

Un Océanien dans le Jardin d'Eden

Par Sébastien Gokalp

Qu'est-ce qui pousse Gilles Barbier à faire des œuvres de manière compulsive, avec des sujets apparemment sans lien et ne privilégiant aucune technique ? Difficile de cerner un artiste qui représente la déraison ; comprendre l'œuvre de Barbier semble d'ailleurs un beau contresens en soi. Dès ses débuts, la confusion s'installe, les visiteurs demandent en découvrant son atelier « vous êtes nombreux à travailler ici ? » Il procède par déconstruction, se développe en suivant différentes stratégies narratives pour constituer une invraisemblable cosmogonie qui s'inscrit pourtant dans le réel, nourrie de disciplines aussi diverses que l'esthétique, l'histoire, la psychanalyse, l'histoire de l'art, la philosophie, les sciences, la bande dessinée ou encore l'économie. Ces domaines, dont il importe souvent les concepts et les tournures, lui permettent d'échapper aux attendus de l'art, de quitter l'autoroute Duchamp. Il pousse la figuration, le mimétisme et la narration jusque dans leurs retranchements les plus absurdes.

A la sortie des Beaux-arts, Barbier fait face comme tous les artistes à la sempiternelle question, qui souvent guide le reste de leur production : que faire ? Quel type de production, quelle école de pensée, quelle lignée esthétique, quel positionnement, pour affirmer quoi ? Il se retrouve cerné d'impératifs tacites qui définissent le « bon » artiste : l'authenticité, la cohérence, le sens, le style, la permanence - et définissent les possibilités esthétiques, expressionnistes, conceptuelles, relationnelles, etc. Il choisit alors de tout faire, dans toutes les directions : *Je suis troublé par un présupposé fondamental qui veut qu'en matière de production artistique (mais qui vaut aussi pour toute sorte d'activité), la décision doive procéder par exclusion de certaines options, car ce processus d'exclusion ou de filtrage renfermerait des parties valables du « moi », du sujet qui pense, sent et produit.*¹

Cette ouverture forcée passe par la mise en place de protocoles générant de l'aléatoire. Il s'inspire de logiques des disciplines scientifiques, créant un décalage : « A cette époque [1995] j'étais très préoccupé par les processus de décision à l'intérieur de la conception et de la production d'œuvres, toutes les questions qui interrogent la façon la plus efficace de naviguer entre les différentes possibilités qui se présentent (et que j'appelle maintenant les « versions ») quand il n'y a pas de programme établi. »²

En 1992, il lit *L'Homme Dé* de Luke Rinehart, dans lequel un psychanalyste prend toutes ses décisions selon les résultats d'un lancer de dés (violer la voisine, changer brusquement la thérapie d'un patient, etc). Il met alors en place le système « Jeu de la Vie », inspiré de la cybernétique et des automates cellulaires de Conway. Ce système combinatoire est transposé en énoncés plus ou moins précis dont la genèse doit être imprévisible ou anecdotique : *Habiter la peinture, Partir à la conquête de l'espace, Faire quelque chose avec n'importe quoi, Travailler le dimanche*. – *L'Hospice* par exemple naît d'une brève à la radio annonçant que Disney cherchait à repousser l'entrée de Mickey dans le domaine public, d'où l'énoncé *Placer des Super Héros dans des corps qui ont l'âge de leurs copyrights*. Certains disparaissent rapidement (*Refaire les logos de la bande dessinée*), d'autres comme *Copier méthodiquement un dictionnaire Larousse de 1966* sont toujours pratiqués. Ce principe permet de créer, à partir d'un système, des œuvres issues du chaos, imprévisibles et illimitées en nombre. Barbier est dans la logique que Raymond Roussel développe dans *Impressions d'Afrique* : des énoncés rationnels poussés à l'extrême, qu'il laisse se développer, « filer », mènent à des scènes folles. Gilles

¹ « Entretien avec Thom Collins », *La meute des clones trans-schizophrènes*, Les cahiers du musée de l'Abbaye Sainte-Croix, n°91, catalogue d'exposition, 2000

² Entretien avec Thom Collins, op. cité.

Barbier cherche l'œuvre sans antécédent, sans modèle ni raison, inattendue ; les informaticiens appellent ce genre d'événement imprévisible et unique en informatique un *Jardin d'Eden*.

L'œuvre de Barbier se constitue comme un réseau, chaque pièce renvoyant à d'autres, se recombinaut comme les tourniquets des *Dessins Noirs* qui génèrent des espaces différents à chaque quart de tour, cependant sans cohérence centrale ni dimension programmatique³. Pierre Sterckx applique ainsi une lecture deleuzienne autour des concepts de rhizome, tanière, etc⁴. Barbier hait la notion de « démarche », formatée, à laquelle il préfère celle de développement organique. Ses énoncés sont des cellules se développant à partir de souches, selon des rythmes et des quantités irrégulières : « je vois mon travail comme des cellules actives qui produisent des pièces. De temps en temps, une émerge, une autre s'éteint. A partir de ces cellules, je peux développer différentes versions de ce même projet ; mais la cellule ne va pas évoluer ; c'est comme une machine. Elle va plutôt muter. Stylistiquement – il faudrait déjà définir mon style ! - je n'évolue pas ; tout au plus j'empile de plus en plus des strates de lecture – même si je continue à faire des œuvres de lecture plus immédiate. »⁵ Cette métaphore est empreinte de sa jeunesse passée au Vanuatu, où il a continué d'aller jusque récemment : les paysages y sont en continuelle évolution, la végétation croissant à une vitesse inimaginable. L'ensemble constitue des écosystèmes, chaque œuvre ou ensemble se nourrissant et existant grâce aux autres. Avec le temps, les niveaux d'interprétation se sont multipliés, ses œuvres récentes offrant des possibilités de lectures de plus en plus nombreuses : « le programme générique de l'œuvre n'est pas non plus un exercice de cryptage, il ne constitue pas non plus un ésotérisme. Aucune épreuve, aucun message caché, aucune vérité, aucun salut, aucun clergé. L'art est un espace absolument disponible qui n'existe et ne résiste que dans son usage, ni un divertissant jeu de cache-cache. Toutefois, il atteint de temps en temps un tel niveau de complexité, d'altérité, de singularité, d'étrangeté, voire de simplicité, qu'il se met à résister doucement et poliment à l'obsession des réductions formelles, des synthèses rapides, à la manie de l'attribution des qualités, des distributions de prix. Il se retire lentement, perd en visibilité. C'est cette résistance-là que l'on entrevoit dans l'art et qui excite notre curiosité, c'est cette résistance qui érotise notre rapport à l'œuvre, c'est encore elle qui nous encourage à sortir de nos têtes. »⁶

A l'éclatement de son univers répond une obsession de sa propre image. Cette identité sans cesse affichée et parodiée contrebalance sa dissémination. Dès ses premières séries photographiques (*Planqué dans l'atelier*, 1996, une sorte de « Où est Charlie ? », des objets agencés d'une certaine manière pointant sa présence sa présence réelle ou supposée), le clone constitue le seul élément récurrent de son œuvre. La question du double, depuis le *Doppelgänger* jusqu'au *Monde des permutants* de Greg Egan permet de traiter en creux celle de l'identité. Son propre corps est pour Barbier l'outil le plus souple, toujours à disposition. Il permet de rendre visible le temps, le vieillissement des tissus, le devenir, la durée. Ces « *mini-moi* » sont des clowns plutôt que clones, masques mortuaires ou têtes de caractères à la Messerschmidt, figurines sapées dont la multiplication forme un puzzle. Les corps et visages grimaçants aux yeux toujours clos tournés vers l'intérieur, sans échange avec le spectateur, sont des pions déplaçables à volonté, des coquilles vides costumées, générant des profils différents selon leur combinaison. Développant son vocabulaire plastique dans les années 1990 qui avaient exclu le corps du monde de l'art, il raconte la révélation que fut pour lui Paul Thek : « je pense que le sentiment d'invasion de son propre corps par des choses contre lesquelles on ne peut absolument rien a été de même nature [que le mien]. Tu mesures sans doute l'énorme soulagement que m'ont procuré des pièces comme *The Tomb of Death of a Hippie*, *Fishman* ou comme la série des *Technological reliquaries*. Dans cette dernière, comme tu le sais, la viande, sous son aspect le plus brut, est enchâssée dans des caissons de plexiglass aux formes de plus en plus complexes, dans des fragments d'armures. »⁷

³ Eric Mangion, « Gilles Barbier, des embuscades dans la planification », *L'œuvre en programme*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Fage éditions, catalogue d'exposition, 2005

⁴ Pierre Sterckx, *Gilles Barbier, un Abézédaire dans le désordre*, Les Editions du Regard, 2008

⁵ entretien avec l'auteur, Marseille, 26 avril 2015

⁶ « AVANT TOUTE CHOSE... Une conversation entre Jean-Yves Jouannais et Gilles Barbier. » Marseille, 2004, inédit

⁷ Mail à l'auteur, 2014

Il occupe le territoire comme des archipels ponctuent les océans. Gilles Barbier, l'enfant du Vanuatu, pays absent des cartes **de colons Européens**, paumé dans l'immensité liquide, changeant d'aspect tous les mois au gré des saisons et cycles de la végétation, détenant le record mondial du pays le plus exposé aux changements climatiques, à 1750 km du premier grand pays (l'Australie) « aime penser [son travail] comme un territoire constitué de déserts, de forêts, de zones cultivées, peuplé de multiples espèces de faune et de flore – certaines sont symbiotiques, d'autres antagonistes – qui peuvent copuler, muter, émerger ou disparaître. »⁸ Ses œuvres, mondes indépendants parfois à des années-lumière les uns des autres, ne sont pas sans évoquer ces rochers du **sud-est** du monde, si différents les uns des autres mais établissant le maillage d'un continent.

La tentation est grande de lire son œuvre à la lumière d'une analyse de plateau-télé, sa production sans répit permettant de faire tenir ensemble son moi, contrebalancer ses tendances schizophréniques à l'éclatement, son « impression d'avoir un cloaque à la place du cerveau, un jabot et plusieurs estomacs de ruminant à la place des neurones »⁹. Pourtant, dislocation ne rime pas avec psychose, sa faille identitaire n'est pas pathologique mais séminale : « je voudrais montrer très clairement que les individus relèvent d'une incohérence dynamique [...]. Et si on m'impose de force un système inconfortable, des aspects résistants de mon moi vont s'exprimer sous des formes critiques ou corrosives. En utilisant le clonage comme métaphore, je ne peux que suggérer la nature potentiellement résistante ou perturbatrice des ces différentes facettes. Partant de là, je trouve la question de savoir qui je suis ennuyeuse et stupide. »¹⁰ Avis aux psychanalystes.

Gilles Barbier choisit systématiquement la solution la moins conforme, celle qui par définition débouche sur de l'immaîtrisé, de l'immaturité, de l'imprévisible, aux antipodes des convenances, avec la liberté comme seul horizon.

L'inconvenance est d'abord matérielle. Il maîtrise nombre de techniques comme la sculpture en résine, le dessin, la gouache, la photographie, l'installation et même le Posca sans en privilégier aucune. Il pratique le moulage à outrance, une technique qui semble facile, ne nécessitant pas de savoir-faire « artistique », et pour cela déconsidérée. Georges Didi-Huberman a ainsi montré comment à la Renaissance, Ghirlandaio, qui expérimentait sans cesse, fut critiqué pour avoir moulé d'après nature des visages et des drapés.¹¹ Si le résultat est toujours parfait (« comme je ne sais pas pourquoi je le fais, il faut que ce soit impeccablement fait »¹²), d'une grande force visuelle, résultat de nombreuses étapes de production, lui-même n'aime pas faire et s'attache surtout à mettre en place des protocoles de production, notamment par la réalisation de moules, note scrupuleusement les mélanges de couleur afin, une fois la bonne teinte trouvée, de pouvoir déléguer : ce n'est pas le faire mais le reproductible qui l'intéresse. Ce rejet d'une compétence, d'une virtuosité (même si réussir un moulage est en réalité très difficile) est réaffirmée par le travail d'équipe : une fois le protocole mis en place, ce sont ses assistants qui réalisent les copies, « copient les copies ». Paradoxalement, si la forme séduit - et Barbier tient à ce que toute personne, qu'elle soit éloignée de l'art ou fervent amateur puisse être saisi - elle n'est pas le sujet de l'œuvre. Ses *Dessins Noirs* par exemple, sont à la fois intimement liés à son quotidien, comme un journal, conçus par lui mais toujours réalisés par ses assistants - une machine qui fonctionne, et qu'il pourrait même vendre, comme d'autres vendent des licences. Seules les pages du dictionnaire, qui lui servent à décompresser des grosses sessions de travail et se ressourcer sont entièrement faites par lui.

⁸ « Entretien avec Thom Collins », op. cité

⁹ Eric Mangion, « Gilles Barbier, des embuscades dans la planification », *L'œuvre en programme*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Fage éditions, catalogue d'exposition, 2005

¹⁰ « Entretien avec Thom Collins », op. cité

¹¹ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte par contact*, les éditions de Minuit, 199x.

¹² Entretien avec l'auteur, op. cité

Son énergie et sa productivité hors du commun interrogent. Les transgresseurs emploient souvent des moyens légers, d'enregistrement plus que d'incarnation, comme si finalement une attitude d'opposition devait garder une forme désinvolte ou légère. Hirschhorn scotche, Labelle-Rojoux griffonne, Duyckaerts performe, etc. Barbier au contraire insiste, met les moyens, moule, accumule, assemble, conçoit des dispositifs de grand format pour ses installations, réfléchit à la pérennité de ses sculptures en résine, soigne les détails. Difficile de ne pas prendre au sérieux ce qui semble issue d'une liberté anarchique.

L'inconvenance est ensuite thématique. Barbier pratique la figuration littérale, la narration, l'autofiction, l'humour, des champs que la modernité avait mis de côté. Prolixe, narrateur hors pair, conteur, chacune de ses sculptures pourrait être décrite autant que vue. Il y a bien depuis les années 1970, quelques retours aux mythologies individuelles, thérapies incarnées, un postmodernisme construit sur le particulier, le local, la figuration ; mais dans un esprit de revanche et avec ironie contre le dogmatisme formel. Plutôt que de s'opposer, Barbier s'insère dans la suite de mouvements et d'artistes de la fin du XIXe siècle comme les Arts Incohérents, les Hydropathes, Alfonse Allais (celui de *Crâne de Voltaire enfant*), le Surmâle d'Alfred Jarry ou le Duchamp des contrepèteries, souvent poliment ignoré. Il imbrique le *low* et le *high* sans qu'il soit possible de les séparer, le séduisant et le repoussant. Ses *Festins* génèrent un malaise, entre l'attirance pour la nourriture parfaitement reproduite et le rejet de cette abondance en résine. Si la société est celle de la consommation, lui-même se place du côté de la production. Alors que ses pairs plus rapidement reconnus développaient un art « relationnel », repensaient l'exposition, la relation au spectateur, Barbier réaffirmait l'objet, l'installation, dans sa dimension provocante et ancrée dans le réel.

L'inconvenance est référentielle. Barbier puise dans la bande dessinée, l'humour potache (*Orgue à pets*, 1996, *l'Yvrogne*, 2000), la science-fiction, le dictionnaire populaire (pas le *Littré*, mais le *Larousse illustré*), non dans un esprit de transgression ou pop, mais par adhésion, reconnaissance de ces éléments d'une culture élargie dans laquelle il a grandi. Il est d'ailleurs bien le seul : les artistes citant la bande dessinée (les festins d'Astérix, Rahan, les *comics* de Marvel) ou la télé, les deux principales sources d'image des années 1970-1990 sont rares ; et la dernière exposition ambitieuse sur art et science-fiction remonte à 1967 (par Harald Szeeman, qui le présente à la Biennale de Venise de 1999). Toutefois, si les œuvres de Barbier renvoient aux formes populaires, il se nourrit de nombreuses références littéraires ou philosophiques : le Jarry du *Surmâle*, le Kafka du *Terrier*, Virginia Woolf ; la schizo-analyse de Deleuze et Guattari, Debord (la psychogéographie, qui lui donne psychobiographie). Extrayant ce qui lui correspond, ou s'en servant de piste de décollage, il affirme : « Je peux même dire que ce qui est produit (et là je parle de l'ensemble de ma production) n'est au fond que l'illustration du texte. Ou peut-être, plus justement, par une manière de retournement bizarre, que le texte en serait l'enluminure ». Le texte est omniprésent (une habitude ... née alors qu'il était en pension éloigné de ses proches), des phylactères aux pages du dictionnaire et aux *Dessins noirs*, de ses écrits à ses analyses sans fin de sa propre œuvre. Il conçoit le langage dans l'espace, que l'échange, la conservation, le mot prononcé génèrent.

Il ajoute une couche de complexité à l'œuvre, propose des interprétations tout en dérivant vers le non-sens, comme dans *Cosmos* de Gombrowicz, chez qui « on ne sait jamais si une situation est construite ou fortuite. Le sens est pris au piège entre deux possibles, mis en suspension. »¹³

L'inconvenance est positionnelle. Barbier revendique le statut de « branleur », celui qui ne fait rien à part s'occuper de soi-même, ou s'adonne à des occupations improductives comme la recopie du dictionnaire. Duchamp clamait « j'aime mieux respirer que travailler », prenant la posture du dandy, les mains toujours impeccables. Beckett incarnait l'absurde dans la répétition d'actions stériles, comme celle de Molloy transvasant ses cailloux d'une poche l'autre. Barbier n'a pas la même élégance ou prétention existentielle : il traîne l'art au contraire dans les bas-fonds, non pour transcender l'humain mais pour en souligner sa dimension bassement organique. Bouffon du roi, Père Ubu, Informe selon Bataille, Idiot selon Jean-Yves Jouannais, il s'inscrit dans une longue histoire de l'artiste jouant au fou pour révéler sans entraves les contradictions du monde. Sa désinvolture se

¹³ Entretien avec l'auteur, 26 avril 2015, Marseille

double d'un immense travail boulimique, concevant sa production comme une performance de longue durée.

L'inconvenance est communicationnelle. Il souhaite que ses œuvres soient accessibles à tous, à un point parfois gênant. Il prend acte de la « pornoïsation » du monde, « réduction dramatique de l'étendue du spectre de stimuli que nous pouvons éprouver ainsi que l'écart entre ceux-ci, de façon à ne constituer plus qu'un seul méga-stimulus consummatoire ». Il définit ses œuvres à l'aide d'un terme inventé par Philippe Marion en 1991, la « médiagénie », qui « permet de mesurer la force de pénétration d'une image dans les mass média. », et dont la *Vieille Dame aux tatouages*, 2002, serait l'illustration. Pourtant, à y bien regarder, ses œuvres sont souvent contaminées d'éléments disruptifs : les petites architectures blanches de ses *festins* ; les peaux de banane parsèment ses espaces ; ses clones ont toujours les yeux fermés, masques mortuaires à répétition. La volonté d'accrocher est contrebalancée par l'inquiétude de se voir réduit à une seule lecture.

Chaque pièce de Barbier est une expérience particulière, parfois dérangeante, toujours marquante. Refusant d'être cataloguée, ne respectant pas les codes, faisant le grand écart entre le formel et programmatique, le n'importe quoi et le sophistiqué, l'œuvre de Barbier résiste à toute interprétation normative. Preuve, s'il en était besoin, que l'Art, pour être essentiel, doit avant tout déranger, et surtout se déranger soi-même.