

Qui fait la bête fait l'ange

Depuis ses débuts à la galerie Barbara Gladstone en 1991,
Matthew Barney fascine autant qu'il agace.

PAR ALEXANDRA FAU

Depuis ses débuts à la galerie Barbara Gladstone en 1991, Matthew Barney fascine autant qu'il agace. Si certains s'enthousiasmèrent pour son imaginaire débridé – criant au génie – d'autres lui reprochèrent ses références appuyées à l'art des années 70. Et la polémique continue. Qui se cache derrière cette icône de l'art contemporain ? Une bête ? Un ange ? Un ex-mannequin-athlète à l'ego surdimensionné ? Un type simple à la « modestie abyssale, à l'exquise politesse et à la plastique parfaite » ? Quoi qu'il en soit, l'« enfant gâté du monde de l'art »⁽¹⁾ ne se refuse aucune extravagance. Pour la sortie de *Cremaster 3*, il imposa de telles conditions que même le Guggenheim de New York ne fut pas en mesure de le supporter financièrement ; à lui seul le budget du film est digne d'une production hollywoodienne⁽²⁾. Il a été coproduit par l'artiste et sa galerie grâce aux ventes générées par ses œuvres antérieures (des millions de dollars proviennent des produits dérivés de ses films). L'artiste français Pierre Huyghe reconnaît que Matthew Barney sait « se donner les moyens de produire son monde »⁽³⁾. Résumant la totalité de l'œuvre cinématographique, des sculptures sont exposées et juxtaposées au cycle *Cremaster* comme des fragments du squelette. Pour autant Jade Linaard se demande si l'artiste n'est pas tombé « dans le piège du marché, fabriquant toujours plus d'accessoires et d'images, vendues toujours plus cher à des musées et des collectionneurs

enclins au fétichisme ». L'« artiste le plus complet de sa génération » s'avère un homme d'affaire avisé. Mais pour Matthew Barney le corps est davantage qu'un business et il le présente dans ce qu'il a d'animal et de sexuel. Jean Clair ne dit-il pas que « le sida est opportunément venu nous rappeler que nous étions mortels et, à ce titre, animaux de jouissance autant que de mortification » ? Alors qu'en compagnie de la Ciccilina Jeff Koons se livrait à des ébats sans préservatif, notre « fiancé idéal de l'Amérique »⁽⁴⁾ tentait de traduire en images l'inconscient WASP. Et il continue. Au total, il ne fait qu'érafler le puritanisme. Son univers reste esthétiquement correct. Dans son dernier film *DR9 (Drawing restraint 9)*, il montre des corps amputés ou insensibilisés, comme sous l'emprise d'un analgésique puissant, dans des atmosphères aseptisées. La vaseline (son matériau de prédilection, sous forme liquide ou solide) annonce par sa transmutation la montée d'un désir imminent. Les pleins et les vides qu'elle génère questionnent les phénomènes de transsubstantiation. Née de cette mystérieuse alchimie, l'œuvre pose la question du post-humain, ou comment réconcilier éthique et esthétique. À l'instar de Michel Journiac qui, dans sa messe⁽⁵⁾ pour un corps, donnait à manger du boudin de son sang, les deux occidentaux de *DR9* se donnent à manger l'un et l'autre. Ce cannibalisme primaire définit-il un corps post-chrétien ? Barney ne se réfère pas au religieux, ni explicitement, ni implicitement. Il élabore un prototype d'humanoïde sexuel entre homme et animal, s'inventant une mythologie fondée sur l'hybridation des corps, qui n'est pas sans rappeler le travail de

Joseph Beuys. En 1974, durant une semaine, ce dernier partagea avec un coyote l'espace de la galerie René Block de New York⁽⁶⁾. Comme Beuys (qui situe l'antagonisme entre Nature et Technologie, entre Art et Science), Barney signifie que l'homme actuel est un homme blessé. Le corps est l'expression d'une société où la déficience physique n'a plus sa place ; en témoignent les vives réactions devant l'exhibition à Trafalgar Square de la statue « *Alison Lapper Enceinte* » du britannique Marc Quinn. Handicap et difformité seraient-ils le monstrueux dont notre société veut se prémunir ? Comment une telle sculpture en marbre (de 3,50 mètres) représentant une femme enceinte aux membres atrophiés peut-elle inspirer autant d'effroi ? C'est oublier ce que l'*actionnisme viennois* pouvait produire durant les années 70... Tout comme Quinn, Barney propose un art moins provocant, à ceci près que tous deux l'exposent à un plus grand nombre. Lorsque Hermann Nitsch se livre à des éviscérations d'animaux dans son *Théâtre orgiaque des mystères* (1960), c'est en présence d'un public d'initiés. Barney use de l'art de la performance (par essence intimiste) à une autre échelle : non content de projeter son cycle *Cremaster* au musée d'art moderne de la ville de Paris, il le diffuse également dans les salles de cinéma. L'endurance est une composante de l'art de la performance que Matthew Barney exploite abondamment. Lorsque, dans *Cremaster 3*, il escalade la structure intérieure en spirale du musée Guggenheim, l'ex-athlète remet à l'épreuve sa résistance physique. D'une certaine manière, c'est ce que fait Christian Boltanski lorsqu'il tousse à s'en faire

cracher le sang ⁽⁷⁾. Soit dit en passant, le cycle *Cremaster* sollicite l'endurance mentale du spectateur en lui infligeant plus de six heures de bobines. On fait l'expérience de la durée tout en essayant de décrypter un scénario pour le moins nébuleux. Selon *Les Inrockuptibles*, l'art de Matthew Barney est : « Total, autosuffisant, voire écrasant, (il) impose son esthétique et ses règles au risque de devenir autoritaire tant il semble imperméable aux sensations et aux aspirations des autres, celles du public et des artistes ». Esthétique

rappelons combien la création contemporaine repose souvent sur une réactivation du passé multipliant citations et hommages à l'histoire de l'art. Au risque de rendre la lecture complexe, Barney se joue de l'accumulation de symboles pour créer un style singulier, reconnaissable entre tous. Ce style, que l'on pourrait qualifier d'« hétéroclite », puise dans les arts de cultures nombreuses. À ce titre le film *DR9*, qui est une commande du musée d'art contemporain de Kanazawa (pour la commémoration des bombardements

personnages hybrides aux personnalités multiples. Barney s'interroge sur la génétique, sur les chirurgies et, en général, sur toute forme de manipulation de l'individu. L'artiste se voit-il comme monstre ou deviendrait-il vecteur de la monstruosité ? En s'ouvrant à la science, l'art des années 90 a cédé à cette tentation : Wim Delvoye, auteur de plusieurs versions de *Cloaca* (machine reproduisant le système digestif humain), a conçu grâce à la chirurgie esthétique un chien (*Laïka*) ayant sa propre tête. Cela présage-t-il la



qui s'inscrit dans l'héritage du maniérisme. Un maniérisme post-moderne ? En tout cas, Barney reprend et réinterprète les codes picturaux : composition surchargée, préciosité dans les détails, foisonnement et virtuosité de l'ornementation, corps élancés au teint de porcelaine, lumière froide et couleurs vives, électriques ; et un certain goût pour la contrainte fait écho aux recherches élaborant un canon de la forme, avec l'inscription du corps humain dans une ligne serpentine. La beauté de corps athlétiques, longilignes, sert une composition complexe.

Semblable à la perfection glacée d'un Bronzino (qui peut paraître rébarbative), l'œuvre de Barney suscite parfois une lassitude. Les critiques lui reprochent son esthétique précieuse et méticuleuse. Anaïd Demir évoque « sa précision chirurgicale et ses jeux de références mesurés » ⁽⁸⁾. Cette virtuosité ne saurait se suffire à elle-même. Heureusement ses films ne se contentent pas d'être un prétexte à exposer objets, matières, costumes, sites, corps. À ceux qui le qualifient de « champion du recyclage universel »,

de Nagasaki et d'Hiroshima, fait référence à la culture nippone (cérémonie du thé et costumes traditionnels mêlés d'emprunts inuits), à la culture occidentale ainsi qu'à l'art américain. Ces références codent l'œuvre, contribuant à son hermétisme.

En dépit de pans énigmatiques, voire obscurs, on ne peut être que fasciné par un tel monde, peuplé de

naissance d'un « post-humain » qui serait à l'image des boucs à doubles cornes ou des satyres monstrueux du *Cremaster* ? Comme le souligne Anaïd Demir, Matthew Barney « nous montre en effet qu'au fil du temps son travail n'en finit pas de s'enrichir et n'a rien d'une simple affaire de conjoncture ou d'époque puisqu'elle touche intuitivement à tous les nerfs du monde universel. »

(1) Anaïd Demir, « Matthew Barney, itinéraire d'un enfant gâté », in *L'Œil* n°540, octobre 2002.

(2) *Cremaster 3* a coûté 4 millions de dollars

(3) Jade Lidgaard, « la tension du testicule », in *Les Inrockuptibles* n°359, 9 octobre 2002.

(4) O. Reneau et A. Demir, *The body in Technikart* n°22, mai 1998.

(5) Dans « Messe pour un corps » (1969) Michel Journiac, du mouvement *art corporel*, célèbre une messe en latin dans la galerie Daniel Templon à Paris. Travesti en prêtre, il propose pour l'eucharistie une hostie faite de boudin cuisiné avec son propre sang. Loin de se faire le chantre de l'anticléricalisme, il prétend représenter, selon ses propres termes, « l'archétype de la création » : l'homme se nourrissant de lui-même, et les hommes se nourrissant de l'artiste.

(6) Action intitulée : *Coyote, I like America and America likes me*.

(7) « L'homme qui tousse » de Christian Boltanski (réalisé avec J.C Valesy), 1969. Film cinématographique 16 mm couleur, sonore. Durée : 3'

(8) Anaïd Demir, « Matthew Barney, itinéraire d'un enfant gâté », in *L'Œil* n°540, octobre 2002.