



PROJET



«SANS LES GANTS BLANCS», Proposition pour une exposition de l'œuvre de Jean-Louis Costes

Par Léo Guy-Denarcy

*«Ce sont les situations les plus douloureuses
qui sont aussi les plus amusantes.*

*Il y a toujours un moment où l'être humain
est déchu de sa position, c'est un moment comique,
enfin, un moment ridicule (1). »*

00

Il m'a dit : « Je l'ai fait pendant dix ans en amateur (2). »

En proposant à Jean-Louis Costes de faire une exposition autour de son œuvre, nous, l'association *Exposition radicale*, savons que l'enjeu se trouve autour de cette séparation entre la période de son travail d'amateur (85/95), et la période qui suit, que lui-même considère comme professionnelle. Ce projet d'exposition et de catalogue de l'œuvre de Costes, est également la volonté de montrer un réseau, des liens qui s'inscrivent dans un mode de création. Le réseau c'est ce que Jean-Louis Costes, et les cohortes qui l'ont accompagné dans son travail, produisent à plusieurs, comme d'autres construisent une maison. Ainsi, ce que nous présentons ici est une création singulière, tant dans sa transgression que dans son approche de la scène artistique ou de l'art vidéo. C'est la singularité qui

(1) Extrait des entretiens avec Jean-Louis Costes les 5 mars, 6 avril et 9 mai 2008, à Saint Denis dans son atelier.

(2) *Ibid.*

est interrogée, un questionnement qui se prolonge sur vingt cinq années de création visuelle et sonore. Une production exaltée, prolifique mais aussi opiniâtre. Celle-ci joue d'images et de sons, parfois de manières autonomes et parfois se complétant comme dans ses créations vidéo.

01

Le cycle de ses performances scéniques, intitulé les *Opéras Porno-Sociaux* (13 compositions depuis 1987) donne à voir, à travers des mises en scènes frénétiques et expressives, une victimisation crue et violente des corps. Les individus y sont représentés comme sans cesse sollicités par l'extérieur, par l'univers social qui les entoure. Paradoxalement, au sein des délires qui les habitent, les performers semblent toujours plus renfermés sur eux-mêmes et séparés des spectateurs. Ils laissent ces derniers souvent hilares et hagards devant ces spectacles d'une création sociopathe. La scène, lors de ces spectacles, devient le lieu d'un partage entre deux espaces de création. L'un serait le confidentiel et le privé et l'autre serait le commun, c'est-à-dire le reflet de ce travail viscéral. Le groupe et les milieux périphériques qui entourent Jean-Louis Costes sont alors grimés et réinterprétés par des gestes, des cris et des mimes. La société est montrée dans sa vulgarité et dans sa violence. Les corps s'attrapent et s'entrechoquent dans des processus qui cherchent à heurter et à interroger celui qui les regarde. Au travers de ces performances, nous sommes la partie d'une reprise en main de la chair mais aussi des liquides et des symboliques de l'excrément, de la sexualité comme des blessures, aussi fictives et symboliques soient-elles. L'œuvre de Costes est, de cette manière, une mutation entre le dérangeant et le carnavalesque, au cœur d'un transfert depuis l'intime vers le visible.

Un regard en termes de rituel (1) doit être porté sur la question de l'exposition. Quelque chose qui appartient à des prescriptions obligatoires et précises. Pour Costes, ce regard semble être le relais de son travail, du protocole scénique mais aussi métaphorique. Cette pratique devrait lui permettre de s'immuniser de l'extérieur et des critiques qui pourraient lui être faites et ainsi de « préserver sa face sacrée (2). » Avec l'exposition nous nous demandons donc si les actions et les conditions de présentation produisent toujours le même résultat, si tout ce qui est montré dans une exposition devient un objet classé et ordonné. La problématique de l'exposition est à voir comme un commencement dans notre travail avec Jean-Louis Costes. C'est un moyen de déplacer mais aussi de dépasser les autres productions. Nous les intégrons au sein d'un plus large espace, sacré et ritualisé, celui de l'exhibition de son œuvre.

Les recherches que nous avons menées nous ont conduits à envisager une publication autour de ce projet d'exposition. Un ouvrage qui viendrait compléter un travail visuel dans une durée différente de celle de la performance, comme un nouveau media de son art. Il faut ainsi montrer les différents supports de production, mais aussi de quelle manière Costes a commencé par interroger de nouveaux moyens de diffuser son travail. Il a cherché de nouveaux espaces, en se greffant sur des lieux et des cultures annexes à la pratique commune de l'art. On rencontre son travail au Country BlueGrass Blues (3) (CBGB) à New York mais aussi dans la salle des Etablis-

(1) La forme rituelle et ritualisée dans le travail de Jean-Louis Costes peut être perçue sous l'angle présenté par Erving Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* [Tome 1. *La Présentation de soi*, Paris, éd. de Minuit, 1973] et *Les Rites d'interaction* [Paris, éd. de Minuit, 1974], c'est-à-dire, une manifestation de la structure sociale dans des actions individuelles (ici son travail artistique). Ces structures sont montrées à travers des attitudes (relations entre communautés, relations sexuelles, travail quotidien) que Costes mime et interprète comme imposées par une autorité extérieure, dans son travail scénique.

(2) Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, *Op. Cit.*, p. 113.

(3) Salle de spectacle à New York, dans le quartier du Lower East-side, qui se consacre à la diffusion des musiques actuelles.

ments Phonographiques de l'Est (1) ou au Dahl Art Center (2). Ces croisements témoignent de liens entre des disciplines comme la musique industrielle, le théâtre expérimental ou les arts plastiques et multimédias. Jean-Louis Costes rassemble différentes disciplines artistiques mais aussi différents publics. Il les relie entre eux, comme il associe des projets et des idées sur les modes de production artistique et sur leur diffusion, alternant des salles de théâtre ou de spectacle avec des galeries d'art. *Costes Cassettes*, le premier projet de Jean-Louis Costes montre un attachement à une culture du *home-made* : « utiliser les mêmes outils que l'art, à moindre échelle pour ne pas faire de l'art (3) », comme l'explique Paul Hegarty à propos de la musique industrielle. Le projet est simple : il s'enregistre sur des cassettes audio et les distribue aux gens par courrier, dans la rue, dans les concerts. Il donne ainsi à entendre ses premières œuvres, des travaux difficilement audibles mais qui laissent déjà ressentir un morcellement intime, comme dans *L'Art c'est la guerre* (4). L'envoi du courrier est pareil au premier acte de la constitution d'un réseau sous la forme d'un partage (5). De cette manière il crée un espace d'interaction pour ses œuvres, un lieu où il se donne à voir et à entendre à son public.

Nous devons penser ensemble le processus de son œuvre, de ses vidéos, de ses performances mais aussi de ses livres ou encore de sa musique. Il faut alors s'intéresser à la sémiolo-

(1) Salle dédiée aux « musiques nouvelles » dans le 11^e arrondissement de Paris et qui a été le berceau de la musique industrielle de 1987 à 1994.

(2) Centre régional d'art contemporain situé dans le Dakota du Sud, aux Etats-Unis.

(3) Paul Hegarty, *Noise/Music : A History*, Londres, Continuum Books, 2007, p. 105. [Extrait pp. 105-109].

(4) *L'Art c'est la guerre*, 1986, projet *Costes Cassettes* (#1.14 chansons).

(5) Cf. Jean-Claude Moineau, « Le réseau de l'art », conférence donnée à la Villa Médicis, Rome, 1996, publié in *Contre l'art global, Pour un art sans identité*, Maisons-Alfort, Ere, 2007, pp. 9-24. A ce propos, notons que Jean-Claude Moineau s'est largement intéressé à ce mode de diffusion de cassette audio comme une forme autrement aboutie du « mail art ».

gie d'une nudité parfois éprouvante, de la provocation mais aussi du mauvais goût véhiculé par des images bouffonnes et vulgaires. L'enjeu appartient donc au regard que l'on peut porter simultanément sur ses œuvres, en accord ou désaccord avec lui, peu importe. Avec ce regard se construit une forme de mythe, celui de la catastrophe à venir, des corps décharnés et de l'accident. Une crainte qui se traduit aussi par une attente dans la réception de l'œuvre de Costes. C'est comme cela que l'on peut percevoir « l'irreprésentable (1) », à travers l'intime. La présentation de ses pièces, réunies dans un même espace, est la possibilité de montrer mais aussi d'interroger les productions de concert, ensemble. Les travaux sont poétiques et violents, comme le sont souvent les créations isolées qui sont la synthèse d'un confinement. Cet espace reclus dont la cave, espace de sa création, est le symbole. Cette dernière prend la place du possible dans le travail de Costes. Un lieu qui peut également être perçu comme le lieu symbolique de la fondation et du soubassement. L'utilisation de l'enfermement, mais aussi la représentation de l'isolement, sont très présentes dans l'œuvre de Costes. De cette manière, la vidéo *Nooky* raconte l'amusante faiblesse de la condition d'adulte. Une autre, *Repentir*, s'apparente à un manifeste contre le travail et pour la vanité de Costes se déguisant lui-même en paysan qui brûle ses terres, fatigué de les entretenir. L'artiste imagine ainsi des chimères qui appartiennent à un comique systématique : « C'est de cette manière que je tente de faire ressortir la part comique de mon travail. A travers un comique de situation. Ce n'est pas un sketch et il faut reconnaître que c'est plus amusant comme ça. Lorsque je le fais, je ne suis pas en train de produire un « gag » [...] en fait je ne me rends pas compte. Au visionnage, je constate qu'il y a un ressort comique. Il faudrait voir ça comme de l'humour mélangé avec quelque chose de tragique. En fait, ce ne sont pas des blagues drôles, tout simplement (2). »

(1) Cf. Henri-Pierre Jeudy, *L'Irreprésentable*, Paris, Sens & Tonka, 1998.

(2) Extrait des entretiens avec Jean-Louis Costes les 5 mars, 6 avril et 9 mai 2008,

02

L'exposition doit également interroger autour de l'œuvre, dans ce qui existe comme autant d'autres scénarii et d'autres potentialités. Les recueils d'interviews, les sites autour de l'artiste mais aussi les blogs et les réactions sont tellement nombreux, que l'on peut dès aujourd'hui percevoir que le mythe et le charme dangereux de Costes perdureront comme une vitalité de l'artiste. La minorité, constituée de ces organisations d'amateurs, s'exprime sous la forme d'un certain fanatisme qui interroge la vie future de son travail, sa survie. Il est aujourd'hui possible d'imaginer, notamment à travers la reprise de son cycle des *Opéra-Porno Sociaux*, comme cela a été fait en Autriche lors du Donau festival (1), une forme de réactualisation de son œuvre. Cette dernière prendrait la forme d'interprétations ou encore de reprises qui ne seraient plus uniquement le lieu d'un hommage mais d'une nouvelle négociation de son travail (2).

Un regard antérieur (3) se porte également sur les objets, lorsqu'il est question d'une exposition du travail de Jean-Louis Costes. Le regard antérieur cherche à percevoir le temps de vie de l'objet. Cette vision interroge les mouvements et les actions qui accompagnent l'objet, comme le poids mort qu'il représente aujourd'hui. Les objets des spectacles sont, de la même manière que les objets de culte, des objets re-visités, à des fins distinctes et précises. Ils sont symbolisés et caricaturés afin d'acquérir une dimension autre, comme le montre la pièce intitulée *Bitor* (4), cette poupée représentant un bon-

à Saint Denis dans son atelier.

(1) *Satan Mozart Moratorium*, « Opéra Porno-Social » par Paul Poet les 24, 25 et 26 avril 2008 au Donau Festival, à Krems en Autriche.

(2) À ce propos voir le texte de Christophe Kihm, « Re-enactment et l'expérience de l'évènement », *Art press* 2, n° 7, *Performances contemporaines*, 2008, pp. 21-29.

(3) Voir à ce propos le texte de Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », in *Documenta V* (cat.), Kassel, Verlag Documenta GmbH, 1972. Ce texte revient sur le risque de l'exposition comme « réceptacle valorisant » de l'art.

(4) Cette pièce a été utilisée lors de la performance et Opéra Porno-Social *Les*

homme ventru, affublé de lunette noire et d'un morceau de tissu léopard. Un jouet d'enfant qui devient drôle et faussement provocant par la pose bâclée de papier et de scotch en guise de pénis. Jean-Louis Costes blesse les objets, il les consomme pour son spectacle en les falsifiant et en les sortant de leur champ d'utilité. La blessure de l'objet se fait par la reconstitution et le travestissement de tout ce qui est touché et manipulé. Il s'interdit, dans son œuvre, une représentation schématique au profit de la recomposition et de l'interprétation ludique, comme dans un jeu de faux-semblants.

03

S'intéresser aux archives de Jean-Louis Costes, aux réseaux constituant sa pratique et aux attachements qui en sont périphériques, c'est aussi convoquer un pouvoir d'abstraction qui se constitue dans une polyphonie, dans un lacis d'individus, au sein même de quelque chose qui n'existe que si on lui donne une matérialité et une existence. Ces reconfigurations nous conduisent alors vers la culture populaire du *grindcore* (1) comme vers le mouvement plus intime du *Cinéma de la Transgression*. L'œuvre de Jean-Louis Costes, en s'appropriant les faits quotidiens sous la forme de contes ou d'autres fictions, compose des espaces de sentiments, de sensible mais aussi d'intrigue. *Last Mass* (1990), deuxième acte du cycle des *Opéras-Porno Sociaux* nous plonge au cœur de la culture protestante, Costes y incarne le diable et affronte, physiquement et verbalement, un pasteur au cœur d'un prieuré sommairement représenté. L'enjeu de l'exposition est de donner une entité à ce mélange au sein de l'œuvre d'un artiste et d'une histoire, par le biais d'un rituel. C'est dans cette pratique que nous trouvons le protocole qui peut être toujours renégocié

petits oiseaux chient, durant l'année 2007.

(1) Courant musical issu du hard métal qui se caractérise par des morceaux extrêmement rapides, sans réel début ni fin et mis en scène à travers des cris et des gémissements.

en des termes d'exposition (1). Cette démarche, qu'elle s'applique à l'étude ou à la présentation d'un travail, nous permet de dépasser l'aspect singulier de l'œuvre de Costes pour la présenter en dehors de la minorité. De cette manière, il est possible de faire converser les travaux de Costes avec des œuvres antérieures mais également d'envisager un héritage de forme ou de contenu.

Face à ce travail de publication et d'exposition il a fallu envisager une autre structure, une autre réalité sociale qui puisse, d'une manière différente, relayer mais aussi prolonger la démarche du réseau qui est maintenant apparu. C'est dans ce cadre que se forme l'association *Exposition Radicale*, une autre forme de regroupement de production mais aussi de diffusion. *Exposition Radicale* permet ainsi un regard personnel mais aussi une formalité qui serait autant une passerelle vers le radicalisme qu'un questionnement sur les causes profondes d'un phénomène. Les œuvres voyagent dans ce réseau, elles circulent. Au cours d'une conversation, Jean-Louis Costes raconte comment dans certaines situations, dans des villages zaïrois, les conflits entre les personnes se règlent par chansons interposées. De la même manière, les performances, les vidéos ou encore les chansons de Costes sont souvent des dialogues interrompus ou encore des histoires sans conclusion, lesquelles demandent à être prolongées. C'est ce que propose cette exposition, une occasion de faire la synthèse des narrations, des facéties de Jean-Louis Costes comme moyen de production et donc de relations, bonnes ou mauvaises.

Léo Guy-Denarcy est commissaire d'exposition indépendant. Il a obtenu en 2008 le Master Métiers et arts de l'exposition de l'Université Rennes 2 et prépare actuellement une exposition et une publication, intitulées Art brutal, autour de l'œuvre de Jean-Louis Costes.

(1) Voir à ce propos le travail de Mike Kelley et de Paul MacCarthy dans l'exposition *Sod & Sodie Sock* à la Secession de Vienne en 1998.