



HAL
open science

Atlas, la conquête de l'espace

Frédéric Vincent

► **To cite this version:**

| Frédéric Vincent. Atlas, la conquête de l'espace. Atlas, la conquête de l'espace, 2013. <hal-04261124>

HAL Id: hal-04261124

<https://hal.science/hal-04261124v1>

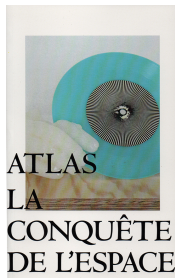
Submitted on 30 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved



Atlas, la conquête de l'espace, Alternative Publishing, Paris, 2013



un corpus d'objets simple tous issus étant des éléments de nature (fruits, légumes, végétaux, animal). Cette pièce de Broodthaers est dans mon travail essentielle. C'est avec cette pièce que je vis pour la première fois une photographie sous forme de cube, une photographie en volume et pourtant... l'idée apparaît en 1964 chez Andy Warhol avec sa Brillo Box.

L'idée même de volumes photographique est aussi présente dans le travail de deux artistes, Jean-Luc Moulène et la pièce 1000 litres de jus allemand en 1994 et Urs Fischer qui réalise des volumes photographiques depuis 2006. La pièce de Moulène est un cube de un mètre sur un mètre soit un mètre cube sur lequel collés des photographies couleurs d'oranges sur un fond noir.

Mes volumes photographiques ne figurent pas des végétaux ou éléments de la nature comme chez Broodthaers ou Moulène, ils ne figurent pas non plus des objets du quotidien (paquet de cigarettes, tasses, briquet, balai...) comme chez Fischer, ils représentent des livres, des disques et des cassettes audio, tous ces documents représentés sont des livres d'artistes, des catalogues d'expositions, des disques ou enregistrement sonore important dans mes recherches artistiques. Ces pièces ont a caractère plus sculpturale que celle de Broodthaers de part leurs format, essentiellement des volumes de soixante, cinquante ou quarante centimètres de hauteur. J'applique à la sculpture le format usuel de la photographie, le format photographique est normé, j'utilise et use de cette normalisation pour concevoir mes volumes photographiques. Au fil du temps, les sculptures de ces livres sont passées de photographies sur bois tel que l'on peut le voir chez Fischer ou Moulène mais acquièrent un caractère sculpturale, de part la technique. Le livre est réalisé en carton, recouvert, de photocopies des différentes faces du livres, recouvert soit de colle et ou de résine ou vernis.

¹ Marcel Broodthaers, La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires. Bruxelles, Lebeer-Hossann, 1975, 0,38 x 24,5 cm, 38p., sous boîtier.

² Ces quatre cubes sont décrit tel quel « Vier verschieden grosse Würfel, drei aus Plastik (einandersteckbar), einer aus Holz, an den Seiten mit Fotografien bedeckt. No1 gelbes Plastik, 7,6 x 7,6 x 7,6 cm. No2 Holzwürfel, 6,7 x 6,7 x 6,7 cm. No3 grünes Plastik, 6 x 6 x 6 cm. No4 gelbes Plastik, 4,5 x 4,5 x 4,5 cm. » Quatre différents grands cubes, trois en plastique (einandersteckbar), un en bois, des photographies sont collés sur les côtés. No1 Plastique jaune, 7,6 x 7,6 x 7,6 cm. No2 cube en bois, 6,7 x 6,7 x 6,7 cm. No3 plastique vert, 6 x 6 x 6 cm. No4 Plastique jaune, 4,5 x 4,5 x 4,5 cm. Catalogue Marcel Broodthaers, Museum Ludwig, Cologne, 1980, p. 46.



Paul Thek/Marcel Duchamp, Umbrellas. 2012, acrylique sur papier, 40 x 50 cm

Curating Drawing - Painting

Commencée en 2011, cette série de dessins fait directement écho au sujet qui me concerne, les artistes-curateurs. Ces dessins sont tous réalisés selon un protocole bien défini, ils sont tous au même formats (50 x 40 cm), sont tous réalisés avec la même technique (acrylique sur photocopie couleur). Les photographies servant de fond à ces dessins, sont toutes des photocopies couleur ou plutôt deux photocopies couleur l'une à côté de l'autre. L'utilisation de la photocopie couleur est à rapprocher de l'esthétique des fanzines musicaux, des magazines, livres d'artistes et disques 45t de musique alternative. Pensons au magazine Destroy all Monsters de Mike Kelley, Jim Shaw, Niagara et Cary Loren¹. Toutes les images servant de fond sont des images d'expositions ayant une importance pour moi, soient elles ont une importance dans l'histoire de l'art soit elles sont importante dans mon parcours professionnel.

Par exemple le dessin Brian and Patrick est une allusion à Brian O'Doherty², en fond j'ai choisi une photographie d'une exposition de Patrick Ireland. Il s'agit d'une installation intitulée Golden Door, Rope Drawing#110³ réalisée en 2006 à la Galerie The Hugh Lane à Dublin en 2006. Cette série de dessins à la corde réalisée par Patrick Ireland fait explicitement écho à Marcel Duchamp et à son intervention en 1942 lors de l'exposition First Papers of Surrealism.⁴ La pièce de Duchamp consistait à disposer dans l'espace d'exposition mille six cent neuf mètres de ficelle. Brian O'Doherty précise dans Le contexte comme contenu « La ficelle, telle qu'elle apparaît dans les photographies, arpente l'espace sans relâche, virevolte et s'agrippe à tout ce qui lui donne prise avec une obstination démentielle. Elle recoupe sa propre trajectoire, change de vitesse, ricoche sur ses points d'attache... »⁵ Mais le dessin que j'ai réalisé fait explicitement écho à Patrick

¹ Mike Kelley, Jim Shaw, Niagara, Cary Loren, Destroy all Monsters Magazine, Primary Information, New York, 2011. L'ensemble des activités de Destroy all Monsters (Musique, vidéo, publications, expositions, peintures) ont été présentées à la Galerie Prism et sont visible dans le catalogue de l'exposition, Return of the Repressed : Destroy all Monsters 1973-1977, Prism gallery, Los Angeles, PictureBox, New York, 2011.

² Brian O'Doherty est né en 1928 à County Roscommon (Irlande), il vit actuellement aux Etats-Unis. Il est artiste mais surtout l'auteur de quatre essais qui ont fait date. Il s'agit de Inside the White Cube, ces quatre essais ont été publiés entre 1976 et 1981 dans la revue

Ireland et à Brian O'Doherty mais qui est ce Patrick Ireland ? Il s'agit tout simplement d'un des hétéronymes de Brian O'Doherty. O'Doherty va prendre le nom d'artiste Patrick Ireland est choisi en signe de protestation contre le massacre du Bloody Sunday perpétré par les troupes Anglaises en Irlande du Nord. C'est alors sous ce nom que O'Doherty accomplit son œuvre plastique. C'est en 2008 qu'il organise les funérailles de Patrick Ireland dans les jardins de l'Irish Museum of Modern Art le 20 mai et il restitue l'ensemble de l'œuvre plastique de Patrick Ireland à Brian O'Doherty.⁶ Mais Brian O'Doherty à d'autres Hétéronymes. Il est tour à tour, Sigmund Bode (le prénom est évidemment emprunté à Sigmund Freud tandis que le nom est un hommage à Wilhelm Bode, directeur des musées de Berlin au XIXe siècle mais nous pouvons aussi y voir un hommage appuyé à Arnold Bode, architecte, artiste, designer et conservateur créateur de le Documenta en 1955), Sigmund Bode est l'auteur du texte introductif du numéro 5/6 de la revue Aspen réalisée et éditée par O'Doherty. Le numéro 5 + 6 de la revue Aspen, publié lors de l'hiver 1967 est une boîte cartonnée blanche, au format 21 x 21 x 5,5 cm, rassemblant textes et images, partitions, maquettes, bobines de film super 8, disque vinyle, la boîte est constituée de vingt-huit éléments numérotés. Ont y trouve des œuvres et des textes de Lazo Moholy-Nagy, Hans Richter, Naum Gabo, Antoine Pevsner et Richard Huelsenbeck mais aussi des textes contemporains de William S. Burroughs, Samuel Beckett, John Cage, Alain Robbe-Grillet, Tony Smith, Mel Bochner, Eva Hesse, Dan Graham et Robert Morris. Cette publication est aussi une des premières exposition d'art conceptuel où l'on y trouve des schémas et diagrammes de pièces de Sol Le Witt, Dan Graham, Mel Bochner et Brian O'Doherty. Cette boîte est dédiée à Stéphane Mallarmé. Comme le précise Patricia Falguières dans sa préface à la traduction française des textes de Brian O'Doherty⁷: « Mais Aspen 5+6

Art Forum.

⁶ Brian O'Doherty/Patrick Ireland, Golden Door, Rope Drawing#110, Conde en Nylon, bûche peinte, 2006, Galerie The Hugh Lane, Dublin.

⁷ Marcel Duchamp, Mile of String, First papers of Surrealism, New York, 1942.

⁸ Brian O'Doherty, Inside The White Cube, Le contexte comme contenu, JRP Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, Zürich, Paris, 2008, traduction française de Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières, p. 102.

⁹ Voir pour cela les éléments biographiques établis par Patricia Falguières in Brian

O'Doherty, Inside The White Cube, Le contexte comme contenu, Zürich, Paris, JRP Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, 2008, traduction française de Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières, p. 200-203.

recèle bien d'autres éléments cruciaux pour la lecture d'Inside the White Cube. Deux des textes présentés contribuèrent à faire de la boîte blanche un événement. Le premier est un texte inédit de Roland Barthes qu'avait sollicité Brian O'Doherty à l'occasion d'un séjour de l'écrivain français aux États-Unis – il est publié sous son titre anglais de The Death of the Author.⁸ Le second est une conférence de Marcel Duchamp prononcée en 1957, enregistrée par son auteur à la demande de Brian O'Doherty et disponible dans la boîte sous l'aspect d'une bande magnétique The Creative Act.⁹ Ces deux textes sont évidemment importants mais ils ont aussi d'une grande importance pour l'élaboration de Inside The White Cube de Brian O'Doherty. Le second dessin de cette série est Curating Drawing (Paul Thek/Marcel Duchamp), ce dessin fait écho au travail de Paul Thek et notamment à sa série de dessins intitulée Newspaper Drawing qu'il débute en 1969 et poursuivra jusqu'en 1980. Souvent les dessins de Paul Thek sont réalisés sur des cahiers d'écoliers, il les considère comme des notes où il y inscrit les passages de ses réflexions de ses doutes, ils sont une plongée dans son cheminement personnel. Il y copie des pages de Saint Augustin ou de William Blake, le papier journal devient réceptacle de dessins à l'encre et à l'aquarelle de simple études de portraits, des vues de villes, de paysages, de la mer ou encore des images de la terre, de fruits ou de poissons. Les parapluies représentés sur mon dessin sont issus d'un dessin de Paul Thek.¹⁰ Le fond du dessin est une double image de Marcel Duchamp, il s'agit d'une exposition historique à laquelle a participé Duchamp. Il s'agit plutôt d'un geste d'artiste qui fit date dans l'histoire de l'art.¹¹ Marcel Duchamp disposa Mille deux cent sacs de charbon au plafond de l'exposition. Evoquons aussi les dessins et peinture Souvenir et Merz, il s'agit en fond d'une vue dédoublée de l'exposition de Mario Merz à la chapelle de la salpêtrière en 1988. Peint en rose, le mot souve-

¹⁰ Paul Thek, Untitled (Butterflies), encre sur papier journal, 1988, Collection Whitney Museum of American Art, New York.

¹¹ Notons que seuls quelques photographies noir et blanc de mauvaise qualité existe de cette exposition, sans ces photographies nous ne serions jamais que le geste de Duchamp en lieu.

¹² Mario Merz, in Tobias Bezzola et Roman Kurtzwey, Harald Szemann with by through because towards despatte, Edition Volckemeer, Zürich et Springer Vienne et New York, 2007, p. 498-499.

¹³ Douglas Gordon, Déjà-vu, questions & answers, volume 3, 1999-2000, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2000, p. 128.

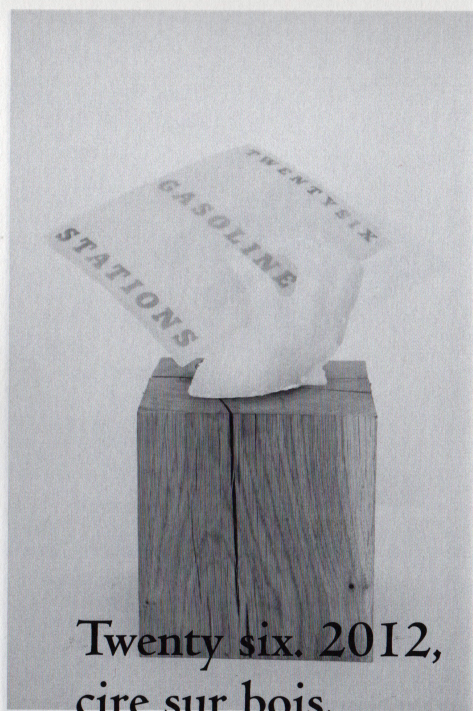
¹⁴ François Coadou Frédéric Vincent in Frédéric Vincent, Best Of op. cit. p. 7.

mir, ce dessin est à caractère personnel car il s'agit de la première exposition d'art contemporain que j'ai vu, je m'en souviens bien mais je n'avais jamais revue d'images de cette exposition et c'est en réalisant mes recherches pour ce mémoire que je suis tombé sur des photographies de cette expositions dont le commissaire d'exposition était Harald Szemann.¹² Ce souvenir, ce dessin, cette peinture sont réalisées d'après le souvenir de ma première visite d'une exposition d'art contemporain, ou pour la première fois j'étais public participant à l'œuvre, il ne s'agit pas là d'un rappel nostalgique mais comme le dit Douglas Gordon « d'un souvenir critique : défendre l'idée que ce souvenir n'est qu'une clef, qu'un appât. »¹³ La série des curating drawing/painting est un bon exemple de ce tissage, sorte de marbrure immatérielle, procédant par croisement et superposition. Le croisement d'une exposition importante et du dessin, formant un motif. L'intervention picturale permet une interférence entre le fond et la couche superposée. Par moment l'image du dessous et notamment ses couleurs apporte un brouillage visuels accentué par le dépôt de peinture, les gouttes séchées se déposent et se mêlent aux couleurs du fond. Mes préoccupations sont évidemment orientées vers l'histoire des expositions, ce qui implique, une prise en compte du dispositif des œuvres et des expositions. Nous retrouvons ces préoccupations avec les peintures et installation autour de Frederick Kiesler. Pour comprendre le dispositif des scénographies imaginées par Kiesler, je suis allé à La Fondation Kiesler à Vienne afin de me confronter aux documents originaux de diverses expositions. Notamment l'exposition Art of this Century et le système Trager und Leger inventé par Kiesler. Il en est de même pour les tentatives d'épuisement d'expositions ou de lieu comme PsI ou La documenta 5. Il est évident que toutes ces références, forment « un télescop-

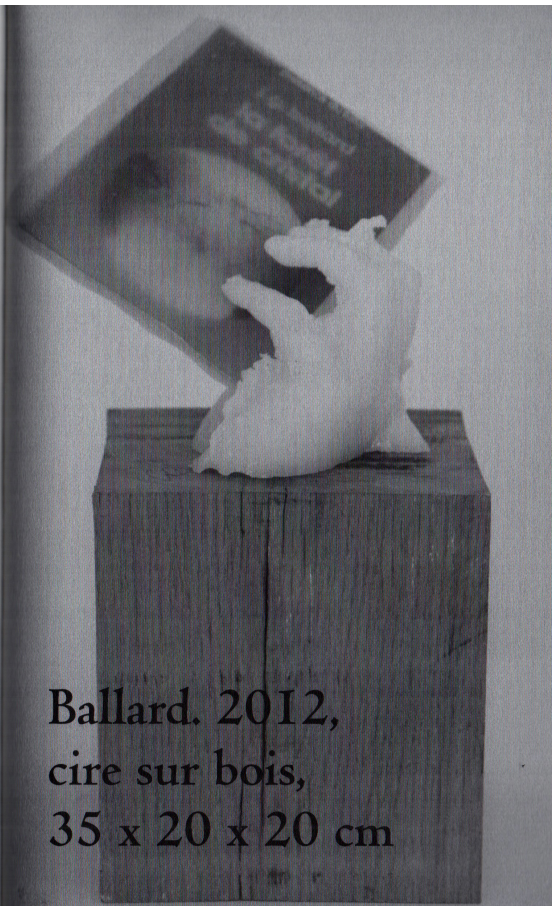
age », ce qui est important de retenir du texte de Chambon c'est de mêler « ... les références sans souci de hiérarchie ». Cette absence, ou déni de hiérarchie est symptomatique de mon travail, qui s'inscrit directement dans la lignée des recherches artistiques de Rachel Harrison, Martin Kippenberger, Mike Kelley ou encore Urs Fischer. Comme le souligne François Coadou « L'œuvre de Frédéric Vincent interroge les icônes contemporaines – ou faut-il dire, plutôt les idoles ? » certes mais comme il le rappelle très justement « L'œuvre de Frédéric Vincent se rattache si résolument, et en dépit de ce qu'elle se propose comme objet – la culture de masse –, à ces avant-gardes elles-mêmes, qui furent, elles aussi, dans le refus de l'esthétique et de l'icône. La pratique du détournement ne le rattache-t-elle pas d'évidence au situationnisme ? La pratique du « mal peint » et du « mal écrit », ne le rattache-t-elle pas d'évidence au lettrisme et au surréalisme (le Magritte de la période vache, notamment) ? Comme ces avant-gardes historiques – mais aujourd'hui –, Frédéric Vincent sait faire preuve d'inquiétude – l'inquiétude : ce signe de la pensée et de l'art mêmes. Il sait faire preuve de suspicion vis-à-vis de ce que lui propose le présent. Il y a, chez Frédéric Vincent, comme dans les avant-gardes historiques, le souci, la quête de quelque chose d'autre. Quelque chose d'autre : une fonction critique de l'œuvre d'art ? »¹⁴ Dans ce texte de François Coadou nous pouvons retrouver toutes mes préoccupations, l'attachement à la culture de masse, l'intérêt que je porte aux avant-garde historiques (Dada, Surréalisme, Lettrisme, Constructivisme...) et l'attachement à la fonction critique de l'œuvre d'art.

il est d'ailleurs le texte d'ouverture de la boîte blanche. Aucune édition française de « La Mort de l'Auteur » ne signale l'antériorité de la version américaine, la version française paraîtra en 1968, Roland Barthes, La mort de l'Auteur in Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p.61-67.

¹⁵ Nous retrouvons « The Creative Act » sous le titre « Le processus créatif » dans Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Éditions Michel Sanoillet éd. Paris, Flammarion, 2007, p.187-191. L'Enregistrement a été réédité par Marc Dachy in Lunapark 10, Bruxelles, Sub rosa éditions, 1999.



Twenty six. 2012,
cire sur bois,
35 x 20 x 20 cm



Ballard. 2012,
cire sur bois,
35 x 20 x 20 cm

Mains

Les pièces de cette série sont de petites sculptures en cire ou silicone, des mains mes mains. Elles ont a caractère atypique dans mon travail car il s'agit de sculpture avec un vrai travail de la forme et de la contre forme, opérant par moule en alginate et coulage d'une matière fondue (cire ou silicone). Elles débordent le champ dans lequel j'opère, débordant d'un territoire jusqu' alors démarqué, c'est-à-dire, elles déterritorialisent mon champ d'action (Cette formule renvoie explicitement à la définition que donne Jean-Clet Martin de la déterritorialisation « Un mouvement que Deleuze et Guattari nomment déterritorialisation, en ce qu'il débordé tout territoire démarqué. »¹

Ces pièces je les réalise avec parcimonie, étalée dans le temps, à l'occasion, mais j'y prends un malin plaisir à faire de la sculpture, comme un apprenti sorcier qui joue avec la matière. Comme celle présentée à La Borne en Avril 2012, Guitare où deux mains en cire semblent jouer de la guitare, elle même installées sur une caisse de transport en guise de socle. J'aime l'idée de l'empreinte, une exposition éponyme me marqua d'ailleurs beaucoup², un projet d'exposition de Georges Didi-Huberman. Une des problématiques soulevée par cette exposition est la notion de traces. Depuis le début jusqu'à aujourd'hui mes recherches suivent une trace, même plusieurs traces, au sens propre comme au sens figuré. Mais surtout la trace comme prise en charge d'un débordement territoriale, comme surprise, comme imprévue, comme errance ce dont Édouard Glissant dit « Contre ces renversées des vieilles routes, la trace est la poussée tremblante du toujours nouveau. [...] La trace est à la route comme la révolte à l'injonction et la jubilation au garrot. »³

Elles peuvent d'ailleurs aussi faire penser à certaines pièces de Joseph Beuys, notamment à Palazzo Reagale de 1985, une

tête couchée dans une vitrine, la tête dans cette installation est « traitée comme matériau brut et fragment »⁴ précise Max Reithmann, cette notion du fragmentaire m'intéresse particulièrement car agissant par souvenir, empreintes, traces, le résultat est souvent le fragment d'un corps associé à un objet. Faire l'empreinte de parties de son propre corps c'est comme être le géographe de celui-ci.

Ces pièces opèrent dans mon travail un renversement, celui du pictural au sculptural et font penser à la formule de Didi-Huberman « L'empreinte développe et l'empreinte renverse. »⁵ L'empreinte déposée dans la matière, la cire ou un composant chimique permet une empreinte « et sans laquelle il ne peut y avoir de passage à l'acte noétique. »⁶ Cette déterritorialisation par le médium est une manière de faire expérience ainsi « toute œuvre d'art possède un médium particulier qui sert de support, entre autres choses, au tout qualitatif dont elle est entièrement solidaire. Dans toute expérience, un tentacule particulier nous permet de toucher le monde ; nous y trouvons le moyen d'y poursuivre notre commerce et de nous l'approprier grâce à un organe spécialisé. »⁷ Toutes ces séries de dessins, de photographies ou sculptures forment un tout hétérogène pensé et pensable. Toutes ces pièces pour reprendre une formule de Nicolas Bourriaud, « habite des styles et des formes historisés »⁸. A l'instar d'un Gonzalez-Torres qui « utilisait le vocabulaire formel de l'art minimal ou de l'antiforme en les recodant...Ce même glossaire de l'art minimal est détourné par Liam Gillick, par Dominique Gonzalez-Foerster vers la sphère de l'intime. »⁹

Il s'agit aussi de l'utilisation de la société comme un répertoire de formes. Toutes ces séries hétérogènes « ont pour point commun le fait de recourir à des formes déjà produites. Elles témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une

¹ Jean-Clet Martin, Deleuze, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p.63.

² Georges Didi-Huberman (sous la direction de), Catalogue L'empreinte, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

³ Édouard Glissant, Introduction à une poétique du divers, Paris, éd. Gallimard, 1996, p. 69.

⁴ Max Reithmann, Joseph Beuys : si nécessaire, nous vivrons aussi privés de cœur, Dijon, Paris, les Presses du réel, Flammarion, 1994, p. 14-15.

⁵ Georges Didi-Huberman, Être Crâne, lieu, contact, pensée, sculpture, Paris, Les Éditions de Minituit, 2000, p. 83.

⁶ Bernard Stiegler, De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible, Paris, Gallée, 2005, p.113.

⁷ John Dewey, L'art comme expérience, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, 2008, p. 324.

⁸ Nicolas Bourriaud, postproduction, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, p.7.

forme autonome ou originale »¹⁰. Cette hétérogénéité est à chercher chez Deleuze, ces œuvres poussent par le milieu, elles grandissent et se nourrissent dans les interstices, elles sont des brins d'herbe.¹¹ Cette référence à Gilles Deleuze est aussi d'ordre méthodologique car lorsque je m'arrête sur des avant-garde, lorsque je prends des références dans l'histoire de l'art, dans la sphère intellectuelle ou bien dans la culture de masse, il s'agit pour moi de nettoyer ces œuvres, ces référencés, les nettoyer de tout usage afin d'aborder l'idée simple qui les anime, pensons à Jean-Clet Martin définissant l'œuvre de Deleuze « ...chaque fois que Deleuze abordait un auteur classique, c'était précisément pour nettoyer les textes de tout usage et faire voir non pas un sens supposé virginal, mais l'idée simple qui l'anime, contrecarrant ainsi les poncifs capables de détériorer l'image de la pensée ». ¹² Jean-Clet Martin évoque « un sens supposé virginal »¹³, la négation de l'originalité pose la question de la nouveauté en art, dans le cas présent nous pourrions penser plutôt à que faire avec ou comment faire avec toutes ces œuvres existantes ? Nicolas Bourriaud pose lui-même la question.¹⁴ Il s'agit de produire du sens au milieu de cette masse de production mondiale d'œuvres, non seulement des œuvres mais aussi des noms, des références qui hantent nos musées, nos galeries, nos centres d'art, nos réserves, nos étagères, nos murs, nos ateliers mais aussi nos esprits.

⁹ Ibid. p.7.

¹⁰ Ibid. p.9.

¹¹ « Les choses et les pensées poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer, c'est toujours là que ça se plie ». Gilles Deleuze, Pourparlers, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.219.

¹² Jean-Clet Martin, Deleuze, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p.7.

¹³ Ibid.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, postproduction, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, p.9.