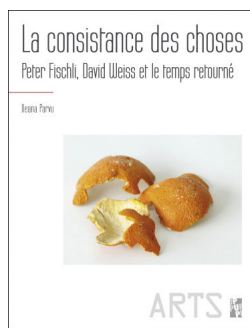


ILEANA PARVU, *LA CONSISTANCE DES CHOSES. PETER FISCHLI, DAVID WEISS ET LE TEMPS RETOURNÉ*

Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence 2021, 232 pages, ISBN 979-1-032-00299-5, [édition libre accès](#).



Recension par
Clara Pacquet

Historienne et théoricienne de l'art, Ileana Parvu s'intéresse aux relations entre objet et matérialité, œuvre et processus dans l'art des années 1960 à nos jours, plus particulièrement dans les pratiques conceptuelles. Les enjeux politiques liés à l'art et au faire, qu'il s'agisse de la partition est/ouest avant 1989 ou du tournant postmoderne des années 1990, viennent compléter ce champ d'investigation, lui-même méticuleusement situé par rapport à des chapitres décisifs dans l'histoire de l'art du XX^e siècle tels que le ready-made ou le constructivisme. L'organisation d'un colloque en 2009 à l'université de Genève, dont les actes furent publiés en 2012 chez Métis-Presses sous le titre *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art*, présentait déjà de manière collective les résultats d'une recher-

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, p. 579–584

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99114>



che que l'auteure ne cesse depuis de poursuivre.¹ Publié en 2021, *La consistance des choses. Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné* s'insère dans cette enquête au long cours. Le livre est issu d'une thèse d'habilitation soutenue à l'Université de Bâle en 2020. Son cœur consiste en une analyse approfondie des répliques d'objets en mousse de polyuréthane réalisées par le duo d'artistes suisses à partir de 1991, et avec lesquelles ils ont créé des installations.

Dans son ouvrage, Ileana Parvu témoigne d'une volonté d'inscrire son propos dans l'histoire non seulement de l'art mais aussi des idées. Elle initie au fil du texte une réflexion philosophique de haut vol à même de venir éclairer les mutations en cours depuis les années 1980, au sein même du processus de représentation, des rapports entre les concepts d'objet, d'espace, de surface, de signe ou encore d'image. Cette précision conceptuelle ne se contente néanmoins pas d'échafauder une brillante théorie de l'œuvre de Fischli et Weiss. Tout aussi empirique, celle-ci se nourrit également d'entretiens que l'auteure a réalisés avec Peter Fischli entre juin 2013 et février 2015. En deux cents pages minutieuses et détaillées, confrontant leurs œuvres avec celles d'autres artistes (Robert Watts, Allan McCollum, Rachel Whiteread, Heidi Bucher, Gabriel Orozco) et des théoriciens (Fredric Jameson, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Guy Debord, Claude Lévi-Strauss et bien d'autres encore), ou encore avec le roman *Les Choses*² de Georges Perec publié en 1965, l'auteure s'applique à saisir les motivations profondes qui ont pu conduire Fischli et Weiss à fabriquer ces copies d'objets poussant la logique mimétique à son paroxysme.

C'est lors d'un séjour à Los Angeles en 1979-1980 que les artistes découvrent le polyuréthane, alors qu'ils élaborent les décors

1

Ainsi par exemple du projet de recherche FNS, accueilli à la HEAD, établissement d'enseignement artistique supérieur où enseigne Ileana Parvu : « Le faire comme cheminement. La technique artistique à l'épreuve du refus du métier dans la pratique contemporaine » (2017-2020), dont est issue la publication *Faire, faire faire, ne pas faire. Entretiens sur la production de l'art contemporain*, éditée par Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec et Valérie Mavridorakis, Genève 2021. Dans la continuité de ce cheminement, Ileana Parvu participa récemment à la rédaction du catalogue de l'exposition présentée au Louvre en 2022 intitulée *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, avec un texte consacré au « Trompe-l'esprit » dans la section baptisée « Chosier » en fin d'ouvrage. Sous la direction de l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac, cette exposition d'envergure ambitionnait de reconsidérer le genre de la nature morte « depuis les débuts de l'humanité » à l'aune des évolutions contemporaines qui bouleversent notre manière d'interpréter et d'interagir avec les choses, prenant en compte une mutation profonde de la compréhension que nous avons des rapports entre le sujet et l'objet, mais signant également la fin d'une partition excessivement binaire des relations entre « nature » et « culture » (Philippe Descola, Bruno Latour) pour laisser place à une pensée du vivant non récalcitrante aux mélanges et aux hybridations. Ileana Parvu avait d'ailleurs été invitée à venir présenter ses travaux sur les objets en polyuréthane de Fischli et Weiss dans le cadre du séminaire en histoire de l'art de Laurence Bertrand Dorléac à Sciences Po Paris « Arts et sociétés », consultable [en ligne](#). Enfin, il peut être intéressant de citer également ce projet (FNS) : « Un tournant pris vers l'intérieur. Transformations du rapport aux choses dans l'art des années 1980 et 1990, à l'Est et à l'Ouest » qui consistait en une recherche menée en Roumanie entre 2009 et 2010, et qui avait comme objectif une thèse d'habilitation sur « les choses dans l'art des années 1980 et 1990 », dans le contexte d'une partition est/ouest, avant et après la chute du mur en 1989. On comprend qu'une décennie plus tard le projet s'est finalement resserré sur les « choses » produites par Fischli et Weiss en mousse de polyuréthane.

2

Le roman *Les Choses* de Georges Perec (1965) est régulièrement cité par Peter Fischli lors des entretiens avec l'auteure.

d'un film d'horreur à petit budget. Fischli et Weiss commencent à travailler avec ce matériau utilisé par l'industrie cinématographique pour la fabrication d'accessoires et de décors, mais n'y reviendront substantiellement qu'une dizaine d'années plus tard. Ainsi qu'Ileana Parvu l'expose dès la première partie du livre, ces « choses » en polyuréthane artisanalement fabriquées³ fonctionnent à la manière de succédanés ou de simulacres, voire d'images en trois dimensions. Elles ne relèvent aucunement du ready-made. Loin d'être spectaculaires, elles figurent ustensiles, outils, accessoires, récipients, meubles, emballages, contenants en tous genres, matériaux, denrées alimentaires. S'il fallait désigner leur trait commun, ce serait leur statut d'objets banals que l'on peut trouver dans l'atelier d'un artiste ou dans les coulisses d'une galerie. Privées de leur fonction habituelle, ces choses deviennent, une fois sorties de l'atelier, des objets d'art dont le statut paraît sans cesse perturbé par une extériorité signalée par des traces d'usure. Si ces objets semblent au premier regard parfaitement autonomes, puisqu'ils ont perdu tout usage effectif ou toute utilité réelle, la représentation en surface de gestes du quotidien vient remettre en question leur autonomie et dépeindre la vie des objets. De petites erreurs ou des modifications d'échelle peuvent également être introduites, distillant discrètement les indices de leur facticité. Au fil des chapitres, Ileana Parvu converge vers un même constat : ce que les artistes ambitionnent de capter, c'est la vie elle-même – terme polysémique et phénomène difficilement saisissable –, que celle-ci relève du travail ou du jeu, du labeur, du loisir ou de l'ennui.

Dans une certaine continuité avec l'interprétation de Philipp Ursprung exposée dans son petit opus *Die Kunst der Gegenwart* publié en 2010 chez C.H.Beck dans la collection « Kunstepochen », Ileana Parvu situe le travail de Fischli et Weiss par rapport au post-modernisme tel que défini par Fredric Jameson. Dans son ouvrage publié en 1991 *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Jameson reconnaît dans un ensemble de phénomènes – architecture, vidéo, littérature, théorie, etc. – une logique culturelle à l'œuvre, typique du capitalisme tardif et caractérisée par l'absence de profondeur (*depthlessness*). Cette superficialité est organiquement liée à un « nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise », « une esthétisation de la réalité » et « la tendance pour nos "représentations" des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent

3

Le polyuréthane est omniprésent dans la vie quotidienne. Il est bon marché et facile à utiliser, bien que toxique : les éponges, les intérieurs de voitures et les isolations des maisons en sont constituées. En utilisant le polyuréthane, Fischli et Weiss utilisent un matériau dont ils mélangent eux-mêmes les composants chimiques, les amenant à faire les mêmes gestes et les mêmes actions que les artisans du bâtiment ou les ouvriers du secteur industriel. Ses caractéristiques physiques sont également essentielles : bien que d'apparence solide, la mousse de polyuréthane est légère et cassante, tout en permettant de produire une imitation optique fidèle des objets (en revanche, une prise en main et l'action de soulever un objet en polyuréthane annule toute possibilité d'illusion). Voir *Peter Fischli David Weiss. How to Work Better* (cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum) éd. par Nancy Spector et Nat Trotman, Munich/Londres/New York 2016, 201 et suiv.

pas nécessairement ».⁴ Lors d'un entretien avec l'auteure, Peter Fischli déclare concevoir sa propre biographie « comme posée à la charnière entre modernisme et postmodernisme ».⁵ Même si elle ne s'applique pas directement au travail qu'il développa avec David Weiss, cette formule souligne l'ancrage historique du moindre geste, artistique ou non, et surtout de la vie elle-même (la *bio*-graphie). Concernant la biographie de Peter Fischli, il est intéressant de souligner que son père Hans Fischli était architecte, peintre et artiste, identifié comme héritier du Bauhaus et représentant du « modernisme classique » (klassische Moderne). Peter Fischli fut certainement tiraillé entre un modèle historiciste de production et de réception des formes, c'est-à-dire une compréhension historique de la nouveauté et du progrès, et la conscience d'une érosion de ce modèle de pensée et d'action. Selon Jameson, la période postmoderne se caractérise par une tendance à spatialiser à outrance le rapport à l'histoire et exprime un désir irrépressible d'ahistoricité. Plutôt que la profondeur historique, c'est bien la surface et sa capacité à réfléchir qui travaille de l'intérieur l'architecture, mais aussi la photographie.

Le positionnement d'Ileana Parvu est en cet endroit intéressant car, à la différence de Philipp Ursprung qui instaure un lien continu entre la photographie et les objets en polyuréthane de Fischli et Weiss, l'historienne de l'art semble insister sur leur position singulière « entre peinture et sculpture ». En raison de la ressemblance optique totale, Philipp Ursprung reconnaît dans ces objets un geste et une intention photographiques exprimés en trois dimensions. C'est d'ailleurs dans le chapitre consacré aux images, précisément à « l'inconscient photographique », qu'il convoque Fischli et Weiss, les rattachant à l'école surréaliste qui prêtait aux images une dimension performative. Les images partageraient des caractéristiques avec les êtres vivants et échapperaient au statut de « simple » objet. Loin d'être passives, elles seraient à la fois des choses et des actions.

Pareille vision de la vie des images repose plus ou moins explicitement sur l'idée que la valeur d'échange précéderait la valeur d'usage des objets (Baudrillard), affirmant leur nature essentiellement sociale et relationnelle. Si Ileana Parvu ne rejette pas cette sensibilité « animiste » dans la compréhension des objets que sont les images, elle considère cependant qu'il s'agit pour les objets en polyuréthane de Fischli et Weiss – et leur travail proprement photographique vient enrichir encore cette réflexion – d'une recherche qui dépasse la nature performative des images. Selon elle, les artistes suisses s'intéressent davantage à la consistance des choses qu'expriment ces indices d'usage et d'usure figurés sur leurs objets,

4

Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris 2007 [première publication en anglais en 1991], 16.

5

« Ich begreife meine Biografie eigentlich sehr stark als Scharnier zwischen Moderne und Postmoderne. » Voir Ileana Parvu, *La consistance des choses. Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné*, Aix-en-Provence 2021, 9, note 12.

lesquels « se transforment en choses ». Fischli et Weiss ne refusent pas l'idée que, dans une économie capitaliste, les objets soient transformés en signe, que les besoins soient produits au même titre que les marchandises, et enfin que la valeur d'échange précède finalement la valeur d'usage, mais leur méthode de transformation des objets en choses est l'expression du souhait de dé-corréler l'usage tant du besoin que de la valeur.

Leur fameux film, *Der Lauf der Dinge* (1987), qui pourrait valoir de manifeste, n'exprime-t-il pas justement le projet de saisir un mode d'être propre aux choses en dehors de toute considération sociologique, voire économique ? Les gestes préparatoires à l'origine de l'enchaînement causal représenté dans le film ne se différencient pas substantiellement des actions des artisans et des ouvriers ; néanmoins, ils semblent ouvrir, plus encore qu'une compréhension performative des choses qui seraient actrices de leur propre existence, un champ de possibles à la fois poétique et burlesque qui passerait par la représentation. Si l'auteure évoque brièvement (p. 111) le film dans un chapitre intitulé « L'usage des choses », c'est pour mieux différencier sa démarche de celle des objets en polyuréthane, soulignant le fait que les artistes ici offrent un rôle déterminé à des choses qui se meuvent dans un scénario pré-écrit, invalidant ainsi la possibilité même d'une vie propre. Pour autant, les signes d'usure figurés sur les objets en polyuréthane ne sont pas moins fabriqués que l'apparence d'autonomie des choses qui s'activent dans *Der Lauf der Dinge*.

En 1991, Jameson publiait son livre *Le Postmodernisme* ; la même année, Fischli et Weiss entamaient leur production d'objets en polyuréthane. Si un artiste semble au premier abord illustrer parfaitement l'efficace de la superficialité, c'est bien Jeff Koons notamment avec ses sculptures issues de la série *Celebrations* (1994–2001). Les deux artistes suisses se sont-ils positionnés à ce moment-là tout à la fois par rapport à Jameson et Koons ? Ileana Parvu n'entend pas répondre directement à cette question, même si elle évoque l'intérêt de Fischli pour Koons exprimé lors de ses entretiens avec l'auteure. Fischli s'intéresse au « trop d'air » des sculptures en acier de Koons, leur apparence de ballons trop gonflés, prêts à éclater, mais certainement aussi faisant écho, d'une tout autre manière, à la nature gonflée des objets en polyuréthane constituée d'une infinité de petites bulles d'air. Aussi, Fischli rappelle le contraste des sculptures « pneumatiques » de Koons avec la série de sculptures noires moulées en caoutchouc massif faites avec David Weiss durant les années 1980, alors que Koons réalisait déjà des sculptures d'objets du quotidien, à l'image de la sculpture en bronze *Lifeboat* (1985). Si Koons semble valider le récit postmoderne élaboré par Jameson, c'est-à-dire celui d'une superficialité généralisée où la valeur d'échange apparaît comme le carburant principal d'une grande machinerie culturelle reposant sur une production sans fin d'images au détriment d'un rapport « réel » à la réalité, le travail artistique de Fischli et Weiss se concentre, selon Ileana Parvu, davantage sur l'épaisseur – qu'il s'agisse d'ailleurs des objets en polyuréthane ou de leurs

séries photographiques ou de sculptures. L'auteure développe ainsi de belles pages sur l'épaississement de la représentation, impliquant une saisie renouvelée des rapports entre le signe et la chose. Loin d'être une reprise postmoderne du ready-made, dont une filiation pourrait être dessinée à partir de Baudrillard et son ouvrage publié 1968 *Le Système des objets*, il s'agit plutôt chez Fischli et Weiss d'une entreprise de complexification de la compréhension de nos rapports aux objets, dans un monde où le fait de consommer ne peut se résumer à une partition sommaire entre la valeur d'usage et la valeur d'échange.