

Michel Gauthier

B COMME ARMLEDER



John Armleder au Mamco, octobre 2006, courtesy Mamco, Genève, photo I. Kalkinen, Genève

Dans les années 1970, l'activité artistique de John M Armleder se confond dans une large mesure avec celle du groupe Écart¹. Dans un local genevois tenant tout à la fois d'une librairie et d'une galerie, Armleder accueillait les visiteurs en leur proposant du thé et une ébauche de discussion durant laquelle ceux-ci perdaient bien de leurs convictions esthétiques. À ce *tea time*, que l'on tiendra un jour pour l'une des premières manifestations de l'art relationnel, se conjugaient bien d'autres choses, dont une pratique de *performer* Fluxus. Bien malin qui aurait alors pu prévoir la suite : les *Furniture Sculptures* grâce auxquelles, au cours de la décennie suivante, l'œuvre d'Armleder va accéder à une large reconnaissance et s'affirmer comme l'une des plus significatives de l'époque. Peignant sur des meubles ou associant tableaux abstraits et différents artefacts utilitaires², l'artiste va alors voir son art apparié à plusieurs des courants dominants de l'époque. Les objets qu'il fait entrer dans ses œuvres lui valent d'être considéré comme un tenant de la *commodity sculpture*, à l'instar de Jeff Koons ou de Haim Steinbach. Ses peintures géométriques en font aux yeux de certains un acteur du mouvement *néo-géo*. Enfin, l'impression de déjà-vu que suscitent lesdites peintures, qu'elles soient d'allure géométrique ou expressionniste, le range à proximité des appropriationnistes. Nous avons ainsi trois bonnes raisons d'aimer les *Furniture Sculptures* et de voir en elles l'esprit même du postmodernisme.

A

Si l'on avait demandé à un peintre ou à un sculpteur moderniste quelles convictions sous-tendaient sa pratique, il aurait répondu être convaincu que l'histoire a un sens, que chaque art progresse vers sa vérité, parvenant toujours mieux à affirmer sa spécificité au regard des productions d'autres arts, mais également des objets du monde qui l'entourne. Le moderniste est un praticien de l'essence, de la purification, qui, plus que tout, redoute les contaminations. Pour lui, une peinture n'est pas une sculpture, ni une roue de bicyclette ou l'un des artefacts de son entourage ; et la prochaine œuvre sera encore meilleure. Le moderniste est aussi un anxieux, parce qu'il sait qu'une fois le but atteint, une fois l'essence révélée, son art perdra sa raison d'être. C'est pourquoi il n'est somme toute pas pressé de voir le mouvement qui légitime son activité parvenir à son terme. Bref, un moderniste ne saurait être qu'horriifié par les *Furniture Sculptures*.

L'opus premier des *Furniture Sculptures* date de 1979, l'année même où paraît *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard. Dans cet ouvrage le postmodernisme est présenté



John Armleder, *JC (Furniture Sculpture)*, 2006, tabouret de bar « Birillo » de Joe Colombo, peinture sur toile, 60 x 80 x 210 cm, courtesy galerie Mehdi Chouakri, Berlin

comme « l'incrédulité à l'égard des métrarécits³ ». De fait, les *Furniture Sculptures* signalent une totale perte de foi dans le métrarécit moderniste. L'association d'une toile abstraite et d'un élément de mobilier ou d'un quelconque autre artefact témoigne d'une incrédulité à l'égard de deux des principaux chapitres de ce métrarécit : la spécificité ontologique de l'objet d'art ; l'autonomie de l'œuvre. Les *Furniture Sculptures* sont le produit d'un âge où la différence entre un monochrome et des phares antibrouillard (*FS 222*, 1989) s'est considérablement relativisée. La genèse de l'amoindrissement de cette différence est assurément complexe. Il est néanmoins permis d'en pointer quelques aspects. D'un certain point de vue, l'idéologie moderniste qui, selon Greenberg, trouve ses origines au XIX^e siècle, n'aura été au XX^e siècle qu'une glorieuse parenthèse. En effet, un puissant mouvement de remise en cause de la frontière entre l'art et la vie – volonté dadaïste d'abaissement du grand Art, abandon constructiviste du tableau pour le meuble, éthique participative de l'art optocinétique, prise en compte du contexte institutionnel chez Michael Asher ou Daniel Buren, notamment. Par-delà les différences, sinon les antagonismes, entre ces diverses motions esthétiques, il est permis de considérer que la perte d'aura de l'objet d'art, sa sécularisation auront été, malgré le modernisme, la grande affaire du siècle dernier. Que, chez Armleder, des phares antibrouillard, des lustres, une guitare ou des antennes de télévision côtoient une toile abstraite, ce large mouvement de sécularisation de l'œuvre d'art l'explique, bien plus que le seul antécédent du ready-made duchampien. Certes, le porte-bouteilles a pu, *in fine*, contribuer à relativiser la différence entre l'objet d'art et l'artefact commun. Pourtant, telle n'est pas sa visée première. Le ready-made est un geste d'expansionnisme et non un geste d'amoindrissement de la distinction artistique. Il déclare que, désormais, l'art peut faire flèche de tout bois, que plus rien n'est a priori susceptible de se soustraire à son ordre. C'est pourquoi les *Furniture Sculptures*, du moins celles où l'objet est disposé de façon conforme à sa destination première – comme, par exemple, la *FS 78* (1985), avec deux fauteuils en cuir et métal placés au bas d'une grande toile fleurant bon l'expressionnisme abstrait –, font songer, davantage qu'à un ready-made, aidé ou non, à *Bedroom Ensemble* (1963) de Claes Oldenburg et aux photographies de Louise Lawler – par exemple à *Monogram* (1984) : un drapeau blanc de Jasper Johns au-dessus du lit d'une chambre à coucher ; ou à *La lecture, 1924, Femme au livre, 1924, Positioned together, Tous les Deux, ensemble, New York* (1985) : deux tableaux de Fernand Léger accrochés au mur au bas duquel se trouvent un canapé et un guéridon avec une lampe. De même, certains commentateurs ont parfois évoqué, à propos des *Furniture Sculptures*, les *Combines* (1954-64) de Robert Rauschenberg. Sans doute ne pouvaient-ils pas faire autrement – *Pilgrim* (1960) : une toile abstraite qui « déborde » sur la chaise placée devant elle. Tous les sièges qu'Armleder a placés devant un tableau et tous ceux sur lesquels il a apposé de la peinture semblent venir tout naturellement s'inscrire dans la descendance d'une œuvre comme *Pilgrim*. Pourtant, malgré les évidences formelles, les logiques qui sous-tendent les *Combines* et les *Furniture Sculptures* sont fort différentes. Avec les premières, l'œuvre d'art affiche son pouvoir ; elle est capable d'intégrer n'importe quoi ; les artefacts non-artistiques mobilisés sont assujettis à sa règle. Regardez *Gold Standard* (1964) : à quelque distance d'un paravent japonais sur lequel se concurrencent dépôts picturaux et divers objets se tient un chien en céramique ; une corde relie le petit animal au paravent. En un sens, les objets figurant dans les *Combines* sont tous tenus en laisse. Il y a de l'héroïsme dans ces pièces, non seulement parce que leur idiome pictural est largement celui de l'expressionnisme abstrait, mais surtout parce que l'œuvre témoigne d'une force d'attraction qui lui permet de s'agréger n'importe quel objet du monde. Les *Furniture Sculptures* sont étrangères à pareil expansionnisme. Ce serait plutôt, par exemple, aux grandes installations de Jessica Stockholder qu'il reviendrait d'avoir décuplé le principe intégrationniste des *Combines*⁴. La venue, à côté d'une peinture, d'un meuble-aquarium (*FS 166*, 1987) ou de cors symphoniques (*FS 159*, 1987) n'est pas la marque de la colonisation artistique des objets