

François Curlet

26 janvier – 18 mars 2007

Né en 1967 à Paris, François Curlet a vécu à Lyon jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, période depuis laquelle il n'a cessé de circuler en France et à l'étranger, tout en conservant comme point d'ancrage la ville de Bruxelles.

Le parcours de cet exilé volontaire illustre sa démarche, aussi bien conceptuelle et analytique, qu'aux lisières de l'exploration du non-sens et de l'inconscient. Héritier à la fois de John Knight et de Jef Geys,

François Curlet opère une fusion singulière entre art conceptuel, persistances dadaïstes, imagerie pop et rêverie de type situationniste.

Avec une grande variété d'outils et de matériaux, l'œuvre de François Curlet emprunte aux domaines du conte, de la télévision, des échanges économiques, de la communication – mondes médiatiques contemporains dont il concocte de savoureux dérèglements. Ainsi, ces éléments



Institut d'art contemporain, Villeurbanne
www.i-art-c.org

– qu’ils soient objets, signes, messages... – sont soumis à divers déplacements et transformations qui détournent ou invalident leurs fonctionnalités.

Pour établir ces glissements, l’artiste ne se prive pas d’user de divers processus qui produisent également des commutations de sens : la discontinuité, l’hypertrophie et la répétition des motifs, la déconstruction du fait visuel, l’effet de présence incongrue, les jeux linguistiques et les dérapages sémantiques. François Curlet travaille à la loupe, comme pour dilater l’ordinaire jusqu’à matérialiser l’improbable. Ces opérations de décalage se combinent à une réflexion menée par François Curlet sur le monde économique et les régimes de production, en intégrant dans nombre de ses œuvres des procédés propres à l’économie (production « à flux tendu », division du travail et sous-traitance...). Ainsi a-t-il créé et déposé en 1996 la marque « People Day », qui lui permet d’estampiller librement toutes les formes de son activité d’artiste ainsi que leur diffusion.

Maître de la distorsion des codes culturels, François Curlet en extrait le potentiel ludique, poétique et narratif, en répandant son humour

caustique sur toute chose. Les jeux de langage constituant l’un des moteurs de l’œuvre de François Curlet, l’artiste procède sans cesse à des déconnexions, rebonds et reconnexions entre référents et objets.

C’est ainsi que François Curlet produit des télescopages visuels, économiques et culturels entre fictions et réalités, et « remixe » non seulement avec fantaisie et rire irrévérencieux, mais aussi une vision véritablement politique, les objets et les images, qui constituent alors un monde parallèle, « ovniesque », propre à l’artiste.



Coconut, 2002

L'Institut d'art contemporain présente une importante exposition monographique de François Curlet, réunissant cinquante-quatre œuvres de l'artiste de 1989 à 2006.

Juke-box, encéphalogramme ou rébus, plusieurs lectures de l'exposition sont possibles et permettent d'en débusquer la rigueur d'élaboration et la richesse polysémique.

François Curlet à son sujet parle d'une exposition « juke-box », qui assume l'échelonnement diversifié d'une production dans le temps et l'aléatoire du choix, à l'intérieur d'une construction déterminée de mémoire, plutôt que de ne faire de l'exposition qu'un déroulé purement rétrospectif.

Ainsi, à l'Institut d'art contemporain, la répartition des œuvres dans l'espace est conçue pour restituer ce que François Curlet appelle des « zones quotidiennes de production », réparties sur une large tranche de vie, présentées comme des partitions superposées.

François Curlet met ici à l'épreuve quinze années d'activités à la manière d'un « encéphalogramme ». L'image choisie pour l'invitation à l'exposition – une gouache faite

à l'âge de dix-huit ans, retrouvée récemment à Lyon, figurant un portrait de Freud décérébré – est à ce titre significative : le climat psychanalytique tient une place importante dans les références auxquelles se ramifie le travail de François Curlet. La tête évidée de cette icône qu'est devenu Freud est alors moins à lire comme une négation de cette forme de pensée que comme son absorption du monde. Un pochoir de l'inconscient ; une fenêtre déplaçable sur l'environnement proche, sur le quotidien et ses micro-événements.

Enfin, parcourir cette exposition reviendrait à parcourir un rébus en trois dimensions.

Dans sa définition basique, le rébus est un assemblage de figures – images, signes graphiques, lettres, chiffres... – dont l'expression phonétique produit une unité de sens sous la forme d'une phrase. Ainsi s'agit-il toujours de jeux de mots en images, qui s'annoncent à première vue comme un choc visuel entre des éléments disparates et se déchiffrent de manière progressive en collant au plus près des relations formelles entre les figures, pour une résolution d'énigme souvent inattendue. Le rébus s'adresse au

spectateur par le jeu, le burlesque et la désacralisation, et se plaît à former du sens où on ne l'attendait pas. Des jeux d'images et de mots qui visent bien, dès lors, à questionner les tromperies de la représentation visuelle et à cultiver un art du décalage et de la subversion.

Dans ce vaste rébus à élucider, les titres des œuvres de François Curlet (souvent des mots-valises) ont une importance capitale puisqu'ils en activent littéralement la perception, amenant ainsi le visiteur à une mise en relation active permanente entre les énoncés et les mises en œuvre plastiques, c'est-à-dire à des allers-retours interprétatifs entre ce qui est nommé, pour ne pas dire « prononcé », et ce qui est donné à voir. L'exposition peut ainsi s'appréhender comme un enchaînement de « signes » séparés et hypertrophiés, qui, par effets de grossissements successifs, multiplient les chaînes de récits.

L'entrée dans la **salle 1** est marquée (Western (2005), un néon qui affiche « art conceptuel spaghetti » et donne le ton, sinon l'enseigne, du détournement de l'art conceptuel « pur et dur » qu'opère François Curlet. La formule est lapidaire. Née au départ d'un « SMS » – procédé de prise de notes et d'enregistrement instantané d'idées, propre à François Curlet – elle condense l'attitude de l'artiste et sa distance lucide par rapport à la démarche des générations qui le précèdent.

Œuvres anciennes ou éditions, les œuvres réunies dans cette salle traitent tout particulièrement des questions de production, avec un regard aigu sur la société consumériste, sur les signes publicitaires de l'espace social et ses stratégies de communication, ces dernières étant appliquées avec ironie à la création artistique elle-même. François Curlet utilise et détourne les procédés de marchandisation ambiants et fait du « packaging » un mode de récit qui désigne (et *design*) les objets et l'espace d'exposition lui-même.

Nabisco (1989), par exemple, qui est la marque d'une multinationale, investit un angle du mur d'exposition. Ce qu'il reste du « white cube » est ainsi emballé dans une perspective publicitaire.

Moteur (1989) a été fabriqué en osier par des aveugles, à partir d'un moule. Comme dans la plupart des travaux de François Curlet, la réalisation technique est déléguée. L'objet technologique désigné, le moteur,



Witness Screen, 2002

n'en a plus que la forme, sa valeur d'usage étant invalidée à la fois par son matériau, son mode de production artisanal (vannerie) et ses auteurs (non-voyants). Dans le sillage du ready-made – un objet usuel et industriel déplacé dans le champ artistique par le seul fait de l'intention de Duchamp – *Moteur* en inverse cependant la logique. Comme dans toutes les œuvres de François Curlet, le titre joue un rôle fondamental puisqu'il active littéralement la pièce. Ici, il pourrait quasiment s'entendre comme « moteur ! » au sens cinématographique du terme, sauf qu'il ne met rien en marche, si ce n'est la vacuité ironique de sa présence... L'inversion du statut de l'objet se produit également avec *Cagette* (1990), objet au départ « sans qualité » dont la réalisation en marqueterie a été déléguée à un ébéniste.

Sea Food (1994) met en scène une chaîne de travail – la fabrication et la diffusion de canettes de bière en aluminium par Pêchiney aux USA – et imagine une entreprise sociale (ici les sans-abri) pouvant faire dévier les enjeux contrôlés d'une OPA.

Enfin, le projet *Crème de singe* est présenté sous forme de traces (plaque explicative et bande vidéo). Réalisé avec les graphistes Donuts pour les vitrines du Printemps lors des Nuits Blanches à Paris, il joue sur la simulation d'une intrusion et d'une déambulation de singes dans les rayons du magasin, et sur les réactions du public, intercepté et bluffé par cette fiction au réalisme frappant.

En **salle 2**, au centre de l'exposition, le *Rorschach Saloon* (1999), dont les murs sont couverts du papier peint *Stand by* (2000), constitue un espace-clé de distribution qui ouvre physiquement et symboliquement à toutes les circulations, à tous les transferts.

L'imagerie répétitive et interprétative du test de Rorschach envahit un décor appartenant à la tradition du western, pour créer un espace hybride, à mi-chemin entre le cabinet de psychanalyste et le bar fortement alcoolisé. L'espace de transaction ainsi créé – transaction de paroles, de confidences, de fantasmes, d'états d'âme... – absorbe le visiteur dans un retournement de situation, l'incitant à passer de la bienséance culturelle au lâcher-prise dionysiaque...

La **salle 3** réunit des travaux de François Curlet, tous délégués par l'artiste pour leur réalisation, qui introduisent un degré supplémentaire d'extrapolation par rapport aux œuvres antérieures (salle 5). Dans cette salle, les signes et les formes font titres et figures de style (*Charlie's flag*, 2005 ; *Pieds de biches d'araignées*, 2004) tout comme le texte fait image, avec une discrète allusion à la « belgitude » de l'artiste (*Projet de loi pour l'Unesco*, 2002). *Charlie's flag* ressuscite le personnage principal de la bande dessinée « Peanuts », Charlie Brown, devenu, grâce à l'intérêt de l'artiste pour la notion de reconversion, vendeur de cacahuètes.

Willy Wonka Plus (2005) fait référence à Willy Wonka, le personnage principal du livre de Raoul Dahl, « Charlie et la chocolaterie », dont la première adaptation au cinéma date de 1971, avant le remake de Tim Burton en 2005. L'univers fantastique de l'histoire est ici ramené à une réalité tangible et économique, comme tout droit sortie d'un stock d'usine.

Moonwalk (2003), à l'inverse, part d'une réalité urbaine, la signalisation des passages piétons américains, et y glisse une injonction à la fois chimérique (marcher sur la lune) et chorégraphique (le pas dansé de Mickael Jackson par lequel il se déplace à reculons tout en créant l'illusion gestuelle qu'il avance).

Œuf de voiture (American Dino) (2003) a gardé de la sculpture minimale une forme cubique et monochrome, qui se voit attifée d'une antenne de voiture et d'un titre qui la transportent d'emblée vers les objets « venus d'ailleurs ».

La **salle 4**, comportant *Female trouble*, *Vitrine* et *JJM* (toutes trois de 1992), confronte le visiteur à des phénomènes à la fois optiques, physiques et sonores qui dévient avec humour une approche normative du corps et de l'identité. *Female trouble* est aussi le titre d'un des premiers films de John Waters, réalisateur américain en totale rupture avec les conventions et le bon goût, et si les œuvres dans cette salle sont présentées selon un cérémonial

assumé (mise en scène, gestes rituels...), la « divinité » symboliquement convoquée par François Curlet est bien plutôt Divine, l'acteur fétiche qui avait défrayé la chronique en termes d'excentricités.

La **salle 5** rassemble des œuvres de François Curlet exclusivement « home-made » (faites à la maison), par opposition à la salle 3. Elle montre ainsi l'échelle de travail de l'artiste lorsqu'il ne délègue pas sa production, la dimension privée de sa fabrication de signes sans relais technique. Les jeux de langage qu'affectionne François Curlet sont ici particulièrement flagrants, ainsi que les procédures métaphoriques, qui créent différentes relations sémantiques entre l'énoncé du titre et la mise en œuvre plastique.

Ainsi l'oxymore du titre *Secret public #2* (1997), qui trame un récit absurde entre espace public et histoires privées (numéros de cartes bancaires inscrits en extérieur comme une signalétique urbaine) ; la tautologie de *What* (2000), pièce qui écrit au mur ce qu'elle énonce au moyen de tubes d'acier, n'est pas sans évoquer un procédé radical de l'art conceptuel à la fin des années 60. Sauf que le mot en lui-même, et sa forme graphique, à la manière d'un message anonyme, tirent ironiquement l'œuvre vers une perplexité interprétative.

Immobilier (1998) joue également sur l'aller-retour entre l'énoncé littéral et la forme plastique. François Curlet effectue des

prélèvements dans une encyclopédie quotidienne et distille de petites fictions via des signes de la banalité. Les tickets d'attente, qui renvoient au dénominateur commun des ennuis et des tracas de la vie courante, sont ici transformés en feuilles de plante. L'ordinaire, allié à l'ornemental et à l'onirique, accentuent paradoxalement et avec humour l'énoncé du titre.

La métaphore de l'immobilité peut aller jusqu'à celle de la fossilisation, tout en jouant sur des anachronismes, stylistiques ou linguistiques : *Surf canadien* (2001), *Accident Island* (2001), *Make-up* (2000).

Lieu de rassemblement d'étranges trophées (*Jumbo*, 2003), cette salle révèle également le goût de l'artiste pour le grotesque et le cartoon (*Non*, 1996 ; *Ray-Ban*, 1990).

La **salle 6** crée une ambiance spécifique, avec *Chaquarium* (2003), qui exhibe à la fois un refuge exotique et un décor de fable. Représentant par excellence l'animal domestique idéal pour le « cocooning », le chat évolue dans un espace qui s'avère pour le moins inattendu, que ce soit au sein d'une exposition publique ou pour cet animal en particulier (un aquarium grandeur nature !), et contracte en quelque sorte – comme le mot-valise qui constitue son titre – la propension de l'artiste au délire d'imagination avec sa volonté concomitante de toujours « refroidir » toute mise en récit.

En **salle 7**, l'écran témoin d'Ann Lee (*Witness screen*, 2002) associé à *Coco-nut* (2002) produit un espace étrange où les champs imaginaires et réels interfèrent subtilement.

Autre référence à l'histoire de l'art, cette fois très récent, Ann Lee est un personnage de manga dont la propriété intellectuelle a été achetée en 1999 par les artistes Philippe Parreno et Pierre Huyghe.

D'autres artistes ont ensuite donné vie à ce personnage virtuel dans des vidéos, objets ou installations.

C'est encore avec la question de la reconversion que le court-métrage de François Curlet met en scène Ann Lee, qui fusionne temporairement avec l'héroïne du film, une personne ayant accepté la proposition de l'artiste devenu ici employeur : interrompre pour un temps donné son travail salarié, écrire son journal intime et endosser l'identité du personnage. Sorte d'objet transitionnel de l'art contemporain, Ann Lee peut se regarder depuis l'intérieur de la *Coconut* : chacun dans sa bulle..., ou l'emploi du temps, comme question véritablement contemporaine.

La **salle 8** est placée sous le signe de la grille comme grammaire de l'espace, qui se déploie dans l'ensemble de l'exposition. Ainsi, les couleurs de la série *Harmonia Mundi* (1995) sont reprises pour certains murs de l'exposition : l'ocre de la série #4 pour la salle 1, le bleu de la série #2 pour la salle 3, l'orange de la série #3 pour la salle 5. De la même manière, la

sérigraphie perforée *Harmonia Mundi # Mini Peplum* (2004) s'est glissée en salle 5 ; la pièce *Six Titres* (1991) entrecroisant des barres d'aluminium est présentée dès la première salle.

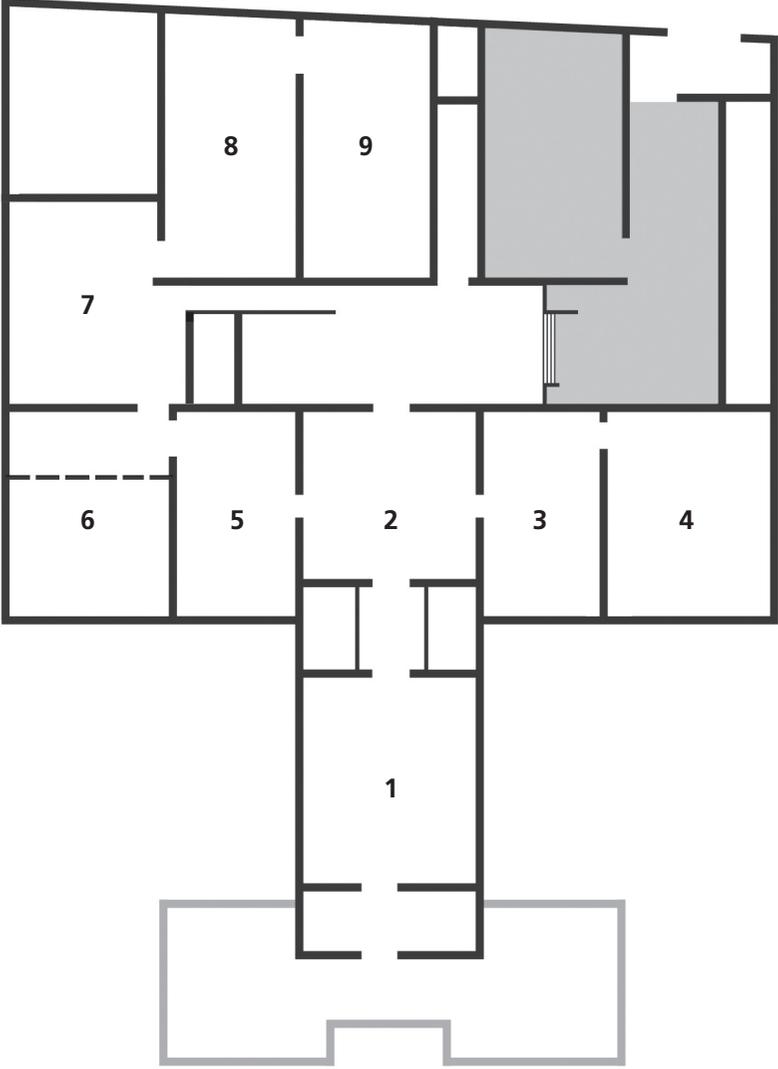
Dans la série *Harmonia Mundi*, chaque couleur, issue d'une charte de couleurs industriellement produite, est en effet ce qui distingue chacun des cadres, dont la fabrication manuelle est en outre visible. Les frontières entre le publicitaire et l'ornemental, entre l'artisanal et l'industriel, également entre le modernisme et la contemporanéité, sont une fois de plus annulées.

De la gravité au burlesque, et dans d'incessantes permutations entre le vrai et le faux, les œuvres de François Curlet « communiquent sur » l'artificialité de la présentation, l'arbitraire du point de vue ou les déviances de l'histoire de l'art.

La *Grille touristique (Baltimore)* (1995-2000) est un vrai-faux dépliant, avec de vrais reportages photographiques, qui associe deux villes provinciales de notoriété comparable. Mais en lieu et place du pittoresque attendu d'un tel document, le spectateur se retrouve face à une banale juxtaposition de « non-lieux » des deux villes. Baltimore est également la ville de John Waters, où sont tournés la majorité de ses films.

La **salle 9** réunit *Fishbone* (1998) et *Lens Flair* (2004), deux pièces qui, chacune à leur manière, associent une perception très physique, par les matériaux de construction (acier, polystyrène) ou par les effets lumineux (blanc, aveuglement), à un effet spectral, une sorte de quatrième dimension, un bout d'histoire sans commentaire.

François Curlet donne une nouvelle forme à sa « bulle » – coco(n) mental(e) – comme espace de latence créative, et invite le spectateur dans un rêve éveillé.



Informations pratiques

François Curlet

Exposition du 26 janvier au 18 mars 2007

Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

Accès Bus n° 1 (arrêt

Cité-Nouveau Musée)

Métro ligne A (arrêt République)

À proximité de la gare TGV

de Lyon Part-Dieu

Station vélo'v à 1 minute à pied

Ouverture Le mercredi et le vendredi
de 13h à 18h, le week-end de 13h à 19h,

nocturne le jeudi jusqu'à 20h

Visites commentées gratuites pour

tous le samedi et dimanche à 15h

et sur rendez-vous

Tarifs Entrée 4 €, tarif réduit 2,50 €

Renseignements 04 78 03 47 00

www.i-art-c.org

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide
du ministère de la Culture (Drac Rhône-Alpes), de la
région Rhône-Alpes et de la ville de Villeurbanne



Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

T. 0033 (0)4 78 03 47 00

www.i-art-c.org