

*Bill Culbert*





## Peu de choses, tout un monde

Disons le franchement, écrire sur Bill Culbert représente une espèce de défi, car suivant une formule consacrée, sa pratique *échappe* aux tentatives de classement par catégories. Bill Culbert, en effet, n'est pas à strictement parler un sculpteur, et encore moins un peintre, trait qui d'ailleurs n'est pas pour nous gêner outre mesure. Cependant, sa pratique, malgré plus d'un aspect intrigant, ne relève pas non plus de l'art brut, et les liens évidents et conscients qui relient sa vie à son œuvre très diverse ne sont pas non plus assimilables aux déclarations véhémentes, aussi programmatiques que théâtralement mises en scène, à quoi nous avait habitués Fluxus. C'est dire que l'accomplissement de la tâche qui nous est ici confiée, nécessitera que l'on passe par des chemins variés, ou se mêleront tour à tour l'anecdote, la biographie, la digression amicale et le fait critique.

Bill Culbert est né en 1935 en Nouvelle-Zélande et a accompli ses débuts dans l'art en passant par deux formations puis une mutation. Sa première formation artistique, aux beaux-arts en Nouvelle-Zélande, fut des plus classiques. Section peinture, registre réaliste, c'est la tendance qui prévaut à ce moment-là, et le peu que l'on sait sur l'art « moderne » dans le pays à cette époque — au milieu des années cinquante — n'est de toute façon connu qu'à travers l'écho atténué des reproductions de livres, pour certaines œuvres déjà majeures, et de quelques articles de hasard, pour ce qui est plus « contemporain ». C'est donc, on s'en doute, un choc assez violent qui attend Bill Culbert lorsqu'à 23 ans il arrive à Londres muni d'une bourse pour y compléter ses études au *Royal College of Art*. La « découverte » de l'art moderne et particulièrement du cubisme, du futurisme et de l'art abstrait, mais aussi le contact avec les chefs-d'œuvre qu'il fréquente *physiquement* dans les musées, l'amènent à arrêter pour un temps la peinture.

Pendant deux ans au moins, incapable de toucher aux pinceaux, il se consacrera alors essentiellement à la pratique de la photographie. Dérivatif expérimental bien utile déjà à plus d'un titre. Le temps de se déprendre de ce qui l'étouffait en Nouvelle-Zélande et d'assimiler la nouveauté qu'il découvre, il se livre à toutes sortes d'essais, des prises de vues avec l'appareil photo, ou bien, en laboratoire, en développant lui même les images qu'il a prises. Superpositions d'images, photomontages, rayogrammes, toutes les manipulations sont à essayer et tous les sujets sont dignes d'intérêt. Il s'agit d'assimiler en les expérimentant les leçons du cubisme (la multiplication du point de vue), du constructivisme (l'ordre et les structures dans l'image) et du futurisme (la lumière liée au mouvement). Ce n'est plus un apprentissage, c'est déjà une initiation.

En fait, c'est pendant cette période, durant laquelle il dit n'avoir rien produit de décisif, qu'il a — et cela s'avérera fondamental dans son œuvre future — assigné à la photographie sa double fonction d'instrument expérimental : si on photographie tel sujet dans telles conditions que se passe-t-il ? et de substitut aux autres activités de production artistique : s'il n'est pas possible dans telle circonstance de rien peindre, sculpter, installer ou ramener, il reste quand même la possibilité de rapporter des images photographiques.

Lorsque Bill Culbert reprendra la peinture, au début des années soixante, la révolution sera faite. Il produit alors des œuvres abstraites, proches de l'Op Art. Oeuvres perceptuelles. Mais irrévocablement le sujet central de ces peintures d'où cependant un certain illusionnisme n'est pas absent, ce n'est pas les avatars optiques de la perception rétinienne, c'est la lumière proprement dite, et ce sera désormais un sujet récurrent dans toute son œuvre.

L'autre idée à laquelle Bill Culbert restera attaché même lorsque, clôturant vers 1968 cette nouvelle période, il passera à autre chose, l'idée qui (au-delà du phénomène de génération permettant d'apparenter ses œuvres d'alors aux recherches conduites par les membres du G.R.A.V. [Groupe de Recherche d'Art Visuel], qu'il suit avec intérêt) l'inscrit dans la tradition héritée des classiques modernes, c'est l'idée d'abstraction. Aujourd'hui encore celle-ci revient régulièrement dans le propos de Bill Culbert. C'est la quête consciente de cette qualité idéale ineffable (qui n'est pas à strictement parler la beauté mais qui, cependant, est sûrement l'essence propre de l'art) qui doit émaner de l'œuvre par-delà les choix formels qui ont été opérés pour lui donner corps, et qui fut, particulièrement pour les artistes d'après-guerre dans la sphère anglo-saxonne, le problème majeur, à quoi Culbert continue d'être fidèle. Et c'est une des raisons qui explique la place si particulière qu'il occupe sur l'échiquier de la scène artistique contemporaine.

Pas assez dogmatique pour développer un formalisme dur qui aurait pu facilement l'amener, via certaines sculptures utilisant les tubes fluorescents, sur les traces d'un Flavin ; pas assez « cynique » pour baser son système sur une déconstruction ironique de sa propre production (d'où pourtant l'humour n'est pas absent) qui aurait pu facilement l'amener dans le sillage d'un François Morellet ; pas assez pervers non plus et trop « politique » (on y reviendra) pour développer une poésie qui aurait pu facilement le mener, via ses œuvres photographiques et ses arrangements, à un surréalisme de l'objet, à la suite d'un Man Ray ; Bill Culbert édifie son œuvre par un mélange singulier de proximité et de distance, de conscience historique à long terme alliée à une atemporalité singulière et cependant absolument contemporaine, de radicalité moderne combinée d'anecdote dérisoire.

On estime souvent mal, dans le cas d'artistes vivants et actifs depuis longtemps, la dureté des combats qu'ils ont eu à mener primitivement contre certaines situations oppressantes qui prévalaient à leurs débuts, et les empreintes durables que cela a laissé dans leur démarche artistique. (Les fidélités que ces luttes ont fondées et les dissentiments qu'elles ont ancrés à propos de causes qui sont aujourd'hui parfois bien oubliées.) À la fin des années cinquante et au début des années soixante, l'abstraction était encore une cause, et la peinture, le champ à partir duquel s'organisaient encore la plupart des batailles. Bill Culbert est issu de cette histoire-là.

Deux formations donc, et une mutation. De 1965 à 1968, Bill Culbert produit des peintures abstraites et a un rôle actif sur la scène contemporaine londonienne. Il expose à la *Lisson Gallery* et rien ne semble devoir lui être refusé pour peu qu'il veuille bien rentrer assez complaisamment dans le jeu de marché qu'on lui propose alors : produire beaucoup ce qui se vend bien.

Mais trois facteurs vont tour à tour rentrer en jeu et se combiner, qui vont modifier ce scénario trop déterminé.

Le premier c'est la découverte de la Provence, où il va s'installer et choisir un mode d'existence où l'art et la vie, procédant d'une même démarche esthétique, se trouveront étroitement mêlés. Le second est intrinsèquement artistique ou en tout cas formel : Bill Culbert va



opter dans son travail pour la lumière pure. Pourquoi s'attarder plus longtemps dans un procédé illusionniste de représentation — fut-ce la peinture abstraite — quand le moyen existe de mettre en œuvre directement le matériau même ? Abandon de la peinture. Le troisième peut être relié à l'atmosphère générale de révolution qui souffle alors sur les esprits et la société — 1968 — et qui va l'amener à fixer certains choix. L'art n'est plus un secteur séparé de productions estampillées mais devient un champ de recherches et d'expériences, une instance de *participation* à la vie.

En termes stricts de carrière, ces choix auront une conséquence immédiate : la rupture pour plusieurs années avec le système des galeries. Et sur le plan artistique, Bill Culbert va se lancer dans un processus expérimental qui se poursuit encore aujourd'hui. Avec Stuart Brisley, complice et ami intime des premières années londoniennes aux beaux-arts en 1956-57, avec qui les discussions fleuves sur l'art n'ont jamais cessé, il va créer une œuvre expérimentale commune en 1969. Six mois de travail et de recherches pour parvenir à une solution qui ne soit ni un Brisley, ni un Culbert, mais une synthèse absolue de la vision des deux. Le résultat sera une grande installation cinétique : quatre cubes vides d'un m<sup>3</sup> environ chacun, et dont les arêtes matérialisées par des néon-gaz s'allument alternativement trois à trois suivant un système aléatoire assez complexe. Dans le même temps Brisley et Culbert qui enseignent l'un et l'autre [à l'*Hornsey Art College*] fusionnent leurs deux ateliers et se lancent avec leurs étudiants dans toutes sortes d'expériences.

Les années qui suivent, Culbert les appelle les années de recherche indépendante. Il établit, dégagé des contraintes du jeu du marché de l'art, le système référentiel et plastique que nous lui connaissons aujourd'hui. Peu de choses, tout un monde. Au premier rang, on trouve la 2CV.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que, pour Bill Culbert, la 2CV représente sûrement l'objet le plus accompli que l'Occident moderne ait produit. Pivotal central de son système du monde et pour ainsi dire, sa « gare de Perpignan »\*. La 2CV. Le Petit et le Grand Véhicule de l'art. Objet total comme l'art du même nom. Le seul qui soit tout à la fois *sculpture*, *objet de pur design*, forme avec une fonction, c'est-à-dire un *instrument* (la 2CV, qui avait été conçue initialement de façon à permettre à un paysan de se véhiculer avec assez de ménagements pour préserver en même temps l'intégrité d'un panier rempli d'œufs, devait aussi être assez vaste et puissante pour embarquer 100 kg de patates à l'arrière), *lieu* à l'intérieur duquel on peut tout abriter — jusques aux amours —, et duquel, inversement, on peut contempler et éprouver à corps déployé, par la grâce de ses vertus décapotables, le monde qui défile autour de soi. Un *module cinétique* — avec, qui plus est, du rythme (le chaos des suspensions) — *futuriste* doué de vitesse et produisant de la lumière et du bruit (tut-tuut). *Zoomorphe*, par les « rugissements » du moteur, et les formes évocatrices du capot et des phares, sans oublier « les ailes »... et *doté d'une âme*, d'où sa « peine » dans les côtes, suivie pour finir par la « mort » après des années de loyaux services.

La 2CV est un modèle de système métonymique : dans la moindre partie de la 2CV, on trouve l'âme de la 2CV toute entière. D'où cette inépuisable puissance d'évocation poétique que Culbert exploite en maître du quotidien transcendantal.

---

\* Du reste le hasard - mais Dubuffet disait : « Comment peut-on croire au hasard ? Il y a bien à tout fait des causes » - le *hasard* dirons nous donc, a voulu qu'en 1961, lors d'un voyage en 2CV qui devait être déterminant dans le cours de sa vie et de son œuvre, Bill Culbert et sa femme fussent précisément en route vers Perpignan. Ils n'y arrivèrent jamais. Ils bifurquèrent avant vers le Lubéron. La gare de Perpignan de Culbert et celle de Dali ne *pouvaient pas* se rencontrer. Prescience de la 2CV.





Culbert a fait de la 2CV un usage incommensurable et ses œuvres en sont innombrables. C'est que la 2CV est en quelque sorte l'incarnation de l'objet moderne parvenu à son acmé : jamais, si nos renseignements sont exacts, on ne vit de 2CV, qui pourtant a connu presque tous les avatars possibles du détournement et de la transformation, dériver en instrument de police, de guerre ou d'oppression sociale. La 2CV est un outil modulaire et domestique d'accroissement de la liberté individuelle. Un outil à potentiel infini mais de capacité *limitée*. En cela réside sa perfection, et la perfection de l'usage qu'en fait Culbert.

C'est donc un sens tout à fait spécifique qu'il convient de donner à des projets tels que *Someone-Car* (des personnes virevoltant dans l'espace en tenant des pare-brise de 2CV à bout de bras) et *Someone-Light* (des personnes brandissant des phares de 2CV allumés) projets encore jamais réalisés et possiblement destinés à des danseurs. De même qu'à ce livre au titre passablement provocant encore à paraître et intitulé *Drinking and Driving* suivant une proposition dont, d'expérience, Bill Culbert contrôle parfaitement chacun des termes sans être le moins du monde pousse-quoi-conque-au-crime, car dans l'univers de Culbert, si l'on est parfois bien allumé, on n'est jamais déchiré.

Alors que Marinetti ou Picabia, sous l'emprise d'une certaine exaltation nihiliste, se mettaient en quête d'états plus ou moins déshumains aux commandes de monstrueux bolides, Culbert « transporte » sa vie et son œuvre par les moyens d'une domestique sculpture à moteur où l'on connaît d'extrêmes frissons et une quasi-révélation de l'Être (Heidegger, quant à lui, éprouvait cela en ski, paraît-il) dans un vacarme d'enfer... à 80 km à l'heure, sur les étroites routes de campagne du Vaucluse.

En vérité, le système de Culbert est un futurisme tempéré par le nid de poule.

Cette espèce de singulier hiatus se retrouve au cœur même de toute la problématique culbertienne. Sa maison de Provence, qui est son Grand-Oeuvre, une sorte de *Palais Idéal* du Facteur Cheval sans pathos mystique, constituée de tout ce qu'il a ramené de ses expéditions dans les environs depuis trente ans, est un véritable temple d'archéologie qui ne contient cependant aucune antiquités. Sa maison, située au sommet d'une colline, est bâtie, c'est presque certain, sur l'emplacement d'un ancien temple romain. Au XVII<sup>e</sup> siècle la chronique rapporte qu'on exhuma à proximité deux gigantesques statues de Mars et de Junon dont on a depuis perdu la trace. Quels cultes furent ici célébrés en des temps reculés, sur ce site d'orientation nord-sud idéalement élevé d'où l'on peut suivre, des premières lueurs du jour aux derniers feux du couchant, l'impeccable course d'est en ouest du soleil au-dessus de la maison ?

Quels gestes au juste Bill Culbert reproduit-il (inconsciemment ? cela reste encore à vérifier), lorsque, installant ses *abat-jour* dans la *lumière du couchant* (tout un programme), il dresse des ensembles énigmatiques qu'il photographie, et dont à la fin on ne sait plus s'ils représentent une carte du ciel, un hommage abstrait à Tatline, ou le tombeau du Kitsch ? (Culbert admire Jeff Koons.)

La nature du site où vit Culbert recouvre la nature du travail que produit Culbert. À la fois lieu quotidien de vie et de travail et lieu antique de célébration. L'incertitude du statut des objets que Culbert met en œuvre, leur ambivalence, est le reflet des expériences vécues sur le site.

Certains ont une fonction tutélaire dans la maison, tel *Éclipse*, petit dispositif artistique qui règne discrètement dans la maison au centre de la table d'hôte : un petit globe terrestre métallique suspendu sous la table par un fil, à l'aplomb d'un petit trou rond découpé au centre de celle-ci, est plus ou moins éclairé par un rai de lumière produit par la lampe située au-dessus de la table à



mesure qu'une boîte de cirage de la marque Éclipse posée sur la table en obture plus ou moins le trou central. La lampe, qui sert par ailleurs à l'éclairage quotidien, occupe ici une fonction de soleil domestique et la table figure une sorte de disque héliosphère autour duquel s'affairent les maîtres de ce petit univers.

D'autres objets ont déjà effectué plusieurs aller-retour entre fonction quotidienne et fonction artistique. Ainsi ce plateau de table rectangulaire en planches grossières, qui a servi d'artefact trompe-l'œil dans une photographie où il était appuyé verticalement contre un arbre. La planche centrale du plateau, par sa forme particulière, produisait l'illusion visuelle d'être le tronc penché de l'arbre qu'en réalité elle cachait. La photo faite, le plateau est retourné à son usage de table, usage qu'il a toujours, mais récemment il a pu resservir de support et de sujet pour une variante photographique en noir et blanc de *Small Glass Pouring Light*.

Il n'est pas toujours facile de déterminer dans quelle position Culbert lui-même se retrouve parfois vis-à-vis du monde qui l'entoure. Et d'abord de quel monde s'agit-il ? De la nature ? Mais que doit-on entendre par ce terme ? S'agit-il de l'univers ? Mais où celui-ci commence-t-il et où finit-il ? Ou bien d'un monde subjectif conformé à son imagination ? Mais dans ce cas, qui a commencé à rêver en premier ? Est-ce Culbert qui réifie la nature ou au contraire est-ce Culbert qui a été « naturalisé » par elle ? Éternelle question du « rôle » du spectateur. « *Nature follows art* » disait Oscar Wilde, aphorisme devenu précepte culbertien que des esprits français seraient bien en peine d'imaginer faire leur. Pourtant il a suffi à Bill Culbert d'installer à l'extérieur de chez lui à un endroit bien choisi, deux simples chaises et une petite table discrètes (à l'usage du petit déjeuner, il faut le préciser) pour que d'un seul coup la vision bascule. La nature devenant paysage, le paysage devenant spectacle et Culbert, assis là, devenu spectateur-acteur-metteur en scène — mais de quoi au juste ? — basculant lui-même avec son dispositif en élément du paysage.

Bill Culbert est un esthète. C'est peut-être cela la clef pour comprendre son œuvre. L'esthète est une espèce d'aigle jouisseur du monde qui n'intervient sur la disposition de certaines choses choisies que dans la juste mesure nécessaire à la provision de son plaisir. Quelle que soit l'occurrence qu'il choisisse pour ménager ses sensations et leur donner acte, installations, dessins, sculptures, photos, arrangements, compositions trouvées, c'est la fulgurance initiale du regard qui leur a donné naissance qui confère aux œuvres de Culbert leur aura singulière.

Et de fait, si nous parlions au début de ce texte de la difficulté de penser l'œuvre de Culbert en termes de catégories, il nous faut aussi mentionner l'autre difficulté qu'il y aurait à vouloir la penser en termes de hiérarchie. Qu'il s'agisse de faire sécher des casquettes sur un fil après la lessive, de mettre au point une grande installation pour une exposition en préparation, de stocker, en attendant de la trier, la récolte hétéroclite des objets ramenés de la dernière expédition à la décharge, d'éclairer tel coin d'une pièce de la maison, d'organiser le rangement des casseroles dans la cuisine, de dessiner dans des carnets les prochaines idées d'œuvres, ou encore de prendre des photos-souvenirs ou des photos-notes, tout, quelle que soit la finalité de ces actes, est exécuté avec un soin qui confine au rite. À l'apparence de bordel près.

Alain Coulange, à propos de Culbert, avait parlé de « faux bric-à-brac ». On ne pouvait mieux dire. On pense à Picasso, on pense à Chaissac. À égale distance de la figure mythique d'un génie prométhéen à l'œuvre et de celle tout aussi chimérique, chère à Dubuffet, d'un « homme du commun à l'ouvrage », Bill Culbert s'affaire à arranger l'existence.

L'érosion physique du monde est un symptôme du temps qui passe. L'entropie est une loi qui n'a pas d'exception. Les seuls remous susceptibles de rider un peu ce lisse écoulement du temps, ce sont les traces laissées par l'existence des êtres vivants. Car ces traces sont de la mémoire. La plupart du temps ces traces se constituent par le réagencement dans un autre ordre, ou même par recombinaison sous une autre forme, des éléments qui environnent les êtres vivants. Bill Culbert depuis trente ans, s'attache à exhumer des décharges publiques des environs de sa maison des éléments dont il fait ensuite les objets usuels de sa vie quotidienne ou des œuvres d'art. Ce qui revient parfois au même, on l'a vu.

Les raisons qui ont amené Bill Culbert à opter pour cette catégorie d'objets que sont les rebuts usagés, sont sans doute, au moins à l'origine, en partie économiques. La récupération, surtout lorsqu'on démarre dans l'existence, reste encore le plus sûr moyen de s'équiper à moindre frais. C'est la même raison qui a déterminé des choix similaires chez des générations entières d'artistes — on pense à Kaprow, Merz, les Nouveaux Réalistes — à quoi s'ajoute d'autres raisons que Culbert partage aussi avec ceux sus-cités : des raisons politiques. Dans sa quête de liberté qui le pousse à faire certaines ruptures dans les années soixante, Culbert explique qu'il était très intéressé par le fait de pouvoir multiplier les expériences avec des objets que personne ne voulait, qui étaient considérés comme n'étant absolument rien par la plupart des gens — ces objets n'avaient même pas pour eux de passer pour *rustiques* — ce qui lui garantissait d'avoir une paix royale, totalement libre dans son coin. Culbert est alors, rappelons-le, dans la période qu'il nomme « années de recherche indépendante ». Mais là où ses collègues utilisent les objets de rebut afin de produire une critique politique plus ou moins radicale et explicite de la société, Culbert adopte une démarche plus subtile. Car en détournant ou en recyclant vers un nouvel usage réel les objets qu'il trouve (à la différence des autres artistes qui se contentent d'accumuler des rebuts qui, même changés en sculpture n'en restent pas moins des sculptures-de-rebut-constituées-d'objets-qui-restent-des-objets-de-rebut), Culbert fait montre d'un esprit libertaire dont la portée est plus subversive. Culbert n'a que faire de dénoncer hypocritement la prolifération des objets dans le monde contemporain. C'est un moderne amoureux des formes accomplies et des solutions techniques que le monde produit. Il n'a que faire d'effaroucher le bourgeois — ce qui reviendrait en fait à l'épater — en lui assenant la violence brute du spectacle de la surproduction dans la société moderne. Là où, chez les Pop, le rebut se fait monument, ce qui revient à le figer en idole, Culbert, lui, reconditionne des valeurs d'usage. Ainsi la distinction bourgeoise entre « high » et « low » perd sa pertinence : il s'agit d'user jusqu'au bout ce que le monde produit. Écologie politique de l'esprit. Économie pratique de la *favela*. Autonomie libertaire. De plus, l'objet usagé-trouvé en sursis de destruction se révèle alors plein de potentialités d'usage insoupçonnées. C'est là que réside la leçon. On pense alors à la forte résolution d'un Gaston Chaissac : « Je dois obéir aux épiluchures. »

Mais il y a plus. À deux kilomètres de sa maison, la décharge d'ordures de la combe de Font Jouval — aujourd'hui fermée —, et de laquelle Culbert a extrait pendant trente ans les matériaux nécessaires à son activité, se trouve à l'extrémité d'une petite vallée close occupée par l'homme depuis le néolithique. C'est le site d'occupation humaine le plus ancien que l'on connaisse dans la région. On y a exhumé des grottes qui s'y trouvent des restes de sépultures humaines et notamment un squelette de femme blessée à la côte par une pointe de flèche de pierre qu'on peut voir aujourd'hui au musée Calvet d'Avignon. Autour du site, les énormes éboulis que le promeneur inattentif prend pour de simples tas de caillasse grise sont en fait les restes d'ateliers de taille d'outils de pierre que les hommes de cette époque avaient établis là.



On comprend alors la portée considérable du travail de Culbert qui voyait, dans la coulée provoquée par le lent éboulement le long de la falaise de la décharge sur laquelle il travaillait, une métaphore de l'Histoire. Les villages — et celui de Saint-Saturnin-lès-Apt, moins que les autres, n'échappe pas à cette règle — commencent par s'édifier sur des points élevés et finissent avec le temps par se répandre vers le bas, laissant à leurs sommets dégarnis des vestiges de leur passé. Ce mouvement descendant se doublant parallèlement d'un enfouissement par reconstructions successives sur les soubassements en ruine.

Et de fait, Culbert à l'œuvre reprend dans un même élan, et le geste des hommes primitifs extrayant des pierres du sol leurs instruments de travail (des formes avec une fonction), et le nécessaire travail de réorganisation de la mémoire des formes dont se nourrit l'Histoire. C'était le sens de l'installation de l'exposition *Very Close* qu'il réalisa voici quelques années à Saint-Saturnin-lès-Apt.

On resterait incomplet si l'on n'évoquait pour conclure le rôle et la place de la lumière dans l'œuvre de Culbert dont c'est l'aspect le plus connu et le plus spectaculaire. On a mentionné plus haut son passage au cours des années soixante d'une logique de représentation des effets de la lumière à une mise en œuvre directe de la lumière comme matériau propre. Ce passage semble correspondre à deux élan apparemment opposés, dont l'un serait une tendance vers une abstraction plus « dure » et l'autre une tendance vers un art plus « concret », ou, à tout le moins, plus illustratif.

Cas délicat que la photographie va contribuer à résoudre en partie en réunissant à égale distance les objets plus ou moins lumineux que Culbert utilise comme truchements de ses démonstrations et la lumière pure qui est son sujet. (Voir par exemple des œuvres récentes comme *Bonbonnes avec abat-jour* ou *Lit Bulb in Sun*.)

Celle-ci, en tant que matériau pur et non décoratif ne peut pas avoir de couleur et doit donc rester blanche. C'est que la lumière est une valeur. La valeur cardinale de l'univers. Sa substance même, et non l'un de ses attributs. Elle ne saurait donc avoir de couleur, à la différence de ce qu'on relève chez Flavin. Dans certaines œuvres, comme dans les fameuses séries des bidons transpercés par des néons, par exemple, ce seront les objets qui lui sont associés qui moduleront la lumière blanche en lui prêtant certaines de leurs propriétés colorées. Ces dispositifs sont d'ailleurs assez exemplaires parce qu'il mettent clairement en évidence la dualité caractéristique de beaucoup d'œuvres de Culbert. D'un côté de forts objets : ampoules, tubes, abat-jour, bidons... et de l'autre, une forte matière-sujet : la lumière. L'ampoule électrique réunissant bien entendu la quintessence des deux en tant qu'objet-lumière. (Bill Culbert sur le sujet de l'ampoule électrique est à peu près aussi inépuisable que ses variations plastiques sur le sujet. D'après lui, la richesse de l'ampoule électrique réside dans la perfection de sa conception initiale. Ainsi fait-il remarquer que c'est un objet qui n'a pratiquement pas changé depuis son invention au XIX<sup>e</sup> siècle.)

La lumière est le poids, la vitesse, la dimension et le temps de l'univers. À la fois, origine et reflet, émission et résonance, source et image, c'est la lumière donc, la lumière elle-même, qui à la fois produit l'image et est l'image. Car s'il y a possiblement des images sans peinture, en revanche il n'y a pas d'image possible sans lumière.

Si en effet, parvenant aux ultimes stades de développement du processus moderne, on peut souscrire à la proposition que *l'art est cosa mentale*, ce serait en même temps un aveuglement

d'ignorer que pour tout mental qu'il soit, cet art mental-là est cependant *un art mental matérialisé*. Et matérialisé, dans le cas de Culbert, par la plus immatérielle des substances.

Ainsi en élisant la plus immatérielle des substances pour produire la plus concrète des œuvres, Bill Culbert prend en charge d'un même coup, la double nature de l'art en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle : à la fois concret et conceptuel, comparable en cela à la lumière dont la nature physique est double également : à la fois corpusculaire et ondulatoire — c'est-à-dire substance, quasi-matériau, en même temps que phénomène, interaction.

Où l'on retrouve une fois de plus la photographie, dont la double nature répond, elle aussi, strictement à la dualité des deux matières dont elle traite : l'art et la lumière. La photographie, en effet, est le *résultat* de deux interactions, esthétique ou électromagnétique *et le produit* d'un événement, l'accumulation physique de photons.

Bill Culbert a fait sien le principe philosophique vérifié par la physique quantique qu'il n'y a pas de phénomène, sans dispositif expérimental d'observation pour le mettre en évidence. Sachant bien évidemment que la présence du dispositif influence le comportement du système observé. Ainsi de certaines œuvres qui n'existent que sous forme de photographie représentant des objets doubles, des ombres fausses, ou d'improbables devant-derrrière simultanés.

D'un point de vue pratique, la position de Culbert paraît donc plus claire que celle de bien des conceptuels chez qui la question de la réalisation reste relativement impensée, ou en tout cas largement non-dite, ou bien pensée honteusement, et finalement (car il faut bien vendre tout de même) traitée hypocritement.

De la Lumière, source originelle de tout, à l'avènement de « l'esprit *des Lumières* », c'est toute l'histoire du monde qui se trouve inscrite. Mais ce monde n'est pas un monde fini, ni ses faits ni sa cause ne sont encore affaire entendue. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'installation au titre énigmatique *An Explanation of Light*. Énigmatique et cependant s'il est une œuvre de Culbert qui désigne vraiment ce qu'elle est, c'est bien celle-là. Non pas au sens mesquinement kosuthien d'une chose qui prétendrait n'avoir rien d'autre à déclarer que la stricte matérialité de sa présence (tout en espérant d'ailleurs hypocritement que vous croirez qu'elle vous en dit beaucoup plus que ça), mais au contraire dans le sens généreux et débordant d'une redondance absolue et nécessaire. C'est à dessein que nous employons le mot redondance, qui rime ici avec abondance.

Expliquer dérive du latin *explicare*, dans quoi *plicare* signifie plier, d'où il s'ensuit que le terme expliquer signifie littéralement « déplier, déployer ». Et c'est véritablement à ce geste que se livra Culbert dans cette œuvre lorsqu'il organise à travers l'espace, son réseau de tubes lumineux, cette coulée de lumière passant trois fois littéralement au travers d'une fenêtre : une fois les lumières-tubes, deux fois la Lumière que lesdites lumières-tubes produisent et matérialisent, trois fois par le jeu des reflets infinis qui se produisent dans les vitres.

Dès lors, tout devient « clair », comme on dit d'une chose bien comprise. La lumière est un fluide en expansion infinie. Vérité que Culbert nous démontre ici magistralement.

Bien qu'il récusé avec raison toute tentative d'interprétation « mystique » de son travail, il paraît cependant difficile de ne pas établir de rapprochements entre l'installation *Small Glass Pouring Light* — encore une histoire de lumière, de verre et de fluides — et la Cène, d'une part, et les bénitiers d'église d'autre part.



Car qu'est-ce donc que cette longue table, où les verres, disposés et remplis de lumière et de vrai vin attendent — selon le propre mot de Culbert — « la participation » du spectateur ? Invitation non explicite bien entendu, mais cependant bien réelle, à boire *si le cœur nous en dit*.

Il n'est certes pas nouveau de relever qu'à la frontière de l'art et de la vie, la mise en œuvre des objets d'un territoire vers l'autre s'opère via une transsubstantiation dont le modèle nous vient de loin. Mais dans ce cas précis, presque tous les éléments y sont littéralement. La longue table, les verres, le vin à partager et la lumière qui, tombant du haut, imprègne tout. La lumière sans quoi plus rien — ni la (s)cène primitive de l'Évangile ni les nombreuses peintures à quoi elle donna lieu au cours de l'histoire ni, évidemment, l'installation de Culbert — n'aurait de *sens*.

Rapprochement aussi avec le bénitier. Le principe du bénitier est très simple et ne fonctionne qu'à deux conditions : il faut toujours veiller à ce qu'il soit rempli d'eau et il faut que ladite eau soit bénie. Ce qui implique un premier geste physique : verser de l'eau, et un second geste métaphysique, nécessaire à la transformation de l'eau : bénir l'eau.

*Small Glass Pouring Light* est un cas voisin. Deux conditions sont également nécessaires. Premièrement verser le vin, qui est un geste physique, et allumer les lampes pour « verser la lumière » et, par là-même, déclencher l'art, ce qui est un geste aux conséquences métaphysiques.

Ici encore le parallèle est remarquable, car Culbert, bien qu'il ne définisse pas les modalités exactes qu'il envisage pour cette « participation », précise cependant qu'avec des verres qui seraient remplis de vinaigre ou de colorant, le dispositif serait faux, car « cela marcherait (visuellement) *mais on ne pourrait pas participer* ». Exactement comme un bénitier qui n'a de raison d'être que s'il est régulièrement épuisé par le geste des fidèles qui se signent.

On a beaucoup trop glosé à tort ces dernières années sur on ne sait trop quelle parenté entre Bill Culbert et une certaine « nouvelle sculpture anglaise ». Mais c'est une assimilation qui paraît aussi pertinente qu'une tentative de déceler une filiation « américaine » chez Man Ray par exemple. La réalité, c'est que Bill Culbert a bien sa place dans le cours actuel de l'histoire de l'art contemporain, mais qu'il reste un inclassable. Son œuvre, comme celle d'un Nauman, couvre un champ beaucoup trop large et a des implications qui dépassent très largement les cadres artificiellement établis des « écoles ». Culbert n'a pas de maîtres mais des prédécesseurs : Moholy-Nagy, Duchamp, Man Ray, justement, les constructivistes. Tout juste a-t-il quelques collègues dont on pourrait le rapprocher, on pense à François Morellet, à certains travaux de Wegman. Mais comme toutes les fortes figures singulières, on peut supposer qu'il aura des successeurs mais sûrement pas de postérité directe. C'est tout le mal que l'on peut souhaiter.







