

**BRACONNAGES**  
**Formats expressifs**  
**et subjectivités standards**

Sœur Mary Corita Kent  
Crache papier  
Andreas Dobler  
Genêt Mayor  
PJ's by GB Jones  
Professeur X

**Exposition du 9 avril 2005**  
**au 28 mai 2005.**  
**Vernissage le samedi**  
**9 avril 2005.**  
**Du jeudi au samedi**  
**de 14h à 19h.**

**Forde**  
**Espace d'art contemporain**  
**11 rue de la Coulovrenière**  
**CH - 1204 Genève**  
**4 Place des Volontaires**  
**CH - 1204 Genève**

tél. / fax + 41 22 321 6822  
jfronsacq@hotmail.com



# BRACONNAGES

# NAGES

Le titre joue d'acquis théoriques bien connus. Il couple des termes opposés : formats et standards ; expressivité et subjectivité. Ces notions sont issues d'histoires modernes distinctes (Bauhaus et expressionnisme) autant que de catégories culturelles spécifiques (haute culture, culture populaire, contre-culture, ...).

Les oppositions établies, l'exposition tient à présenter des tactiques hybrides. Michel de Certeau (*L'Invention du Quotidien*) oppose stratégie et tactique. Le premier postule un espace propre telle une place forte dans les conflits militaires. La tactique désigne les multiples subterfuges auxquels l'individu moderne a recours non pour résister aux règles désormais omniscientes mais simplement pour produire une « singularité ».

La programmation de Forde bénéficie du soutien du « Département des affaires culturelles de la ville de Genève ». Remerciements chaleureux à Mai-Thu Perret, Francis Baudevin et Kim Sop Boninsegni pour leur aide.

Forde, avril 2005

Antimatière : Delphine Coindet  
Exposition du 14 janvier au  
26 février 2005.

## Vincent Pécoil, auteur d'un texte consacré à Delphine Coindet<sup>1</sup>, et Julien Fronsacq s'entretiennent au sujet de l'exposition à Forde

**JULIEN FRONSACQ :** Tu présentes *New Barroco* (Delphine Coindet, « New Barroco », 2003, La Synagogue de Delme), une œuvre de grande échelle, à l'aune de la théâtralité et de divers corollaires : l'architecture baroque (débordement et incongruité des matériaux), la critique spectaculaire du monde (Erving Goffman ou Guy Debord), la théâtralité du minimalisme épinglée par Michael Fried<sup>2</sup>. Peut-on faire la même lecture à propos des œuvres de plus petites dimensions ?

**VINCENT PÉCOIL :** La pièce de Delme avait une dimension environnementale, une dimension de décor (plus que d'architecture) qui incitait à ce genre de comparaisons. Il semble moins naturel, bien sûr, d'appliquer ces critères-là aux sculptures plus petites, bien qu'on puisse aussi les considérer comme des espèces d'éléments dans un décor. (La proximité auditive et géographique et l'homophonie accidentelles, au même moment, avec l'exposition de Guy de Coindet à Genève sont amusantes à relever, de ce point de vue<sup>3</sup>.)

Maintenant, en fait, il me semble que c'est tout le travail qui est empreint de cette idée de facticité, d'illusion, propre au théâtre baroque ou à sa lointaine descendance critique. Puisque tu en parles, je remarque au passage que Debord a écrit quelques lignes très révélatrices de son propre rapport (de filiation, dans une certaine mesure) à l'esthétique baroque dans *La Société du Spectacle*<sup>4</sup>. Debord était un moraliste, et son objet est autant sinon plus les vanités que la Révolution. L'art qui succède au baroque, écrit-il, a « suivi son cours général ». Parce qu'il est un art du changement, qu'il fait du passage le modèle de tout l'art moderne.

« Delphine Coindet joue sur ces différentes significations du théâtral, travaillant dans cet espace indéfini entre sculpture, dessin, et décor. (...) En mettant en scène les qualités accidentelles de sa sculpture – et non plus les caractéristiques « essentielles » d'un médium –, y compris

dans la différence ou l'accident survenu dans le passage du dessin à l'objet, et en induisant discrètement un changement de paradigme pour le regardeur (du spectateur au « personnage »), D. Coindet déçoit les attentes liées à la sculpture minimale, tout en affectant de les combler sous une forme perversité. La théâtralité de l'ensemble rejoint celle épinglée par Fried, en ce qu'elle suppose bien [une situation théâtrale englobante] un spectateur pour exister, et une durée pour faire l'expérience de l'œuvre. »<sup>5</sup>

**JF :** Pourrais-tu revenir sur ce que tu appelles les « qualités accidentelles de sa sculpture » ?

**VP :** La grande idée des critiques dits « formalistes », c'était de lire l'histoire de l'art moderne comme une recherche et une auto-définition progressive des qualités essentielles de chaque art – littérature, peinture, sculpture... Qu'est-ce qui fait « l'essence » d'une peinture ou d'une sculpture ? Qu'est-ce qui relève de sa nature, qui fait par exemple qu'une sculpture est une sculpture et pas autre chose ? La réponse formaliste revient à dire que cette qualité qui fait l'essence du médium sculpture à l'exclusion de tous les autres, c'est le volume, et que l'histoire de l'art pertinent à l'ère moderne est un cheminement plastique qui affirme progressivement cette qualité au détriment de toutes les autres. Au bout d'un moment, inévitablement, le succès de ce genre de considérations ne pouvait que dégénérer dans le maniérisme, ou produire des effets pervers. L'art conceptuel – je pense notamment à Kosuth et aux premières peintures de Baldessari – en est une bonne illustration vis-à-vis de la peinture.

À rebours, il me semblait qu'on pouvait voir dans les sculptures de Delphine une volonté d'affirmer les qualités *accidentelles*, et non plus essentielles, de la sculpture. Un goût, ou une préférence, pour le « *random* » plutôt que pour l'observation d'une nécessité (historique ou philosophique) supérieure. Il me semble que la sculpture exposée à Forde est un très bon exemple de ça. En fait, la forme est dérivée d'un jeu – un casse-tête. Mais c'est la forme d'une étape intermédiaire, avant la « résolution » ou la fin du jeu. C'est comme une sculpture inachevée. D'une manière un peu tordue (ou bancal), on pourrait y déceler comme un écho lointain à l'esthétique du « *non finito* » amorcée par la fascination pour les dernières sculptures restées inachevées de Michel-Ange. Elles sont considérées par certains comme plus belles, car plus authentiques, et portant plus ostensible-

ment la marque du génie de leur auteur, du fait de cet aspect d'œuvre en train de se faire, figée par accident. Dans le cas qui nous préoccupe, laisser la forme en l'état (c'est-à-dire dissymétrique par rapport à un modèle idéal qu'on imagine sans peine symétrique par rapport à un axe central) relève plutôt d'un commentaire implicite vis-à-vis de l'exigence formaliste de « résolution » formelle. Quand on lit par exemple les interviews de Stella des années 60, on peut remarquer qu'il parle souvent de son travail en termes de « problèmes » formels et de « solutions » auxdits problèmes. Avec la sculpture présentée à Forde, c'est plutôt une forme d'irrésolution formelle qui est proposée, ce qui, vu l'origine réelle de la pièce, peut aussi être compris comme une sorte d'aporie visuelle à propos de l'idée d'*endgame*.

**Vincent Pécoil (né en 1971) est critique et commissaire d'exposition. Il vit à Dijon. Il est professeur à l'ERBA (Besançon) et à EMA-Fructidor (l'École d'art Châlon-sur-Saône). Il vient de publier *La lettre volée* (Les presses du réel, Dijon, 2005) suite à une exposition éponyme au Musée des Beaux-Arts de Dole, ainsi qu'une monographie sur *John Tremblay* (éditions Sujet-Objet & Jean-Michel Place, Paris).**

Notes :

1. Vincent Pécoil, « New Barroco, La Synagogue de Delme », in *02*, Nantes, Printemps 2003, pp. 32-33.
2. Michael Fried, « Art and Objecthood », in *Artforum*, June, 1967. Repris in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, 1968, rééd. 1995.
3. « Who's that Guy? », cycle Mille et trois plateaux, premier épisode, du 17 octobre 2004 au 16 janvier 2005, Mamco, Genève.
4. *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, § 189.
5. Vincent Pécoil, idem.