

# ÉTANT DONNÉS :

1-LES  
PAILLETTES

2-LE PAPIER  
MÂCHÉ



*Exposition du 14 octobre au 13 novembre  
2022. Samuel Biscuit, Mathilde Geldbof,  
Renaud Hélène, Aurore Le Duc, Briac  
Leprêtre, Céline Tuloup, Jean-Paul Vigne.  
Commissariat : Steven Le Priol, Lydia  
Rump, Margaux Szymkowicz.*

*PAMELA Artist-Run Space, 6 Bis rue Sainte  
Catherine, 30900, Nîmes.  
pamelartistrunspace@gmail.com*

Les rayons de loisirs-créatifs, dans les magasins de fournitures pour Beaux-Arts, révèlent par leur contenu les promesses de l'accomplissement d'un désir de faire, cadré par les processus décrits dans leurs méthodes. La dénomination de loisirs-créatifs souffre d'un double rapport dépréciatif par effet de hiérarchie, porté par chacun des mots qui la composent. *Loisir*, d'abord, qui renvoie à la la notion de temps libre, temps non productif exclu de la validation d'une efficacité vérifiée par l'expertise professionnelle ; et *créatif* dont le suffixe seul suffit à le renvoyer vers un registre amoindri du terme *création*.

Les loisirs-créatifs procèdent souvent dans des registres incertains qui n'atteignent jamais l'homologation que connaissent leurs cousins mieux nés (art et art appliqué, artisanat ou même art brut). Pourtant ici se croisent des enjeux politiques, économiques, sociologiques et esthétiques où s'opèrent encore de nombreux partages entre amateur/professionnel, féminin/masculin, bien fait/mal fait, domestique/public ou encore savant/populaire.

Si la modernité naissante et l'effervescence technologique du 19ème siècle ont participé à l'accès au temps libre des classes populaires, ce

temps s'est vite vu comblé par des guides didactiques dédiés aux pratiques manuelles, histoire d'occuper des mains débarrassées par la mécanisation de certaines besognes domestiques impérieuses.(1)

Cette question de la hiérarchie des expressions culturelles est portée dès l'origine de ces manuels par leur objectif commun de permettre de fabriquer des répliques pauvres d'objets raffinés pour égayer les intérieurs ouvriers. On peut même considérer, que d'une certaine manière, l'invention des loisirs-créatifs assurait à la classe dominante la calme docilité des classes dominées, occupées à construire en carton et papier mâché ces ersatzes d'objets de la vie bourgeoise plutôt que de penser à aller les chercher là où ils demeuraient. Au-delà du bricolage domestique, ces manuels traitaient aussi bien d'art de la table que de vulgarisation scientifique, participant ainsi à un partage (dans le sens de séparation) des connaissances et une organisation de leur hiérarchie.(2)

Mais ces jeux de faire semblant/semblable, à la lumière de critères de validation sans cesse remis en question, contournent ces lignes de partage et redessinent finalement des territoires aux limites sans cesse réinventées. Les oeuvres réunies dans l'exposition abordent chacune à leur manière ces questions de hiérarchies et de critères de validation tout en se tenant en marge d'une certaine tendance inflationniste de l'art contemporain (dimensions, moyens, coûts, prix).

### **Amateur / Professionnel**

Bouvard et Pécuchet, les personnages du roman éponyme de Gustave Flaubert, dans leur entreprise calamiteuse d'expérimenter toutes les disciplines en vogue de leur époque, s'écrasent contre le mur de l'imperfection d'un savoir uniquement livresque et d'un réel retord à se soumettre aux recettes toutes faites puisées dans des méthodes. Différemment mais pas si loin, la question de savoir où se situe cette frontière entre amateur et professionnel dans le milieu de l'art se pose et se révèle épineuse tant elle se soustrait aux critères communément considérés (rapport travail/rémunération, savoir-faire ou reconnaissance sociale).



Samuel Biscuit, *Accompagnement réussite*, 2021.

Cette distinction entre artiste amateur et artiste professionnel se situe sans doute ailleurs, et la question de la rémunération du travail en est peut-être le point central. Samuel Biscuit embrasse cette question à travers de subtiles méthodes de calcul de la valeur d'échange de ses œuvres.

*"Accompagnement réussite" une peinture de déclaration de situation, vierge, pour les prestations familiales et les aides au logement de la CAF, constitue un pied de nez à la situation des artistes au statut précaire où le cumul des prestations sociales et de recherche de subventions, s'ajoute à d'autres quêtes de revenus dans le but de maintenir une production artistique.(3)*

Ce système de calcul du prix juste passe par une équation croisant les revenus de l'acquéreur, le temps de réalisation et les spécificités du sujet ou du support. Ainsi, émerge une critique ironique et un constat sans fard d'une réalité pragmatique.

*A travers ce questionnement sur la valeur d'achat de la toile concomitante à sa réalisation, on perçoit une référence au travail, au sens marxiste du terme, et son rôle central dans le processus productif. On décèle également une volonté d'afficher et d'interroger la valeur du travail artistique. C'est dans cette démarche qu'il peindra ses revenus.(4)*

***Le problème du monde de l'art dans les années 60 et 70 est que l'artiste, propriétaire de son outil de production (la peinture, les pinceaux, et même parfois le matériau d'imprimerie), n'en demeure pas moins exclu du système de distribution, puissamment centralisé, dans le monde de l'art***

***Nam June Paik, 1978***

Derrière le questionnement de savoir ce qui distingue un artiste professionnel d'un artiste amateur se glisse la considération prosaïque du diplôme d'école d'art, attestant de la reconnaissance de ses pairs après une formation établie sur des pratiques justes et des références correctes (et inversement). Ces écoles d'art qui pour la plupart proposent, en plus de l'enseignement supérieur, des cours destinés à un public amateur, organisent en leur sein même une hiérarchie des pratiques et une division des imaginaires qui y sont liés (le white cube pour les uns, le chevalet pour les autres). Bien qu'il ne soit pas passé par une école d'art, Jean-Paul Vigne, dans ses intentions et ses intuitions, fait

plus qu'effleurer les enjeux contemporains qui s'y déploient.(5)

Que ce soit à travers son jeu sur l'identité incertaine de l'auteur (Jean-Paul Vigne/Gustave Built), la temporalité de l'oeuvre ou son va et vient incessant entre les registres, Jean-Paul Vigne construit une réconciliation inattendue entre l'art conceptuel et le bricolage domestique. Dans plusieurs de ses oeuvres il construit des processus d'interaction ou des protocoles relationnels qui détournent le fil ordinaire du réel pour le déplacer vers un territoire poétique.(6)



Jean-Paul Vigne / Gustave Built, *Le grain de sable*, 2019.

Dans son action "*Le grain de sable*", l'artiste commande à son boulanger l'introduction de quatre fèves dans un petit pain. S'en suit une expérience autour de l'échange et du bouleversement du train normal du quotidien. De cette curieuse demande et des conditions de sa réalisation découle toute une série de petits accidents qui viennent se télescoper avec la logique des échanges commerciaux et faire trembler les habitudes professionnelles de l'artisan, devenu involontairement artiste face à la nécessaire réinvention de son geste et de ses processus de fabrication. Accidents qui se manifestent jusque dans la restitution de la commande, augmentée des solutions du boulanger pour faire entrer la demande initiale dans les exigences du réel.

Ici, s'ajoute la nécessité du contrat de confiance, de la question de savoir si les fèves sont bien présentes et d'en inventer le protocole de vérification. On en revient au fétiche à l'oreille cassée ou à un célèbre ready-made aidé de Marcel Duchamp dont la confirmation de l'authenticité nécessite la destruction.(7)

## ***L'art est une forme de loisir organisée***

***Robert Filliou***

Parmi les médiums privilégiés de la pratique amateur, l'aquarelle tient une place de choix. Cette pratique considérée comme désuète, Briac Leprêtre

la saisie justement comme pivot essentiel d'un jeu de questionnement des valeurs de l'art et de légitimité des médiums modestes dans le champ contemporain. Que ce soit dans ses aquarelles, ses sculptures/installations ou ses wall-drawings, tout dans le travail de Briac Leprêtre tourne autour de ces partages entre éphémère et pérenne, vrai ou faux et peut-être avant tout, remarquable ou insignifiant. Cette position incertaine du statut de l'aquarelle répond en écho à la posture intermédiaire de l'artiste, entre ironie et célébration. Ses images construites à partir de photos souvent mal cadrées (selon des critères professionnels) trouvent leurs titres dans leurs simples descriptions, "*Chien coupé*", "*Lampadaire*", "*Nationale*", "*Radiateur*" ou "*Attentat*" qui annulent toutes hiérarchies entre les sujets. Cette question de l'incertitude on la retrouve dans ses sculptures d'architectures à l'échelle 1, faux-semblants inopérants du fait de la fragilité de leur matériau (le polystyrène) et inversement dans ses sculptures d'objets usuels souples et légers indéplaçables du fait de leur poids (tentes de camping ou sacs scolaires en béton). Cette posture intermédiaire, l'artiste la confirme en se conformant simultanément aux deux acceptations du terme peintre, en pratiquant en parallèle de son métier d'artiste, la profession de peintre en bâtiment. De cette esthétique du mur avant peinture il extrait des motifs pour ses wall-drawings, qui transforment l'espace d'exposition en espace définitivement inachevé, en croisant l'esthétique minimaliste avec celle du chantier.



Briac Leprêtre, *Wall-drawing*, 40mcube, Rennes, 2011.

D'ailleurs tout comme chez Samuel Biscuit, la problématique de la rémunération et du rapport temps d'exécution/valeur d'échange de l'oeuvre est soulevée quand Briac Leprêtre déclare au sujet de sa double activité d'aquarelliste et de peintre en bâtiment : *Pourtant c'est plus facile de réussir un plafond pour le même prix.*

Cette question de l'équité des revenus dans l'économie de l'art (entre précarité et montants astronomiques atteints par les stars du marché) s'illustre particulièrement dans le cas d'Aurore Le Duc. En 2015, cette dernière démarre son projet de

supporters de galeries, actions performatives prenant le biotope du marché (galeries, foires et institutions) pour terrain de jeu (puisqu'il y est question de football, après tout). À ce moment, ses écharpes siglées du nom de galeries célèbres en sont les accessoires, émanations d'un projet plus large.



Aurore Le Duc, écharpe de supporter Emmanuel Perrotin.  
Crédit Sébastien Bayerl.

Après une de ses performances lors du vernissage d'une exposition de Maurizio Cattelan, ce dernier reprend (sans la citer) l'idée pour en fournir une version amoindrie et mercantile de goodies pour boutiques de musées. C'est dans une de ses boutiques qu'Aurore Le Duc travaille comme caissière, petite main et agent involontaire de la transformation en valeur (pour d'autres) du vol de son travail. Hélas, c'est au fond cette capacité du capitalisme à réintégrer sa critique qui le caractérise le mieux, ou pour paraphraser le personnage de John Hammond dans le film *Jurassic Park : Le marché trouve toujours un chemin*.<sup>(8)</sup>

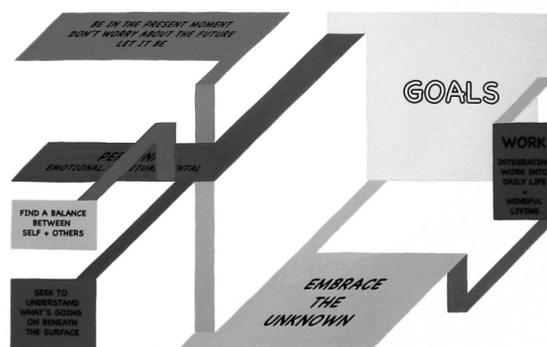
### Féminin / Masculin

Ce partage s'opère au fond tout autant autour du genre, car si les loisirs créatifs (de part leur origine) descendent des ouvrages de dame, ils s'actualisent dans le scrapbooking qui s'inscrit encore dans une domesticité féminine, là où le bricolage conserve trop souvent, qu'on le veuille ou non des caractères de masculinité.<sup>(9)</sup> D'ailleurs cette distinction entre féminin et masculin résonne en écho avec la précédente, tant il est encore commun de voir une même activité restée ménagère pour les femmes et devenir professionnelle pour les hommes (la cuisine bien sûr, la couture encore, mais le jardinage tout autant).

Les Corsos de l'artiste Renaud Hélène intègrent cette distinction au cœur même de leur origine. *Dans mon enfance, la confection des chars de carnaval (corso) commençait toujours avec les réunions pour confectionner les fleurs en papier crépon. Activité féminine par "essence", on complimentait la délicatesse de mes fleurs, talent*

*rare chez des mains de garçon selon le jury. Les hommes s'occupaient de l'armature, utilisant avec une certaine indifférence tout volume propice à supporter le volume.* <sup>(10)</sup>

Cette opposition du dur et du mou, ou du rigide et du souple appuyée par le genre de leurs auteurs évoque l'ancien épisode de *la querelle du coloris*, cousine moins connue de *la querelle des anciens et des modernes*. Car qu'en était l'objet ? Déterminer qui du dessin ou de la peinture, dans l'ordre des hiérarchies académiques, était supérieur à l'autre. Cette polémique qui perdura jusqu'au début du 20ème siècle <sup>(11)</sup> opposait la solidité du dessin à l'expressionnisme de la couleur, allant même jusqu'à genrer chacun dans leurs allégories respectives (masculine pour le dessin, féminine pour la couleur).



Renaud Hélène, *Selfhelp*, 2016.

Il subsiste quelque chose de cette opposition dans la série de gouaches *Selfhelp* de Renaud Hélène et leur télescopage de surfaces peintes à la main et de textes sérigraphiés. Si ces œuvres font référence aux méthodes de développement personnel (discipline approximativement liée aux loisirs-créatifs à en croire le voisinage des mandalas à colorier et de la pâte à sel dans les rayons des boutiques spécialisées), elles illustrent aussi certaines préoccupations de l'artiste qui *jongle entre l'esthétique froide des formes industrielles, des espaces/objets purement fonctionnels, la perfection du trait vectoriel d'un côté et de l'autre, la fragilité de la gouache et du fusain*.<sup>(12)</sup>

### Quand il cuisine, elle popotte.

#### Louise Bourgeois

Dans sa vidéo *I like to watch* (2015), Aurore Le Duc active cette opposition du dur et du mou distribués à la fois sur le registre du genre mais aussi du savant et du populaire (nous y reviendrons), puisqu'on l'y voit réciter un extrait du texte "L'art à l'état gazeux" de Yves Michaud tout en jouant la chorégraphie du titre "Single Ladies" de Beyoncé (soit, le discours de la pensée pour le premier et les ondulations du corps pour la seconde).

La pratique de la broderie quant à elle, participe de l'imagerie de la bonne épouse, recluse dans sa domesticité. Pénélope, l'épouse d'Ulysse, ne prouvait-elle pas sa fidélité à son mari absent en défaisant la nuit ce qu'elle avait brodé le jour. Il faut une oreille aiguisée pour déceler la rumeur de la commune de Paris dans les poulbots des canevas prêts à l'emploi et leurs motifs d'enfants miséreux, qui pourraient pourtant par un glissement inframince quitter le décor inoffensif pour rejoindre la critique sociale.<sup>(13)</sup> Ce glissement de ces menus ouvrages, domestiques et féminins vers le terrain politique c'est justement ce qu'entreprend l'artiste Céline Tuloup dans sa manière de saisir cette pratique.

### **Domestique / Public**

Une part importante de son travail joue sur cette dichotomie entre ce qui relève du privé, de l'intime et ce qui relève du public et donc, du politique. Dans la série *Les pleurs de l'Aube*, l'artiste reproduit des graffitis trouvés en les brodant sur des mouchoirs. *Le graffiti est en effet plus attribué au masculin, à l'occupation de l'espace public et à la revendication politique. Le mouchoir et la broderie sont quant-à-eux associés au féminin, à l'intime et au corps. L'idée de cette série était de pérenniser ces appels au "grand renversement", celui-ci pouvant être autant d'ordre public que profondément intime.*<sup>(14)</sup> Si on peut penser au premier abord à une simple décontextualisation du slogan, de la rue vers l'intimité de la poche, on passe à côté d'un aspect sensible de ces pièces qui célèbrent ces slogans autant qu'elles en considèrent les limites. *Broder sur des mouchoirs, ces slogans représentent cette espérance, ce désir intime de changement et de révolte que parfois nous conservons en secret ou que nous préférons des fois oublier. Le mouchoir est donc autant ici la mémoire de nos insurrections personnelles que l'étoffe recueillant nos pleurs et nos désillusions.*<sup>(15)</sup>



Céline Tuloup, *Les pleurs de l'Aube (Fuck the system)*, mouchoir brodé, 2016.

## **Travail, Famille, Poterie.**

### ***Slogan féministe***

Ainsi, si d'un côté les mots de la révolte se voient renvoyés à l'impossibilité d'une subversion effective, au contraire son œuvre *Bashing* expose en les accumulant les insultes ordinairement destinées aux femmes tout en retournant leur force de frappe vers leurs envoyeurs. Sans être amoindris, ces mots deviennent ornements ou parures qui, s'ils ne consolent pas parfaitement, rappellent malgré tout que ces insultes salissent avant tout les bouches qui les prononcent (ou les écrivent, si on considère la perméabilité de la sphère domestique à l'heure des réseaux sociaux).



Céline Tuloup, *Bashing*, robe brodée et patches brodés, 2021.

La photographie est un autre médium fortement lié au domestique et à l'intime de part ses usages et ses sujets. Plus que d'autres pratiques, elle construit une distribution de ses usages entre photographie professionnelle, photographie plasticienne et photographie amateur (experte ou familiale). Tout comme l'aquarelle ou la broderie, la photographie plasticienne réclame une intention claire et parfois la malice du second degré pour se distinguer d'autres approches visant d'autres fins (les intentions du photographe amateur expert étant, plus que dans d'autres disciplines, obsessionnellement orientées vers l'excellence technique).<sup>(16)</sup>

Mathilde Geldhof explore justement dans son travail les différents usages de la photographie, y mêlant des références à l'histoire de l'art à des gestes empruntés aux pratiques sociales du médium. Il ne se passe rien de spécial dans les photographies de Mathilde Geldhof, et c'est peut-être ce qui y est remarquable. Nous partageons tous, des usages communs autour de la photographie domestique d'où émerge un paysage endotique, infra-ordinaire<sup>(17)</sup> que les dispositifs de l'artiste révèlent tout en invitant le spectateur à construire de nouvelles narrations depuis les éléments laissés hors-champ et d'autres qui viennent s'ajouter à l'image.

*J'ai l'impression de pratiquer la photographie de*

toutes ces manières à la fois. Elle est un langage commun que je pense avoir choisi justement parce qu'il serait pour moi le plus apte à parler à chacun de ce qui nous est commun.(18)

Tout comme dans les aquarelles de Briac Leprêtre, qui elles aussi se réfèrent à une pratique amateur et parfois fragile de la photographie, l'insignifiant ici devient remarquable.



Mathilde Geldhof, *Pour Gabrielle*, tirage lambda contrecollé sur aluminium, bois, céramique & tournesols, 2021.

Le travail de Mathilde Geldhof explore cet inframince qui sépare le geste domestique du geste artistique dans cet interstice où se glisse parfois l'arrangement décoratif d'intérieur : *Si ces pratiques domestiques de manipulation d'objets à la fois usuels, décoratifs et symboliques infusent mes recherches, il ne s'agit pas simplement de les reproduire mais de comprendre pourquoi elles sont déjà des pratiques artistiques et comment, de la même manière que la photographie en elle-même, elles sont un point de rencontre entre des usages sociaux, intimes, et des recherches conceptuelles et esthétiques.*(19)

***Un arrosoir, une herse abandonnée dans un champ, un chien au soleil, un pauvre cimetière, un estropié, une petite ferme, tout cela peut devenir le vaisseau de ma révélation.***

### ***Hugo von Hofmannsthal***

Ce partage du domestique opposé au public participe sans doute plus qu'on ne le croit à un imaginaire lié à l'art et en particulier à l'atelier, lieu de "travail de transformations de la matière" (formule empruntée à une dame croisée un jour et férue de visites d'ateliers d'artistes). Cette question de production/diffusion conditionnée par une

distribution stricte de la fonctionnalité des lieux (atelier/galerie) s'inscrit dans une Histoire politique et sociale qui mérite d'être rappelée tant elle en dessine la géographie spécifique.

Si la tradition de *La Perruque* (terme aujourd'hui désuet mais qui qualifiait dans le monde ouvrier le fait de détourner le temps, les outils et les matériaux de l'usine à des fins personnelles) marquait ce détournement du flux productiviste vers des fins domestiques (voir créatives) et donc du collectif de l'atelier de l'usine vers l'intimité du foyer (20); ce mouvement s'inverse dans le cas de l'artiste dont le travail s'épanouit dans l'intimité de son atelier pour migrer vers les différents lieux de diffusions qui peuvent s'offrir à lui.

Or qu'observe-t-on dans bien des cas ? Une mutation et une confusion de ces sphères publiques ou privées pour différentes raisons. La première est sans doute une forme de précarité qui pousse à ce qu'espace d'habitation et espace de création soient souvent confondus ; confusion renforcée par les exigences de visites d'atelier, curatoriales ou publiques.(21)

Quand cet isolement ou cette précarité ne sont pas contournés grâce à l'accès à des espaces collectifs de monstration et de production (Artist-Run Space ou résidence, par exemple), le repli vers des dimensions modestes et des pratiques "de cuisine" s'impose parfois.

### ***Bien fait / Mal fait***

Pour n'importe qui l'ayant déjà expérimenté dans un repas de famille, le dissensus autour des critères de validation selon le sens commun ou selon les usages de l'art contemporain sur le sujet du *bien fait/mal fait* est flagrant (et je ne parle même pas ici du *pas fait*). Ce critère de désaccord n'en est qu'un parmi d'autres, tant au fond c'est tout un ensemble de caractères liés à la définition même de ce que doit être un artiste qui pose parfois problème (la sincérité vocationnelle, l'originalité et la virtuosité du geste construisent encore pour beaucoup cet imaginaire). La question des qualités matérielles de l'œuvre se posent aussi selon des critères scindants, qui convoquent la solidité et la durabilité d'un côté quand les autres admettent l'éphémère et l'immatérialité. Si la modernité avait déjà remis en question l'unicité classique du bloc marmoréen en lui préférant souvent la construction par l'assemblage, la post-modernité entérine la posture délégitime de l'artiste et achève de séparer la tête et la main.(22) Certains artistes convoquent d'ailleurs dans leur travaux des pratiques à la marge (les sculptures de sable chez Théo Mercier, les peintures de marchés aux puces ou les collections de folk-art chez Jim Shaw ou chez Jeremy Deller...). On pourrait ironiquement questionner ce qui différencie un kit de fabrication pour un attrape-rêve dans un magasin de loisirs-créatifs d'un protocole de réalisation d'un wall-drawing de Sol Lewitt. L'intention sans doute, qui nécessite une forme de second degré dans l'approche du médium. À bien y regarder, avant

d'être un regard critique ou sensible posé sur ce registre particulier, le recours aux ressources issues des loisirs-créatifs relève souvent d'une nécessité de faire malgré tout. Les fournitures de loisirs-créatifs partagent souvent cette même qualité de permettre de faire avec moins, c'est-à-dire de rendre possibles des réalisations dans l'espace domestique et avec les moyens qu'il propose ordinairement (céramique sans cuisson, bronze sans fonte, émaux basse température, etc...). On observe donc ici un détournement de l'aspect procédural du kit de loisir-créatif au profit d'une approche expérimentale et d'une réinvention de ses usages.

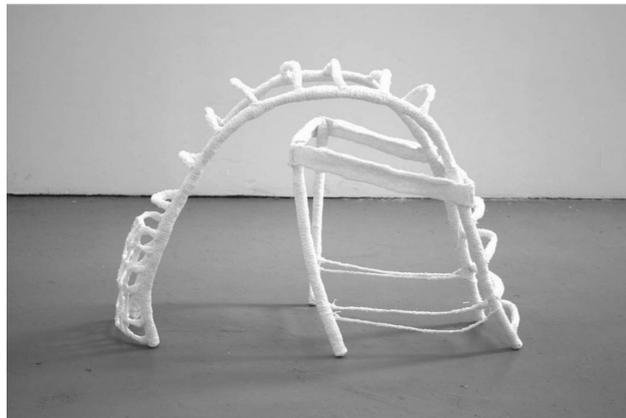
## ***Quand ça marche, c'est déjà dépassé.***

### ***Lord Mountbatten***

Cette approche du médium déconsidéré pour sa qualité et suspect par sa valeur d'échange apparaissait déjà dans la série de peintures *Crout'Action* de Samuel Biscuit (des peintures exécutées exclusivement sur des toiles achetées chez le distributeur discount *Action*).<sup>(23)</sup> La question de la destination des supports prêts à peindre vendus dans les grandes enseignes est posée également dans sa série *Poil à teindre*, peintures qui déjouent les promesses du support en ne prenant comme sujet que les étiquettes placées entre elles et l'emballage plastique qui les préserve. Ces étiquettes agissent comme des prescriptions et définissent le champ de leurs applications, ces "toiles à peindre" sont destinées à se fragmenter en une multiplicité d'expressions individuelles. Dans cette série, l'usage attendu, celui d'une œuvre d'imagination, nouvelle, originale plus ou moins académique est déjoué. En description, cette phrase "autre exemple de peinture décorative à réaliser chez soi" est autant une bravade qu'une invitation à revoir nos standards, réinvestir notre espace, nos pratiques dans un sens politique.<sup>(24)</sup> La question de la séparation entre art savant et art populaire est également convoquée dans le titre, une contrepèterie qui pourrait être duchampienne mais évoque plus sûrement *Poésure et Peintrie* et Kurt Schwitters.<sup>(25)</sup> D'ailleurs cette usage du calembour s'inscrit dans une autre question jamais démêlée entre le sérieux et le canular dans une perspective historique de la modernité. Rappelons ici qu'à la question concernant la *Fontaine* de Duchamp : *Est-ce sérieux ou est-ce une blague ?* Louise Norton proposa à l'époque cette réponse inspirée : *C'est peut-être les deux.*

À bien y regarder ce rapport au médium déprécié englobe bien des distinctions évoquées ici : amateur/professionnel, bien fait /mal fait ; mais elle en soulève également d'autres qui étaient déjà là en bruit de fond : savant/populaire ou sincère/ironique.

L'usage de ces médiums et de ces matériaux met à l'épreuve la légitimité de leurs modèles quand Aurore Le Duc décide de reproduire avec la technique du crochet durci au sucre quelques jalons de l'Histoire de l'architecture et du design, bousculant ironiquement leur statut iconique en les transformant en formes aussi molles qu'incertaines.



Aurore Le Duc, *Hill House Chair* (d'après Charles Rennie Mackintosh), crochet solidifié au sucre, 2012.

Mathilde Geldhof dans une intention différente emploie les outils et les moyens issus des loisirs-créatifs et les transforme. C'est le cas dans son œuvre *La Cheminée* présentée ici dans l'exposition, où en utilisant et détournant des moules à bougies elle obtient des objets abstraits, faisant signes comme bibelots mais à la lecture plus ouverte. Surtout, elle souligne dans la maturation de son travail le recours à des formes bricolées, fragiles et pauvres qui agissent comme supports de la recherche et précèdent le travail définitif. *L'œuvre existe déjà et malgré ses défauts flagrants, tout y est. (...) La question du statut de ces objets "mal fait", de ces "presqu'œuvres" continue toutefois de se poser.*<sup>(26)</sup>

Se faisant, ces artistes posent une autre question essentielle sans doute : à quel moment passe-t-on de l'art à la culture, c'est-à-dire d'un terrain d'expérimentation sans cesse réinventé à celui figé de la validation institutionnelle et des registres fixés ; autrement dit d'une dynamique de l'expérimentation de l'art en train de se faire, aux certitudes des recettes éprouvées, débarrassées des risques de l'accident ou des bénéfices de la sérendipité ?

### ***Vertical / horizontal***

Cette dernière distinction est apparue à force de penser ce qui peut lier celles déjà mentionnées dans ce texte et à la lumière de ce qui pouvait faire lien entre ces œuvres. Le milieu de l'art, bien qu'il aime à se penser horizontal et transversal, se caractérise, qu'il le veuille ou non, surtout par sa verticalité. Verticalité de ses mécanismes de validation, et de ses hiérarchies comme des rapports de domination qui le traversent. Le modèle de représentation ancien d'une relation artiste/œuvre/public directe (si tant est qu'elle ait existé un jour) s'est vu augmentée

de tout un complexe réseau d'intermédiaires divers, d'où ce n'est ni l'artiste, ni le public et pas toujours l'œuvre qui sortent gagnants. Critiques, commissaires, institutions, foires et galeries organisent des hiérarchies entre ces artistes, ces œuvres et même ces publics, auxquels s'ajoutent des interlocuteurs supplémentaires tels les régisseurs, médiateurs et chargés des publics. Tout un écosystème en fait vital pour l'artiste et porteur d'autant de facteurs d'aliénations. Si ce système est prêt à accepter les plus disqualifiantes des qualités chez un artiste, l'amateurisme y reste un critère souvent excluant (on préférera souvent les intuitions authentiques de l'artiste brut aux stratégies bancales de l'autodidacte).

La question des loisirs-créatifs comme référence commune à ces artistes n'est pas à entendre comme des citations littérales de ce registre particulier ni de ses médiums qui comme d'autres nécessitent la distance du déplacement, voir du prétexte.

Ces œuvres qui regardent un peu ailleurs et revendiquent la fragilité de leur position remettent justement en question les hiérarchies et les critères de validation dominants. Au-delà de la modestie apparente des moyens, c'est aussi celle des sujets et de la proximité avec ceux-ci ainsi qu'une forme de célébration de registres imparfaits et impurs qui sont peut-être défendus ici. (27)

Notes :

1 : Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme. Pratiques ordinaires de création et art savant*. Dijon, Les presses du réel, coll. "Œuvres en sociétés", 2016.

2 : Il faut rappeler ici que c'est à cette même époque qu'apparaît en Allemagne le terme *Kitsch*, intimement lié à l'idée de l'inauthentique, de la surcharge et du mauvais goût. Désignant au départ la production industrielle de copies bon marché d'objets de luxe, le concept est indissociable de l'industrie de consommation de masse.

3 : Alba Marin, au sujet du travail de Samuel Biscuit, 2022.

4 : Alba Marin, au sujet du travail de Samuel Biscuit, 2022.

5 : Jean-Paul Vigne suit les cours publics (théoriques et pratiques) proposés par l'école des beaux-arts de Nîmes. Le terme autodidacte est trop souvent utilisé en place de *non-diplômé d'une école d'art*, invalidant les autres ressources possibles d'une formation de l'œil, du goût et de la pratique.

6 : Jean-Paul Vigne : *Des actions ou des comportements anodins et que l'on peut rencontrer chez chacun d'entre nous sont repris sous un autre angle afin de mettre en avant leur côté poétique bien que parfaitement commun*.

7 : Dans *L'Oreille cassée*, l'album de Tintin de 1943, la sculpture arumbaya authentique ne se distingue de ses nombreuses copies que par le diamant qu'elle renferme, nécessitant donc la destruction du fétiche pour en vérifier l'authenticité. *A bruit secret*, est un ready-made aidé dont la version originale a été réalisée en 1916. Une pelote de ficelle serrée entre deux plaques de cuivre contient un objet que le collectionneur Walter Arensberg a glissé en secret.

8 : La réplique originale du film de Steven Spielberg étant : *La vie trouve toujours un chemin*.

9 : Comme le dit Renaud Hélène : *Il existe des perceuses roses bien sûr, mais les clichés sont toujours là*.

10 : Renaud Hélène.

11 : André Lhote (1885-1962), théoricien du cubisme analytique, fait encore référence à cette querelle quand il oppose la rigueur de la construction cubiste aux errements colorés du fauvisme ou de l'impressionnisme.

12 : Renaud Hélène.

13 : On peut s'interroger au sujet des poulbots, sur l'itinéraire qui a mené ces enfants victimes et témoins de la misère de *La Zone* et du *Maquis de Montmartre* à devenir des motifs décoratifs tout aussi étrangers à la réalité que des Pierrots lunaires.

14 : Céline Tuloup.

15 : Céline Tuloup.

16 : Cette distinction mériterait un texte à elle seule tant elle participe à la question de la distance avec l'intention ordinaire et les aspects techniques des médiums dans l'art contemporain. Qu'est ce qui distingue un portrait de famille de Thomas Struth d'un portrait exécuté par un professionnel ?

17 : Sur cette question voir le texte de Thomas Fort sur le travail de Mathilde Geldhof : *Investir l'infra-ordinaire*.

18 : Mathilde Geldhof.

19 : Mathilde Geldhof.

20 : Mais aussi parfois vers des territoires collectifs de résistance ou de revendication.

21 : Il faudrait également parler ici du travail alimentaire, qui quand il prend place dans le champ élargi de la culture devient un facteur supplémentaire d'aliénation (combien d'artistes parfois médiateurs du travail des autres quand ce n'est pas du leur dans le pire des cas ?).

22 : L'abandon des enseignements "techniques" dans les écoles d'art entérine cette situation où sous couvert d'une volonté de questionner "ce que peut l'art aujourd'hui" on définit surtout ce qu'il ne peut plus.

23 : Samuel Biscuit : *Dans cette série, je me suis donné pour règle de n'utiliser que des produits Action. Les toiles étaient vendues pour une somme très modique et envoyée par courrier aux intéressés.e.s. Chacune des toiles présentait un descriptif montrant le coût des matériaux et leur origine. Par soucis de transparence, une photo du ticket de caisse leur été associé*.

24 : Samuel Biscuit.

25 : Samuel Biscuit : *C'est important pour moi de faire se côtoyer la référence historique, le calembour et l'objet populaire*.

26 : Mathilde Geldhof.

27 : Ce texte est construit à partir des réponses des artistes à un questionnaire qui leur avait été envoyé. Parmi les questions l'une consistait à proposer d'autres distinctions possibles, que je partage ici : Transparence/Opacité, Production/Consommation, Absurde/Réaliste, Fiction/Réalité, Banal/Fantastique, Industriel/Rafistolé.