

ETC



Le champ des potentialités

Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*, Musée d'art moderne de la ville de Paris. 10 octobre - 5 janvier 2003

René Viau

Number 61, March–April–May 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Viau, R. (2003). Review of [Le champ des potentialités / Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*, Musée d'art moderne de la ville de Paris. 10 octobre - 5 janvier 2003]. *ETC*, (61), 69–73.

Paris

LE CHAMP DES POTENTIALITÉS

Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*,

Musée d'art moderne de la ville de Paris. 10 octobre - 5 janvier 2003

balasons et drapeaux aux couleurs des cinq films *Cremaster* pavoisent l'entrée, comme autant de chapitres à cet univers esthétique cabalistique qu'est le « cycle ». L'énigmatique *Cremaster* de l'artiste New-yorkais Matthew Barney (né en 1967) est une œuvre hantée par la notion d'hybridité et de métamorphoses. Une fois l'escalier gravi, le visiteur se retrouve devant *Partition*. Accompagné de tabourets en forme de compas, ce bar-comptoir-sculpture marque à la fois le début et la fin du parcours de l'exposition. Le plastique de cette sculpture est lubrifié de vaseline figée sous l'effet d'un système de réfrigération. Privilégiant de tels matériaux malléables, entre forme et informe, Barney veut ainsi exploiter le potentiel inhérent à l'état d'origine. Selon lui, une façon « de lubrifier les surfaces ou métaphoriquement les relations entre les objets et les idées », la vaseline pour Barney est ce qui fait transiter de l'état de liquide à celui de solide. Une matière donc emblématique, comme la graisse pour Beuys, de son monde de transformations et de mutations.

Initiant ce qui constitue tout au long du parcours une sorte de cabinet de curiosités, la première salle met en jeu une sculpture posée sur une table en faux marbre tendue de vélum. Sur le plateau, une forme aussi recouverte de vaseline s'apparente à un sexe féminin. Projeté sur l'écran en hauteur, le terrain du stade Bronco de Boise (Idaho) fait écho à l'astroturf du sol de la salle. Quelque part entre Leni Riefenstahl ou Busby Berkeley, danseuses et *chorus girls* dessinent sur ce parterre sportif des diagrammes géants. Des starlettes blondes y promènent à fil tendu deux dirigeables Goodyear ovoïdes. Plan suivant. Les mêmes starlettes gardent en vestales la sculpture, posée sur la table, couverte aussi de grappes de raisins, celle-là même qui est dans la salle. Vêtue de blanc, en porte jarretelles et juchée sur des talons d'acrylique transparent, l'actrice Pati Domination compose maintenant sous les plis de la nappe les figures reproduites selon un enchaînement mystérieux par les danseuses du stade. Pour ce faire, elle fait glisser les raisins vers le dessous de la table, à travers un orifice dans la nappe. L'actrice blonde trace avec ces fruits une sorte d'ovale



Matthew Barney, *Photographie de plateau*, 1995. Photo : Michael James O'Brien. Courtoisie : Barbara Gladstone.



Matthew Barney, *Photographie de plateau*, 2002. Photo : Chris Winget. Courtoisie : Barbara Gladstone.

traversé de deux lignes. Explicitement sexuelle, cette forme ne fait pourtant référence ni au masculin ni au féminin, mais à une sorte d'alliage des deux sexes. Ce pictogramme mystérieux nous indique que *Cremaster*, entièrement centré vers son propre langage, obéit à ses propres lois, à un « genre » qui lui est propre.

Ambitieuse et baroque superproduction comme l'art contemporain en a rarement connu, *Cremaster* c'est cinq films; sept heures de projections; des photos; des dessins; des scénographies; des sculptures. Un ensemble d'une insolite polyphonie.

De films en sculptures, après cette introduction, Barney nous conduit dans un glacier des Rocheuses ou dans les étendues salées de l'Utah. Plastique, faux marbre et alvéoles d'abeilles ensevelissent l'habitacle d'une vieille Mustang. À cette sculpture répond une selle de cheval renversée. L'accessoire western est tapissé de fragments de miroirs face à des reliefs en sel minéralisé. Les scènes à l'écran nous transportent dans la salle du Tabernacle des Mormons. Avec des protagonistes aussi divers qu'Houdini (interprété par l'écrivain Norman Mailer, biographe de Gilmore dans *Le Champs du*

bourreau) ou que le musicien country Johnny Cash, évoqué par un groupe de musique *hard-core*, *Cremaster 2* montre en même temps les abeilles et leur système reproductif et la chronique de David Gilmore, petit-fils supposé du célèbre magicien. Meurtrier condamné à mort en 1977, Gilmore se soumet, de grâce divine, à ce *fatum* tandis que l'opinion publique se mobilise contre l'application de la peine capitale à son égard. Le principe de narration fait se défiler, en les superposant, des plans de réalité. Des rapports de simultanéité et des regroupements récurrents s'établissent. Participant à cette trame sibylline, on voit d'un film à l'autre un même personnage incarné par différents acteurs qui tiennent le même rôle. *Cremaster*, on l'a deviné, s'oppose à toute lecture univoque ou linéaire. La succession de ces images nous laisse estomaqués. Cette saga, façon *Star Wars*, conjugue récits initiatiques et épisodes s'inspirant de l'épopée. Nous assistons dans *Cremaster 3* à un rodéo de voitures qui jouent les autos tamponneuses dans le cadre art déco du Chrysler Building de New York. En même temps, « l'apprenti introduit », héros de l'épisode, tente de bétonner l'as-

censeur du gratte-ciel. Impossible ici de décrire un enchaînement qui va de la signalétique franc-maçonnique au meurtre rituel du père et à des allusions psychanalytiques à partir de l'emblème phalloïde du masculin qu'est le gratte-ciel. Avec un casting qui comprend notamment Richard Serra, le sculpteur minimaliste, on passe de scènes sur les champs de course dignes d'un film policier de série B à des plans « *gore* » ou témoignant une pure fantaisie baroque.

Dans *Cremaster 4*, la caméra rampe en des tunnels gluants et des conduits poisseux et souterrains. Nous sommes ensuite propulsés à l'air libre sur l'Île de Man, où ont lieu de vertigineuses courses de motos. *Cremaster* se conclut en boucle. L'ambiance néo-mythologique très XIX^e siècle de *Cremaster 5* débute avec Ursula Andress en cantatrice, dans une débauche d'arias sur les marches de l'Opéra Hongrois, pour se poursuivre dans le cadre des bains Gellért de Budapest, ville natale d'Houdini. Sur le décor du pont Lanchid traversant le Danube en reliant Buda et Pest, le film se termine en un acmé final. Cette apothéose suggère en suspens un épilogue qui pourrait aussi en être la genèse.

Habité de figures titulaires, l'imaginaire de Barney se nourrit tout autant de mythologies grecques ou celtiques que d'imagerie sportive « *Made in USA* », de fétichisme médical. Barney réactive à son profit des sources aussi diverses que l'opéra et le cinéma hollywoodien. Le film recèle de multiples références à la caverne, à l'échauffement, à la glaciation, à l'éruption incontrôlée. S'y mêlent psychanalyse, biologie, magie. Cette œuvre est traversée par la figure incertaine du mutant avec tout son potentiel fantasmagorique. Pour les plus enthousiastes, avec sa propension à formuler un monde imaginaire cohérent, *Cremaster* relèverait de l'utopie du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale. Ses détracteurs les plus virulents l'associent toutefois à une sorte de Disneyland lorgnant sur le kitsch. Selon ces derniers, *Cremaster* et son amalgame trop assourdissant d'archétypes assènent avec force des accents pompiers. Qui plus est, Barney ne ferait que se servir des décors issus de ses films pour constituer ses installations tandis que les photos seraient des photos de tournage, les dessins des *storyboard* en autant de produits dérivés. En fait, la trajectoire muséologique est bâtie sur des éléments qui se rassemblent en une constellation dont les foyers seraient les cinq films. Si on peut se dispenser des éléments exposés pour « lire » *Cremaster*, il serait impossible d'en saisir quoi que ce soit sans voir les films. Pour Barney, films et objets sont reliés l'un à l'autre sans aucune hiérarchie. La sculpture émerge d'un texte qui est le film. Elle trouve ensuite, en une sorte de distillation, un statut autonome. Décors et photographies participent de la sorte à ce mode d'appréhension double comme s'ils étaient, en termes plastiques, une « traduction » des films.

Une même prédilection pour les matières de couleur blanche réunit également films et objets exposés. Sous

forme de flux organique, tantôt cette sauce blanche, à l'état liquide ou solide irrigue, omniprésente, le cycle. Tantôt, elle se fait purée éjaculatoire aux allusions sexuelles ou digestives, ailleurs lactation opaline ou crayeuse, parfois pastelle aux teintes de milk-shake, aux éclats grisés, beiges ou jaunissants. Le blanc apparaît parfois sous la forme d'un fluide visqueux ou de neige minéralisée. Non sans évoquer la salive, les déglutitions, des fils poisseux et séminaux s'écoulent selon une autre obsession pour tout ce qui est rubans, cordes, artères, vaisseaux. Des sécrétions, des gerbes, des lacets, des boyaux ombilicaux, des conduits s'entrelacent en différentes arabesques. À ces avatars correspondent les matières dont sont fabriquées les sculptures : résine ivoirine, silicone, marbre synthétique... Le foisonnement semble mu par une irrépressible pulsion biologique tandis que les formes ovale et ovoïde s'y multiplient, multicellulaires. Cette matière flottante et organique semble proche des spermatozoïdes, des gonades, des matrices.

Cremaster tire son nom du muscle (involontaire) qui contracte les testicules afin de régulariser la température des testicules et de protéger ainsi la formation et la survie des spermatozoïdes. Dans la première scène de *Cremaster 1*, l'actrice blonde tente d'empêcher la descente des dirigeables tandis que les diagrammes qu'elle dessine font allusion au développement fœtal et à cet état qui suit immédiatement la conception avant que les organes génitaux ne se forment.

À l'accouplement masculin féminin et à la fécondation s'ajoute une ambiguïté fondamentale, celle de l'indétermination sexuelle première des embryons. Barney veut ainsi s'attacher à ce moment d'équilibre où la forme potentielle serait la plus ouverte possible, sorte d'énergie pure en suspension, de modèle latent axé sur un devenir incertain. Tandis que l'androgynie est l'un des leitmotifs du cycle, c'est à cet état de prégnance du tout début de grossesse auquel s'arrête Barney pour ouvrir le champ des potentialités. Dans *Cremaster*, les croisements, les mutations demeurent toutefois en vase clos. Privilégiant cette ambiguïté fondamentale, le monde de Barney est ainsi peuplé de fées androgynes, d'êtres faunesque situés entre l'homme et l'animal, produits d'une fécondation confuse. Méditation sur le désir de création ? Commentaire sur l'aventure des formes ou prolifération en vacuité gratuite d'un univers délirant ? Avec sa démesure, la puissance de son imaginaire, sa démarche auto-référentielle, sa structure narrative polyphonique en miroirs et une telle accumulation d'allusions, de symboles, de digressions, *Cremaster* dérouté et déconcerte en proposant un jeu de piste à la fois hermétique et totalement ouvert.

RENÉ VIAU

NOTE

N.D.L.R. *The Cremaster Cycle* sera présenté au Museum Ludwig, Cologne, du 1^{er} juin au 1^{er} septembre 2003, et au Salomon R. Guggenheim Museum, New York, du 13 février au 11 mai 2003.



Matthew Barney, *Photographie de plateau*, 1997. Photo : Michael James O'Brien. Courtoisie : Barbara Gladstone.



Matthew Barney, *Photographie de plateau*, 1994. Photo : Michael O'Brien. Courtoisie : Barbara Gladstone.