

ETC



## Mathew Barney : (se) transformer; (se) couper; (se) dématérialiser

Patrick Poulin

Number 77, March–April–May 2007

Industries

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34976ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poulin, P. (2007). Mathew Barney : (se) transformer; (se) couper; (se) dématérialiser. *ETC*, (77), 22–27.

## (SE) TRANSFORMER; (SE) COUPER; (SE) DÉMATÉRIALISER

œuvre de Matthew Barney, tout comme le succès qu'elle remporte, suscite autant de bruit et de discussion qu'elle témoigne d'une ambition presque faustienne. « *Sky is the limit* », pourrait-on dire, surtout au regard des budgets colossaux qu'une telle entreprise exige et consomme, ce qui n'est pas sans rappeler les accomplissements économiques du monde anglo-saxon en général, et des États-Unis en particulier. Par un mouvement analogue, l'œuvre de Barney se trouve puiser aux sources de la modernité, mais elle contribue également à dématérialiser des processus industriels et capitalistes, en mélangeant esthétique et industrie et en initiant au passage une véritable orgie d'esthétique où corps, identité animale et technologie sont convoqués pour exploser à répétition. Cette orgie s'appelle *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale, ce qui fait encore signe vers une modernité, tout en énonçant une proposition radicalement différente. « *A double spooks the world, the double of abstraction. The fortunes of states and armies, companies and communities depend on it* »<sup>1</sup>. Comme le capitalisme technocratique, où se combinent technologie et science, ouvre à sa dématérialisation et à sa rationalisation pour finalement devenir esthétique et culture dans son sens le plus fluide (plasmatisque), l'œuvre de Barney participe d'une décentralisation qui, ultimement, entraîne une singulière effusion de signifiants coulants et en métamorphose. Et elle procède d'une façon analogue, au long d'une mince ligne d'ambiguïté; mais dans sa décentralisation et dans son éparpillement, elle résiste encore à la rentabilité simple (qui en serait peut-être l'état figé, tandis qu'en coulant dans la sphère artistique, elle demeurerait liquide), même si le chemin le plus court pour qu'une singularité évite la pathologie est peut-être d'être récupérée par le spectacle (dont le monde de l'art est la fine pointe, cartographie de gisements de « brut »; comme le dit Mark Getty : « *Intellectual property is the oil of the 21st century* »). Ce concept d'œuvre d'art totale dépasse le sens moderne de l'expression *Gesamtkunstwerk*, et prend plutôt le caractère total de la « guerre totale ». Comme si tout devenait esthétique, non au sens où l'entendait Joseph Beuys (dans le sens d'une anthropologie radicale), mais dans un sens économique, celui de la dématérialisation du cœur de l'activité capitaliste contemporaine et de sa diffusion mondiale. Il s'agit d'une totalisation, parce qu'il en va des pratiques de soi, des subjectivations autant que des formes

culturelles et politiques, qui sont toutes intégrées aux processus de production et de diffusion marchande : produire des travailleurs, des compétences, des marchés, des consommateurs, et, si possible, tout cela à la fois. « *All in the present must be transformed.* »

Gilles Deleuze, tout comme Nietzsche, articule son projet philosophique contre celui de Hegel, en particulier contre la dialectique et le monde de la représentation (*Différence et répétition*). Il n'est pas innocent, à cet égard, que Barney se situe davantage du côté de Deleuze que de celui de Hegel, se positionnant au passage face à l'héritage esthétique de Joseph Beuys<sup>2</sup>. D'ailleurs, son projet d'œuvre d'art totale trouve plus d'affinités avec une « décentralisation » deleuzienne (et donc avec le capitalisme cognitif et la société du spectacle) qu'avec un plan d'organisation cosmique inspiré par l'anthroposophie de Rudolf Steiner : « *An artist from Beuys's generation could align his practice with the more binary philosophies of Hegel or Rudolf Steiner, for example, while an artist from the current generation would naturally gravitate toward something pluralistic, along the lines of Deleuze. The Cremaster Cycle could be considered in these terms, in that it's a system that seeks freedom by decentralizing its energy, attempting to hybridize itself into a web of available cultural vehicles.* »<sup>3</sup>

Il est clair que l'œuvre de Barney gagne à être comprise en regard de celle de Joseph Beuys. Et ce n'est sans doute pas un hasard si Barney investit le Guggenheim de New York dans le cadre du *Cremaster 3*, vingt-trois ans après l'importante rétrospective de Beuys. De fait, si le *Cremaster 3* présente un équilibre et une maturité dans la différenciation sexuelle, il est possible de faire une première lecture qui ferait coïncider les motifs phalliques de l'érection des gratte-ciels, l'ascension initiatique du Guggenheim par Barney lui-même (dans un motif vidéoludique), les automobiles produites par Chrysler et que la publicité transforme en motifs phalliques (mais qui évoquent également une production anonyme et magique), et l'acquisition d'une maturité artistique dans la reconnaissance de l'entreprise beuysienne. (Incidentement, dans *The Order*, le personnage qui représente supposément le père de Barney et qui étend de la vaseline à l'état liquide dans un angle du Guggenheim ressemble étrangement à un fantôme de Joseph Beuys.) Et donc une première lecture, car le cycle du *Cremaster* fonctionne comme une masse de transformations pliées, et il va sans dire que le *Chrysler Imperial* évoque beaucoup d'autres choses (« Parfois un cigare est vraiment un



cigare »), dont la vie industrielle d'un empire économique où se transforment acier et pétrole.

Il faut souligner aussi tout le travail de construction impériale évoqué dans la soudure entre le Chrysler Imperial, le Chrysler building et les francs-maçons. C'est aussi bien une soudure entre hermétisme, signifiants vides et production impériale diffuse, mais dans une confrontation directe avec un modèle industriellement chrétien. Enfin, l'insaisissable jeu sémiotique mis en scène et performé nous semble, accidentellement ou non, rappeler les prémisses célèbres des *Recherches Philosophiques* de Wittgenstein, elles-mêmes dérivées de saint Augustin. Si le langage est un outil qui se produit lui-même, la toile ou réseau de signifiants purs peut être donnée comme une cathédrale elle-même industrielle – ou, plutôt qu'une cathédrale, une ruche.

Barney nous propulse donc dans un autre rapport à l'industrie et symétriquement, les modes de production actuels nous renvoient à un autre rapport à l'esthétique.

« Les produits matériels et une proportion croissante des services sont travestis en vecteurs de "connaissances" brevetés. Celles-ci confèrent à la marchandise une "valeur" sans rapport avec ce qu'on entendait jusqu'ici par "valeur économique" (d'échange) : à savoir, une valeur quasi artistique, symbolique de ce qui est inimitable et sans équivalent ».<sup>4</sup> Répétant l'ovale d'un stade d'athlétisme, mais avec une ligne croisée, le logo du *Cremaster*, obsessionnellement disséminé, s'arrime ainsi au logo commercial, à la marque, voire au marquage. Le logo désigne à la fois l'actif d'une entreprise, son point d'entrée et de diffusion spirituelle, sa condensation autant que sa puissance immatérielle. Par homophonie, le marquage du système de coupures *Cremaster* intègre aussi un concept de *logos*, dans une continuelle transformation industrielle.

Par ailleurs, dans le capitalisme cognitif, les modes de production de soi s'intègrent directement à l'économie, conformément aux conceptions néo-libérales de la personne<sup>5</sup>. La théorie du capital humain accompagne une théorie de « l'*homo-œconomicus* » – l'individu comme molécule économique et micro-entreprise : « Le travail immatériel tend finalement à se confondre avec un travail de production de soi. »<sup>6</sup>

Tout cela est à mentionner, parce que l'œuvre de Barney « performe » une gargantuesque production de soi et, simultanément, elle a tout du navire entrepreneurial. D'une part, elle relève de l'évasion hors de soi (Houdini comme filiation inventée), et donc d'une décentralisation, voire d'un athlétisme de la disparition ou de l'évasion. D'autre part, elle prend

si bien pour site de forage l'ensemble génétique et généalogique qui engendre/engendra Barney qu'il s'y fait un motif autobiographique qui fonctionne précisément par *excentricité*, mais une excentricité qui finit par avoir raison de l'individu Barney pour faire place à une fantaisie matériellement et immatériellement composée de coupes et de prélèvements, une véritable mythologie de la coupure.

C'est ainsi qu'on a pu présenter au Deutsche Guggenheim, dans le cadre du *Cremaster 3*, une exposition intitulée *Beuys/Barney – All in the present must be transformed*, et qui portait initialement le titre *Heal the Knife that cut the Wound*, en référence au *Wenn du dich schneidest, verbinde nicht den Finger sondern das Messer*, de Beuys<sup>7</sup>. Il semble que si Beuys cherchait une sorte de guérison qui engage du même souffle un rapport à l'écologie, Barney cherche plutôt un mode de coupure qui engage un rapport à la production industrielle. Et c'est en

ce sens qu'il transforme l'esthétique de la guérison beuysienne en une esthétique de la coupure interiorisée – une coupure qui guérisse de la coupure. « *I'm starting to feel that the exhibition title in Berlin would need to allow for an internalization of the knife. In my eyes, in order to heal the knife/wound, the knife has to be internalized, and even imitated* »<sup>8</sup>.



Transformer la guérison en production de coupures, peut-être même jusqu'à brandir une anatomie soumise à une sorte d'athlétisme qui vise une production de soi, mais un soi décentralisé et excentré, un soi qui coule dans les oléoducs des signifiants plastiques pour ensuite faire couler ces signifiants à leur tour. Et s'il est une matière qui correspond à ce tour esthétique, c'est bien la vaseline, la « gelée de pétrole », laquelle résonne toujours avec le gras et la cire beuysienne. Conformément aux indications de Barney, le motif de l'alvéole et de la ruche répond au blason de l'État de l'Utah, mais il s'étend également, associé à l'édifice Chrysler, à une constitution politique et spirituelle impériale, en plus de faire vibrer visuellement un motif de grille qui n'est pas sans rappeler un ordre numérique. De fait, l'ensemble du *Cremaster* est cartographié d'une façon qui rappelle la ruche, une ruche dont les pores vibrent entre formes pentagonale ou hexagonale; la première serait acier inoxydable, et la deuxième, peut-être dissimulée dans sa virtualité : « *Beuys's fat and Barney's petroleum jelly meet in the liquid gold of honey.* »<sup>9</sup>

La vaseline est une matière plasmatisque industrielle produite à l'aide d'une autre matière industrielle, le pétrole, lui-même issu de processus de fossilisation. Elle implique d'emblée une sorte de stratification de transformations, et elle présente une malléabilité



plastique, une translucidité et une fluidité lubrifiante; ces qualités s'associent conceptuellement au plastique proprement dit (polymère) tout comme au caractère précieusement industriel du pétrole. La vaseline combine donc plusieurs ensembles de symbolisation qui fonctionnent de manière hétérogène, et elle traverse toute l'œuvre de Barney, de *Drawing Restraint* au *Cremaster*; en un sens, elle semble accompagner l'athlétisme esthétique qui, dès la première heure, se déploie dans son travail. Enfin, c'est la vaseline qui, combinée à un athlétisme à vide et à un jeu de harnais, participe de la fermeture et de la saturation des orifices de Barney, dans la performance vidéo *Orifill* (laquelle se juxtapose à la performance *Eurasienstab 82 min fluxorum organum*, de Beuys). Une saturation qui fonctionne comme suture et *shutter* (opérant une capture, une isolation et une coupe) et qui transforme le corps performé en une sorte de corps sans organes, lisse, « vaselinisé » et peut-être désormais soumis à une plasmaticité apte à toutes les métamorphoses. (En l'occurrence, le corps lisse qui suscite tous les flux s'oppose au flux qui traverserait l'organisme.) Le corps traité vaselinisé s'ajoute en production aux couches de transformation industrielle qu'impliquent le pétrole et la vaseline, et il se montre comme un produit et une production micro-industrielle, celle de soi comme corps à la fois autoréférentiel (fermé) et décentralisé (plasmatique). Et nous pourrions dire que la vaseline se soude esthétiquement à des actions athlétiques en prenant pour point d'articulation l'idée d'un procédé industriel idiosyncrasique (d'où le « micro- »).

Matthew Barney prélève directement des éléments culturels et il les intègre – peut-être est-ce ainsi qu'on construit une ruche – par sécrétion, par une sorte de

collage transformationnel dont les règles sont en métamorphose. Du bulldozer de *De Lama Lámina* (« de boue, une lame ») au logo de Chrysler en passant par les voitures, l'astroturf, Johnny Cash, Otto Shaft, tout s'intègre par coupe, et est parfois littéralement découpé et redécoupé.

Ainsi, couper, prélever et assembler sont peut-être caractéristiques d'une industrie organisée par le savoir, tout comme il serait typique des modes de production informatiques d'assembler des matériaux ou des effets préconstruits, plutôt que de toujours partir de rien et de « créer » – ainsi en va-t-il de l'esthétique du DJ<sup>10</sup>. Il s'agirait d'une logique pixellaire ou numérique, qui produit des relations et des connexions entre des matériaux prétransformés. À l'aide d'un code de mesures, cette logique pixellaire agence un ensemble fini, en vue de générer des qualités nouvelles (une « plus-value »). Ce qui est produit, c'est la connexion, et celle-ci articule des formes sémiotiques – dans le cas du *Cremaster*, séminales – où se coagulent des connaissances « nouvelles ». Mais ce que fait Barney, précisément, c'est de produire cette production, ou de surproduire une industrie innerivée d'immatérialité, de connaissances, de reconnaissances et de représentations communicationnelles et spectaculaires<sup>11</sup>. Au long d'une laborieuse incorporation, Barney signifie le signifiant, se pose en exemple des exemples dans une génitalité pré-identitaire, et ce, d'une manière virale, comme s'il coupait la coupe ou le couteau même. D'où une sorte de vide hermétique qui réclame une interprétation, quelle qu'elle soit : le *Cremaster* tourne d'une part à vide et en boucle, et d'autre part, il constitue et prélève ce vide comme la consistance même, en le déplaçant de quelques degrés et en faisant advenir autre chose,



même monstrueusement. Et c'est comme si Barney s'évadait en boucle. Aussi, le *Cremaster* agit-il en crémaster, et ce motif anatomique permet de souder ensemble anatomie et industrie, ce qui emboîte du même souffle une sorte d'athlétisme micro-industriel dans le cadre plus large de la grande industrie, celle d'une économie de pointe où l'industrie se renouvelle informatiquement. Si l'industrie engage des transformations en codant une première fois la matière en vue de sa circulation marchande, nous pourrions dire qu'il en va ainsi du travail de Barney : tout transformer, jusqu'à surtransformer. C'est une my-

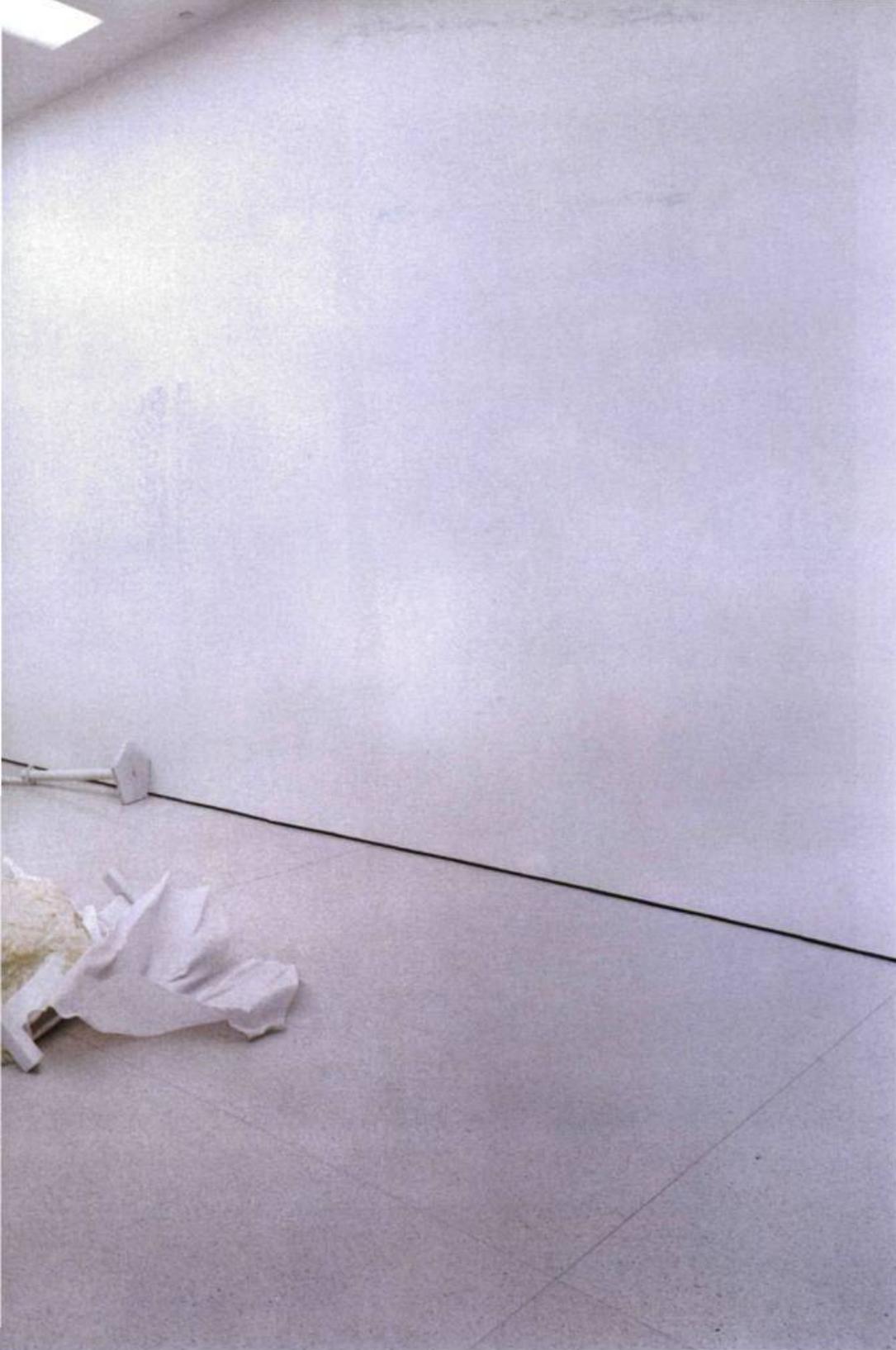
thologie aussi monstrueuse que précise qui investit, par l'écoulement singulier de ses métamorphoses, par une technologie et une plastique de soi, le cours de la production industrielle.

PATRICK POULIN

#### NOTES

<sup>1</sup> McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*.

<sup>2</sup> D'une façon remarquable, Mark C. Taylor affirme exactement le contraire, en situant l'entreprise de Barney, tout comme celle de Beuys, dans la lignée spirituelle de l'école d'Iéna. Mark C. Taylor, « Forgery », in *All*



Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999. Photo : Ellen Labenski; © The Solomon R.Guggenheim Foundation, New York.

*in the present must be transformed*, Deutsche Guggenheim:

- <sup>3</sup> Matthew Barney, entretien avec Arthur C. Danto, *Modern Painters*, septembre 2006.
- <sup>4</sup> André Gorz, *L'Immatériel – Connaissance, valeur et capital*, p. 57.
- <sup>5</sup> Il s'agit bien des thèses de Theodor W. Schultz (prix Nobel), professeur d'économie à l'Université de Chicago, de 1946 à 1974, et qui écrit en 1958 l'article « The emerging economic scene and its relation to High School Education ». Cf. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*.
- <sup>6</sup> André Gorz, *op. cit.*, p. 20.
- <sup>7</sup> « Si tu te coupes, ne pense pas le doigt, mais le couteau. »
- <sup>8</sup> Matthew Barney, *op. cit.*
- <sup>9</sup> Mark C. Taylor, *op. cit.*
- <sup>10</sup> Cf. Lev Manovich, *The Language of New Media*; Alexander R. Galloway, *Protocol – How control exists after decentralization*.
- <sup>11</sup> La coupe de Barney est peut-être ainsi équivalente au *hacking* extensif

de McKenzie Wark (*A Hacker Manifesto*) : « We are the hackers of abstraction. We produce new concepts, new perceptions, new sensations, hacked out of raw data. Whatever code we hack, be it programming language, poetic language, math or music, curves or colorings, we are abstracters of new worlds. »

**Patrick Poulin** est doctorant en Littérature comparée à l'Université de Montréal. Il dispose d'une formation double en littérature et en philosophie. Il collabore avec les Éditions *Le Quartanier* et travaille à la publication d'un recueil de textes. Il poursuit des recherches sur le jeu vidéo.