

Carte blanche au commissaire Ben Harsiflout.

(Entrée9, Avignon, 1997)

Les tentatives pour faire des arts plastiques une sorte de littérature ne sont pas neuves, mais elles se renouvellent sur des concepts inédits. Alors que tout le monde a un avis sur ce qu'il voit, pièces de l'art incluses, tout le monde n'a pas d'opinion sur ce qui est donné à lire. Néanmoins, il n'est pas improbable que regardant et lisant, ce que l'on recherche soit de même essence : au-delà de l'information pure et directe, quelque chose qui appartiendrait aux registres du poétique et du romanesque, dans tous leurs états.

Les expositions mises en scène par Ben Harsiflout se présentent comme des anecdotes biographiques inédites se rapportant à quelques artistes dans le vent. L'environnement documentaire qui entoure généralement les productions contemporaines, et qui souvent les justifie culturellement, devient chez lui un substrat.

Cette démarche, d'emblée référentielle, où la renommée primerait l'action, où le commentaire précéderait la réalisation et s'y substituerait en tant que valeur, est inverse en somme, puisqu'elle prend la gloire et l'érudition comme point d'origine. Elle ne vise cependant pas à mythifier la notoriété, ni la connaissance plus qu'elles ne le sont déjà. Elle les relativise plutôt, mais sur un mode ambigu en y insufflant l'imaginaire. Que la mention historique soit fictive, que le témoignage soit dévié ou la notice biographique composée de toute pièce est de peu de conséquence pour autant qu'une intelligence, une mémoire ou une émotion s'y attarde un moment.

Au regard de la dimension poétique, le degré de réalité s'évapore : l'illusion comme la vérité ne sont que les facettes d'un même matériau. Les expositions de Ben Harsiflout s'acharnent à semer la confusion entre le vrai et le factice. Mais le doute qu'elles insinuent dans l'image de notre savoir joue en faveur de cette dernière, même s'il l'épuise en la vidant de sa substance. Ce doute ajoute des surgeons bâtards : plutôt que d'élaguer par la critique, il accroît le savoir en y greffant le faux, ou le possible. Cet opérateur suggère par le truchement des textes de science feinte produits par ses amis critiques que, sur le plan de la prégnance émotionnelle et cognitive, il n'est pas de différence certaine entre une notion authentique et une donnée inventée, ni entre l'œuvre d'un artiste et l'énergie consommée à la décrire. L'ordre du peut-être s'avère ainsi largement suffisant pour que l'opération artistique puisse advenir.

Bruno Hestifal, *La libre Belgique*, 14/01/96.

Les expositions quelque peu bavardes de ce dandy de la rhétorique peuvent sembler artificieuses et fort complexes, difficiles à décrypter et, plus encore, à maîtriser. Et cela qui demeure trop souvent chez les dilettantes de tous bords l'expression d'une désarmante logorrhée, la manifestation chaotique de contradictions non surmontées ou le symptôme encore plus évident d'une faiblesse du propos, reste chez lui une très juste raison, celle-là même à laquelle il consacre tous ses efforts. Cette raison qui oriente les artifices, divulgue la complexité, multiplie les indices et épuise la signification au profit du seul mystère, est au sens le plus fort du terme, une stratégie. A ce titre, il faut souligner la finesse redoutable avec laquelle cet opérateur du troisième type, dès qu'il est appelé à s'expliquer sur l'une ou l'autre des œuvres qu'il soumet à notre sagacité, ne nous propose jamais, en guise de début de réponse, qu'une exposition supplémentaire, et par là-même, la nappe d'une nouvelle somme d'informations qui protège encore plus efficacement l'intensité de l'énigme globale qu'il soumet homéopathiquement à notre appréciation. C'est dire que le petit malin qui se mettrait en tête d'interpréter la constellation des indices pour en déduire coûte que coûte une intention fondatrice ou y déceler un quelconque fil d'Ariane, n'en retirerait, au-delà du plaisir rétinien (par ailleurs non négligeable) issu de la contemplation des œuvres, que l'impression sans cesse renouvelée, et sans doute justifiée, d'en être l'éternelle victime.

Sonia Estrilit, Rédactrice en chef titulaire de la revue *Postures*.

Betty CASH

Les peintures de Betty Cash entretiennent avec celles de Gladys Clover le même type de dialogue que celui que rêve d'entretenir la grimace d'un singe avec l'inimitable sourire de la Joconde. Devant ses œuvres, le profane qui, ne l'oublions pas, n'a pas encore connu la joie d'être initié à la philosophie analytique d'Arthur Danto, demeure le plus souvent perplexe. En effet, les peintures de cette jeune américaine possèdent une certaine parenté avec celles réalisées dans les années 50 par la très narcissique Gladys Clover qui, à défaut de devenir une star du cinématographe (elle tourna notamment avec Georges Cukor dans Une femme qui s'affiche), se contenta du prestige non négligeable d'être l'une des plus radicales midinettes des arts plastiques de son temps.

Manuel Erpales, *De Borges à Danto*, Postures n° 28.

-

Betty Cash

Les peintures de Betty Cash entretiennent avec celles de Gladys Clover le même type de dialogue que celui que rêve d'entretenir la grimace d'un singe avec l'inimitable sourire de la Joconde. Devant ses œuvres, le profane qui, ne l'oublions pas, n'a pas encore connu la joie d'être initié à la philosophie analytique d'Arthur Danto, demeure le plus souvent perplexe. En effet, les peintures de cette jeune américaine possèdent une certaine parenté avec celles réalisées dans les années 50 par la très narcissique Gladys Clover qui, à défaut de devenir une star du cinématographe (elle tourna notamment avec Georges Cukor dans Une femme qui s'affiche), se contenta du prestige non négligeable d'être l'une des plus radicales midinettes des arts plastiques de son temps.

Prenons garde, toutefois, aux interprétations hâtives : les peintures de Betty Cash ne sont pas pour autant des pastiches ni de mauvaises copies de celles de Gladys Clover comme ont pu naïvement l'affirmer certains commentateurs. Là où le projet insensé de cette dernière consistait à ne faire œuvre que de son patronyme en l'érigant en motif unique de sa composition, mettant par là-même brillamment en valeur la réduction nominale de l'auteur à son sujet, il n'y a chez sa cadette qu'un très archaïque désir de confectionner des peintures décoratives aisément commercialisables.

Là où Gladys Clover affichait l'ambition d'être artiste sans ne jamais rien faire de ses dix doigts, Betty Cash se présente a contrario comme une manuelle, une inconditionnelle du white spirit et de l'essence de térébenthine. Là où Gladys Clover déléguait techniquement à des artisans-peintres en lettres le soin de réaliser ses œuvres, révélant au passage son très aristocratique refus de compromission avec la matière, Betty Cash prend un réel et innocent plaisir à renouer avec d'ancestrales pratiques de valorisation du geste de recouvrement, à flirter avec les glacis et autres travers d'une recherche de composition plus ou moins harmonieuse. Son goût prononcé pour les nuances et les dégradés en fait l'une de ces innombrables Hasbeen re-convoquant un peu tardivement, à l'aube du XXI^{ème} siècle, tous les vieux poncifs de la peinture analytique.

On a parfois le sentiment que la pratique de Betty Cash n'existe que pour mettre en difficulté l'assertion de Ramon Tio Bellido selon laquelle « Avec les œuvres de Gladys Clover, nul moyen d'être trompé ou de se tromper sur la marchandise. L'identification, l'authenticité de l'œuvre ne laisse la place à aucun doute. Le succès de la procédure qu'elle poursuit tient, il me semble, à la facilité de reconnaissance qu'elle dispense ». À ne regarder que superficiellement les peintures de Betty Cash, on pourrait, je le concède, en attribuer arbitrairement la paternité à Gladys Clover, ou encore de manière un peu plus problématique à Elaine Sturtevant dont toute la démarche consiste depuis 1965 à se ré-approprier fidèlement les procédures ayant présidé à l'élaboration des œuvres qu'elle reprend, afin de déboucher, comme elle l'affirme, sur une véritable re-création (les drapeaux de Johns, les fleurs d'Andy Warhol, les peintures noires de Stella, etc.).

À rebours donc d'Elaine Sturtevant qui ne cesse (de Duchamp à Beuys) de flatter complaisamment les productions des grandes figures tutélaires de la modernité, Betty Cash, en optant, à travers la signature de Gladys Clover, pour l'exhumation involontaire d'une personnalité très périphérique de l'art de ce siècle, ne le fait que pour une raison des plus prosaïques tenant au seul équilibre de composition que permet l'agencement quasi-symétrique des lettres, en nombre pair, composant à la fois son prénom et son nom.

Alors que chez Elaine Sturtevant le fait de s'approprier une image connue n'est jamais un geste agressif ni iconoclaste, mais tout au contraire la marque d'un profond respect pour son auteur, on peut diagnostiquer chez Betty Cash – qui n'appartient pas non plus à la famille des appropriationnistes (Bidlo, Levine, Taaffe, Imants Tillers), catégorie d'artistes s'acharnant hystériquement sur la dépouille de l'idée d'originalité – il y a chez elle comme une sorte d'indifférence désinvolte à l'égard de l'œuvre de Gladys Clover, et plus généralement à l'encontre de toute forme de positionnement critique.

D'autre part, afin de bien souligner la différence de nature entre son travail et celui de son illustre devancier, Betty Cash a pris soin de supprimer de l'œuvre de son aînée certains éléments jugés parasites, telles ces poignées de valise que Gladys Clover faisait apposer sur l'épaisseur du châssis, comme pour emphatiser le destin de mobilier de toute peinture.

Enfin, à la différence d'Elaine Sturtevant, Betty Cash ne se refuse pas à l'idée de produire ce qu'elle s'imagine être du style ou de l'inédit. Sa crédibilité actuelle auprès des opérateurs les moins exigeants repose sur un argumentaire succinct qui lui a été suggéré, dit-on, par son voisin de palier : « Toute notre réflexion sur les modèles hérités de la modernité se trouve aujourd'hui coincée entre le fort sentiment de leur obsolescence et l'impossibilité de leur dépassement ». Elle s'accommode tant bien que mal de cette formulation passe-partout qui apporte à son insipide production le vernis de légitimité théorique qui lui faisait tant défaut il y a peu de temps encore, offrant du même coup aux marchands du temple chargés d'écouler sa camelote l'opportunité de la présenter sous l'expression accrocheuse de « simulacres ironiques de leur splendeur passée ».

Au naturalisme archéologique qui se trouve au principe de la démarche d'Elaine Sturtevant (retrouver l'intention de l'auteur, la vérité enfouie, l'esprit de l'œuvre), Betty Cash oppose une manière de superficialité et de dilettantisme absolu. Ce qui l'intéresse dans l'art, ce sont plutôt ses effets de surface, son insincérité, ses esbroufes et multiples séductions. Il ne faut décrypter dans son travail ni quête d'authenticité, ni nostalgie, ni geste rétrospectif, ni culte, ni commémoration, ni même hommage déguisé à Gladys Cover. Là où cette dernière insistait de manière prophétique sur une pratique nominale de la signature, anticipant pratiquement de 20 ans sur l'art conceptuel, les pseudo-barbouillages de Betty Cash n'ont pu être présentés, dans le meilleur des cas, que comme une tentative de mise à distance de l'ego. Ce qui me semble être une thèse particulièrement fumeuse.

Plus stimulante déjà me paraît la rumeur habilement véhiculée par Martin Tupper selon laquelle cette jeune et docile enseignante du département d'Histoire de l'Art de l'Université de Columbia ne constituerait que l'une des pièces maîtresses du dispositif promotionnel conçu par Gladys Clover elle-même pour revenir en force sur le devant de la scène. Durant sa longue éclipse de 30 ans pour élever ses enfants, Gladys Clover aurait particulièrement mûri la portée doctrinale contenue dans son livre de chevet, *La transfiguration du banal*, avec le secret espoir d'atteindre enfin l'objectif de toute une vie : devenir célèbre sans rien faire.

D'autres critiques tout aussi dignes de foi, tels Éric Tiaf ou Ian Fulton, avancent l'idée que « Tombée dans l'oubli et le dénuement et n'ayant plus le moindre kopeck pour déléguer à des étudiants faméliques la réalisation de ses tableaux, Gladys Clover aurait été contrainte, à l'âge de 71 ans, et malgré cette horrible maladie de Parkinson qui la ronge à petit feu, de mettre finalement la main à la pâte ». Ce qui, soit-dit en passant, est une hypothèse des plus plausibles, tant saute aux yeux d'un observateur attentif le manque d'assurance de ses dernières compositions, toutes empreintes de maladresses et de tremblements pathétiques dans le traçage des 12 lettres composant son énigmatique identité.

À moins que l'abondante prose distillée par mes deux confrères, et qui circule ici ou là sous le manteau, ait finalement moins pour objectif de susciter une controverse sur le retour supposé de l'inimitable Lady Love que de jeter le discrédit sur la production – il est vrai sans saveur – de cette jeune attardée de l'Université de Columbia qui est parfois présentée de manière apologétique par quelques plumitifs comme le fer de lance d'un atelier de design argumentaire, co-animé depuis 3 ans (étrange coïncidence) par Arthur Danto, l'éminent biographe et, doit-on le taire plus longtemps, premier grand amour de Gladys Clover.

Manuel Erpales, *De Borges à Danto, Postures* n° 28.

- - -

Virginie KLINE

L'assignation à résidence de la saleté s'inscrit depuis toujours dans une problématique normalisatrice qui prône sans plaisanter l'urgence d'un retour à l'ordre moral. C'est dans cette mouvance inquisitrice que se situe sans doute la production fort aseptisée de cette jeune artiste helvétique que je n'hésiterais pas à qualifier de réactionnaire si ce vocable pouvait encore trouver un quelconque écho auprès de mes derniers lecteurs. Le projet un tantinet phobique de Virginie Kline repose sur un dispositif d'assainissement des ateliers d'artistes, jugés par elle trop crades, trop grunge. Sa visée : débarrasser la peinture de ces souillures, coulures et éclaboussures qui la disqualifient depuis un siècle, en jetant ces dernières littéralement à la poubelle.

Nita Sisteroli, *L'impureté : un enjeu*, *Postures* n° 28

-

Virginie Kline

L'assignation à résidence de la saleté s'inscrit depuis toujours dans une problématique normalisatrice qui prône sans plaisanter l'urgence d'un retour à l'ordre moral. C'est dans cette mouvance inquisitrice que se situe sans doute la production fort aseptisée de cette jeune artiste helvétique que je n'hésiterais pas à qualifier de réactionnaire si ce vocable pouvait encore trouver un quelconque écho auprès de mes derniers lecteurs. Le projet un tantinet phobique de Virginie Kline repose sur un dispositif d'assainissement des ateliers d'artistes, jugés par elle trop crades, trop grunge. Sa visée : débarrasser la peinture de ces souillures, coulures et éclaboussures qui la disqualifient depuis un siècle, en jetant ces dernières littéralement à la poubelle. Cette radicalité de façade à destination des analphabètes et des esprits manichéens (ce qui tout compte fait représente finalement un sacré tas) lui a valu de passer récemment sur une chaîne de télé européenne à vocation culturelle et de se tailler ainsi en cinq minutes, selon la prophétie de Warhol, une popularité qui dépasse de beaucoup, soit dit en passant, le seul cadre de son village natal.

Depuis l'indélicat dripping de Pollock, nous dit, revancharde, cette Jeanne d'Arc de la propreté, la tache et la coulure n'ont cessé de gagner sournoisement du terrain sur la peinture de qualité, avec la complicité criminelle de quelques décideurs désignés par elle comme irresponsables et par trop complaisants. En vertu de quoi, elle nous exhorte en toute bonne foi à un peu plus de mesure et de raison, à une manière de nettoyage rédempteur dont la poubelle constituerait, en quelque sorte, son étendard programmatique. Cet objet banal de la récupération en vrac des détritiques que notre regard évite scrupuleusement, ce dépotoir tant de fois célébré de manière religieuse par Jean-Jacques Rousseau lui-même, et devenu bien plus tard seulement l'orgueil des écologistes, n'avait jamais connu dans les développements de son histoire récente un tel degré d'esthétisation et de répulsion entremêlées. On connaissait le souci et la précision quasi maniaque de nos voisins européens dans le tri scrupuleux et scientifique de leurs ordures, on était cependant loin d'imaginer que l'une de leurs plus cyniques ressortissantes pousserait le luxe de la nuance jusqu'à lancer sur le marché une marque déposée de poubelles pour déchets de peinture qu'elle recyclerait illico presto dans le circuit, il est vrai peu exigeant, de l'art comptant pour rien.

Il faut toutefois reconnaître un mérite non négligeable à cette Don Quichotte du retour à l'ordre : celui d'avoir inscrit son projet sur une toile de fond globalement irrécusable, à savoir que notre époque se distingue moins par la puissance de ses goûts que par celle de ses dégoûts. Cette arriviste au langage javellisé ne fait, en ce sens, qu'exploiter malicieusement un trait dominant de la période actuelle, afin de légitimer une pratique qui flatte jusqu'au vertige les instincts les plus rétrogrades de ses contemporains.

Les poubelles de Virginie Kline nous entretiennent donc prioritairement de la puissance du dégoût. Nous ne serions plus affectés, selon elle, par les grandes pulsions ou impulsions positives qui se seraient subitement volatilisées. Nous ne marcherions plus à l'élection ni à l'attraction mais à la répulsion. Tel serait notre nouveau carburant. Dans une interview récente, elle déclarait : « Les constellations du goût, du désir, comme celles de la volonté d'ailleurs se sont défaits, on ne sait par quel effet mystérieux. Par contre, les constellations de la mauvaise volonté, du rejet et du dégoût, se sont, elles, considérablement renforcées. C'est de là que naît une énergie nouvelle, une énergie inverse, une force de répulsion qui nous tient lieu de moteur. Seuls les processus de rejet me stimulent, les projets me fatiguent ».

La ruse argumentaire de Virginie Kline, et peut-être l'ironie théorique contenue dans son travail, consiste à se référer de façon ostentatoire à la grande tradition classique de la peinture, probable stratagème qu'elle nous présente sous le masque d'un banal retour du refoulé en costume culturel.

Voilà en substance le genre de littérature dont nous abreuve cette janséniste de 23 ans pour justifier sa croisade : « À l'égard de la tache, de la coulure, qui constituent des débordements intempestifs de la couleur (à la lettre : excentricité), la tradition de la peinture occidentale peut s'enorgueillir d'avoir toujours montré la même répugnance que l'écriture à l'égard du pâté. Et pour les mêmes raisons : la tache comme le pâté trouble l'écriture (donc la lecture) et obstrue la représentation comme le ferait une poussière sur l'œil. C'est pourquoi la première qualité d'une bonne peinture est la maîtrise du geste, du dessin et de l'intention. C'est elle qui assure la clarté, la netteté, la propreté, la lisibilité, l'ordre, la police : le dessin doit enfermer la couleur comme on enferme la folie. Mes poubelles fonctionnent comme métaphore du dessin. Elles doivent être appréhendées comme réceptacles féminins venant recueillir amoureusement les pollutions et autres déjections de ces éjaculateurs précoces du pinceau qui se prennent un peu naïvement pour des demiurges. Ces poubelles, je les mets gratuitement à disposition des artistes suisses dans leur atelier, pour qu'ils ne soient pas tentés de maculer leurs supports vierges en attente d'utilisation. Ça leur permet aussi de conserver leur atelier propre en égouttant régulièrement leurs pinceaux. Je récupère ces poubelles à l'occasion d'une visite chez mes amis et les remplace aussitôt par des neuves toujours recouvertes sur leur face externe d'une couleur uniforme ».

Ainsi, il est clair que si techniquement, pour Virginie Kline, la tache, la coulure et le dripping sont des mala-

dresses, des négligences faisant désordre et entropie, moralement se sont aussi des fautes. Elles devront donc être évitées (refoulées) ou effacées (confessées). Toutefois, ce n'est pas parce qu'elle ne représente rien que la tache continue à être refoulée du champ de la peinture mais surtout parce qu'elle ne représente qu'elle-même. Or le soi-disant grand art occidental auquel fait sans cesse allusion notre chère Virginie Kline est par excellence un art du détour. Il ne montre pas les choses, il met en scène leurs doubles.

Je dois cependant vous faire un aveu : j'ai parfois des doutes sur la sincérité des déclarations ou des écrits de Virginie Kline, tant son militantisme hystérique ressemble à un mode plus ou moins habile de promotion. Plus pertinentes, en revanche, me paraissent ses poubelles. En effet, ce dont elles nous entretiennent, c'est de la tension entre le ready made et la peinture. Objet d'un côté, tache de l'autre, c'est-à-dire rien moins que les deux domaines qui depuis Duchamp et Cézanne n'ont cessé de travailler à la déconstruction du système spéculaire / transcendantal de la représentation. La tache et son corrélatif (la trace du geste de peindre) oppose une résistance à la peinture illusionniste qui n'a d'égal que celle que lui oppose l'objet littéral, l'objet tautologique. Tache et objet court-circuitent conjointement le sens du tableau conventionnel. Et Virginie Kline a réussi à fusionner ces deux formes de résistance à la tradition dans une œuvre qui tente par sa désinvolture de nous persuader exactement du contraire. C'est dans ce paradoxe, et dans lui seul, que réside peut-être le maigre intérêt de son travail.

Nita Sisteroli, Responsable de l'Association d'Iconologie Analytique de Milan.

- - -

Linda Sugar Blue

Cette gosse de riches s'est tout bêtement réveillée, un de ces matins magiques qui vous donne pour toujours le sentiment de votre inégalable singularité, avec l'idée que l'art comptant pour rien était sans doute un moyen commode pour gagner sa vie. C'est un domaine, il est vrai, qui correspond parfaitement à ses compétences fort limitées, à son dilettantisme avéré, à son manque évident de diplômes, à sa paresse congénitale, et pourquoi ne pas l'avouer, à son incomparable prédisposition aux mondanités. Son sens des réalités lui a certainement dicté le bon choix : on murmure, en effet, dans certains milieux proches de Wall Street, que l'art est en passe de devenir le créneau porteur par excellence.

Eric Tiaf, *De l'infamie et autre idiotie*, Postures n° 28.

-

Linda Sugar Blue

On aurait tort assurément de se perdre en conjectures sur l'originalité artistique des très racoleuses productions de Linda Sugar Blue – productions laissant toutes au regardeur la désagréable impression de déjà-vu. Il serait encore plus ridicule d'épiloguer indéfiniment sur la légitimité de son appartenance au cercle de plus en plus anachronique des créateurs. Et ce, pour au moins une juste raison morale : c'est qu'il est devenu particulièrement indécent de nos jours d'utiliser le verbe créer ou l'un de ses dérivés ailleurs que dans la sublime mais bien trop rare expression créer des emplois.

Disons-le tout net : un des traits essentiels du caractère de Linda Sugar Blue est le pragmatisme. Nourrie très tôt au biberon de l'esprit libéral, cette gosse de riches s'est tout bêtement réveillée, un de ces matins magiques qui vous donne pour toujours le sentiment de votre inégalable singularité, avec l'idée que l'art comptant pour rien était sans doute un moyen commode pour gagner sa vie. C'est un domaine, il est vrai, qui correspond parfaitement à ses compétences fort limitées, à son dilettantisme avéré, à son douloureux manque de diplômes, à sa paresse congénitale, et surtout, pourquoi ne pas l'avouer, à son incomparable prédisposition aux mondanités. Son sens des réalités lui a certainement dicté le bon choix : on murmure, en effet, dans certains milieux proches de Wall Street, que l'art est en passe de devenir le créneau porteur par excellence.

Pour avoir été conduite au Guggenheim par sa grand-mère à l'âge de 4 ans, un de ces jours de pluie interminable qui n'offre en général à une fillette d'autre solution pour tromper l'ennui que celle de sucer son pouce jusqu'à l'extase, pour avoir reçu un peu plus tard, à l'occasion d'un très très vague anniversaire, un paquet de sucettes, ainsi que l'incontournable album à colorier intitulé Vits des peintres célèbres (dans une version éducative à l'usage des enfants curieux), pour avoir fréquenté de manière assidue, dès l'adolescence, toutes les galeries du Soho où l'on pouvait croiser les garçons les plus sexy de New-York et s'être exaltée peu de temps après pour les très énigmatiques énoncés performatifs de Tommy Vazek (sur ce dernier point, une virulente controverse continue à diviser ses biographes), pour toutes ces raisons donc, et sans doute pour beaucoup d'autres qui me paraissent nettement moins déterminantes, elle a courageusement délaissé la carrière trop balisée de représentante commerciale en sucre d'orge que son père lui avait méticuleusement programmée,

pour le risque assumé de se divertir pendant quelque temps au sein de l'univers sans conséquence de l'art content pour rien.

Elle aurait pu, sans cet esprit rebelle qui la caractérise, devenir très tôt un cadre des plus ponctuels, une bûcheuse opiniâtre, et là, dans cet au jour le jour d'une existence courageusement acceptée, et d'une vie conjugale non moins exemplaire, elle aurait pu se faire, à la longue, une conception certes résignée mais ô combien délicate de l'ordre des choses. Elle aurait même sûrement fini par puiser, dans cette aventure au coeur du banal, un noble motif d'humilité, ainsi qu'un charme d'habitude dans la monotonie de travaux stoïquement accomplis. Et c'est sans doute, estime à juste titre mon confrère Maria Wutz, ce qui aurait pu lui arriver de mieux. Car, pour ne pas avoir su jalousement retenir, enfouie en elle, sa secrète et délicate attirance pour l'art, elle s'est lamentablement fourvoyée dans l'étalage public de l'un des plus grossiers atavismes de l'Homme : sa manie tenace de réalisation.

Comme Martin Tupper me l'a susurré au détour d'un ersatz de conversation, Linda Sugar Blue pourrait entrer, avec quelques bémols toutefois, dans cette catégorie d'artistes bricoleurs qui saturent le champ de l'art d'objets beaucoup trop approximatifs et de surcroît maladroitement soutenus par une argumentation encore plus approximative.

Et pourtant, à défaut d'être toujours bien comprise en Europe sur le plan théorique, Linda Sugar Blue n'en remporte pas moins un succès d'estime grandissant auprès des opérateurs d'outre-atlantique les plus cupides. À quoi ou à qui doit-elle cette promotion éclair ? D'une part à sa grande souplesse mentale (que certains esprits jaloux s'abaissent à taxer d'opportunisme), d'autre part à l'immense fortune de son père qui a su brillamment l'orienter en lui ouvrant très grandes les portes de l'une des plus efficaces agences en transactions artistiques du nouveau monde, je veux parler d'Easy Art.

Le concept de base consenti pour une somme modique par cette société à Linda Sugar Blue – et maintenant largement connu sous l'expression générique de Pièces rapportées – repose sur une manipulation extrêmement familière à tous les utilisateurs de logiciels, à savoir celle du copier-coller. Bien entendu, en tant que concept opératoire, Pièces rapportées n'a de pertinence que par l'argumentaire fort élaboré qui l'accompagne et qui, je dois le reconnaître, mérite parfois que l'on s'y arrête, ne serait-ce que pour mettre à l'épreuve ses propres facultés critiques.

Parmi les succédanés de bribes citationnelles toutes prêtes à l'emploi qui tiennent lieu de légitimation historique à sa production, en même temps que de préceptes tutélaires, il en est une des plus savoureuses, qu'Easy Art lui recommande de placer en toutes circonstances dans la conversation. Elle émane d'Auguste Rodin en personne. Celui-ci, paraît-il, aimait répéter à ses élèves que « Le seul principe à retenir en art est de copier ce que l'on voit ». Fidèle, à la virgule près, au mode d'emploi qui lui a été fourni en kit il y a trois ans en contrepartie d'un chèque dont le montant ne m'a toujours pas été divulgué par ses agents, Linda Sugar Blue s'est fait un point d'honneur à respecter scrupuleusement les consignes argumentaires de sa société en marketing. Même les répliques vis-à-vis de ses détracteurs éventuels ont été programmées sur ordinateur dans un large éventail de simulations. Linda Sugar Blue entraîne sa mémoire plusieurs minutes par jour à l'aide d'exercices appropriés et, ma foi, elle s'en est sortie fort bien jusqu'à ce jour.

Easy Art a également élaboré (cela coule de source) plusieurs types d'argumentaires à l'usage des critiques d'art amis et complices qui sont chargés de défendre publiquement son travail. Le point 46 en donne un exemple édifiant : « Il apparaît clairement à des esprits avertis que les travaux de Linda Sugar Blue ne sont absolument pas une illustration artisanale de l'aphorisme de Benoît Mandelbrot selon lequel quand on peut faire une bonne contrefaçon de quelque chose, on a compris quelque chose. Son travail combinatoire, beaucoup plus sophistiqué que celui qui demanderait une simple habileté manuelle, consiste plus précisément à prélever, à l'aide des techniques de l'informatique industrielle, un ou plusieurs fragments d'œuvres déjà existantes, répliquées le plus souvent en taille réelle (mais pas toujours), et à les assembler, au gré de ses caprices, dans une configuration métisse qui a pour objectif de tourner en dérision la notion obsolète d'originalité, le mythe poussiéreux de l'œuvre unique et rare, en même temps que la notion d'auteur ».

Bref, si l'on en croit cette rhétorique promotionnelle, l'enjeu paradigmatique de son travail passerait par la remise en cause de l'idée de paternité artistique. Sa démarche combinatoire n'aurait ainsi aucun lien avec le chapitre usé des imitations, recommencements, plagiat et autres pastiches. Et le point 52 du mode d'emploi de nous éclairer un peu mieux sur le parti-pris d'éclectisme de Linda Sugar Blue : « On s'aperçoit presque toujours que ceux qui ont commencé par imiter les autres finissent par s'imiter eux-mêmes. Ils ont découvert un filon, acquis un certain tour de main, une sorte de succès qui leur est venu pour une trouvaille d'expression ou pour la mise en scène d'une anecdote. Et voilà que pendant toute leur vie, ils montrent, sans se lasser, cet arrangement coloré pour lequel ils ont été brevetés ». On le voit, tout a été envisagé, même le travers potentiel de l'enlissement dans l'auto-référence.

Pièces rapportées de Linda Sugar Blue lui permet, dit en substance le point 53 de la méthode, et non sans

humour, « [...] d'échapper astucieusement à cette mascarade de l'ego, puisque c'est dans la totalité toujours renouvelée du patrimoine artistique de l'humanité qu'elle peut à tout moment puiser sa ressource, son matériau, et non plus en elle-même. Plus besoin de se référer, dès lors, à ces vieilles lunes qu'on appelait jadis Inspiration ou Nécessité intérieure ».

Et Easy Art de prémunir également sa petite protégée, dans le point 56, d'une éventuelle dérive ou régression qui l'exclurait définitivement de la scène si ludique de l'art actuel : « Linda Sugar Blue ne peut que refuser l'univers austère de tous ces obsessionnels du logo visuel qui se crispent sur une formule unique durant toute leur vie. À tout blason existentiel elle préfère de loin cette approche post-moderne où l'art est appréhendé comme une vaste confiserie dans laquelle il y a des bonbons pour tous les goûts. Retourner à une pseudo-spontanéité, au culte de l'expression, serait, dans son esprit, rien moins que retourner aux stéréotypes, clichés et autres lieux communs dont notre profondeur est constituée. C'est sûrement pour s'être amoureusement imprégnée dans sa jeunesse des thèses hédonistes chères à son père adoré que Linda Sugar Blue use et abuse aujourd'hui du légitime désir de faire ce qui lui plaît, au gré de ses humeurs, et de souscrire à l'hypothèse de l'art en tant que catégorie du Frivole qui prévaut en dignité sur toutes les pseudo-authenticités ».

Afin d'entretenir malicieusement le mystère sur l'origine des parties constitutives de chacune de ses pièces, Linda Sugar Blue nous propose, en regard du titre générique Pièces rapportées suivi de son numéro de fabrication, un sous-titre comportant le nom des artistes copiés-collés ainsi que de très mauvaises photographies (ou photocopies) des œuvres originales ayant servi de matériau à ses délires combinatoires. Enfin, je crois que je ne vous aurais presque rien caché d'essentiel lorsque je vous aurais révélé, en prime, que contrat oblige, Easy Art transmet mensuellement à Linda Sugar Blue la liste actualisée des opérateurs en art qui déboulent à flot continu sur le marché, de telle manière qu'elle puisse optimiser ses caprices à l'aide d'un CD-rom récapitulant la totalité des œuvres scannées sur la planète. Et c'est, à y réfléchir, bien plus qu'il ne lui en faut.

Éric Tiaf, *De l'infamie et autre idiotie*, Postures n° 28.