

## **Stauth & Queyrel, respectivement et réciproquement vôtres**

0.0 « Le Corrège, notait Mme de Staël, est peut-être le seul peintre qui sait donner aux yeux baissés une expression aussi pénétrante que s'ils étaient levés au ciel. »

0.1 Transposons : Stauth & Queyrel sont peut-être les seuls artistes qui sachent donner à leurs œuvres une expression aussi pudique que si elles n'avaient jamais lieu.

0.1.1 C'est que rien n'aura jamais lieu que le lieu. Certes. Et qu'un coup de dé jamais n'abolira le hasard. OK. Mais encore.

1.0 Qu'on se rappelle au bon souvenir de leur première exposition croisée aux domiciles respectifs de leurs parents (1989) ou qu'il nous faille aujourd'hui considérer le rideau de scène du Cinémac ou bien les *TV Covers* de l'hôtel Richelieu à Marseille ; qu'on feuillette le catalogue de l'exposition dite *Des costumes pour Marseille* (Paris/Marseille, 1994 ; Dublin, 1998) ou qu'on se reporte à leur exposition parisienne chez Roger Pailhas intitulée *l'Écrin* (1991) ; qu'on se transporte en Bretagne où, exécutées d'après Malevitch, Millet et Miró, gisent encore dans les mémoires les *Trois grâces* plébésiennes dépeintes à même le sol d'une écurie (2000) ; qu'on se surprenne enfin à flâner sur les hauteurs des fameux quartiers nord de Marseille où le tablier d'un pont de la SNCF abrite 2 plans du quartier Saint-Antoine (1999), etc. – partout le même constat : Stauth & Queyrel ne semblent souscrire, envers et contre toute actualité, qu'à cette recommandation de Moholy Nagy : « Nous devons laisser aux arts une surface vierge où seul puisse adhérer un sens permanent et vital né d'un temps encore à venir. »

1.1 C'est ainsi par exemple que Stauth & Queyrel sont peut-être les seuls artistes qui auront su revêtir l'obscurité de la télévision d'une paupière aussi vierge que cette surface où l'avenir se dessine en réserve. Et c'est en vertu de cette tache aveugle logée au cœur même de tout œil que, levées ou baissées, les paupières n'empêchent pas le regard de transparaître ni par conséquent Le Corrège de le peindre ou de le rendre visible ; il n'est que de songer par ailleurs aux bouddhas khmers ou à ce photomontage où les bustes de seize surréalistes encadrent un nu en pied de Magritte comportant la mention suivante : « *je ne vois pas la / cachée dans la forêt* ». Bien qu'ils posent les yeux fermés, ils ne nous en regardent pas moins, depuis cet avenir auquel, bien au-delà de nos actualités (culturelles), leurs œuvres comme leurs méditations restent promises. L'histoire de l'art en effet nous administre *ad libitum* cette preuve accablante : le présent a toujours été l'angle mort en vertu ou en dépit duquel les artistes ont tenté de se souvenir de ce qui n'a jamais existé ou n'existe pas encore.

1.1.1 C'est que ces yeux ne se ferment qu'à la vue de ces contemporains qui, hier comme aujourd'hui, confondent voir et visionner, art et culture ou encore besoin et désir ; car de même que « la télé n'est pas faite pour voir mais pour visionner », de même en effet : « la culture, c'est la règle et l'art c'est l'exception. La culture c'est la diffusion, l'art la production ». Autrement dit, de même que la vue est irréductible à l'optique, aucune diffusion n'est à la mesure de l'expression ni de l'exception ; dès lors, poursuit J.-L. Godard, « les médias, *Le Monde, Antenne 2*, tout ça voilà la culture. Pas le cinéma, ni la peinture. Les peintres en parlent, comme ça, mais ce n'est pas de la culture au sens où on dit agriculture. Il y a une faim de culture démente qui n'a pas été remplie, et dans laquelle la télévision s'est engouffrée. Elle a été créée pour ça. » Le répétera-t-on jamais assez ?

1.1.2 Si Stauth & Queyrel sont donc peut-être les seuls artistes actuels qui sachent investir leurs productions d'une expression aussi pudique que si elles étaient incorporelles, c'est que

l'avenir les cache – mieux, les obture – ; car l'avenir ne les éclipse en réalité qu'aux yeux, fussent-ils exorbités, de la société du spectacle par principe dépourvue de la lucidité de Mme de Staël ou d'un Adorno. Dès 1953, ce dernier nous prévenait : l'industrie culturelle dispose en effet « d'un arsenal inépuisable d'arguments pour justifier ou éliminer ce qui est évident. La falsification et la nullité exercent une attraction magnétique sur ses défenseurs, et le dernier d'entre eux devient perspicace bien au-delà de ses possibilités intellectuelles, lorsqu'il cherche des arguments en faveur de ce dont il connaît parfaitement le degré de fausseté. » Dans ces conditions, lorsque Stauth & Queyrel inaugurent leur carrière d'artistes en exposant aux domiciles de leurs parents, ils adoptent une attitude réflexive qui est d'emblée une posture de repli et de résistance à l'égard de la falsification des évidences en vigueur. Et lorsqu'une quinzaine d'années plus tard, ils se proposent de « domicilier » des *TVCovers*, autrement dit d'investir l'objet d'art d'une valeur d'usage domestique, ce n'est là qu'une tentative de plus de soustraire un peu d'expression ou de désir à l'attraction magnétique que l'obscénité démagogique de la culture contemporaine exerce sur chacun de nous.

1.2 Et pourquoi donc tenter ici, quitte à en tester l'hypothèse dans un hôtel, d'installer à demeure des *TVCover* ? Ce n'est pas seulement parce que d'après Serge Daney, « le vrai exotisme de la télé, c'est ce qui se passe "chez nous" quand d'aventure il se passe quelque chose que nous étions loin de soupçonner » ; non ; c'est d'abord parce que « la maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est de plaire à personne. L'œuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'œuvre d'art est mise au monde sans que personne n'en sente le besoin. La maison répond à un besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde. L'œuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'œuvre d'art est par essence révolutionnaire, la maison est conservatrice. *L'œuvre d'art pense à l'avenir*, la maison au présent. Nous aimons tous notre commodité. Nous détestons celui qui nous arrache à notre commodité et vient troubler notre bien-être. C'est pourquoi nous aimons la maison et détestons l'art. » Or s'il y a de fait incompatibilité fondamentale entre l'espace domestique et l'œuvre d'art, inversement, il y aura nécessairement le même rapport de force ou la même tension entre l'œuvre d'art et les espaces prétendument publics où elle n'est ordinairement investie que d'une valeur d'exposition.

1.2.1 On l'aura compris. Ce qui motive le travail de Stauth & Queyrel, c'est bien d'aller froter de réalité ou de réel la fiction ou le mythe de l'art : le bien nommé MAC par exemple, les invite-il à exposer dans ses murs qu'ils y répondent en allant coller des affiches en ville ; inversement, à l'occasion de l'exposition *Stand, Panoplie, Catalogue* en 1993, ils n'hésiteront pas à importer depuis une grande surface jusque dans une galerie d'art, des échantillons de mobilier ou de décor non moins préfabriqués qu'emblématiques du consumérisme ordinaire. Mais intervertir les espaces ou les lieux, y importer ou exporter des objets ou des dispositifs iconographiques à rebours des commodités, des poncifs et autres us et coutumes, c'est aussi bien subvertir les rôles, les positions et même les raisons sociales. D'où cette affiche notamment, qui entendait transformer une proposition d'exposition monographique au FRAC PACA, en une proposition d'exposition ouverte à tous ; cette exposition collective finit par se tenir à Marseille malgré l'institution... ou presque. N'y pouvait-on lire en effet ceci : « Des costumes pour Marseille est une proposition. La proposition s'adresse à toute personne physique ou morale » ? De fait, des pratiques ou des prestations symboliques et plastiques déniées et jugées déplacées dans le champ institutionnel de l'art, se coudoyèrent tant bien que mal dans cette exposition anachronique dont on conviendra qu'il est encore prématuré ou présomptueux de dégager le « sens permanent et vital » susmentionné...

1.2.2 En tentant de la sorte d'établir certain rapport de réciprocité, fût-il en apparence disproportionné, entre des productions symboliques socialement, topologiquement et généalogiquement hétérogènes, Stauth & Queyrel retrouvent une intuition des avant-gardes historiques. Il n'est en effet que de rappeler à l'amnésie contemporaine ou post-moderniste, qu'en se référant à maintes pratiques symboliques non-savantes ou non-académiques, c'est-à-dire aux « arts dits populaires, arts dits primitifs, art des enfants », les pionniers de l'art moderne en appelaient de manière plus ou moins implicite à « *des arts dont la visée explicite*

*[n'était] pas de se constituer comme "arts" »*. Et c'est ainsi que de même que Picasso prétendait ne pas chercher mais trouver, ou que les Chinois collectionnent toutes les matières naturelles qui semblent élaborées par un art obscur – c'est-à-dire au fond, des ready-made issus de la nature –, de même Stauth & Queyrel cherchent à devenir des artistes pour autant que leur objectif explicite ou en acte *n'est pas de se constituer* comme "artistes" au sens désormais galvaudé du terme. On comprend dès lors mieux pourquoi, à rebours de maints artistes organiques, Stauth & Queyrel s'évertuent à conférer aux êtres et aux choses les plus ordinaires, une expression aussi considérable ou digne de considération que s'ils étaient extraordinaires. Et inversement.

2.0 Si « les changements formels ne doivent pas procéder du besoin d'innover, mais du désir de perfectionner encore ce qui est bon » et si, poursuit Adolf Loos, « il ne s'agit pas de donner un nouveau siège à notre époque, mais le meilleur siège possible », alors en effet Stauth & Queyrel sont des perfectionnistes plutôt que des innovateurs formels, esthétiques ou techniques. C'est que l'avant-garde aujourd'hui consiste moins à rompre avec la modernité qu'à la cultiver en repoussant ses limites pour mieux la conjuguer à l'infinif. L'attestent en particulier les *TV Covers* dont la gestation s'étale sur plusieurs années déjà, ne serait-ce que du fait de l'inertie qu'imprime à tout procès artistique une censure sociale et économique ; censure d'autant plus inapparente et diffuse qu'elle émane du système d'esclavage sans maître dont la télévision est la partie la plus visible. En concevant cette manière d'*antependium* ou de courtine à l'usage du poste de télévision, Stauth & Queyrel ne prétendent ni donner un nouveau meuble à notre époque ni davantage le récupérer ou le détourner à des fins esthétiques. Car en effet, ils ne sont ni ces designers ni ces « artistes » auxquels, paradoxalement, maints commentateurs plus ou moins autorisés, sont bien tentés de les assimiler cependant. Où l'on retrouve l'effet d'obturation évoqué plus haut. Et où l'on tient là un exemple de la façon dont Stauth & Queyrel sont peut-être, malgré eux, les seuls artistes dont les productions revêtent une forme aussi évidente que si elles étaient au moins à double-fond...

2.1 En ce qui concerne la *TV Cover*, on se gardera par conséquent d'adopter les points de vue en réalité complices ou complémentaires, ou du formaliste ou du fonctionnaliste. Car la *TV Cover* n'est réductible ni à une forme – housse, *antependium* – ni à une fonction – recouvrir ou dissimuler. En deçà ou par delà sa condition d'objet décoratif, la *TV Cover* renvoie, avant comme après tout, à un geste : le simple geste de lever ou d'abaisser un coin du voile. Bref : la *TV Cover* est un clin d'œil. Mais ce geste se rapporte moins à la porte ouverte ou fermée du proverbe qu'à celle que Duchamp installa dans son domicile de la rue Larrey ou qu'à cette phrase d'Apollinaire : « Son geste fit crouler l'orgueil des cataclysmes ». Or, si la télévision, « en gros, c'est un égout, un tube qui charrie des signaux, le principal étant de remplir le besoin, je dirais même le besoin de désir des gens », alors tel est le déluge ou encore la *Maxima Cloaca* que Stauth & Queyrel tiennent en respect en l'indexant via la *TV Cover*. Or ce geste, homothétique à celui de l'usager d'une *TV Cover*, aucun autre artiste ni aucun designer avant eux – peut-être – ne sera parvenu à le mettre en orbite autour d'un objet aussi banal et avec une telle économie de moyens : ni les *TV Bra for living Sculpture* dont le regretté Nam June Paik accoutra Charlotte Moorman, ni la vidéo de Jan Dibbets intitulée *TV as a Fireplace*, toutes deux datées de 1969, n'offrent un tel raccourci sur notre condition de cobayes *télé-visés*, c'est-à-dire mis en joue ou *visés*, fût-ce de loin (*télé*). L'instauration avortée d'une télévision alternative par satellite tentée par Vostell, Kaprow et Marta Minujin en 1966, ou le projet d'une Shigeko Kubota qui entendait alors transformer le moniteur en « utérus pour la réinvention d'un art issu des femmes et destiné aux mêmes », participent d'un même point de vue formaliste, performatif ou utopique. Extrinsic à toute valeur d'usage, cette posture artistique réduit les œuvres et leurs auteurs à leur stricte valeur d'exposition (publique) ; ils finissent alors par partager le même destin que cette vaisselle Lalique dont Loos concluait déjà qu'ils font figure « de vrais bijoux de vitrine, qui semblent tout spécialement conçus pour enrichir le trésor d'un mécène – d'un mécène qui ensuite invite gracieusement le peuple à admirer les belles pièces de son musée. »

2.2 En va-t-il autrement de la vitrine c'est-à-dire de la loupe des médias en général et de la télé en particulier, qui fait aujourd'hui de n'importe quoi un bijou et de n'importe quel imbécile

une exception (...que confirme la règle) ?

2.3 Pourquoi tant d'artistes, et non des moindres, auront-ils à ce point errés ? Sans doute parce que leurs œuvres d'une part, procédant davantage du *besoin* d'innover que du *désir* de perfectionner, cette pensée leur aura échappé pourtant si évidente : « Quand je pense à la télévision, dit Jean-Christophe Averty, je pense à un meuble. » D'autre part, la politique de rupture pour la rupture leur aura probablement dissimulé « le sot principe qui veut qu'un enfant vive dans sa famille » plutôt qu'en dehors de celle-ci. Or, poursuit Adolf Loos dès 1903 – encore lui – « il n'y a pas de dangers de la rue. Elle est sous la protection de la force publique. *Il y a seulement danger de la famille.* Il se passera sans doute encore bien des années jusqu'à ce que nos faiseurs de lois s'en aperçoivent. Actuellement on pense comme suit : il n'existe ni misère ni détresse, il n'existe ni vices ni aberrations, aussi longtemps que tout cela reste circonscrit entre quatre murs. » Autrement dit, le véritable danger n'est pas extrinsèque mais bien endogène ou intrinsèque à la sphère privée. Et c'est pourquoi, « d'une part, il est vrai que les journaux et télévisions du monde entier ne montrent que de la mort et des larmes ; mais, d'autre part, il est vrai aussi que ceux qui restent à regarder la télévision, n'ayant plus de larmes à pleurer, tout simplement n'y portent pas attention. »

2.3.1 De quoi Stauth & Queyrel auront pris acte en induisant chez l'utilisateur de la *TVCover* une pensée susceptible de *suspendre*, ne serait-ce qu'un instant, le geste devenu passif ou machinal d'allumer sa télé. Ce faisant, ce dernier soulèverait un coin du voile sur le sot principe qui veut d'une part, que les productions symboliques ne soient chez elles qu'au musée et autres lieux prévus à cet effet et d'autre part, que toute vie familiale ne réside plus que dans l'espace domestique où sévit pourtant, en l'espèce d'un meuble chatoyant, le « succédané d'une immédiateté sociale refusée aux hommes » ; or cette pensée, dût-elle n'être par ailleurs que celle du poète, justifierait à elle seule l'existence des *TVCovers* : « Car le crocodile pleure / Toutes les larmes possibles / Et nos pleurs sont nos couvertures / Où que nous allions. »

2.4 Mais vers quoi ferait donc signe ce geste ? Walter Benjamin aura tenté d'y répondre : « On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord puis religieux. Or c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, *la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première.* » Sans doute anticipait-il sur les travaux des anthropologues, historiens d'art ou des religions et autres universitaires contemporains qui ont, depuis, découvert que toute image est solidaire d'un rituel et que tout rite est comparable à l'interprétation musicale : à chaque exécution, il se redéfinit ou se réinvente. Il n'en irait pas autrement de la *TVCover* qui évoque en effet le *pallium altaris* (ou *antependium* d'autel) du rite catholique. À ceci près toutefois que pour Queyrel & Stauth, il s'agit moins d'*authentifier* l'œuvre d'art en tant qu'aura ou transcendance que de *perfectionner* tel rituel (d'abnégation) ou tel geste (d'abstention) en tant que tels, autrement dit, en tant qu'ils ne renvoient ou ne se réfèrent à rien moins qu'à eux-mêmes et, somme toute, qu'à ce lieu commun par excellence : que rien jamais n'aura lieu que le lieu.

2.4.1 Ainsi donc Stauth & Queyrel : l'un vis-à-vis de l'autre comme de tout autre, se tenant en respect... et réciproquement.

© Jean-Charles Agboton-Jumeau, février 2006.

- Cf. <http://www.documentsdartistes.org/artistes/stauth-queyrel>
- cat. exp. *László Moholy-Nagy*, Marseille, Musée Cantini, 5 juillet-15 septembre 1991, p. 459.
- Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Paris, 1991, p. 70.
- Jean-Luc Godard/JLG, t. II, Paris, 1998, p. 238.
- « La télévision comme idéologie », *Modèles critiques*, Paris, 1984, p. 75-76.

- *Op. cit.*, p. 17.
- Adolf Loos, *Paroles dans le vide, Malgré tout*, Paris, 1979, p. 226 (nous soulignons).
- Jean Laude, « Naissances des abstractions », *Cahiers du MNAM*, n° 16, 1985, p. 29-30.
- *Op. cit.*, p. 118.
- C'est ainsi que dans *Marseille L'hebdo* du 9 au 15 mai 2002, p. 40, Stauth & Queyrel sont sans autre forme de procès qualifiés de « designers » à propos des *TVCover*.
- *Op. cit.*, p. 239.
- *Op. cit.*, p. 120-121.
- *Id.*, p. 157.
- JLG/JLG, *op. cit.*, p. 251.
- T. Adorno, « Prologue sur la télévision », *op. cit.*, Paris, 1984, p. 59.
- Jack Spicer, "Drogues", *If*, avril 2002, p. 72.
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, 2003, p. 22-23.
- Cf. Susan Preston Blier, « Ritual », *Critical Terms for Art History*, R.S. Nelson, R. Shiff ed., Chicago University Press, p. 187-196.