



L'ART À UNE ÉCHELLE DE MASSE Sur *The Shapes Project* d'Allan McCollum

Allan McCollum, *Six Shapes* de *The Shapes Project* (2005-)

JILL GASPARINA

Au sein de la masse règne l'égalité. *Elle est absolue et indiscutable et n'est jamais mise en question par la masse elle-même. Elle est d'une importance si fondamentale que l'on pourrait carrément définir l'état de la masse comme un état d'égalité absolue. Une tête est une tête, un bras est un bras, il ne saurait s'agir de différences entre eux. C'est en vue de cette égalité que l'on devient masse.*¹ Elias Canetti, *Masse et puissance*

*Bonne ou mauvaise, la politique et ses jugements sont toujours molaires, mais c'est le moléculaire, avec ses appréciations, qui la fait.*² Gilles Deleuze, *Mille plateaux*

« 8 milliards », « 20 milliards », « 9,1 milliards », « 31 milliards », « 214 millions ». La note explicative de *The Shapes Project*³, la série la plus récente d'Allan McCollum, commencée en 2005, regorge de grands nombres. Ce stylème renseigne sur la démarche épique de l'artiste américain : ouvrant en grand les vannes de la production artistique, il cherche à changer l'échelle de l'oeuvre d'art, à l'installer à une échelle de masse. Aurait-il inventé un art grand public, cet « art conceptuel pour les masses⁴ » dont parle David Robbins ?

En 1992, à la fin d'un entretien-fleuve avec Thomas Lawson, McCollum revenait sur son amour des « grandes quantités⁵ » en art. Dès ses premiers travaux, l'artiste s'est évertué à tout quantifier : le nombre de pièces que ses systèmes lui permettent de fabriquer ; celles qui ont déjà été réalisées ; celles qui ont été exposées. Sa production ne pouvait qu'être massive. Songeons aux

¹ Elias Canetti, « Les propriétés de la masse », *Masse et puissance*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966-1986, p. 27.

² Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1997, p. 271.

³ Voir « Introduction to the Shapes Project », <http://home.att.net/~amcnet2/album/shapes/intro.html>

⁴ David Robbins, « The Compass is the map », *The Velvet Grind. Selected essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, éd. par Lionel Bovier et Fabrice Stroun, Zurich/Dijon, JRP|Ringier/Les Presses du réel, 2006, p. 283.

⁵ « Allan McCollum interviewed by Thomas Lawson », 1992, publication originale A.R.T. Press, Los Angeles, 1996, voir http://home.att.net/~allanmncyc/Lawson_AMc_Interview.html, non paginé.



Allan McCollum, *Drawings*, 1988-89, crayon sur papier musée, dim. variables, tous unique

Surrogate Paintings, ersatz de tableaux qu'il commence en 1978, puis aux *Plaster Surrogates* (à partir de 1982), moulages en plâtre peint dont la technique de fabrication accroît notablement la capacité de production de l'artiste.

La filiation entre l'esthétique sérielle de McCollum et le minimalisme n'est pas à démontrer. Mais l'artiste new-yorkais agit aussi en parfait légataire de la critique institutionnelle, puisqu'il invente des dispositifs visant à soustraire l'oeuvre à sa rareté programmée, et à questionner la convention de son unicité. La plupart des séries de l'artiste répondent ainsi à ce paradoxe d'être des séries d'objets uniques mais produits en grande quantité. C'est le cas des *Surrogates*, *Plaster Surrogates*, des *Individual Works* (1987) ou des *Drawings* (1988). « Les artistes semblent accepter, sans se poser de questions, d'avoir pour destin de produire des objets rares – des objets pour un usage exclusif. C'est d'après moi la raison pour laquelle l'activité avant-gardiste reste coupée du grand public ⁶. » Les *Drawings*, série de plusieurs milliers de dessins abstraits noirs sur fond blanc, tous uniques et dessinés à la main par vingt-cinq assistants selon une combinaison de formes qui ne se reproduit jamais, et la brocante générique des *Individual Works*, de petits objets moulés, réalisés en gypse à partir d'un assemblage de deux moules, chacun étant différent des autres, fonctionnent comme les deux premières parties d'une trilogie qui culmine avec *The Shapes Project*. Dans les trois séries, la masse et « la multitude ⁷ » sont à la fois représentées, analysées et critiquées comme formes et comme concepts politiques, et la différence y est produite selon un protocole strict mais ambigu.

⁶ *Ibid.*, non paginé.

⁷ Catherine Queloz, « Les emblèmes de la multitude », *Allan McCollum*, Genève, Centre d'art contemporain de Genève, 1993, p. 26.



Allan McCollum, vue d'atelier, 2006

Une oeuvre pour chaque être humain vivant sur la planète

Jusqu'à présent, la diffusion des oeuvres de McCollum s'est faite par lots. Ainsi les *Drawings* sont vendus par collection de 15 à 180. Pourtant les formes de *The Shapes Project*, dont le mode d'existence est d'abord numérique, autoriseraient une diffusion massive et individualisée, et, par là même, une extension potentiellement infinie du public. Chaque *shape* est unique ; chacun peut en posséder une. Avec le logiciel Illustrator, McCollum conçoit et assemble des formes assez simples (quatre formes par *shape*), qui peuvent être ensuite matérialisées sur tous les supports, dans toutes les tailles, et connaître des appropriations multiples qui franchissent à l'occasion la frontière entre l'art et le non-art. Comme les *Visible Markers* (1997), « elles peuvent être utilisées pour différentes fins – pas seulement pour des projets artistiques ou de design, mais aussi pour diverses pratiques sociales comme cadeaux, remerciements, marques d'identité, emblèmes, insignes, logos, jouets, souvenirs, outils pédagogiques, etc. ⁸... ». La création suit un strict système numérique qui empêche que ne se produise deux fois la même combinaison : sur les 31 milliards de formes que son système lui permet de réaliser, McCollum en a déjà assemblé virtuellement 214 000 000.

La massification de l'oeuvre d'art peut être définie comme un phénomène à la fois économique, technologique et esthétique⁹. Elle constitue chez McCollum, au même titre que les fantasmes

⁸ « Introduction to the Shapes Project », *op. cit.*

⁹ Voir à ce sujet Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford University Press, 1998, chap. III : « La nature de l'art de masse », p. 196.

« X est une oeuvre de l'art de masse si et seulement si :

– (1) X est une oeuvre d'art à instances multiples ou à types

technologiques de Gropius, les expérimentations de Fluxus ou l'utilisation de la sérigraphie par Warhol¹⁰, une interprétation littérale du projet avant-gardiste d'intégration de l'art dans le quotidien : les oeuvres doivent être possédées par tous, non par quelques-uns. Il existe donc pour l'artiste une forme « grandes quantités », qui, outre sa banalité dans le monde quotidien – qui peut lui conférer le statut de symbole pertinent de ce même quotidien –, permet aussi, virtuellement, une diffusion massive. McCollum se livre à une tentative d'extension exponentielle du domaine de l'avant-garde, *via* la multiplication presque mystique des artefacts artistiques.



Allan McCollum, *Surrogate Paintings*, 1978-79, acrylique et émail sur bois et papier musée, vue d'installation, 112 Workshop, New York City, 1979

Mais qu'entend-on par production de masse ? Les réponses ne sont pas les mêmes dans l'industrie et dans l'art. McCollum a d'ailleurs rappelé que, dans l'industrie, le terme « production en petite série » désigne au minimum une production de 10 000 unités. Aussi, du point de vue industriel, n'a-t-il toujours réalisé que de petites séries (*short runs*). Cette échelle est naturellement variable selon le domaine de production, et il est certain que, dans le cas de certaines techniques, l'impression par exemple, la mise à la disposition du public de technologies semi-professionnelles relativise pareil jugement. Il n'en reste pas moins qu'avec une production

– (2) X est produit et diffusé par une technologie de masse

– (3) X est produit et pensé pour être accessible au moindre effort, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation, et ce par ses formes (par exemple, ses formes narratives, son symbolisme, les sentiments qu'elle appelle et même son contenu). »

¹⁰ Voir Danto, « Andy Warhol and the politics of prints », dans *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987*, by Frayda Feldman, Jorg Schellmann, Claudia Defendi, Distributed Art Publishers, U.S., 3^e édition, 2003. Dans ce texte, Danto associe l'utilisation de la technique sérigraphique à une pratique artistique démocratique.



Allan McCollum, *The Shapes Project* (2005-), courtesy galerie Thomas Schulte, Berlin



Allan McCollum, *The Shapes Project* (2005-): *Monoprints*, 2006, impressions laser sur papier non acide, toutes uniques, signées et numérotées, cadre en métal, verre, tablettes, chaque 15 x 11 cm, courtesy Friedrich Petzel Gallery, New York.

dépassant virtuellement 31 milliards de formes, c'est-à-dire d'œuvres uniques, soit une échelle multipliée par 10 et virtuellement par 100 000 au regard de ses précédents projets (les *Individual Works* ont été produits à 30 000 exemplaires, les *Surrogates* à 6 000-7 000), l'œuvre de McCollum atteint une échelle de masse qu'elle ignorait jusqu'alors. « J'ai essayé de mettre l'accent sur la dimension potentielle du projet, et j'ai fait des propositions, un peu à la manière d'une "offre publique"¹¹. »

Toutefois, en dépit de cette monumentale ambition, les *Shapes* continuent à fonctionner comme des œuvres d'art traditionnelles. Loin de toute intégration à l'univers quotidien et loin de toute diffusion de masse¹², le projet a été montré dans de très classiques *white cubes* Allan McCollum, *Drawings*, 1988-89, crayon sur papier musée, dim. variables, tous unique Allan McCollum, *Drawings*, 1988-89, crayon sur papier musée, coll. part., dépôt Mamco (galeries Friedrich Petzel, New York et Thomas Schulte, Berlin), avec tout l'appareil de l'exposition d'art, du socle au cadre. Comme pour les séries précédentes, et en dépit des intentions initiales de l'artiste, les *shapes* ont été jusqu'à présent

vendues par lots (de 144 le plus souvent). Avec une équipe réduite, entre huit et neuf personnes travaillaient à plein temps sur le projet pour la fabrication des 9 000 premières formes (impression, encadrement), l'atelier de l'artiste se rapproche davantage de la PME que de la chaîne industrielle. *The Shapes Project* porte donc bien son nom : il s'agit d'un pur projet. Avec ses anticipations amusées qui affichent une scientificité presque parodique (le chiffrage de la population est tiré d'un rapport de l'Organisation des Nations unies), la touche de futurologie et le rêve de l'artiste qui écrit à l'avance le roman de son œuvre et de ses continuateurs, il relève pour

¹¹ Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

¹² « I'd eventually like to do something much stronger, with a larger "distribution" factor. One fantasy has been to let them function as "donor awards" for some huge charitable operation, like UNESCO. Dream on. Or something that involves true mass-production ». Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.



Allan McCollum, *The Shapes Project* (2005-), 7 056 formes monoprints, toutes uniques, impression digitale sur papier non acide, signées, chaque 15 x 11 cm, courtesy Friedrich Petzel Gallery, New York

le moment de la fiction, sinon de la science-fiction¹³. Plus qu'un accomplissement strict du programme des avant-gardes et plus que l'invention d'un art de qualité pour tous, le projet fonctionne surtout comme un commentaire sur l'état de la culture.

Le travail de McCollum est un produit de la « culture du multiple ». C'était, à propos d'oeuvres antérieures de l'artiste, la thèse de Rosalind Krauss¹⁴. C'était aussi celle de Craig Owens dans « Repetition and Difference »¹⁵. Mais quelle est la nature de ce commentaire ? Dans son texte de 1983, Owens s'intéresse, à propos des *Surrogates*, aux possibilités critiques de la répétition et de la sérialité dans l'art, à l'ère du capitalisme tardif, reprenant le Deleuze de *Différence et répétition* : « Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition, et même faire résonner les deux extrêmes des séries habituelles de consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort¹⁶. » D'après Owens, c'est la superposition de trois types

¹³ Hal Foster soulignait déjà cette dimension extra-terrestre lorsqu'il écrivait à propos des *Surrogates* que « tout se passe comme si nous contemplions notre propre économie de l'objet d'art à partir d'une tout autre culture (d'une tout autre planète) ; de la sorte, une distance critique s'établit à l'intérieur même de cette économie qui semblait menacer de l'enfermer », voir « L'art de la raison cynique », dans *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 149.

¹⁴ Rosalind Krauss, entrée « Entropie », dans *L'Informe : mode d'emploi*, Centre Pompidou, Paris, 1996, voir http://home.att.net/~allanmncyc/Rosalind_Krauss.html

¹⁵ Craig Owens dans « Repetition and difference », *Allan McCollum. Surrogates*, cat. d'expo., Londres, Lisson Gallery, 1985.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000, p. 375, cité par Craig Owens dans « Repetition and difference », *Allan McCollum. Surrogates*, op. cit., p. 8.

différents de répétition, à savoir la répétition intrinsèque à l'acte de consommation, à la mémoire, et *in fine* la pulsion de mort, qui donne à l'oeuvre de l'artiste américain sa puissance critique, et cette particularité qui fait qu'elle n'est pas totalement réductible aux recherches de la génération *Pictures* (cette exposition organisée à l'*Artist Space* par Douglas Crimp en 1977 a formé le noyau historique de l'appropriation avec les oeuvres de Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Philip Smith, exposées à *Pictures*). Mais Owens s'en tient, dans la plus grande partie de son essai, à l'idée que McCollum opère une critique spécifique de la production en série (qui dérive de la production de masse, sans lui être identique). Dans un système de production capitaliste, explique-t-il à la suite de Jacques Attali ¹⁷, la quête de la différence est vouée à l'échec : la sérialisation est une ruse du capitalisme avancé. La différence est un leurre, elle ne peut être qu'un objet de consommation, et sa production strictement contrôlée. Le texte d'Owens, dans la stricte lignée du *Système des objets* de Jean Baudrillard, fait des *Surrogates* les signes de « l'avènement d'une culture de la répétition ». Il a ainsi orienté les réflexions de la critique sur la



Allan McCollum, *The Shapes Project* (2005-), corian, chaque 53,3 x 35,5 x 17,7 cm, courtesy galerie Thomas Schulte, Berlin

manière dont McCollum traite la différence au sein de la répétition. Plus exactement – et pour ne pas utiliser ce qui est devenu un concept caricatural pour chansons commerciales et politique culturelle au rabais, la « différence » – Owens a déterminé une lecture purement générique des oeuvres de l'artiste américain. La question qui se pose est donc la suivante : les formes sont-elles interchangeables ou non ? La réponse d'Owens est très claire : le concept de « différence » n'est pas réductible à celui d'unicité ¹⁸ et les différences entre les oeuvres doivent être tenues pour non pertinentes – elles concernent la taille, les proportions et la couleur du cadre (pour la plupart dans une gamme étroite de doré et de marron). L'hypothèse d'une singularité réelle de chaque objet est

¹⁷ Voir Jacques Attali, *Bruits, Essais sur l'économie politique de la musique*, Fayard, 2001.

¹⁸ Craig Owens, « Repetition and difference » : « tandis que la combinaison spécifique de ces trois variables (taille, couleur du cadre, proportion) semble constituer chaque *surrogate* en être singulier, la répétition potentiellement infinie d'objets essentiellement identiques nous empêche de confondre la différence et l'unicité », *op. cit.*, p. 9.



Allan McCollum, *The Shapes Project* (2005-), corian, chaque 53,3 x 35,5 x 17,7 cm, courtesy galerie Thomas Schulte, Berlin

donc rejetée, et tout spécialement en ce qui concerne les *Plaster Surrogates*, puisque chaque *surrogate* « vient du même modèle ¹⁹ ». Pour Owens, les *Surrogates* sont des simulacres, qui ne font que simuler la différence. Cette interprétation est facilement transposable à l'ensemble de la production de l'artiste : ses oeuvres ne sont que des signes d'oeuvres, rien d'autre. Mais une lecture très différente est possible. Catherine Queloz, analysant les *Drawings*, propose une approche exactement opposée, et écrit qu'« ils présentent la multitude comme un ensemble d'éléments uniques, pour celui qui veut bien être attentif aux petites différences ». Elle souligne également le « désir de retrouver, dans cette notion même de masse toujours considérée comme informe et apparemment homogène, l'individuel, le particulier, le différent ²⁰ ».

La dimension politique de toute réflexion sur la masse n'étant plus à souligner, qu'en est-il de *The Shapes Project* ? Quelle représentation de la masse y trouve-t-on ? À la galerie Petzel, le projet figurait un espace politique sous la forme d'un stade, d'une tribune, d'une masse silencieuse qui nous regarde. Et l'évidente dimension allégorique du projet explique qu'il reçoive les interprétations les plus contradictoires. « Le projet suggère-t-il une mentalité démocratique ou fasciste ? », se demande McCollum. On pourrait lui répondre qu'entre les deux interprétations les plus radicalement opposées, l'important n'est pas de trancher, mais qu'il soit précisément impossible de le faire : ce que je vois n'est en définitive une masse indifférenciée que si je le décrète, mais rien ne m'y oblige. Il n'est d'ailleurs pas impossible que McCollum ait changé d'avis sur la question depuis ses premières séries : la mise en scène d'une « masse individualisée ²¹ » remplace progressivement la représentation critique de la sérialisation. Par exemple, on peut

¹⁹ *Ibid*, p. 9

« Catherine Queloz, « Les emblèmes de la multitude », *op. cit.*, p. 26.

²¹ Catherine Queloz, « Les emblèmes de la multitude », *op. cit.*, p. 26.

comprendre certaines des très smithsonniennes séries que sont *The Dog From Pompei* (1990), *Lost objects* (1991) et *Natural Copies* (1994) à partir de leur ancrage dans des modes de production naturels, non industriels, qui génèrent par définition des artefacts spécifiques. L'artiste expliquait aussi récemment qu'il a mis quinze ans à obtenir des formes asymétriques et identifiables « au premier coup d'oeil ²² ». Ses formes sont donc de plus en plus assimilables à des individus. Et jamais elles n'ont été aussi biomorphiques que pour la première matérialisation de *The Shapes Project* chez Petzel : cette grande tribune peuplée de 7 056 oeuvres uniques, mais ayant le même air de famille.

De plus en plus spécifique et de moins en moins générique, la démarche de l'artiste pourra toujours être analysée à travers la distinction entre la copie et le modèle : « Bien évidemment, j'ai une préférence pour les idéalizations et la conceptualisation dans mon travail, il me semble que c'est évident²³. » Mais à force de voir en lui le dramaturge de la standardisation, on finit par manquer certaines évolutions de ses oeuvres et de son discours. Car il n'est pas certain qu'on puisse encore lire son travail récent à l'aune de la réflexion postmoderne sur le statut de l'objet dans le capitalisme tardif. Pour reformuler cette idée, McCollum cite aujourd'hui plus volontiers Toni Negri et Raymond Williams que Baudrillard ou Adorno. *The Shapes Project* laisse donc au spectateur le libre choix de sa réponse, et fonctionne comme un test de Rorschach massif, mettant en jeu la définition du concept politique de « masse ». Plus exactement, l'oeuvre de McCollum retranscrit à des degrés chaque fois différents le débat



Allan McCollum, *Shapes*, contreplaqué en bouleau laminé, laqué, chaque 30 x 46 x 14

minimaliste sur la genericité et la spécificité des objets, en lui superposant une réflexion d'ordre politique. La politique est d'abord un exercice du regard, semble penser McCollum : *The Shapes Project* fonctionne donc comme un dispositif, non pas pour penser, mais pour voir la différence à la manière dont Raymond Williams affirmait qu'« en fait, la "masse" n'existe pas en tant que telle », qu'« il n'existe que des manières de regarder les gens comme des masses ²⁴ ».

²² Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

²³ « Allan McCollum interviewed by Thomas Lawson », *op. cit.*, non paginé.

²⁴ Raymond Williams, cité par McCollum dans le communiqué de presse de l'exposition *The Shapes Project*, http://petzel.com/index_mccollum2006.html, voir *Culture and society*, The Hogarth Press, London, 1993, p. 300.

D'autres questions, plus pertinentes peut-être, seraient à formuler. Le modernisme est-il démocratique ? Y a-t-il une universalité de la culture transposable dans des formes génériques ? Le « désir démocratique » peut-il seulement s'appliquer littéralement à l'art ? Et quel sens y a-t-il à parler d'une égalité des formes ? McCollum évite toutefois de tomber dans une application trop littérale du principe démocratique, il ne supprime pas le jugement de goût, ni les discriminations. Il ne produit pas une masse indifférenciée. Sa démarche consiste plutôt à jouer formellement sur l'opposition entre une « masse » conçue comme « un état d'égalité absolue » où « il ne saurait s'agir de différences » (la vision de Canetti, et plus largement celles de théoriciens politiques modernes comme Adorno), et la « multitude », un espace où « des singularités qui travaillent, agissent et parfois désobéissent : [...] en tout état de cause, consistent ²⁵ ». Pour reprendre les termes de Deleuze, son oeuvre oscille constamment entre deux échelles, l'échelle molaire (celle de la masse) et l'échelle moléculaire (celle des individus). Et cette oscillation fonctionne comme une forme de résistance à la standardisation. Car ce qui intéresse aujourd'hui McCollum n'est pas l'égalité des formes (le modèle de la masse selon Canetti) mais la production de la spécificité, en amenant le spectateur à opérer des changements d'échelle. À l'échelle molaire, il met en scène la forme « masse », et ses rapports infructueux avec le projet des avant-gardes, tout en figurant un espace politique ambigu, la société de contrôle sous le masque démocratique. À l'échelle moléculaire, il propose une réflexion idéologique et montre qu'il n'y a pas de projet d'art pour la masse qui tienne, puisqu'il n'existe pas quelque chose comme la masse.

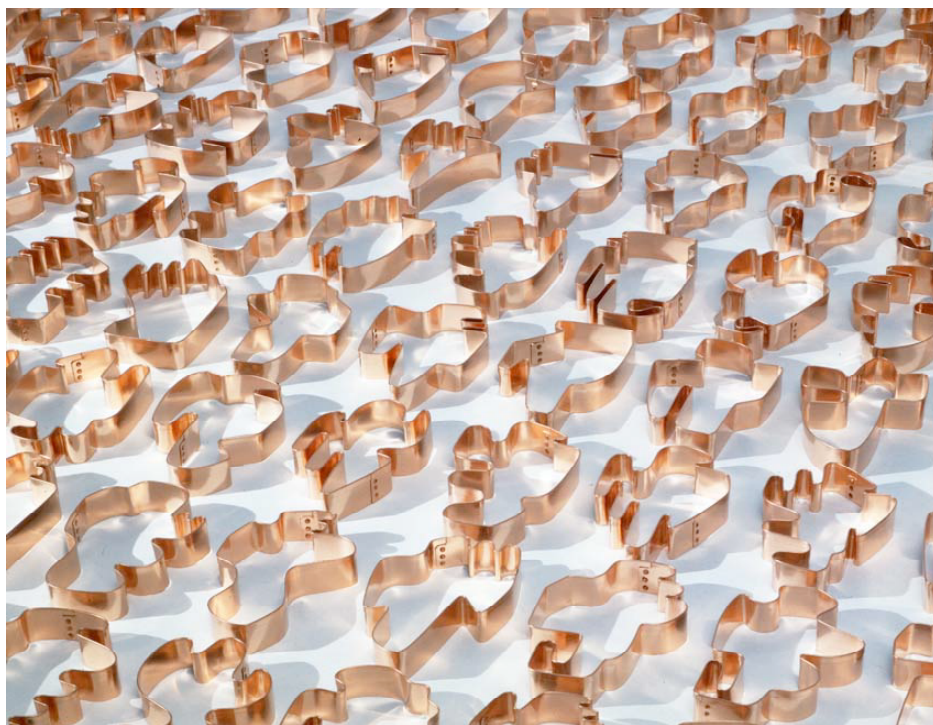


Allan McCollum, *Three Perfect Vehicles*, 1988/2004, peinture acrylique latex sur fibre de verre, renforcée au béton, chaque 203 x 91 cm



Allan McCollum, *Over Ten Thousand Individual Works*, peinture acrylique sur plâtre, chaque 5 cm de diamètre, longueurs variables, tous unique, 1987/1989

²⁵ Toni Negri, « Pour une définition ontologique de la multitude », <http://multitudes.samizdat.net/article29.html>, cité par Allan McCollum, courriel du 20 septembre 2007



Allan McCollum, custom sur commande *Shapes Copper Cookie Cutters*, collaboration avec artisans qui ont enterprisés à domiciles dans l'État de Maine, 2005/08

Ni art, ni industrie

Personne ne songerait aujourd'hui à contester le pouvoir critique de l'oeuvre de McCollum, entre mise en lumière du marketing grotesque de la différence et résistance à l'assimilation des êtres (formes ou individus) à une masse indifférenciée. Mais la nature de son commentaire diffère sensiblement – et de plus en plus – de ce que laissait supposer l'analyse d'Owens en 1983 : il se place en marge de la critique ironique, postmoderne, de la sérialisation, telle qu'elle est pratiquée par Cindy Sherman ou Sherrie Levine. Son oeuvre n'est ni *cool*, ni détachée, ni même strictement analytique²⁶.

Pour commencer, et contre tout ce qui a été dit et écrit sur McCollum-champion-du-postmodernisme-et-de-la-neutralité-expressive, le *display* et les oeuvres de l'artiste sont franchement expressionnistes, comme peuvent l'être les créatures bizarres de Cronenberg, le pod d'*eXistenZ* (1999), la machine à écrire insectoïde du *Festin Nu* (1991), les voitures hypersexualisés de *Crash* (1996). Leur hésitation entre le mécanique et le vivant est un avatar de la « surface puriste-impure ²⁷ », quelque chose qui vient déconstruire le mythe de la perfection industrielle, mais aussi celui du monumental artistique. Car une partie de la critique de McCollum porte précisément sur les effets de normalisation engendrés par le discours critique sur l'industrie et ses produits, et non pas sur le statut de ces produits. Pour l'artiste, la critique de la

²⁶ Thomas Lawson, extraits de « Des usages de la représentation et de la nécessité de faire quelques distinctions », « Appropriation », dans *Private view 1980-2000 Collection Pierre Huber*, JRP|Ringier, 2005, p. 52.

²⁷ Dans « Entropy and the new monuments », Smithson évoque cette surface à propos de Stella, voir *Robert Smithson, the collected writings*, ed. Jack Flam, University of California Press, 1996, p. 20.



Allan McCollum, custom sur commande *Shapes Rubber Stamps*, collaboration avec artisans qui ont entreprises à domiciles dans l'État de Maine, 2005/08

standardisation et de la sérialisation fonctionne aussi comme un discours de classe et de distinction : « Les références aux “masses” sont bourrées d'idéologie, et méprisantes, et effrayantes, quelque chose que je n'apprécie pas, en tant que produit de la classe ouvrière. » Avant d'ajouter : « Une grande part de mes désirs en tant qu'artiste vient de mon agacement devant la manière dont les élites regardent en bas vers les objets communs produits en masse, en dépit du fait qu'ils pourraient avoir de la valeur pour ceux qui les possèdent, les conservent, et les apprécient ²⁸. » Sa critique de la notion d'unicité est donc institutionnelle (la convention de l'unicité de l'oeuvre d'art), mais aussi sociale. Il opère une réduction de l'art et de l'industrie à de simples modes d'expression qu'il se refuse à hiérarchiser, questionnant ainsi « le système de classe que nous appliquons aux différents types de travail, cette idée que les mains des artistes ont plus de valeur que celles des travailleurs en usine ²⁹ ». Ainsi manifeste-t-il sa solidarité à l'égard des travailleurs, mais aussi des objets commerciaux à l'obsolescence programmée. Il n'importe pas ironiquement, ou du moins pas seulement, des pratiques du monde industriel pour les critiquer. Il les examine aussi avec une forme inattendue d'humanisme.

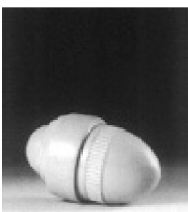
Donnant une lecture presque tragique du « “suicide” calculé perpétuel du parc des objets ³⁰ », il abandonne peu à peu la patine commerciale et « corporate ³¹ », et investit ses objets sériels d'une charge entropique et affective.

²⁸ Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

²⁹ Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

³⁰ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003, p. 54.

³¹



On peut comprendre dans cette perspective son insistance jamais démentie sur la question du travail et sur la valeur physique de la tâche. Comme chez Xavier Veilhan (la chaîne de production de la Ford T – *Ford T*, 1999) ou comme dans le matérialisme de John Miller ³², la traçabilité de la production et de la consommation a une valeur critique : ce que je vois n'est pas un objet fini, muet, un bibelot sans histoire, mais son autonomie est un effet, elle a été produite : « Regardez n'importe quel objet dans la pièce où vous êtes, et réfléchissez au nombre de mains qui ont été impliquées dans leur fabrication³³. » Il n'est pas rare d'ailleurs qu'il intègre dans ses catalogues des photos de ses assistants, de son atelier. Ou qu'il insiste sur le travail exigeant que représente la production de ses pièces. « J'ai essayé de donner l'impression visuelle que les *Perfect Vehicles* ont été fabriqués avec un grand soin, ce qui est le cas. J'ai eu besoin d'un temps de production vraiment long pour les fabriquer dans mon atelier ³⁴. » On pourrait trouver facilement des déclarations similaires au sujet de *Drawings* ou des *Individual Works*. Et si le choix de l'impression numérique dans son récent projet peut laisser penser qu'il délaisse la dimension physique du geste producteur, l'artiste prend soin de souligner que chaque forme est réalisée manuellement. Aussi multiplie-t-il depuis 2005 les correctifs au sujet de la manière de fabriquer les artefacts de *The Shapes Project*. Un rectificatif a même été ajouté sur le site de l'artiste : « Contrairement aux erreurs qui ont été faites dans certains articles de presse, les formes de McCollum ne sont pas “générées” sur un ordinateur avec un programme inventé ou écrit. Chaque forme est laborieusement créée par l'artiste en utilisant Adobe Illustrator – un programme graphique commun, d'utilisation quotidienne – en dessinant de petites formes, en les coupant et collant en plus grandes formes, à leur tour coupées et collées en plus grandes formes et ainsi de suite, le tout en suivant un protocole écrit à l'avance pour éviter toute répétition. La première exposition en 2006 a nécessité deux ans de production ³⁵ ». L'investissement émotionnel dont il entoure ses oeuvres va dans le même sens. À la question de sa préférence pour l'une des formes de *The Shapes Project*, McCollum répond qu'elles sont un peu comme ses enfants, associant son fantasme démiurgique de masse à un désir enfantin, et même un peu naïf (« l'idée de faire un objet d'art pour chaque être humain est facilement lisible comme un rêve d'enfant, le genre de chose qu'un enfant de six ans pourrait avoir envie de faire ³⁶ »). Il avait déjà décrit les *Individual Works* comme de très ballardiens hybrides entre objets industriels et naturels. Des intestins synthétiques. Des fèces. Des jouets. Des oeufs Fabergé ³⁷. Il rappelle ses oeuvres à leur dimension vivante, et à leur biomorphisme. « Je

³² Le travail de John Miller peut être lu comme un commentaire sur l'histoire de la circulation de la marchandise, de sa production (*The Middle of the day*, construit autour du temps de travail) à sa diffusion médiatique (les jeux télévisés *The Lugubrious Game* dans l'exposition *Économies parallèles*) ou physique (la consommation comme pulsion primitive, signalée par l'analyse des séries d'objets recouvertes à l'impasto marron).

³³ Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

³⁴ « Allan McCollum interviewed by Thomas Lawson », *op. cit.*, non paginé.

³⁵ Rectificatif publié sur le site de l'artiste : <http://home.att.net/~amcnet2/album/shapes/intro.html>

³⁶ Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

³⁷ « Allan McCollum interviewed by Thomas Lawson », *op. cit.*, non paginé.

produit des objets doux et brillants, avec beaucoup de couches d'émail, pour les rendre plus humains. Les coins sont gentiment arrondis, ils sont petits, ils sont jolis, et solides ³⁸ », écrit-il dans une prose attendrie qui évoque davantage le domaine de la statuaire enfantine, les joujoux baudelairiens que les artefacts industriels. Entre bricolage individuel et production de masse, *The Shapes Project* poursuit cette même recherche d'une synthèse, d'un dépassement de la dichotomie entre art et industrie jusqu'à obtention d'un objet dont le statut ontologique oscille entre produit industriel (fabrication en masse) et objet d'art (conception individuelle). C'est précisément leur statut inconnu, ou plutôt inédit, qui fait que ces formes sont aujourd'hui le lieu de toutes les projections et toutes les lectures les plus divergentes : créatures maléfiques ou bienveillantes ³⁹, « tangram », « blocs de Froebel ⁴⁰ », « emblèmes », « grenades à main irrégulières », « lames de couteaux exotiques ⁴¹ », « absurdes jouets pour les enfants » (pour les sculptures), ou encore blobs ⁴².

Le meilleur potlatch de l'année

En 2006, lors du vernissage de son exposition chez Petzel, McCollum a offert 144 de ses *shapes* encadrées, après les avoir préalablement dédicacées une par une. Ce fut d'après Hal Foster « le meilleur potlatch de l'année ⁴³ », un geste à la fois héroïque et absurde. En offrant ses oeuvres, McCollum s'est soustrait pour l'occasion à l'économie de marché et ce geste, qui n'a rien de « détaché », rappelle la logique de *The Uncanny* de Mike Kelley, ou du Oïsme de Jim Shaw, les panoplies d'objets surréalistes, ou les tas d'objets industriels que forment *Brillo boxes* de Warhol. L'accumulation d'objets comme forme de terreur et de fantasme fétichiste y est couplée à une exploration de la culture populaire : « Il se peut que j'ai envie de posséder un magnétoscope Sony, mais se trouver face à face avec tous les magnétoscopes Sony du monde serait vraiment une expérience terrifiante. Il existe une limite, quelque chose comme une masse critique, au-delà de laquelle la peur que contient l'objet-fétiche submerge son côté rassurant, le détruit ⁴⁴. » Son curieux bestiaire permet donc de mettre en évidence, jusqu'au point critique, les forces libidinales à l'oeuvre dans la production et de la consommation – ce que Hal Foster appelle « la politique émotionnelle de la consommation ⁴⁵ ». Le plus intéressant, le plus ambigu aussi, chez McCollum est donc ce curieux mélange entre une affection pour les objets industriels (un modernisme benjaminien) et une critique du fonctionnement capitaliste, portée par le *display* (le fantasme de la masse indifférenciée, la « masse critique » qui symbolise ses excès).

³⁸ David Robbins, *op. cit.*, p. 83.

³⁹ Une journaliste américaine, chargée du compte rendu de l'exposition chez Petzel, s'est sentie poursuivie par le mauvais oeil après avoir vue les *Shapes*, raconte McCollum.

⁴⁰ Jessica Helfand, « The Illusion of Certainty », *Design Observer*, voir <http://home.att.net/~amcnet2/album/shapes/2006exhibition.html>

⁴¹ Roberta Smith, « Allan McCollum: The Shapes Project », *New York Times : Art in Review*, *op. cit.*

⁴² Anonyme, « Allan McCollum », *The New Yorker Goings On About Town*, 15 décembre 2006, *op. cit.*

⁴³ « À un dîner de plus d'une centaine de personnes, après le dîner de mon vernissage, l'automne dernier, j'ai dédicacé, en guise de cadeau, une *shape* encadrée et sous verre, à chaque invité. Hal Foster m'a dit que j'avais gagné le prix du meilleur potlatch de l'année. » Courriel du 20 septembre 2007. Jean Baudrillard a mis en relation la notion de potlatch – d'abord utilisée dans le champ de l'ethnologie – avec le fonctionnement de la société de consommation, et avec cette idée du gaspillage nécessaire, presque définitoire de notre société. Il met en avant une question politique qui a plus à voir avec la définition du concept politique de masse.

⁴⁴ David Robbins, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁵ Hal Foster, *op. cit.*, p. 149.



Allan McCollum, *Parables*, 1998-99, béton moulé et pigmenté, tiré d'une série de 12 répliques de la souche d'un orme mort suite à la maladie hollandaise des ormes, sur le sol du Wanås Sculpture Park, Knislinge, Suède, 1998

forme autonome au sein d'une masse), mais, s'il souligne que certaines d'entre elles sont « douloureuses ⁴⁷ », c'est aussi parce qu'il donne à sa démarche un sens littéralement existentiel qui rappelle l'héroïsme d'Opalka : « Le système de base qui permet la réalisation des formes est à présent achevé. Mais le projet consistant à toutes les construire est bien trop vaste pour que je puisse le terminer seul, avant la fin de ma vie. C'est pour cette raison que je l'ai organisée de sorte que d'autres personnes puissent continuer en mon absence ⁴⁸. » McCollum a déjà fait le deuil de la non-unicité des objets. Elle ne constitue pas pour lui un enjeu critique, mais un point de départ. Et, s'il se réfère aujourd'hui sans nostalgie au projet avant-gardiste, ce n'est pas simplement comme à une farce, ou à une utopie dont il est de bon ton de clamer l'échec. Il cherche aussi à le perpétuer, et à lui rendre un hommage de *working class hero*.

McCollum applique des critères de jugement et un regard modernes (unicité, particularité, voire identité des artefacts) à des objets qui échappent habituellement à ce type de catégorisation. L'artiste, qui n'en est pas à une ambiguïté près, investit ses œuvres d'une tension libidinale porteuse d'une charge critique. Il joue en même temps sur la croyance en la possibilité d'une authentique spécificité des objets, sur une foi un peu surannée en la modernité. Il lie par exemple explicitement son récent projet au fantasme moderne : « Il est porteur d'une référence au désir démocratique, et au rêve. Et presque cette croyance poignante et enfantine en la Modernité, un fantasme américain assez courant, qui peut être à la fois touchant et effrayant ⁴⁶. » McCollum a d'ailleurs conscience des ambiguïtés de son projet (produire méthodiquement, systématiquement de la différence, faire tenir une

⁴⁶ Allan McCollum, entretiens par courriel avec l'auteur, 20 septembre 2007.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ « Introduction to the Shapes Project », *op. cit*