

## GENËT MAYOR

Exposition du mercredi  
28 septembre 2005 au  
samedi 29 octobre 2005.  
Vernissage le mardi  
27 septembre 2005 dès  
18 heures.  
Ouverture 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



Chez Genêt Mayor, il y en a pour tous les goûts. Pour les partisans durs de la structure autant que pour les fans de récits imagés. Les premiers se plairont à observer la malice des assemblages en série d'éléments destinés au bricolage. Pour les seconds ; les calamars géants, les filets, les bataillons de coton-tiges – rondelles de pétard seront autant de prétextes à une aventure.

On peut s'étonner de cette partition simultanée. On pourrait déceler un héritage : la mise à mal des acquis modernistes (auto-référentialité, sérialité, modules). Ainsi la répétition se trouverait renvoyée à l'obsession, et la variation à l'application méticuleuse. L'art minimal versus l'art brut ! Dès lors, un filet de pêche et du plomb projeté contre une plinthe de mur seraient équivalents.

Fabriquer un intestin – nasse à huitre, c'est-à-dire enfiler les serre-câbles tiendrait du pari ; celui qu'il n'y a pas moins de récit dans un alignement de briques. Les œuvres de Mayor révéleraient la qualité narrative des œuvres « processuelles » et minimales d'antan.

Arrivent alors l'armée de monstres marins un peu naïfs et autres trophées mythologiques en papier mâché. Genêt Mayor développe donc aussi une œuvre littéralement narrative : deux tentacules-colonnes tels un décor de train fantôme à l'abandon dans lequel un emblème tribal bricolé côtoie un piège néolithique en plastique... Que l'on considère d'une part les séries compulsives, les procédures imagées, le minimalisme narratif ; ou d'autre part les décors « low-fi », les mythologies éclectiques, l'entreprise de Genêt Mayor est avant tout singulièrement disphonique et magnifiquement hybride. Ainsi le papier mâché dont on connaît l'immédiateté et la valeur semble être une réponse « formaliste » (un moyen évident d'interroger les conventions de la sculpture). Inversement la série devient une solution pratique. Les principes, les paradigmes, les « tropes », les primats et autres corollaires jouent à la chaise musicale dans une arène où les règles de lecture de l'art et ses supposés acquis s'en trouvent malmenés.

La programmation de Forde bénéficie du soutien du « Département des affaires culturelles de la ville de Genève ».

# GENET MAYOR

## Packaging.

John Baldessari, Seth Price, Psychopathologie de l'expression – Une collection iconographique internationale. Commissariat d'exposition: Daniel Baumann. Exposition du 7 juin au 9 juillet 2005.

## SOURCE UNIQUE LE CLAN DU SUICIDE « AU NATUREL »

UN TEXTE DE SETH PRICE, PRÉSENTÉ DANS L'EXPOSITION

1. Voici un procédé : en 1988, le compositeur Steve Reich, dont on peut dire qu'il était un minimaliste, utilisait la relative nouvelle technologie du *sampler* pour créer une œuvre basée sur la voix humaine numérisée. La composition employait des phrases entières et des locutions dont la cadence dictait les mélodies. Écoutons ce qui est dit : des témoignages par des survivants de l'Holocauste, surchargés de signification, inattaquables. Ensuite, faisons tourner ces voix balbutiantes dans la musique d'avant-garde... eh bien, une chose apparaît clairement lorsqu'elle est changée en une arme. « Fours, douches, abat-jour, savon » – un inoffensif groupe de mots, à moins que nous ne soyons informés que le contexte se situe dans l'Allemagne des années 1940.

Où situer le pouvoir dans ce procédé ? La violence est-elle ici inhérente au *sampling* ? Dans le monde de la musique, le *sampling* est souvent considéré comme un acte criminel. En référence à cette logique, l'original est violé à travers la création de son double – une reproduction illécite – et ce procédé est symptomatique d'un lamentable glissement culturel de la représentation à la répétition. Cependant, le *sampling* n'a pas d'intérêt dans la répétition, sa seule mission, en fait, est de créer de nouveaux et ponctuels événements. Par l'extension du numérique dans chaque sphère de vie, toute reproduction devient un original, chaque *sample* un nouveau commencement, le premier d'une lignée infinie de commencements. C'est dans cela que le pouvoir du

*sampling* doit être enfin trouvé, et c'est pourquoi il est toujours présent dans les inquiétudes culturelles. Ces inquiétudes quant aux droits d'auteur, c'est-à-dire aux droits d'argent, sont largement méprisées. En fait, elles naissent plutôt des préoccupations et des implications liées au clonage, à l'instrumentalisation d'une expression humaine unique. Désormais, dans tous les cas, une chose ne peut plus exister en tant que copie.

Les artistes – universellement reconnus en tant qu'experts dans le champ de l'expression humaine – ont été prompts à reconnaître et à interpellier ces problèmes. Si le *sampling* peut être compris en tant que processus utilisant des documents « volés » comme un matériau brut pour profiter du contexte, cela n'est-il pas également vrai pour tout bon art ? Étant donné la relativement récente intrusion du numérique dans le monde de la musique, la réaction des musiciens envers l'introduction du *sampler* pourrait faire une bonne étude de cas. Il peut être utile de se remémorer la relation particulière qui lie la musique à la reproduction en commençant par deux anecdotes historiques<sup>1</sup>. Après tout, on rêve la journée, comme on le ferait la nuit.

2. La « propriété intellectuelle », concernant la plupart des supports écrits, a été codifiée en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, en réponse à la nouvelle technologie de copie de textes appelée imprimerie. Les désuètes lamentations écrites au sujet de « l'éphé-

mérité », qui ne mesuraient rien d'autre que la distance entre écriture et sensualité, se turent soudainement. Cependant, ce fait eut lieu une centaine d'années avant que cette notion ne prenne place dans le monde de la musique, avant qu'un compositeur ne puisse être détenteur d'une composition musicale particulière. Auparavant, les chansons étaient acceptées comme faisant partie du domaine public, et – ce qui est plus fort – étaient mutables, comme dans le sens où les logiciels informatiques étaient premièrement envisagés en tant qu'efforts communs destinés à être partagés, retravaillés et ensuite remis sur le marché. Les faits, après tout, sont des opinions.

À cet égard, bien que la musique fût en retard par rapport au mot imprimé, elle ne tarda pas à faire un bond en avant. La copie textuelle a gracieusement pris de l'âge depuis l'aube de la propriété intellectuelle : après toutes ces années de noble évolution, son représentant principal demeure la page imprimée. La musique, quant à elle, a toujours été sujette à des transitions brutales dans la reproduction et la diffusion contrôlées des matériaux enregistrés.

Référons-nous à l'histoire de l'opéra. Toscanini, en arrivant à La Scala, effectua de nombreux changements, dont le résultat se voit aujourd'hui dans la forme bourgeoise de l'opéra. Avant sa venue, l'orchestre était situé au même niveau que l'audience – pas l'audience docile d'aujourd'hui –, mais un attroupement qui se tenait là tout autour, parlant, mangeant, gesticulant et riant : « Fort bien, recontrons-nous à l'opéra, et nous deviserons lors où aller... » ; « Enchanté mon ami, éteignez votre soif avec ce doux breuvage », « palsembleu ! » « en effet mon cher », etc. Bien sûr, cette époque était adéquate pour de tels changements, car la bourgeoisie atteignait son moment suprême de privatisation et d'intériorité, dont le but était d'obtenir un espace pour sa fantaisie. L'architecture, modèle de référence dans les métaphysiques occidentales, est aussi le corollaire nécessaire au rite, sinon elle serait païenne par définition. L'opéra en tant que forme artistique, était désormais aligné par Toscanini sur le modèle du bâtiment de La Scala : une structure physique opulente, naïvement

<sup>1</sup> Ces exemples comparatifs nous diront tant de choses, vu que le terme semble bifurquer. Par exemple, prenons le terme « Histoire ». En tant que narration du progrès, il pointe vers le futur, mais en tant que mémoire ou mémorial, il pointe vers le passé. Alors, l'Age d'Or est-il devant ou derrière nous ? A ceux qui critiquent l'Utopie en tant que projet futile, ou pire, en disant qu'elle a drainé les horreurs du siècle dernier, il conviendrait de répliquer : nous sommes dans un moment utopique, chaque moment est un Age d'Or, un nouveau commencement, le premier d'une série infinie. Le *sampling* comme résistance à la fragmentation ? Oh, ces schémas qui traversent ma conscience – comme du vin dans de l'eau – et altèrent la couleur de mon esprit !

costumée avec les ornements extérieurs faussement aristocratiques attendus par la fantaisie bourgeoise. Tout ce processus peut être considéré comme un genre de répétition et d'appauvrissement. Dans ce cas, reproduire les signes ou les artefacts des riches, perpétue une chose devenue un peu pauvre dans le processus de reproduction. Dénigrer une chose parce qu'elle est une « copie », c'est se quereller à propos de cette réduction des formes. En revanche, il est vrai que l'aristocratie préserve ces plaisirs risqués, comme ceux du Marquis de Sade qui dégoûtait la bourgeoisie, et il est possible que la gent cultivée fût seulement la canaille étiécillante qui flotte sur l'écume d'une profonde rivière de production. Dans cette optique, les changements violents de Toscanini peuvent être considérés comme une préservation de la forme, car les gestes vides de ritualisation s'affirment en une force de préservation, à l'instar de la mort, principe romançant la vie. C'est le pilier de la vie.

3. Si l'architecture est le modèle de référence dans les métaphysiques occidentales, nous sommes en quelque sorte les habitants de plus vieux bâtiments, et notre métaphysique est aussi celle de gérer notre vie dans une maison en ruine. Il est utile de s'interroger sur l'emploi du mot « ruine », un mot qui se scinde en deux. D'une part, il peut se référer au genre d'anciennes structures qu'affectionnait le début du XIX<sup>e</sup> siècle: misérables, sauvagement envahies, couvertes de graffitis, arpentées au coucher du soleil pour un meilleur effet. Il peut également signaler, d'autre part, les mêmes ruines aujourd'hui: débarrassées de graffitis, restaurées et conservées, rendues lucratives, seulement visitées en pleine lumière, pendant les « heures d'ouverture ».

Dans le premier exemple, la ruine implique une légère dégradation, et, dans l'autre, une préservation active, un affaiblissement et une industrie<sup>2</sup>. Situer le plaisir dans une légère déliquescence est une perversion puisque ces structures sont inutiles et, en outre, dépendières: un gas-pillage de semences, comme dans le coït homosexuel. Tout ce qui n'est pas rendu utile et ne sert à aucune fonction

profitable peut être vu comme une perte irrécupérable pour la société.

Cependant, cette perte est aussi une force qui cristallise les blocages de la société. Observons « l'éclair pétrifié » du Musée des Sciences de Boston: un bâton brun composé de rien d'autre que de sable figé dans un moment de chaleur extrême. L'exposition a lieu uniquement pour fétichiser le dégât et le déchet. Un processus est mystifié, remplacé par une ruine sous verre.

À l'ère des pittoresques abbayes et des châteaux effrités, la poésie était la reine des arts, et c'était cette forme qui attirait les jeunes gens radicaux. Un siècle après, à l'opposé du modernisme, à un âge où chaque ancien amas de lambeaux est précautionneusement restauré selon les règles de sécurité, la musique est l'art auquel tous les autres aspirent, et c'est là que les jeunes romantiques se réunissent. Qu'explique ce changement? Comme avec l'adoption des idées de la propriété intellectuelle, les transitions schématiques dans la musique sont en retard par rapport à celles concernant le mot écrit. C'est le lac de nos sentiments.

La manière la plus claire de retracer la récente ascendance du numérique s'effectue par un examen de la musique, étant donné que nous sommes maintenant capables de situer les pittoresques ruines effritées. Le style classique, qui s'étire de Haydn à Beethoven, peut être compris comme un lignage ininterrompu dans lequel Brahms compose avec Beethoven caché derrière son dos. Une séquence d'événements soigneusement organisée, préservée sur papier et incarnée dans la salle de concert. Le XX<sup>e</sup> siècle, toutefois, ajoute à ce lignage un corps media grandissant exponentiellement, basé sur un signal enregistré, une archive manipulable, ouverte à n'importe quel consommateur. La copie numérique cristallise clairement, presque allégoriquement ce développement. Ce n'était pas avant l'affront du sampler que la musique se mit à travailler anxieusement, cartographiant et listant les remparts des métropoles construites par les premiers colons: cherchant un nouveau classicisme, avec tout l'hédonisme qui suit une période de calamités<sup>3</sup>.

Dans n'importe quel cas, tout est réutilisé. Les artistes farfouillent parmi les outils des artistes du passé en vue d'approches dont ils pourraient faire usage. La tâche est celle de reprendre ces instruments et d'en façonner de nouveaux outils. L'objectif est de rechercher l'usage, pas la signification. Si on veut une approche « artistique », on emprunte l'outil aux biens culturels. Si cela est mal fait, pas de problème, une nostalgie pour le bien fait est ainsi générée. Pour toutes ces raisons, la notion moderne de la ruine rénovée peut être plus intéressante que le modèle pittoresque de la déliquescence sublime au XIX<sup>e</sup> siècle.

4. Cela m'échappe toujours... Qu'y a-t-il de si particulier au sampler?

Regardons de près les particularités économiques et technologiques de cet instrument électronique. En 1979, le premier sampler commercial a été mis sur le marché pour environ 25000 dollars. Le *Fairlight*, (*lumière équitable*) quel nom! Ha ha ha. Le prix élevé était caractéristique de ces premières machines, elles étaient par conséquent achetées par des institutions, principalement des laboratoires de compositions universitaires. Ce fut une brève période pendant laquelle la majorité des gens faisant de la musique fondée sur le sampler, étaient des compositeurs académiques classiquement entraînés, qui reconnerent dans l'ordinateur un moyen spectaculaire de tester leurs propositions de haut vol<sup>4</sup>.

Ce moment doit être considéré comme l'apogée du mouvement moderniste dans la musique, qui avait une tendance, telles qu'avec les propositions absconses de Schoenberg ou de Webern, à prescrire en entraînement théorique avancé comme un éliminatoire oblique par la participation. Désormais, toutefois, il était attendu des étudiants qu'il ne cultivent pas seulement une familiarité avec les théories et les méthodologies habituelles, mais qu'ils dépendent entièrement de l'académie quant à leurs outils de production. De nombreux foyers bourgeois possédaient un piano, mais aucun une station de travail numérique. Ce fut un point final naturel à la chaîne évolutive de la musique

moderne, qui s'enrichit par une combinaison particulière de technologie, d'argent et de contrôle<sup>5</sup>.

La situation était pourtant flottante. Une fois que l'on introduit une technologie commerciale, on la met sur le marché, et les choses nous glissent entre les doigts. Dix ans après l'introduction du Fairlight, n'importe quel compositeur académique pouvait acheter un sampler décent pour moins de 1000 dollars, en l'associant à un ordinateur personnel nouvellement disponible pour rendre plus efficace un *home studio* polyvalent. La même chose était vraie pour n'importe quel mec de 20 ans faisant du hip-hop<sup>6</sup>.

Le vieux modèle de la pyramide, le nouveau modèle de la crêpe. Tout ce changement précipité laissa un sillage jonché d'épaves et de traumas, et dans la musique académique assistée par ordinateur, une niche particulière et inimitable, l'équivalent d'une zone évolutive géographiquement isolée, où émergent les formes uniques de la vie.

A peu près au même moment où le sampler fut introduit, l'industrie de la musique développait le « MIDI », un langage universel essentiel, permettant aux machines de musique électronique de se synchroniser et d'échanger des informations. Ce fut une nouvelle pièce dans le royaume, une monnaie frappée à l'effigie du désir, conçue pour une rapide et large adoption industrielle, dont les qualités étaient motivées par des intérêts commerciaux. Le concept général devait être suffisamment familier plutôt qu'intelligible seulement pour les techniciens et les programmeurs. Le public était habituellement à l'aise avec le piano, ainsi le MIDI a été développé pour lancer et arrêter les sons par des touches. Frappez la touche et déclenchez un événement

immédiatement séquencé en une série d'autres événements. Une chaîne de commandes accomplie par un simple enfoncement. Quand je suis enfoncé dans ma torpère, il y a un pouvoir à l'œuvre quelque part.

La combinaison de sons *samplés*, du MIDI et de la manipulation numérique promettait en général toutes sortes de possibilités. Cependant, beaucoup sont intéressés au jargon d'une forme, peu dans sa grammaire. Il s'avère que les gens ne veulent pas des sons distincts ou inouï, ils veulent des sons correspondant à des phénomènes déjà existants dans le monde. Après tout, nul n'est aussi mal chaussé qu'un cordonnier<sup>7</sup>. Les musiciens voulaient imiter, invoquer la réalité par la pression d'un doigt, comme convoquer la peinture directement du tube. Cuivres, instruments à vent, accidents de voitures, verre brisé: invocations! La machine remémore des événements et les expédie dans un relais numérique qui est, par nature, allumé ou éteint, rendant obsolète la faible fréquence, le signal à moitié interprété. Un sortilège à somme nulle.

5. La musique basée sur le sampler atteint sa parfaite expression assez tôt, lorsqu'elle vint à l'idée d'utiliser des voix humaines enregistrées en tant que son synthétisé infiniment re-tonalisable. Un clavier électronique simule un piano, en respectant même la force avec laquelle ses touches sont pressées: il veut vous faire croire qu'il est un instrument percutif. La technique de la voix *samplée*, alors, est un processus pour générer sans limites des copies d'une énonciation humaine, refaçonnée en un kit grandissant de pseudo tambours calibrés en silicone. La voix devient un élément structural sous contrôle total. Elle est rendue

*utilitaire*, et non pas évocatrice ou expressive. Ce qui promet assurément la communication devient pure instrumentalité, un mouvement basé sur la notion que les instruments nous délivrent ce que nous désirons – prévisibilité, sécurité, contrôle – plutôt que la confirmation d'une représentation exacte du réel. Cela révèle une chose: lorsque notre désir devient réalité, nous n'avons plus besoin d'imagination, ni d'art.

La technique fut immédiatement populaire parmi les compositeurs académiques et les producteurs de musique pop<sup>8</sup>, mais elle disparut aussitôt des deux mondes, sans doute parce qu'elle semblait datée ou absurde, mais aussi plutôt parce que la voix enregistrée et re-tonalisée est dérangeante: un terrible et inhumain discours, une imitation qui tourne mal. Le mot *samplé* est le degré zéro du mot, comme celui trouvé dans le dictionnaire ou dans la poésie. Ici l'impératif de communication, qui dépend de la répétition et de la différence, est symboliquement court-circuité, et, qui plus est, depuis l'intérieur de la chape du langage. Il n'est pas surprenant que cette technique de production devint défavorable. Un homme tombe d'un arbre, que cet arbre soit abattu, un homme tombe dans un puits, que ce puits soit rempli.

Les samplers continuent aujourd'hui d'offrir une totalement nouvelle expérience, du moins au niveau de la consommation: la reconnaissance – en écoutant un morceau inconnu – de la base d'une *sample* employé dans un morceau familier. Comme on recherche un plaisir confus, la musique fonce tout droit, évitant sans doute de la répétition escomptée, un corrélat mental à la marche fantôme en haut de l'escalier. On entrevoit brièvement un champ privé, inaccessible, naître entre deux expériences diverses.

<sup>2</sup> Les français ont une expression: *le consommateur a seulement trois besoins essentiels, être en sécurité, être aimé, être beau*. C'est le désir des ruines aujourd'hui.

<sup>3</sup> Historiquement, toutes les nouvelles formes attaquent le classicisme, c'est bien sûr un geste caractéristique de la poésie romantique, mais aussi de la peinture néo-expressionniste des années 1980, un style pour qui la place la plus obscure était sous les projecteurs.

<sup>4</sup> Il y eut des exceptions, comme le « studio public des synthétiseurs » de New York, possédant un Fairlight sur lequel a été composée la bande-son du film « underground » *Liquid Sky*.

<sup>5</sup> La noblesse, ici peut-être une noblesse de lettres, a toujours fait signe aux musiciens. Comme lorsque Mozart composa « Cette fripouille de Voltaire est mort comme un chien. Bon débarras. »

<sup>6</sup> Cela soulève la question de la production amatrice. Comme avec toutes les stratégies d'appropriation, le *sampling* ne peut pas être conçu en termes de rôles amateurs ou professionnels. C'est une part de sa violence. Collecter et redistribuer du matériel n'a pas dimension professionnelle; la personne qui compile une cassette pour un ami n'est pas un amateur. La pratique autorisée qui s'en rapproche le plus est celle de la corporation qui rachète des droits à bon marché jusqu'au matériel culturel déclassé, tels que d'anciens morceaux dansants, à ceux or contraints de s'en séparer misérablement, pour ensuite ré-emballer ces biens et les re-consommer, soit sous la bannière de la nostalgie (l'approche bas de gamme), soit pour l'archiviste fétichiste ou le collectionneur dilettante (l'approche haut de gamme).

<sup>7</sup> De même, souvenons-nous que les « ordinateurs personnels » étaient intentionnellement fabriqués pour être programmés par leurs propriétaires. Cela prit à peu près une décennie avant que les consommateurs ne rejettent clairement cet aspect.

<sup>8</sup> Je me souviens de quelqu'un se tenant devant un clavier, s'écriant « Je ne sais pas quoi dire! ». La voix était celle d'une actrice d'un ancien « Cosby show » sortant d'un tout nouveau sampler à clavier, dont la démonstration était faite par Stevie Wonder en personne. En quelques habiles ajustements, il multiplia ses mots apparemment aléatoires à travers l'étendue du clavier, électroniquement et parfaitement re-tonalisés, basso profundo jusqu'au mezzo soprano, selon la pression sur la touche correspondante. Ce fut en fait Stevie Wonder, en 1981, qui acheta le tout premier des célèbres samplers *Emulator*, fraîchement sorti de l'usine. C'est un souvenir qui a du cachet – *quelle époque ai-je choisi pour naître!*

Peu importe le plaisir qui nous nourrit, il doit dépendre de la présence et de l'absence simultanées<sup>9</sup>.

6. La duplication numérique a été l'un des rares nouveaux schémas du XX<sup>e</sup> siècle. Évidemment, une telle force fait table rase des anciens pouvoirs. Toute forme de déperdition est héritée de la dégradation du langage, et, tout comme l'éclipse du pouvoir romain était contemporaine au déclin du latin, l'éclipse de la musique d'avant-garde était indiquée par son désir de transformer le langage incarné en un instrument. Un désir d'être plutôt que de paraître. Vers la fin des années 1980, où Steve Reich achevait son travail fondé sur le *sample*, l'expression *musique d'avant-garde* était complètement galvaudée, une constellation froide d'oubli.

On peut discuter le fait que le *sample* empoisonne le bien. D'un autre côté, il est vrai que dans la médecine homéopathique ou parfois dans la magie, on ajoute une goutte de mal, du mal que l'on combat, dans de l'eau ou un autre médium. On doit combattre quelque chose afin de comprendre cette chose! Le *sampling* peut-être une répétition invasive et destructive qui nous désordonne, mais enfin bon, c'est ce que désire chaque être humain après tout, désordonner, foutre la pagaille.

Cela pourrait être ce qui lie le *sampling* et le graffiti, mis à part la suggestion partagée d'une menace colorée. Chacun présente un texte critique de sa lecture. Le graffiti est un effacement qui doit rester incomplet, rien d'autre qu'une rature symbolique, un geste qui doit préserver ce qu'il détruit. S'il est entièrement remplacé ou anéanti, il perd sa part critique. Il joue à la fois sur une affirmation de la présence et sur une absence agressive-passive.

Le travail de Broodthaers suit parfois cette logique, comme avec la pièce *Un Coup de dès jamais n'abolira le hasard*, teinté de cet abus agréablement inces-

teux propre à l'avant-garde francophone. La publication du poème de Mallarmé *Un Coup de dès jamais n'abolira le hasard* – travail se distinguant par sa typographie et par la disposition des mots sur la page –, marqua la première tentative de conception et de définition d'un poème déterminé par un procédé d'impression mécanique. Une automatisation lyrique de la fonction du graphisme. En 1969, Broodthaers réalisa une série de pièces qui représentent la disposition exacte – la disposition seulement – des pages du poème de Mallarmé, en raturant chaque ligne du texte d'une solide barre noire. Ce geste, tout en bannissant les symboles de communication, retenait l'apparence percutante de l'œuvre<sup>10</sup>. La pièce de Mallarmé a été évidée, réduite à un emballage séduisant. Il s'agit là d'un acte caractéristique de l'appropriation que l'on peut simplement considérer comme une forme avancée d'emballage.

Ces formes évidées étaient gravées sur des plaques d'aluminium, comme prêtes à être livrées à la consommation de masse, et présentées en tant qu'art. Broodthaers met en valeur le poème et l'incite à produire un nouveau et troisième corps, un champ qui s'étendrait entre deux œuvres. Tout cela est sans grande innovation, mis à part l'espace propre lié à la lecture; les blancs, en effet, suggèrent une importance. À long terme, une rien s'abolissant lui-même. On devait s'y attendre, du fait que Broodthaers était un artiste d'imitation. Il se pourrait que le triomphe suprême d'un art tellement à la pointe soit de jeter un doute sur sa propre validité, mêlant un rire profondément scandaleux à un esprit religieux. Il y a une violence dans cette manipulation, la même qui est présente dans le graffiti: «Ne pense pas, regarde!»

7. Selon le sens commun, le «Graffiti», qui décrit une menace de pourriture urbaine apparentée au moulage en série, se révèle pathologique. Non pas parce qu'il s'agit de vandalisme, mais parce que graffiti rêve d'une saturation totale par

une séquence ouverte de tags, chacun étant une variation balbutiante du précédent. Le total recouvrement est une prémisse perverse et futile, une possibilité infinie mariée à une perpétuelle déception. Une triste poursuite, et on mûrit donc avec violence. Comme le pauvre homme qui vend sa casserole afin d'acheter quelque chose à y mettre dedans.

Une fois encore, le graffiti, comme n'importe quelle expression humaine, est une recherche en quête d'un style qui permette une expression ultérieure. La culture du graffiti (et pourquoi cela prend-il si longtemps à des gens pour planifier une «culture» issue de leur violence?) représente le territoire anarchique et expressif de ceux qui ont subverti la représentation picturale du point de vue de l'aliénation cool. Le langage est défiguré avec des images. Il ne s'agit pas seulement de vivre dans une maison en ruine, mais de représenter une maison en ruine en répétant une maison en ruine. Une personne inscrivant un mot codifié sur un pilier de pont crée un texte qui est critique de sa lecture: les traces du processus générateur du pictogramme dérangent l'interprétation formelle traditionnelle de tels processus et de la déviation de leurs pré-occupations fonctionnelles. L'objet d'art est considéré comme un objet de contemplation, non pas fait pour être analysé, mais fait pour répandre un mystère. Ses secrets pourraient avoir affaire avec l'art, mais aussi bien avec quelque chose d'autre qui plane au-delà, sans nom assigné.

Dans les années 1970. Les tags de New York comme *Zephyr*, *Futura* et *Phase II*, apportaient un vent de lumière et de vitesse; inscrits dans la renverse sur une cité solide. Une renonciation lyrique de la fonction du graphisme. Vers la fin des années 1980, un visiteur à Manhattan pouvait voir des tags comme *Sony*, *Seiko* ou *Casio*: symboles électroniques personnels aplatis, éclaboussures de symboles contemporains comme Rolex, Nakamichi, Trump, faux ruissellements, trous dans le décor. Puis, dans les années 1990, après que les meilleures combinaisons de

lettres furent utilisées, on vit apparaître des tags apparemment insensés: *Revs*, *Kuma*, *Sems*, *Naers*. Un arc partant de la poésie, en passant par le fétiche du consommateur, jusqu'à la forme vide.

8. Il est rafraîchissant de regarder une forme se vider d'elle-même. Ah, maintenant il est plus aisé de voir cela non pas comme une croyance, mais comme un mouvement d'ordre historique, d'ordre intellectuel. Plus facile à dessiner la rupture sociale et ainsi extrapoler aussi loin que désiré tout graphisme, tout art, tout emballage. Prenons le thermoformage, un procédé industriel utilisé pour produire les ubiquitaires emballages en plastique pour les piles, les jouets et les brosses à dents, aussi bien que les articles de luxe et les boîtes à chocolat et les cosmétiques. Pointez l'usage de ce

procédé dans les arts plastiques. Les exemples forts, qui incluent les plaques rectilinéaires de Broodthaers et les reliefs Esso/LSD d'Oyvind Fahlstrom, prennent la logique du signe commercial comme modèle. Cela n'est pas surprenant, par le fait qu'il est un modèle en phase avec une investigation artistique dans la publicité et l'étalage fort soutenu au XXe siècle, depuis l'intérêt de Rudy Burckhardt et de Walter Benjamin pour les détritiques dépouillés de la culture du confort jusqu'à une fascination plus récente pour les monogrammes des marques. Que cela signifierait-il d'employer un tel procédé destiné non pas à reproduire les structures du langage ainsi que la syntaxe capitaliste, mais ceux de la forme humaine. Fabriquer un emballage pour la statuaire conservatrice et pour la figuration classique – pour l'art lui-même –, provoque une sorte de

toux violente, comme lorsque la voix humaine est «redéfinie» en un instrument.

Dans le fond, cela montre le point auquel nous sommes arrivés avec l'emballage. La boucle est bouclée, le pire sera le meilleur. En soirée, on peut se balader dehors afin de constater comment nous avançons la construction du temple.

**Seth Price, 2005.**

**Publié en anglais dans *New York Twice: Air de Paris*, 28 mai – 24 juillet 2005, Galerie Air de Paris et Cneai, Paris, pages 12-14.**  
**Traduction française: Sacha Roulet. [www.distributedhistory.com](http://www.distributedhistory.com)**

**Daniel Baumann, commissaire de l'exposition, nous présente le contexte historique de Psychopathologie de l'expression. Edité par Sandoz, 26 dossiers, Bâle, 1963 –1977.**

## PSYCHOPATHOLOGIE DE L'EXPRESSION, UNE COLLECTION ICONOGRAPHIQUE INTERNATIONALE

Le premier dossier de *Psychopathologie de l'expression, Une collection iconographique internationale* fut publié en 1963. L'ensemble des 26 éditions (la série se poursuivit jusqu'en 1977) tenta d'établir et d'éclaircir le rapport existant entre expression artistique, psychisme et maladie mentale. Chaque dossier contenait environ 10 tableaux en couleurs, de courtes explications pour chaque œuvre artistique représentée, ainsi qu'un texte d'introduction. Parmi les auteurs de renom qui apportèrent leur contribution, on note l'historien d'art italien Giulio Carlo Argan et le psychiatre Jean Deley, Gaston Ferdière (qui avait soigné

Antonin Arthaud), Robert Volmat, Theodor Spoerri, Hanscarl Leuner (qui fut l'un des premiers à faire un usage thérapeutique du LSD) et Alfred Bader. Aux contributions et monographies générales concernant des artistes inconnus, il faut ajouter les hommages rendus à des artistes aussi reconnus qu'Adolf Wölffi (1964), Aloise Corbaz (1976) ou Carlo (1977). Les illustrations pleine page en couleurs, qui étaient jointes séparément aux dossiers telles des fiches de diagnostic, avaient en même temps valeur de reproductions d'œuvres d'art par leur impression soignée, tout à fait dignes d'être accrochées de par leur qualité

décorative. Chaque dossier fut publié en trois langues et adressé gratuitement aux psychiatres et médecins. Edité par la firme pharmaceutique Sandoz de Bâle *Psychopathologie de l'expression* faisait la promotion de son médicament Melleril. Un neuroleptique de la famille des phénothiazines, on y fait appelle à l'occasion de certaines maladies psychiques (psychose aiguë ou chronique, schizophrénie) et pour lutter contre l'agressivité. L'un des tout premiers neuroleptiques mis sur le marché à la fin des années 50, sa vente fut arrêtée sous toutes ses formes, Melleril®/Mellerette® (Thioridazine), en date du 30 juin 2005. Il faut rattacher *Psychopathologie de l'expression* à l'intérêt qui se manifesta pour l'art et la psychiatrie après la Seconde Guerre Mondiale. On a montré, lors de congrès, des œuvres d'art provenant de collections psychiatriques; Theodor Spoerri et Hans Heimann, à l'époque médecins assistants à l'hôpital psychiatrique de Waldau près de Berne, fondèrent en 1958 la revue internationale *Confinita psychiatrica. Grenzgebiete der Psychiatrie – Borderland of Psychiatry – Les Confins de la Psychiatrie*<sup>1</sup>; en 1959 fut fondée à Vérone la *Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression* (S.I.P.E.)<sup>2</sup>; en 1961, le psychiatre Alfred Bader, qui exerçait à Lausanne, publia, avec le soutien de la

<sup>9</sup> Cette expérience est totalement différente de celle qui s'amuse à reconnaître les citations et les références mélodiques d'un compositeur, aussi différente que le scanner l'est de la photographie.

<sup>10</sup> L'expression «Regarde et ressens», popularisée par l'industrie de l'ordinateur, est souvent utilisée pour décrire somme toute l'esthétique d'un système opérant particulier, c'est-à-dire l'ombré séducteur qui apparaît picturalement sur l'architecture informatique. Un exemple connu est celui de l'interface-utilisateur graphiquement réussie par Macintosh, qui à été ensuite entièrement copiée par l'industrie. Le terme fut rendu notoire par une série de procès – Xerox contre Apple, Apple contre Microsoft et Hewlett-Packard – convoqués par la raison de savoir s'il était légal ou non de s'approprier des qualités esthétiques, comme celles cristallisées dans les codes de programmation. Regarder et ressentir, dans leur sens courant, évoquent une notion qui n'existait pas vraiment avant l'ordinateur personnel, mais qui aujourd'hui affecte tous les secteurs de consommation basés sur la technologie numérique.

<sup>1</sup> Confinita psychiatrica. Grenzgebiete der Psychiatrie – Boederland of Psychiatry – Les Confins de la Psychiatrie édité par Th. Spoerri et H. Heimann, 1958-1980. Les psychiatres J.Delav, E. Kretschmer, le philosophe K. Jaspers, le théologien P. Tillich, l'historien d'art M. Huggler et l'historien des lettres W. Muschg comptent parmi les codéiteurs.

<sup>2</sup> Society of Art and Psychopathology/Internationale Gesellschaft für Psychopathologie des Ausdrucks. Entre 1959 et 1965 se tinrent 14 expositions, tant en Afrique et en Amérique qu'en Europe, consacrées à l'art des malades mentaux à l'occasion de symposiums ou de congrès.



PACKAGING  
Commissariat d'exposition:  
Daniel Baumann.  
2005, Forde, Genève.

Seth Price  
Source unique. Le clan du « suicide  
naturel », 2005.  
Impression jet d'encre marouffé sur  
bois. 4 éléments de 177 x 56 cm.



Psychopathologie de l'expression.  
Une collection iconographique  
internationale.  
Edité par Sandoz, 26 dossiers,  
Bâle, 1963 –1977.

Photographie: Laurence Bonvin

firme pharmaceutique Ciba de Bâle, *Le monde merveilleux de la folie* avec des contributions de Jean Cocteau, Georg Schmidt (le directeur du Musée d'Art de Bâle) et Hans Steck (le directeur de l'Hôpital de Céry/Lausanne). Deux ans plus tard, Bader fonda à la Clinique Psychiatrique Universitaire de Lausanne le « Centre d'études de l'expression plastique », un atelier dans lequel les patients pouvaient librement faire œuvre de création sans aucune surveillance. De la même façon, Harald Szeemann introduisa en 1963 pour la première fois dans une institution artistique officielle, la Kunsthalle de Berne, l'art des malades

mentaux: *La création artistique des malades mentaux – Art Brut – Insania pingens*.

*Psychopathologie de l'expression* démontre à quel point une psychiatrie en besoin de réforme appelait la collaboration des sciences voisines et de l'industrie<sup>3</sup>, de quelle manière on a, par l'étude des moyens d'expression non-verbaux, cherché à mieux comprendre les malades mentaux et avec quelle pusillanimité le concept d'art, qui se modifiait alors radicalement, influença cet engagement. C'est ainsi qu'Alfred Bader et Léo Navratil écrivirent en 1970 dans l'avant-

propos du dossier 14: « Ce genre d'expression plastique ne doit pas seulement être déclaré « malade » selon des critères psychopathologiques et purement et simplement écartée. L'évolution de l'esprit humain a des sources bien différentes, souvent méconnues. L'art en fait partie à coup sûr. Et peut-être aussi l'art d'anormaux mentaux, voire de malades. »

**Texte publié par Decorum, Zorro et Bernardo, juin 2005.**

<sup>3</sup> La découverte des neuroleptiques en 1952 n'ouvrit pas seulement la possibilité d'un traitement médicamenteux des psychoses, mais aussi un marché prometteur et lucratif.