

# documents d'artistes

auvergne — rhône — alpes

## Baptiste CROZE

Né en 1985  
Vit et travaille à Marseille

<http://www.dda-ra.org/CROZE>  
Dossier mis à jour le 17/01/18



***Les Gabarits*, 2016**

Plâtre, rond à béton, acier, machette, scie de jardinier, scie tout matériaux, scie à béton cellulaire, fauchon, serpe à soie, dimensions variables

Photo : © Mathilde Geldhof

<http://baptiste-croze-blog.tumblr.com>  
bap.croze@gmail.com



**Les Dépouilles (Elvis), depuis 2016**

Béton (ciment gris et blanc) et moussages en plâtre

Dimensions et dispositions variables

Vue de l'exposition *Crête à Creux, une proposition d'Astérides*, Espace HLM / Hors les Murs, Marseille, 2016

Photo : © Mathilde Geldhof

*Les Dépouilles* est la prise d'empreinte en béton gris clair de la forme en creux de différentes statues en plâtre : des moussages de l'intérieur de moussages. Une fois l'intérieur coulé, à la manière d'un œuf dur que l'on écale, l'enveloppe figurative est cassée au marteau. Reste la contre-forme de la représentation, une forme estompée montrant les gestes, les manières et les accidents liés à sa réalisation (mouvements de tournage, coulures, empâtement des couches, traces de mains), variant suivant les moyens de fabrication industrielle ou artisanale. Ce tirage révèle une matérialité invisible qui est unique à chaque statue en plâtre, un original de la copie. Mises en série, leurs infimes différences sont comme les images d'une séquence parallèle.

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



**Les formes données**, depuis 2016

Détails et vue de l'exposition *Les formes données*, Médiathèque Aimé-Césaire, Blanzat, 2016

En partenariat avec Artistes en résidence

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



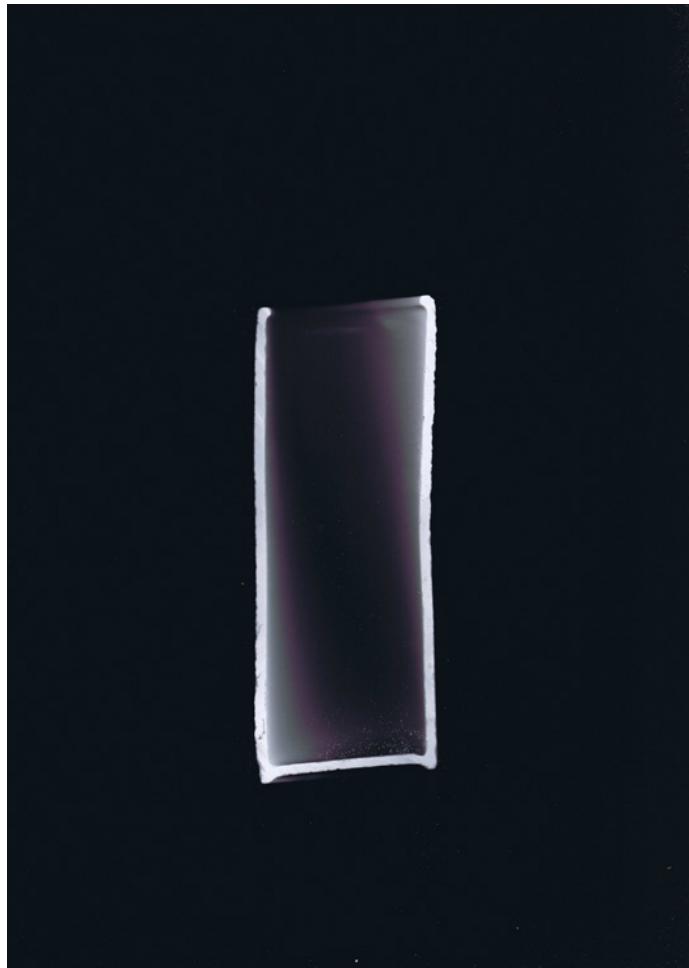
**Convexe/concave**, 2014 - 2015

Installation, dimensions et dispositions variables

Impressions Digital Press sur papier Offset Cyclus 115 gr, 31,5 x 45 cm chaque

Vue de l'exposition *AIR Taylor Made*, AIR Antwerpen, Anvers, 2016

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



**Convexe/concave** (détails), 2014 - 2015

Impressions Digital Press sur papier Offset Cyclus 115 gr, 31,5 x 45 cm chaque

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



***SEHKMET\_MARIEJESUS\_FEMME (BENIN)\_MOINE PLEUREUR\_TOTEM3SINGES\_PYRAMIDE*, 2014**

Série dite "des ponçages", 6 affiches dos bleu encollées au mur, 80 x 120 cm

Vue de l'exposition, Néon, Lyon

Photo : © Anne Simonnot

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



**TOTEM3SINGES** et **PYRAMIDE**, 2014  
affiches dos bleu, 80 x 120 cm



**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



***Sculptural Studies (E.O.)***, 2014

805 objets multicolores, 230 m<sup>2</sup>

Vue de l'exposition au Musée des moulages, Lyon

Photo : © Sarah Lowicki

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



**Sculptural Studies (Grey Scale)**, 2014

176 objets en niveaux de gris, 60 m<sup>2</sup>

Vue de l'exposition X (*Paysage aux nuages roses*), Galerie Alessio Moitre, Turin

***Les Fondations*, 2014-2016**

Terre et béton armé

Vues de l'exposition *Spaghetti Junction*, Ateliers SUMO, Lyon, 2015 (terre de la Saône)

*Les Fondations* sont des modèles réduits de dessins de petites maisons, pavillons ou grands bâtiments inventés. Une fois coulées, elles sont fixées perpendiculairement au mur. Elles agissent comme une enseigne de commerce ou une figure de proue de bateau. Installés à la hauteur du regard, ces modèles sont des formes génériques découpant l'espace d'exposition. Ce sont des tableaux abstraits en terre et béton, présentant deux faces. Il y a une opposition entre l'abstraction des formes et l'image issue du réel auquel le titre renvoie. Chaque présentation de ce travail est prétexte à couler de nouveaux dessins.



**Le Petit, le Moyen, le Grand**, avec Léo Durand, 2014

Installation, volumes trapézoïdaux réalisés sur le lieu d'exposition, matériaux glanés localement, dimensions variables

2 vues de l'exposition *PAVILLON, les fondations*, Hall des humanités, INSA, Lyon, 2014, photos : © Clément Fessy

Vue de l'exposition *Vestiaire de formes*, ESAA, Annecy, 2014 (en bas à droite)

# Baptiste CROZE

Index des œuvres [extrait]



## ***Pop-up***, 2009 - 2015

Billets de banque, devises internationales, bois et plexiglas

Dans ce travail, je m'accorde à donner une nouvelle valeur aux billets de banque en m'intéressant à l'imagerie des monuments illustrés au recto. A l'aide d'un cutter, je découpe les monuments comme pour les ré-ériger.

Démonstration de pouvoir et symbole de puissance, le monument est re-dressé par mon geste mais réduit à une échelle minuscule. Une puissance impuissante mise en oeuvre par le simple effet du glissement de l'illustration plate de ces représentations vers un effet pauvre et léger de la matérialisation en 3D.

L'intention est aussi de se réapproprier l'argent par un geste artistique en s'attachant davantage au potentiel esthétique qu'à la valeur monétaire. Le billet reste entier, rien n'est enlevé, on peut potentiellement le scotcher pour le remettre en circulation.

# Baptiste CROZE

Index des œuvres [extrait]



### ***MARC DOMAGE, RETROSPECTIVE ART PRESS, 2007 - 2011*, 2013**

Rétrospective sur cinq ans du travail photographique de Marc Domage (photographe d'exposition) publié dans le magazine Art Press de 2007 à 2011

Installation, images découpées, boîte d'archives, 300 x 400 cm

*Saison #3, Atelier SUMO, Lyon*

*MARC DOMAGE, RETROSPECTIVE ART PRESS, 2007 - 2011* est la rétrospective sur cinq ans du travail photographique de Marc Domage, photographe d'exposition, publié dans Art Press. Les images découpées gardent leurs légendes originales, un index bibliographique est rédigé par année. L'ensemble est conservé dans une boîte. Lors de l'exposition de l'œuvre, les images sont montrées par année. Avec l'archive, ce travail compose un hommage ambiguë au photographe et une réflexion sur le statut des images de communication sur les œuvres d'art.

**Baptiste CROZE**  
Index des œuvres [extrait]



**Tango Z.A.**, avec Léo Durand, 2012

Vidéo muette, 7 min (captures)

**EMBOÎTER LES TROUVÉS**

Par Martial Déflacieux, 2016

Le travail de Baptiste Croze répond à des règles aux apparences simples qui ne sauraient en réalité cacher la lente maturation de ses recherches. Bien entendu, on peut circonscrire la démarche autour de quelques activités, par exemple : trier, chiner, collectionner et rassembler, puis : poncer, mouler, démouler, couper, photographier, et enfin : disposer, répandre, afficher, installer. Ceci étant dit, on ne peut pas décrire aussi simplement ce que fait Baptiste ; est-il photographe, sculpteur, plasticien ? On ne peut pas trancher. Disons, à le voir travailler, qu'il y a là un certain plaisir à chercher des combinaisons.

Il combine avec une science assez précise de ce qui convient. "Ce qui convient" est l'étymologie même du mot décor. De là à penser qu'il travaille sur le décor, il y a un pas que je ne franchirais pas sans le lui emboîter. Alors plutôt que de chercher, Baptiste cherche à trouver.

"Emboîter les trouvés" c'est l'expression que je donnerais volontiers à une partie de son travail. Oui, je sais, l'expression à un côté un peu lubrique, mais reconnaissions qu'il existe plus qu'une "pointe" de sexualité dans ses œuvres. La Série *Sculptural Studies* n'était-elle pas volontairement composée d'objets "phalliques" ? Si on considère la genèse du travail, on trouve facilement dans les premiers travaux de quoi alimenter cette hypothèse. En 2009, une vidéo de l'artiste le montre en train de s'embrasser le bras de façon à le peindre de rouge à lèvres jusqu'aux limites accessibles de sa bouche. *Rouvrir !* 1 démontre déjà les plaisirs ambigus de la transformation.

Aujourd'hui, ce qui plait principalement à cet artiste c'est de combiner des transformations. Durant l'hiver 2016, je l'ai vu mettre en place plusieurs nouvelles séries. Je peux donc témoigner, depuis ce fragile endroit dont le nom est bien souvent galvaudé, que l'atelier avec Baptiste Croze prend toutes les dimensions qu'on souhaiterait qu'il ait : lieu d'expérimentations, d'accidents, de trouvailles, de surprises, faits d'une attention rigoureuse avec la part de naïveté nécessaire à tout processus artistique. La démarche de Baptiste le constraint à inventer ses outils, à apporter des solutions aux problèmes qu'il semble seul à se poser. Comment, par exemple, s'assurer de produire un contre-moulage réussi d'un buste de Marilyn Monroe ou d'Elvis Presley ? Comment ajuster au mieux la forme d'un applicateur de cire avec celle d'un pot d'eau ? Quelle est la meilleure tranche de tel ou tel objet polygonal ? Autant de questions strictement en lien avec les séries qu'il développe.

*Les formes données* est le titre de l'une de ses dernières séries justement. Ces étranges couples d'objets aussi fascinés mutuellement que tout semblait les opposer, rament à contre courant du mythe d'Aristophane et d'une androgynie supposée scindée en deux. Ces couples d'objets se retrouvent unis non pas parce qu'ils constituaient l'évidente moitié de l'autre, mais au contraire parce qu'ils en sont en quelque sorte le miroir opposé. Cette image n'est pas sans rappeler "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie", célèbre formule de Lautréamont qui inspirera les surréalistes. Et bien... il n'y a pas plus de surréalisme dans ce travail que dans celui d'Aristophane.

C'est là une des dernières choses et peut être même la principale que j'aimerais souligner dans la démarche de cet artiste : il est inutile de se référer à quoi que ce soit, si ce n'est à ce que l'on voit. Toutes les initiatives plastiques de Baptiste engagent leur énergie en faveur de l'apparition d'images ou de sculptures qui semblent, par leur étrange harmonie, avoir toujours été telles qu'elles sont montrées et cela en vertu même des transformations dont elles ont fait l'objet.

1. *Rouvrir !*, Vidéo, 18', 2007, Collection Lambert en Avignon

**TEXT BY PINAR ASAN**

 For the exhibition *Reunion... Bulusma*, Sakip Sabanci Muzesi, Istanbul, 2015

Baptiste Croze's works investigate the multifaced relationships that his material establishes with time and space. His *in-situ* installations may be perceived as open propositions rather than closed visual structures, and produce theses that stand as alternatives to conventional sculpture and the ways of confronting it, inviting the observer to bring to the fore such details as materiality, volume, dimensions, and weight. In Croze's works, one can follow the traces of the debates on form that have taken place in the contexts of post-minimalist and conceptual art. He sets in motion the oppositions between the physical properties of his materials and the optical illusions they produce. At the same time, he once again takes up such concepts as representation, order, authority, the body, and identity.

In the installation *H me made* (2012) and *home-made* (2013), Croze turns such dense materials as concrete, pig's entrails, and PVC tiles into abstract sculptures specific to their setting, emphasizing the unusual nature of the material by juxtaposing it with dimension. Both works play with the audience's perception, setting themselves in opposition to the classical sculptural tradition by establishing direct contact with the wall on the spatial plane where they are

installed. The artist calls for a reconsideration of a sculpture as an object, proposing that it be taken up as a category of space-time.

In his project *Pop-up* (2009-2015), Croze intervenes in the monumental images on the faces of various banknotes, turning them into three-dimensional forms of identical size. these new structures leave behind the symbolic value and concrete power of money, becoming ordinary everyday objects. This process is turned on its head in the series *SEHKMET\_MARIEJESUS\_FEMME (BENIN)\_MOINEPLEUREUR\_TOTEM3SINGES\_PYRAMIDE* (2014) where the mass-produced little statues on sale at holiday resorts as symbolic of different cultures are transformed into original works. Made of wood, metal, resin, and the like, these statues are stoned by Croze and reduced to abstract form; the ostensible products of handicrafts, these ready-made objects are consequently brought back into the fold of art. In order to emphasize the paradoxical process thus undergone by the objects, the artist represents them by a series of photographs.

At the *Bulusma... Reunion* exhibition, the *Sculptural Studies* re-imagined by the artist in different locations and contexts since 2011 densely place familiar everyday decorative objects onto the floor of the exhibition hall. *Sculptural Studies (All black)*, specifically designed for the exhibition, places black objects in vertical positions across the floor at symmetrical distances from each other and from the walls that enclose the hall. As the audience moves through the spaces between the objects in order to experience the work, their placement below the knee leads to a bird's-eye view of the scene, thus displaying them not as singular objects but as spots on the floor. The visual simplicity of the installation and its humble but immersive intervention in space invite the audience to question the possibilities of the spaces their bodies occupy, and the probable spaces within the space. The volume of the objects, their formal juxtaposition, and their phallic orientation also make references to the dominant discourse in classical art history that disregards societal gender regimes.

### **PRIAPE À TERRE**

Art, genre et politique dans les "Sculptural Studies" de Baptiste Croze  
 Par Pierre Tillet, 2014

Réalisée pour la première fois par Constantin Brancusi en 1918, *La Colonne sans fin* est, comme on le sait, une forme sculpturale reposant sur le principe de la répétition d'un module. Parce que les éléments qui se trouvent à ses extrémités sont tronqués, elle n'est pas close sur elle-même. Le spectateur peut l'étendre mentalement, sans limitation vers le haut ou vers le bas. En 1966, Carl Andre conçoit *Lever*, une sculpture constituée d'une ligne de briques réfractaires juxtaposées au sol. « Tout ce que je fais, explique-t-il, c'est mettre *La Colonne sans fin* de Brancusi par terre et non dans le ciel. Presque toute la sculpture est priapique avec l'organe masculin dressé. Dans mon travail, Priape est au sol. » (1) L'horizontalité de *Lever* implique une perte par rapport à la dimension cosmologique de *La Colonne sans fin*, cet « axe du monde ». (2) Elle marque un refus des conventions attachées à la sculpture, synonyme de formes érigées du bas vers le haut (c'est du moins ainsi que l'on peut aborder la statuaire, qui, jusqu'au début du siècle dernier, représentait l'essentiel des œuvres d'art en trois dimensions). Andre critique ce qu'il nomme les « postulats répressifs de la verticalité ». (3) Sa sculpture, qui ne consiste pas à façonnner un matériau, mais à prendre l'espace même de la salle d'exposition comme matériau, dénonce l'idée d'un « axe vertical [qui] est l'emblème des prétentions de l'homme à l'élévation, au spirituel ». (4) *Lever*, œuvre ayant pour effet une désidéralisation de la sculpture, renvoie ainsi à la concrétude du sol ou de la terre, voire à l'énergie libidinale du corps venant du bas, de la « boue du réel ». (5) Cela permet de comprendre ces autres propos tenus par Andre, toujours en 1966 : « Mon travail est athée, matérialiste et communiste. Il est athée car sans forme transcendante, sans qualité intellectuelle ou spirituelle. Matérialiste parce qu'il est réalisé avec des matériaux qui ne prétendent pas en être d'autres. Et communiste parce que la forme est également accessible à tout le monde. » (6)

Bien sûr, Andre n'est pas le seul artiste à avoir développé cette analyse liant la verticalité de certaines formes artistiques à l'idée de domination masculine. On peut rappeler, parmi d'innombrables exemples, le *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, dessin mécanomorphe à l'encre de Picabia datant de 1915, où la collectionneuse Agnes Ernst-Meyer apparaît sous la forme d'une bougie de moteur portant l'ironique inscription « FOR-EVER » ; ou *Batcolumn* (1977), monumentale batte de base-ball en résille métallique dressée dans l'espace public par Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, à Chicago, avec l'intention de moquer la virilité du sportif instrument, comme de l'architecture de certains gratte-ciel de la ville ; ou, enfin, la structure de Vito Acconci, *High Rise* (1980), volume dépliable en aluminium, bois et plastique, élevé à l'aide de corde et de poulies, jusqu'à constituer une pseudo architecture sur laquelle est peint en rouge le grotesque contour d'un phallus.

Lorsque Baptiste Croze intitule *Sculptural Studies* une série comprenant trois œuvres – *Sculptural Studies* à Moly-Sabata (Isère), en 2012, puis *Sculptural Studies (Grey Scale)* à la Galleria Alessio Moitre (Turin, Italie), en 2014, et *Sculptural Studies (E. O.)*, au Musée des Moulages de Lyon, la même année – il se situe en quelque manière

dans la continuité de Picabia, Andre, Oldenburg ou Acconci, en prenant pour point de départ de sa réflexion le caractère phallique de la sculpture. Cela se traduit chez lui non par des réalisations horizontales comme chez Andre, mais par des installations d'objets verticaux n'excédant pas la « hauteur du genou ». (7) Ces objets sont extrêmement divers ; collectés en divers lieux, parfois en rapport direct avec l'espace d'exposition investi, il peut s'agir d'un pied de table, un flacon de lessive, un appareil de radio dont l'antenne pointe vers le haut, une quille de bowling, un support de rouleau à peindre, un vase, une lampe-torche, un bilboquet, un fragment d'aile provenant d'un moulage abîmé de la *Victoire de Samothrace*... Certains sont des objets produits en masse, comme dans les premières œuvres de Tony Cragg. La plupart sont porteurs d'une histoire spécifique, que le spectateur ignore le plus souvent, mais qu'il perçoit plus ou moins consciemment (voire qui appelle une projection d'un fragment de sa propre histoire). Au musée des moulages, parmi les objets déployés – plus de huit cent – on trouve aussi des par d'autres artistes (8). Le travail présenté repose alors, de manière secondaire mais significative, sur l'idée d'une dilution de la notion d'auteur, une orientation héritée de l'art, de la littérature et de la philosophie des années 1970-1980 (9). Il n'est pas anodin, de ce point de vue, que *Sculptural Studies (E.O.)* ait été produite par Croze avec cinq étudiants de l'Université Louis Lumière Lyon 2 (ce dont on trouve un rappel dans le titre de l'œuvre, puisque « E.O. » signifie « Étudiants en Option »). (10)

Pour empiriques qu'ils soient – un empirisme « à l'anglaise » –, les principes caractérisant le protocole des *Sculptural Studies* sont rigoureux. Afin de disposer dans l'espace les objets qu'il a glanés, Croze prend en compte leur forme, leurs qualités chromatiques et leur volumétrie. Arrangeant ces éléments en lignes obliques, par triangulation et selon des espacements apparemment aléatoires, il s'approprie avec subtilité le lieu. Cependant, la caractéristique la plus importante des *Sculptural Studies* réside dans leur indétermination en termes de techniques : la série relève à la fois de l'art en volume, de la peinture, en raison de l'importance que Croze accorde à la composition et à la couleur, et de l'installation. (11) L'auteur, qui considère le sol comme un analogon de la toile vierge d'un tableau, propose également des œuvres pénétrables. Les spectateurs sont appelés à déambuler dans le lieu d'exposition modifié par les objets, en alternant une vue surplombante (lorsque les éléments verticaux s'élèvent, pour ainsi dire, « entre leurs jambes ») et une vue rasante sur eux. Certains prennent alors conscience de leur propre verticalité, de leur poids et taille, du volume qu'ils occupent dans l'espace – sans toutefois aller jusqu'à se considérer comme des sculptures vivantes (12) –, d'autant plus qu'il leur arrive de faire tomber des éléments, ce qui ne dérange pas l'artiste, qui voit là une conséquence de l'appropriation de son travail par le public. Enfin, chaque variation des *Sculptural Studies* est semblable à « une prairie où les herbes chatouillent les genoux des spectateurs ». (13) Elles font donc image, et peuvent aussi renvoyer à des paysages urbains, comme s'il s'agissait de vastes maquettes de villes. Des villes poétiques où chacun serait libre de réinventer son *habitus* (*l'habitus* actif que Spinoza associe aux affects naissant de la raison ou excités par elle) (14) ; des villes d'inspiration situationniste où l'on pourrait repenser l'urbanisme, l'architecture et, par extension la politique (considérée comme gouvernement de la vie dans la cité), en dehors des dogmes de la culture fonctionnaliste (15) ; des villes composées d'espaces non stéréotypés, où les voies de communication occuperaient l'essentiel de l'espace, comme la métaphore d'une circulation plus générale des appétences, projets et désirs individuels.

1. David Bourdon, « The Razed Sites of Carl Andre : a Sculptor Lid Low by the Brancusi Syndrome », *Artforum*, octobre 1966, p. 15, cité dans Sylvie Coëllier, « Brancusi/Carl Andre. Une question d'espace », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, n° 47, printemps 1994, p. 86. Rappelons que Priape est un dieu mineur de la mythologie grecque, identifié par son membre viril démesuré. Ce malheureux ne connaît jamais la détente sexuelle, car sa perpétuelle tumescence est supposée exclure émission séminale et volupté. Dans les épigrammes de l'Anthologie grecque on le découvre « campé dans un jardinier [...], toujours en érection », en train de détourner « les voleurs en les effrayant ». Lire à ce sujet Maurice Olender, « Priape », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/priape/>
2. Que l'on pourrait mettre en rapport – pas seulement d'opposition – avec *Le Socle du monde* (1961), de Piero Manzoni.
3. D. Bourdon, art. cit., dans S. Coëllier, art. cit., op. cit., p. 86.
4. Ibid.
5. Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. « Vues », dirigée par Jean-Pierre Criqui, trad. par J.-P. Criqui, 1993, p. 248.
6. Propos de C. Andre dans D. Bourdon, art. cit., dans Vincent Pécoil, « Le minimum, un maximum travesti ? », dans Éric Mangion, V. Pécoil, Lili Reynaud-Dewar et al., *Half square half crazy*, cat. d'expo., Nice, Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice, Dijon, Villa Arson, les presses du réel, 2007, p. 131.
7. Baptiste Croze lors d'un entretien avec l'auteur réalisé à Lyon en avril 2014.
8. Les artistes dont des œuvres sont disséminées au sein de *Sculptural Studies (E.O.)* : Émilien Adage, Anne Bourse, Léo Durand, Lisa Duroux, Marc Étienne, Clément Fessy, Simon Feydieu, Guillaume Le Moine, Valérie Rallière, Josué Rauscher, Mathias Tujague.
9. On peut évoquer ici Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 408 et suiv.

10. Les étudiants ayant activement participé à la réalisation de *Sculptural Studies* (E.O.) sont : Elia Barou, Amaelle Dupré, Mailys Facchi, Antoine Meunier et Rémy Thomas.
11. Nous sommes donc loin, ici, de l'idée greenbergienne selon laquelle chaque artiste, qu'il soit par exemple peintre ou sculpteur, doit chercher dans ses œuvres à affirmer la spécificité de son médium, son essence. Croze procède au contraire en effectuant des transferts d'un médium à un autre, puis encore à un autre, dans ce qui n'a pourtant pas l'ambition d'être une œuvre d'art total.
12. La conversion des spectateurs en sculptures vivantes est plutôt un effet produit par les *Socles magiques* (1961) de Manzoni.
13. B. Croze – voir note (7).
14. Lire Baruch Spinoza, *Éthique*, trad. et notes par Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, œuvres de Spinoza, t. III, 5e partie, proposition 7, 1965, p. 311 (5e partie, proposition 7).
15. Lire à ce propos [www.frac-centre.fr](http://www.frac-centre.fr)

**KEEP YOUR DISTANCE**

À propos des "ponçages" de Baptiste Croze : de l'objet décoratif à la photographie en passant par la sculpture  
 Par Pierre Tillet, 2014

Dans son travail en cours, dont, à ce jour, *SEKHMET\_MARIEJESUS\_FEMME(BENIN)\_MOINE PLEUREUR\_TOTEM3SINGES\_PYRAMIDE*, 2014 (1) est l'exemple le plus abouti, Baptiste Croze poursuit la déconstruction des limites entre les médiums artistiques. Cette entreprise caractérisait déjà une série de trois œuvres faisant exposition, rassemblées sous le titre générique *Sculptural Studies* (2). Le protocole de ces dernières peut être résumé de la façon suivante. Pour les réaliser, Croze collecte des objets verticaux, renvoyant à l'aspect phallique de la sculpture traditionnelle. Puis il les dispose dans l'espace d'exposition selon leurs formes, couleurs et volumétrie. Le résultat relève à la fois de l'art en trois dimensions, de la peinture (le sol étant ici l'équivalent d'une toile vierge) et de l'installation (dans la mesure où ces œuvres sont éphémères, *in situ*, et spatialisées – les spectateurs sont invités à y pénétrer).

De même que les *Sculptural Studies*, les "ponçages" de Croze sont le fruit d'un processus visant à explorer la porosité entre plusieurs domaines. L'artiste glane tout d'abord des objets décoratifs de différentes natures. Ce sont des statuettes, parfois de simples bibelots, voire des produits utilitaires, moulés ou fabriqués à la main dans une sorte d'artisanat à la chaîne. Muni de différentes machines, Croze altère leur surface en les ponçant, dans le but de supprimer leur caractère figuratif. De cette manière, il transforme ces objets multiples en œuvres uniques. L'absence de propriétés mimétiques de ces sculptures abstraites rend leur identification presque impossible. À ce stade, le spectateur se trouve confronté à différents effets sensibles et à plusieurs strates de sens. En effet, la métamorphose d'objets décoratifs en sculptures est une action plus complexe qu'il n'y paraît. Certes, les objets sont dénaturés d'une manière agressive, mécanique et laborieuse. Mais ils acquièrent dans le même temps le statut de sculptures qui ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. La perte de valeur liée à la disparition de toute qualité figurative est donc associée à l'attribution d'une valeur plus grande, propre à l'œuvre d'art. Une autre facette de cette première étape est la révélation de la matérialité de ces objets. Ôtant partiellement ou totalement la finition des objets décoratifs, Croze rend visible le plâtre, le bois, la résine ou le métal dont ils sont faits, et, dans le même temps, leur confère l'aspect de vestiges sans qualité.

Baptiste Croze pourrait s'arrêter là, et exposer tels quels ces *readymade* rectifiés. On aura deviné que ce n'est pas le cas, puisqu'il photographie chaque objet sur un fond de couleur pastel. Les sculptures en elles-mêmes n'ont pas vocation à devenir œuvres. Elles n'existent qu'au travers des images qui les montrent. L'une des propriétés essentielles de la sculpture est donc neutralisée : le spectateur ne peut plus faire le tour des œuvres pour en contempler les différentes facettes. En outre, le passage à l'image photographique est synonyme de perte de relief. Ceci vaut au sens littéral, car l'opération s'accompagne d'un "aplatissement" des œuvres. Mais cette transformation a aussi un sens symbolique : elle renvoie au devenir photographique de toute forme d'art auquel invite la reproduction des œuvres. (3) Une autre dégradation que Croze fait subir aux sculptures tient à la manière dont il produit les représentations elles-mêmes. Certes, les images ont un impact visuel, dû à l'angle de prise de vue, aux fonds colorés (dont les tons sont simultanément neutres et décoratifs), et au code iconographique adopté (qui cite, sur un mode parodique, la photographie d'objets ethnologiques). Pourtant, cette esthétisation ne peut faire oublier une déperdition plus importante. Chaque objet poncé est cadré de la même manière que les autres, de sorte qu'il occupe peu ou prou la même place dans les images. Par la photographie, une sculpture de 5 cm de hauteur peut être rapprochée d'une autre cinq fois plus élevée. Ainsi, Croze relativise les quatre critères qui, selon Robert Morris, définissent toute sculpture : échelle, proportion, forme et masse. (4)

Ce principe d'équivalence, qui rend les sculptures plus énigmatiques encore, est en partie "compensé" par le tirage puis l'exposition des images. Cet ultime moment du processus est double. En fonction de la surface dont il dispose,

Croze choisit un certain nombre de photographies d'œuvres poncées. Puis il les imprime sur papier au format affiche (120 x 80 cm), avant de les coller sur un mur ou une cimaise. Pour son exposition à Néon, il a sélectionné des images d'une statuette égyptienne, d'un objet religieux, de sculptures africaine, tibétaine, asiatique, ainsi que d'une pyramide destinée à orner un aquarium. Ce choix répond à des considérations empiriques, liées au degré de ponçage des sculptures, à leurs formes, référents, matériaux, ainsi qu'aux couleurs des fonds sur lesquels elles apparaissent. Chaque photographie dispose d'un titre allant du plus explicite (par exemple, "PYRAMIDE") au plus intriguant (qui connaît la divinité égyptienne donnant son nom à "SEKHMET" ?), leur suite permettant d'obtenir le titre de l'œuvre. En effet, Croze n'expose pas ses images de sculptures poncées isolément, mais s'en sert pour composer *in situ* des planches d'images. D'un esprit proche de celles que l'on trouve parfois dans les atlas scientifiques, ces planches évoquent un montage où les relations prolifèrent et ne se réduisent jamais à ses termes.

Initiée par Croze en 2014, la démarche des "ponçages" peut paraître complexe. Elle l'est à certains égards, car il joue d'allers et retours constants entre valorisation (le passage de l'objet décoratif à la sculpture) et perte (de la sculpture à la photographie), cette dernière étant suivie d'un nouveau gain esthétique (la manière dont sont tirées les photographies, leur mise en rapport et l'attribution d'un titre, seul indice permettant de se faire une idée de ce que représentaient les objets décoratifs). En les mêlant, Croze maintient les médiums qu'il emploie à distance les uns des autres. Ainsi, ce qu'il y a de noble dans un médium est rabaisé par ce qui ne l'est pas dans un autre, et inversement. Dotés d'une indéniable efficacité rétinienne, les "ponçages" apparaissent alors comme une sorte de triomphe du faux : les sculptures ne sont pas totalement abstraites, ce sont de faux vestiges ; les photographies sont de trompeuses vues d'expositions, etc. Cela pourrait bien être la manière la plus convaincante de produire de l'art, comme le montrait déjà, dans un autre registre, *F for Fake* (1971), où Orson Welles se dissimulait derrière de nombreux et insaisissables doubles.

1. *SEHMET\_MARIEJESUS\_FEMME (BENIN)\_MOINEPLEUREUR\_TOTEM3SINGES\_PYRAMIDE*, Néon, Lyon, 2014.
2. Cette série comprend *Sculptural Studies* réalisée en 2012 à Moly-Sabata (Isère), *Sculptural Studies (Grey Scale)*, œuvre présentée en 2014 à la Galleria Alessio Moitre (Turin, Italie), et *Sculptural Studies (E. O.)*, conçue la même année pour le musée des moulages de Lyon.
3. Ce que Walter Benjamin a thématisé dans "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1935).
4. Lire Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 1", *Artforum*, vol. 4, n° 6 (février 1966), reproduit dans R. Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, p. 4.