

Sammy Engramer

4 ready-made

1 dancefloor

Précis



**ETERNAL
GALLERY**

Précis

Sammy Engramer

4 ready-made / 1 dancefloor

Nuit Européenne des Musées du 21 mai 2016

Eternal Network

10 Place Choiseul,

37100 Tours (France)

09 73 63 17 05

contact@eternalnetwork.fr

OGLÄ, 2010

Ready-made Désactivé

40 cm X 53 cm X 84 cm

L'URINOIRNOIR, 2011

Ready-made opposé

35 cm X 36 cm X 57 cm

M. MERCIER, 2015

Ready-made reconditionné

45 cm X 110 cm X 170 cm

THIS IS NOT AN EXHAUST PIPE, 2016

Ready-made customisé

18 cm X 23 cm X 200 cm

DANCEFLOOR

Programmation musicale pour la Nuit Européenne des Musées :

DJ SQUIRREL

4 ready-made

1 dancefloor

En 2017, nous célébrerons les 100 ans de l'œuvre *Fontaine* exposée (et censurée) à l'Armory Show en 1917. Afin d'anticiper cet anniversaire, j'expose durant la Nuit Européenne des musées quatre objets manufacturés dévitalisés, ou presque. *Fontaine* est incontestablement l'œuvre de Marcel Duchamp la plus représentative et la plus problématique de l'art du XXe siècle. D'un côté «le grand public» accorde peu de valeur au ready-made et lui réserve souvent un accueil dubitatif et méfiant. D'un autre côté, le ready-made résiste aux traditions dix-neuviémistes solidement ancrées dans le marché de l'art contemporain et international. Traditions qui ont pour missions de soutenir et de diffuser des œuvres dites «authentiques et originales» (nous reviendrons plus précisément sur cette question en s'appuyant sur le ready-made *M. Mercier*).

Quelques années après l'exposition de l'œuvre *Fontaine*, les premières performances de John Cage orientent le travail du compositeur vers «le bruit ou le son». Cage révolutionne le champs musical autant du point de vue de la partition que de la sonorité musicale (produite par des instruments de musique). Avec l'œuvre *Water Walk* réalisée durant un show télévisée en 1960, John Cage rend explicitement hommage à Marcel Duchamp. Dans le studio de télévision, un grand nombre d'objets (ready-made) sont disposés sur une scène. À partir de ces «matériaux», Cage instruit une composition musicale chronomètre à la main. Le public américain qui assiste à la performance est stupéfait et ne peut s'empêcher de rire à gorge déployée en écoutant cette partition composées de «bruits manufacturés».

Aujourd'hui, notre oreille s'est adaptée à la numérisation des sons, des bruits et des instruments de musique électronique. L'impact du numérique est total, même les arrangements musicaux exclusivement réalisés avec des instruments acoustiques passent par le filtre de la numérisation lors de la mastérisation qui ajoute des dimensions sonores (numériques) supplémentaires. En outre, la prise en main facile et peu

onéreuse des instruments (numériques) offre à tous la possibilité de créer ses propres compositions ou de produire ses propres set de D.J. Le numérique joue désormais un rôle dans la création de nouvelles approches, et notamment avec l'usage généralisé du *sample* ¹.

Tout comme les musiques actuelles, l'art contemporain bénéficie des avancées techniques, du moins si l'on se réfère aux traitements de l'image et de sa duplication, et si l'on étend ces avancées à la communication, à la diffusion, à la logistique, à la conservation, comme à la pérennité des œuvres. Le progrès est au rendez-vous concernant les « contours de l'art contemporain » — et autant pour la recherche artistique des « contours » multiples et variés que pour les aspects techniques. Toutefois, les progrès des « contours de l'art » semblent manquer au marché de l'art « mondialisé et visible » qui ne cesse de régresser vers des sphères identitaires ou abstraites à la gloire des classes possédantes et des lobbies conservateurs — destinant les artistes à devenir les garants « d'œuvres coffre-fort ».

Dans ce contexte forcément dix-neuviémiste, il nous fallait réagir avec force et détermination en perpétuant la critique matérialiste et révolutionnaire qu'engendra les mouvements d'art moderne et français au début du XX^e siècle. C'est ainsi que dans un élan de grâce électro-mécanique je propose d'exposer durant l'éphémère Nuit des musées un des aspects le plus en pointe de l'art contemporain d'hier et de demain qui, sous l'impulsion d'une humeur caustique et corrosive, révèle le futur-présent de la contemporanéité de l'art par le biais d'un ensemble de quatre ready-made enveloppés dans une soie sonore en forme de queue d'écureuil.

1 - Le sample est un échantillon musical ou sonore, c'est une matière enregistrée et réutilisable à l'infinie, tel un « ready made sonore » nous renvoyant à un objet spécifique : bruit de bouteille, goutte d'eau, fa dièze d'un violoncelle, grésillement d'un poste de radio, etc.

OGLÄ

Ready-made désactivé

«Cent mille âmes,
combien cela peut-il faire d'hommes ?»
Jules Renard, *Pensées* — éditions le Cherche Midi.

Il y a six ans j'ai présenté deux œuvres à la galerie Astérides (Marseille) dans le cadre de *L'exposition exposée*. J'aimerais préciser l'angle d'attaque de *Holy White Cube (In Revue Laura 8)* et de *Oglä ou le Ready-made désactivé*. L'une et l'autre de ces œuvres flirtent avec ce qui structure depuis plus d'un siècle les enjeux de l'art contemporain — notamment avec la notion de *négation de l'art*. De ce point de vue, la portée universelle de l'objet manufacturé et du cube blanc ne sont plus à remettre en cause, ils préservent et conservent l'esprit de négation de l'art contemporain.

Nous connaissons les critiques négatives concernant le ready-made tant ses détracteurs comme ses commentateurs ont été nombreux. Ces critiques sont finalement le pendant des négations qu'incarne le ready-made : le ready-made est contre l'original, contre le style, contre le beau, contre le savoir-faire, contre l'usage, contre l'art majeur... Le ready-made est au fond la garantie physique et morale de *l'esprit de la négation de l'art*. D'un autre côté, et en tant que structure et support, le white cube s'oppose d'emblée à la salle noire du cinéma ou du théâtre, et dans une certaine mesure à tout l'art vivant (institutionnalisé) — bien que le white cube soit également le lieu d'une mise en scène. Le white cube flirte aussi avec un autre aspect de *la négation* qui n'est autre que l'effacement (le retrait) du white cube en tant que structure spatiale — afin de laisser aux œuvres la possibilité de prendre toute la place dans nos esprits. Mais le white cube est aussi le support physique de l'art contemporain ; la peinture murale, le dessin mural, le papier peint, l'installation ou « la vitrine » le désignent en tant support — et ceci, pour disparaître et « se nier » à nouveau en tant que white cube.

Pour le white cube comme pour le ready-made nous sommes face à des paradoxes. Le ready-made est un vulgaire objet, une farce de mauvais goût, un geste désinvolte et anarchiste ; toutefois, le ready-made fut sacré et consacré par la critique (négative) qu'il représente, tel un geste d'une absolue liberté et sans concession. Dans ce dernier cas de figure, nous sommes jusqu'à ce jour confrontés aux scepticismes d'un certain nombre de spectateurs désabusés et d'experts demeurés — une preuve tangible de la permanence subversive du ready-made. Le white cube a

Sammy Engramer
« OGLÄ »
ready made désactivé
(vous pouvez vous asseoir)
40 cm X 52.2 cm X 83.8 cm
Plastique
2010



OGLÄ
Ready-made désactivé
Plastique, verre gravé
40 cm X 53 cm X 84 cm, 2010

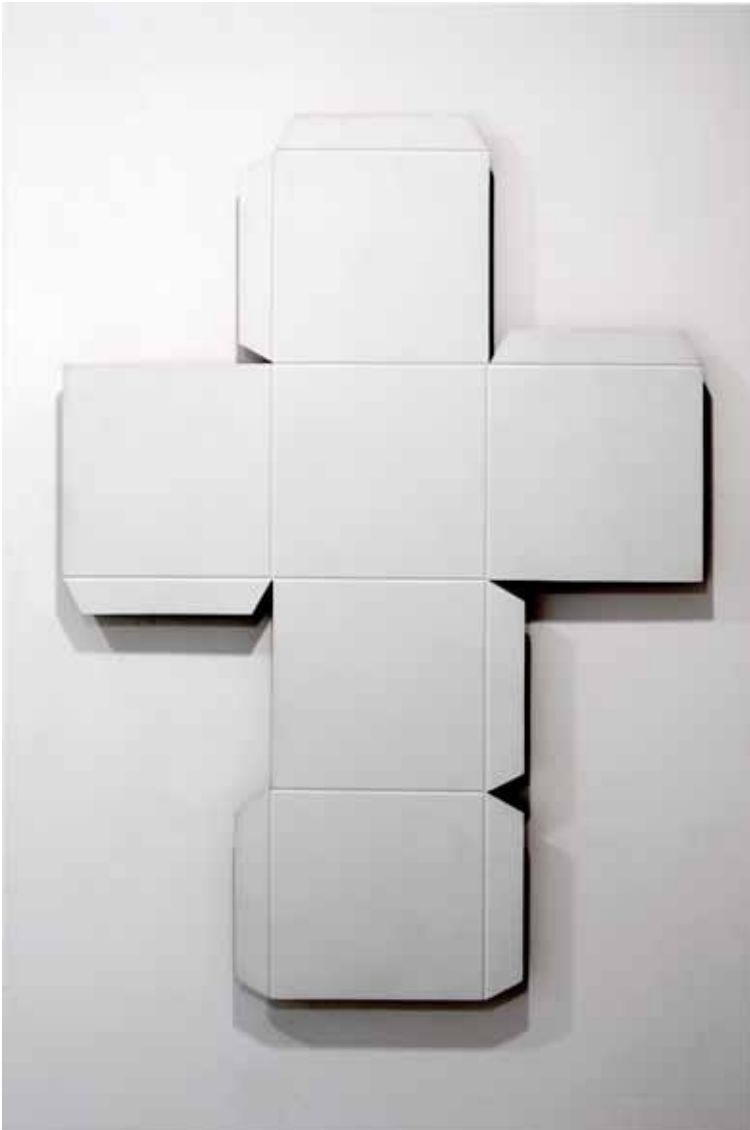
également une fonction ambivalente : soit il garantit le sacré, le prix et la préservation / conservation des œuvres d'art, soit il représente un espace scientifique dans lequel tout est possible ; où il est historiquement possible de déconstruire des œuvres avec un œil critique, matérialiste et scientifique.

Cette ambivalence est au creux des problématiques contemporaines de l'art. Le white cube offre l'occasion de mêler la rage anarchiste à un acte critique. Le white cube est une extension moderne du musée ; il reste que le musée est en parti un prolongement des « trésors de l'église ». Aujourd'hui comme hier, il est très difficile de s'en référer à la loi de 1905 concernant les lieux d'expositions, telle une séparation définitive entre « le spirituel dans l'art » et « la raison scientifique » au cœur d'une exposition. L'international white cube aurait-il tacitement outrepassé la loi française ? Car la séparation entre un espace scientifique de l'art et un espace d'art consacré (devenu aujourd'hui le lieu du spectaculaire) n'a jamais été claire, elle n'a jamais été tout à fait établie, et ceci, même s'il y eut de fortes revendications, comme autant de ruptures que de divorces artistiques. Bref, on ne mesure pas à quel point le ready-made et le white cube représentent *une crise dialectique* entre le besoin de mythologie, voire de métaphysique et la raison scientifique.

Suite à ces constats, il ne restait plus qu'à tenter quelques expériences afin de saisir la justesse de ce propos avec *Oglä*¹ ou *le Ready-made désactivé*. En allant jusqu'au bout de *l'esprit de négation de l'art*, ai-je les moyens dans le cadre d'une exposition de désacraliser un ready-made, de lui offrir un marbre, une fin, afin de le sortir du circuit artistique tout en laissant sa dépouille exposée ? Suite à mon expérience sur le territoire marseillais, il semble qu'*Oglä* soit encore problématique. D'un côté, nous avons le cartel qui signale qu'*Oglä* est *un objet d'art qui n'en est plus un* ; d'un autre côté, le statut du lieu d'exposition (Astérides, Friche Belle de Mai), l'assurance de l'œuvre (s'élevant au prix digne d'une cote encore floue), le transport de ma galerie parisienne à Marseille, jusqu'à l'apparition de mon nom sur le carton d'invitation nous invitent à considérer et à apprécier cette œuvre telle « une œuvre d'art ».

L'œuvre *Oglä* est une chaise associée à un cartel. L'usage premier d'une chaise est de s'asseoir. Toutefois, soit le spectateur décide de saisir cet objet comme un objet de réflexion ou une farce grotesque, soit le spectateur prend mon message au pied de la lettre et dépose délicatement ses fesses sur le siège de la chaise *Oglä*. S'asseoir sur un ready-made ce n'est pas tous les jours qu'on vous le propose ! Cet événement a certainement suscité d'intenses émotions pour celui ou celle qui transgressa tout l'amour qu'il dédie à l'art contemporain — comme aux chaises Ikéa par ailleurs.

Moralité, qui dit que « l'art n'est pas de l'art » fait quand même de l'art lorsqu'il s'expose, mais peut-être plus, puisqu'il désigne la négation de l'art au sein d'*une œuvre d'art se niant en tant qu'art*. Oui, il fallait parvenir à ce degré de réflexion (ou d'absurdité) et s'apercevoir qu'au final c'est le white cube qui consacre *l'art en tant qu'art* au même titre qu'une hostie qui incorpore le corps du Christ lors d'une eucharistie. Outre ce constat, cet acte pose un problème philosophique plus profond : par cette expérience il n'y a pas de négation qui ne soit dans les faits positive. Pour la raison dialectique, les négations s'accroissent et produisent des *valeurs ajoutées*... Enfin presque, ou du moins pas toujours...



HOLY WHITE CUBE

Bois, peinture
122 cm X 87 cm, 2009

Il est aussi fort probable qu'une question plus brûlante et étincelante soit contenue au sein du paradigme ready-made / white cube. Si par le plus grand des hasards nous parvenions à démontrer qu'un lien existe entre le temple protestant et le white cube, ceci en partant du Siècle d'Or Hollandais jusqu'aux premiers « musées cliniques »² (pour la plupart construit en Hollande dans les années 1930); et si l'on accorde au protestantisme quelques influences sur le capitalisme, entre autre la mise en place d'une économie autour de la thésaurisation et de la vocation (*Beruf*); et si, enfin, on considère l'objet manufacturé dans un musée comme la consécration des effets de la production industrielle et capitaliste (ce qui est le cas aujourd'hui, puisqu'un objet comme le moindre déchet se rattachant à un événement ou une personnalité est susceptible d'entrer dans une salle des ventes ou dans une collection), ne pourrions-nous pas dire que Marcel Duchamp à consacré une partie de son temps à soutenir et élever au rang de saintes icônes les productions du capitalisme industriel ?

1- Ögla fut dessinée et fabriquée par Ikéa dans les années 60. Elle s'inspire de la chaise Thonet n°18 produite au XIXe et ancêtre du kit (les chaises étaient livrées en kit aux brasseries parisiennes). Ikéa s'est inspiré de cette méthode et l'a appliqué aux particuliers, d'où l'hommage légitime tout droit adressé à l'inventeur Michael Thonet.

2 - Source : Frédéric Herbin. Et pour plus d'informations sur le sujet, vous pouvez également consulter le document *White is White* disponible en pdf sur mon site à l'année « 2012 » et dans la section « édition ».

L'URINOIRNOIR

Ready-made opposé

L'urinoirnoir est une version anthropomorphique de l'œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp. Cette œuvre se réfère explicitement aux recherches de l'artiste Gaspard Delanoë. À force d'opiniâtreté et de malice, Gaspard a fini par découvrir la tête coupée d'un roi blanc cachée dans le bac d'une fontaine. J'ai voulu répondre à cette découverte historique en imaginant le rival de *Fountain*, donc la tête décapitée d'un roi noir planquée au fond d'un urinoir. Le spectateur pourra également interpréter cette œuvre renversée comme le Darth Vader des urinoirs... Oui, car il ne faut ni oublier ni omettre que l'entité toute patriarcale de *L'Urinoirnoir*, qui incarne la force obscure du sanitaire, sépare définitivement Luke de son Père... Bref, le ready-made opposé *L'urinoirnoir* fait directement écho au texte de Gaspar Delanoë (que je salue et remercie pour m'avoir offert l'occasion de le reproduire) :

LE SECRET DE L'URINOIR DE MARCEL DUCHAMP RÉVÉLÉ AU MONDE

À mon maître Thomas Lescure, qui m'a donné la clef

L'œuvre que le grand public a coutume d'appeler L'urinoir et que les critiques et historiens d'art appellent, conformément au titre que Duchamp lui a donné, *Fontaine*, cette œuvre datant de 1917, est aujourd'hui, plus de 90 ans après sa première monstration, considérée comme l'œuvre la plus célèbre du 20^{ème} siècle.

Elle a également été consacrée en 2004 par la société Gordon's, mécène du Turner Prize, « œuvre la plus influente » du 20^{ème} siècle.

Et cependant personne, à ce jour, n'a encore été capable de percer son secret.

Après avoir passé 25 ans à étudier l'œuvre et la vie de Marcel Duchamp, je suis aujourd'hui en mesure de livrer le résultat de mes recherches concernant *Fontaine*.

Qu'il me soit permis ici de délivrer au monde le sens exact
que recelait cette œuvre depuis presque un siècle.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, la vérité était là, nue, sous les yeux de tous.
Et personne ne la voyait.

L'énigme se dénoue. Voici comment :

Fontaine est signée R. Mutt .

C'est là, dans ce mystérieux pseudonyme, choisi et laissé à dessein sur l'œuvre
par Marcel Duchamp lui-même que réside la clef du sens.

R. Mutt constitue en fait une sorte de Rosebud Duchampien...
En effet, les explications qui ont pu être données quant à la signification de ce « R. Mutt »
m'ont toujours paru extrêmement vagues, oiseuses, voire nulles.

Ainsi par exemple de la fameuse entreprise d'articles sanitaires
où Duchamp aurait acheté l'urinoir,
Mott Iron Works.
Mott, Mutt.
Et après ?

Ainsi encore du mot allemand Armut, proche phonétiquement
de R. Mutt prononcé à l'anglaise, et qui signifie « indigence », « pauvreté d'esprit ».
Et puis quoi ?

Ainsi également de l'évocation de Mutt et Jeff,
personnages facétieux d'une célèbre bande dessinée de l'époque. Mais encore ?

La liste est longue, presque infinie...

Et cependant Duchamp avait tenu à donner à chacun un indice pour le confondre.
Un indice décisif. En effet, dans le plaidoyer pour *Fontaine* paru dans *The Blindman* en mai
1917, un mois après la monstration-disparition de l'urinoir,
Duchamp révélait que le « R. » de R. Mutt désignait en fait le prénom masculin Richard.

Pourquoi Marcel Duchamp avait-il choisi de prénommer Mutt Richard plutôt que Robert,
Ryan, Randy ou Rigobert ?
Pourquoi ?

A cette question, certains, il y a peu, n'hésitaient pas à répondre, sans craindre le ridicule :
« Richard » probablement choisi pour sous-entendre « riche art ».

Évidemment, madame Piment.

Non. En réalité, deux données - étant données -
sont nécessaires pour comprendre ce que cache le pseudonyme de Richard Mutt.

D'une part le fait qu'en 1917, l'une des activités favorites de Marcel Duchamp consiste à
faire des jeux de mots, à trouver des contrepèteries, à jouer avec la langue.



L'URINOIRNOIR

Ready-made opposé

Urinoir, peinture

35 cm X 36 cm X 57 cm, 2011

Ceci est un fait connu et reconnu, avéré par tous les spécialistes de la question.

Il s'agit parfois de jeux de mots phonétiques :
« (...) les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis. »
« Sa robe est noire, dit Sarah Bernhardt. » etc.

D'autre part, en 1917 - il faut se replacer dans le contexte - Marcel Duchamp s'adonne de plus en plus à sa passion : le jeu d'échecs. Il y joue jour et nuit, cherche des combinaisons, étudie les ouvertures, les fins de partie, les variantes.

Il est littéralement obsédé, possédé par le jeu d'échecs et son vocabulaire du jeu s'étoffe jusqu'à devenir celui d'un véritable professionnel.

Il suffit dès lors de relier ces deux pièces de puzzle,
le jeu d'échecs et les jeux de mots pour dénouer l'énigme.

Enfin, presque.

Il faut encore, et cela ne va pas de soi, rechercher l'origine, l'étymologie de l'expression « Échec et mat », expression qui constitue l'oméga de toute partie d'échecs. Formule où se résout et se dissout l'ensemble des déplacements des pièces d'une partie.

N'importe quel dictionnaire donne l'étymologie.

Le mot échec est altéré du mot eschac,
lui-même tiré de l'arabo-persan shâh qui signifie « roi ».
Le mot mat vient de l'arabe mâat qui signifie « mort ».
« Échec et mat » signifie Le Roi est mort et dérive directement
de l'expression arabo-persane « Shâh mâat » (prononcer CharMatt).

À la question posée plus haut :
pourquoi avoir prénommé Mutt Richard ?
la réponse semble à présent évidente : afin de former, de fabriquer le jeu
de mots phonétique Shâh Mat, « CharMatt »,
(Ri)chard Mutt (Mutt prononcé à l'américaine).

Le Roi est mort.

Sur cet urinoir est signifié en réalité : Le Roi est mort.

Il s'agissait donc bien d'un crime.

De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts...

Marcel Duchamp, assassin subtil.

L'on pourrait s'en tenir là.
Se contenter d'avoir compris que R. Mutt signifiait Le Roi est mort
et se dire qu'une fois de plus,
Marcel Duchamp avait choisi de mettre en scène un roi dans l'une de ses œuvres
(*Roi et Reine entourés de nus vite*, etc...)

Mais un deuxième indice, définitif, vient corroborer cette thèse, la thèse du crime.

Question :

(encore une question à laquelle aucun commentateur n'a donné de réponse satisfaisante)
Pourquoi Marcel Duchamp a-t-il, avant de le présenter au public de l'Armory Show renversé
l'urinoir de 90° par rapport à sa position utilitaire ?

Tout simplement parce que cet urinoir, d'un blanc immaculé qui rappelle, non par hasard, la
blancheur des pièces d'un jeu d'échecs, cet urinoir figure en réalité un roi.

Pas n'importe quel roi. Le roi blanc.

Or, tout joueur d'échecs le sait, lorsque le Roi est pris, lorsque l'on est
en situation d'échec et mat, on couche son roi pour signifier qu'il est vaincu ;
on le couche, c'est-à-dire on l'incline.
On le renverse de 90 ° sur l'échiquier.

Exactement le geste que fit Marcel Duchamp avec son urinoir .

Conclusion logique :
l'urinoir, cela semble démontré, figure un Roi mort blanc couché.
Un Roi mort blanc couché.

Demeure bien entendu une interrogation.
Que figure ce Roi mort blanc couché pour Marcel Duchamp ?

Figure-t-il l'Art ?
(On sait que les théories de la mort de l'art pullulèrent à l'époque)
Figure-t-il le Goût ?
(Marcel Duchamp lui-même déclara que « le danger », c'était « la délectation artistique »)
Figure-t-il la Civilisation Européenne ?
(1917 constitue l'apogée de la boucherie de la Première Guerre Mondiale)
Ou bien encore autre chose ?

Toujours est-il : un crime a été commis. Devant la bonne société américaine.

Et c'est Duchamp le criminel.

Reste à savoir, une fois n'est pas coutume, ce qui est mort.
Car on ne cherche pas ici l'identité du criminel. Mais celle de la victime...

Qui meurt avec cet urinoir ?
Ou comme dirait Beckett, quoi meurt ?

À cette question, Marcel Duchamp a répondu par l'épithète
qu'il a voulu voir apposée sur sa tombe :
Ce sont toujours les autres qui meurent.

J'ai dit ce que j'avais à dire. Il appartient à la Glose de gloser. Il y a du pain sur la planche.

*Gaspard Delanoë,
Paris 1983-Gisy-les-nobles 2008.*

M. MERCIER

Ready-made reconditionné

Les vélos vintage sont à la mode. Le vélo que je présente a cependant une particularité : il fut entièrement reconditionné par Frédéric Gaillard. Frédéric est un artiste sculpteur qui, il y a quelques années, s'est pris de passion pour une certaine gamme de vélos. Concernant le présent vélo et son reconditionnement, il a fallu rechercher assidûment tous les circuits de fabrication. Toutes les pièces sont d'origine, bien qu'elles n'appartiennent pas au cadre initial ; d'autre part, toutes les pièces à part les gaines, la guidoline, les chambres à air et les pneus sont issues de cette gamme de vélo produit dans les années 80. Bref, si l'on se réfère à la photo du catalogue de l'époque, le vélo est reproduit à l'identique.

La passion de Frédéric Gaillard m'a invité à réfléchir sur les formes de reconditionnement de l'art contemporain. En premier lieu, il y a l'ouvrage en lui-même : le reconditionnement d'un vélo Mercier. Les recherches dignes d'un « archéologue du cycle » ont été effectuées dans le but d'obtenir « une œuvre authentique ». En art, l'authenticité a pour fonction de valider la valeur marchande d'une œuvre par le biais de la « signature de l'auteur » ; et par la même occasion, l'authenticité « validera » le caractère original de l'œuvre — original au sens où l'œuvre est unique (ou bien multiple donc constituée d'objets identiques mais numérotés, « le numéro » de la série désignant un objet (multiple) à titre d'œuvre originale). C'est sous un angle comptable que l'authenticité et l'originalité se combinent pour créer de la valeur marchande. Alors que pour notre sculpteur Frédéric Gaillard, le caractère factuel des sources (toutes les pièces de vélos collectées) est le garant d'une reproduction authentique mais non originale, du moins « non originale » si l'on s'en réfère à l'objet qui a été conçu et réalisé (en série) dans les années 80 (donc en son sens originel et initial), mais c'est tout de même « une œuvre originale » du fait qu'elle soit singulière et particulière en tant que réappropriation, et nous pourrions même dire en tant que *restauration* d'un objet « original et authentique ».

Ici, on constate que l'authenticité et l'originalité ne résonnent pas de la même façon pour le sculpteur et pour le marché de l'art. Les malentendus comptables autant que les ambiguïtés conceptuelles entretiennent depuis des lustres un dialogue de sourds entre l'artiste et le marché. Outre le caractère authentique et original qui concerne le reconditionnement d'un cycle des années 80, il serait judicieux d'étendre notre réflexion et savoir ce qui est « original et authentique » pour un artiste qui produit des œuvres. En d'autres termes, compte-t-il uniquement sur le caractère authentique de sa signature pour désigner son ouvrage à titre d'œuvre originale ? En règle générale, l'artiste se réfère autant au savoir-faire qu'à l'acte de création qui qualifie une œuvre « authentique » et « originale » sous l'angle de la singularité ; alors que le marché procède à *un transfert comptable des valeurs intrinsèques et artistiques*.



M.MERCIER

Ready-made reconditionné

Cadre Mercier (France). Selle - San Marco « Mercier » (Italie). Manette, dérailleur avant et arrière - Simplex (France). Plateau et pédalier - Strong Light (France). Freins, poignées et étrier - Mafac (France). Guidon et Potence - Belleri (France). Garde-boue - Blue Mels (Angleterre). Roues - Mavic (France). Moyeux et blocage rapide - Maillard (France). Pédales - Lyotard (France).

45 cm X 110 cm X 170 cm, 2015

Concernant «l'original», le marché transforme la singularité (l'originalité) de l'œuvre en un nombre entier et indivisible : d'une origine créatrice (au sens d'une idiosyncrasie ou d'un caractère) à une unité comptable, donc, *un original* (*un* bien unique). Pour «l'authentique», la transfiguration d'un authentique acte de création (ou d'un style) en valeur marchande s'appuie quant à elle sur la signature en tant qu'empreinte de l'auteur qui relève de *l'image de marque*. Ce signe identique à lui-même (la signature) est le garant de l'intégrité comptable de l'œuvre (donc de la cote) plutôt que de la «singularité d'une œuvre», elle engage juridiquement l'auteur et a pour fin d'engager *la conservation* de l'œuvre en question. Bien entendu, ces deux tours de passe-passe n'ont pas pris une ride. Au final, lorsque l'on dit: «c'est *un Picasso*», on mêle *un original* (en tant qu'unité comptable) à l'original (en tant qu'œuvre singulière), et on valide cette nouvelle unité en désignant l'authenticité (d'un acte de création) par le biais de la signature authentique (cote ou valeur d'échange), c'est ainsi qu'on transforme l'œuvre en *une* marchandise. Cette procédure a souvent pour effet d'annuler la singularité (caractère) de l'œuvre que nous avons sous les yeux pour laisser la place à des rapports sociaux basés sur le prix, le prestige, le mythe, la mode et la compétition. Bien entendu, tout ceci est inextricable; nous pourrions exclure «la signature et l'original» et se concentrer sur l'œuvre elle-même et l'acte de création qu'elle désigne — mais le marché ne pourrait plus faire de profit ni sélectionner et rendre visibles «les signatures» les plus rentables, et le critique d'art n'y retrouverait plus ses petits et ne pourrait plus apprécier la chronologie des «actes de création» mis en place par le marché.

De ce point de vue, je me suis demandé comment élever «ces transferts de fonds» à la hauteur de nos contemporains et de l'art contemporain. J'ai donc procédé à un reconditionnement en collectant quelques signatures et pratiques artistiques afin de légitimer l'existence du ready-made *M. Mercier*. La signature du cadre (de vélo) renvoie d'emblée à mon ami Mathieu Mercier, artiste contemporain (par-dessus le marché lauréat du *Prix Marcel Duchamp*). Toutefois, le croisement entre une image de marque (le vélo) et une signature (Mathieu Mercier) est issue d'une pratique mise en place par Raymond Hains. Hains orchestra des rencontres entre des ready-made et des personnalités du monde de l'art, comme le montre la comparaison entre la «Galerie Léo Castelli» et «Castelli, les jardinerie du sud» (réalisée en 1999 à la galerie Templon). Ce bricolage avait pour objectif de brouiller les valeurs et confondre une signature prestigieuse du monde de l'art avec les marchandises d'une jardinerie. Au final, cette opération artistique de Hains mêlée à l'assiduité de Fred Gaillard et au geste inaugural de Marcel Duchamp a formé dans mon esprit torve et malade le *Ready-made reconditionné*.

En conséquence, le présent texte valide un authentique *Ready-made reconditionné* et aussipar le biais de six signatures originales illustrant «la singularité» de cet ouvrage. Sur la base de six signatures (Marcel Duchamp, Raymond Hains, Mathieu Mercier, les cadres Mercier, Fred Gaillard et moi-même, Sammy Engramer), j'expose et commente une authentique œuvre originale qui combine autant de pratiques artistiques et artisanales que de signatures prestigieuses — sans un quelconque *transfert comptable des valeurs intrinsèques et artistiques* opéré par le marché de l'art contemporain.

THIS IS NOT AN EXHAUST PIPE

Ready-made customisé

La danse est un art, elle convoque une histoire savante à la fois académique et contemporaine. Il reste que pour le commun des mortels la danse est une façon de se défouler comme de créer des moments de convivialité. Dans le registre de « la danse comme défouloire » nous pouvons distinguer plusieurs contextes sociaux-culturels. Ces contextes se rapportent à l'organisation de fêtes familiale (mariages, anniversaires, communions, etc.) ; aux fêtes populaires (bals populaires, « rendez-vous des anciens combattants », etc.) ; aux « réunions professionnelles festives » (souvent ennuyeuses et peu festives) ; puis, aux fêtes entre amis (fêtes d'étudiants, anniversaires, etc.) ; et bien entendu aux concerts et aux festivals (alternant entre l'écoute et la danse) ; et enfin, à deux lieux *a priori* exclusivement destinés à la danse : les discothèques et les clubs.

Il est important, voire crucial, de faire la distinction entre le « Night club » (la discothèque) et le « Clubbing » (aller danser dans un club). En règle générale, la discothèque est une agence matrimoniale qui ne dit pas son nom où vont s'échouer des requins-mâles qui bavent sur les cheveux de femmes aux parfums panés. En revanche, lorsqu'on entre dans un club, c'est pour danser et parvenir à libérer ses chakras rouge-jaune-bleu ainsi que ses humeurs complémentaires — bien entendu, cette pratique n'existe pas sans ses clubbers, ses D.J., ses drogues et ses amours perchés.

Adolescent vivant dans les contrées les plus reculées du Loir-et-Cher, mes premiers contacts avec la culture savante passèrent par le filtre des discothèques et des clubs de province. La province est un territoire très fertile en terme d'amalgame culturel de toute sorte. En France, la scission Paris/province renvoie la culture provinciale à une somme d'idiosyncrasies régio-



THIS IS NOT AN EXHAUST PIPE

Ready-made customisé

Pot d'échappement, miroir

18 cm X 23 cm X 200 cm, 2016

nales. La plupart du temps, les provinciaux s'adressent aux parisiens pâles et patraques en renforçant leurs particularités patrimoniales et culinaires jusqu'à la caricature. Toutefois, la discothèque reste un lieu mixte où les ethnies plus que les catégories sociales se mélangent, et où les potages de la variété française fusionnent avec les fritures musicales hispano-anglo-américaines.

Contrairement aux discothèques, les clubs font figures d'avant-garde et orchestrent le futur grâce à quelques «cramés» passionnés par l'aventure du bruit. Je ne parle pas des festivals ou des concerts organisés par des fanatiques d'électro-punk-bossa-core-garage, je parle de lieux qui mêlent «la danse» à un public de province stupéfait et curieux. Au début des années 80, j'ai eu l'immense honneur de fréquenter un de ces clubs qui draina tous les fans de *New Wave* du Loir-et-Cher (Michel, si tu m'entends...), voire de la région Centre et parfois de Paris. Débit de boisson le reste de la semaine, *Le Bleu Nuit* ouvrait ses portes le vendredi et le samedi soir. On y accédait par un porche à la fois médiéval et hippique. Du guichet où se trouvait la tenancière et son mignon qui peignait des îles paradisiaques sur le corps des filles, nous arrivions sur un grand comptoir ouvrant sur une modeste piste de danse. Dans ce club d'avant-garde nous regardions P.I.L., The Smiths et The Cure sur grand écran, nous dansions comme des automates sur Eurythmics, Joy Division et Siouxi and the Banshees, et nous fumions du hasch sur Cocteau Twins et Dead Can Dance. À Selles-sur-Cher, entre la foire aux vins, les fromages de chèvre et l'usine de céramique qui régnait en maître sur la commune se trouvait un club totalement improbable, un ovni planté dans un paysage nocturne éclairé à la lampe torche. À la fois musicale, vestimentaire et romantico-suicidaire, cette nouvelle mode (la *New Wave* anglaise) était un refuge pour les adolescents qui n'aimaient pas ACDC ni Téléphone, et encore moins les américanas et «les moule-bite». Nous nous étions découverts prétentieux, précieux et volubiles bien qu'encore cul-terreux, gauches et bruts de décoffrage. Nous incarnions le futur des années 90 sans renoncer à customiser nos mobylettes, ou à manger du fromage qui pue en rotant du Coca.

Le ready-made customisé *This Is Not An Exhaust Pipe* est forcément un hommage à tous les adolescents désœuvrés et débiles issus de nos provinces les plus reculées et les plus atones; mais il est aussi le symbole de la pollution et de la connerie mis sur un piédestal, telle une forme de «tuning intestinal» autant inspiré par l'esprit belge que par l'intestin de Stéphane Bern. Bien entendu, *This Is Not An Exhaust Pipe* (un pot d'échappement de Golf 2 recouvert de 7598 pièces de miroir) est l'acteur principal du dancefloor conduit par **DJ Squirrel** durant la Nuit Européenne des musées.

ETERNAL GALLERY

4 ready-made sur 1 dancefloor

artistes : **Sammy Engramer** en collaboration avec **DJ Squirrel**

date de l'exposition : **21 mai 2016, Nuit Européenne des Musées**

lieu : **Eternal Gallery, Les Octrois, place Choiseul, F-37100 Tours**

horaires : **20h > minuit**

organisation : **Eternal Network**

contact public : **09 73 63 17 05**

contact presse : **Éric Foucault - 06 72 53 71 34 / Morgane Badin - 09 73 63 17 05**

avec le concours de
La Compagnie Off, Le pOlau
et
de l'association Labomédia.

Remerciements :

Éric Foucault, Rémi Dohin-Lebugle, Morgan Badin, Servane Toqué,
Ekaterina Shamova, Julie Gouty, Maude Lestriat,
Benjamin Cadon, Guillaume Brunet,
Les cycles Mercier, les chaises Ikéa,
Marcel Duchamp, Fred Gaillard, Nicolas Costil,
Gaspard Delanoë, Mathieu Mercier, Raymond Hains,
Daniel Templon, Léo Castelli, Darth Vader,
Le Bleu Nuit, Groupe Laura.

