

SISTERS

par Patricia Falguières

Introduction à l'œuvre de l'inclassable **Sister Corita Kent**, au travers du récit de sa redécouverte grâce au travail d'une autre artiste singulière, **Julie Ault**, co-fondatrice dans les années 1980 à New York de Group Material. Dans *SISTERS*, **Patricia Falguières** expose une histoire récente de l'histoire de l'art, donnant à comprendre les raisons de l'inévitable rencontre entre deux démarches artistiques de premier plan. D'un côté, celle de Sister Corita, nonne active en Californie dans les années 1950 et 1960 entre pop, activisme et religion, de l'autre celle de Julie Ault, dont le travail artistique, critique et curatorial ne cesse de confronter dispositifs d'exposition, design et politique.

Patricia Falguières est historienne, professeur à l'EHESS et à l'École des beaux-arts de Bordeaux. Aux voyageurs qui, à l'été 2007, retour de *Documenta*, faisaient étape à Cologne, une formidable surprise était réservée dans les salles d'exposition du musée Ludwig. Disséminée dans le *white cube* moderniste, une explosion de sérigraphies fluorescentes, de livres, de magazines, de flyers, d'affiches, de textes, de photos, ponctuée de boîtes peintes à usage de piédestal, de sculpture ou de siège, aux murs constellés de stickers et de lettrages vinyls de toutes échelles qui empruntaient au packaging et à la publicité de la fin des années cinquante un dynamisme euphorisant – l'œuvre d'un auteur inconnu de la plupart des visiteurs, *Sister Corita*. Ce nom qui semblait dissimuler un performer trans-genre ou une version *West Coast* de *Sœur Sourire* révélait une artiste de premier plan, active en Californie dans les années cinquante et soixante, où elle dirigeait la section art d'un collège religieux, le couvent du Cœur Immaculé. *Leute wie Wir. Grafiken von Sister Corita aus den 1960er Jahren* constituait la première rétrospective européenne de l'œuvre inclassable d'une artiste inclassable. Une nonne inspirée par Buckminster Fuller et Charles et Ray Eames, autant que par les Watts Towers de Simon Rodia ou les fresques et les lithographies de combat de Ben Shahn, une religieuse qui identifiait dans le packaging des épiceries et des stations-service, dans la signalétique urbaine, dans la publicité, des versions contemporaines des psaumes, réclamait des prières « qui se lisent comme la liste des courses chez l'épicier » et pouvait écrire : « Notre temps voit l'effacement des frontières tranchées. Aujourd'hui tous les superlatifs et l'accomplissement infini dont l'homme est affamé sont mis en œuvre non seulement dans les contes de fées ou dans les poèmes, mais sur les panneaux d'affichage, dans les publicités des magazines, dans les réclames télévisées. C'est un très vieux vin dans de toutes nouvelles bouteilles. Mais quand nous apprenons (ou enseignons) à faire avec les contes de fées, les mythes, les paraboles, nous devrions aussi apprendre (ou enseigner) à faire avec les panneaux d'affichage, les publicités de magazine et les réclames télévisées. En un sens c'est aussi simple que de prendre les signes pour ce qu'ils sont : des signes. Gloire à Dieu pour les paysages urbains – ils sont pleins de signes. Gloire à Dieu pour les magazines – ils sont pleins de publicités. Le langage des signes est infiniment riche [1] ». Mais surtout une graphiste de génie, comme le démontre Julie Ault, qui sut faire de l'espace pictural un forum où le dialogue des voix est exprimé par la typographie, citant, associant, brisant, combinant, extrayant, surlignant et superposant des strates de sens de toutes provenances, tordant la typographie au risque de l'illisibilité – avec une liberté et une force sans équivalent jusqu'à la pochette de Jamie Reid pour l'album des Sex Pistols, *Never mind the Bollocks* (1977) – un expérimentalisme qui culmine en 1967 avec le livre de « prières à jouer » (*play-pray book*) *Footnotes and Headlines* (il suscita l'enthousiasme – entre autres – de Marshall McLuhan).

La commissaire de l'exposition de Cologne était une *sister* d'un tout autre genre : Julie Ault – un nom familier à tous ceux qui suivent l'évolution de la scène new-yorkaise depuis les années quatre-vingt. Membre fondateur, avec Felix Gonzalez-Torres, de *Group Material*, Julie Ault poursuit

un travail d'artiste, de critique et de curateur qui ne cesse d'interroger les dispositifs de l'exposition autant que les distinctions ordinaires de l'art, du design et de la politique, dans le droit

fil des expositions-phares de *Group Material* que furent *Timeline : Consumption : Metaphor, Pastime, Necessity* (13th Street Space, 1981), *A Chronicle of US Intervention in Central and Latin America*, (PS1, 1984), *Americana* (Biennale du Whitney Museum, 1985), *Education and Democracy* (Dia Art Center, 1988). Véritables révolutions dans le *display*, juxtaposant, tous supports confondus et selon le principe du coupé-collé, produits de masse et artefacts, signes et œuvres, cartels, textes et figures dans un environnement dessiné, les interventions de *Group Material* ont transformé l'exposition en forum, fournissant des outils à la pensée critique et à l'analyse, un « accès à l'information, à la pensée visuelle et au plaisir » et démolit à coups de marteau les cimaises qui isolaient l'art de la politique. Redoublées d'affiches sur les flancs des bus et de *billboards* aux carrefours des rues, les expositions de *Group Material*, comme celles de *Gran Fury* ou de *General Idea* dans les mêmes années, auront contribué à la mise en pièce du *white cube*. Depuis 1996, Julie Ault n'a cessé de mettre en cause par ses expositions comme par ses textes ce qu'elle nomme le « dispassionate display » moderniste : cet automatisme de l'accrochage qui, au fil d'une succession uniforme le long du mur, à hauteur d'œil, isole et cadre l'œuvre d'art, leste d'autorité les hiérarchies de l'esthétique, fournit une « description hiérarchique de la culture » et « protège les beaux-arts de toute confusion avec l'étal de marchandises ». Par ses expositions avec Martin Beck (*Outdoor Systems, indoor distribution*, Berlin, 2000, *Installation*, Vienne, 2006) comme par ses écrits (cette année une préface magistrale à *Lighter*, la somptueuse rétrospective imprimée de ses propres *displays* qu'a publiée Wolfgang Tillmans), Ault a continué le travail de déconstruction de la galerie et de restitution de l'art à l'espace public. Par les expositions qu'elle a organisées au titre de curateur, elle a poursuivi le travail de sape de cette division des tâches qui est la clef de la professionnalisation de l'art : « nichée dans la distinction artiste / curateur, il y a l'affirmation suivante : l'artiste fabrique des choses et le curateur les présente, les processus artistiques sont spéculatifs et subjectifs, les méthodes du curateur sont interprétatives et analytiques. Nous savons bien pourtant que les contextes de présentation de l'œuvre, qu'ils soient esthétiques ou informationnels, sont partie intégrante de l'expérience que les gens ont de l'art. Ce n'est donc pas dans l'intérêt des artistes d'abandonner les tâches de contextualisation et de critique ». *Cultural Economies : Histories from the Alternative Arts Movements*, au Drawing Center alors dirigé par Catherine De Zegher (1996), proposait ainsi une approche inédite de la scène alternative new-yorkaise et des activismes des années soixante-dix au fil d'une démarche tout à la fois d'artiste, de critique et d'historienne qui intégrait aux œuvres les documents et les *ephemera* produits par le processus de recherche [2]. C'est donc en toute cohérence qu'Ault propose en 2000, au Hammer Museum de Los Angeles, la première exposition consacrée à une figure ignorée du monde de l'art, dont le nom n'était plus associé depuis les années quatre-vingt qu'à un « Catholic Community Center » de Los Angeles, Sister Corita [3]. C'est de ce hors champ de l'histoire de l'art, le fatras d'archives d'une communauté *grassroots*, que Ault exhume l'artiste visionnaire que fut Corita Kent : bien au-delà de la légende pittoresque d'une nonne pop, elle l'identifie comme une activiste et une artiste totale – une « artiste en communication sociale », une figure de *l'empowerment* dans l'Amérique des années soixante, et l'associe, le temps d'une exposition, à un autre activiste de génie, Donald Moffett, le fondateur de *Gran Fury*, l'un des plus virulents et des plus créatifs parmi les collectifs d'artistes suscités dans les années quatre-vingt par la lutte contre le sida. La religieuse qui, dès les années cinquante, avait transformé la traditionnelle procession de la fête de la Vierge en happening vibrant et coloré dans les rues de Los Angeles (les étudiantes et les nonnes fabriquaient des centaines de panneaux en utilisant des fragments d'affiches de supermarché, images de hamburgers sauce piquante Campbell et pots de café géants portés en procession, tandis que d'autres affiches proclamaient « J'aime Dieu », « Venez à la fête », « Œufs gratuits », « Dieu m'aime », bientôt des slogans contre la guerre du Viet Nam), Corita Kent qui offrit avec le *Mary's Day* de 1964 le prototype du *Summer of Love*, le *be-in* hippy de San Francisco en 1967 : son « œuvre » trouvait toute sa pertinence dans la proximité des protagonistes d'*Act-Up* et de *Gran Fury*. *Power Up : Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking* (dont l'exposition du musée Ludwig présentait une version réduite), lança Sister Corita, *post-mortem*, dans une éblouissante carrière internationale. Quant aux vieux

angelenos, pour peu qu'ils aient eu une éducation catholique, l'univers visuel de Sister Corita ne les avait pas quittés. Mike Kelley (qui, dès 1988 réalisait des « Poetry Paintings » à l'acrylique dans l'esprit de Sister Corita et, plus tard, lui emprunta explicitement ces bannières qui lui sont désormais associées) n'avait-il pas déclaré, quelques années plus tôt dans un entretien avec John Miller : « Corita Kent, les posters psychédélics, le graphisme gauchiste et les bandes dessinées underground, ce sont les premières choses que j'ai vues et identifiées comme de l'art [4] » ?

1. « L'art et la beauté dans la vie d'une sœur » cité in Julie Ault & Martin Beck, *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Kokerei Zollverein, Essen, 2003, p. 369.
2. Un livre collectif sur ce thème, dirigé par Ault, a été publié en 2003 : *Alternative Art New York, 1965, 1985 : A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Drawing Center, University of Minnesota Press.
3. Voir les réflexions de Ault sur cette exhumation dans « Archives in practice » in *Critical Condition*, pp. 266-278.
4. « Interview with John Miller » in *Mike Kelley*, William S. Bartman et Miyoshi Barosh, éditions Art Resources Transfer, New York, 1992.