont légion, comme dans le milieu carcéral ou militaire. C'est par ailleurs la provenance du terme *punk* qui signifie dans la vulgate anglosaxonne « voyou » ou « gremlin » mais qui vient à l'origine du nom donné en prison aux détenus qui servaient d'ersatz sexuel aux plus « costauds ». En évitant une vision sociologique zemmourieno-soralienne, il est indiscutable qu'une partie de la jeunesse aisée occidentale « à la mode » reproduit le système d'« encanaillement » et joue à se faire peur en allant piocher dans les attributs et les atours de criminels et de marginaux : les vestes des Hell's mais aussi les tatouages de marins et de putains ou un langage des « banlieues sensibles ». Ne m'attardant pas sur les explications sociologiques qui sont de simples constats, je préfère m'amuser avec les codes de la virilité en cousant à ses vestes de la fourrure synthétique rose, violette ou verte, et en les présentant sur des cintres roses. Une évocation de la culture queer punk des origines présente chez les Buzzcocks ou Derek Jarman et son Jubilee. J'en viens maintenant aux images au dos des vestes. Il s'agit de trois images ayant servi de pochette pour des albums du groupe *indie noise-rock* Sonic Youth. Groupe new-yorkais prolifique démarrant au tout début des années 1980, ils sont issus de ce tsunami de groupes dont la quasi-totalité des membres viennent d'écoles d'Art. Dans leur cas, trois membres ont conservé une pratique artistique reconnue, à l'instar d'autres new-yorkais de la scène du CBGB's comme Patti Smith ou Alan Vega. Pourquoi avoir choisi précisément les trois albums ici présents sur la trentaine d'albums studio du groupe ? En premier lieu pour le travail des trois artistes en couverture des pochettes. Lié avec beaucoup d'artistes contemporains de leur génération, le groupe a fait appel à certains d'entre eux soit pour faire figurer une de leur œuvre soit designer une pochette pour leurs albums, comme Richard Prince, Richard Kern ou ceux que l'on voit ici : Raymond Pettibon, Mike Kelley et Gerhard Richter. Les deux premiers sont eux-mêmes musiciens, ayant respectivement joués au sein de Blak Flag et de Destroy All Monsters, mais qui à l'inverse de Rinaldo, Moore et Gordon, sont plus connus pour leurs œuvres plastiques que musicales. Ensuite car il s'agit de trois albums de la période la plus «

populaire » de Sonic Youth dans la scène indé US et peut être les albums les plus vendus, toute proportion gardée.

Le décalage entre la « facile » appréhension de ces images et la vérité plus sombre qu'elles expriment vient corréliser mes propos sur la culture Pop qui masque souvent un goût acide sous l'enrobage sucré. Le projet démarre avec la pochette de l'album *Goo*, dessinée par Pettibon en 1990. C'est certainement la pochette d'un album de rock pas forcément mainstream qui a été la plus reproduite sur des produits dérivés, détournée et parodiée sans que des chansons soient forcément diffusées en radio et ne soient vraiment connues. Ni évidente à fredonner. Pour illustrer la couverture de ce sixième album de Sonic Youth, Pettibon, dans son style reconnaissable d'un dessin à l'encre noir sur papier blanc très graphique, a redessiné la photo d'un article de presse relatant la balade sauvage d'un sordide couple de criminels britanniques ayant fait parler d'eux à la fin des années 1960. En bulle il incruste un dialogue d'un personnage à l'autre disant :

I stole my sister's boyfriend. It was all whirlwind, heat and flash. In a week we killed my parents and hit the road.

Le détournement tourne mal, mon dessin approximatif affuble l'un des personnages d'un bec de lièvre. Le titre de la veste, Mauvais Goo, au-delà du jeu de mot sur le titre de l'album et la maladresse de ma reproduction, questionne le mauvais goût et le goût pour le lugubre de la scène indé post punk anglo-saxonne, elle-même travaillée par la question de la mort : Joy Division, Killing Joke, Dead Boys, Dead Kennedys. Vient ensuite la pochette de l'album *Dirty*, qui reprend les prises de vues des peluches en crochets et en tricot de Mike Kelley. J'ai cousu une reproduction en canevas de la pochette, rappel de la laine des peluches originales du projet de Kelley, et intitulé cette veste *Sales Gosses*. Sales gosses pour Sonic Youth, trublions soniques et expérimentaux de l'indie US des années 1980, pour Mike Kelley, trublion punk dans l'Art contemporain de la même époque mais aussi l'enfant salie qui parle des traumatismes de son enfance avec cette série de *Stuffed Animals*. La troisième veste a au dos la reproduction en impression numérique de la peinture de Gerhard Richter, *Kerze* de 1983, qui figure sur le premier album « à succès » du groupe New Yorkais, *Daydream Nation*. La série de vanités de Richter présente un bon nombre de bougies et de crânes présentés comme sur une nature morte du XVIIIème, posés sur une table contre un fond sombre, uni, gris, et rendu dans le style volontairement flou des peintures de l'allemand durant cette période. Le titre de cette veste, achevée début mars 2020, *Déprime Nation*, évoque une crise sociale qui ne s'arrête pas et sera annonciateur d'une période d'hibernation forcée au début du printemps, propice au blues (et non au rock). Comme je ne voulais pas que cette installation ne soit que la présentation de trois vêtements pendus à des cintres, j'ai composé une bande-son, montage et collage de boucles de Sonic Youth très saccadées avec des solos très mauvais de guitare censés reprendre des notes de *Sugar Cane* (sur l'album *Dirty*). Je cherchais à souligner, par la parodie, le caractère « difficile d'accès » de la musique de Sonic Youth. On commence toujours

une collection par hasard, et c'est généralement le cas aussi pour un projet ou une œuvre.

L'idée de collection est contre l'idée de pureté.

Eric Rohmer, *La Collectionneuse*

Si celui qui ne collectionne rien est un crétin, celui qui collectionne a toujours aussi quelque chose de pauvre et d'inhumain.

Jean Baudrillard

Pop / Cycle

*My phys-ed teacher's got me working too hard
Relax after school sitting out in the yard
Just me and my baby I'm holding her hand
And then pop ding a ling here comes that popsicle man
Orange, lemon, cherry and lime
Fudge, tutti-frutti and a grape that's fine
Buy one for me and one for my chick
A lot of good eating on a popsicle stick
Popsicle ba-ma-ma-ma-ma, ba-ma-ma-ma-ma
Popsicle ba-ma-ma-ma-ma
If you want to keep cool it does the trick
And it comes on a stick
Uh-huh-huh uh-huh-huh
Some people buy popsicles just for kicks
But me and my baby we save the sticks
To keep brother and sister quiet as a mouse
We give them popsicle sticks to build a popsicle house
Popsicle ba-ma-ma-ma-ma, ba-ma-ma-ma-ma
Popsicle ba-ma-ma-ma-ma
If you want to keep cool it does the trick
And it comes on a stick
Uh-huh-huh uh-huh-huh
So when you hear the bell go ding a ling
That's the popsicle man and he's the goody king
Save popsicle wrappers and before long
You'll win a phonograph to play this record on
Popsicle ba-ma-ma-ma-ma, ba-ma-ma-ma-ma
Popsicle ba-ma-ma-ma-ma
If you want to keep cool it does the trick
And it comes on a stick Uh-huh-huh uh-huh-huh*

Jan & Dean, *Popsicle*

Pop, pop, populaire

Comme beaucoup, j'entretiens avec la société de consommation une relation ambiguë. Ou hypocrite. Voire schizophrène. Comme le constate Jean Baudrillard en introduction de *La Société de Consommation*, « la société du moyen-âge s'équilibrait sur Dieu et sur le Diable, la nôtre s'équilibre sur la consommation et sur sa dénonciation ». Nous sommes d'ailleurs aujourd'hui, cinquante ans après ce constat, arrivés au paroxysme de cette dualité. Même les artistes engagés contre un capitalisme glouton, viral et une mondialisation galopante, ne peuvent s'empêcher d'alimenter la société de consommation. Malheureusement, ce comportement compulsif et ce porte-monnaie que l'on dégaîne aussi vite que Wild Bill Hicock dégaîne son colt, est un geste inscrit dans notre chair. C'est l'une des raisons pour laquelle ma parentalité avec le Pop Art reste encore aujourd'hui évidente. J'utilise le terme de parentalité car mon univers visuel à un lien plus ou moins direct avec la décennie 1960. Je ne suis pas né dans les 1960's ni même n'aie grandi pendant cette décennie mais c'est celle durant laquelle mes parents, eux, ont grandi, et sont devenus des adultes, pendant mai 1968. C'est là l'une des explications du penchant Pop et *sixties* qui intervient dans ma production. En règle générale, j'ai un grand appétit pour *les choses* produites pendant les trente glorieuses, moi l'enfant des vingt piteuses qui se sont peu à peu transformées en cinquante désastreuses... *Les choses* sont aussi bien le cinéma que l'Art, les objets que les ustensiles, le Design que la mode, que la musique. Et tout cela tient dans un mot-valise-de-Mary-Poppins, le mot palindrome en trois lettres déjà apparu à une douzaine d'occurrences ici, POP : Le studio photo de David Hemmings dans *Blow Up*, *Sunny Afternoon*, *David Watts*, *Waterloo Sunset* et en général tout le répertoire des Kinks jusqu'à *Lola Versus Powerman And The Moneygoround, Part One*, un Lambretta 125 LD, Twiggy et Anita Pallenberg et George Best et Brian Jones, le design Space-age de 2001 *l'Odyssée de l'Espace*, une paire de Chelsea Boots, l'Austin Mini, les enceintes sphériques Grundig, *The Knack ...and How to Get It*, *10 Lizes*.

Au-delà de la dimension iconique, ou fétiche, accentuée par la distance dans le temps qui me sépare de la genèse de toutes ces œuvres, de toutes ces figures, ces symboles et icônes, j'aime la célébration d'un nouveau modèle de vie que véhiculent ces images, ces idoles, la matérialisation et l'incarnation de la déferlante consumériste vue comme une nouvelle chance, un nouveau défi et un nouveau laboratoire. Une dimension que je trouve intéressante chez les Pop américains surtout, mais également chez les anglais ou nos nouveaux réalistes français, c'est l'utilisation de la production de masse comme objet et sujet de leurs œuvres, conférant à une bouteille de Coca-Cola ou à un baril de lessive une qualité esthétique mémorable, muséable qui va bouleverser à jamais notre manière d'appréhender *les choses* qui nous entourent. Il y a aussi de leur part l'emprunt de ce chemin de crête pour ne tomber ni dans la glorification (plus la photo d'Elizabeth Taylor est sérigraphiée, plus ses traits sont déformés, son visage tuméfié par l'opération du cadre bouché et des coups de raclette) ni dans la critique acerbe d'une société monstrueuse. Gérald Gassiot-Talabot, le critique de la Figuration Narrative parle pour les artistes de cette période d'une « attitude esthétique qui relève du

constat plus que de la subjectivité créatrice ». Plus que dans un *ni/ni*, ils se trouvent plutôt dans un *en même temps*, un *à la fois*. Les artistes du Pop seraient à la fois séduits par la vitalité et la créativité de leur époque tout en étant sceptique devant l'avidité de consommation du nouveau monde. Comme l'explique Marie-Paule Ferrandi dans un texte sur les artistes de la mouvance Pop Art, « ils cèdent à un goût banal et populaire, braquent leur regard avec curiosité et intérêt sur la rue et ses objets ». Cet intérêt va par ailleurs développer chez ces artistes un instinct de collection, ou de collecte, un réflexe de rassembler un matériau important, dans le champ de l'imagerie populaire par exemple puisé dans les médias en vogue comme les magazines et la bande dessinée. Un réflexe qu'avaient déjà initié avant eux des artistes comme Jasper Jones ou Robert Rauschenberg, qui ont une importance capitale dans le mouvement. Andy Warhol dit d'eux deux qu'ils ont « libéré l'Art de l'abstraction et ont mis fin à tout ce bavardage sur l'introspection et l'intériorité de l'Art ». Ces déclarations interpellent sur un ancien art ampoulé, « bavard et introspectif », qui s'adressent à un public initié, éduqué, érudit, une élite. D'autres artistes les reprennent à leur compte, comme lorsque Keith Haring écrit dans son journal (dans les années 1980) :

Le public a le droit à l'Art. Le public a été ignoré par la plupart des artistes contemporains. Le public a besoin d'Art, et il est de la responsabilité de « l'artiste autoproclamé » de comprendre que le public a besoin d'Art, et de ne pas faire de l'Art bourgeois pour quelques-uns seulement, tout en ignorant la masse. L'Art est pour tous ».

C'est comme ça que de la rue comme champ de réflexion on passa à la rue comme champ d'action, avec le travail de Gérard Zlotykamien ou d'Ernest Pignon-Ernest.

Cette évocation du Pop Art et du rapport que j'entretiens avec m'amène à évoquer un travail fil rouge dans ma production qui est celui de la série des maillots de vélo. Je l'ai commencé un peu par hasard, un peu comme on commence une nouvelle collection. Après une longue période de lavis à l'encre de chine avec pour modèle des images de films tirées de magazines sur le cinéma ou d'hebdomadaires TV, je commence à mettre un peu de couleur et à prendre comme modèle un bon nombre d'images de journaux et magazines en tout genre : féminin, musical, presse quotidienne, revue pour adulte, sport. Et c'est en aquarellant des footballeurs, des biathlètes, des skieuses, des équipes de Curling et des cyclistes que je me suis rendu compte de la force visuelle de certains maillots d'équipes cyclistes professionnelles, surtout celles que j'avais connu dans mon enfance. En cherchant sur le moteur de recherche de l'internet « maillots de vélo », sous l'onglet image, une multitude de chasubles me sont alors revenues à l'esprit. J'ai donc commencé la série ainsi, sans d'autre but que la simple remédiation d'un objet en peinture.

Concernant le cyclisme, je m'attarde surtout sur l'équipement du cycliste professionnel, son maillot fonctionnant comme métonymie de ce sport, du sportif mais aussi du business, de la mondialisation, de la globalisation, de la société de consommation, du pont entre les arts, le spectacle et la société. En m'appuyant sur des modèles des années 1970 ou 1980, je peux avoir une distance avec les marques de sponsors, qui souvent n'existent plus, et formellement profiter des aspects qui sont passés dans un imaginaire collectif très large. Précédemment dans ma peinture et sous l'influence de Monory dont j'aimais reprendre la citation « j'ai l'impression de vivre dans un coupe gorge », je faisais déjà ce masque de la réalité en empruntant à l'esthétique du film noir pour cacher cette violence que je ne saurais voir. Et j'appliquais à la chaîne le précepte de Godard « pour faire un bon film il faut une fille et un flingue » et j'y rajoutais un gars en costume et une clope.

J'ai trouvé avec ce projet des maillots de vélo l'expression, dans les limites de ma mythologie personnelle, d'une forme de l'anecdote, de la symbolisation même de la futilité. Il y a à la fois l'illustration du divertissement pascalien par la peinture répétée d'un élément symbolique d'un divertissement moderne ; la présence absente du corps des protagonistes et de leur effort ou exploit contenue dans ce morceau d'étoffe dont la remédiation à l'aquarelle sur papier rend encore plus léger, volatile mais aussi classable, classifiable ou muséifiable. On peut y voir comme la constitution d'un herbier – je ne peux dans le cas de l'herbier m'empêcher de penser au fils de Louis de Funès dans *Les Grandes Vacances*, son « bon petit » comme il dit en pinçant la joue de ce parangon d'élève studieux et obéissant – ou d'une classification encyclopédique d'histoire naturelle de la faune et de la flore comme au XIXème siècle. Une démarche opérée par l'artiste français Alain Biet qui lui procède à une sorte de catalogage d'objets du quotidien, qu'il présente par famille ou genre et qui vont des postes de radio à des brosses à dents ou des rasoirs, des blaireaux, des selles de vélo ou des appareils photo. Un recensement de plus de 6000 objets, dont le dessin à l'aquarelle se veut documentaire et objectif. Je présente moi aussi mes objets, mes maillots, de façon documentaire, rendue objective par le passage par la photographie puis l'agrandissement pour recadrer l'objet au centre de la feuille A3. Cette présentation dans un format standard, international sur papier blanc 180g avec une marge autour, neutre, clinique, scientifique, renforce à mon sens le caractère futile et vain de l'entreprise. Au moment où j'écris ces lignes, un nouveau confinement général vient d'être déclaré en France. Les temps sont durs, l'atmosphère est lourde et le besoin de légèreté et de futilité est nécessaire. De plus, cette coupure du monde va me permettre d'augmenter la cadence de production – « I wanna be a machine » disait Warhol – et cette période m'offre l'opportunité de reproduire à la chaîne des modèles produits eux même à la chaîne. « On augmente la dose et on accélère le processus » maugréait Gainsbourg peu avant sa mort en se resserrant un verre. A la tienne Serge. Plus sobrement, il y a un véritable questionnement autour du temps, qui passe et qui fil, et chaque maillot peint est un point de la broderie de Pénélope. C'est une entreprise qui ne prend fin que quand l'artiste lui-même « prend fin ». Une démarche que l'on connaît bien avec le travail de Roman Opalka et ses chiffres peints. Le maillot de vélo, et plus largement celui du sport collectif, d'équipe, est multiple dans sa confection et son tirage et unique puisqu'il est numéroté ou qu'on y appose un dossard. Voilà une analogie avec

l'estampe. J'ai entamé un projet de tirage de ces maillots en aquarelle en utilisant la technique du lavis sur pierre afin de faire des tirages lithographiques. Beaucoup de gestes, de techniques et de bruits mécaniques de la lithographie la rapproche d'un atelier de préparateur-mécanicien cycle. Le bruit du rouleau enduit d'encre qui roule sur la pierre calcaire de Solnhofen rappelle celui du boyau sur le vélodrome de Roubaix, en avril... Les huit tirages obtenus sont évidemment du même modèle mais tous différents (la teinte, le grain, l'encrage évoluent au fil des tirages) et seront tous unique par la numérotation 1/8,2/8,3/8 etc... Le numéro de dossard ou de maillot à une grande importance. En cyclisme, il indique le leader d'une équipe, d'une course et permet de savoir qui se trouve où, comme les bêtes d'un troupeau que l'on a tatoué. En football, il renseigne sur le rôle et la position du joueur sur le terrain. Il n'y aura plus jamais plus dans l'équipe de Basket des Spurs de San Antonio d'autres n°9 après la « canonisation » de Tony Parker. Le numéro 7 de Manchester United sera à jamais associé à la légende d'Eric Cantona, tout comme ce même 7 au Real Madrid à la légende Cristiano Ronaldo. En plus du numéro de dossard, en cyclisme, des liserés de couleurs aux manches et au col viennent différencier un coureur d'autres : c'est la marque du champion national, continental ou mondial : le maillot Renault Elf Castelli de 1982 avec liserés arc-en-ciel (en réalité bleu, rouge, noir, jaune, vert) ne peut être que celui de Bernard Hinault. Les couleurs d'une équipe ou d'un pays restent les mêmes mais le maillot lui change : de forme, de coupe, de matière, de motif, de logo, de sponsors...

Alors que de nombreux artistes au cours du XXème siècle se sont intéressé à la figure du sportif en peinture – le vélodrome de Metzinger ou les rugbymen de Delaunay – ou en vidéo, le portrait du joueur Zinédine Zidane par Douglas Gordon – moins nombreux sont ceux qui se sont penchés sur les liens entre la peinture et les maillots d'équipes sportives. Un des rares est certainement l'artiste italien Mario Schifano. Il est considéré comme un *pop* et un *bad painting* à la fois, peignant des logos (esso par exemple), des grandes figures de l'Art ou du cinéma (les silhouettes bien connues des cinq futuristes) ou des écrans de télévision allumés. Passionné par la petite reine, la figure du vélo (de course surtout) revient dans beaucoup de tableaux, dessins et estampes. Et c'est en 1988 et 1989 que la rencontre entre son œuvre picturale et le monde du cyclisme professionnel va avoir lieu, à l'échelle internationale. L'une de ses peintures représentant « la tête de bœuf » de Picasso (constitué par l'espagnol d'un guidon et d'une selle de vélo) va être utilisée sur le maillot d'une équipe italienne élite, l'équipe Malvor Colnago, par l'équipementier emblématique Castelli. Également chargé des maillots du Tour de France 1989, la marque italienne propose à l'artiste de dessiner les maillots de ce tour historique, qui célèbre le bicentenaire de la révolution française. L'artiste va donc présenter sur chacun des 5 maillots un motif peint différent et typique de son coup de pinceau. Cela sera l'un des rares exemples d'un artiste contemporain pénétrant le monde du cyclisme professionnel, avec le vélo Lazer de Cinelli en 1984, peint et signé par Keith Haring. On retrouvera comme dénominateur commun de ses deux projets le collectionneur d'Art et patron de la légendaire usine de tubes de vélo Columbus/Cinelli, Antonio Colombo. L'inverse, à la même époque, avait eu lieu lorsque Bernard Hinault, sous l'impulsion de la secrétaire de Bernard Tapie, exigea que le maillot de la nouvelle super équipe des deux hommes soit aux couleurs de

l'œuvre de Piet Mondrian. Ce sera la naissance de l'un des maillots les plus mythiques du peloton et de l'influence de l'art contemporain et de la peinture abstraite sur le design de maillots cyclistes élite (le maillot Système U de Fignon, la marque Vêtements Z et son logo à la Lichtenstein ou l'éphémère mais marquant sponsor belge Tonton Tapis et ses bandes de Buren). Tout ceci se passe entre l'année 1984 et l'année 1992, les années les plus *Arty* du peloton professionnel. La folie contemporaine a pris fin petit à petit au début des années 2000. En sport, et particulièrement dans les sports d'équipes et de ballon, les couleurs et motifs fonctionnent comme des étendards, des signes d'appartenances à un quartier, une ville, une région, un pays. Dans certains de ses happenings, l'artiste britannique Jeremy Deller a montré l'importance de pavoiser et de brandir les fanions, drapeaux et écharpes symbolisant la provenance, et particulièrement là-bas le caractère transgénérationnel et interculturel, effaçant temporairement les classes sociales. On le constate en ce moment avec la disparition de Diego Maradona. Des processions ont lieu à Buenos Aires et dans toutes l'Argentine à la gloire du Dios, le dieu du Foot. A Naples, ville chère à Ernest Pignon-Ernest, où il a joué pendant sept ans, des autels avec sa photo et les blasons de ses différents clubs sont dressés dans les rues. Des gens, tout milieu social confondu, s'y recueillent actuellement (mise à jour du 27/11/2020).

Ce compartimentage de la société est particulièrement important en Grande-Bretagne. Être de la Working Class, de la Middle Class ou de la Upper Class est quelque chose qui vous suit toute votre vie, que vous y restiez ou non. Dans les années 1990, alors que le groupe brit-pop Blur représentait la Middle Class londonienne - propres sur eux, intellos, impertinents, sophistiqués – un groupe débarquant de Manchester, Oasis, représenta la Working Class du nord de l'Angleterre – bagarreurs, mal élevés, grossiers, railleurs. Une bonne rivalité montée en épingle comme en raffole les tabloïdes et leurs lecteurs outre-manche. L'artiste britannique Sarah Lucas, originaire de cette fameuse « working class », cible les travers de nos sociétés capitalistes, inégalitaires et fractionnées, techno et phallogratique, frontalement, sans délicatesse ni raffinement. Dans l'œuvre *Geezer* de 2002, cette fascination pour le populaire s'exprime de multiples façons et constitue alors une histoire, un récit qui est à la fois intime, local mais également culturel, au sens national du terme, de l'identité d'un pays tout entier. A travers les portraits du footballeur Charlie George, Lucas raconte l'histoire, ou les histoires de la jeunesse anglaise des années Thatcher, à base de Foot, Junkfood & Rock'n'roll. Dans toute la production de Sarah Lucas est évoqué le rapport de l'artiste à sa culture, la culture de son pays. De ses sculptures mêlant objets du quotidiens, fruits, légumes et produits de consommations en tout genre elle a obtenu la parfaite fornication entre Hans Bellmer et Philip Starck. Irrévérencieuse, elle multiplie les doigts d'honneurs en moulant ses bras en croix, rose ou jaune, criant « Up yours ! ». Punk dans l'âme, elle pourrait être l'une des Raincoats chantant *Girls will be boys, and boys will be girls* reprenant les Kinks en 1979. Elle explore ce sujet de la figure transgenre - *Gender Bender* dans la langue de Shakespeare et de Peter Burns - dans un bon nombre d'autoportraits. En 2002, elle s'attaque spécifiquement à l'image d'un joueur de football anglais avec lequel elle entretient une relation étroite. Charlie George, représenté dans le portrait *Geezer* qui nous occupe principalement ici, est le

sujet d'une majeure partie de cette exposition, qui porte d'ailleurs son nom. Les portraits du sportif sont des collages de découpures de journaux et de prospectus, sur lesquelles Lucas a ajouté de la peinture pour révéler ici et là le visage et le corps de l'athlète. Sarah Lucas utilise les images de la culture populaire pour une réflexion sociale sur les rapports peuple/élite et surtout les images normées des corps masculins et féminins. Elle poursuit en quelque sorte ses réflexions transgenre avec ces portraits de Charlie George, en particulier le collage/peinture *Geezer*. Le choix du joueur de football a plusieurs motivations : en premier lieu, lui et l'artiste sont issus du même quartier défavorisé du nord de Londres. Et plus précisément du même lotissement. De douze ans sont aînés, il était ami avec frère, d'où le titre *Geezer*, argot d'anglais qui signifie « pote » ou « soss ». En plus d'être le camarade « canon » de son grand frère, il y a aussi cette ressemblance physique que Lucas se trouve avec Charlie. Elle se considère comme son sosie, son *doppelgänger*. Originaire d'un milieu modeste devenu gloire d'un sport ultra populaire, cela représente dans les années 1970 une ascension sociale fulgurante. Elle l'érige alors en parangon de réussite, ayant fait montre de persévérance et d'abnégation, s'entraînant dur pour devenir l'un des meilleurs. Le parfait *Working Class Hero*, figure chère à Paul Weller. On comprend le choix par la proximité du lieu de résidence : on adule facilement la gloire locale, en signe d'appartenance. Ça permet de s'accaparer une petite partie de la légende, de presque effleurer le succès du bout des doigts, alors que tout ça n'est qu'un pur hasard. C'est extrêmement fréquent avec les figures sportives, mais aussi avec toute personne célèbre, médiatique.

On comprend bien, lorsque l'on connaît le travail sur le genre de Sarah Lucas, le choix pour la ressemblance physique. Elle qui a souvent singé les attitudes masculines, viriles, se trouve là devant la possibilité de passer à une autre étape : la fusion avec le sexe opposé par le truchement du collage. D'autant plus que, et l'on comprend bien ce choix, le statut de footballeur professionnel, performant, lui confère une autorité et une respectabilité indiscutable. George coche toutes les cases : réussite sociale, économique, professionnelle, accomplissement personnel et athlétique. Il est un homme à la masculinité exemplaire. On peut voir dans la représentation de cette figure qui l'a inspiré et guidé un parallèle tracé avec sa propre trajectoire en tant qu'artiste au début des années 1990. Une émergence à force de travail, de volonté et d'une dose de provocation qui entrainera la révélation d'autres talents de l'époque comme Damian Hirst. Et tracer un parallèle entre l'Art contemporain et le monde du sport, et du football en particulier, constitue une provocation de plus de la part de Lucas. En effet, le football et l'Art contemporain se mélangent aussi bien que l'huile et l'eau. C'est une façon d'affirmer encore ses origines populaires. Au même titre que ses postures machistes. De la même façon que le langage qu'elle utilise dans ses œuvres. Dans l'exposition Charlie George était par exemple exposé une reproduction miniature d'un aérostat dirigeable confectionné par Sarah Lucas, un Zeppelin dont le titre « Led Zeppelin 's for Poofs » signifie littéralement « Led Zeppelin c'est pour les tapettes ». Termes aussi injurieux en Angleterre qu'en France, mais qui fleurissent abondamment tous les weekends sur les pelouses des stades de part et d'autre de la Manche. Pour *Geezer*, il n'est pas nécessaire de savoir quelle importance le football peut avoir dans la vie de l'artiste. Anglaise, il est fort probable qu'elle aime ça et qu'elle soit réellement fan d'Arsenal

FC. Supporter un club, au Royaume-Uni, c'est comme boire du thé, célébrer la reine et écouter du rock, ça fait partie de l'ADN. Mais au-delà du sport, Lucas raconte justement ces choses qui font une identité collective. Ce ciment qui peut lier l'ouvrière et l'ecclésiastique, le garagiste et la première ministre. Elle appuie formellement cet aspect convivial populaire de la société anglaise en se servant comme support de son portrait de prospectus pour des restaurants livrant des pizzas à domicile. Pour ceux qui n'iraient pas au stade, il est indispensable d'accompagner le visionnage du match à la télévision d'une bière et de pizzas livrées dans des cartons. C'est aussi un renforcement de plusieurs clichés : populaire, ou « prolo » à qui ont accolé souvent l'étiquette de consommateurs de junkfood » ou malbouffe. Machiste aussi, puisque le match est probablement regardé entre hommes, entre « geezers » qui, ne sachant pas cuisiner – activité dite « de femme » - commandent leur repas à l'italien du coin. La forme – le collage de prospectus - comme le titre de l'œuvre évoquent de façon autonome une histoire personnelle, celle de Sarah Lucas, mais commune à soixante millions de britanniques, ou tout du moins à toutes les personnes de l'Angleterre « d'en- bas ». Ses coutumes, ses rites, son jargon. Une civilisation.

La piste recyclable

Comme je l'évoque plus haut, les exemples de croisement entre le sport et les Arts plastiques sont relativement rares. J'ai créé cette année beaucoup autour du monde du cyclisme, en utilisant beaucoup l'imagerie du cyclisme professionnel des années 1970, 1980 et 1990. J'y trouve l'aspect pop des maillots, la dimension populaire des grandes figures, les récits des étapes des grands tours et des classiques chers à Albert Londres et à Antoine Blondin. Je m'intéresse en ce moment à l'ancien cycliste professionnel écossais Robert Millar, aujourd'hui répondant au nom de Philippa York. La question de sa transsexualité m'a particulièrement intéressé. Les sports populaires comme le football, le cyclisme le tennis et bien d'autres véhiculent tant de clichés sexistes et traînent comme un boulet des supporters machistes que la réflexion sur les genres dans cet univers et l'histoire de certaines figures apparaissent comme un bouleversement. Dans une série de dessins à l'aquarelle, *La Caravane Passe*, je reprends certaines œuvres connues d'Art contemporain et me représente dedans en faisant un lien d'abord formel entre ces œuvres et des attributs du cyclisme pro. C'est le cas avec le détournement d'un cliché « *Untitled #96* » de Cindy Sherman où reprenant sa pose, je remplace son pull orange par le maillot Bic emblématique de l'équipe de Jacques Anquetil et sa robe à carreaux par le motif de la marque de saucisson Cochonou, historique sponsor du Tour de France. La caravane passe. Même principe avec l'œuvre *Supermarket Lady* de Duane Hanson ou l'installation *Infinity Mirrors* de Yayoi Kusama, où je joue sur le parallèle entre ses pois rouges et ceux du maillot de meilleur grimpeur, notamment arboré et remporté par Robert Millar sur le Tour 1984. La figure particulière de ce cycliste écossais des années 1980, je l'aborde d'une

autre manière dans la reprise d'une œuvre de Michel Journiac, tirée de sa série de « travestissement » en star hollywoodienne. Greta, pour Journiac, en référence à Greta Garbo, devient dans mon travail *Pippa*, petit nom de Philippa York, la nouvelle identité de Millar. En trois clichés, Journiac passe successivement de ses habits d'homme à la nudité puis au travestissement en Garbo, avec robe, talons, collier, rose et maquillage. Dans *Pippa*, je passe d'une tenue cycliste Peugeot-Shell (à damier, celle de l'équipe de Millar en 1984) à la nudité puis à une coquette tenue féminine (qui ne me va pas du tout, n'ayant ni la silhouette de Garbo, ni de Journiac, ni de Millar) avec robe, talons, collier, rose et maquillage. J'évoque plus directement la difficulté de cette double personnalité d'un sportif de haut niveau obligé de cacher sa réelle identité sexuelle pendant toute sa carrière professionnelle. Une identité totalement assumée depuis le début des années 2000 (sa carrière s'arrête en 1995), et bien accepté chez ses fans et dans sa famille, notamment par sa fille et sa femme, toujours à ses côtés aujourd'hui.

L'Art et le cyclisme se résume, depuis le début du vingtième siècle, principalement à de la peinture figurative, saisie des coureurs dans l'effort, comme le Dynamisme d'un cycliste l'artiste futuriste italien Umberto Boccioni dans les années 1910, jusqu'au fan-art de peintres pompiers amateurs d'épaisseur de matière et de coups de pinceaux forcenés. A noter là-dedans les œuvres de l'artiste peintre italien Miguel Soro, ancien coureur pro des années 2000, et ses grandes toiles représentant ses idoles comme Coppi ou Moser, avec un mélange de peinture à l'huile et de collage de coupures de journaux sportifs. Les quotidiens sportifs L'Equipe et La Gazzetta Dello Sport sont d'ailleurs à l'origine de la couleur des maillots de leader des deux grands tours (de France et d'Italie) ceux-ci ayant pour couleurs, respectivement jaune et rose, celles des pages de ses deux grands journaux nationaux. Par ailleurs, depuis le début des années 2000, des artistes plasticiens se sont penchés sur le vélo, l'objet et moyen de locomotion, comme partie intégrante mobile de l'espace urbain. On peut parler du projet des ghost-bike, à New York, où un collectif anonyme a entrepris de repeindre en blanc les vélos abandonnés dans l'espace urbain, les transformant en calvaire sur jantes, ornés d'une plaque avec la date « de mort », et de couronnes de fleurs. Peints en blanc, ces vélos évoquent le concept des white-bikes développé aux Pays-Bas dans les années 1960 par un collectif, Provo, voulant remettre le vélo au cœur de la ville en opposition aux voitures alors trop nombreuses dans les agglomérations à cette époque. Ce concept de vélo gratuit pour le peuple, de Volksfahrrad, n'a pas forcément fonctionné à ce moment-là mais aura une influence quelques décennies plus tard, vu le profil « bike friendly » des villes néerlandaises de nos jours. Le projet de l'artiste allemand Jonathan Monk et son installation *Less Is More Than Hundred Indian Bicycles*, a lui aussi pour but de replacer le vélo dans la vie quotidienne et urbaine de la population. Dans la ville de Dornbirn en Autriche et sous le mot d'ordre Less Oil, More Courage, un vélo est retiré chaque jour de l'exposition et est placé dans ville, laissé à la libre utilisation des habitants. Une démarche tout à la fois écologique et sociale. A noter également les grandes sculptures de vélos entassés d'Al Weiwei, Forever Bicycles, où des milliers de bicyclettes chinoises, réduites au cadre, à la fourche et aux roues, sont soudées ensemble. Un paradoxe pour cet objet symbole de liberté, ici contraint et forcé à l'immobilité.

Je m'arrêterai sur deux artistes en particulier et pour clore ce chapitre, Gianluca Gimini et l'artiste berlinoise Alicja Kwade. Le premier est un designer italien, Gianluca Gimini. S'intéressant de près au design cyclopédique, il s'est aperçu que, malgré la présence du vélo dans la vie de tout un chacun depuis le plus jeune âge, peu de gens étaient capables de dessiner correctement même de façon simple, de tête, une bicyclette. Il a donc demandé, entre 2009 et 2019 à un grand nombre de personnes de tous âges de dessiner sur une feuille, un vélo. Les résultats sont nombreux et jamais identiques. Il a poussé le vice jusqu'à retoucher ces dessins sur des logiciels de design pour en tirer des plans de prototypes, prototypes qu'il a pour certains fait construire et présenté dans son exposition Velocypedia. Faire du vélo, ça ne s'oublie pas, en revanche, restituer correctement la forme du vélo demande beaucoup plus de mémoire. La berlinoise Alicja Kwade, elle, a souvent évoqué l'objet vélo dans ses installations. Il faut dire que dans la ville où elle travaille, Berlin, le vélo occupe une très grande place. Les pistes cyclables y sont nombreuses, et exclusives. Il ne faut pas faire l'erreur de se promener dessus à pied au risque de se faire violemment fauché par une petite reine qui se considérera toujours dans son bon droit. Mais comme dans toutes les villes, la bicyclette trouve toujours plus fort qu'elle. « There's always a bigger fish » (Kwai Gon Jinn, Star Wars Episode I, La Menace Fantôme). La voiture, le camion, le bus. Mal garé ou posé négligemment contre un mur ou un poteau électrique, le vélo peut se retrouver broyé, démembré ou complètement tordu. C'est sous cette forme tordue qu'elle présente une série de vélos comme des sculptures cylindriques, ou ondulées comme un nacho. Mais à défaut d'utiliser des vélos de ville comme ceux que l'on peut louer là-bas dans des Spätis pour 12€ par jour, ou des vélos neutres comme le font Monk ou Weiwei, elle a choisi des vélos de courses professionnels, le mercier rose de Poulidor, le Raleigh de Phil Anderson, le Peugeot de Thévenet. Il y a dans ce travail un souci du détail, de la citation d'un domaine hors art, comme je peux le faire dans mon travail. Pour rendre la chose plus évidente encore, après avoir été tordus, les vélos ont été repeints pour apparaître « comme neufs », malgré la forte torsion.

Arrière-propos

Ces dernières recherches autour de l'exploitation de l'objet vélo dans des œuvres d'Art contemporain viennent alimenter un nouveau travail que je suis en train de développer, encore à l'étape de projet, de croquis, qui consiste à souder des vélos entre eux. Des sortes de vélos siamois, deux ou plus, faisant fourche commune ou roue arrière commune, relié par la même tige de selle ou le même pignon. A partir de photos trouvées sur internet ou dans des petites annonces de particulier à particulier, il s'agit de les assembler dans la position qu'ils ont sur les photos, sans tenir compte de la profondeur. En résulte des bicyclettes mutantes, illustrant des expressions quotidiennes du langage français, comme « en file indienne », « dos à dos », « au coude à coude », « en tête à tête »...

Ces recherches m'amènent aussi à vouloir exploiter l'esthétique de la course cyclistes et de ses coureurs dans l'espace urbain, de la vie quotidienne, et de profiter des interdictions de se réunir à l'intérieur pour se réinventer à l'extérieur, sur chambre à air, en peloton dans les rues. De recréer des espaces culturels mobiles, de sociabilisation (bars, clubs, lieux d'expositions...), de décompartmenter le monde de la culture du monde sportif dans de grandes échappées en ville.

Des projets en cours encore à approfondir mais dans lesquelles le vélo et son histoire sportive peuvent trouver un nouveau moyen de se réinventer, de se recycler. Ces réflexions ont commencé il y a presque un an, découlant des recherches entamées lors de mon retour à l'école en première année de DNSEP.

Bibliographie

- . L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory, Jean-François Lyotard, 1998
- . Romantiques Postmodernes, Jacques Monory, Jean-François Lyotard, 2014
- . Jeremy Deller : Joy In People, Ralph Rugoff, 2012
- . Sarah Lucas, Tate Publishings, 2002
- . Livres Figurations Années 80, Pascale Le Thorel, 2017
- . Replay, Christian Marklay, 2007
- . Haim Steinbach, Oeuvres récentes, CPAC Bordeaux, 1988
- . Postmodernisme Le ou la Logique Culturelle du Capitalisme Tardif, Fredric Jameson, 1989
- . Iconographie Urbaine, la Force des Signes, Peter Klasen, 2019
- . Disorder, Histoire Sociale des Mouvements Punk et Post Punk, Elodie Grossi, Paul Schor, 2019
- . Les Grands Entretiens - L'Art Vidéo : Entre Cinéma et Installation, Art Press
- . Monter/Sampler : L'échantillonnage généralisé, Centre Pompidou, 2000
- . La Société de Consommation, ses Mythes, ses Structures, Jean Baudrillard, 1970
- . Le Système des Objets, la Consommation des Signes, Jean Baudrillard, 1972
- . Simulacres et Simulation, Jean Baudrillard, 1985
- . Mythologies, Roland Barthes, 1957
- . Esthétique du Livre d'Artiste, Anne Moeglin-Delcroix, 1997
- . La Figuration Narrative, Jean-Louis Pradel, 2008
- . La Nouvelle Peinture Allemande, 2005
- . L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique, Walter Benjamin, 1935
- . Images de Pensées - Je déballe ma Bibliothèque, Walter Benjamin, 2015
- . Ed Ruscha, Richard D. Marshall, 2003
- . Ninety n°5 - David Salle, 1991
- . Ninety n°31 - Gilbert & George, 1999
- . Les Choses : Une Histoire des Années Soixantes, Georges Perec, 1965
- . Ma Philosophie de A à B et Vice-Versa, Andy Warhol, 1975
- . Rose Poussière, Jean-Jacques Shuhl, 1972
- . Sérotonine, Michel Houellebecq, 2019
- . Screaming Sex, Une histoire de la sexualité sur les écrans américains, Linda Williams, 2008
- . Chroma: Un livre de couleurs, Derek Jarman, 2013
- . Revue 303 : Vélo, Mai 2015
- . Tender Buttons, Gertrude Stein, 1914

ANNEXE ICONOGRAPHIQUE

Painter Man



← *Sato Sato*, 2020, 105 x 90 cm



Tender Buttons, 2020, 128 x 100 cm →



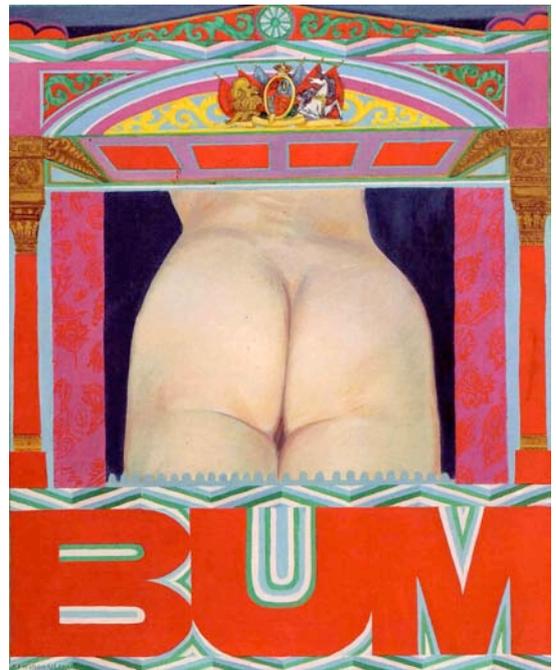
I lost track / Screens, 2020, 120 x 92 cm →

← *Mind Warp*, 2020, 125 x 98 cm



Pauline Boty

Bum, 1966 →



← *The Only Blonde in The World*, 1963

My Colouring Book, 1963 →



*It's a Man World
Part I & II*
1966 →



SOUVID-19

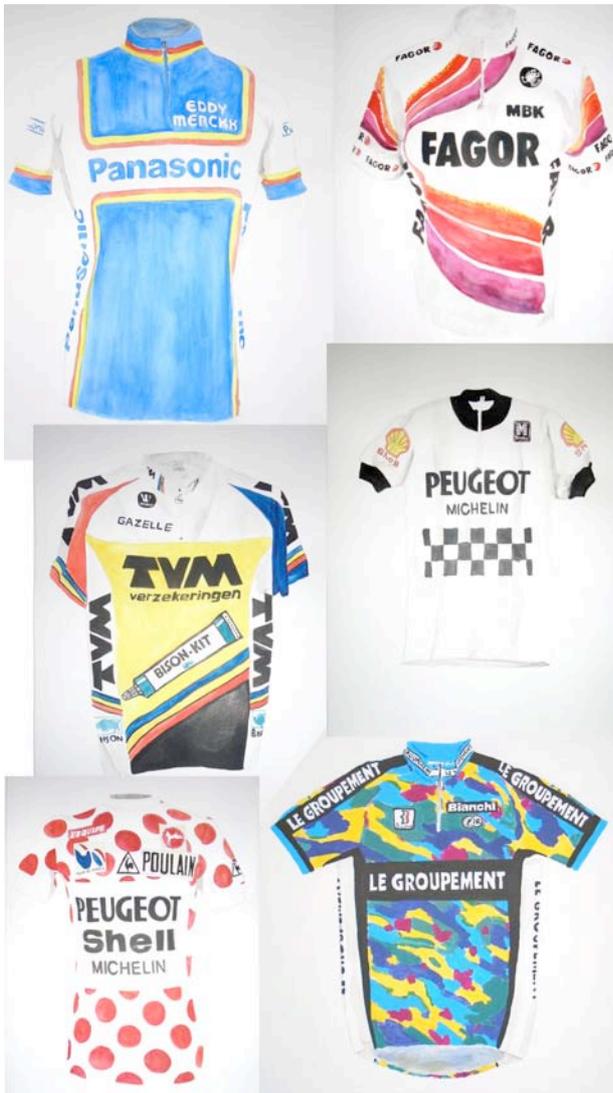


extraits de *Souvid-19*, 2020

Les Jeunesses Hipsteriennes



Robert Millar / Pippa York



Pippa, lavis, 70 x 50 cm
2020
pastiche de *Garbo* de
Michel Journiac →

Mario Schifano



série à l'aquarelle de maillots designés par Mario Schifano en 1989 pour la marque Castelli

Alicja Kwade



