

La mécanique plastique des plantes artificielles (et réciproquement)

Les chiffres de l'IFOP l'attestent : 36% des ménages français décorent leur intérieur avec des fleurs et plantes en tissu. Aujourd'hui l'étendue des matières utilisées (tissu, soie, velours, latex, polyfoam) imitant de mieux en mieux la perfection de la nature, a attiré une clientèle nouvelle, plus jeune qui était auparavant réticente à l'aspect «plastique» du produit à ses origines.
Introduction aux 6 conseils pour mieux vendre les fleurs en tissu

Largué au milieu d'un univers de machines. Tombé dans une embuscade motorisée dans laquelle des bras s'agitent, des tiges ondulent, des plantes trop belles pour être vrais se dodolinent. Evoluer halluciné dans cette vision drôle et parodique d'une technique décomplexé (à comprendre dans tout les sens du terme) qui vit par le mouvement et semble s'adresser directement à notre rapport au monde et aux choses. Bienvenue dans l'univers de Valère Costes.

Son art mécanique n'est pas agressif, bien que parfois troublant (comme cette tête de lapin en peluche qui tourne toutes ailes battantes (oui,oui...) au plafond de son atelier), on est plus proche de l'univers déjanté des films de Tim Burton ou des machines dansantes de Jim Whiting dans le clip *Rock it* de Herbie Hancock que d'une version mécanique des créatures de *L'île du docteur Moreau*. J'ignore si Valère Costes est fan de série Z, s'il a vu le très décalé *Retour des tomates tueuses*, ou les films d'Ed Wood, mais l'état d'esprit est là. Comment se prendre au sérieux perdu au milieu d'un monde désaxé ?

Son art ne revendique rien d'autre que sa propre forme, mais déjà cette forme est parlante car elle s'écrit en réaction à un contexte général désarmant. Non, l'œuvre n'a pas un caractère écologique, si cette bête mécanique à l'ossature métallique rampe péniblement au sol (*Tortue*, 2005) ce n'est pas pour interpeller le monde sur le sort des tortues carettes dans quelques mers du Pacifique ou d'ailleurs. Si cette boîte métallique agite désespérément ses ailes de caoutchouc (*Pélican*, 1999), elle ne nous dit rien de la survie de la faune après une marée noire ou quelques autres embarras causés à l'écosystème. Sa réflexion se situe à un tout autre niveau, il interroge plus directement l'idée de nature à travers le prisme d'un monde technologique.

Les habitants de l'art de Valère Costes ne sont pas des porte-parole, ce sont des dissidents qui ont pris le parti de la dérision aux dépens d'un discours entendu pour le sens commun. Il ne s'agit pas non plus d'adopter la posture d'en rire plutôt que d'en pleurer mais de se situer dans un ailleurs proche. L'œuvre évolue dans la sphère critique de l'ironie. Pas de sarcasme, juste un décalage pour pouvoir prendre du recul et éprouver un nouveau point de vue. L'ironie comme la grecque « eirōneia », l'« action d'interroger en feignant l'ignorance ». Et l'œuvre interroge ce rapport entre la technique et la nature, et feint de ne pas savoir, pas de frontalité univoque, pas de bulldozer planté au milieu d'une forêt tropical, des éléments nus. Dans l'art de Valère Costes, la technique n'est pas vraiment technique et la nature n'est pas vraiment nature. Tout juste ressemblants, même pas des ersatz. Les machines n'auraient jamais pu être « castées » pour une publicité Canada dry tant la dissemblance est frappante. Des moteurs électriques, des tiges d'aluminium, des pompes, des câbles, des tuyaux et

évidemment, souvent en premier rôle, des plantes en plastique. Celles-ci, contrairement à l'ensemble mécanique, jouent sur la confusion et l'imitation. Quand Roland Barthes écrit en 1957 que le plastique « est une substance *ournée* : en quelque état qu'il se conduise, le plastique garde (...) une impuissance à atteindre jamais au lisse triomphant de la Nature¹. », il ignore encore les avancées fulgurantes que feront les laboratoires de recherches spécialisés de l'industrie de la végétation synthétique de qualité à visée ornementale (il ignore tout simplement que la matière niera sa propre constitution et son intelligence créative pour tomber en dévotion devant la forme naturelle). Les plantes artificielles restent pourtant des *similis* et le vocabulaire formel de Valère Costes énonce cette distance des « modèles » naturels et technologiques. Une nature dénaturée d'un côté, une technique bricolée *low tech* de l'autre, une économie de moyens qui fait son effet.

Quand elles sont immobiles, fixées sur une photographie, ses machines ont un angélisme trompeur, elles sont sages comme des images. C'est le mouvement qui les fait dérapier, qui leur donne leur folie, leur grâce. Il y a souvent un décalage notoire entre l'idée de légèreté voire de poésie que dégage leur représentation figée et la maladresse pataude de leur réalité en mouvement. Parfois burlesques, elles peuvent être aussi touchantes (à notre dépend). Difficile de ne pas se laisser avoir quand on regarde avec compassion ce pélican en plein supplice ; compliqué de ne pas projeter de l'affect sur cette tortue bringuebalante qui tente péniblement d'avancer. L'incomplétude des machines, l'écart qu'elles opèrent avec leurs « modèles », renvoie chacun à sa construction et à son élaboration affective. Les œuvres incitent alors un regard sur soi, quand après un instant on sort de l'émotion pour retrouver le réel, surpris par notre propre réaction face à ses étranges mécaniques.

S'il met en avant ce rapport personnel, l'art de Valère Costes interroge aussi, plus généralement, l'appréhension scientifique de la nature. Et si les machines s'éloignent de l'idée de leur modèle, les photographies pour leur part s'amuse de la ressemblance. La série des *Herbiers* joue sur la confusion en reprenant la méthode de classification scientifique des espèces végétales. L'herbier tend, en effet, à rationaliser la nature en nommant précisément chaque plante et en la répertoriant consciencieusement l'épinglant de son nom latin. Cette classification d'une nature, par essence chaotique, montre un rapport à l'environnement qui plaide en faveur d'une éthique rationnelle². C'est cette appréhension que pointent les photographies de l'artiste. Reprenant les codes scientifiques des herbiers, il prend un cliché d'une plante artificielle sur un fond blanc et appose au sommet de l'image le nom savant, non pas de l'espèce, mais de la matière synthétique qui a servi à sa confection. La plastique d'une plante fondue dans du tétrafluoroéthylène ou de l'acrylonitrile butadiène styrène est remarquable (et si parfois on se méprend, c'est à cause du *natural touch* : « La dernière innovation qui consiste à filmer le tissu des feuilles par une fine pellicule de téflon. Le résultat est surprenant : non seulement l'aspect visuel est très réaliste, mais le touché est naturel³. »). L'art de Valère Costes tend à montrer qu'il est des procédés qui, au-delà de leur simple effectivité, engendrent une conception dirigée du monde. On le sait, tout acte produit a inévitablement une portée qui échappe à sa seule fonction.

S'il est un acte notable qui peut refléter et influencer notre compréhension du monde de manière prégnante, c'est bien la production invariable et incessante d'avatars technologiques. Cette production nous inscrit dans une réalité sans fond dans laquelle notre conception de l'univers se trouve limité par l'usage de ces artefacts obéissants. On a perdu pied et déjà la réalité de notre environnement existe non plus à travers

l'usage que l'on en fait, mais par l'expérimentation que la technique en fait pour nous. Le réel s'éloigne par la relation d'interdépendance que l'homme entretient avec ses constructions de toutes sortes. « Le pire, écrit Jean Baudrillard, (...) c'est que la nature, le monde naturel devient résiduel, insignifiant, encombrant, que l'on ne sait comment s'en débarrasser. En produisant des structures centralisées, des systèmes urbains, industriels, techniques, à haute définition, en concentrant impitoyablement les programmes, les fonctions, les modèles, on transforme tout le reste en déchet, en résidu, en vestige inutile. En mettant les fonctions supérieures sur orbite, on transforme la planète elle-même en déchet, en territoire marginal, en espace périphérique. Construire une autoroute, un hypermarché, une métropole, c'est transformer automatiquement tout ce qui l'entoure en désert. Créer des réseaux de communication ultra-rapides, c'est transformer immédiatement l'échange humain en résidu⁴. » L'art de Valère Costes n'est pas une critique acerbe de ce fonctionnement « hyperréel » du monde, il relève cette distance qui nous sépare de plus en plus de l'origine. Comme une tentative pour pointer avec légèreté les conséquences existentielles des bouleversements technologiques de notre époque. Pour Marshall McLuhan, « Toutes les inventions ou technologies sont des prolongements ou autoamputations de nos corps ; et des prolongements comme ceux-là nécessitent l'établissement de nouveaux rapports ou d'un nouvel équilibre des autres organes et autres prolongements du corps. (...) Physiologiquement, l'homme est sans cesse modifié par sa technologie au cours de l'usage normal qu'il en fait⁵. » Si l'auteur analyse ici le rapport physique de l'impact de la technique sur l'homme, il convient d'ajouter que ces prolongements ou autoamputations entraînent fatalement cette compréhension distanciée du monde que les pièces de Valère Costes semblent nous décrire.

Mais nous l'avons énoncé, son art a pris ses distances, il ne s'affirme pas dans la volonté prométhéenne du progrès, il a préféré tirer la tangente, esquivant l'écueil de l'usage ou de la productivité au profit d'une joyeuse inertie. La « défaillance » pratique de ses œuvres les inscrit dans le registre des machines célibataires. Mécaniques onanistes, elles n'engendrent rien d'autre que quelques mouvements, pour la beauté du geste pourrait-on dire. Comme *Schtock, schtock* (2000) ce serpent tentateur (né d'une réflexion sur la Genèse) qui se mord perpétuellement la queue. Un câble posé au sol, en forme de « S ». A une extrémité un petit mécanisme qui le soulève rapidement et le laisse retomber violemment de telle sorte qu'une onde semble courir sur toute sa longueur. Arrivée au bout du parcours, par le même phénomène, l'onde repart dans le sens inverse. Puis de nouveau le mécanisme s'actionne... Mouvement perpétuel, le reptile est condamné à toujours recommencer, il n'atteindra jamais le (septième) ciel. Dans l'œuvre de Valère Costes, l'invention n'est pas, comme le dit McLuhan, la mère des nécessités, elle est une stérilité. Etymologiquement autant que fonctionnellement parlant, ses machines sont tout sauf des robots. Quand le romancier tchèque Karel Capek utilise (pour la première fois) le terme, il est associé à la notion d'esclavage, il signifie « travail forcé ». Une machine célibataire ne produit rien, elle est par nature paresseuse, elle feint l'ignorance et c'est ce qui lui permet dans cet art décalé de porter un regard légitime sur la situation.

Même quand elles tentent de s'accoupler les machines sont des simulacres amusés. *Bacchantes : La Transreligieuse* (2004) est une installation globale qui s'inspire des célébrations antiques et plus spécifiquement du culte voué au décadent Bacchus/Dionysos. Sur un territoire délimité par un carré bleu de sulfate de cuivre

(substance qui sert aux vignerons à protéger les ceps), les mécaniques se meuvent en tous sens pour entrer dans une sorte de transe érotique. Ainsi se danse une étrange chorégraphie dans laquelle le fouetté d'une jeune grappe de raisin répond à la caresse d'une feuille de vigne. La débauche des machines compense la non débauche de moyens. Une à une, les plantes artificielles s'activent, répondant à un rituel minutieux autant que mystérieux. Cette danse païenne nous échappe, c'est toujours surprenant d'assister à une tentative de sexualité infructueuse (bien que fruitée). C'est à ce moment précis qu'on saisit qu'une rencontre avec une plante en plastique n'a rien d'artificielle, un mouvement de feuille peut avoir la grâce d'une caresse ou la drôlerie d'une douce catastrophe annoncée, impuissante. Et on se souvient d'Héron d'Alexandrie (125 avant J.C.), considéré comme un des ancêtres de la robotique contemporaine, de son théâtre de mannequins dans lequel Dionysos faisait jaillir du vin de son bâton tandis que les bacchantes dansaient frénétiquement. D'un bout à l'autre de la chaîne, il est intéressant de remarquer que c'est le plaisir du corps qui occupe les machines. Comme si répondait à notre désincarnation permanente (à nos autoamputations) le désir mécanique de la chair.

Mais tout cela n'est pas sérieux, cette sexualité (dé)bridée singe nos comportements pour mieux éprouver cette relation à la nature se dissipant. Les œuvres de Valère Costes convoquent inmanquablement l'humain, dans ses attitudes, ses rythmes biologiques, et même jusque dans son fonctionnement vital. La sexualité, la respiration, les battements cardiaques sont autant de liens tirés entre la mécanique et le biologique. Dans tout cela il est question de rythme, d'un tempo vital, de mouvement, d'une extension/rétraction, cette cadence de la vie, l'artiste se plaît à la mettre au centre de son travail (*Respiration*, 1998 ; *Souffle chlorophyllien*, 2000 ; *Partie à trois*, 2000 ; *Sans titre*, 2005...). Le rythme des œuvres est le signe de la promiscuité de l'humain. Ses machines si elles sont autonomes du point de vue mécanique n'en sont pas moins liées à des référents moins perceptibles. Il y a l'homme qui pointe discrètement mais il y a aussi souvent l'histoire, le mythe... Les pièces se rattachent à Dionysos, au jardin d'Eden, à la fameuse *Création d'Adam* de Michel-Ange, autant de sources à détourner, à réinterpréter. L'art de Valère Costes est tout naturellement allégorique. « L'imagerie allégorique, écrit Craig Owen, est une imagerie que l'on s'approprie ; l'allégoriste n'invente pas les images, il les confisque. Il s'attribue le signifiant culturel, se pose comme son interprète. Et entre ses mains, l'image devient quelque chose d'autre (allos= autre + agoreuei = parler) (...) L'allégoriste ajoute une autre signification à l'image⁶. » Finalement, tout l'art de Valère Costes joue de cette confiscation des signifiants culturels. Son intérêt pour les friches industrielles, pour ces lieux interlopes, dans lesquels la végétation reprend peu à peu le dessus sur les constructions, marque encore une fois l'éloignement progressif d'une origine. « L'allégorie, de manière logique, est attirée par le fragmentaire, l'imparfait, l'incomplet – une affinité qui trouve son expression la plus aboutie dans les ruines, que Benjamin qualifie d'emblème allégorique par excellence. Les œuvres de l'homme s'y trouvent résorbées dans le paysage, et les ruines représentent l'Histoire comme un processus irréversible de dissolution et de déchéance, un éloignement progressif de l'origine⁷. »

En adoptant un regard amusé sur la réalité qui nous entoure l'art de Valère Costes permet un point de vue lucide sur un monde qui évoluant entraîne avec lui de nouvelles (in)compréhensions, de nouvelles (in)certitudes et plus généralement une évaporation lente du réel. Son œuvre ne fait le procès d'aucune forme de progrès

(technologique, écologique) il propose des machines imaginaires qui tout en s'agitant vainement nous signalent que notre appréhension du monde n'est pas une compréhension, à peine une relation.

Quelques chiffres sur le marché de la fleur artificielle

- *70% des achats sont pour la décoration de la maison ; 23% pour offrir en cadeau ; 7% pour décorer le bureau ou l'entreprise.*
- *Le critère principal d'achat de la fleur artificielle est à 61% dû à sa ressemblance avec la fleur fraîche contre 35% pour son prix.*

Guillaume Mansart

¹ Roland Barthes, “Le plastique” dans *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957.

² J’ai arrêté de croire en la météo quand j’ai su que c’était justement un météorologue qui avait énoncé la fameuse théorie du chaos. Comment ne pas voir dans cette démonstration quotidienne un autre indice de la rationalisation du monde ?

³ Anonyme, propagande publicitaire glanée sur Internet.

⁴ Jean Baudrillard, *L’illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, 1992.

⁵ Marshall MacLuhan, *Pour comprendre les medias*, McGraw-Hill Book Company, 1964; Editions HNH, Ltée, 1968, pour l’édition française.

⁶ Craig Owen, *L’allégorie ??????????*

⁷ Craig Owen, *Ibid.*