

# **SIMON STARLING**

**THEREHERETHENTHERE**

(œuvres 1997 – 2009)

**18 septembre – 27 décembre 2009**

## Sommaire

<b>Maquettes en blanc</b> .....	<b>p. 5</b>
<b>Work, Made-ready, Kunsthalle Bern</b> .....	<b>p. 10</b>
<b>Three White Desks</b> .....	<b>p. 16</b>
<b>Exposition</b> .....	<b>p. 22</b>
<b>Rockraft</b> .....	<b>p. 27</b>
<b>Mirrored Wall Dead</b> .....	<b>p. 32</b>
<b>Silver Particle / Bronze</b> .....	<b>p. 37</b>
<b>D1 – Z1</b> .....	<b>p. 43</b>
<b>Flaga</b> .....	<b>p. 47</b>

**Document conçu par l'Équipe  
des Publics du MAC/VAL.**

**Exposition en partenariat  
avec le Parc Saint Léger,  
Centre d'art contemporain  
de Pougues-les-Eaux :  
« Simon Starling –  
THEREHERETHENTHERE  
(la Source) »,**

**Du 20 septembre  
au 20 décembre.**

## Le mot du commissaire

Notre histoire avec Simon Starling a débuté avec son exposition « Autoxylopyrocycloboros » (2007) (du cycle Zones de Productivités Concertées qui se proposait d'envisager l'art à l'aune des questionnements économiques). Nous avons souhaité aller plus loin et poursuivre cette collaboration en invitant cet artiste reconnu sur la scène internationale à investir la salle dévolue aux expositions temporaires pour une première exposition monographique importante en France.

Le projet « THEREHERETHENTHERE » se déploie en deux épisodes, autonomes, et néanmoins pensés globalement. L'un, au MAC/VAL, sous-titré « œuvres 1997 – 2009 », l'autre, « la Source », au centre d'art Parc Saint Léger, à Pougues-les-Eaux. Le titre, commun aux deux expositions, énigmatique s'il en est, dont l'équivalent français serait : ILYAICI/LAPUISLÀ/ICI, donne le ton. Il est constitué d'un conglomérat de déictiques, ces indicateurs linguistiques de temporalité et de localisation dont les significations dépendent intégralement du locuteur et des situations de communication.

Au MAC/VAL, une dizaine d'œuvres propose une déambulation tout en répliques, reprises, rappels et échos. Tout l'œuvre de Simon Starling est processuel. Il est construit de déplacements, de parcours, d'histoires, de transformations, d'hybridations, de reproductions, d'échanges, de cycles, de rencontres impensées, de mélanges de genres, temporalités et techniques... Quelles qu'en soient leurs envergures, les épopées de Simon Starling mettent en scène des gestes de modification. Il élabore une cartographie du réel teintée d'humour, de gravité, de poésie, avec un rien de romantisme. Une des caractéristiques essentielles de l'œuvre de Simon Starling tient à cette capacité de s'inscrire dans une histoire des formes, et peut-être plus particulièrement celle de la sculpture, tout en s'ancrant dans des réalités artistiques, politiques, sociales, économiques, historiques, géographiques...

Il développe véritablement toute une poétique de la narration et du process. Entre gestes – au sens comportemental – et Geste – au sens littéraire –, ces œuvres ne sont en aucun cas univoques. Elles défont et refont, déconstruisent et reconstruisent le monde, donnant à percevoir quelque chose de la complexité du réel.

Frank Lamy, commissaire de l'exposition au MAC/VAL.

Victime d'une passion dévorante pour les livres, l'historien de l'art Aby Warburg (1866–1929) a constitué une vaste collection d'ouvrages dont le nombre avoisina les 60 000. Progressivement ouverte au public, cette « Bibliothèque des Sciences de la Culture » a pour particularité un classement par affinités électives, qui fonctionne sur le principe du ricochet intellectuel, proposant aux chercheurs une succession de rebonds, d'un livre à l'autre. Le texte ci-dessous détaille cette manière d'organiser la pensée à la fois intuitive, expérimentale et par traversées successives des frontières disciplinaires, qui rappelle étonnement la façon dont Simon Starling scénarise les savoirs au sein de ses œuvres.

« Trier livre par livre suivant les accents internes de notre attention » (26 nov. 1926).  
Tel est l'horizon heuristique d'un esprit qui postule la « loi du bon voisinage », selon laquelle le livre dont un chercheur a besoin n'est pas celui dont il a connaissance mais bien son voisin ignoré sur l'étagère. Ainsi, loin des techniques de standardisation et de classement alphabétique qu'exige la gestion d'une bibliothèque d'après les critères du moment, [...] « les livres [sont] ordonnés comme des problématiques et des guides vers leur solution » (3 déc. 1926). La bibliothèque suit le principe de la vie de l'esprit.  
[...]

Déployée sur quatre niveaux autour d'une grande salle de lecture ovale, qualifiée d'« arène de la science » par Warburg, cette bibliothèque-univers progresse des problèmes généraux de l'expression et de la nature des symboles jusqu'aux formes sociales de la vie humaine : histoire, droit, folklore, etc. D'un point à l'autre, on chemine de l'anthropologie à la religion, de la religion à la philosophie et à l'histoire des sciences, puis à l'expression en art, pour enfin arriver au langage et à la littérature. La loi d'association qui dévoile des liaisons secrètes de livre à livre et des significations jusque là restées inaperçues constitue le fil d'Ariane dans la traversée de cet espace.  
[...]

Laboratoire de l'esprit, bibliothèque de Babel ou labyrinthe de Dédale : telle est l'iconologie de la Bibliothèque de Warburg, une bibliothèque dont la finalité est d'ouvrir le plus grand nombre de pistes, d'entrer dans les détails et les particularités infinies du monde ; une bibliothèque vivante qui brouille les limites de l'espace intérieur et de l'espace du dehors, reflet privé de l'esprit d'un homme, mais aussi reflet universel de l'histoire des formes d'expression de l'existence humaine. »

Extraits de *Journal de la bibliothèque Warburg*, présentation, traduction et annotations par Laure Cahen-Maurel, CENTQUATRE REVUE. Texte complet téléchargeable en ligne : [http://104larevue.fr/œuvres/cahen-aurel/presentation\\_journal\\_KBW.pdf](http://104larevue.fr/œuvres/cahen-aurel/presentation_journal_KBW.pdf)

## MAQUETTES EN BLANC (MONOGRAPHIES 1995 – 2009)

Livres, maquettes de livres, vitrines, tréteaux en acier, dimensions variables.



— Simon Starling, *Maquettes en blanc* (*Monographies 1995–2009*), 2009, vues de l'exposition du MAC/VAL, Photographies Marc Damage.

***Maquettes en blanc* (*Monographies 1995–2009*) est une installation sous vitrines présentée au MAC/VAL. Une installation jumelle, portant le même titre, se trouve en parallèle au Parc Saint Léger – Centre d'art contemporain à Pougues-les-Eaux.**

**Projet à l'aspect minimal, il rassemble quatorze années de publications sur le travail de Simon Starling. Chaque publication est exposée dans sa version finale imprimée et dans sa version maquette en blanc.**

Ces maquettes en blanc, bien connues des spécialistes du monde de l'édition, sont des maquettes vierges que l'imprimeur transmet au graphiste en amont de l'impression et qui restituent un squelette muet de l'objet à venir. Les publications ont toujours été centrales dans la pratique de Simon Starling, plus qu'une excroissance du travail, elles en font partie intégrante. Son travail s'articulant autour de la question de la performance, du processus et de la documentation, les catalogues de Starling doivent alors être perçus comme ayant le même statut et la même importance que ses installations, photos, sculptures ou films. Le plus souvent, ces publications offrent un éclairage et une documentation sur le processus à l'œuvre, les recherches entreprises et le réseau complexe de connexions et de sources diverses qui précèdent l'existence de l'œuvre. Dans certains cas (24hr Tangenziale, 2006 / Three Birds, Seven Stories, Interpolations and Bifurcations, 2008), l'exposition devient même le lieu du processus de fabrication de l'objet éditorial.

Sandra Patron, directrice du Parc Saint Léger – Centre d'art contemporain.

## Le livre comme espace d'expérimentation et objet artistique

Dans les années 1960 et 70, les artistes de la mouvance conceptuelle mettent l'accent sur le cheminement intellectuel du projet artistique plutôt que sur la mise en forme de la matière. Ils permettent à l'œuvre d'être avant tout « *una cosa mentale* » (comme Léonard de Vinci le formula déjà à la Renaissance). Logiquement, parce qu'il est le support privilégié du verbe et de la pensée, ils s'emparent alors largement du livre comme d'un espace de création, jouant avec son format, son contenu, son tirage et même son statut.

Dans la lignée de ces réflexions, l'installation *Maquettes en blanc* met en tension les différents moments des projets artistiques : d'une part les prémisses de l'œuvre, le moment de la conception, d'autre part, le moment de l'exposition et pour finir, les archives, ce qui reste du travail quand il n'est plus exposé.

Anne Moeglin-Delcroix analyse, à travers l'histoire des livres d'artiste, comment la prédominance du texte et du projet sur l'objet devient un inépuisable sujet de prospection quant au statut de l'œuvre et sa matérialisation :

*Non sans provocation, Daniel Buren mit en cause l'art conceptuel dans un texte célèbre, intitulé « Mise en garde », publié la première fois en français dans le catalogue de l'exposition « Konzeption - Conception », conçue par Konrad Fischer pour le musée de Leverkusen. Son principal grief y est celui-ci : l'art conceptuel prétend se débarrasser de l'objet, mais, en exposant des concepts, il rétablit frauduleusement l'objet tout en forgeant une monstruosité : « des concepts-objets ». Or, dans le même catalogue, Broodthaers semble apporter de l'eau au moulin de Buren. (...) Sa contribution au catalogue comme à l'exposition est une lettre à en-tête de son musée fictif d'art moderne. Elle en décrit les éléments paradoxaux (caisses d'emballage et cartes postales de reproduction), pose quelques questions au sujet du musée et se termine ainsi :*

*Je vous propose comme participation à l'exposition Concept Art la reproduction précise de cette lettre dans le catalogue et c'est au niveau de la page que je souhaite qu'elle soit présentée. C'est-à-dire que le catalogue serait ouvert sur une table ou sur le mur... Trouverons-nous, alors, réponse à ces questions ? Ou encore un rapport étrange entre ces termes d'art et de concept ? Imaginons, en attendant, cher Monsieur (chers amis), le texte réel et la réalité du texte comme un seul monde.*

*La contribution de Broodthaers porte à son comble la contradiction d'un art qui se sépare de l'objet et du monde pour se prendre lui-même comme objet et comme monde au point de ne plus faire de différence entre les signes et les choses et de nier la différence entre langage et réalité (« le texte réel et la réalité du texte comme un seul monde »). Elle exacerbe la circularité d'un art qui fait de la reproduction ou de la documentation l'objet même de l'art puisque c'est une page du catalogue reproduisant ce qui est déjà de l'ordre de l'information (la lettre et la déclaration d'intention) qui est l'œuvre exposée.*

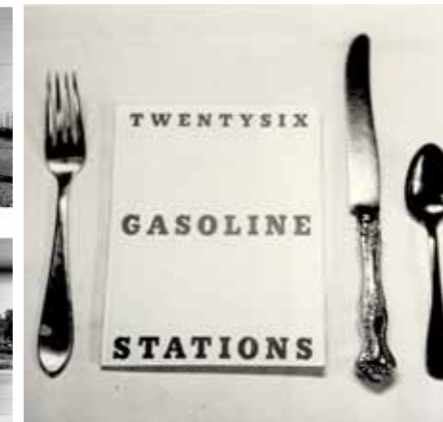
Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Édition Le Mot et le Reste, Marseille, 2006.

Ainsi Marcel Broodthaers a souvent utilisé le livre comme espace de réflexion. On trouve avec *Fig. 1-Fig.2* des préoccupations communes à celle de Simon Starling, tant dans la forme que dans la volonté de réfléchir à la limite entre l'œuvre et sa documentation

— Marcel Broodthaers, *Fig.1-Fig.2*, 1970-1971, édition d'un catalogue raisonné, refusé par l'artiste, dont la quasi totalité des exemplaires a été enfermée sous une vitrine scellée. Cette édition était un projet de catalogue de l'ensemble des objets qui avaient figuré à Burgplatz 12, Düsseldorf, Section cinéma du Département des Aigles, 1971.



Inaugurant ces pratiques nouvelles autour du livre dans le champ de l'art contemporain, Ed Ruscha édite en 1963 un livre au statut étrange. Rempli de photographies représentant des stations à essence – sujet banal et prises de vue neutre – l'artiste y met l'accent sur la dimension sérielle présente dans le paysage. En même temps, il crée un véritable objet artistique qu'il prend ensuite comme un sujet de représentation : l'artiste le remet en scène au sein de photographies et de dessins au crayon.



— Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, photographies.

— Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations Book (table setting)*, 1963

— Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1964, mine de graphite sur papier.



*Fabriqués et imprimés tout à fait normalement, ces livres ne ressemblaient cependant pas aux livres d'artistes habituels ; excepté le premier, ils n'étaient pas numérotés comme le sont les tirages limités. Il s'agissait de simples livres. Pourquoi sont-ils si intrigants ? Ils parlent implicitement de l'acte de voir, de l'acte de choisir et de l'acte même de montrer. Banals et pourtant compliqués, ils génèrent toutefois une réflexion – or réfléchir à leur sujet, c'est aussi réfléchir à notre relation avec eux. En cela, ils constituent l'équivalent photographique de ce qui allait prendre le nom de sculpture minimaliste, représentée par Robert Morris et Donald Judd.*

Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Éditions Phaidon, collection Art & Idées, Paris, 2003, p. 97-101.

## Le mythe de la page blanche et autres livres vierges ou effacés

Accompagnant la naissance de la modernité, on trouve en littérature de nombreuses mentions de livres totalement vierges ou effacés. Tout comme dans l'installation de Simon Starling, ils interviennent souvent comme métaphore du processus créatif.

Albert Lhermite, écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, exploite ce motif littéraire dans la nouvelle *La Bibliothèque de papier blanc* (conte philosophique). Il raconte la rencontre entre une petite fille et la puissance de l'imaginaire. Après l'avoir recueillie alors qu'elle s'est perdue au cours d'une promenade, un vieil homme, habitant le château voisin, lui raconte des histoires dans des livres non imprimés, entièrement vierges. De retour dans son foyer, la petite fille raconte son expérience à ses parents, éveillant fortement leur curiosité.

(...) *Le lendemain, l'administrateur des forêts recommanda à sa femme d'aller remercier le maître du château voisin. (...) Cependant, en rentrant le soir, il s'informa avec intérêt du voisin.*

- *Il est très cérémonieux et froid, mais gai et singulier quand il se livre. Imagine-toi que, poussée par la curiosité, je lui ai demandé qu'il me montrât le livre dans lequel il avait fait la lecture à ma fille. C'est vraiment du papier blanc.*

- *Réellement ?*

- *Oui. Intriguée par cette première circonstance, je l'ai supplié de me lire quelque passage. Il m'a conduite alors dans sa bibliothèque pour y prendre, a-t-il dit, quelque ouvrage qui ne fût pas à l'usage des enfants. Là, j'ai vu sur des rayons de nombreux cahiers de papier blanc, enveloppés les uns dans des peaux d'animaux, les autres dans des coupons de soie ou de velours, des fourrures, des écorces d'arbres, de larges feuilles ou même des casiers de métal, d'ivoire, d'albâtre, de nacre et de mille autres matières précieuses. Chaque couverture porte pour étiquette un fruit, une fleur, une perle, un morceau des choses les plus diverses. Ainsi, pour moi qui lui avais demandé un récit à faire peur, il a pris un cahier enveloppé dans une branche de ciguë et marqué d'une goutte de sang.*

Albert Lhermite, *Un Sceptique s'il vous plaît*, première édition : Michel-Lévy frères, Paris, 1862.  
L'intégralité du texte est disponible en ligne : <http://blog.francetv.fr/laporteeouverte/index.php/2009/06/29/129697-la-bibliotheque-de-papier-blanc-i-albert-lhermite>

Quelques œuvres littéraires utilisant le thème de la page blanche, du papier vierge et de la disparition du texte : Stéphane Mallarmé, *Brise marine* ; Paul Verlaine, *Intacta Virgo* ; Honoré de Balzac, *Les Illusions perdues* ; Bruno Munari, *Le Petit chaperon blanc* (littérature jeunesse, disponible au centre de documentation du MAC / VAL)

Réinvestissant ce mythe littéraire dans le champ des arts plastiques, Jérémie Bennequin, estompeur, efface avec méthode, page après page, l'œuvre de Marcel Proust. Ce labeur est présenté par l'artiste sous différentes formes, entre performances et installations d'objets reliques. Il évoque, en les teintant d'absurdité, les thématiques de la mémoire et du temps qui passe, présentes dans les romans de Marcel Proust.

*Chaque jour, je gomme une page de mon livre. C'est un travail minutieux, obsessionnel, absurde. Une pure perte de temps.*

<http://jbennequin.canalblog.com>



Jérémie Bennequin, *Action*, photographie de performance.

## Un écho dans la collection



Tatiana Trouvé, *Maquette du Bureau d'Activités Implicites*, 2000, technique mixte, carton, bois, plastique, 90 x 350 x 200 cm. Acquis avec la participation du FRAM Ile-de-France. Collection du MAC / VAL.

L'œuvre de Tatiana Trouvé a plusieurs points communs avec l'installation de Simon Starling. En tout premier lieu, le terme *maquette*, dans le titre de ces deux œuvres, recouvre la matérialisation d'un projet artistique en évolution dans le temps. En effet, dès 1997, Tatiana Trouvé transforme sa recherche de travail, qui s'avère être devenue un travail à temps complet, en sujet et matière première de son œuvre. Elle archive les CV qu'elle envoie, remplis de projets jamais réalisés. Elle conserve les réponses stéréotypées des entreprises et organise cette matière du « refus » et du « jamais » en un bureau : le *B.A.I., Bureau d'Activités Implicites*, dont le système bureaucratique révèle d'autant mieux l'absurdité et l'inhumanité de la société du travail. Propositions d'une forme pour présenter l'activité artistique, ces deux œuvres se présentent comme des archives poétiques.

# WORK, MADE-READY, KUNSTHALLE BERN 1997

Une chaise Groupe Aluminium de Charles Eames refaite avec le métal d'un vélo Marin Sausalito.

Un vélo Marin Sausalito refait avec le métal d'une chaise Groupe Aluminium de Charles Eames.



— *Work, Made-ready, Kunsthalle Bern, 1997, vélo, chaise, deux socles. Vue de l'exposition du MAC/VAL.*

**Cette œuvre de Simon Starling amène à réfléchir sur « la mutation ». Elle renvoie ainsi à l'alchimie, mais aussi à l'histoire du design, à celle du cyclisme. Son dispositif en « miroir » évoque la littérature fantastique et son questionnement sur l'identité. La présence de l'objet, le jeu avec les socles invitent à se souvenir de certaines mutations de la sculpture moderne.**

*Work, Made-ready, Kunsthalle Bern inverse la notion de ready-made par un acte simple mais laborieux de transmutation. Deux objets d'aluminium sont chacun reconstruits à l'aide du métal provenant de l'autre objet. On obtient alors deux « mutations » dégradées de leur ancienne essence industrielle, qui portent les cicatrices de leur transformation génétique.*

Simon Starling

## Identités mutantes

Une chaise peut-elle être le reflet d'un vélo ? Un vélo peut-il être une chaise ? Leur disposition de part et d'autre d'une cloison vitrée incite à se poser cette question qui tient de la philosophie, du fantastique et de la physique c'est-à-dire, dans tous les cas d'une interrogation sur l'identité et sur le réel.

### Échanges atomiques, échanges alchimiques

L'aluminium est un métal qui se recycle théoriquement à l'infini. Par ses qualités de légèreté, de résistance, par sa capacité à se recycler sans fin, il semble être la réalisation de certains rêves alchimiques.



— *Fourneaux d'alchimiste. Gravures sur bois, Allemagne, 1519.*

Dans son traité *Margarita pretiosa novella (la précieuse perle nouvelle)* de 1330, le médecin et alchimiste Petrus Bonus, donne la définition suivante de l'alchimie : *L'alchimie est la science qui connaît radicalement les origines des métaux, leurs causes, leurs propriétés et leurs accidents, et, vu qu'ils sont imparfaits, incomplets, mélangés et corrompus, les transmute en or véritable.*

Pour ce faire, l'alchimiste dispose de trois méthodes, ou voies. La voie humide, ou lente, la plus répandue, utilise les cornues chauffées « à la chaleur du fumier » (c'est-à-dire à feu très doux, comparable à la chaleur du fumier frais) sur l'athanor, et dure plusieurs mois, rien que pour réaliser les opérations (donc sans compter le temps de recherches préalable à la découverte des bonnes opérations à effectuer.) La voie sèche, ou rapide, s'effectue en quelques heures seulement dans un creuset, mais elle est dangereuse. Enfin, la voie très rapide, ou instantanée, consiste à tenter de capter la foudre.

À propos de *Work, Made-ready, Kunsthalle Bern*, Simon Starling évoque volontiers *Le Troisième policier*, roman expérimental et fantastique de Flann O'Brien écrit à la fin des années 30. Un roman dont le narrateur n'a pas de nom, où la mort recommence sans cesse et où des policiers étranges officient. Au centre du roman, il y a une célèbre théorie atomique qui postule l'hybridation progressive du cycliste et du vélo, par échange de matière.



— *Tony Cragg, Gazelle, 1992.*

— *Vous n'avez jamais étudié les atomes quand vous étiez jeune ? Demanda le sergent en me jetant un regard inquisiteur et surpris.*  
— *Non, répondis-je.*  
— *C'est un handicap grave, dit-il, mais je vais quand même vous expliquer ça. Les choses sont composées de petites particules qui tourbillonnent en cercles concentriques, dessinent des arcs, des segments et d'innombrables autres figures géométriques trop nombreuses pour être toutes nommées. Tournoyant ici et là, jamais en repos, tout le temps sur la brèche, ces minuscules gentlemen sont ce qu'on appelle les atomes. Vous me suivez diligemment ? (...)*

*Le résultat net et brut de tout cela est que les gens qui passent la plupart de leur vie sur leur bicyclette de fer à pédaler sur les routes rocailleuses de cette paroisse voient leur personnalité confondue avec celle de leur bicyclette. C'est le résultat de l'échange des atomes et vous seriez surpris de voir le nombre de gens par ici qui sont mi-homme mi-vélo.*

*La surprise me fit pousser un hoquet qui siffla dans l'air comme un pneu crevé.  
— Et vous seriez sidéré de voir le nombre de bicyclettes qui sont mi-humaines, à cheval entre l'homme et l'humanité.*

Flann O'Brien, *Le Troisième Policier*, Phébus, Paris, 2003. p. 117-119.

### Petite métaphysique de l'objet

L'échange d'identité entre le vélo et la chaise crée une dimension symbolique. De nombreux objets ont fourni le support de réflexions métaphysiques. L'un des plus connus est le légendaire navire Argo, dont les argonautes remplacèrent chaque planche et chaque voile. La question, très débattue dans l'Antiquité, étant : puisqu'on avait tout changé, était-il toujours le même navire ? Le sculpteur Tony Cragg, célèbre pour son utilisation d'objets usagés, notamment en plastique, défend les dimensions non fonctionnelles de l'objet.

*Je pense que les objets ont la capacité de nous apporter des informations sur nous-mêmes, d'être importants pour nous. Le problème c'est que la plupart des objets sont faits de façon irresponsable et manipulatrice. Irrresponsable parce que les gens – ceux qui fabriquent ceci ou cela – ne considèrent pas réellement la signification métaphysique des objets qu'ils produisent. Et manipulatrice parce que les choses sont le résultat de raisons commerciales variées et de pouvoir. Mon intérêt pour le monde physique, pour le monde des objets c'est un certain sens de survie mais ensuite il m'amène à rêver, à imaginer, à méditer.*

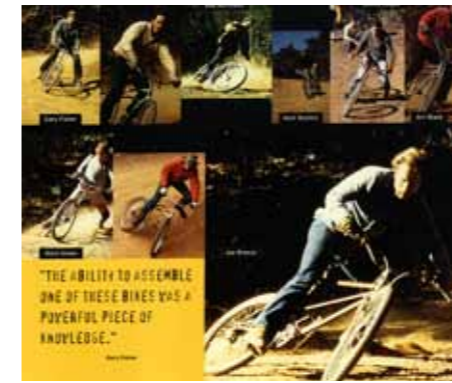
Tony Cragg, *Tony Cragg*, Arts council of Great Britain, 1987.



Tony Cragg, *Neaple*, 1983.

### Généalogie de deux objets en aluminium

Les deux objets de *Work, made-ready*, *Kunsthalle Bern* partagent plusieurs éléments : leur matériau principal, un rapport à l'assise, une référence aux deux objets du premier ready-made (une roue de vélo et un tabouret). Ils ont aussi en commun d'avoir dans leur histoire un *déplacement* qui les fait passer, pour l'un, de l'univers domestique à l'univers professionnel, pour l'autre de la nature sauvage à l'espace urbain.



Premiers prototypes de VTT. Fin des années 70.

### Créer du neuf avec du vieux : l'invention du VTT

Le VTT est l'histoire d'un objet inventé par des non-professionnels pour une pratique underground : faire du vélo hors route, à travers bois et montagnes. Une certaine culture californienne s'y exprime faite de syndrome du pionnier, d'hybridations, d'hédonisme. Ce qui donne, selon l'un des inventeurs du VTT, la vision suivante : *le VTT est apparu parce qu'il était l'étape suivante de l'évolution du cyclisme dans le grand schéma des choses.*

Jo Breeze, introduction à *Fat tire, a celebration of the mountain bike* by Amici Design, Chronicle Books, San Francisco, 1998, p. 5.

*La véritable histoire du VTT commence en 1976 au Nord de San Francisco, sur les hauteurs de Marin County avec ces premières courses de descente : les « repack races » (...). Les vélos étaient souvent des machines datant des années 30 à 50 avec des pneus ballon dont la plupart avaient été construites par la marque Shwinn. Les modifications apportées étaient réduites au minimum (addition de 5 ou 10 vitesses, freins à tambour, poignées de frein et guidon de moto, gros pneus). Cela tenait plus du bricolage que de l'étude scientifique. Les coureurs étaient tous des bricoleurs de génie dont on retiendra les noms suivants : Tom Ritchey, Gary Fisher et Jo Breeze qui ont créé leur propre marque de vélos et d'accessoires.*

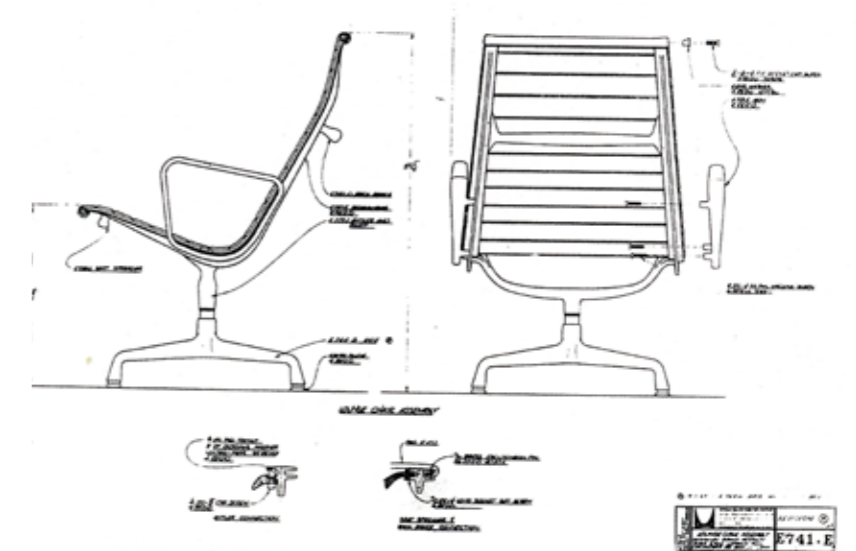
<http://semoisvtt.justboard.net/1-histoire-du-vtt-f30/histoire-du-vtt-t146.htm>

### Objet multifonction : le destin d'un fauteuil de design

*Quand Charles Eames crée une chaise, il ne se contente pas de créer une chaise. Il crée une manière de s'asseoir. Non plus seulement un objet pour une fonction mais la fonction elle-même.*

Ettore Sottsass.

L'*Aluminium Chair* de Charles et Ray Eames fut conçue pour répondre à une commande des architectes Eero Saarinen et Alexander Girard. Pour une maison particulière à Columbus, Ohio, ils cherchaient un mobilier assez léger pour être déplacé au dehors et suffisamment solide pour résister à la corrosion. Au lieu de rester associé au loisir et à la maison, ce fauteuil est devenu un objet-signe du milieu professionnel.

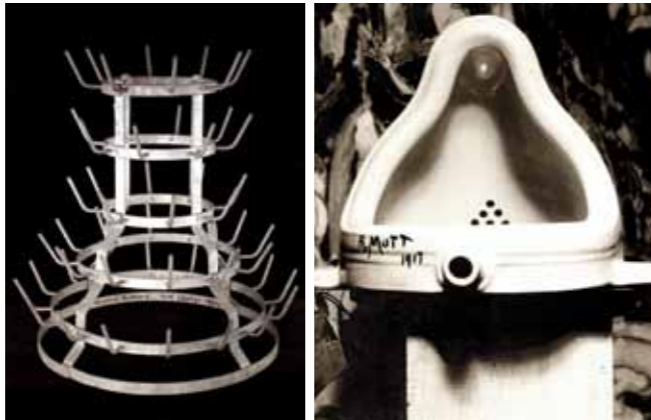


Charles et Ray Eames, *fauteuil aluminium* (Groupe Aluminium), 1958. Dessin en coupe.

## Y a-t-il de la sculpture dans l'objet ?

### Un geste renversant : le ready-made

Le ready-made est à la fois une invention de Marcel Duchamp et un terme devenu générique. Il désigne un objet déjà-fait (en anglais : *already made*) ou déjà-prêt (*ready*), revendiqué et exposé comme œuvre par un artiste. Christophe Kihm y voit un renversement de la tradition académique et un questionnement sur la notion de valeur. Il y voit également un nouveau type d'œuvre où le geste est plus significatif que l'objet plastique. La postérité de cette œuvre radicale est très abondante et beaucoup d'artistes s'en sont inspirés pour des hommages, des reprises, des extensions.



Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles*, 1914.

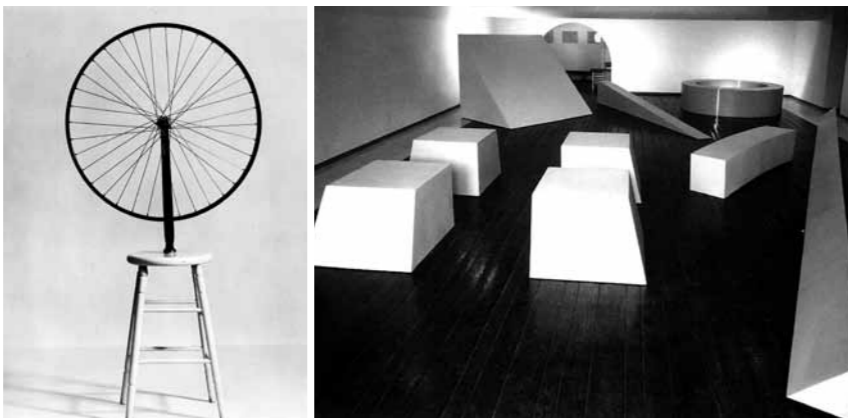
Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

Le renversement produit par le ready-made au regard d'une conception académique de l'œuvre est total : usage de l'objet comme œuvre d'art (porte-bouteilles ou urinoir), usage de l'œuvre d'art comme objet (ready-made inversé : un Rembrandt utilisé comme table à repasser est l'exemple célèbre que donne Duchamp). En convertissant l'objet-marchandise en objet d'art, le ready-made inverse également les paramètres de la valeur d'échange et de la valeur d'usage (...). Le renversement de la valeur d'usage n'est cependant qu'un effet secondaire du ready-made, puisqu'en premier lieu, celui-ci n'est pas un objet mais un geste dont l'objet n'est qu'une médiation : ce geste questionne à son tour la valeur d'échange d'un travail se résumant à une idée.

Christophe Kihm, « Art critique et art cynique », in Art Press, *Cynisme et art contemporain*, nov - janv 2006-7, p.30.

### Sculpture-socle-sculpture

Marcel Duchamp insistait sur la fonction de « socle » du tabouret de sa *Roue de bicyclette*. Dans *Work, Made-ready, Kunsthalle Bern*, la chaise et le vélo ont « échangé » leurs socles, faits à la dimension de leurs caisses de transport



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913. Musée National d'Art Moderne, Paris. Elle est considérée comme le premier ready-made.

Robert Morris, *six œuvres sans titres*, Dwan Gallery, Los Angeles, 1966. Vue de l'installation.

Bertrand Lavier, *Brandt sur Fichet-Bauche*, 1984, réfrigérateur sur coffre-fort, 1984.

Eric Hattan, *Whites Cubes*, 1995 - 2002. Série de photographies de réfrigérateurs abandonnés dans la rue.



respectives. En suivant les péripéties du socle, on traverse la modernité en sculpture et les nouvelles questions qu'elle fait surgir. Enlever le socle comme le fait Auguste Rodin avec *Les Bourgeois de Calais*, faire une sculpture qui se soutient par elle-même comme *La colonne sans fin* de Constantin Brancusi, annuler la possibilité du socle comme le font les minimalistes, mettre le socle au-dessus comme Bertrand Lavier... autant de modalités qui permettent de repenser le rapport à l'espace et la place du regardeur.

## Un écho dans la collection

La sculpture de César opère des déplacements et des transformations. Il y a une sorte de magie dans l'opération qui, partant d'un objet caractérisé par le vide et par le cercle parvient à l'opposé : densité et volume cubique. L'acte alchimique est commun à beaucoup d'artistes des années 50 et notamment les Nouveaux Réalistes : le déchet, le rebut s'élèvent par l'acte artistique au rang de matériaux. Mais si les compressions de voiture déplaçaient un geste quasi industriel vers la sculpture, la compression de vélos est inédite. Elle ne renvoie donc qu'à l'œuvre de César et, par un effet d'association, suggère cette fois un glissement d'identité : comme si les vélos devenaient des voitures par le fait qu'une technique réservée à celles-ci, leur était appliquée.

César, *Compression*, bicyclettes compressées, 1995. Collection du MAC/VAL.





# THREE WHITE DESKS

2008 – 2009

Bois, peinture, vernis, acier inoxydable, acier chromé, caisses de transport, 2260 x 762 x 590 mm, 1800 x 750 x 600 mm et 1468 x 734 x 680 mm.



Simon Starling, *Three White Desks*, 2008–2009, vues de l'exposition du MAC/VAL.

**Reproduction d'un bureau conçu par Francis Bacon pour Patrick White (vers 1932), réalisée à Berlin en Allemagne par l'ébéniste Uwe Küttner en s'inspirant d'un scan de 30 Mo d'une photographie d'époque de la Bibliothèque nationale de Canberra en Australie.**

**Reproduction d'une reproduction d'un bureau conçu par Francis Bacon pour Patrick White (vers 1932), réalisée à Sydney en Australie par l'ébéniste Charmian Watts en s'inspirant d'un fichier jpeg de 84 Ko envoyé via un téléphone portable par Uwe Küttner depuis Berlin.**

**Reproduction d'une reproduction d'une reproduction d'un bureau conçu par Francis Bacon pour Patrick White (vers 1932), réalisée à Londres en Angleterre par l'ébéniste George Gold en s'inspirant d'un fichier jpeg de 100 Ko envoyé par e-mail par Charmian Watts depuis Sydney.**

*En 1928, inspiré par le travail de designers modernes tels que Marcel Breuer, Eileen Gray, Le Corbusier et Robert Mallet-Stevens (qu'il avait eu le loisir d'observer pendant une année passée à Berlin et Paris), Francis Bacon, alors âgé de dix-neuf ans, monte un atelier de design au 17, Queensbury Mews West, à Londres. C'est là que, pendant une courte période, il produit d'élégants meubles modernes. Grâce en grande partie à l'amitié qui le lie à un artiste d'origine australienne plus âgé, Roy de Maistre, Bacon reçoit alors un certain nombre de commandes pour ses meubles et objets de décoration intérieure.*

*Il redessine l'intégralité de l'appartement de la collectionneuse d'art contemporain Gladys MacDermot (qui sera entièrement détruit pendant la Seconde Guerre mondiale), conçoit une table à manger en verre et acier pour Sydney Butler (la fille du collectionneur et mécène Samuel Courtauld), ainsi qu'un élégant bureau en bois peint pour l'écrivain australien et amant de Maistre, Patrick White. Avant son retour en Australie en 1947, White vend tous ses meubles aux enchères – une décision qu'il regrette presque immédiatement. Au début des années 1950, il apporte une photo du bureau à un menuisier du quartier de Parramatta à Sydney et lui demande de le reproduire. White ne sera jamais satisfait du résultat, une version médiocre et provinciale du*

*bureau aux lignes épurées et modernes de Bacon: les exquises poignées nickelées sont remplacées par de simples boutons, et un pan de linoléum est substitué au cuir blanc et sévère qui recouvrait le bureau d'origine.*

Simon Starling

## Les trois bureaux de White

*Three White Desks* se compose de trois bureaux en bois posés et présentés sur leur caisse de transport dans l'espace de l'exposition, strictement alignés et parallèles. Deux d'entre eux sont blancs laqués, un seul en bois brut.



Roy de Maistre, *Atelier de Francis Bacon à Queensbury News*, 1930. Huile sur toile, 62,5 cm x 44,5 cm. Collection Francis Elek.

Faisant écho à l'art minimal américain ou aux propositions conceptuelles et tautologiques de Joseph Kosuth à l'instar du célèbre *One and Three Chairs* (1965), Simon Starling paraît nous donner à voir exactement ce qu'il désigne dans son titre. Mais le titre fonctionne comme un jeu de mot, début d'un jeu de piste: les trois bureaux de White, du nom du premier propriétaire. Évoquant tout à la fois Marcel Broodthaers ou René Magritte, il joue comme ces deux artistes belges avec les signes et les images. Cependant, aux métaphores de Magritte, Broodthaers préférerait l'évocation du réel où prend naissance l'œuvre:

*Que pensez-vous de ceci: ne plus considérer vos tableaux en fonction des titres qui – vous l'avez souvent déclaré – achèvent le dépaysement du spectateur et transportent l'image dans l'esprit à un niveau où elle se détache absolument de toute interprétation commune. Au contraire, retrouver les éléments de la vie, de la société... bref, retracer autour de vos œuvres l'environnement disparu. Elles apparaîtraient, dès lors, comme des témoignages de l'actualité et non comme des poèmes.*

Marcel Broodthaers, « Interview imaginaire de René Magritte », dans *René Magritte, Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 729

## Production, reproduction et télécommunication

### Origine et avatar

Comme l'indique la légende très précise de l'œuvre, *Three White Desks* s'origine dans une « histoire vraie », dans la reproduction d'un bureau conçu par Francis Bacon pour Patrick White vers 1932 à Londres, réplique originelle commanditée en 1950 d'après photographie par son propriétaire et malheureusement non conforme aux attentes ou aux souvenirs de l'écrivain.

Trois bureaux sont alors réalisés par Simon Starling d'après un protocole simple suivant à la lettre la première occurrence: faire reproduire par un ébéniste professionnel le bureau de Francis Bacon d'après une photographie. À ce principe de délégation comme mode de fabrication s'ajoute le mode de transmission de l'image par la télécommunication, faisant ainsi voyager la photographie aux quatre coins du monde: un scan de 30 Mo d'une photographie d'époque est envoyé à Berlin depuis Canberra; un fichier jpeg de 84 Ko est transmis par téléphone portable depuis Berlin à Sydney; un deuxième fichier jpeg de 100 Ko est envoyé par e-mail depuis Sydney à Londres.

Plus qu'une reproduction multiple, il est possible alors de parler d'avatar qui réunit dans sa définition les trois dimensions de ce récit: métamorphose ou transformation d'un objet qui en a déjà subi plusieurs; par extension, il évoque également une mésaventure ou un malheur; enfin, il évoque l'univers virtuel et dématérialisé des jeux vidéos où l'internaute crée une image réinventée (ou fantasmée) de lui-même, un avatar.

## Technologie et utopie moderniste

Dans *Three White Desks*, Simon Starling met en tension deux visages du modernisme international au tournant des années 30, qui tentent, par l'usage des nouvelles techniques de fabrication, de réunir le beau et l'utile. Francis Bacon, jeune artiste de 19 ans influencé entre autre par l'architecte français Robert Mallet Stevens, dessine un mobilier épuré synthétisant les principes architecturaux de Le Corbusier, réservé à l'usage d'une élite et produit à très peu d'exemplaires. Parallèlement, à Weimar (Allemagne), le Bauhaus, Institut des arts et des métiers fondé en 1919 par l'architecte Walter Gropius, développe un enseignement qui tente de répondre à la demande de standardisation par un total renoncement à une justification artistique de la forme, par un art tourné vers l'artisanat et la technique.

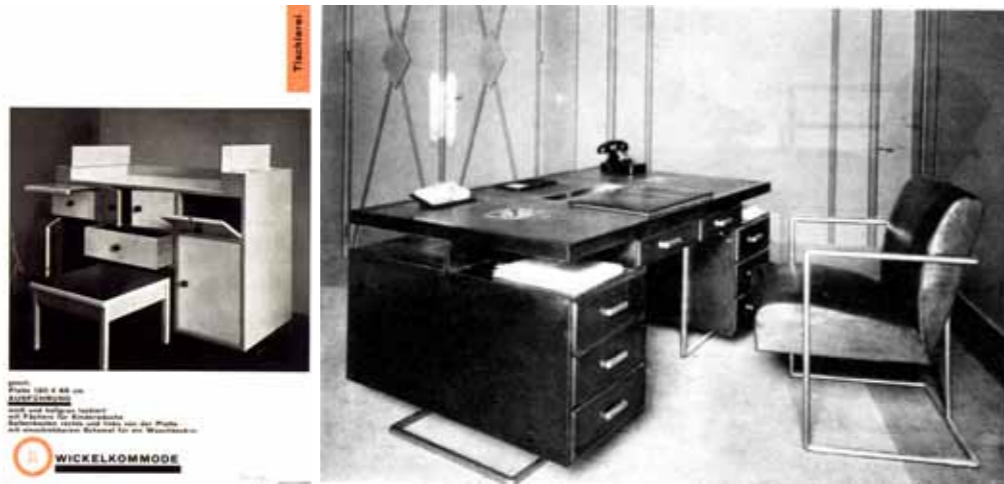
László Moholy Nagy arrive en 1923 au Bauhaus pour y développer ses recherches sur les possibilités multiples des matériaux nouveaux et des technologies modernes. Dans un texte de 1922 intitulé « Production-reproduction », il souligne que l'usage de ces moyens technologiques nouveaux ne permettra d'élargir le champ des arts plastiques qu'à condition d'être employés dans un sens créatif (productif) et non comme de simples instruments de reproduction. Selon lui, la reproduction ne fait que répéter les relations existantes, tandis que la production crée des relations nouvelles, élargit le domaine perceptif de l'homme.

Commode à langer d'Alma Buscher, 1924 sur un dépliant publicitaire du « catalogue des modèles » de l'école du Bauhaus.

Robert Mallet-Stevens, Fauteuil et bureau, tube acier chromé, tôle emboutie et cuir, édités par Labormétal, vers 1927.

Robert Mallet-Stevens, Villa Cravois, chambre du jeune homme, 1932, photographie Salaün, Musée des arts décoratifs, Paris.

Article illustré sur le mobilier de Francis Bacon paru dans *Studio*, vol. 100, août 1930, p.140-41.



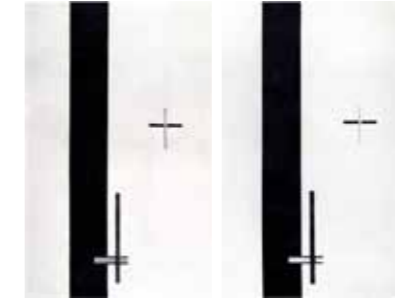
László Moholy Nagy, *EM 2*, 1922, émail sur acier, 47,5 x 30,1 cm

László Moholy Nagy, *EM 3*, 1922, émail sur acier, 24 x 15 cm

Un des premiers usages de la télécommunication comme processus de production, les *Telefondilder* ou *Tableaux téléphonés* illustrent ce pouvoir donné à la machine, au procédé sériel et interrogent la notion d'œuvre originale.

*En 1922, j'ai commandé par téléphone cinq peintures sur porcelaine émaillée à un fabricant d'enseignes. J'avais le nuancier de l'usine devant les yeux ainsi que mon dessin, réalisé sur papier millimétré. À l'autre bout du fil, le directeur de la fabrique tenait devant lui une feuille de ce même papier, divisée en carrés. Il y transcrivait les formes que je lui indiquais dans la position adéquate. (C'était comme jouer aux échecs par correspondance) L'un de ces tableaux me fut livré en trois dimensions différentes, ce qui me permit de voir les subtiles variations provoquées dans les relations de couleur par l'agrandissement et la réduction.*

László Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist* (New York: Wittenborn, 1947), p.79.



*La multiplication de l'objet, réalisé en trois exemplaires, détruisait la notion d'œuvre « originale », et ouvrait la voie aux nouvelles formes artistiques qui émergeaient en cet âge de la reproduction mécanique. Contrairement aux variations peintes par Monet, ces trois tableaux téléphoniques ne constituent pas une série. Ce sont des copies sans original.*

Eduardo Kac

Dans son article intitulé « Aspects de l'esthétique communicationnelle », Eduardo Kac présente l'histoire et la théorie des œuvres télécommunicationnelles qui prendraient naissance à Berlin dans une réaction dada aux utopies modernistes. Bien que László Moholy-Nagy ait habité Berlin à cette époque, il n'est pas certain qu'il ait eu vent de la plaisanterie.

*Le téléphone, l'automobile, l'avion, et, bien sûr, la radio furent, pour les artistes des avant-gardes des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, symboles de la vie moderne. Grâce à ces nouveaux instruments, il devenait possible d'accroître les perceptions et les capacités des êtres humains. Les dadaïstes refusèrent, cependant, de participer à l'enthousiasme général soulevé par le rationalisme scientifique et ils critiquèrent même les capacités destructrices de la technologie. En 1920, dans « L'almanach dada », publié à Berlin par Richard Huelsenbeck, ils se demandaient avec impertinence pourquoi un peintre ne commanderait pas désormais ses tableaux par téléphone à un ébéniste qui les réaliserait ensuite. Cela apparut alors comme une farce, ou de la pure provocation.*

Traduction française de Marie-Hélène Dumas pour le livre *Connexions: art, réseaux, media*, A. Bureaud & N. Magnan (dir.), Paris, Ensb-a, 2002.

## La réplique numérique ou l'œuvre comme lien hypertexte

Par le procédé de numérisation et de reproduction répétée subie par le bureau créé par Francis Bacon, celui-ci fait l'objet d'une réduction de ses qualités propres: réduction de ses dimensions réelles, réduction qualitative de sa texture et de ses valeurs chromatiques (ici le blanc). L'œuvre s'est donc transformée en lien hypertexte, au format adapté à la transmission rapide en réseau.

En entrant dans les réseaux d'information, toute œuvre d'art devient un objet de comparaison avec une multitude d'autres œuvres, avec une facilité beaucoup plus grande que si l'on n'avait à disposition que les œuvres elles-mêmes – dans leur matérialité – et leurs photos imprimées. (...) «Moulinée» par le langage binaire des ordinateurs, une œuvre d'art peut alors faire partie d'un système d'information artistique ouvert, indéfiniment extensible. (...) Les œuvres appartiennent [alors] à un vaste système de consultation en hypertexte (...) D'hyperlien en hyperlien, le langage digital fait endosser aux images d'œuvres d'art un statut documentaire hybride. (...) Il s'agit, en somme, de l'émergence d'une néo-vérité informationnelle de l'art mondial. (...) L'hybridation documentaire des arts digitalisés fait de l'œuvre originale – unique par définition – un objet transitoire, diamorphique [passage, transformation d'une forme vers une autre, d'un élément ou d'un état à l'autre], dans la mesure où chacune de ses images, incluant parfois la vision panoramique de la salle où elle est exposée ou son environnement urbain, n'est qu'un moment renvoyant à d'autres images parcellaires, mais également à d'autres informations de nature historique, esthétique, technique ou sociologique, notamment.

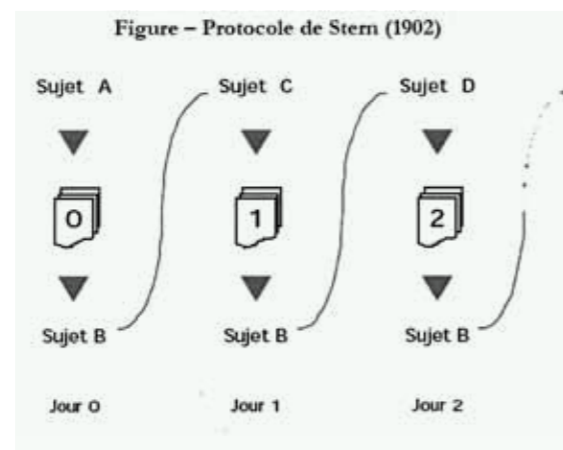
Jean-Claude Chirolet, *L'art dématérialisé, reproduction numérique et argentique*, Éditions Mardaga, Paris, 2008, p.182.

## Chinese whispers ou la petite histoire de la « rumorologie »

En 1938, Orson Welles réalisa une version radiophonique de *The War of the Worlds* (la Guerre des mondes) où, détournant les codes en vigueur pour la radiodiffusion des informations en direct, les comédiens persuadèrent nombre de leurs auditeurs qu'un vaisseau spatial avait réellement atterri à Grover's Mill, New Jersey.

*Three White Desks* se construit sur le procédé du « téléphone arabe » ou Chinese whispers.

Simon Starling, ici « maître du jeu », explore les relations entre les modes contemporains de circulation de l'image et la dissolution des principes de l'avant-garde moderne.



### La « rumeur » de Louis William Stern

Il se trouve pourtant que Stern est l'initiateur de tous les travaux sur la rumeur. Il est le premier en effet, dans l'histoire des sciences sociales, à proposer un dispositif expérimental, unique et reproductible, en vue d'étudier la rumeur dans une chaîne de sujets. (...) La rumeur est née en 1902. (...) C'est au détour d'un mémoire sur la

« psychologie judiciaire », dans un appendice, que Stern s'empare de la rumeur (Gerücht). (...) Dans le protocole de Stern, la rumeur part d'un témoignage initial (texte 0) rapporté par un sujet A, et évolue en une succession de dépositions D écrites par autant de sujets ayant pris connaissance de la déposition précédente D-1. Cependant, le « maître du jeu » intervient constamment : c'est lui qui relit la déposition D-1 au témoin suivant. Sans le Sujet B (l'expérimentateur), l'expérience s'arrête dès la première réplique. C'est lui qui a organisé le protocole, c'est encore lui qui entretient la « rumeur » en lisant aux sujets suivants les dépositions des sujets précédents. (...) Dans l'opuscule de 1902, la conceptualisation de la rumeur est minimale. Stern indique seulement que, dans le cadre de ses recherches sur le témoignage (est-on bon ou mauvais témoin selon que l'on est jeune ou vieux, homme ou femme, ouvrier ou aristocrate...), il lui est intéressant de voir l'influence de la réplique sur le témoignage. L'étude de la rumeur n'entre donc que de manière incidente dans son raisonnement, comme une variable de plus, et non comme une fin en soi. Pourtant, l'époque est à la recherche d'explication de ce type pour construire des modèles sociaux. (...) C'est dans ce cadre que se déploient les travaux sur la rumeur qui, magiquement, apportent une brique essentielle à la construction de la psychologie sociale naissante.

Pascal Froissart, « L'invention du plus vieux média du monde », in revue *MEI « Médiation et information »*, n° 12-13, Éditions l'Harmattan, 2000.

### Le téléphone arabe

Clément de Gaujelac, *Téléphone arabe*, 2005-2007

Le mot téléphone écrit en langue arabe crée une discontinuité de sens avec l'expression française téléphone arabe. Chaque nouvel avatar est copié à partir du dessin de celui qui le précède, sans considération de lisibilité (rejouant en ceci la règle non-écrite du jeu du téléphone arabe tel que le pratiquent les enfants). À partir du dessin du calligraphe, j'ai fait réaliser un nouveau néon que j'ai installé au dessus de la porte d'entrée de mes amis qui m'en avaient passé commande, à Montréal. Le Téléphone s'est ensuite transporté dans le centre d'Ottawa où il emprunte la forme des panneaux qui annoncent la présence d'un édifice officiel. Si l'expression « Téléphone arabe » est déjà moins utilisée au Québec qu'en France ou en Belgique, elle ne signifie plus grand chose dans la capitale fédérale du Canada, à majorité anglophone. En se déplaçant géographiquement, mon téléphone arabe assume les affres d'une copie aveugle, idiote.

Clément de Gaujelac, in <http://www.calculmental.org/>

Clément de Gaujelac, Néon, « Komplot » pour Recyclart, Bruxelles, 2005.

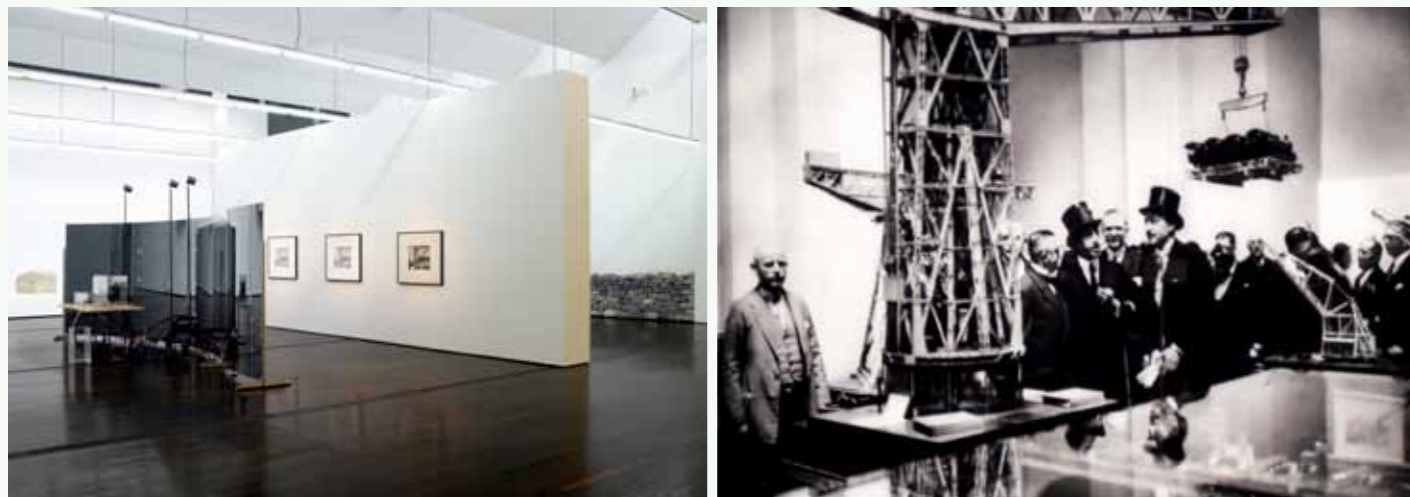
Clément de Gaujelac, Calligraphie sur papier, Recyclart, Bruxelles, 2005.

Clément de Gaujelac, Néon, installation permanente, rue Wiseman, Montréal, 2006.

Clément de Gaujelac, Enseigne lumineuse, exposition *L'échelle humaine*, Galerie Saw Galery, Ottawa, 2007



Épreuves au platine / palladium,  
pile à combustible, convertisseur  
continu-continu, gaz hydrogène,  
plexiglas, tréteaux et planche,  
verre, acier nickélé.



— Simon Starling, *Exposition*, 2004,  
Vue de l'exposition du MAC/VAL.

— Officiels espagnols visitant le  
pavillon allemand de l'exposition  
universelle, Barcelone, 1929. Un  
tirage au platine se fait avec une  
émulsion où les sels d'argent sont  
remplacés par des sels de platine.

**Exposition est un voyage dans le temps qui invite à porter un regard critique sur l'utopie, sur la notion de progrès et sur l'imaginaire technologique. L'Exposition universelle, le modernisme et la quête fantasmagorique d'une énergie propre se trouvent connectés.**

*Trois épreuves récentes au platine créées à partir d'une photographie du pavillon dédié aux innovations techniques allemandes de l'Exposition universelle de Barcelone de 1929, conçu par Lilly Reich et Mies van der Rohe. Épreuves illuminées à l'aide de l'énergie générée dans une pile à combustible par une réaction hydrogène/oxygène sur un catalyseur en platine.*

*Le projet, intitulé *Exposition* et développé pour la Fondation Miró, à Barcelone, propose une juxtaposition de divers événements historiques. Il renvoie dos à dos les technologies contemporaines et les progrès de l'ère moderne, en faisant notamment allusion aux créations de Lilly Reich conçues pour l'Exposition universelle de Barcelone en 1929. L'œuvre s'articule autour des métaux précieux apparentés au groupe du platine, présents dans le travail sous deux formes très différentes: d'une part, sous forme de trois épreuves au platine/palladium, un processus d'impression photographique très utilisé à partir des années 1860 jusque dans les années 1920. Ces images sont des reproductions directes d'une photographie prise en 1929 des objets créés par Reich pour le pavillon allemand, où étaient exposés les travaux les plus novateurs à l'époque dans le secteur des technologies, en particulier une maquette d'une énorme grue portant quatre locomotives. Ces photographies sont illuminées par trois projecteurs qui sont, eux, alimentés par l'électricité générée dans une pile à combustible portable. D'autre part, c'est au cœur de cette source d'alimentation potentiellement révolutionnaire que nous trouvons également les métaux du groupe du platine. Ils jouent ici le rôle de catalyseur pour une réaction hydrogène/oxygène provoquant une production d'eau et de courant électrique. Dans *Exposition*, les photographies de l'exposition de 1929 et la source d'alimentation permettant de les illuminer sont séparées par un écran vertical en verre fumé légèrement incurvé. Cet écran est directement inspiré des créations de Lilly Reich à Barcelone et agit ici comme miroir ou membrane semi-translucide dont la surface déformée reflète et relie les deux parties de l'œuvre.*

Simon Starling

## L'architecture peut-elle sauver le monde?

### Un idéal moderne

Changer le monde. Changer l'homme. C'est très directement le souhait du mouvement moderne. Le futur historien Sigfried Giedion raconte ainsi sa découverte de la première exposition d'architecture et de design du Bauhaus en 1923 : « *J'eus la vision d'un monde qui était en train de renaître. Cette démonstration créa une impression indélébile pour tous ceux qui y prirent part et leur resta toute leur vie.* » Le pavillon allemand de l'Exposition de 1929, réalisé par Mies Van der Rohe, est l'une des incarnations les plus célèbres du modernisme.



— Maquette reconstituée du  
pavillon allemand de l'Exposition  
universelle de 1929 conçu par  
Mies Van der Rohe. Médiathèque  
de Nancy, 2003.

### Le mur de verre : quelle idéologie ?

À partir des années 70, l'artiste Dan Graham conçoit des installations architecturales nourries de l'histoire du pavillon, des enjeux culturels du site et du vocabulaire hérité du modernisme. La paroi de verre, dont l'usage a été inauguré par Mies Van der Rohe, est systématiquement présente dans ses installations. Elle lui permet de questionner, grâce au reflet, la place du spectateur, le contrôle de l'espace et de la vision. Brian Hatton s'intéressant aux écrits critiques de Dan Graham, reprend les analyses de celui-ci sur le rapport entre architecture de verre et discours d'entreprise.



— Dan Graham, *Double cylinder*  
(kiss), 1994. Musée d'art moderne,  
San Francisco.

*Glass Buildings « Corporate Showcases » analyse l'idéologie selon laquelle la transparence des murs de verre a un effet dissimulateur dans la ville capitaliste. Les origines fonctionnalistes jusqu'à aujourd'hui et utopiques de l'idéal de transparence remontent aux années 1920, au moment où les bureaux d'affaires choisissent la transparence comme « un alibi ». Les travailleurs sont exposés comme preuve « d'ouverture » dans des bâtiments dont l'autonomie formelle en réalité « nie qu'ils aient accès à l'extérieur ». Plus loin, Graham remarque comment l'adoption par les entreprises du miroir en verre réfléchissant sert aussi à leur conférer un « esprit écologique ». Le verre réfléchissant est associé à une réduction de la consommation d'énergie, mais il renie en fait l'atmosphère publique de la ville, se repliant derrière des réflexions dans des atriums apparemment publics, en réalité privés et contrôlés.*

Brian Hatton, « Dan Graham, son rapport à l'architecture, *Dan Graham*, œuvres 1965 - 2000 », Paris-musées, Paris, 2001. p.325.

## Un écho dans la collection

### Modernisme architectural contre modernité numérique

Alain Bublex réactive des projets oubliés, des prototypes disparus et les remet dans un contexte contemporain. Dans *Dinner Time*, il confronte, par l'entremise de l'ordinateur, l'urbanisme de Houston avec un projet utopique d'Archigram :



— Alain Bublex,  
*Dinner Time*, 2005. Vidéo 10'44".  
Collection du MAC/VAL.

le *plug-in*, unité mobile d'habitation. L'outil de modélisation numérique est détourné pour faire advenir l'hybridation de l'idéal élaboré dans les années 20 et de l'utopie critique des années 60. C'est l'occasion de porter un regard drôle et critique sur une ville-témoin du triomphe du Modernisme, d'infiltrer dans un style géométrique et normatif des formes colorées et envahissantes, renvoyant à l'enfance, à la croissance organique, au chantier.

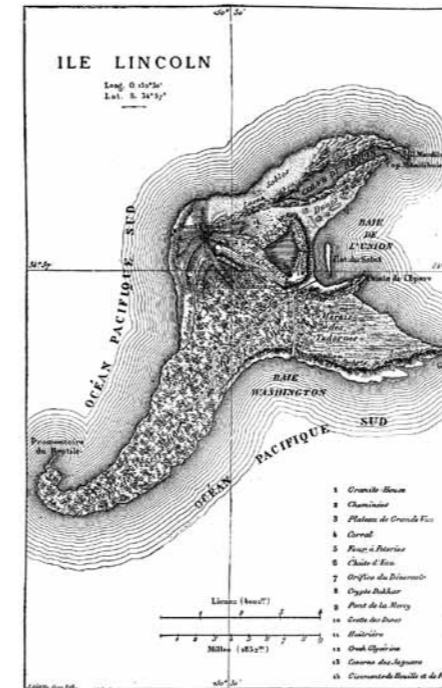
## Énergie et utopie

Les piles à combustible sont silencieuses et peuvent être jusqu'à deux fois et demie plus efficaces que les moteurs à combustion. En produisant de l'électricité, elles ne rejettent que de la chaleur et de l'eau. L'hydrogène qui en est le combustible apparaît alors comme une énergie propre, naturelle. Les discours, économiques ou fictionnels autour de l'énergie tendent à promouvoir une civilisation. À plus de cent ans de distance, on retrouve ainsi quasiment les mêmes mots, chez Jules Verne et chez Jeremy Rifkin pour décrire le futur de l'humanité.

### Jules Verne et le nouveau monde

*L'Île Mystérieuse* est une robinsonnade qui mêle science et fantastique. Pendant la guerre de Sécession, cinq hommes tentant une fuite en ballon se retrouvent sur une île inconnue au milieu de l'océan. La colonisation, la révolution industrielle et le positivisme d'Auguste Comte apparaissent en filigrane de l'intrigue. Le rapport à la nature, aux ressources et à leur exploitation est l'un des thèmes majeurs du roman.

— *Et qu'est-ce qu'on brûlera à la place du charbon ?*  
— *L'eau, répondit Cyrus Smith.*  
— *L'eau, s'écria Pencroff, l'eau pour chauffer les bateaux à vapeur et les locomotives, l'eau pour chauffer l'eau !*  
— *Oui, mais l'eau décomposée en ses éléments constitutifs, répondit Cyrus Smith, et décomposée, sans doute, par l'électricité, qui sera devenue alors une force puissante et maniable, car toutes les grandes découvertes, par une loi inexplicable, semblent concorder et se compléter au même moment. Oui, mes amis, je crois que l'eau sera un jour employée*



— *L'Île mystérieuse*, Illustration de l'édition originale, 1874.

comme combustible, que l'hydrogène et l'oxygène, qui la constituent, utilisés isolément ou simultanément, fourniront une source de chaleur et de lumière inépuisables et d'une intensité que la houille ne saurait avoir. Un jour, les soutes des steamers et les tenders des locomotives, au lieu de charbon, seront chargés de ces deux gaz comprimés, qui brûleront dans les foyers avec une énorme puissance calorifique. Ainsi donc, rien à craindre. Tant que cette terre sera habitée, elle fournira aux besoins de ses habitants, et ils ne manqueront jamais ni de lumière ni de chaleur, pas plus qu'ils ne manqueront des productions des règnes végétal, minéral ou animal. Je crois donc que lorsque les gisements de houille seront épuisés, on chauffera et on se chauffera avec de l'eau. L'eau est le charbon de l'avenir.

Jules Verne, *L'Île Mystérieuse*, 1874.

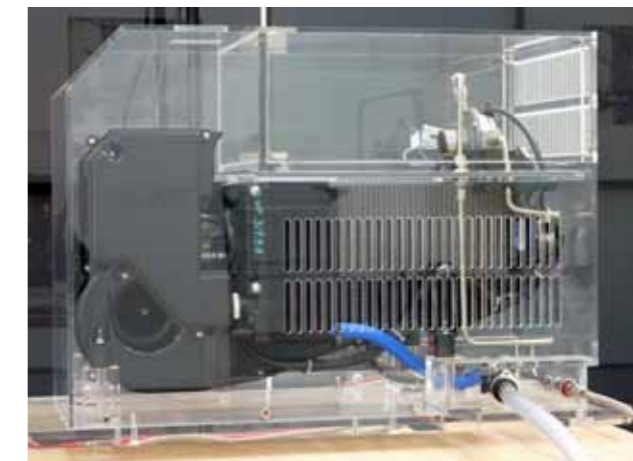
### Vers un nouvel âge d'or de l'humanité ?

L'essayiste américain Jeremy Rifkin voit dans l'hydrogène rien moins qu'un changement de civilisation. Extrapolant le futur de la production énergétique, il utilise un ton quasi messianique.

*L'hydrogène est l'élément le plus universellement répandu. Il représente 75% de la masse de l'univers et 90% des molécules qui le composent. Si elle parvenait à l'exploiter, l'humanité aurait accès à une source d'énergie potentiellement illimitée, cet « élixir » que les alchimistes comme les chimistes n'ont jamais pu découvrir. (...) L'hydrogène est la dernière étape de ce processus de décarbonisation : le carbone a totalement disparu. Source d'énergie première du futur, il marque la fin du long règne des hydrocarbures dans l'histoire humaine. Énergie du Soleil, dont il représente 30% de la masse, l'hydrogène porte de plus en plus les espoirs du progrès humain. Parmi toutes les formes d'énergie, il est le combustible le plus léger, le plus immatériel et le plus efficace.*

*À chaque étape de la progression des formes d'énergie que nous utilisons du lourd vers le léger et du matériel vers l'immatériel ont correspondu des formes d'activité industrielle toujours plus « légères », depuis les technologies lourdes liées à la vapeur qui caractérisaient les débuts du capitalisme industriel jusqu'aux technologies virtuelles de l'ère de l'information. La dématérialisation de l'énergie et celle de l'activité économique vont en effet de pair.*

Jeremy Rifkin, *L'Économie hydrogène*, La Découverte, Paris, 2002, pp. 232–234.



— Simon Starling, *Exposition*, 2004.  
Détail de l'installation :  
la pile à combustible.

## Un écho dans la collection



Michel de Broin,  
*Énergie réciproque*, 2008.

Avec *Énergie réciproque*, l'artiste Michel de Broin met en question le modèle de société et l'imaginaire technologique dans son œuvre : coupler une station service à une clinique de liposuction, faire un test de « transtérification » qui permet de faire rouler une voiture avec de la graisse humaine transformée en diesel. Le projet *Énergie réciproque* emprunte autant à la maquette d'architecture, au vocabulaire scientifique qu'à la science-fiction. Selon Nathalie de Blois, les œuvres de Michel de Broin, sont « plutôt fondées sur la capacité de tromper et de détromper en mettant en tension des forces et des énergies de sources aussi diverses que l'électricité, la mécanique, l'idéologie et les pulsions libidinales ».

## Liens

Un site pour connaître les détails du tirage au platine / palladium  
<http://www.galerie-photo.com/kit-platine.html>

Une autre œuvre de Simon Starling, *One Ton, II*, postérieure à *Exposition*, fonctionne sur le paradoxe de la production de platine. Il s'agit de 5 tirages au platine réalisés manuellement, représentant une vue de la mine anglo-américaine Platinum Corporation située à Potgieterus, Afrique du Sud. Ces tirages ont été réalisés en utilisant la totalité des sels de métal dérivés du platine produits par une tonne de minerai.

## ROCKRAFT 2008

Radeau, socle (300 x 300 x 50 cm chacun), pierre de carrière et pierre usinée (65 x 100 x 110 cm chacune).



Simon Starling, *Rockraft*, 2008.  
Vues de l'exposition, MAC / VAL.

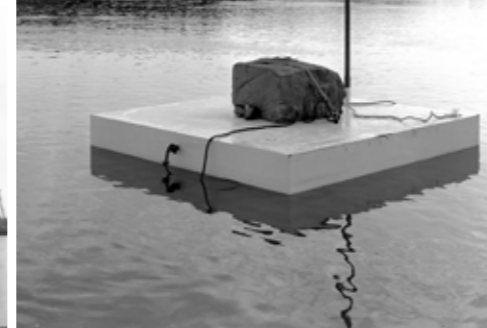
*D'Avonmouth au port de Bristol. Marée de printemps, 1<sup>er</sup> mai 2008*  
*Rockraft* est né de deux voyages entièrement différents. Pour le premier, une tonne de pierres d'extraction locale a été transportée sur 19 km à bord d'une simple plate-forme flottante, du quartier d'Avonmouth au centre ville de Bristol, en utilisant uniquement l'énergie de la deuxième plus importante marée au monde. À son arrivée à Bristol, la pierre a fait un autre voyage, virtuel celui-ci, lorsque ses formes ont été scannées puis répliquées à l'aide d'une fraise à commande numérique de pointe. Ce double a alors été exposé sur un socle construit selon les mêmes dimensions que celle de la plate-forme flottante d'origine.

Simon Starling.

Une pierre de carrière sur un radeau, similaire au socle blanc muséal ; une pierre usinée sur un autre socle. L'un voyage, l'autre s'expose. Le socle-radeau, reconnaissable à son drapeau de signalisation maritime, signifiant « manœuvre avec difficulté », porte les traces de sa navigation. Bien qu'un grand espace vide sépare les deux parties de la même œuvre, la similitude des formes, des socles est troublante, les apparences sont trompeuses. Quel est le sens de ces deux voyages, l'un réel, l'autre virtuel ? Quelle est la valeur de cette copie conforme obtenue grâce à la technique sophistiquée de la taille pilotée par ordinateur ? Quelle en est l'originalité ?



## Le voyage comme processus



Simon Starling, *Rockraft*, 2008.

*Le processus de production devient partie intégrante de l'œuvre et non plus son préalable.*

Robert Morris

1 désigne un long voyage parsemé d'étapes et d'embûches, souvent métaphorique d'une quête intellectuelle, d'une transformation spirituelle. Nom propre devenu commun, le mot est emprunté au récit antique et mythologique du poète grec Homère, racontant les aventures d'Ulysse, roi d'Ithaque, pour retrouver le chemin de son foyer après la fameuse guerre de Troie.

*Rockraft* est un voyage avant d'être une belle forme. Comme une *odyssée*<sup>1</sup>, c'est un trajet vécu par l'artiste accompagnant le radeau et son chargement, une expérience dont la réalité est l'arbitre absolu, ici la marée de printemps. *Rockraft* est un « objet hors de contrôle », comme le signale son drapeau maritime, qui n'est pas sans convier à « une révision de quelques-unes de nos appréciations héritées de la tradition poétique autant qu'esthétique, à commencer par la question de l'œuvre comme objet ou forme finie » (Paul Ardenne *Un art contextuel*, Flammarion, 2002.)

La nature du trajet, les conditions du périple, le mode de transport choisis participent de la valeur artistique autant que la forme de la pierre laissée brute, sans trace d'aucun geste artistique. À l'instar de Richard Long, le voyage, le déplacement constituent une part essentielle de l'activité artistique de Simon Starling. Au-delà de la fabrication d'une forme, le processus de production renvoie à tout événement, expérience, participant de l'œuvre achevée.

Paul Ardenne définit les principes de cet art qu'il nomme *contextuel*, et en fonde les origines autant dans les arts plastiques que dans la poésie.

« Forgé au XX<sup>e</sup> siècle dans la foulée de Kurt Schwitters (les chantiers Merz) et de James Joyce (à travers le concept de *Work in progress*, le « travail en cours d'élaboration » prenant dans ce cas valeur d'œuvre à part entière), le terme de *Process Art* désigne des types d'art valant d'abord ou uniquement par leur exécution, qu'il s'agisse de représentations théâtralisées, de *happenings* ou de performances. Dans le cas du *Process Art*, l'action artistique importe au moins autant que le résultat obtenu. Investir la réalité revient alors à y activer un « processus », quel qu'il soit, à se couler dans une temporalité spécifique du monde concret, en se confrontant à son rythme tout autant qu'en s'y conformant. Par morphologie, l'art contextuel est un art de l'événement considérant le « monde comme un événement ». Événement en soi, en tant que formule qui surgit. Mais aussi événement particulier dans l'événement global que représente la réalité dans son ensemble, ici prise à partie. »

Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris 2002, p.48.

## Le mythe de l'originalité

Dans le cas précis de *Rockraft*, juger l'œuvre dans sa forme plastique devient donc inopérant. De ces deux rochers aux apparences formelles identiques, quel est l'original ? Le double, taillé par une fraise numérique, permettant une très haute fidélité au modèle, apparaît comme un simulacre. En opérant par copie, Simon Starling rejette la notion d'authenticité et rappelle que la réplique est devenue une procédure dans l'histoire de l'art moderne. Quand Auguste Rodin moule une sculpture, il réplique, à l'instar de Robert Rauschenberg et la toile sérigraphiée (*silkscreen canvas*) un demi-siècle plus tard. L'œuvre entière de Simon Starling se montre aussi comme une mise en crise de l'originalité et en ce sens, appartient à son époque post-moderne.



Robert Rauschenberg, *Cadeau pour Apollon*, 1959. À partir de la toile sérigraphiée, Robert Rauschenberg met en œuvre le discours de la reproduction sans original.

Auguste Rodin, *Les trois ombres*, 1880. Un multiple, un moulage triple qui couronne *La Porte de l'Enfer*.

## La Porte de l'Enfer, une copie authentique ou une copie sans original ?

À la mort de Rodin, *La Porte de l'Enfer* gisait dans son atelier comme un gigantesque échiquier de plâtre dont les pièces auraient été éparpillées sur le sol. La disposition des figures de *La Porte* telle que nous la connaissons aujourd'hui reflète à peu près l'idée générale que se faisait le sculpteur de sa composition - un arrangement réalisé à partir de la numérotation tant des figures de plâtre que de leurs emplacements respectifs sur *La Porte*. Mais cette numérotation fut constamment modifiée par Rodin, en fonction des réorganisations et recompositions de l'œuvre qui était bien loin d'être achevée au moment de sa mort.

Inutile de dire qu'on n'avait pas encore procédé au moulage. Au demeurant, puisque l'œuvre avait été commandée et financée par l'État, il n'appartenait pas à Rodin d'en tirer un bronze, même s'il avait voulu le faire. Or le projet de l'édifice auquel elle était destinée fut abandonné : *La Porte* ne fut donc pas réclamée et, pour cette raison, jamais achevée ni fondue. Le premier bronze n'en fut réalisé qu'en 1921, soit trois ans après la mort de l'artiste. Quant à la finition et au patinage du nouveau moulage, il n'existe aucun exemple achevé du vivant de Rodin qui permettrait de connaître l'aspect définitif qu'il entendait donner à son œuvre. C'est précisément parce qu'il n'y a jamais eu de moulage du vivant de Rodin et que le modèle en plâtre qu'il laissa à sa mort était lui-même encore en gestation que nous pouvons dire que tous les moulages de *La Porte de l'Enfer* sont des copies sans original. Même si elle se pose de façon plus évidente dans le cas des éditions récentes, la question de l'authenticité concerne la totalité des épreuves existantes.

Rosalind Krauss, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Éditions Macula, 1985, p.130.

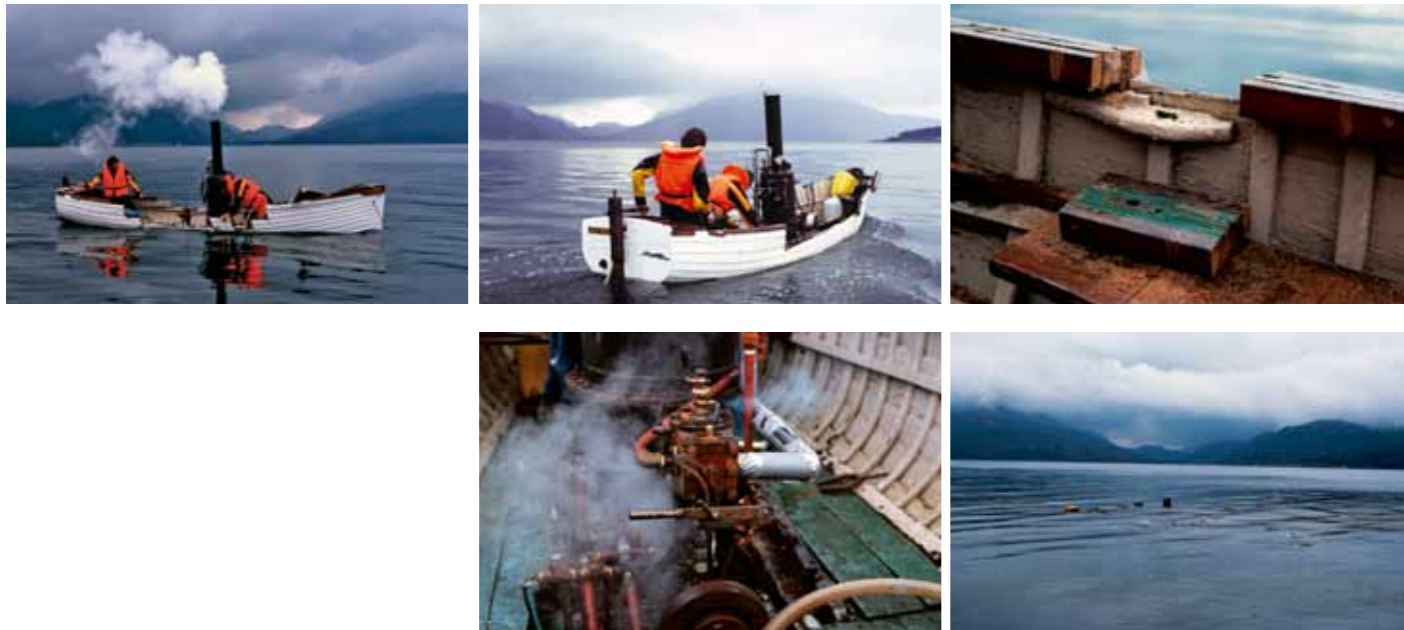
Dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, l'historienne et critique d'art américaine Rosalind Krauss montre que le thème de l'originalité semble être le seul invariant dans le discours de l'avant-garde. Dans l'esprit de Walter Benjamin dans « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », elle reprend l'idée que la notion d'authenticité se vide de tout son sens lorsqu'on l'applique à ces médiums dont l'essence est la multiplicité. Elle démontre comment les moulages de Rodin, logiquement multiples, structurent un système de reproductions sans original.<sup>2</sup> Elle relie cette histoire au rôle de la copie dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle et sa croissante nécessité pour la formation du concept d'originalité, de spontanéité ou de nouveauté. Elle démontre « comment la pratique esthétique moderniste dérive non pas du terme valorisé du doublet originalité / répétition, mais du terme discrédité: celui qui oppose le multiple au singulier, le reproductible à l'unique, le frauduleux à l'authentique, la copie à l'original. C'est ce terme – la partie négative du couple de concepts – que la critique moderniste a cherché à réprimer » (Rosalind Krauss, « L'originalité de l'avant-garde: une répétition post-moderniste », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, 1985, p.140.).

—  
2 Au sujet de la répétition d'une même figure chez Rodin, voir Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, 1977.

## Le périple est un récit

*L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication.*

Walter Benjamin



—  
Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006. Une excursion autosacrificielle sur un bateau à vapeur sur le Loch Long près de Glasgow, ou la nécessité du récit pour partager l'expérience du travail artistique.

En radeau, en bateau, en voiture, en vélo, les périples de Simon Starling sont des histoires qu'il nous raconte. Confiant le radeau à la lenteur et à la force de la marée montante, l'artiste témoigne de sa confiance dans la nature. Remonter le courant du fleuve, c'est aussi remonter le cours du temps. Si le radeau fut le moyen de transport des pierres des Pyramides sur le Nil, le lent voyage de *Rockraft* fait apparaître l'accélération temporelle qui modifie notre rapport au monde. Construire un radeau, c'est éliminer la machine. Utiliser une fraise à commande numérique, c'est éliminer le geste artisanal. On peut filer la métaphore du geste en rapprochant la démarche de Starling de l'art de conter, tel que Walter Benjamin l'expose dans son article « Le Conteur » au milieu des années 30. Méditation sur l'esprit du conte, Walter Benjamin observe que le conte a disparu au profit du roman, et avec lui, la parole associée au geste artisanal.

*L'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Il se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en l'écoutant. Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'occupe tout entier, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que lui échoit naturellement le don de les raconter à son tour. Ainsi donc se noue le filet où repose le don de raconter. Il se défait aujourd'hui par tous les bouts, après qu'il ait été assemblé, voici plusieurs milliers d'années, dans la sphère des plus anciennes formes d'artisanat.*

Walter Benjamin, « Le Conteur », *Œuvres III*, pp.125-127.

## Un écho dans la collection



—  
Laurent Tixador et Abraham Poincheval, *Le journal d'une défaite*, 2006.

Faire le tour de France à vélo pour dessiner, étape par étape, point par point, un cercle parfait sur la toile. C'est le voyage effectivement réalisé qui fait l'œuvre, c'est l'expérience qui produit le récit. Une toile presque vierge marque les différentes étapes jusqu'à l'abandon à Verdun. Une bouteille (de celles que l'on jette désespérément à la mer) expose les figurines des deux artistes échoués au bord de la route. Une vidéo rend compte du périple des artistes qui rejettent la figure héroïque de l'artiste.



# MIRRORED WALL HEAD

## 2008

Calcaire de carrière usiné,  
650 x 118 x 50 cm.



— Simon Starling, *Mirrored Wall Head*, 2008.

— Maillage du paysage irlandais.

— Richard Long, *A Line in Ireland*, 1974.

*Mirrored Wall Head renvoie l'univers high-tech des fraiseuses informatisées et du transfert de données à l'art ancestral des murs en pierres sèches. Huit pierres ont été soigneusement choisies pour former l'une des extrémités de ce mur de six mètres de long. La forme de ces pierres a alors été scannée et répliquée de sorte à pouvoir créer leur reflet exact à l'aide d'outils de taille de pierres de pointe. Telle une partie de dominos en maçonnerie, le motif de construction dicté par ces premières pierres dessine des trajectoires à travers le mur, depuis ses extrémités vers son centre où se rencontrent ces motifs en miroir.*

Simon Starling

*Une métaphore, c'est un « transport » ; on transporte un paysage dans une sculpture. Pas tout un paysage, mais ses éléments les plus saillants.*

Gilles Tiberghien

Pour la première construction de l'œuvre et pour chacune de ses actualisations, Simon Starling fait appel à Bob Wilson, muraillier détenteur de cette technique traditionnelle de maçonnerie, qui procède à un agencement méticuleux par l'empilement des pierres sèches.

Les pierres tiennent ensemble sans mortier, car la structure est conçue pour que le poids des pierres extérieures exerce sa poussée statique vers le cœur du mur. Chaque pierre subit donc l'influence de celle qui lui est opposée, dans un effet d'écho ou de ricochet. Les huit pierres choisies en carrière pour former l'une des extrémités du mur ont été scannées et répliquées de sorte à pouvoir créer leur reflet exact en symétrie à l'autre extrémité du mur. Le miroir ainsi mis en place par Simon Starling dédouble cette mécanique répercutive qui agit comme s'il s'agissait d'une information transmise de pierre en pierre, de bouche à oreille.

## Économie de la pierre

On trouve des murs, de pierres sèches partout où la matière est abondante : Grande-Bretagne, Ecosse, les hautes terres d'Angleterre, le pays de Galles et l'Irlande rurale. Ces roches ne proviennent alors pas de carrières. Leur irrégularité est due à l'érosion. Chaque année, le sol gelé pousse de nouvelles pierres vers la surface, et la construction des murets est une bonne méthode pour se débarrasser de cette source inépuisable de cailloux qui abîment les prairies.

Simon Starling réalise en 2008 l'œuvre *Mirrored, in situ*, dans le Limerick City Gallery of Art, musée situé dans le sud ouest de l'Irlande. Fidèle à son principe d'appropriation et d'immersion de sa pratique et de sa pensée dans un contexte géographique, économique et/ou historique, Simon Starling s'intéresse au lieu.

La ville de Limerick, dont la fondation remonte à l'établissement des vikings, joua un rôle pivot durant les guerres civiles du XVII<sup>e</sup> siècle en Irlande. Limerick est une ville représentative de la transformation du pays, du passage d'une société traditionnelle à une société hyper moderne, d'une économie agraire appauvrie par les conflits à une économie de marché compétitive dotée des industries et technologies parmi les plus innovantes d'Europe. En utilisant les hautes technologies et la technique traditionnelle dans l'édification du même mur, l'œuvre de Simon Starling concentre les contradictions inhérentes à une transformation aussi rapide : celles d'une société à la fois ancrée dans la tradition, entretenant une relation étroite à la nature et au paysage, et celles d'une société qui, subitement, plonge dans la modernité.



— Andy Goldsworthy, *Pierre en Transhumance*, Back of Wood Whelprigg Estate, 1996.

Au début des années 1990, l'artiste britannique Andy Goldsworthy a été invité à proposer un projet pour la Cumbria, une région située dans le nord-ouest de l'Angleterre, dont le paysage a été modelé par des siècles d'agriculture et plus particulièrement d'élevage du mouton.

Cet artiste du Land Art entreprend donc à partir de 1996, un projet incluant la restauration et reconstruction d'enclos à moutons en pierres sèches disséminés dans toute la région.

*Ces enclos sont évidemment une référence directe aux anciennes pratiques de capture, de mise à l'abri et de protection des moutons, mais ils rappellent aussi l'avènement d'un âge de concentration élevée de l'activité agricole. Goldsworthy a baptisé ces sculptures Pierres en Transhumance. En dépit de leur solidité et de la force qu'ils dégagent, ces rochers protégés par ces enclos peuvent être vus comme autant de réceptacles de mémoire, vulnérables et préservés grâce à d'autres pierres. [...]*

*Dans l'histoire de l'agriculture britannique, le terme « clôture » est associé à la conversion de terres communes en espaces privés. Vers le XII<sup>e</sup> siècle, les hautes terres commencèrent à se transformer de manière spectaculaire sous l'influence des monastères, qui entreprirent de les transformer en exploitations d'élevage de moutons.*

À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les seigneurs des grands manoirs furent autorisés à clôturer des parcelles de terres communes. Au XVII<sup>e</sup> siècle et au XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreuses clôtures furent érigées par lois privées du Parlement, grâce à des droits accessibles seulement à ceux qui avaient l'argent et le statut adéquats.

Aujourd'hui, on peut encore déceler les traces des modifications des anciennes clôtures informelles en nouvelles limites imposées par ces lois du Parlement. Les propriétaires les plus puissants ne cessèrent d'influencer les députés, jusqu'à aboutir à une législation applicable à différentes régions sous le nom de Inclosure Consolidation Act, en 1801. [...] De grands espaces libres disparurent, et des kilomètres de murets neufs de pierres sèches délimitèrent les nouvelles pâtures à moutons. Cette gestion des terres, combinée à l'amélioration de la croissance et de la qualité de l'herbe, permit la pratique d'un élevage de plus en plus intensif. Les méthodes nouvelles d'agriculture, dont la mécanisation, poussèrent à l'emploi d'une main-d'œuvre de plus en plus restreinte. À partir de 1830, la population agricole commença à diminuer, provoquant la migration de nombreux agriculteurs vers les villes et les nouveaux centres industriels, en quête de travail. [...] On prétendit plus tard que la création d'une main-d'œuvre disponible pour la révolution industrielle fut un des effets positifs de la clôture des terres. Certes, beaucoup d'agriculteurs chassés de leur territoire trouvèrent des emplois stables, mais une grande foule d'autres dépossédés ne parvenant pas à se placer devinrent des errants, condamnés à la mendicité ou au vol pour survivre. Certains, même, moururent de faim.

James Putnam, *Andy Goldsworthy, Murs et enclos*, Introduction, 2007, Éditions Anthèse, 2008.

## Besoin d'enclore : d'un jardin à l'autre

Avec *Mirrored Wall Head*, Simon Starling s'approprie-il le geste du berger, celui du jardinier ou celui de l'artiste du Land art ?

En entremêlant à travers ce mur plusieurs savoirs-faire, l'œuvre de Simon Starling fait justement apparaître la façon dont ces différents acteurs du paysage ont ensemble participé à la transformation du regard posé sur la nature. Plus bavard qu'il n'y paraît, le mur raconte alors un chapitre de l'histoire de l'homme dans son rapport au paysage comme un cycle que l'on pourrait résumer ainsi : l'homme force la nature et engendre le paysage ; le paysage engendre le tableau ; le tableau conditionne à son tour le paysage et avec lui notre regard sur la nature.



Renaut de Montauban, *Maulgris et Oriande la belle*, XV<sup>e</sup> siècle, Paris Bibliothèque de l'Arsenal.

Historiquement, les murets en pierre sèches sont apparus dans toutes les régions où s'est développée une agriculture sédentaire. Couramment considérés comme faisant partie de l'espace naturel participant de la beauté du paysage, ils sont en réalité les premiers éléments d'« artificialisation » d'un paysage.

Avant d'inventer des paysages, par le truchement de la peinture et de la poésie, l'humanité a créé des jardins, qui correspondent à ce que Pauline Cocheris, décrivant les techniques de tatouage et de scarification, appelait « les parures primitives ». Ils sont les vêtements, ornements et tourments que l'homme impose au « pays », le bariolant, le tatouant, le scarifiant en paysage, éprouvant, dès les commencements, ce « plaisir superbe de forcer la nature », dont parle Saint-Simon à propos de Versailles. L'analogie ne doit pourtant pas nous abuser : cette volonté de paysager directement le pays se présente d'emblée comme un équivalent de l'art, ou plutôt comme un art, nullement archaïque ; ce dont témoigne la présence des jardins suspendus de Babylone parmi les sept merveilles du monde. Le jardin s'offre au regard, tel un tableau vivace, contrastant avec la nature environnante. D'où le besoin d'enclore. [...] Il s'agit, comme dans l'activité artistique, de délimiter un espace sacré, une sorte de templum, à l'intérieur duquel se trouve concentré et exalté tout ce qui, hors de l'enceinte, diffuse et se dilue, livré à l'entropie naturelle. Le jardin, à l'instar du tableau, se veut monade, partie totale, îlot de quintessence et de délectation, paradis paradigme. [...]

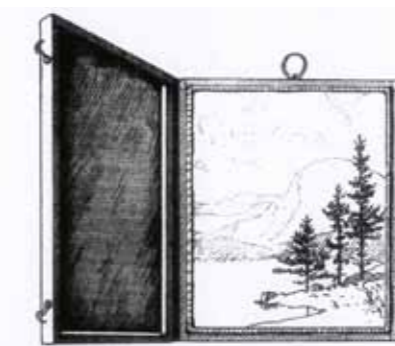
Alain Roger, *Court traité du paysage*, Éditions Gallimard, 1997, Bibliothèque des sciences humaines.



Le Lorrain, *Paysage italien*, 1648.

Miroir noir, gravure extraite du Musée de l'Hermitage Saint-Pé. *Le Miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet* écrit par Arnaud Maillet.

Robert Smithson, *Mirror Displacement*, 1969.



Dans leur engouement pour Le Lorrain, les promeneurs anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle utilisaient le « miroir de Claude », miroir convexe et grisé, pour mieux isoler les morceaux de nature les plus proches de la peinture. Cet instrument se révèle en effet inséparable de tout un pan de l'esthétique anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'une mode pour le pittoresque. Ainsi les paysagistes anglais prirent pour modèle l'œuvre du Lorrain qui déjà contenait l'idée d'une nature sublimée par la construction du regard.

Les jardins étant ainsi conçus et composés comme des tableaux, notamment ceux du Lorrain, référence oblige, on recourut naturellement au miroir de Claude afin de retrouver la lumière dorée et foncée des œuvres du maître. Le miroir permet au peintre de paysages de réduire les couleurs locales à une gamme de gradations tonales afin de donner une impression de profondeur, par la recherche de tons dégradés, d'un brun moelleux à un bleu pâle. Inversement, le miroir permet aussi au promeneur de retrouver les premiers plans d'un ton brun chaud et les fonds lointains d'un bleu léger et argenté de ces peintres de paysages. (...) Recourir au miroir de Claude permet de réduire la lumière naturelle, dernier obstacle pour parfaire l'illusion du spectacle de la nature comprise comme un tableau. Avec l'utilisation de ce miroir, « il ne s'agit plus de la reproduction de la nature par un tableau », mais d'un « tableau [qui] est projeté dans la nature ».

Arnaud Maillet, *Le Miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, Éditions Kargo, 2005, p.113.

## Faire le mur

Parce que le mur est l'une des formes les plus archaïques et, paradoxalement, l'une des plus actuelles de délimitation du territoire, cette œuvre, nourrie d'une histoire contextuelle, raisonne également à l'échelle de l'humanité et de l'époque contemporaine. Depuis la Grande muraille de Chine, le mur d'Antonin ou celui d'Hadrien réalisé par les Romains, le Genkobori construit par les Japonais sur l'île de Kyushu, ou encore le Mur de Berlin durant la période contemporaine, le « mur » est une des clés constantes – en Orient comme en Occident – de la protection d'une entité constituée et souveraine. Néanmoins, à l'heure de la mondialisation, l'édification de murs, frontières ou barrières de sécurité, semble paradoxale. Ils s'élèvent pourtant en de nombreux endroits du monde : Palestine, Chypre, Sahara occidental, frontière mexicano-américaine, Cachemire, frontière du Botswana, entre la Chine et la Corée du nord, etc.



— Le mur d'Hadrien près de Greenhead, à partir de 122 après J.-C.

— La barrière de séparation Israélienne près de Jérusalem, 2005.

*Instruments indéniables de division et de délimitation territoriale, ces murs ne sont évidemment pas de même nature et ont été érigés dans des contextes politiques très divers. Mais malgré ces spécificités, ce sont souvent les mêmes arguments qui sont avancés pour justifier la présence du mur. En Israël et en Irak, comme en Irlande du Nord autrefois, il s'agit d'abord de minimiser la portée d'une telle construction. Le mur lui-même est rarement nommé, on lui préfère le terme de barrière ou de clôture de sécurité. À Belfast, les murs édifiés par l'armée britannique lors de l'été 1969, au plus fort des violences entre catholiques et protestants, ont ainsi été baptisés Peace lines, lignes de paix. À aucun moment le mur ne doit être en effet perçu comme une frontière durable, le discours officiel justifiant plutôt la présence d'une construction « provisoire et nécessaire ». [...] En Irlande du Nord, les murs ne dessinent pas le tracé de futures frontières internationales mais ils maintiennent une société irlandaise divisée en deux communautés distinctes.*

Sara Millot, dans *Regards* n° 36, janvier 2007, [www.regards.fr](http://www.regards.fr).



— Banksy, *Banksy's maid*.

## SILVER PARTICLE / BRONZE (AFTER HENRY MOORE) 2008

— La fonderie d'art Hermann Noack est une entreprise familiale qui fut fondée en 1897. Aujourd'hui, elle travaille à la réalisation d'œuvres originales mais se voit aussi confier des chantiers de restauration patrimoniale.

*Prenant pour point de départ l'acquisition d'une épreuve photographique originale au gélatino-bromure d'argent de l'un des plus célèbres sculpteurs modernes britanniques, Silver Particle / Bronze (After Henry Moore) a été créée en découpant une portion circulaire dans la photographie de Moore et en éliminant la couche de gélatine qui la recouvre, afin d'exposer les minuscules particules d'argent la constituant. L'une de ces particules est ensuite scannée encore et encore dans un microscope électronique pour générer une maquette 3D, alors produite à une échelle énormément agrandie dans le même matériau que la figure allongée créée pour Moore par la fonderie Hermann Noack à Berlin (une entreprise avec laquelle Moore a collaboré toute sa vie)<sup>1</sup>. Entre sculpture et photographie, Silver Particle / Bronze (After Henry Moore) reprend l'habitude qu'avait Moore d'extrapoler à partir de formes trouvées dans la nature (cailloux et ossements constituaient ses matériaux de prédilection) et la retravaille à l'échelle microscopique de la photographie argentique.*

Simon Starling

*Silver Particle / Bronze (After Henry Moore) est la deuxième œuvre de Simon Starling (à ce jour) qui comporte une référence au sculpteur Henry Moore et qui, à travers un processus d'appropriation et de métamorphose, propose un éclairage sur son travail, mais aussi sa carrière publique. Il reste encore aujourd'hui une figure majeure, presque tutélaire, de la scène et de l'enseignement artistiques en Grande-Bretagne. Avec *Infestation Piece (Musselled Moore)*, 2006 - 2008, Simon Starling pointait la dimension idéologique de la diffusion massive du travail de Henry Moore, notamment en Amérique du Nord dans le contexte de la guerre froide. Avec *Silver Particle / Bronze (After Henry Moore)*, il est moins question des circonstances extérieures de cette reconnaissance que du geste créateur et des processus de production. Des questionnements autoréflexifs qui portent sur le statut des objets produits et sur leur valeur relative.*

## Un dispositif expérimental, entre logique et poétique

À l'instar d'autres œuvres de l'artiste, *Silver Particle* consiste en l'articulation de différents objets, témoins d'une chaîne de transformations. Une photographie autographe d'une sculpture d'Henry Moore et une sculpture en bronze présentée sur un socle en sont le premier et le dernier maillon. Entre les deux, des manipulations physico-chimiques assorties d'un va-et-vient d'échelle et de supports.

Le modèle est peut-être moins un récit qu'une démonstration scientifique. L'artiste met en place un protocole expérimental à l'appui d'une intuition. Et à l'issue du processus dynamique, une parenté formelle semble confirmer l'hypothèse poétique initiale, celle d'une correspondance entre le motif et ses matériaux constitutifs, entre la totalité et ses fragments. Il s'est bien agi «...de rétablir dans ses droits, de manière surprenante mais néanmoins dialectique, une logique passée inaperçue.»<sup>2</sup>

—<sup>1</sup> Paul Ardenne, «Simon Starling, une esthétique des détours», in *Art Press* n° 273, novembre 2001.

Simon Starling explique ainsi le choix de la particule qui sera scannée puis modélisée en 3 dimensions parmi la « constellation d'éléments sculpturaux »<sup>3</sup> qu'offre son prélèvement lorsqu'il le visualise au microscope électronique : la particule devait ressembler aux formes plastiques d'Henry Moore, mais aussi « ne ressembler à rien d'autre ». Cette recherche de l'univoque indique que le processus mis en œuvre, même intuitif, ne doit pas grand-chose au hasard, et en garantit dès à présent le caractère cyclique, presque « en circuit fermé ».

L'universitaire Graham Coulter-Smith s'intéresse aux croisements, dans des stratégies artistiques contemporaines, entre créativité et raisonnement, associations non linéaires d'idées et pensées scientifiques. Il parle de l'approche de Starling comme d'une « exploration quasi-mathématique des mécanismes de l'analogie et de la métaphore. »<sup>3</sup>

—  
3 Graham Coulter-Smith, « Simon Starling: Recombinations », article en ligne sur <http://www.installationart.net/PDF/Starling.pdf>



— Henry Moore, *Reclining Figure No. 4*, (1954–1955), bronze, 34,4 x 61,6 x 31,4 cm

— Henry Moore et sa *Three Piece Sculpture: Vertebrae*, 1968, lors du moulage et de la soudure à la fonderie Hermann Noack à Berlin-Ouest, 1969.

— Pépite d'argent obtenue par réaction aluminothermique.

— Henry Moore, *Four-Piece Composition*, 1934, bronze, 19,4 x 42,5 cm.

Matrice, origine, manipulation, recréation : des termes qui appartiennent aussi au langage de la science, et notamment de la génétique, qui s'intéresse à des fins thérapeutiques aux fameuses « cellules souches », présentes dans les organismes pluricellulaires (plantes et animaux).

*Par un mécanisme inédit, les cellules souches parviennent à éviter que leurs gènes subissent des mutations au fil des répliques successives. [...] Au cours de la division cellulaire, toute cellule réplique son ADN pour en transmettre une copie à chacune de ses cellules filles.*

Eléna Sender, « L'ADN < immortel > des cellules souches », in *Sciences et avenir* n° 715, septembre 2006, p.17.

— Henry Moore, *Three Way Piece No. 2 (The Archer)* (1964-65), bronze.

— Vertèbre d'*Ursus spelaeus* (ours des cavernes), trouvée dans les Cévennes.

— Henry Moore, *Stone IV*, 1977, eau-forte et aquatinte sur papier artisanal, 29,2 x 19,7 cm.

## « D'après nature » ?

*L'observation de la nature fait partie de la vie d'un artiste ; elle accroît sa connaissance de la forme, lui permet de conserver sa fraîcheur, le préserve de ne travailler qu'à partir de formules, et nourrit son inspiration. La figure humaine est ce qui m'intéresse le plus, mais j'ai trouvé des éléments formels et rythmiques dans des objets naturels que j'ai observés, tels que cailloux, rochers, os, arbres, plantes, etc.*

Henry Moore, in *Unit I: The Modern Movement in British Architecture, Painting and Sculpture*, Londres, Cassel, 1934. Cité par David Mitchinson, in *Henry Moore. Sculpture*, Éditions Cercle d'art, Paris, 1984, p. 25.

Dès la fin des années 20, en parallèle à sa découverte de Brancusi et du cubisme, mais dix ans avant sa rencontre avec le surréalisme, Henry Moore prit l'habitude de collecter des objets naturels et de s'en entourer dans son atelier. Très influencé par le critique formaliste Roger Fry (notamment par son ouvrage de 1920, *Vision and Design*) et par le concept jungien d'« archétype » ou « image primordiale », le sculpteur base son travail plastique sur les suggestions inconscientes, supposées universelles, de formes issues de la nature. Ces formes sont intériorisées, puis retravaillées sur différents supports, esquisses préparatoires ou modelages.





Jean Arp, *Tête et coquille*, ca. 1933, cuivre poli, 19,7 x 22,5 cm.

Jean Arp, *Groupe méditerranéen*, 1941 – 1942, plâtre, 26,3 x 31,1 x 16 cm.

Jean Arp, *Feuille se reposant*, 1959, bronze, 116,84 x 190,5 x 71,12 cm.

À l'origine de l'abstraction organique de Jean Arp, un répertoire de formes élémentaires simplifiées (feuille, torse, coquille, montagne, nombril, crâne, oiseau, etc.). Leur association sur un mode combinatoire traduit une vision ouverte et fluide de la sculpture, pensée comme processus, passage, croissance.

*De telles pratiques illustrent un rapport fondamentalement ouvert à la forme, envisagée, non plus dans son apparence donnée et figée, mais dans sa mutabilité et ses multiples possibilités d'agencement ; elles définissent un mode de création reposant sur le montage et le démontage de structures qui, outre les associations qu'elles suscitent, apparaissent dès lors provisoires, recomposables à volonté, au risque du monstrueux.*

Guitemie Maldonado, *Le Cercle et l'amibe: le biomorphisme dans l'art des années 1930*, CTHS: INHA, Paris, 2006, p.165.

L'œuvre de Simon Starling est également basée sur l'évolution dynamique d'une forme transposée d'un support à un autre, y compris sous forme de données informatiques. De même, la particule métallique à l'origine de la sculpture appartient bien, comme les ossements, galets et coquillages d'Henry Moore.

## Un geste iconoclaste

La circulation de la forme est permise par la destruction partielle de la photographie de Henry Moore. Il est pourtant probable qu'une particule d'argent prélevée dans la nature ait offert les mêmes ressemblances avec le langage formel du sculpteur!

*Cette notion de retour à la source est plutôt une constante chez moi.*<sup>4</sup>

Cette pratique du détour, et son corollaire, le déploiement de temps, de savoir-faire, de techniques, apparaissent comme des illustrations de la notion de dépense formulée par Georges Bataille.<sup>5</sup> Ce qui importe n'est pas tant l'obtention d'une forme que l'expérience elle-même.

Davantage que de vandalisme, ou même de piratage, on pourrait parler d'iconoclasme. Il s'agit de questionner la relation entre l'extérieur et l'intérieur de l'objet, entre ses matériaux constitutifs et son motif, entre son existence et son essence. Et ce qui intéresse Starling est justement de provoquer ces « déplacements constants entre les matériaux et l'information ».<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Simon Starling, entretien avec Gianfranco Maraniello, in *Simon Starling*, catalogue d'exposition, Museo d'Arte Contemporanea Rome, Electa Milano, 2003, p. 47.

<sup>5</sup> Voir l'entretien de Simon Starling avec Frank Lamy et Julien Blanpied, in *Autoxylopyrocycloboros*, catalogue d'exposition, Vitry sur Seine, MAC/VAL, 2007, n.p.

<sup>6</sup> Conversation avec l'artiste, MAC/VAL, 08/09/09.

— Thorsten Streichardt réalisant un prélèvement, Bourges, 2006.

— Thorsten Streichardt, Projet « Shell Shelf », vue d'exposition au musée du Berry, 2006.

<sup>7</sup> Voir Marie Cozette, Karen Detton, et Julie Pellegrin, *Les formes du délai*, catalogue d'exposition, ENSA, Bourges, 2007, 152 p.

Cette stratégie d'appropriation-déconstruction-réutilisation évoque la pratique du *spolium* ou remploi, étudiée particulièrement par l'archéologie :

*Il importe de s'interroger sur l'objet-remploi. L'objet traverse de multiples existences et cristallise par là même de multiples histoires, de multiples mémoires. Et l'on ne peut prétendre saisir ses diverses utilisations (réutilisations, serions-nous tentés d'ajouter) sans appréhender les contextes dans lesquels il s'incarne, ou plutôt se réincarne. Au-delà, ce sont les mentalités des contemporains qu'il faut sonder et le regard qu'ils portent sur l'objet. C'est en scrutant ces mécanismes complexes que l'on pourra tendre à une véritable « biographie » de l'objet.*

*Qu'entend-on par remploi ? Remploier signifie employer de nouveau. Le terme « remploi » désigne donc une réutilisation. Bien souvent, il est spontanément associé à une pratique de construction spécifique. Il s'agit alors d'une mise en œuvre, dans un édifice, d'éléments ou de matériaux provenant d'une construction autre, généralement antérieure. On désigne souvent les remplois par le terme « spolia », pluriel du latin « spolium », qui signifie au sens premier la dépouille d'un animal et désigne au pluriel plus spécifiquement les dépouilles guerrières, les spoliations, en somme le butin de guerre. [...] Au XIX<sup>e</sup> siècle, la destruction de l'enceinte de Dijon livra là encore un grand nombre de sculptures. La Commission archéologique de la Côte-d'Or tenta de conserver la plupart des vestiges dégagés, en vain. Aussitôt mis au jour, de nombreux fragments furent de nouveau réutilisés pour la construction du nouvel Hôtel de Ville. [...] Ces débris subissent de nouveau une transformation afin d'être intégrés dans un nouveau processus de récupération (un processus de recyclage, en somme) à des fins constructives.*

Laura Foulquier, « La Métamorphose des pierres. Les remplois, entre rebut et souvenir », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly, 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009. Consultable sur <http://actesbranly.revues.org/252>



L'artiste allemand Thorsten Streichardt, invité en 2006 à La Box, galerie de l'École nationale supérieure d'art de Bourges, collecte dans toute la ville de minuscules fragments d'architecture, en moulant les aspérités des murs et façades ou en prélevant des éclats au burin. Ces fragments, où se condensent de multiples histoires (l'histoire géologique du calcaire, roche sédimentaire, ici vieille de centaines de millions d'années, l'histoire centenaire, officielle, des bâtiments publics, et l'actualité du regard des habitants sur leur habitat), sont exposés à La Box, mais aussi, sous vitrine, dans la section archéologique du musée du Berry et au Muséum d'Histoire Naturelle. Le prélèvement, pour invasif qu'il soit, n'est pas « sauvage », il résulte de négociations avec les habitants et les responsables publics. Les entretiens témoignant de cette élaboration collective sont également présentés au public, pour une sorte d'« archéologie du présent ».<sup>7</sup>

## Reproduction et valeur

### La multiplication : une déperdition de l'aura ?

À l'inverse de ce que suggère le titre (After Henry Moore), l'unicité et l'originalité ne sont peut-être pas où l'on croit... Les sculptures en bronze ou plomb d'Henry Moore résultent en effet de transpositions, délégations et agrandissements successifs: le modelage en terre glaise ou plâtre est transposé par moulage, avec le concours de plusieurs assistants, en « modèles plâtres » qui servent ensuite au tirage en métal en plusieurs exemplaires, par des fonderies spécialisées. Chaque étape du processus éloigne le geste créateur initial. Du modelage direct au tirage photographique, l'aura de l'œuvre a déjà subi une certaine déperdition.

Didier Semin propose de réexaminer la question de l'aura en rappelant le statut particulier des reproductions « par contact »:

*S'il est troublant de voir des objets d'art multipliés, leur reproduction à l'identique à partir d'une matrice unique préserve pour tous les éléments d'une série une part de la piété dévolue à l'œuvre autographe. La sculpture de bronze, la gravure, la photographie sont déduites par empreinte, c'est-à-dire par contact, d'un objet – plaque, plâtre ou négatif – qui demeure unique et que l'on peut continuer à célébrer comme une exception remarquable dont l'originalité n'est pas seulement une construction juridique. Chaque épreuve a en quelque sorte touché l'original et emporte une parcelle de sa grâce, si tenu qu'ait été le contact qui peut se réduire, dans le cas de la photographie, à une brève exposition à la lumière filtrée par le négatif.*

Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001, p.22

Cette lecture a la particularité de s'appuyer rigoureusement sur les techniques mêmes de la reproduction, de remettre au centre, au-delà de l'intention et du droit d'auteur, la matérialité de l'œuvre. Simon Starling invite précisément, avec *Silver Particle/ Bronze (After Henry Moore)*, à considérer la photographie-source, non pas comme une image pure, pas seulement comme un support de mémoire ou un document, mais comme un réceptacle de particules métalliques, un « champ de sculptures potentielles ».<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Entretien avec l'artiste, MAC/VAL, 08/09/09.

## D1 – Z1 (22,686,575 : 1) 2009

Film 35 mm noir et blanc passé en boucle avec bande sonore, projecteur cinéma Dresden D1, dispositif de lecture en boucle, amplificateur, haut-parleurs.

*Considéré comme le premier ordinateur au monde entièrement programmable, le Z1 est conçu en 1936 par l'ingénieur et artiste allemand Konrad Zuse (1910–1995). Il a 172 octets de mémoire et permet d'effectuer des additions, des soustractions, des multiplications et des divisions. Autofinancé, le Z1 est quasiment entièrement créé par Zuse dans l'appartement berlinois de ses parents. Achievé en 1938, il est « programmé » à l'aide de bandes perforées que l'on entre dans un lecteur. Zuse perfore ses programmes dans du film photographique 35 mm normal. Les scènes de D1 – Z1 (22,686,575:1), projetées ici pour la première fois, ont été tournées à l'aide des dernières techniques en date en termes d'animation, notamment un logiciel de rendu de surface développé à Berlin. Cette simple séquence animée de 30 secondes montrant le lecteur du film perforé (une minuscule pièce de la machine d'origine) a demandé 3 992 837 240 octets d'information, c'est-à-dire l'équivalent de plus de 22 millions de fois la mémoire du Z1. Cette reconstruction informatique virtuelle a ensuite été transférée sur du film 35 mm traditionnel et elle est projetée à l'aide d'un autre vestige de la technologie allemande du milieu du siècle dernier, un projecteur de cinéma de modèle Dresden 1.*

Simon Starling

## Prototype et Machine

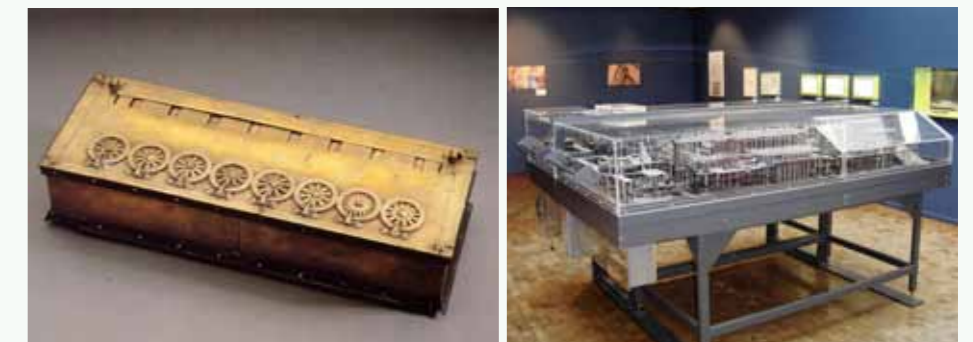
À l'origine du verbe « calculer », le terme « computer » en ancien français, est devenu « compter » dans sa forme moderne et a donné « computer » en anglais, mot qui sert aujourd'hui à désigner les ordinateurs. Blaise Pascal, le premier, a imaginé en 1642 la *Pascaline*, la machine à calculer qu'il avait lui-même construite. Un peu moins de quatre siècles plus tard, c'est au tour de Konrad Zuse de penser et de concevoir une machine entièrement programmable, le Zuse 1 (Z1).

*Un étudiant ingénieur allemand, Konrad Zuse, pour qui la construction d'un calculateur était devenue une obsession (il en avait déjà construit un prototype avec un Mecano de son enfance) quitta son travail en 1936 pour mettre en pratique ses idées. Il créa le Zuse 1, une machine qui utilisait le système binaire, avec une mémoire primitive et une unité centrale. On entrant les problèmes avec un clavier et les résultats sortaient sous forme de lampes éclairées ou éteintes.*

Jacques Vallée, *Au cœur d'Internet, Un pionnier français du réseau examine son histoire et s'interroge sur l'avenir*, Balland, Paris, 2004.

<sup>—</sup> Pascaline fabriqué par Blaise Pascal en 1652. DR.

<sup>—</sup> Prototype Z1 conservé au Deutsches Technikmuseum Berlin. DR.



## Histoires d'amour et d'hybride

### Une attirance réciproque

Dominique Païni le souligne dans son essai *Le Temps exposé*, le choix anti-illusionniste qui consiste à présenter au spectateur/visiteur les conditions mêmes de projection d'un film n'est jamais indifférent. Dans cet optique, le sujet représenté à l'image, au delà même de ce qu'il figure, se trouve être pris dans une attirance irrésistible pour la machine à projeter.

*L'art du cinéma n'aura eu de cesse, au fond, que de dissimuler la machine à projeter comme condition de détournement de l'hypnose spectatorielle vers le seul écran. Cachez cette machine que je ne saurais voir ! Cachez la machine n'est pas une question secondaire de la théorie des arts modernes, et plus particulièrement, ceux du spectacle. Dans son essai sur Wagner, Theodor Adorno note cette tendance dans les arts mécaniques « à dissimuler la production sous l'apparence du produit. (...) Le recours à la projection chez les artistes contemporains et chez quelques précurseurs dans les années quatre-vingt – c'est à dire le recours au dispositif qui associe machine, transport et représentation d'une image lumière – démontre cette volonté anti-illusionniste. Chez ces artistes (...) la machine est présente afin de déporter l'image hors du figuratif, hors de son fatal effet fenêtre-sur-le-monde (...). Projetée loin devant la machine qui la produit, l'image continue simultanément d'en dépendre, reliée par le rayon lumineux. Elle est une image machine comme il existe une image-vitrail, une image qu'on ne peut reproduire sans la machine.*

Dominique Païni, « Le Temps exposé », Cahiers du Cinéma, essais, Paris, 2002.

On retrouve ce choix dans l'œuvre de Rodney Graham. Dans sa pièce *Rheinmetall/Victoria 8*, il prend comme motif principal une machine à écrire allemande de marque Rheinmetall. L'image de cet objet des années 30, modèle fonctionnel associant les qualités du design à une parfaite robustesse, est diffusé depuis un projecteur Victoria 8, un modèle de 1961 considéré comme la « Rolls-Royce » des projecteurs. Des vues de la machine à écrire sont présentées dans une série de longs plans, lents et silencieux, qui rappellent l'art photographique de la *Neue Sachlichkeit* (la Nouvelle Objectivité) des années 1920. De gros plans révèlent la mécanique interne – les marteaux et les touches – et la beauté inattendue de cette technologie. Mais progressivement, une poussière blanche tombe sur les touches, les saupoudrant d'une matière ressemblant à du sucre glace. La machine finit ensevelie, recouverte entièrement d'une fine pellicule à la manière d'un paysage sous la neige. Dans cette pièce, les deux technologies se font face et confrontent une certaine beauté mécanique à leurs puissances techniques devenues obsolètes.



Rodney Graham,  
*Rheinmetall/Victoria 8*, 2003  
© 2008 Rodney Graham.

### Séduction de l'écart

Mais contrairement à Rodney Graham, Simon Starling semble privilégier les notions d'écart et d'hybridation à la séduction plastique de deux technologies. Dans cette logique, l'écart entre la taille d'un objet et sa puissance réelle, son design innovant et sa fonctionnalité, son caractère radicalement innovant et sa progressive obsolescence, sont des éléments constitutifs dans l'assemblage final de l'œuvre.

Un extrait du roman *Le Troisième Policier* de l'écrivain irlandais Flann O'Brien illustre cet écart entre une apparente complexité réduite à une efficacité toute limitée.

*De grands blocs d'appareils à l'air coûteux étaient disposés avec goût sur le sol et les murs circulaires étaient une véritable masse d'inventions, avec des petits cadrans et des compteurs semés à profusion ici et là. Des centaines de kilomètres de gros fils couraient partout sauf sur le sol et il y avait des milliers de portes aux gonds impressionnants, semblables à des portes de four, ainsi que des dispositifs dont les boutons et les touches me firent penser à une caisse enregistreuse américaine.*

Flann O'Brien, *Le Troisième Policier*, Phébus, coll. « Libretto », Paris, 2003, p.172 – 173.

### Hybride d'inspiration et d'action

De la même manière, Simon Starling s'intéresse, avant de les mettre en œuvre lui-même, aux processus d'hybridations. On peut en distinguer trois niveaux dans *DI – ZI (22,686,575 : 1)*.

On trouve un premier niveau d'hybridation dans le *ZI* tel qu'il a été conçu par Konrad Zuse. Celui-ci utilisait en effet des pellicules de films, détournées de leur usage premier et re-perforées à la main afin de porter les informations codifiées propres aux calculs. Sur le principe du ruban perforé, support archaïque utilisé aussi bien par les premiers automates au XVIII<sup>e</sup> siècle, par l'orgue de barbarie, que dans la cryptographie durant la guerre froide, Konrad Zuse associe dans le *ZI* le fonctionnement le plus primaire aux encodages les plus complexes.



Orgue de barbarie et son ruban perforé.

Ruban contenant un programme pour machine PDP-11 de DEC.

On peut distinguer un second niveau d'hybridation dans le choix qui consiste à fixer une représentation numérique de l'ordinateur *Z1* sur un support 35 mm. En choisissant de transférer sur une matière en celluloïd une image de synthèse, Simon Starling opte pour un croisement entre deux formes que l'on oppose généralement : l'analogique et le numérique.

Enfin, dans cette logique d'hybridation, Simon Starling choisit de combiner High-Tech et Low-Tech, en utilisant la toute dernière génération d'ordinateurs pour produire une image du premier prototype de calculateur programmable.

## De la reprise numérique à la mémoire

### « Un artefact chronologique »

Par ce geste de reprise et de numérisation d'une image du Z1, Simon Starling éloigne l'objet de son inscription stricte dans un passé. Il le transforme en « artefact chronologique », pour reprendre le terme du critique d'art Paul Ardenne.

*On pourrait dire de façon générale, que 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. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.*

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version)*, Œuvres, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 73.

### L'histoire d'une évolution : voyage dans le temps et hommage

Dans ce trajet entre deux contextes, à la manière d'un voyage dans l'histoire de la technique, il est possible de mesurer l'évolution d'un savoir et d'une pratique. Face au support lourd, machine au sens fort symbolisée par le projecteur ou par le Z1, l'image numérique témoigne d'un glissement progressif vers l'immatériel. Du dispositif physique (le hardware), fait de câbles et de soudures, aux logiciels ultra-condensés (le software), la pièce de Simon Starling est, dans sa fabrication même, le produit de cette évolution. Jouant de ce paradoxe, il crée un *re-made* numérique qui rend hommage à l'un (le Z1) par les moyens de l'autre (l'ordinateur de dernière génération).



*Une autre caractéristique de l'œuvre de Simon Starling est ce qu'il appelle lui-même le re-made. (...) Le re-made, pour Starling, consiste en la reconstruction totale de l'objet et non plus sa simple exposition: refaire de A à Z une boîte de bière, un vélo, un fauteuil, une barque, etc. Cette activité pourrait tenir du remake complet, dont le mobile caché, plus que l'amour de l'original et le désir de sa copie, est l'impuissance à innover. Pour Starling à l'inverse, la re-fabrication ne vise pas à créer une copie, mais bien à faire de la réalisation l'occasion de mettre en avant les qualités esthétiques, techniques et pratiques de l'objet re-fabriqué.*

Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, coll. Champs sciences humaines Paris, 2004.

### La boucle comme système a-historique

« On n'arrête pas le progrès » comme le dit une formule de bon sens. Et s'il était possible justement de fixer ce progrès, de le boucler sur lui-même ?

Dans *Wilhelm Noack oHG*, pièce de 2006 proche de *D1 - Z1 (22,686,575:1)*, Simon Starling met en scène le déroulé d'un ruban de pellicule le long d'un escalier en spirale. À l'issue du parcours de la bande 35 mm, une image est projetée sur un mur blanc donnant à voir la fabrication même de l'escalier.

Ces deux œuvres documentent leur mode de fabrication. Dans les deux cas, on retrouve ce même motif de la boucle lié à la question de l'histoire technique et du support pellicule. Comme le souligne Bernard Stiegler à propos du ruban perforé, la pellicule semble extraire une parcelle de temps pour la faire entrer dans un nouvel espace de résonances multiples.

*Les fichiers à perforation sont des machines à rassembler des souvenirs, elles agissent comme une mémoire cérébrale de capacité indéfinie, susceptible, au delà des moyens de la mémoire cérébrale humaine, de mettre chaque souvenir en corrélation avec tous les autres.*

Bernard Stiegler, chap. « La désorientation », *La technique et le temps*, Éditions Galilée.



Simon Starling, *Wilhelm Noack oHG*, 2006. Vue de l'exposition neugerriemschneider, Berlin. Collection: Museum Folkwang, Essen. © Simon Starling and Museum Folkwang, Essen.

## FLAGA (1972 – 2000)

Fiat 126 construite à Turin, en Italie, en 1974, customisée avec des pièces fabriquées et assemblées en Pologne, après un voyage de 1290 km de Turin à Cieszyn, 2002.



Simon Starling, *Flaga*, 1972 – 2000, Production still.

Drapeau polonais.

*La Fiat 126 sort d'usine pour la première fois à Turin dans les années 1970, mais la production en est plus tard confiée à l'entreprise polonaise FSO. Cette voiture sera produite en Pologne jusqu'en 2000, et ses lignes demeurent quasiment les mêmes pendant trente ans. La 126 sera surnommée Maluch (« la petite » en polonais). De retour à Turin, la Fiat customisée rouge et blanche arbore de nouvelles portes, un nouveau capot et un nouveau coffre de fabrication polonaise. Elle est accrochée au mur comme un tableau ou, plus précisément, comme un drapeau.*

Simon Starling

## Emblèmes du pouvoir

Pascal Ory, professeur d'histoire contemporaine à l'université de la Sorbonne, propose une origine à l'utilisation des drapeaux par les Nations: « Je pose ici que ces objets que l'on qualifiera de drapeaux depuis le XVI<sup>e</sup> siècle sont assez largement le produit de la modernité politique. (...) Dans la perspective nationale moderne, on va donc brandir les drapeaux comme autant de totems identitaires ».

Né au XIX<sup>e</sup> siècle et contemporain de la guerre de Sécession, Ambrose Bierce, écrivain et journaliste américain, donne une définition iconoclaste du mot drapeau qui en souligne le caractère national et guerrier, emblématique de problématiques de domination:

*Drapeau: chiffon bariolé brandi au-devant de soldats et hissé sur des fortins et des bateaux. Entraîne apparemment les mêmes réactions que certaines inscriptions sur les épreuves d'imprimerie: « Bon à tirer ».*

Ambrose Bierce, *Le Dictionnaire du diable*, 1911, Éditions Rivage Poche / Bibliothèque étrangère, Paris, 1989.

Ces deux courtes citations en forme de définition expliquent la forte charge symbolique, politique et identitaire des couleurs nationales et des drapeaux. Mettant en scène, détournant, retournant cette symbolique,



les artistes ont souvent utilisé les drapeaux dans leurs œuvres. Simple figuration au sein d'une scène peinte ou sculptée, ready-made, ou encore sous forme d'hybridation avec le tableau : le drapeau et l'œuvre ont pour point commun la notion de représentation. Un jeu complexe de signes et de sens s'instaure dans cette petite histoire de l'art thématique et non exhaustive :



— Eugène Delacroix, *Le 28 juillet: La Liberté guidant le peuple*, exposé au Salon de 1831, Musée du Louvre.

Eugène Delacroix a peint ce tableau au moment de la révolte populaire des Trois Glorieuses en 1830, un moment politique et historique agité de revirements. Le drapeau bleu blanc rouge y rappelle la Révolution de 1789, la lutte du peuple. Il est ici brandi comme un symbole insurrectionnel plutôt que comme un accessoire d'un pouvoir bien assis.



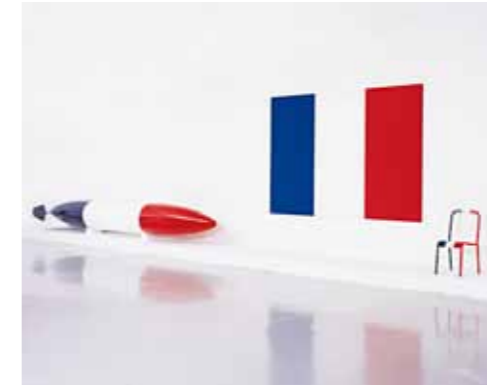
— Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, encaustique et huile sur toile, Museum of Modern Art, New York.

Décliné de nombreuse fois dans sa peinture, Jasper Johns utilise ce motif pour sa capacité à être reconnu de tous. Il cherche à annexer le réel dans ces œuvres, invitant l'attention à se concentrer sur les conditions matérielles de l'œuvre mais créant également une tension et un doute quant à la signification du motif. Représentant de manière récurrente des motifs simples et familiers (des drapeaux, des chiffres, des cibles), ses procédures de répétition et de transposition d'un sujet par la peinture annoncent le Pop Art.



— Alighiero e Boetti, *Mappa*, 1971-1973, Castello di Rivoli, Turin.

À partir de 1970, Alighiero e Boetti entreprend une enquête sur les fleuves les plus longs du monde. Ce travail aboutit à la conception d'œuvres réalisées à partir de cartes géographiques et de drapeaux. Les couleurs et les formes des emblèmes nationaux constituent des zones d'influence et créent une image du monde chargée d'une dimension politique. La réalisation de l'œuvre, déléguée à des ouvriers afghans, invite à une réflexion sur le processus de production artistique et sur la fabrication délocalisée.



— Jean-Pierre Raynaud, *Drapeau*, 1998, Drapeau sur châssis, France, Objet Drapeau France, 2005.

L'artiste utilise depuis les années 60 le procédé du ready-made, consistant en l'utilisation d'un objet manufacturé en tant qu'œuvre d'art. À propos de sa série d'œuvres réalisées à partir de drapeaux nationaux, Jean-Pierre Raynaud dit : *Il y a 45 ans, j'ai pris l'objet comme moyen d'expression, comme moyen de communication, avec pour geste autobiographique des pots de fleurs que je remplissais de ciment. Aujourd'hui je me situe à l'antithèse de ce geste intime en employant les drapeaux internationaux en tant que code génétique du monde. Une autre façon de rencontrer « l'autre » sans en être l'épicentre, une petite révolution pour moi.*



— Fayçal Baghriche, *Epuration électorale*, 2004-2009. © Fayçal Baghriche.

Pour cette œuvre, Fayçal Baghriche a peint un ciel rempli d'étoiles. Ces étoiles ont été minutieusement extraites des motifs des drapeaux de pays du monde entier et appliquées comme des constellations sur un fond bleu. Au regard de l'immensité du ciel, que représentent encore ces emblèmes nationaux ?

VVORK, un site Internet collaboratif recense des œuvres d'art récentes par thématique. La thématique du drapeau est en consultation à cette adresse : <http://www.vvork.com/index.php?s=flag>

## Pouvoir de diffusion

À travers la symbolique du drapeau, *Flaga* (1972-2000) souligne que la diffusion de modèles industriels, de formes standardisées, par-delà les frontières, va plus loin que la simple logique fonctionnelle et productiviste. La démarche de Simon Starling – matérialisant au volant de la voiture le trajet d'un flux d'informations et d'influence entre l'usine « mère » de Turin en Italie et celle de Pologne – entre en écho avec certaines analyses économiques de la mondialisation et la globalisation des entreprises.

Le texte de Naomi Klein extrait de *No logo*, ouvrage critique sur le capitalisme et ses dérives, crée un lien entre les stratégies économiques de diffusion et l'anéantissement des spécificités territoriales dans le monde entier.

*Grâce au progrès du libre-échange et autres formes de déréglementation accélérée, marché mondial devenait enfin une réalité, mais de nouvelles questions urgentes se posaient: Quelle était la meilleure façon de vendre des produits identiques à travers des frontières multiples ?*

*En 1983, alors que l'accession à la dimension mondiale était encore un rêve pour la plupart des sociétés, Theodore Levitt, professeur d'études commerciales à Harvard, publia l'essai The Globalization of Markets (La mondialisation des marchés), dans lequel il avançait que toute société désireuse de se plier à une habitude ou à un goût local courait à l'échec. « Les besoins et les désirs du monde ont été irrévocablement homogénéisés », écrivait-il dans ce qui devint instantanément le manifeste du marketing mondial. Levitt établissait une forte distinction entre les sociétés multinationales, qui sont fragiles et qui subissent des transformations au gré du pays dans lequel elles opèrent, et les sociétés mondiales, arrogantes, qui restent, par définition, toujours les mêmes, peu importe où elles sévissent. « La société multinationale opère dans un certain nombre de pays, et ajuste ses produits et pratiques à chacun – à des coûts relativement élevés. La société mondiale opère avec une constance résolue – à un coût relativement bas – comme si le monde entier (ou ses régions les plus importantes) formait une seule et unique entité; elle vend les mêmes choses, de la même façon, partout... D'un pays à un autre, les différences autrefois entre goûts ou manières de faire des affaires disparaissent. » (...) Au cours des dernières années, le croque-mitaine familier du XX<sup>e</sup> siècle – « l'impérialisme culturel américain » – provoqua un tollé contre le « Tchernobyl culturel » en France, engendra la création d'un « mouvement slow-food » en Italie, et mena à l'incinération de poulets devant le comptoir Kentucky Fried Chicken en Inde.*

Naomi Klein, *No logo, la tyrannie des marques*, 2000, Éditions J'ai lu, Paris 2005.

En design industriel, les formes se copient et se diffusent comme une traînée de poudre, traversant les frontières mais aussi les époques, de chaînes de production en chaînes de production. On retrouve des variations de différents modèles de Fiat à travers le monde entier, parfois même sous d'autres noms de marques. À l'époque de la guerre froide, Fiat est une des premières entreprises à négocier l'exportation de ses activités de l'autre côté du rideau de fer. Ainsi, pour beaucoup d'Européens de l'ancien bloc de l'est, certains modèles automobiles, inventés au sein de cette multinationale capitaliste italienne, évoquent paradoxalement l'époque communiste.

—  
Fiat 124 berlina, issue des usines FIAT en Italie, modèle 1966.

—  
VAZ Zighouli 2101-Lada 1200, produite en Union Soviétique.

—  
118 NE fabriquée par la firme PREMIER en Inde, modèle 1986.



## Pouvoir de transformation

Preuve de l'impact du développement industriel sur le paysage local, l'usine de FIAT (**F**abbrica **I**taliana **A**utomobili **T**orino), le Lingotto, à la conception révolutionnaire avec sa forme de lingot, accueille une piste d'essais automobiles sur le toit et appartient aujourd'hui au patrimoine architectural turinois. Terminée en 1922, cette usine est à l'époque la plus moderne et la plus grande d'Europe. Aujourd'hui elle a été restaurée et réhabilitée en centre de congrès.



L'artiste Rainer Ganahl, utilisant la pratique du vélo comme médium artistique et comme outil critique, a choisi de parcourir cette célèbre piste lors d'une performance filmée : <http://www.ganahl.info/fiat.html>.

*Aucune entreprise au monde n'a autant façonné le visage d'une grande ville que Fiat ne l'a fait à Turin. Et aucun groupe industriel ne pèse autant sur l'économie d'un grand pays développé que celui des Agnelli. Avec son chiffre d'affaires de 316 milliards de francs, ses 221 000 salariés, ses 2 400 000 voitures et ses 192 000 camions en 1999, le seul groupe Fiat apporte 5% du produit intérieur brut italien.*

Philippe Gallard, *La Flamboyante épopée des Agnelli, princes de Fiat et de l'Italie*, Éditions Assouline, Paris, 2000.



—  
Alain Bublex, *Le chaînon manquant (Aérofiat 4.1)*, 2002/2007.

La Fiat 126 est un objet de fascination et de transformation pour un autre artiste d'aujourd'hui : Alain Bublex. Il utilise la customisation pour entraîner le spectateur dans une fiction rétro-futuriste, propice à la spéculation et à la réflexion quant à la notion de projet mais aussi d'utopie.

## Un écho dans la collection



—  
Davide Balula, *Concrete Step*,  
*Memory Recorder*, 2005-∞,  
collection du MAC/VAL.

À la fois outil d'enregistrement et de diffusion, *Concrete Step*, *Memory Recorder*, que l'on pourrait traduire littéralement par « marche concrète, enregistreur de mémoire », est une sculpture mobile, sonore et fonctionnelle. La valise, naturellement associée à la notion de déplacement, est ici modifiée et hybridée à une boîte noire (ou *Flight Data Recorder*). Tout comme *Flaga* (1972–2000), l'objet modifié est une mémoire et un témoin de voyage.

## Liens

Pour une histoire industrielle détaillée de la Fiat 126 :

[http://ilcubopiccolo126.free.fr/histo/histo\\_chrono/histo\\_chrono1.htm](http://ilcubopiccolo126.free.fr/histo/histo_chrono/histo_chrono1.htm)

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Fiat>, rubrique « Histoire de la société »

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Fiat-Polski>