

MATHIEU MERCIER
A.N.X.

Exposition du mercredi
7 décembre 2005 au
samedi 11 février 2006.
Vernissage le mercredi
7 décembre 2005 dès
18 heures.
Ouverture du jeudi au
samedi de 14 h. à 19h.

Forde
Espace d'art contemporain
11 rue de la Coulouvrenière
CH – 1204 Genève
4 Place des Volontaires
CH – 1204 Genève

tél. / fax + 41 22 321 6822
jfronsacq@hotmail.com
www.forde.ch



Nombre des productions de Mathieu Mercier jouent de l'ambiguïté « duchampienne » entre l'objet de commodité et l'œuvre d'art : un casque miroir, une étagère « architecturée », un tas de plâtre – multiprises...

Doubles, elles sont en effet à la croisée de deux projets modernes. Celui du ready-made qui visait à faire rentrer les objets de tous les jours dans la sphère artistique. Et celui inverse des artistes du Bauhaus qui, riches de leurs recherches formelles, envisageaient de produire des objets de tous les jours. Si certaines œuvres de Mathieu Mercier faisaient référence au bricolage, ce dernier était synonyme d'une confrontation de l'individu au standard et opérait surtout de manière allégorique. L'identité trouble de ces objets est à l'image de la récente vidéo présentée dans l'exposition. Un lent morphing de différentes tâches aquarellées pour lequel Mathieu Mercier s'approprie un des grands standards de la psychologie : le célèbre test de Rorschach dont le principe désormais populaire consiste en une série de formes propices à l'imagination du patient. Le commentaire de ces motifs par le patient permet au médecin d'en déceler les symptômes. À la manière de cette lente vidéo psychédélique, l'œuvre de Mathieu Mercier semble procéder d'un théâtre « savamment » orchestré de figures et de formes conçues pour l'imaginaire. L'exposition devient un espace d'indices comme autant de scénarii, tel un laboratoire où l'on évaluerait « le déterminisme » et « la liberté » du spectateur-acteur mis en présence de polysémies « construites à dessein ».

MATHIEU MERCIER A.N.X

La programmation de Forde bénéficie du soutien du « Département des affaires culturelles de la ville de Genève ».

Avec le soutien de l'AFAA, Association Française d'Action Artistique, et de l'Ambassade de France en Suisse.

Forde, décembre 2005

Genêt Mayor.
Exposition du 27 septembre
au 29 octobre 2005

« Qui lança la mode d'enregistrer des morceaux à l'envers, de laisser à dessin des paroles marmonnées hors micro, d'écrire des lyrics en jouant à la roulette tchèque avec les mots, de réclamer des photos d'Aleister Crowley ou d'Adolf Hitler sur les pochettes de disques ? Qui s'amusa à engendrer des enchaînements autoréférentiels suggestifs dans les lyrics, pour le plaisir autoproclamé de créer la confusion chez les auditeurs ? (...) Quoi qu'au début, ce fut plutôt innocent, un double standard était ici à l'œuvre. (Chez lui, le cryptique était un refuge contre la condescendance des intellectuels, dont les prétentions, qu'il haïssait, auraient pu refléter les siennes). Par la suite, son expérience du LSD et sa relation d'amour/haine avec le surréalisme de Dylan le poussèrent à embrasser la confusion créative d'une manière beaucoup plus délibérée. L'essence de la confrontation entre la société bien pensante et la contre culture résidait dans le clash entre une pensée littérale/logique et une pensée latérale/intuitive¹. »

Contre la méthode littérale : la méthode latérale. Spontanée ou étudiée, préférentiellement située dans un espace mouvant entre ces deux extrémités, jouant sur une alternative permanente entre plaisir innocent, voire régressif, du jeu, et sarcasme quasi visionnaire. Hormis cette archétypale tension pop, la méthode latérale est, faut-il insister, une approche par la bande, élaborant une critique rusée, jamais frontale comme l'indique son nom, du centre et de ses motifs convergents, sans opter pour un non-alignement radical. La méthode latérale convient aux états d'esprit combinant pragmatisme et complexité conceptuelle, sagesse de bon aloi et aspirations conflictuelles. La méthode latérale convient à Genêt Mayor, parce qu'il cumule les qualités susmentionnées, mais aussi parce que ses sculptures effectuent moult permutations entre le centre et ce qui en dévie, l'exact milieu et la périphérie.

GENÊT MAYOR

En guise de compte rendu
de l'exposition, un texte
de la critique et artiste
Ophélie Reynaud-Dewar sur
l'œuvre de Genêt Mayor.

On pourrait d'ailleurs parler de sculptures permutable à leur sujet, non pas permutable « entre elles » (quoique), mais dont les intentions, ainsi que les résultats, seraient permutable. Par exemple : *White Falls*, 2003, est une œuvre murale qui évoque de loin une forme moderne, certes déformée, mais esthétiquement satisfaisante, sinon belle, blanche et abstraite. De près, il s'agit de l'assemblage d'œillettes blancs autocollants destinés à renforcer les feuilles intercalaires de classeurs. Loin d'être « seulement » déceptif, le choix des œillettes est presque spectaculaire, et pas seulement pour sa dimension obsessionnelle/névrotique. Avec cet effet de surprise, ce n'est pas le matériau sélectionné, mais la réception première qu'on pouvait avoir de *White Falls*, celle d'une œuvre formaliste assez réussie (sans compter la dimension féminine du titre, évoquant un poncif du sublime), qui est transformé en une intention profondément banale. Vous suivez la taquinerie ? *L'origine du Monde*, 2005, reprend le procédé matriciel de la linogravure, soit un dessin maladroit évoquant diverses structures fractales (toile d'araignée, constellation, chou romanesco, atome), gravé sur un bout de linoléum de forme approximativement ronde. *L'origine du monde* est circonscrite par *Ghostbuster*, 2005, un très grand anneau constitué de patches d'adhésif signalétique. *Ghostbuster* est le titre d'un célèbre blockbuster des années 80, et, alternativement, le nom donné à la

variante relax d'un exorciste, tandis que *L'origine du monde* convoque immédiatement le souvenir d'un tableau aussi majeur que cryptique. Avec cet agencement d'œuvres, la solution de la permutation est multiple, recomposable à l'envi : sublime minimal² - minimal pop, grand art - basse culture, art brut - pop art, etc...

Genêt Mayor convoque subtilement la responsabilité décisionnelle de son audience, sa capacité à manipuler ses acquis critiques, à les superposer, les faire glisser ou les permuter, sans annihiler les uns au détriment des autres (trop facile). « La machinerie de la négation dialectique, qui transforme chaque chose en son opposé, est radicalement écartée en tant que pierre angulaire de la critique d'art académique, de la théorie contemporaine de la culture, et de l'industrie culturelle³. » L'art de Genêt Mayor n'est pas dialectique, mais syncrétique. Il ne table pas sur l'implacable logique d'une successivité par le vide, ne transforme pas « chaque chose en son opposé », n'effectue pas de figures logiques figées en mode hiatus. Il re-dispose, combine, agence, cumule, trie avec désinvolture ou méticulosité, organisant autour de lui un territoire précis, à l'intérieur duquel les figures exécutées, délestées de toute scan-sion hiérarchique, seraient animées par un mouvement permanent, une forme d'instabilité dynamique, un *souffle de vie*. Eh oui ! aussi candide soit l'idiome, il décrit la dimension performative qui infuse ces objets, et la nature foncièrement simple, quotidienne, banalisée, des matériaux de bricolage qui les composent. Ces choix matériels ne structurent pas un discours (sur le *Do-It-Yourself*, le réel, ou la société contemporaine du loisir à l'heure des bricolages les plus branques), ils opèrent au contraire une sorte de retour intuitif à la vie, et à tout un panel d'actions ordinaires. « Le matériel de bricolage me permet de travailler efficacement avec mes mains. (...) Je ne fais pas de croquis, je ne prends jamais de mesures. Je pense aux pièces suffisamment à l'avance, puis je fais les choses rapidement. Je ne me laisse pas vraiment la possibilité de gommer ou de corriger. J'essaye dans la mesure du possible de

¹ *Revolution in the Head, The Beatles' Records and the Sixties*, Ian MacDonald, PIMLICO, 1998 fully updated edition, p. 274. (ma traduction) Le passage cité est un extrait de l'analyse du morceau « Glass Onion », LP *The Beatles*, écrit par John Lennon comme une réponse sarcastique aux rocambolesques interprétations données par les fans des Beatles au sens de leurs morceaux.

² Voir, au sujet de cette collusion, Lucy Lippard : *The Forms of Time: Earth and Sky, Words and Numbers, in Overlay: Contemporary Art and The Art of Prehistory*, The New Press, 1983, reproduit dans cat. *My Head is on Fire but My Heart is Full of Love*, publié par le Modern Institute, 2002, p. 29. Également, Barbara Rose : ABC Art, paragraphe *The Infinite: Negation and Void*, Art in America, Oct-Nov 1965, reproduit dans *Minimal Art, A Critical Anthology*, Ed. Grégory Battcock, California Press, 1995, p. 295.

³ Saul Anton, *Bear Necessities*, texte monographique sur Rachel Harrison, Artforum, nov 2002. (ma traduction)



Association française d'action artistique

travailler sans filet, l'objectif étant avant tout d'exécuter une figure⁴.

De ces «figures», il résulte une pléthore de petites sculptures, de dessins, de peintures, quantité témoignant de l'intraduisible conviction, partagée avec un artiste comme Tom Friedman, que *Less is a Bore*. Les objets sculpturaux, monocomposites, attestent d'une sophistication formelle tempérée par une fraîcheur et une immédiateté non feintes. *Les bâtons*, 2005, élégantes tiges vertes sur lesquelles sont enfilées des corolles en plastique souple, accessoires peut être destinées au jardinage, exécutent avec grâce la figure périlleuse de souscrire à un trope de la sculpture formaliste, que les plus malicieux reconnaissent comme une catégorie à part entière: le *stick art*. Construits à partir d'une accumulation de tampons (ou chevilles à bois, si l'on n'est pas suisse), *Petite Cathédrale*, 2005, et *Traitillés*, 2005, sont «faits» d'une même «honnêteté»

matériologique, décrivant un retour concerté au littéralisme de l'art minimal, quoique dans une version passablement érodée, dont la modestie appuyée de cette *Petite Cathédrale* rase motte serait l'archétype.

«Par contraste avec les illusionnistes, les concrétistes préfèrent l'unité de la forme et du contenu, plutôt que leur séparation. Ils préfèrent le monde de la réalité concrète à l'abstraction artificielle de l'illusion. (...) Un concrétiste perçoit et exprime une tomate pourrie sans changer sa réalité et sa forme⁵.» Avec Genêt Mayor, Fluxus meets Formalismus, et cette collusion est un antidote à l'ennui généré par les positions catégoriques, le cynisme des réappropriations manichéennes et la confrérie des pensées convergentes et *like minded*. La pensée «latérale» de Mayor le maintient dans une altérité radicale, dont la plus grande qualité n'est pas de revendiquer sa complexité conceptuelle

et sa non sujétion aux catégories dominantes, mais de le faire avec charme. Et d'opérer ce faisant un subtil retour à la vie, telle, du moins, que toute personne élégante se ferait un devoir de la considérer.

«L'art existe en tant que mouvement dynamique et réversible, à l'intérieur duquel une œuvre peut rendre la vie plus intéressante que l'art, non parce que l'œuvre est à peu près aussi ennuyeuse que la vie, mais parce que la vie est au moins aussi complexe que l'art. Cela peut sembler paradoxal, mais nous avons souvent besoin de formes artistiques simples, voire littérales pour nous décrire la complexité de la vie⁶.»



⁴ Extrait d'un entretien avec Fabrice Stroun, publié dans le livret du Prix Manganel, 2001.

⁵ Georges Manciuinas, extrait d'un manifeste écrit pour le concert *Après John Cage* donné à Wiesbaden en 1962, reproduit d'après une archive microfilm dans *Art In Theory, 1900-2000, An Anthology Of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison et Paul Wood, Blackwell Publishing, 2nd ed, 2003, p. 728. (ma traduction)

⁶ Anna Dezeuze, *Transfiguration of the Common Place*, Variant Magazine, volume 2, n° 22, spring 2005, p. 17. (ma traduction)