Document generated on 06/06/2025 3:41 a.m.

Inter
Art actuel

Mike Kelley, Jeux doubles
Contexte/recontexte...
[16 octobre 1999 au 16 janvier 2000, Magasin - Centre National d'Art Contemporain, Grenoble]

Charles Dreyfus

Number 75, Winter 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46187ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dreyfus, C. (2000). Mike Kelley, Jeux doubles : contexte/recontexte... / [16 octobre 1999 au 16 janvier 2000, Magasin - Centre National d'Art Contemporain, Grenoble]. *Inter*, (75), 60–60.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Mike Kelley, Jeux doubles Contexte/recontexte...

Charles DREYFUS

[16 octobre 1999 au 16 janvier 2000, Magasin – Centre National d'Art Contemporain, Grenoble]

« à partir du moment où cette irréalité se constitue immédiatement comme une réalité supérieure ayant pour mission d'éliminer (ou de dégrader) la réalité inférieure vulgaire, la poésie est réduite au rôle de mesure des choses. »

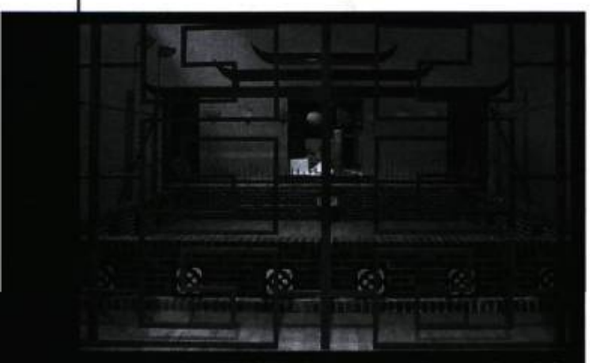
Georges BATAILLE[1]

À partir d'objets du quotidien, Mike KELLEY recontextualise. Il se veut quelqu'un de très banal, qui puise son matériel dans la culture. Simple présentation de choses donc. Ce n'est que leur lecture, après coup, qui devra poser problème. Pour KELLEY, l'œuvre d'art doit, au moins, avoir un semblant de dysfonctionnement, de remise en question de l'ordre établi, ou encore quelque chose qui nie sa propre validité.

« Il faut rapporter à mon expérience quotidienne les jeux formels auxquels j'ai pu me livrer avec ces matériaux. Ils doivent entrer en résonance de manière extrêmement personnelle avec ma position réelle dans le monde à l'heure qu'il est. Sinon, l'art n'est qu'un passe-temps absurde et inutile. »

On croirait presque lire du Oyvind FAHLSTRÖM (*Prendre soin du monde*) ; KELLEY s'est d'ailleurs penché sur son cas et y a consacré un texte il y a à peine deux ans pour un catalogue allemand. Son profond narcissisme (avoue-t-il) le conduit à aimer l'échec dans les œuvres d'art. Son truc, faire de l'art, en dégommant l'art de son piédestal. Cracher dans la soupe juste ce qu'il faut. Mais le danger c'est qu'on en voit que les ficelles. Ou pire, que l'on nous pousse à considérer les ficelles des ficelles. Le contexte précède, suit le texte, englobe déjà de façon respectable. Alors que dire de son utilisation pour faire loi :

« ... Moi d'un autre côté, je suis chancelant. Le pied mal assuré j'avance, croyant toujours décrire une trajectoire unique. Ma vie est un mensonge. Je crois avoir mûri, alors que j'ai vieilli, c'est tout. J'ai l'impression d'avoir construit ma propre histoire. C'est du bidon. La loi est toujours là. Et, à mon dernier souffle, comme tous les croyants par intermittences, je gémirai et demanderai le pardon. Je mourrai en grommelant, mendiant d'être réintégré dans des rangs que je n'ai jamais vraiment quittés : ceux des citoyens respectueux de la loi. Imbécile. Je n'ai jamais cessé de croire. »[2]



Mike KELLEY, *Framed and Frame* (détail de *Frame*), Photo : André MORIN et Magasin.

On est très vite submergé entre les sources nombreuses, les modes constitutifs complexes, et les commentaires. L'exposition est composée de *Framed and Frame* (Miniature Reproduction « Chinatown Wishing Well » built by Mike KELLEY after « Miniature Reproduction «Seven Star Cavern» built by Prof. H.K. LU ») et *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses*. Il faut ajouter à ces deux pièces, comme le dit Yves AUPETITALLOT dans l'introduction, le noyau central (l'explication de KELLEY *The Meaning is confused spatialy, framed* – Le sens est un espace trouble encadré –) et les annexes : « Un certain nombre d'œuvres apparentées accompagnent *Framed and frame*. Deux d'entre elles y sont étroitement liées : *Acrodynamic Vertical to Horizontal Shift* (Renversement aérodynamique) et *Dystopian Horizontal to Vertical* (Redressement dystopique). La première de ces deux sculptures est une réplique d'une portion de la partie centrale rocheuse du puits couché sur le côté. Elle repose sur des chevalets de scieur de bois et elle est entourée du bruit d'un avion au décollage, destiné à compenser la perte d'élan dynamique qu'entraîne le basculement de cet élément d'une position verticale à une position horizontale. Cette sculpture est aussi un commentaire amusé sur «l'impossibilité» d'isoler une partie informe d'un tout informe. »

La déclinaison du thème de l'informe passe dans *Framed and Frame* par la reconstitution d'un puits du quartier chinois de Los Angeles où l'on jette des pièces en faisant un vœu ; « Grotte aux sept étoiles » mélange ridicule de statuaire bouddhiste et chrétienne et de kitsch sino-américain. Ce que l'on voit : une reproduction à l'identique de cette masse pseudo-rocheuse et dans une autre salle sa clôture. La couleur sur la grotte nous enseigne, comme dans *Garbage Drawing* (1988) et *Lump Drawings* (1991) sur les conventions picturales qui régissent la représentation de « l'informe ». Séparée de sa clôture, la grotte obtient une entité visuelle distincte, confusion visuelle qu'il nomme orgasmique. Les points peints au spray sans ordre ne correspondent pas avec les formes de la sculpture. À l'originale, il a rajouté « une pièce pour baiser » avec lit, bougies érotiques et pots de lubrifiants démesurés (enfin pour grosse baise). Ce grand creuset chaotique, passant par le sexe et touchant aussi bien à des questions d'esthétique et de représentation qu'à la « politique des frontières » de la culture et de l'identité, garde un caractère insaisissable. Ce qui fait sa force. Je comprends moins les pièces annexes, simples redondances, qui affaiblissent l'ensemble.

La seconde grande installation, exécutée spécialement pour Le Magasin, *Test Room...*, se compose d'une grande pièce en forme de cage avec une rampe d'observation en surplomb où le public peut déambuler. Cette salle d'expérimentation « à ciel ouvert » contient des éléments sculpturaux inspirés des jouets dont s'est servi Harry HARLOW, dans les années cinquante et soixante à l'Université du Wisconsin, pour étudier l'affectivité des primates. HARLOW s'est efforcé de s'écarter de la théorie selon laquelle le nourrisson était avant tout lié à sa mère par la satisfaction de ses besoins alimentaires. Les recherches d'HARLOW passent du sein de la mère au profit d'une théorie plus générale de l'attachement par le contact :

« HARLOW ne s'explique guère sur l'apparence des mères de substitution. On s'attendrait à ce que le premier exemple de mère de substitution ressemble visuellement à une guenon ; il n'en est rien... Ce substitut ressemble aux sculptures-robots d'un artiste proche du Bauhaus, Oscar SCHLEMMER, et aux sculptures que Max ERNST a réalisées dans les années quarante sous l'influence de l'art primitif ».

On a traité leur esthétique comme un facteur négligeable. KELLEY se penche sur l'aspect inconscient qui rend les expériences de HARLOW troublantes et d'autant plus troublantes lorsqu'elles pensent refléter certains aspects du comportement humain. Pourquoi ont-elles été choisies pour l'exposition universelle de 1964 ?

« Je suis soufflé que personne, après tout c'était les années cinquante, n'ait mis en cause la moralité d'expériences qui ne représentaient que des foyers de mères célibataires. Si l'on considère le travail de HARLOW sous cet angle, comme une sorte de théâtre très mélodramatique et psychologique, aussi haut en couleur que n'importe quelle pièce de Tennesse WILLIAMS, on n'est plus si loin du théâtre dansé de Martha GRAHAM. »

Test Room... mixe HARLOW, les décors de Isamu NOGUCHI pour les ballets de Martha GRAHAM et les expériences d'Albert BANDURA relatives aux conséquences de la violence délivrée par les médias sur les jeunes enfants. Dans un article de 1947, R. HORAN décrivait ainsi la collaboration entre NOGUCHI et GRAHAM : « GRAHAM ne danse pas dans un décor, mais sur une scène dont elle peut tirer parti, qui a une fonction plus intime que l'œil. Elle préfère grimper sur les éléments du décor, les déplacer, les transporter, les recentrer, comme un animal évoluant dans son milieu. »

Révolution anti-matérialiste de l'époque où les artistes doivent s'intéresser plus aux rapports entre les choses qu'aux choses elles-mêmes. « Rendre visible un paysage intérieur » pour GRAHAM, « espace conçu comme une grotte de l'âme » pour NOGUCHI. Les expériences de BANDURA, elles, avaient pour but d'étudier l'effet de la violence indirecte sur les jeunes enfants. KELLEY interroge le sens symbolique des substituts. La cage métallique est remplie d'éléments sculpturaux (références à HARLOW) et est le lieu d'une projection vidéo d'un ballet chorégraphié par Anita PACE à l'image des films de GRAHAM, sans échelle, sans ligne d'horizon. Que remplacent ces substituts ? Que représentent-ils ?

Malheureusement, pour KELLEY, nous sommes déjà victimes des dégâts occasionnés par la situation présente, par des « superhéros » (acteurs de cinéma, vedettes porno, chanteurs pop, musiciens rock, athlètes, mannequins de haut vol) qui ne nous fournissent que de la frustration. Pour lui, il ne suffit pas de considérer l'art comme une simple illustration d'un symptôme pathologique, comme le sous-produit d'un rapport problématique à la réalité. Ne pas oublier les qualités formelles de l'œuvre d'art mais comme contexte/contexte : « Je propose que ces figures fétichistes soient mises en demeure par décret de loi de passer un certain temps dans des cliniques sexuelles financées par l'État, où elles seront accessibles à tous. Puisqu'il n'est manifestement pas possible physiquement à un petit nombre de vedettes de satisfaire en personne tous ceux qui ont été exposés à leur existence par le biais des médias, la solution qui s'impose est donc de rendre accessible à tous la chirurgie esthétique permettant de devenir le "double" de la célébrité souhaitée... »

1. « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels », *Œuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, t.II (Écrits posthumes, 1922-1940), p. 62.

2. KELLEY, Mike. dans *Omnibus*, numéro 30, octobre 1999, p. 3.