

## PARTICULES N° 24

## RÉFLEXIONS SUR L'ART ACTUEL



## SOMMAIRE

## ENTRETIENS

P 02-03 BERNARD LAMARCHE-VADEL, INÉDIT  
/ PAR STÉPHANE CORRÉARD  
P 04 NOËL DOLLA / PAR ELODIE ANTOINE  
P 05 HERVÉ DI ROSA / PAR ELEONORE SAINTAGNAN  
P 06-07 BERNARD LAMARCHE-VADEL  
/ PAR GUILLAUME LEINGRE  
P 08 OLIVIER MOSSET / PAR TIMOTHÉE CHAILLOU  
P 09 JEAN-MICHEL SANEJOUAND  
/ PAR STÉPHANE CORRÉARD  
P 10-11 GILLES BARBIER / PAR ANNE-LOU VICENTE  
P 12-13 ARNAUD LABELLE-ROJOUX  
/ PAR ETIENNE GATTI  
P 15 JEAN-BAPTISTE GANNE  
/ PAR ALESSANDRA SANDROLINI  
P 16-17 PHILIPPE MAYAUX / PAR GAËL CHARBAU  
P 18 MATHIEU POTTE-BONNEVILLE / PAR EURIEL FIERLING  
P 19 CARTE BLANCHE / ANITA MOLINERO  
/ ARBRE GÉNÉALOGIQUE

## ANALYSES

P 14 JULIEN PRÉVIEUX : HOUSTON,  
WE HAVE A PROBLEM / PAR VALLIA ATHANASSOPOULOS  
P 20 PEREZ & BOUSSIRON – UN THÉÂTRE  
QUI TABASSE / PAR STÉPHANE Malfettes  
P 21 OLIVIER BARDIN – DES SOCLETS POUR LA VIE  
RÉELLE / PAR DAMIEN AIRAULT  
P 21 SON / L'INTIME DESIR DE L'ÉCOUTE  
/ PAR ALEXANDRE CASTANT  
P 22 STÉPHANE CALAIS : EL BARROCO  
/ PAR ALAIN BERLAND  
P 23 LIVRES / À PROPOS DE LA RÉÉDITION  
D'« ARTISTES SANS OUVRES » DE JEAN-YVES JOUANNIS  
/ PAR NICOLAS BOUYSSI  
P 24 EXPOSITION / 54E SALON DE MONTRouGE :  
CE QUE FAIT LA CRITIQUE / PAR STÉPHANE CORRÉARD

## N° 24

ONT PARTICIPE À CE NUMÉRO : ELEONORE SAINTAGNAN,  
GUILLAUME LEINGRE, ELODIE ANTOINE, ETIENNE GATTI,  
ANNE-LOU VICENTE, ERWANN TERRIER, ANITA MOLINERO,  
NICOLAS BOUYSSI, GAËL CHARBAU, ALESSANDRA  
SANDROLINI, ALAIN BERLAND, STÉPHANE CORRÉARD,  
TIMOTHÉE CHAILLOU, VALLIA ATHANASSOPOULOS,  
ALEXANDRE CASTANT, EURIEL FIERLING, DAMIEN AIRAULT,  
CLAUDINE & MARION PAPILLON, STÉPHANE Malfettes

DIRECTEUR DE PUBLICATION : CHRISTOPHE LE GAC  
RÉDACTEUR EN CHEF : GAËL CHARBAU  
COMITÉ DE REDACTION : GAËL CHARBAU, ALAIN  
BERLAND, NICOLAS BOUYSSI, STÉPHANE CORRÉARD  
POUR ÉCRIRE À LA REDACTION :  
CONTACT@EDITIONS-PARTICULES.FR  
WWW.EDITIONS-PARTICULES.FR

ÉDITÉ PAR : MONOGRAFIK EDITIONS  
6, PLACE DE L'ÉGLISE 49160 BLOU – FRANCE  
+33 06 26 02 94 44  
LE-GAC@MONOGRAFIK-EDITIONS.COM  
WWW.MONOGRAFIK-EDITIONS.COM

DIFFUSION ILE DE FRANCE : PHILIPPE MESTE DIFFUSION  
DIFFUSION PROVINCE ET PAYS FRANCOPHONES :  
LA GENILLOISE ENTREPÔT

PUBLICITÉ, PARTENARIAT, VALORISATION :  
VIOLAINE PAUL-HAZARD +33 (0)6 77 87 07 01  
VIOLAINE@MONOGRAFIK-EDITIONS.COM

DESIGN GRAPHIQUE : HEY HO [WWW.HEYHO.FR]  
IMPRESSION : SETIG-PALUSSIÈRE [WWW.SETIG.COM]

TIRAGE : 10 000 EX.  
ISSN : 0753-3454 | DÉPÔT LÉGAL : AVRIL 2009

TOUTE REPRODUCTION INTERDITE.

## ÉDITORIAL

Il y a trois ans, nous avons jeté un froid sur la bouillante actualité de *La Force de l'art* de l'époque, en publiant les résultats d'un sondage mené auprès d'une quarantaine de galeries, leur demandant d'évaluer les commissaires invités à « curater » cette première édition, selon leur degré de connaissance des artistes qu'elles représentent. Les résultats étaient plutôt surréalistes : édifiants, et plutôt nombreuses, les galeries qui n'avaient même jamais vu un seul de ces commissaires franchir le seuil de leur boutique... Nous « dénonçons », à l'époque, le nombre de ces commissaires – une quinzaine – qui empêchait toute vision engagée de l'art actuel, au profit d'un subtil dispatchage des noms propres, et donnions notre couverture à Philippe Perrot, un parmi les oubliés, heureusement présent dans cette seconde édition.

Aujourd'hui, plutôt que d'essayer d'en soulever les *faiblesses*, nous avons voulu nous appuyer sur cette nouvelle édition pour parler d'artistes qui nous tiennent à cœur et dont l'œuvre nous paraît importante. Après tout, des *faiblesses*, il y en a partout énormément, et on citera entre autres, le manque de présence – et non de *représentativité*! – des femmes, dont certaines de nos consœurs se font l'écho; ou encore la nécessité de s'appuyer sur des budgets promis par de grandes entreprises du luxe, et que la crise ravise, révisé et balaye : n'oublions pas, tout de même, que pour ces grandes entreprises, l'art est un moyen et non une fin. Bref, vous savez déjà tout ça.

L'autre grande partie de ce numéro concerne l'exposition que le Musée d'art moderne consacre à Bernard Lamarche-Vadel, ce critique écrivain et poète, qui plaçait l'art au plus haut, c'est-à-dire au centre même de sa vie, *au point d'en*

*être bouleversé*, et qui se révèle être un parfait inconnu pour la plupart des gens de ma génération. Il aura fallu attendre presque 30 ans pour qu'une grande institution s'intéresse à lui, à cet exigeant suicidé, qui ciselait ses phrases et ses analyses sur l'art avec la précision d'un sniper. Qu'est-ce que nous a transmis Lamarche-Vadel? L'importance de l'art, la nécessité de séparer, de trier, de discerner et distinguer jusqu'à dissocier, de *singulariser*, et d'arracher aux œuvres cette vitalité qui bat: qui résiste.

Car enfin, quand nous côtoyons les artistes dans la stricte intimité de leur pratique, même si l'espérance de la gloire les agite souvent de spasmes, c'est bien de cette énergie trop humaine dont il est question, de cette nécessité de défaire le monde et de le bricoler, et si possible pour les plus avisés, d'en débarrasser la voile aveugle pour que nous touchions ensemble quelque chose qui pourrait être, après quelques tergiversations, le vrai.

Les cartes d'une carrière, en ces temps de nouveau siècle, se rebattent: on ne trouve pas, on cherche.

PAR GAËL CHARBAU

EN COUVERTURE : JEAN-LUC MYLAYNE, PO-30, JANVIER-FÉVRIER 2006,  
123 × 153 CM CRÉDIT PHOTO : JEAN-LUC MYLAYNE

AGENDA :  
JEAN-LUC MYLAYNE, *TÊTE D'OR*, 15 MAI - 2 AOÛT 2009,  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON

# ENTRETIEN / BERNARD LAMARCHE-VADEL : OSTRACISME, OUBLIS, CENSURE, FAUX-PAS, ENTRAVES, SOUPÇONS

**AU DÉBUT DE L'ANNÉE 1996, ALORS QUE L'ÉCRITURE DE ROMANS L'ACCAPARAIT, BERNARD LAMARCHE-VADEL ACCEPTA DE REVENIR, LE TEMPS D'UN ENTRETIEN, SUR SON PARCOURS DE CRITIQUE D'ART. LOIN DE L'AUTOSATISFACTION, L'EXERCICE FUT PLUTÔT L'OCCASION POUR LUI DE REVENIR EN DÉTAIL SUR LES REGRETS OU LES REMORDS QU'IL POUVAIT CONCEVOIR À AVOIR TROP ÉCRIT SUR CERTAINS, ET PAS, OU PAS ASSEZ, SUR D'AUTRES. SOULIGNANT « L'URGENCE » QU'IL AVAIT RESENTIE À DÉSIGNER LES PLUS GRANDS ARTISTES FRANÇAIS, ET EUROPÉENS, BERNARD LAMARCHE-VADEL EN PROFITA ÉGALEMENT POUR EXPRIMER FRANCHEMENT SA MÉFIANCE VIS-À-VIS DE L'ART AMÉRICAIN. ENFIN, IL ÉVOQUA SANS FAUX-SEMBLANTS LA POSITION MARGINALE QUI FUT LA SIENNE EN TANT QUE CRITIQUE D'ART, ET LE VÉRITABLE OSTRACISME DONT IL FUT FRAPPÉ PAR LE MILIEU INSTITUTIONNEL DE L'ART FRANÇAIS. PUBLIÉ UNE SEULE FOIS, EN 1997 DANS UNE REVUE ÉPHÉMÈRE « MÉTÉORIE », CET ENTRETIEN EST DEPUIS LORS RESTÉ INÉDIT.**

Stéphane Corréard : « Et si l'on songe à l'art avec l'intention d'en être bouleversé... » écriviez-vous dans l'introduction au catalogue de votre exposition *Qu'est-ce que l'art français* du Centre d'art de Labège-Innopole en 1986. Ce qui m'a toujours impressionné chez vous c'est justement cette intention volontariste de laisser advenir le bouleversement. Je me rappelle cette fois où vous m'aviez parlé avec tant d'amour de l'œuvre de Brice Marden par exemple. Ne regrettez-vous pas de n'avoir jamais eu l'occasion d'écrire à son propos ?

**Bernard Lamarche-Vadel :** Nous parvenons déjà à l'âge des regrets, en effet. Les regrets en nous vieillissent sur deux pentes ; à l'ubac les regrets dorment, pétrifiés, et se décomposent lentement dans les brouillards d'une mélancolie opaque. À l'adret, ensoleillés, par l'éclat fut-il faible et nonobstant l'existence du devenir que nous nous supposons, les regrets fleurissent en remords. Quant à Brice Marden que je visitais au cours des années 70 dans son atelier à New York, je conçois du remords ; j'aurais dû, cela représentait un excellent travail pour moi, forcer les moyens d'écrire les puissances que j'imagine à la vue de son œuvre. Cela m'aurait au surplus éclairé davantage quant à mon rapport global à l'art américain. Par contre je n'ai pas davantage que du regret de n'avoir pilé menu le travail petit-bourgeois et artisanal de Robert Ryman et de Stella. J'aurais précisé mon soupçon permanent quant à l'art américain dans son ensemble, la rémunération sensorielle capitalistique qu'il diffuse, son caractère anti-culturel au sens où nous, européens, vivons la culture, la viduité du vide demeure souvent à son sommet sur ce flanc qui ne dépasse pas le strict périmètre des simples regrets ne n'avoir pas davantage écrit sur l'art américain. Dans mon jardin privé des remords vivaces Marden sans doute pousse de lointaines racines dans ma culture, mais j'y rencontre aussi Philip Guston et James Lee Byars, Jonathan Borofsky et le Malcolm Morley des années 70, Andy Warhol et Richard Serra, guère davantage sur le massif américain contemporain, vis-à-vis desquels je me sens une dette en regard des plaisirs et de l'intérêt que j'ai à considérer leurs œuvres.

Ces remords rencontrent un commencement d'explication dans la position particulière qui reste la mienne, bien qu'elle soit sujette à généalogie, en tant que critique d'art et en France. Pour ma génération sur ce registre, l'unique solution qui nous était proposée signifiait l'institutionnalisation immédiate de notre rôle. Suite à la reprise en main de l'art contemporain depuis Pompidou par l'Etat, les promotions s'ouvraient sous nos pas en son sein, ministères, musées, écoles d'art, centres d'art contemporain puis F.R.A.C., etc., ne désespèrent d'ailleurs pas de jeunes critiques d'art en préretraité. Ma conception de mon occupation, dès son début, ne pouvait s'accommoder de ces exclusives commodités pour un métier décidément sans avenir. La colère et la plaidoirie, la solitude et l'admiration, les idées et la guerre, l'affectif et le nomadisme, étaient

dans mes cartes, on ne jouait pas à ce jeu-là au ministère de la Culture, pas davantage que dans tous les couloirs qui en dépendent. Une liste d'artistes officiels ne fut pas publiée mais qui enjoignait à chacun de publier sur eux dans les publications du secteur public ou associées qui représentaient à peu près tout ce qui se publiait en la matière, dont on n'eut pas même le souci de m'éjecter puisque jamais on ne m'y invita. Marginal ontologique donc, assurément porte-plume, il ne me restait qu'à errer dans un secteur privé sans moyens souvent, en espérant que mes admirations s'accordent aux programmes des galeries qui en présenteraient les objets proposés à mon commentaire. Mes écrits sur l'art se ressentent fortement de cette position étroite qui fut toujours la mienne, à peine toléré et plus sûrement refoulé dans les miasmes du marché de l'art et ses enjeux dont on m'accuse tant au surplus de dépendre, comme si en toute logique, je pouvais dépendre d'autres moyens que ceux qui me furent abandonnés tandis que toujours muettement on m'interdisait les autres. J'ai le privilège sur beaucoup d'inspirer spontanément les soupçons sur ma personne, c'est une connaissance à moi du genre humain et la raison pour laquelle je le fréquente de moins en moins. Mais un tel luxe doit être puni. Guston, Borofsky ou Morley peuvent dormir tranquilles, je ne vois pas, sauf à fonder encore une revue d'art pour me désincarcérer, sur quelles pages dire la façon d'un hommage.

Malgré la précarité de la situation de ma plume, toutefois, grâce à quelques-uns, j'ai couru à certaines urgences, et il est vrai que dans l'ensemble je les ai observées d'abord en Europe.

S.C. : N'est-ce pas finalement l'image d'un grand rendez-vous manqué avec l'art américain ?

**B.L.V. :** Je ne dispose même plus de ma bibliothèque ni de mes archives avec moi ; mais je conserve le souvenir d'un long entretien que je fis avec Richard Serra, à l'occasion de l'invitation dont il m'honora pour l'érection de « House of Cards » à Soho, paru dans *Artistes*. Les réponses de Serra étaient si passionnantes que lui-même publia cet entretien dans divers catalogues et livres tant en Amérique qu'en Europe. Mais vous n'avez pas tort, pour les raisons déjà dites si certaines personnalités américaines ne retiennent, l'évolution générale de ce dernier ne dépasse guère mon intérêt historique pour lui. Puisque la main froide de l'histoire nous saisit à l'épaule déjà, je veux lui murmurer les circonstances. Durant les années 70, l'art américain jouissait en France d'une paradoxale position : largement méconnu il y était parfaitement défendu. Peu dans ma génération trouvaient les moyens d'un voyage à New York, Greenberg et ses élèves n'étaient pas traduits, dans nos collections nationales la peinture américaine brillait encore par son absence, et quelques galeries présentaient ce qui pouvait encore l'être à des prix qui effarouchaient encore les amateurs. À l'oral par

contre la réception de la peinture américaine fut déclarée solennelle, définitive et exclusive. À l'écrit fut dit de même. *Art Press* s'en chargea, tandis que *Support(s)/Surface(s)* essentiellement jurait allégeance sans combat. Le Surréalisme à Paris joua ce rôle déjà, un effet de couvercle et d'asphyxie sur tout ce qui n'était pas lui. De *Art Press* à *Tel Quel* en passant par *Support(s)/Surface(s)* et consorts (jusque dans la vieille école de Paris qui retrouvait ainsi d'illusoires motifs d'espoir dans un assouplissement qu'elle croyait avoir su opérer déjà de la doctrine américaine soudain à la mode), l'art américain régnait, maître incontestable. Nous vivions sans le savoir la dernière phase du Plan Marshall. Ma culture familiale, plus encline à l'idéalisme religieux qu'au pragmatisme anglo-saxon, gravé dans l'austérité et soucieuse du contact avec la nature plus que séduite par la puissance immédiate des représentations et l'élaboration en force d'une culture, me prédisposait aux coulées sombres, aux chemins creux, aux sites contrastés, en un mot : la psychologie, fut-elle et souhaitons-le, des profondeurs. Essentiellement parce qu'il est un art de la surexposition, l'art américain est morne, peu inventif dans ses thèmes parce qu'exclusivement préoccupé du pouvoir de ses moyens sur la puissance de ses effets, transitif et mécanique. Enfin, je ne saurais oublier de mentionner quant à l'attitude générale de mes goûts et à mon comportement d'ensemble, que je venais à l'art par l'écrit, venu donc non seulement du goût pour la littérature, mais songeant que l'art présentait les qualités d'un objet suffisamment évident et complexe pour en écrire moi-même. Et je dois bien reconnaître que le virus de l'animation culturelle de masse ou de l'édification idéologique et universitaire m'a totalement épargné au milieu de l'hécatombe que vous savez. Je me suis donc adressé à une pensée de l'art davantage complexe que le behaviorisme mécaniste de l'art américain. Si je n'ai pas toujours eu, dans les conditions dites l'opportunité et le mérite d'écrire sur Malcolm Morley, malgré mon action ancienne en sa faveur, sans doute est-ce relatif à la décision de ne pas m'inviter à figurer dans le catalogue de la rétrospective d'un artiste avec lequel j'ai toujours eu les meilleures relations, mais surtout la cause se repère dans l'urgence que je ressentais à découvrir le massif européen contemporain, Beuys, Arte Povera, Opalka, Dietman, Kirkeby, Sanejouand et combien d'autres qui excitaient beaucoup plus mon action que le Pop Art américain et ses innombrables succédanés, ou l'idéologie minimaliste et son fonctionnalisme formel décidément si ennuyeux. Freud, et ce que son nom suppose, n'a pas le même sens en Amérique qu'en Europe, la version purement européenne de ce savoir dans ce que les artistes en expriment est autrement plus exigeant, et finalement, quant aux expressions, toujours aussi profondes dans notre culture qu'elles interprètent et surprennent. Il m'apparaît toujours dans le périmètre que

je m'assignais de la critique d'art, n'avoir pas oublié que j'écrivais, et par conséquent que je devais m'assigner d'en dire sur des objets suffisamment épais, pour ne pas risquer de louer l'art mais en oubliant la culture, elle-même forclosée trop souvent dans l'art américain dont la déshumanisation si elle est très compréhensible n'en demeure pas moins détestable.

S.C. : « Ainsi l'art ne fut-il trop souvent qu'une revendication complémentaire des biens de consommation déjà acquis », écriviez-vous dans la préface déjà citée. On vous attend dès lors du côté de Fluxus, et si je sais combien vous appréciez les œuvres de Ben, George Brecht, Robert Filliou ou Dieter Roth, vos lignes se comptent sur le sujet...

**B.L.V. :** La réconciliation joueuse de l'art et de la vie diffusée par Fluxus ne me concerne pas tant que ce que j'y vois s'impliquer de l'existence de l'artiste dans son art, et le caractère très autobiographique de ce dernier depuis Duchamp et Picasso. Cet art d'accidents et parfois d'accidents me séduit davantage que les programmiques formelles, en raison de sa densité anthropologique qui peut englober, on l'observe bien avec Opalka, une dimension programmatique mais sans jamais s'y cantonner. J'aurais aimé écrire un essai sur la manie de la disparition qui forme le thème principal de l'existence et de l'œuvre de Brecht ; la métaphore digestive dans le travail de Dieter Roth reste un essai en plan, depuis longtemps je songe à l'art de Ben en relation avec le métalangage ; Filliou que je fréquentais aussi mériterait que l'on sonde la signification mystique qu'il assignait à l'art et que l'on devrait comparer à celle de Malevitch ; combien d'autres encore, mais si peu d'occasions ; l'intellectuel libre en France est une fiction.

S.C. : Je ne pouvais manquer de vous interroger aussi à propos de Georg Baselitz qui vous bouleverse tant.

**B.L.V. :** Si le temps m'était donné et les moyens, en effet, je consacrerai un essai à l'œuvre de Baselitz. Et je la situerais, pour bizarre que cela puisse paraître, dans la continuité de l'œuvre de Beuys, à proximité sans doute de celle de Kiefer qui m'apparaît toutefois plus anecdotique. D'un art qui incarne l'histoire du pays où il émerge, jusque dans l'équivoque du symbole mais parvenant à sa force. Le renversement dans l'œuvre de Baselitz reste fascinant, il redouble celui de Beuys, mais ce n'est déjà plus de la guerre dont on nous instruit, mais d'assumer l'après-guerre, la partition de l'Allemagne, les deux Allemagne en miroir, ce qu'il en est d'une tradition nationale, comment doit-elle être correctement interrogée ? Tous problèmes que je trouve figurés dans l'œuvre de Baselitz avec violence et délicatesse. Je ne sais pas si l'on prépare une rétrospective de son œuvre en France, après celle de Beuys, celle de Baselitz sera-t-elle aussi posthume ?

S.C. : Ne regrettez-vous pas, au fond, que l'on vous cite plus souvent à propos de l'« invention » de la Figu-



ration Libre avec votre exposition fondatrice *Finir en beauté*, qu'au sujet de tous ces artistes que nous avons cités, qui vous passionnent et que votre plume a ignorés ?

**B.L.V. :** Si la question se posait telle que vous l'énoncez, je vous demanderais d'aller pour mon compte faire la course chez l'armurier ou le pharmacien du coin, tant cet ultime effort me serait déjà insurmontable. Si je reprends l'ordre de votre question, mes regrets ne s'alignent pas de la Figuration Libre aux artistes que ma plume ignore malgré que leurs œuvres depuis longtemps m'ont bouleversé ou influencent beaucoup ma manière. Mes regrets, si je dois en nourrir à l'égard de ce constat que mon nom est historiquement attaché à la Figuration Libre, défilent plutôt en regard des artistes vis-à-vis desquels j'ai pris soin de raconter, décrire, qualifier, souligner à chaque fois que l'occasion m'était offerte pourquoi ils incarnaient à mes yeux, malgré tout, la gloire de l'espèce humaine. En effet, vous l'observez, dans la mémoire collective on efface, et parfois activement, que ma propre gloire ne reste que celle d'avoir prié pour la gloire de ceux que j'admire et vis-à-vis desquels j'ai continuellement manifesté cette admiration, on le sait et on le sait. À cette tristesse pour moi, je ne connais pas de réponse. Tant m'apparaît extravagant ce désir de meurtre logé dans l'appréciation que mon nom borde mieux la Figuration Libre qu'il n'a concouru à la révélation de l'œuvre de Gasiorowski, de Beuys ou de Lewis Baltz, que je perçois aussitôt mon impuissance à y répondre.

Je regrette donc que l'on tente de me nuire ouvertement en omettant de citer au titre du respect que l'on pourrait manifester pour mes vues, des expositions par moi aussi conçues telles que *Qu'est-ce que l'art français ou Des têtes*; et encore, vous conviendrez que jamais ne me furent confiés le centième des moyens vrais qui sont ceux d'une galopinade de plus connue sous le titre de *Masculin/Féminin* qui paraît ces jours au Musée Pompidou.

*Des têtes*, par exemple, dont j'eus la commande à l'occasion des manifestations du bicentenaire de la Révolution Française, dans mon esprit se voulait une pensée discrète, un peu nocturne, un hommage silencieux et méditatif presque mystique pour les victimes, et celles de l'échafaud plus particulièrement encore. Dans la sublime Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon prirent place des œuvres de Baselitz, Plensa, Immendorf, Paladino, Parant, Dietman et quelques autres : *Des têtes*. Dans cette kermesse commémorative, j'ai dit : dressons un sanctuaire momentané au mystère de la mort de tous ceux qui ont péri ; en deçà ou au-delà des raisons qui par ailleurs devenaient un nouveau marché national, j'ai inscrit le périmètre d'une trêve. De la paysannerie à la noblesse française, un lien national mortel a aussi eu lieu ; si l'on veut se souvenir, souvenons-nous aussi des morts. La pire égalité méritait qu'on la rappelât tant par ailleurs on s'acharnait à l'effacer. Je me souviens du Président Rigaud

qui m'obligea en me remerciant de cette pensée vers les suppliciés, tandis que Dominique Bozo m'assura que cette exposition demeurait la plus belle et la plus pertinente qui furent conçues à cette occasion. Rien ne serait sous-trait à personne en reconnaissant que dans ces circonstances je fus profond dans le cadre d'une exposition par ailleurs exigeante sur le plan artistique. Mais voyez-vous l'oubli lorsqu'il s'accorde au ressentiment contre qui diffère trop est à temps plein une tâche active dont on oublie vite autant les causes que la raison dispersées par le ressentiment lui-même.

**S.C. :** A contrario, éprouvez-vous quelques remords à avoir parfois écrit sur certains dont vous n'auriez rien dû dire ?

**B.L.V. :** Si je conçois du remords à l'idée de n'avoir pas formulé encore le matériel de mon admiration pour Jean-Pierre Raynaud ou Larry Clark, Hamish Fulton et Clemente, par contre je n'alimente que des regrets à l'idée d'avoir trop écrit, ou écrit à propos d'artistes qui ne me conviennent plus. La région en cause ici est peuplée presque exclusivement des jeunes artistes français auxquels j'ai prêté attention, les encourageant de mon soutien, facilitant les premiers pas de leur carrière ; force est de reconnaître que les résultats à mesure que je passe le temps deviennent microscopiques y compris ceux de la Figuration Libre. Mais non, en définitive je n'ai aucun regret à ce propos ; mon devoir alors qu'ils étaient jetés de partout, ce qui m'aidait grandement à m'identifier à eux, grandissait en les accueillant pour manifester à certains ma confiance. J'ai souvent cru rencontrant de jeunes plasticiens talentueux qu'à mon contact, et par mon intermédiaire au contact des grands artistes qui hantaient mon existence, ces jeunes gens deviendraient au moins, s'ils n'étaient mémorables, des artistes. La plupart du temps, il n'en a rien été, et dans le meilleur des cas ma contribution n'augmenta que l'installation petite-bourgeoise de certains dans les fastes comptés de la réception académique. Je commis dans ce cas une grave erreur historique et sociologique. Ma génération et celles qui la suivaient ne pouvaient pas être les époques de grands artistes français, dans quelques domaines que ce soit, les preuves malheureusement sont déjà avancées. Je comprends très bien la tristesse nationale qu'elles représentent, et la compulsion officielle à les dénier ; il n'empêche, le crépuscule que nous ressentons à tous égards de notre pays affecte bien sûr aussi son expression artistique. Dites-moi qui aujourd'hui de mon âge en France ou parmi les plus jeunes représentent l'intensité et parfois déjà la qualité de personnalités telles que celles de Gasiorowski ou Merz, Genet ou Gombrowicz, Stockhausen ou Berio, Beuys ou Tinguely, et même si l'on veut Pasolini ou Bergman, Diane Arbus et Robert Frank ?

Sans doute des plasticiens et des écrivains et des musiciens et des cinéastes en aurons-nous toujours à revendre, et à ce que l'on dit vil prix

**« LE GRAND CONFORT SOCIAL, POLITIQUE, ÉCONOMIQUE ET PERSONNEL QUI PRÉVAUT EN FRANCE DEPUIS CINQUANTE ANS COMMENCE À RÉVÉLER SON PRIX, ET À MON SENS NOUS N'AVONS RIEN VU ENCORE DU TOTAL DE L'ADDITION, JE SUIS SÛR QUE LE PIRE EST À VENIR, MAIS JE ME REPRENDS ; N'EST-CE PAS AUSSI LE MEILLEUR EN DÉFINITIVE QU'UNE SOCIÉTÉ TEMPÉRÉE, CLIMATISÉE PAR LES TÉLÉVISEURS, LOURDEMENT MORBIDE, UN PEU PISSEUSE CERTES MAIS DANS DES COUCHES-CULOTTES CAPITONNÉES ET ASEPTISÉES, PLUTÔT QUE LES TOURMENTS DONT CERTAINS ONT LE DESTIN D'EN ÊTRE CHARGÉS POUR ABOUTIR AU GÉNIE DE LEUR VISION CRISTALLINE DU MAL, CE POURQUOI JUSTEMENT TOUT GRAND ARTISTE NE PEUT ÉCHAPPER À ÊTRE UN GRAND MORALISTE. »**

suffit, mais des artistes qui sont à la société ce que l'adrénaline est au corps, une substance éruptive de réaction à la peur en même temps qu'une substance qui diffuse les moyens d'un effort subit pour la dépasser ?

Personne ne se présente plus pour avoir peur, et personne non plus n'a encore aujourd'hui ici le courage de dépasser quoi que ce soit. Pro-tégeons bien les quelques artistes qui survivent encore en France, ils me font penser à ces aigles royaux dont la fin de ce siècle marque aussi l'extinction dans notre pays. Mais il est vrai que la population des faucons par contre ne cesse d'augmenter. Mais nous ne parlons pas du même animal n'est-ce pas ?

**S.C. :** Nous avons beaucoup parlé des artistes de la génération précédant la vôtre. Serait-ce le signe que vous avez été mieux dans l'époque ?

**B.L.V. :** Le grand confort social, politique, économique et personnel qui prévaut en France depuis cinquante ans commence à révéler son prix, et à mon sens nous n'avons rien vu encore du total de l'addition, je suis sûr que le pire est à venir, mais je me reprends ; n'est-ce pas aussi le meilleur en définitive qu'une société tempérée, climatisée par les téléviseurs, lourdement morbide, un peu pisseuse certes mais dans des couches-culottes capitonnées et aseptisées, plutôt que les tourments dont certains ont le destin d'en être chargés pour aboutir au génie de leur vision cristalline du mal, ce pourquoi justement tout grand artiste ne peut échapper à être un grand moraliste. Pourvu qu'il ait la chance proprement divine de ne pas succomber sous ses coups, le mal est la demeure infligée à l'artiste du xx<sup>e</sup> siècle et plus encore à ceux de la fin de ce siècle, et si j'osais je déclarerais que le mal doit être pour l'artiste sa doctrine, sa théologie particulière s'il veut avoir une signification de rachat collectif dans une société qui réalise sous ses yeux l'achèvement du mal théorisé par Foucault à l'enseigne de la mort de l'homme que tous les grands artistes du xx<sup>e</sup> siècle ont par ailleurs toujours si bien pressentis, voyez Picasso et Kafka, dont on a pu souvent dire de chacun d'eux et de ce siècle, qu'il était le leur. Hors le mal radical, du moins essayons-nous pour certains de nous en convaincre, c'est la mort. La particularité ontologique de ma génération et de celles qui l'ont suivie en rapport à celles qui nous ont précédées de tous temps décalque exactement l'absence de la représentation de la mort dans nos existences. Je lisais les mémoires de Céleste Albaret ; désirant situer un peu son histoire personnelle dans l'existence de Proust, la gouvernante de ce dernier évoquant son enfance trace un alignement de morts infantiles dans son entourage et celui de son mari au début de ce siècle proprement stupéfiant par le nombre. Faisant retour après ma lecture en y songeant dans ma propre famille soudain, par le biais de ce qui fut dit dans le roman familial ou de ce que je lisais sur nos tombes, m'apparurent ceux qui étaient morts sans avoir atteint leur majorité, sans compter ceux plus âgés qui périrent durant la guerre de 14, leur nombre aussi m'impressionna. Depuis 1950 pour autant que ma famille est très étendue et aussi loin que mon regard puisse porter sur chaque foyer qui la compose, je n'ai perdu qu'un cousin germain, nourrisson décédé à l'abri des regards dans un hôpital. Si l'on y ajoute les décès hospitaliers en hausse continue, la mort dans le cercle domestique est devenue une rareté. Si elle survient cependant, je l'ai observé, le cadavre est escamoté.

Particularité plus grande encore, ma génération et celles qui suivent ne connaissent pas la guerre, cette confrontation continue avec la mort. La guerre déplacée, celle d'Algérie, nous fut même totalement épargnée, car nous étions trop jeunes pour seulement la concevoir. À, mon sens, si l'on sait de quoi on parle en évoquant la création artistique, le résultat ne s'est pas fait attendre, pour imprévu qu'il puisse paraître aux yeux de certains, l'émergence d'un artiste supérieur devenait impossible et celle d'un simple artiste improbable. Restent cependant les plasticiens, les écrivains, les musiciens, etc... c'est-à-dire du rase-mottes sensoriel. Si j'avais à ouvrir une école d'art demain matin je proclamerais la dissection discipline obligatoire tout au long de la première année. Écrivains, plasticiens, musiciens, les mains dans les morts, une bonne année suffirait, jusqu'à la reconnaissance parfaite des textures si singulières du cerveau, des poumons, de la rate et de la vessie, jusqu'à la connaissance de l'harmonie des tissus du corps et surtout celle de la forme et de la fonction du corps jusqu'à ce que la mort s'épanouisse en un autre état permanent de la vie des prétendants qui seraient demeurés des prétentieux sans ce régime. La chance alors, aurait toute ses chances de voir peu à peu se construire un artiste digne de ce nom. Car la chance de rencontrer personnellement l'action de la mort devenue si infime depuis tant de décennies, je ne vois plus d'autre issue que la création d'une bonne école de la mort si l'on s'inquiétait vraiment de l'absence qui s'étend d'artistes en France. Très fâcheux sans doute le fait que la connaissance théorique de la mort demeure parfaitement inopérante dans cette voie, il faut y avoir été, être parvenu à en revenir, et au vrai. Malgré les crieries télévisuelles des uns et des autres pour prétendre, le dernier grand écrivain et novateur en France, deux livres ont suffi, reste Pierre Guyotat ; la guerre, toujours la guerre, et des morts, à bout de bras, devant soi, sinon pas d'art mais de la littérature et des tableaux et des objets à en crever d'ennui ou de distraction, ce qui revient au même. Mais dans ces conditions peut-on vraiment regretter que l'émergence d'un grand artiste soit devenue improbable sinon impossible ? Moi, pour l'heure, j'attends par exemple les artistes de l'ancienne Yougoslavie, sachant aussi que l'on peut être yougoslave en France comme il fallait devenir vietnamien dans les années 60. Le problème est de tenir au plus près du vrai conflit, le seul qui compte, la vie et la mort, pour le reste tout le monde s'en charge, la désinfection générale suit son cours. Mais sur le tissu lisse des rapports numériques a-t-on vraiment besoin de tels qui se disent artistes pour un dernier toilettage de la représentation du monde, déjà si livide ?

**S.C. :** Aujourd'hui vous êtes quasiment totalement accaparé par vos activités de création propre. Le romancier que vous êtes devenu enterre-t-il tout espoir relatif au critique d'art que vous avez été ?

**B.L.V. :** Non.

AGENDA :  
DANS L'ŒIL DU CRITIQUE - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES,  
29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

ILLUSTRATION :  
BERNARD LAMARCHE-VADEL PHOTOGRAPHIÉ PAR JEAN RAULT, 1984.

# ENTRETIEN / NOËL DOLLA : BERNARD LAMARCHE-VADEL, FOU AU BON SENS DU TERME

À L'INITIATIVE DE NOËL DOLLA, BERNARD LAMARCHE-VADEL DONNA UNE CONFÉRENCE À L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE NICE LE 20 AVRIL 1989. ALORS QU'ELLE EST DEMEURÉE INÉDITE, MAIS VIVACE DANS LA MÉMOIRE DE BEAUCOUP DES ÉTUDIANTS QUI Y ASSISTÈRENT, L'EXPOSITION DE L'ARC PERMET D'EN DÉCOUVRIR UN ENREGISTREMENT. TÉMOIGNAGE.

Pour moi, il y a plusieurs Bernard Lamarche-Vadel. D'abord, le Bernard que j'ai rencontré au moment de l'exposition «Pompidou», 72/72: douze ans d'art en France, sur les marches du Grand Palais, quand les Malassis promenaient leurs tableaux en hurlant. Parmi les plus jeunes invités de cette exposition, je n'étais pas très fier : j'étais dans ce sentiment un peu mitigé où le désir d'exister, la nécessité même d'être là, avait pris le pas sur ce que je pensais profondément politiquement. Grand dilemme entre ce que l'on désire le plus fortement, ce qui nous anime et ce qui nous tracasse ; à la fin il faut faire un choix, décision dont on est parfois pas totalement fier. Voilà, il y a ce premier Bernard Lamarche-Vadel, avec lequel je me suis beaucoup engueulé lors de cette première rencontre parce que je crois qu'il me disait que je n'avais pas ma place là, me demandait ce que j'y foutais, parce qu'il était en désaccord total avec cette exposition.

Quand je l'ai connu, il n'était pas grand-chose, moi non plus d'ailleurs, à part que je venais d'être invité à cette prestigieuse exposition. Lui avait envie de prendre une place, d'écrire et d'être un regard sur l'art contemporain. Ce qui m'a le plus marqué à l'époque, c'est le tourment qui l'animait. À cette époque j'étais extrêmement sensible à la douleur des autres, peut-être parce que j'y voyais un reflet de la mienne. Tout de suite, je crois, j'ai compris que ce serait quelqu'un de capital pour moi. Je ne sais pas comment l'expliquer, c'est un peu comme lorsqu'on rencontre une femme...

À cette période, je logeais chez lui lorsque j'allais à Paris. J'arrivais dans une espèce d'antre mal tenue, où je passais plus de temps le premier jour à faire le ménage qu'à parler avec lui, j'y faisais la vaisselle de quinze jours, nettoyais la litière du chat. Il faut dire qu'à cette époque-là Bernard buvait sévèrement, et il a bu tellement pendant toutes ces années qu'il est tombé vraiment malade et a dû se faire opérer. On devait être alors en 76. C'était donc avant *Finir en beauté* : je me souviens être allé avec lui en Italie et avoir rencontré un professeur qui lui avait dit «un verre de vin par jour, et c'est la mort assurée en six mois». En 1981, Bernard avait déjà cessé de boire depuis longtemps, mais il n'en était pas plus heureux pour autant, je crois qu'il était toujours aussi tourmenté.

Je n'ai jamais partagé avec Bernard de points de vue politiques. Il était quand même assez ambigu. C'était un élitiste, qui avait de lui-même, de l'art et du monde, une vision aristocratique qui, dans les années 1970, pouvait paraître complètement incongrue et extrêmement réactionnaire. Tout ça était sauvé par une intelligence et une acuité rares, et par une folie tout aussi précieuse. Je crois que Bernard était quelqu'un de très fou, fou au bon sens du terme. Fou de la vie, fou de l'excès d'alcool, fou du désir, fou des femmes, parce que c'était un vivant.

Comme beaucoup de gens qui étaient proches de lui à cette époque, *Finir en beauté* a été pour moi la source d'une profonde incompréhension. Les œuvres exposées étaient non seulement éloignées de ma propre production, mais aussi de ce que je savais de Bernard à travers ce qu'il avait défendu jusqu'alors, c'est-à-dire Pincemin, Gasiorowski, Beuys... À cette époque Bernard investissait aussi dans l'immobilier, il est devenu à ce moment-là un homme d'affaires qui a pris des options parfois contes-



tables, de mon point de vue en tout cas. Je me souviens qu'il m'a dit à l'époque «Il faut acheter ça, il faut acheter ça, tu vas voir ça va taper fort, on va gagner beaucoup d'argent». Et moi, je crois, par bêtise et à cause de scrupules idiots, je n'ai jamais acheté aucun des artistes de *Finir en beauté*.

Pendant les quelques années qui ont suivi nos relations ont été distendues. Mais à la fin des années 80 il m'a semblé que Bernard, que je revoyais plus souvent, disait, dans son intérêt pour l'art et pour l'enseignement, des choses importantes : j'avais envie que d'autres personnes les entendent. J'avais été étonné aussi par la façon dont il parlait de cette période de *Finir en beauté* qui nous avait éloignés. Nous avions des conversations extrêmement amicales, presque fraternelles, mais comme dans toutes les familles, il y a des moments où l'on est d'accord et d'autres non. À ce moment-là, nous pouvions de nouveau partager beaucoup de points de vue sur l'art.

Rétrospectivement je perçois *Finir en beauté* comme une véritable prophétie : il avait essen-

tiellement perçu (et ça c'était de l'intelligence pure) la manière dont les choses allaient se dérouler par la suite. C'est-à-dire ce qu'il est advenu de l'art et du commerce, de l'art et de la marchandise, et comment on a transformé le Louvre en une espèce de salle des pas perdus où les gens viennent par milliers courir comme des «babarottes» sur une toile cirée. Chaque fois que je le voyais, il avait cet espèce de regard noir d'inquiétude profonde. C'était quelqu'un qui était profondément inquiet, de l'inquiétude que souvent l'intelligence produit, parce que l'on perçoit, et qu'on a le sentiment qu'on est pratiquement seul à le percevoir ou le seul à pouvoir le dire à ce moment-là. Depuis bien longtemps, comme Bernard le confie dans sa conférence, il avait le sentiment de n'être plus qu'une «burette», destinée à mettre de l'huile dans les rouages de cette culture culturelle ou de cette marchandisation galopante. Quand on réécoute ça après la période de marché triomphant qu'on vient de connaître, on se rend compte que le niveau qu'on avait atteint en 1989 a été explosé par la chute du mur de Berlin, par cette espèce d'histoire à la con de la disparition ou de la fin de l'histoire. Si on regarde le monde aujourd'hui et ce qui s'est passé depuis 1989, on ne peut être que totalement affligé, affligé parce que j'ai l'impression que ce qu'il disait dans cette conférence annonçait avec une grande précision et clairvoyance ce qui s'est passé depuis.

Cette idée de George Brecht de mettre sa sonnette à l'intérieur de sa maison, que Bernard cite dans cette conférence, me semble être quelque chose de tellement évident. Il faut essayer de lutter par rapport à tout ce qui nous oppresse, tout ce qui nous opprime et tout ce qui organise notre désir. C'est-à-dire que l'on ne sort pas indemne de la pression sociale, du regard des autres, des milliers de loups qui hurlent dans la rue et qui vous disent que vous êtes un ringard. Qu'est-ce que ça veut dire être un ringard ? Dans le cadre de la mondialisation, ça ne veut pas dire grand chose. On est le ringard par rapport à quoi, à qui, dans quel système, comment ? Là, il faut lutter contre son égo, je crois que ce n'est pas le plus difficile. De quoi doit-on se priver pour aller là où on espère aller sans avoir la certitude d'y parvenir ?

Un artiste n'est jamais en dehors du milieu de l'art. On est dans le milieu de l'art que l'on considère sous un certain angle. Pour moi, être dans le milieu de l'art c'est être avec les artistes, c'est être avec ceux que je considère comme mes égaux, des gens que j'estime pour leur œuvre et pour ce qu'ils font, parce que ce qu'ils font est en rapport absolu avec ce qu'ils sont et ça, ça m'importe vraiment. Je ne pense pas avoir d'ami artiste que je pourrais renier en tant qu'être humain, même si certains ont des faiblesses que je connais, mais ils n'ont pas de faiblesses plus grandes que les miennes.

RÉALISATION : ELODIE ANTOINE

ILLUSTRATION :  
FUMER N'EMPECHE PAS DE MOURIR À (GUANTANAMO), 2008, ACRYLIQUE SUR TOILE, 340 × 210 CM. PHOTO FRANÇOIS FERNANDEZ. © ADAGP, PARIS 2009.

AGENDA :  
DANS L'ŒIL DU CRITIQUE - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES, 29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

# PARCOURS / HERVÉ DI ROSA

HERVÉ DI ROSA VOUS PRÉVIENT : IL N'AIME PAS TROP PARLER DE SA PEINTURE, IL EST PLUTÔT « DANS LE FAIRE » ; SINON, IL NE PEINDRAIT PAS, IL ÉCRIRAIT. QUAND IL PARLE DE SON ART, IL SE MET À PARLER D'ÉMOTIONS, D'AFFECTIF, D'AMOUR MÊME, ET IL SAIT TRÈS BIEN QUE ÇA FAIT RINGARD. ALORS IL PRÉFÈRE SE TAIRE. COMME BEAUCOUP D'ARTISTES DE SA GÉNÉRATION, IL A L'IMPRESSION D'AVOIR ÉTÉ UN PEU MIS À L'ÉCART. ENFIN, IL L'A BIEN CHERCHÉ, AUSSI... À L'ÉPOQUE, C'ÉTAIT UNE VRAIE VOLONTÉ DE NE PAS AVOIR DE DISCOURS THÉORIQUE, DE CASSER AVEC CETTE IDÉE QUE TOUTE ŒUVRE DOIT ÊTRE ACCOMPAGNÉE D'UN DISCOURS. ON SORTAIT DES ANNÉES SOIXANTE-DIX QUI ONT ÉTÉ DOMINÉES PAR SUPPORT-SURFACE ET L'ART MINIMAL EN FRANCE

Ce dont Di Rosa veut bien parler, c'est de l'art modeste ; c'est la partie théorique de son travail, ce à quoi il s'intéresse depuis qu'il a 18 ans. Il a toujours été attiré par la différence, la marge, et s'est, de ce fait, lui-même placé un peu en périphérie. Il n'en souffre pas, il n'a jamais eu à se plaindre, il a toujours vendu sa peinture, exposé, il a toujours réussi à faire tous les projets qu'il voulait, mais il se sent comme un marginal.

C'est vrai qu'il a eu de la chance : il a fait sa première expo à 21 ans et depuis, il est très soutenu par le marché.

Issu du milieu ouvrier dans le sud de la France, quand il arrive à Paris à 18 ans, il est un des rares boursiers de sa promo aux arts déco, et ses parents doivent prendre un emprunt pour lui louer une chambre de bonne. Il voit pour la première fois des œuvres originales dans des musées, et de l'art contemporain...

À l'époque, son rêve aurait été d'être chanteur de rock, mais il n'a pas de talents musicaux. Par l'art contemporain, il va gagner de l'argent et s'imposer socialement. C'est une démarche assumée, au début. Ce n'est pas de l'arrivisme, mais une énergie qui le pousse à sortir de sa condition.

Bernard Lamarche-Vadel est le premier qui lui fait faire une exposition. Nous sommes en 1981. Hervé di Rosa est aux arts décoratifs avec François Boisrond et Robert Combas. Le père de François, feu Michel Boisrond, qui était cinéaste (il a fait entre autres « La Parisienne » avec Brigitte Bardot), cherchait à acheter un loft et a visité, justement, celui que vendait Lamarche-Vadel, qui lui, était écrivain et critique d'art. Il avait un magazine qui s'appelait Artistes, et vivait en vendant des tableaux et de l'immobilier. C'était un type très désespéré, d'ailleurs il n'a jamais écrit que sur la mort. Voilà pourquoi, pense Di Rosa, il n'a jamais vraiment adoré son travail ; ça l'intéressait, mais ce n'était pas comme pour Gasiorowski, qui lui, était un des artistes phares. Donc, le père Boisrond qui cherchait un loft, rencontre Lamarche-Vadel et lui dit : « Ah tiens, mon fils aussi, peint. » Et l'autre, de manière commerciale, répond « Eh bien, qu'il vienne me voir », mais, comme il le leur avouera plus tard, il s'attendait à des merduilles d'étudiants, et disait ça surtout pour vendre son loft. François leur annonce donc qu'il doit aller voir un critique d'art que son père a rencontré. Ils ont 20 ans, ne sont pas du tout branchés sur les critiques d'art à la mode. « Je ne vais pas y aller tout seul, venez avec moi. » Les voilà donc, avec Robert et François, et leurs toiles sous le bras. Ils lui font voir, et Lamarche-Vadel, épaté, leur dit qu'avant de vendre son loft, il y organise une grande exposition de jeunes artistes qui n'ont jamais exposé, et les invite à y participer. Il y a Alberola, Blais, Rémi Blanchard, il y a aussi Catherine Violet, Maurige, et eux trois.

L'exposition s'appelait *Finir en beauté* parce que c'était la fin de son lieu, et c'est là finalement que, pour Di Rosa, tout a commencé. C'est là que Susanne Pagé l'a invité à participer à l'exposition Ateliers 81/82 à l'ARC. L'été suivant, il exposait avec Combas chez Ben Vautier, et ce dernier inventait l'expression *Figuration libre* pour les dénommer.

Di Rosa aime classer ses œuvres par séries : il y a d'abord la série classique, avec les René, des personnages qui reviennent d'un tableau à un autre, et qu'on retrouve aussi par exemple, dans une série de dessins animés produite pour Canal +. Ce sont des figures mythologiques : ils ont des prénoms, des vies, des maisons, des relations, une histoire. Ensuite, il y a une série plus matiériste, où on retrouve deux personnages avec des gros nez dans des tableaux qui sont comme des couvertures d'albums de BD : on les voit au concert de rock, à la foire, dans une grotte... c'est la série des Grotesques, ce mot vient d'un style décoratif de l'antiquité romaine qui a été repris à la renaissance, très chargé, avec des arabesques et des motifs végétaux, ainsi qu'un bestiaire monstrueux. Et puis, il y a aussi le terme d'usage courant, qui veut dire ridicule et un peu monstrueux à la fois, ce qui convient bien à certains de ses personnages. Di Rosa appartient à cette génération du rock monstrueux, des mixages, des



métissages. Les résultats sont parfois... monstrueux. L'imagerie du Moyen-âge l'a beaucoup influencé, puis la science-fiction et le fantastique ont irrigué son travail.

Attention : sa démarche n'est pas pop. Il ne prend pas des images et icônes du quotidien pour les amener dans la galerie ou le musée, mais crée une imagerie dans le musée, que parfois il amène à l'extérieur à travers des livres, des objets dérivés. C'est dans cette problématique de s'ouvrir à un public plus large qu'en 88, il ouvre deux boutiques à Paris (il travaille alors avec son frère qui est sculpteur) pour vendre des multiples à des prix abordables. Les frères Di Rosa sont les premiers à éditer une boîte de jouets en 87, avec Starlux, bien avant tous les art-toys etc.

Alors que le but de l'opération était de créer de nouveaux supports pour diffuser l'art, on l'accuse de mercantilisme. Il voulait faire une œuvre dans la ville, une sorte de Land art urbain. Il voulait se servir du libéralisme, mais se rend vite compte que c'est le libéralisme qui se sert de lui. Le voilà finalement coincé à produire des T-shirts en série pour payer les URSSAF et les employés, alors qu'il n'arrive plus à produire ce pour quoi ils avaient créé cette structure. Très vite, Di Rosa perd tout l'argent qu'il avait gagné en vendant ses peintures.

Cette tentative est un échec, et n'est pas perçue de la manière voulue. Lui, ce qui le porte, c'est cette idée obsessionnelle d'art modeste. Tout l'argent gagné, il le réinvestit dans des produits et des expositions d'autres personnes : par exemple, des expositions d'art brut ou de dessins de presse, d'artisans, des choses périphériques qu'on ne voit pas dans les musées. En 94, Di Rosa ferme ses boutiques et se tourne vers le système institutionnel. En 2000, avec Bernard Belluc qui collectionne des objets des années 50 et 60, il fonde le Musée International des Arts Modestes (MIAM), à Sète. Il s'agit d'un essai muséographique, un laboratoire pour étudier les rapports entre ces cultures périphériques et la création contemporaine. Une manière aussi pour lui de rester alerte, à l'affût. Ce musée présente la partie réflexive de sa démarche, des objets et images marginales des cultures populaires, des objets de commande (ex-votos mexicains, cadeaux Bonux, affiches de coiffeurs africains, figurines de super-héros) qui ont innervé son travail, mais aussi des œuvres d'artistes contemporains du monde

entier. Cette structure a aussi permis la production d'expositions et de pièces d'artistes, ainsi que la publication d'une dizaine de catalogues.

Depuis les années 90, Di Rosa a pris l'alibi de techniques artisanales, qui lui ont permis d'entrer en contact avec d'autres manières de fabriquer du sens.

Lors d'une résidence en Bulgarie, il apprend la technique de la tempéra avec un restaurateur de la galerie nationale de Sofia : pigment pur mélangé à des jaunes d'œufs sur panneaux de bois, puis pose de la feuille d'or. Alors que cette curiosité pour l'artisanat était presque en marge de son travail, cela devient son travail principal des années 90 : il se lance dans un tour du monde pour chercher des techniques, des modes opératoires, des manières de fabriquer des objets ou des images spécifiques à un endroit. Et voilà qu'au gré de ses voyages, les petits monstres de Di Rosa se retrouvent tréssés dans des câbles téléphoniques africains, incrustés dans des arbres de vie en terre cuite ou des ex-votos mexicains, clinquants dans des drapeaux haïtiens en sequins brodés, cachés dans des peintures d'enseignes de Kumasi ou empilés dans des totems en bronze de Founban. Les artisans sont ses instruments. Cette fois, c'est de post-colonialisme qu'on l'accuse, alors qu'il choisit des familles qui ont pignon sur rue, pour lesquelles il n'est qu'un client suppléantaire. Au contraire, c'est lui qui se fait envahir. Ce qui lui plaît, c'est qu'une main étrangère entre dans son travail, le détourne, y apporte des modifications auxquelles il n'aurait pas pensé. Certaines des techniques qu'il accueille dans son œuvre sont très anciennes, comme celle de la laque du Vietnam, avec des incrustations de nacre... et là, ça donne une esthétique de restaurants chinois, oui, il le sait très bien, mais l'art modeste essaie d'éluder, justement, cette question du bon et du mauvais goût.

Ce qui l'intéresse vraiment, c'est les rencontres qui se créent en apprenant ces techniques, qu'il réinjecte lui-même aujourd'hui dans ses peintures, et même parfois, dans celles de la période classique. En 84, tous les personnages de la période classique, les René, mouraient dans une grande toile de 8m sur 6, le Diosa-pocalypse. D'ailleurs, ces séries d'œuvres, il ne les date plus, il les signe « Di Rosa classique ». Après 30 ans de travail et de rencontres avec de grands artistes, il ne se voyait pas faire toute sa vie la même chose, des aplats ou de la BD.

Il faut régulièrement qu'il trouve des alibis, des combines pour le porter vers autre chose. C'est vrai qu'il y a des nécessités économiques, et que, de vendre des René, ça lui a permis de produire le projet au Cameroun par exemple. Comme Cassavetes qui faisait l'acteur pour financer ses propres films. Un projet sur 5 ans, c'est beaucoup d'argent : il faut payer les gens, le transport, la production. Par contre, il ne peut peindre que s'il a un plaisir à le faire. Alors, il se sert des savoir-faire qu'il a acquis un peu partout, qui se superposent et se mélangent. Pour faire l'ombre d'un René, il utilise la technique traditionnelle de la peinture d'icônes à la tempéra. Et de même, en modelant la glaise ou en coulant le bronze pour les sculptures du Cameroun, l'image est donnée par des nécessités techniques comme des problèmes de soudure par exemple. Des formes sont apparues, dont certaines resurgissent dans sa peinture.

Ce projet ne parle pas d'exotisme comme on serait tenté de le penser. De 2000 à 2006, Di Rosa s'installe à Miami. Là-bas, tout est fait en résine polyester ; les yachts, les parcs d'attractions, les bateaux de pêche ou de croisière, les enseignes. Il y rencontre un très bon artisan français, Olivier Haligon, qui travaille ce matériau du rêve américain. C'est l'occasion de développer une série de sculptures en résine polyester. Il commence aussi à s'intéresser à l'architecture. Patrick Bouchain, l'architecte du MIAM à Sète, l'avait beaucoup promené, et lui avait parlé d'architectures naturelles, de la terminologie aux maisons napolitaines : toutes ces architectures vernaculaires, modestes, l'architecture des gens ou des animaux, pas celle des architectes. A Miami, Di Rosa a un grand flash en découvrant, non pas Miami Beach, mais le reste de la ville, qui est énorme et où tout est permis. Il n'y a pas de loi, tout est construit au gré de l'habitant. Comme il en a marre qu'on l'emmerde en disant qu'il n'est capable que de peindre des petits personnages rigolos, il est un peu irrité, il a envie de donner à voir autre chose.

Il commence une série de peintures de paysages, au risque de déstabiliser les collectionneurs. On ne peut pas toujours être dans le pied-de-nez. En peignant l'architecture, il peint du quotidien. Devant ces paysages de rien, entièrement dévalorisés, devant ces barres d'immeubles méprisées, lui, il ressent une certaine beauté, qu'il essaie de retranscrire. Aujourd'hui, de retour à Paris, il poursuit ce travail avec des images de la banlieue.

Pendant longtemps, la revanche sociale a porté Di Rosa. Maintenant, il est dans le dictionnaire. La dérision, les constats amères, la vengeance et tout ça, ce n'est pas pour lui en tous cas. Et puis, à partir du moment où vous êtes inséré et gagnez bien votre vie, c'est un peu ridicule de continuer, donc il faut trouver autre chose, d'autres moyens de continuer à vivre et à peindre. Courir contre l'ennui. Sa peinture, c'est un carnaval. Dans la fête, tous les rapports sociaux sont oubliés, tout le monde est au même niveau, et c'est ce moment rare, cette énergie commune, qu'il essaie de capter. Dans ses peintures, il se sert de l'imagerie populaire. Parmi ses peintres favoris il y a des anglais comme Peter Blake ou Malcolm Morley, ou encore David Hockney, qui font une peinture qui vous donne envie de vivre. Et de peindre, de faire des choses. Il aimerait humblement être dans cette tradition-là.

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS  
PAR ELÉONORE SAINTAGNAN.

LÉGENDES :  
HAPPY VALENTINE DAY, MIAMI, 2006, ACRYLIQUE ET PLYURETHANE SUR TOILE,  
91X91 CM, COURTESY : PIERRE SCHWARTZ

AGENDA :  
DANS L'ŒIL DU CRITIQUE - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES,  
29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

# PARCOURS / LAMARCHE-VADEL – FRANC-TIREUR PHOTOGRAPHE

**LE RAPPORT QU'ENTRETENAIT BERNARD LAMARCHE-VADEL À LA PHOTOGRAPHIE ÉTAIT CHAMANIQUE, À MILLE LIEUX DU STYLE INTERNATIONAL QUI DANS LES ANNÉES 2000 DUPLIQUERAIT DE SHANGHAI À NEW YORK D'ENVAHISSANTS PHOTOS-TABLEAUX COULEUR ENCADRÉS SOUS DIASEC. POUR LUI, L'HORREUR À DESTINATION DES CLASSES MOYENNES. AU DÉPART, IL A AIMÉ LES *BIG NUDES* D'HELMUT NEWTON PUIS IL A ÉLABORÉ DURANT 20 ANS UN «ATELIER PHOTOGRAPHIQUE FRANÇAIS». L'IMAGE FIXE LUI A DONNÉ LE MOTIF DE SON EXPOSITION-TESTAMENT *ENFERMEMENT* (MEP, PARIS 1998) AUSSI MÉGALOMANE QU'HISTORIQUE ET CELUI DE SES DERNIERS TEXTES, L'INOÛI *COMMENT JOUER ENFERMEMENT ET L'ART, LE SUICIDE, LA PRINCESSE ET SON AGONIE* DONT LA TRAME EST HANTÉE PAR L'ALBUM DE «442 PHOTOGRAPHIES» FIGURANT LADY DI DÉCHIQUETÉE DANS SA MERCEDES DÉTRUITE.**

Les éditions du Regard, Paris, mars 2009. Un bureau-bibliothèque spacieux comme une cathédrale, rempli d'étagères en bois, hautes de 6-7 mètres jusqu'au plafond, une colonne vide. Des milliers de livres d'art tapissent les murs, des photographies sont accrochées dans l'escalier. Au sol, une œuvre en plomb d'Anselm Kiefer figure une pile de livres formant un océan avec, au sommet, la maquette d'un bateau transatlantique. Par les baies vitrées, l'œil tombe sur un jardin, douce lumière matinale. Un bureau, trois chaises. Deux chats occupent le royaume intérieur, le brun s'enroule sous la lampe allumée et s'endort. José Alvarez le maître des lieux : «Bernard Lamarche-Vadel était un florentin, un homme de la Renaissance, baroque, complexe. Pour le dire tout net : à mon avis il était fou. Il avait de qui tenir ! Son père était vétérinaire comme on le devine dans son roman du même nom. La famille vivait en banlieue parisienne. Un jour vers 1975, je suis allé rendre visite à Bernard, il avait été hospitalisé pour une maladie grave, il buvait à l'époque beaucoup trop et il avait failli y passer. Il était en convalescence chez ses parents. J'entre et derrière la porte je trouve un berger allemand silencieux, le chien était incapable d'aboyer. Le père vétérinaire lui avait coupé les cordes vocales !»

Ndlr : Dans *Lignes de Mire*, son anthologie de textes sur la photographie, Lamarche-Vadel raconte qu'un jour, alors qu'il est enfant, son père trouve dans une décharge publique qu'il aimait à fouiller la photographie d'un enfant mort – un portrait mortuaire. Il croit y reconnaître les traits de son propre fils. Pour en avoir le cœur net, il exige de reconstituer la scène : Bernard joue le rôle de l'enfant mort, la mère s'occupe de l'éclairage, lui le vétérinaire, s'acharne à refaire la photo à l'identique. La scène dure tout un dimanche. Conclusion du père à son fils : «C'était un avertissement.»

José Alvarez : «Il n'a jamais obtenu la reconnaissance ni la carrière à laquelle il aurait pu prétendre selon lui. Son rêve eût été de devenir directeur de Beaubourg comme Alfred Pacquement, ils sont de la même génération. Bien sûr Bernard ne serait pas resté trois minutes dans le fauteuil, il aurait explosé en plein vol. Malgré ses travers et pour cette raison sans doute, il demeure l'un des êtres les plus incroyables de la fin du 20<sup>e</sup> siècle en France, un critique d'art merveilleux doté d'un regard précis, d'une intelligence acérée, il était le plus talentueux de tous, très au-dessus du lot. C'était un monstre.

Nous nous sommes rencontrés à la fin des années 1960 et c'est moi qui lui ai présenté Helmut Newton. Helmut exposait ses *Grands Nus* pour la première fois en France à la galerie Templeon en 1980. J'avais dit à Bernard de venir, je

voulais lui montrer cet artiste. Il ne connaissait à l'époque rien à la photographie. Les expositions de photos consistaient alors à présenter de petits tirages noirs et blancs encadrés sous marie-louise. En découvrant les *Grands Nus* de Newton, Bernard s'est dit qu'il avait face à lui un photographe de génie et une œuvre à sa mesure. Il a eu un choc, c'était il faut dire, un événement. Newton était le premier à exposer des tirages grand format plus grands que nature. Bernard a immédiatement voulu écrire la préface du livre *Big Nudes* que les Editions du Regard ont édité en 1981. Son texte n'est pas fameux, à sa décharge c'était le premier qu'il écrivait sur la photographie. Il n'a d'ailleurs pas été repris dans les éditions internationales qui comprennent un texte de Karl Lagerfeld.»

Ndlr : Reconnaissons à BLV d'avoir publié dès janvier 1981 un *Grand Nu* en couverture de sa revue *Artistes* (Richard Serra et Bram Van Velde sont également au sommaire) puis d'avoir exposé l'idée que l'art de Newton et plus généralement la photographie prolongent l'histoire de la statuaire : «La photographie n'existe pas, l'histoire de la statuaire continue.» écrit-il dans *Un peuple de Statues* aux Editions du Regard. A l'époque, le monde de l'art prenait Helmut Newton de très haut.

José Alvarez : «À la faveur de la rencontre avec Helmut, Bernard a rencontré son épouse June elle-même photographe connue sous le nom d'Alice Springs. Une femme merveilleuse. La première fois qu'ils se sont rencontrés, c'était dans l'espace que la Galerie de France venait d'ouvrir rue de la Verrerie à Paris dans le 4<sup>e</sup>, Bernard était pressenti pour en devenir le directeur et Alice a fait un portrait de lui dans la cabine d'un vieil ascenseur. Puis Bernard l'a incitée à poursuivre sa série de portraits d'artistes en lui disant qu'il en connaissait beaucoup. Il lui a permis de rencontrer Beuys, Degottex, Gasiorowski, Pincemin, etc., ils allaient ensemble dans les ateliers ou elle s'y rendait seule. La série a abouti au premier livre d'Alice Springs *Portraits* (1983) que j'ai édité et c'est elle qui a donné l'idée à Helmut de faire des portraits.»

Ndlr : Newton publie son propre livre *Portraits* en 1986 chez Fernand Nathan avec Deneuve menacée d'un pistolet en couverture. Alice Springs se souvient en mars 2009 : «Helmut et moi-même avons aimé la compagnie de Bernard Lamarche-Vadel – beaucoup, en y repensant. Il était cultivé, curieux, passionné et il éprouvait une fascination toute particulière pour la photographie et le travail d'Helmut qu'il admirait. J'ai eu aussi un grand plaisir à le photographier.»

José Alvarez : «Entre-temps, Bernard a commencé à constituer sa collection de photogra-

phies et de livres avec l'esprit compulsif qui était le sien. Il a plongé dans l'histoire de la photo. Il ne faut pas oublier qu'il était historien, il souhaitait tout voir, tout comprendre, sa consommation était sans limite, il était une espèce de pornographe frénétique incapable de se fixer sur un objet de désir. Ce trait de caractère-ci explique peut-être l'absence de ligne directrice dans ses choix esthétiques en matière de photographie. Plus disparate tu meurs ! Vanter l'œuvre de Bettina Rheims [ndlr : le must du *porno chic*] et celle de Lewis Baltz [son projet exigeant et austère a trait au «déclin de la culture occidentale» comme il nous l'a expliqué] avec une passion égale tient de la schizophrénie.

À partir de 1983, je vois moins Bernard même si, jusqu'à son décès, nous dînons ensemble une fois par an en tête à tête Chez Georges rue du Mail. Puis il y a la Fiac en 1987 et le stand de la galerie Beaubourg consacré exclusivement à Jean-Olivier Hucloux. Hucloux montre onze grands portraits d'artistes, Artaud, Duchamp, Klein, Warhol, etc., réalisés à la mine de plomb d'après des photographies d'Alice Springs, de Rogi André, de Gisèle Freund. Quand je le découvre je n'en reviens pas, les noms des photographes ne sont mentionnés nulle part. On est dans le malentendu maximum. J'appelle Alice dont la photo de Beuys a été utilisée puis Bernard car c'était évidemment lui qui était derrière toute cette affaire. Il fait semblant de tomber des nues. Finalement, je le convaincs de téléphoner à Alice pour la rassurer et lui dire qu'il y a eu un oubli regrettable. Il ne l'appellera jamais. C'est incompréhensible. À partir de là, les choses s'enveniment. Alice et Gisèle Freund poursuivent Hucloux et la galerie, ils sont condamnés à payer 150000 francs de dommages-intérêts. Ils font appel et Catherine Millet, on est alors trois ans après la Fiac, signe un article vengeur dans *Art Press* («La justice à l'ère de la reproductibilité technique des images»), qui est en fait piloté par Bernard. Je décide que ce n'est plus possible ; j'envoie une lettre en tant qu'éditeur, elle paraît dans un numéro suivant. Le pauvre Hucloux qui avait été embringué dans cette affaire me téléphone catastrophé. Les choses s'arrêtent-là, Alice renonce à ses poursuites et je deviens ami avec Catherine Millet...»

LA JUSTICE À L'ÈRE DE LA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE DES IMAGES RELOADED

Extraits du texte paru dans *Art Press* n° 148, juin 1990 : «La revendication d'Alice Springs porte en elle une contradiction frappante. En suggérant que l'œuvre d'Hucloux n'est qu'une copie,

elle ne met pas seulement en cause l'authenticité de celui-ci en tant qu'artiste, mais avant cela et de façon beaucoup plus primaire, elle nie la spécificité d'une pratique, celle du dessin [...] Ce raisonnement est typique d'une idéologie assez dominante aujourd'hui, celle qui veut que notre civilisation soit entièrement livrée à la circulation des images (presse, publicité, télévision, cinéma, images de synthèse) et qu'en quelque sorte la réalité se désintègre dans l'implosion des trames photographiques et des pixels. [II] privilégie le sujet sur la manière dont le sujet est traité, sur la facture, [il] est évidemment un raisonnement académique. [...] Si la circulation des images institue un système schizophrène, ce système présente quelques similitudes avec la règle académique, qui elle aussi est coupée du réel, et ne reproduit plus qu'un réel «idéal», codifié, en quelque sorte déjà mis en images. Le jugement qui a condamné Hucloux suppose que celui-ci ait voulu représenter exactement la même et d'ailleurs hypothétique *réalité* (Joseph Beuys) qu'Alice Springs, parce que, dans la logique médiatique, il ne peut y avoir qu'un seul modèle originaire et mythique.»

En conclusion, le texte appelle les amateurs d'art et «tous ceux qui ne veulent pas voir un jour le monde régi à travers les effets illusionnistes de la reproduction» à apporter à Hucloux leur soutien moral. C'était il y a 19 ans.

L'actualité judiciaire de 2009 offre un étonnant retour de manivelle : Bettina Rheims («J'aime le travail de Bettina Rheims» Bernard Lamarche-Vadel) a été condamnée pour avoir photographié et utilisé sans autorisation une œuvre de l'artiste Jakob Gautel qu'elle a incluse dans son triptyque *La Nouvelle Eve*. L'œuvre de Jakob Gautel est le mot PARADIS peint au-dessus de la porte des toilettes du dortoir des alcooliques de l'ancien hôpital psychiatrique de Ville-Evrard. Bettina Rheims, poursuivie, est allée jusqu'à la Cour de Cassation (Civ., 13 novembre 2008) où elle a perdu. Le plus surprenant dans cette affaire qui convoque déjà tous les thèmes de l'univers lamarche-vadélien (le paradis – on pense à Dante, à Sollers – l'alcool, le dortoir, l'asile, la photographie, la justice) est que l'avocat Éric Andrieu, dans une revue juridique, estime que la Cour qui s'est appuyée sur la forme de l'œuvre, en l'occurrence liminaire – un mot au-dessus d'une porte –, pour lui reconnaître le statut d'une œuvre protégée n'est pas allée assez loin dans ses attendus et il cite à l'appui de son exposé favorable à la protection de l'art conceptuel et des idées pures : Bernard Lamarche-Vadel ! Déduction logique : la photographie et le droit entretiennent des rapports de gémellité.

« LAMARCHE-VADEL ÉTAIT INTÉRESSÉ PAR LA QUESTION DE L'APPARITION ET DE LA DISPARITION DU MONDE DANS UNE IMAGE, LE MOT "SIDÉRATION" EST JUSTE, IL CHASSAIT L'OBJET FULGURANT À LA VUE ET QUI SE DÉROBE À LA FOIS. L'OPPOSÉ DE CHEVRIER PROMOUVANT LA FORME TABLEAU JUSQU'À LA BOURSOUFLURE. CEPENDANT, JE M'EXPLIQUE MAL LA RAISON DE LA VIOLENCE QUE CELA A GÉNÉRÉ ENTRE EUX. BERNARD A DÛ UN JOUR DIRE UN TRUC ASSEZ ODIEUX À CHEVRIER QUI L'AVAIT SANS DOUTE BIEN CHERCHÉ. BERNARD QUELQUE FOIS TIRAIT POUR TUER, DANS LA TÊTE. »

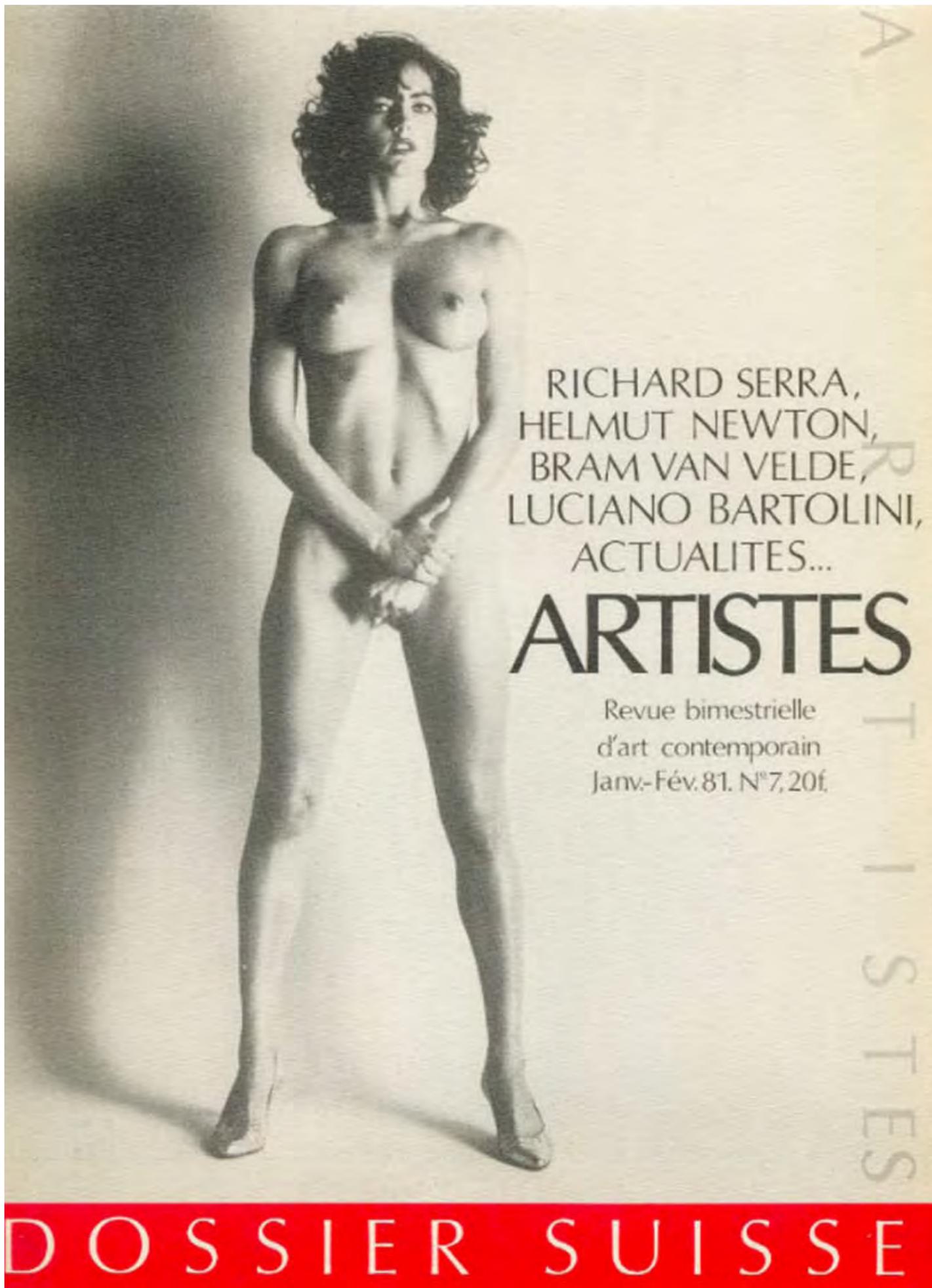
## LIGNES DE MIRE

Les thèmes des écrits de Lamarche-Vadel sur la photographie sont l'aveuglement, l'insaisissable (« la grandeur de la photographie est de nous exposer que le monde est sans objet »), la reproductibilité, l'enfermement. « Je crois, dit-il dans un entretien à propos de son essai sur Lewis Baltz de 1993 peut-être son plus beau, avoir été le premier à rapprocher le phénomène photographique de l'étude par Foucault dans *Surveiller et punir* de la matrice idéologique moderne dont le panopticon de Bentham ou prison opérant selon les critères de l'identification spontanée et de l'industrialisation des traits reconnus forme la métaphore centrale. » L'hypothèse que l'on peut élaborer pour expliquer qu'il n'a « jamais pris le temps d'appeler Alice Springs » est qu'il était impliqué dans deux projets : la définition d'un « atelier photographique français », pendant au projet déployé avec les peintres et le livre *Qu'est-ce que l'art français ?* où Barré, Dubuffet, Gasiorowski, Opalka, etc., tenaient rang d'artistes majeurs ; et l'approfondissement d'une pensée selon laquelle la photographie était une technique liée à la mort et à l'Etat à partir de laquelle il construirait en partie ses romans. Il n'existe pas de pouvoir sans représentation.

Lamarche-Vadel organise au CCC de Tours en 1985 une exposition-manifeste dénommée *Sidération* avec des photographes de ce qui serait une école française. « La critique photographique dans les années 1980, se remémore Yves Trémorin (ex. Noir Limite), est sectorisée : Claude Nori et l'autobiographie, Jean-François Chevrier et la nouvelle objectivité, Jean-Claude Lemagny de la Bnf et l'éloge de l'ombre, Christian Caujolle et la presse. Lamarche-Vadel apparaît comme le critique du monde de l'art défendant des artistes aux univers variés et LA personne à rencontrer, son regard neuf sur la photographie s'avère acéré et précis ». À partir des années 1990, la base opérationnelle de BLV est l'artothèque de Vitré, bourgade d'Ille-et-Vilaine administrée par le Garde de Sceaux de l'époque, Pierre Méhaignerie, et près de laquelle Lamarche-Vadel s'est installé pour écrire ses romans. Les photographes qui retiennent son attention sont Daniel Boudinet, Pierre de Fenoyl, Magdi Senadji, Arnaud Claass, Bernard Plossu, Keiichi Tahara à qui il avait installé un labo photo dans son loft à Paris vers 1983, Jun Shiraoka, Paul Facchetti et Willy Ronis les grands anciens, Jean-Loup Trassard son voisin, Yves Guillot, Didier Morin, Jean Rault, le groupe Noir Limite, Richard Dumas, Lewis Baltz, Jean-Luc Myllyne.

Son intérêt se porte volontiers sur des œuvres marginales, l'archétype étant Jean-Philippe Reverdot auteur d'une œuvre sombre, cérébrale et secrète (pas de galerie, pas de déclaration, exposition au compte-goutte) et qui a tiré sa révérence au monde de la photographie avec le livre *Tirage Limité 1/5* composé de vues en noir et blanc d'objets dont les négatifs ont été détruits après usage sous contrôle d'huissier (Marval, 2005). Le même Reverdot a réalisé le décor de l'exposition *Enfermement* qui récréait l'intérieur du manoir d'un gentilhomme de province collectionneur de photographies.

Avec les auteurs que BLV a défendus, on est très vite devant un « repli autour du vide » pour employer ses mots à propos de Keiichi Tahara. Les morts précoces furent nombreuses : Boudinet, de Fenoyl, Senadji, Anne Péry décédée à 30 ans dans des circonstances aussi cruelles que romanesques frappée par une sorte



de fatum latin : le jour de l'an 2000 à Varsovie, le balcon sur lequel elle fumait une cigarette s'est écroulé. D'autres refusent de s'exprimer tel Jean-Luc Myllyne dont BLV a passionnément aimé les oiseaux. Lewis Baltz ne lit pas le français et souhaite ne rien dire des textes le concernant. Même l'adversaire intellectuel de ces années-là, Jean-François Chevrier, commentateur de Jeff Wall et professeur à l'ENSA de Paris, coupable selon BLV de promouvoir la « grande agence du confort visuel. Loin, très loin de Prométhée » demeure en 2009 silencieux. Nous aurions souhaité mettre ses mots sur la nature de la discorde qui anima le Landerneau photographique de l'époque mais il n'a pas répondu à nos courriers, pas davantage que « le plus grand portraitiste français » dicit *Le Monde*, Patrick Faigenbaum qui figura dans l'exposition *Sidération* avant de faire cause commune avec Chevrier.

Jean Rault : « Lamarche-Vadel était intéressé par la question de l'apparition et de la disparition du monde dans une image, le mot sidération est juste, il chassait l'objet fulgurant à la vue et qui se dérobe à la fois. L'opposé de Chevrier promouvant la forme tableau jusqu'à

la boursoufflure. Cependant, je m'explique mal la raison de la violence que cela a généré entre eux. Bernard a dû un jour dire un truc assez odieux à Chevrier qui l'avait sans doute bien cherché. Bernard quelques fois tirait pour tuer, dans la tête. Je tenterais cette autre explication : d'un côté on a un universitaire, de l'autre un écrivain ; le premier dénote un goût du pouvoir, le second manifestait un amour de la puissance. »

Pour conclure retenons cette image ancienne évoquée par Willy Ronis à l'aube de ses 99 ans l'été prochain : « Je garde un souvenir ému de Bernard. Nous étions proches, nous nous étions rencontrés chez moi vers 1982. C'était un été à l'Isle-sur-la-Sorgue où j'habitais alors. Il était venu avec une amie à lui. J'avais un sentiment très vif à l'égard de son intelligence et de sa gentillesse, je sais qu'il m'aimait bien et ça me touchait, lui d'une si grande culture tandis que la mienne est toute relative. Parlant de son enfance, il parlait de ses ballades à vélo en Seine-et-Marne et il se trouve que j'ai moi-même fait beaucoup de vélo au bord de la Marne, nous avions avec ma femme à cette époque-là un bungalow à Cuisy. »

Marguerite Duras : « Ne cherchez pas à comprendre ce phénomène photographique, la vie. »

RÉALISATION : GUILLAUME LEINGRE

BIBLIOGRAPHIE : LIGNES DE MIRE. ÉCRITS SUR LA PHOTOGRAPHIE, MARVAL, PARIS 1995, 247 P. COMMENT JOUER ENFERMEMENT, ED. CHRISTIAN BOURGOIS, 1998. L'ART, LE SUICIDE, LA PRINCESSE ET SON AGONIE, MÉRÉAL, PARIS 1998. DOMINIQUE QUESSADA, LE DOS DU COLLECTIONNEUR, MÉRÉAL, PARIS 1999. MARGUERITE DURAS, L'HOMME ATLANTIQUE, ED. MINUIT, PARIS 1982. ERIC ANDRIEU, LES IDÉES NE SONT PAS DE LIBRE PARCOURS, LÉGI-PRESSE, N°259, MARS 2009.

MERCI À ALICE SPRINGS, BARBARA THADEN, JOSÉ ALVAREZ, LEWIS BALZ, RICHARD DUMAS, YVES GUILLOT, LOÏC MALLE, LIONEL MONIER, DIDIER MORIN, JEAN-LUC MYLAYNE, HÉRVÉ PERDRIOLLE, JEAN RAULT, CHRISTIAN RIST, WILLY RONIS, KEIICHI TAHARA, YVES TRÉMORIN.

ILLUSTRATIONS : COUVERTURE DE LA REVUE *ARTISTES*, N°7, 1981.

AGENDA : DANS L'OEIL DU CRITIQUE - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES, 29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

# ENTRETIEN / OLIVIER MOSSET – FACTURES EN CHANTIER

OLIVIER MOSSET AIME LA MATIÈRE PICTURALE COMME OBJET. IL NOTE QUE SEUL LE FABRICANT FAIT LE TABLEAU, QU'IL PRODUIT PAR SÉRIE POUR SA CAPACITÉ DE NEUTRALISATION OU QU'IL S'INTÉRESSE À LA PLANÉITÉ, À LA SURFACE ET AUX LIMITES D'UNE PEINTURE. IL REVIENT ICI SUR CES NOTIONS QUI TRAVERSENT SA PRODUCTION.

Timothée Chaillou: En 1977, pour la Biennale de Paris, vous présentez une toile rouge aux dimensions du mur sur lequel elle est accrochée. Pour l'exposition *Extreme Abstraction* au Albright-Knox vous peignez un mur en jaune, tout en écrivant que «la peinture est au fond toujours une affaire, ou de décoration, ou d'illustration et que là, cette décoration était peut-être un peu plus radicale que d'habitude.» Une radicalité aussi reconnue par John Armleder, celle de la peinture en bâtiment. Ceci évoque la récurrence de l'idée de chantier dans votre production :

1. Des objets en chantier : des toiles vierges, des toiles « ratées » laissant apparentes les irrégularités et les dépôts de couleurs d'un travail manuel, qui se fait voir, qui rend perceptible son accomplissement.

2. Des objets de chantier : des toiles zébrées de jaune et de noir ou des buses de béton circulaires.

**Olivier Mosset: C'est en devenant de l'art que la peinture en bâtiment acquiert une certaine radicalité (en tant qu'art, une forme d'art, wall-painting / wall-drawing).**

**Au moment où la toile vierge devient de l'art (ou les buses, des sculptures), on quitte le chantier. Les toiles jaunes et noires peuvent faire penser à une signalétique, mais il me semble que leurs dimensions en font quelque chose d'autre. Cette autre chose, c'est de la peinture abstraite, sans références. Mais, je l'ai dit ailleurs, cette peinture est une pratique de contradictions.**

**Quant aux toiles « ratées », ce sont celles qui me font continuer. D'ailleurs peut-être que tous ces travaux sont un peu des échecs.**

T.C.: Comment relisez-vous le texte que Bernard Lamarche Vadel a écrit sur votre production, puisque vous disiez «l'indifférence, tout comme le monochrome, cela n'existe pas», tandis qu'il notait qu'en utilisant un cercle noir, vous manifestiez au mieux l'indifférence de votre choix ?

**O.M.: Je n'avais pas les mêmes goûts que Bernard Lamarche-Vadel, je n'ai pas cru aux mêmes choses. Il n'en reste pas moins que Bernard était brillant. Je n'ai pas relu ce texte récemment, d'ailleurs il l'a écrit d'une seule traite, ce qui était impressionnant. C'était avant tout, un écrivain.**

T.C.: Vous soulignez que «la toile tendue sur un châssis est déjà chargée : c'est déjà de la peinture», qu'elle est «déjà appropriation, déjà peinture» et qu'elle devient «une représentation de peinture, ou une peinture de peinture.» Marcel Duchamp disait «Le tube de couleur que l'artiste utilise n'est pas fabriqué par lui; il est fait par l'industriel qui fabrique la peinture. Par conséquent le peintre est vraiment en train de faire un ready-made lorsqu'il peint avec l'objet industriel qui s'appelle peinture.» En peignant, de quelle manière jouez-vous le jeu de ce double ready-made ?

**O.M.: La toile, c'est peut-être déjà de la peinture, et le tube Duchampien, ça peut certainement être de l'art. D'ailleurs, c'est sûrement quelque chose qui a déjà dû avoir été fait. Tout de même, des couleurs et des formes assemblées d'une certaine manière, c'est du ready-made très assisté.**

T.C.: Vous êtes intéressé par l'autonomie de l'objet pictural, comme représentation de sa propre représentation. Pourtant vous dites en avoir «assez de cette peinture fondamentale, holistique, abstraite et concrète. Je n'ai plus besoin de peintures à propos de la peinture ou de peintures en tant qu'images.» Pourquoi ? Y a-t-il contradiction ?

**O.M.: En ce qui concerne l'autonomie (relative), je vous renvoie à l'entretien avec Catherine Millet (Art Press, oct. 1977, p. 20-21): «Accuser la spécificité de la peinture, c'est aussi accuser la spécificité de ce qui n'est pas la peinture.»**

**Je ne suis pas à une contradiction près. Ces phrases (catalogue de *Radical Painting*, Williams College Museum, Williamstown), je les ai dites au moment où je pensais repartir vers quelque chose de plus «abstrait» (ces toiles «abstraites construites»). Mais dans le fond, il n'y a pas tellement de différences entre une toile d'une seule couleur ou une toile avec deux couleurs, quelques bandes, quelques barres, quelques lignes, ou même une ou deux formes. Ce qui compte, comme le disait Ryman, ce n'est pas ce que l'on fait, c'est comment on le fait.**

T.C.: Vous disiez que «lors du Salon de la Jeune peinture – quand nous avons peint nos toiles en public–,



notre objectif était bien de montrer ce que l'on faisait : en l'occurrence de la peinture. Alors que la manifestation de juin 1967 – où nos toiles étaient simplement accrochées sur la scène de l'Auditorium du Musée des arts décoratifs – avait pour but de montrer que ce qu'il fallait regarder, c'était la peinture.» Mettre en évidence les modes de production d'une peinture, sans que cela se réduise à des données pédagogiques, c'est montrer les rouages de cette activité pour écrire le matériel autant que le résultat. Comme le souligne Pierre Bismuth, pensez-vous qu'en dévoilant les coulisses d'une production «on est impliqué en tant qu'acteur et spectateur, c'est une position de force» ?

**O.M.: Il me semble que ceux qui ont une position de force, ce sont plutôt ceux qui permettent à un travail d'exister, les galeries, les musées, la critique et, en dernière analyse, ceux qui financent ces entreprises.**

T.C.: Pour votre série des «peintures abstraites construites», vous dites : «J'ai fait une série de «cocottes» et il s'agissait, effectivement, d'observations trouvées. (...) Jamais je n'ai joué d'aussi près entre figuration et abstraction.» «Au moment où j'ai réintroduit une image dans le monochrome, j'ai eu le sentiment de revenir à quelque chose de plus traditionnel, de faire un pas en arrière, mais c'était aussi, bien évidemment, une manière d'avancer.» Ce «pas en arrière» fait-il référence, et en quoi, à l'histoire du monochrome ou à celle de votre pratique ? Pourquoi cette crainte d'un «trop de figuration» ?

**O.M.: Peut-être que les «peintures abstraites construites» (ce ne sont pas mes termes) ou la série des «cocottes» (il y en a eu trois) ont pu apparaître comme un pas en arrière, à la fois par rapport à l'histoire du monochrome et/ou ma pratique (et dans le nom «cocotte», il y a ce double-sens qui pourrait bien dire quelque chose sur ce que sont ces toiles). Mais bon, il y a là une dialectique et des allers-retours qui rendent les choses un peu plus compliquées.**

**S'il y a quelque chose de plus figuratif dans cette histoire, cela serait plutôt les *Toblerones*, ces barrages anti-chars qui ont pu être refait, à taille réelle, en carton, en bois ou en béton, ou même «ready-made» (ceux achetés à l'armée suisse).**

**Si la figuration n'est pas mon goût, c'est qu'il y a là un discours qui me semble obscurcir ce dont il s'agit. Mais je conçois qu'il est difficile de comprendre que des peintures «abstraites» puissent poser des questions critiques d'un système, puisque tout semble finir dans le spectacle et la consommation.**

**Ce qui compte, c'est la toile elle-même. Même si cela m'intéresse d'être associé aux processus qui lui donnent son identité, cela ne change évidemment rien qu'elle soit faite par moi ou par quelqu'un d'autre.**

T.C.: Vous dites vous trouver «plus pervers» que les Néo-géo et que vous héritez du côté «un peu méchant» de Dada.

**OM: Peut-être que je suis d'une génération d'avant la simulation et l'ironie. Quant à Dada, il y avait une critique radicale qu'on ne retrouve pas forcément dans ce qui a suivi.**

T.C.: Pourriez-vous répondre à votre propre questionnement : «La modernité d'alors n'était-elle que le postmoderne d'aujourd'hui ? Et ne serait-ce pas là le trait fondamental de la transmission de la modernité : une transmission qui ne pourrait s'établir qu'au prix de la modernité elle-même ?»

**O.M.: Sur l'affaire de la transmission de la modernité, je pense que c'est intentionnellement que j'ai voulu que cette question reste une question.**

T.C.: A vos yeux, les cercles devenaient un signe. «Il est vrai aujourd'hui que j'ai de la peine à accepter une toile avec un cercle toute seule, car elle devient une sorte d'«icône» picturale.» En somme c'est une forme-logo, et vous êtes repérable par elle. Que pensez-vous de ce que dit Heimo Zobernig à ce sujet : «le style est une nécessité existentielle, la seule et unique nécessité qui subsiste encore. J'entends par là le fait d'être reconnaissable, de pouvoir être identifié : la répétition, la redondance, qui me permettent d'être compréhensible, de posséder un langage.»

**O.M.: Pour répondre à Heimo Zobernig, le style comme nécessité existentielle ne m'intéresse pas. Être identifié, ne m'intéresse pas. Je pense, au contraire, que la redondance neutralise com-**

**préhension et possession. Ce que l'on cherche à neutraliser, au fond, c'est ce qui fait la valeur d'une peinture.**

T.C.: Le 15 janvier 2009 s'ouvrait à la Galerie Andrea Caratsch à Zurich votre exposition *Olivier Mosset - New Paintings*. Elle s'est terminée le 7 mars 2009. Ce même jour s'ouvrait, dans le même lieu et sans que rien ne soit décroché, l'exposition de John Armleder intitulée *Olivier Mosset - New Paintings*. Ceci me rappelle la toile que vous aviez produite avec Steven Parrino : deux toiles similaires côte à côte. Comment avez-vous joué le jeu de cette opération de John Armleder ? Y a-t-il une différenciation à faire, et comment s'établirait elle ?

**O.M.: L'exposition de John Armleder, d'une certaine manière, réglait la question peinture et / ou ready-made, peinture et / ou installation et d'une manière peut-être plus radicale rejoignait à la fois l'histoire de la toile de Steven Parrino, voire même, l'exposition de 67 à la galerie J où Buren, Toroni et moi avions échangé nos toiles.**

T.C.: Vous dites : «on assiste alors à une espèce de vague renaissance de la «belle peinture». Dans les foires d'art on voit actuellement beaucoup de monochromes et, trop souvent, ils reposent sur le geste ou sur un simple savoir-faire et l'on rejoue ainsi la vieille fascination iconique. (...) C'est sans doute quand le travail n'est plus porteur d'une espèce d'urgence de la peinture, enfin c'est mon sentiment.» Cette «belle peinture» est-ce celle qui évacue ce que vous aimez révéler, c'est-à-dire la substance de la peinture pour faire un travail matériel, voire matérialiste ?

**OM: Oui, matérialiste.**

RÉALISATION : TIMOTHÉE CHAILLOU

ILLUSTRATION : OLIVIER MOSSET/INDIAN LARRY, VUE DE L'EXPOSITION À LA GALERIE SPENCER BROWNSTONE GALLERY, NEW YORK, 2007, COURTESY SPENCER BROWNSTONE GALLERY, NEW-YORK

AGENDA : DANS L'OEIL DU CRITIQUE - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES, 29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

# ENTRETIEN / JEAN-MICHEL SANEJOUAND - C'EST LE CAILLOU QUI VOUS CHOISIT

J'ai la réputation de changer souvent. C'est faux : je change, mais tous les dix ans environ. Ce qui m'intéresse, en fin de compte, c'est de constater que je tourne en rond. J'ai l'impression d'avoir ramassé des cailloux depuis tout gosse : les premières choses que j'ai faites, dès cette époque-là, c'étaient des équilibres de cailloux. J'ai des photos, d'ailleurs, qui datent de 1960, mais j'en faisais avant déjà. Beaucoup de gens le font, mais il y a une affinité particulière entre les cailloux et moi. Ça ne m'empêche pas d'aimer les arbres, d'aimer les fesses, un tas de choses, mais j'aime plus les cailloux, c'est tout. J'ai fini par l'accepter. Ce qui est difficile, c'est de s'accepter sans prendre un coup de vieux. Ça fait quand même 50 ans que je fais ce genre de choses : ce ne sont pas les mêmes cailloux, mais ce sont quand même des équilibres. C'est curieux de faire tout ce trajet, et se rendre compte que ce qui me satisfait le plus, ce sont ces histoires de sculptures.

Les sculptures de ce genre-là, des cailloux empilés puis peints en noir, j'en fait depuis 20 ans, et ça prend de plus en plus d'importance. Pourquoi ça me satisfait tant ? Peut-être parce que, dans une sculpture, ce qui m'ennuie le plus c'est la dimension. Et ça, ça n'en a pas. Pour le prouver il n'y a qu'à prendre des photos de mes sculptures et les agrandir : on voit bien qu'en grand, c'est pareil qu'en petit. C'est lié au fait qu'elles sont asymétriques. Ça a l'air idiot, mais il n'y a pas de sculptures asymétriques (certaines sont un petit peu dissymétriques, mais ça n'est pas la même chose). Or la nature n'est faite que de dissymétrie. Même si on sculpte avec des éléments naturels, on a du mal à l'accepter, on les transforme, on en bouche un bout. Moi-même, au début, je ne pouvais pas m'empêcher de chercher des cailloux les plus symétriques possibles, des galets par exemple. Maintenant, si un côté du caillou est complètement différent de l'autre, ça ne me gêne pas, au contraire. C'est presque un acte d'humilité, en fin de compte : c'est reconnaître que c'est la nature qui sculpte.

Je me promène le matin avec Michelle, je ramasse des cailloux qui me semblent bien, et puis une fois à l'atelier je me rends compte qu'ils ne sont pas si bien que ça. L'important c'est de ne pas chercher de cailloux. J'ai fait l'expérience une fois sur une plage pleine de pierres, près d'Étretat. Je me suis dit « Formidable, je vais revenir avec la voiture pleine », eh bien, non, pas une seule. J'en avais pourtant vu des milliers ce jour-là. Ça paraît complètement stupide à dire, mais pourtant c'est vrai : c'est le caillou qui vous choisit. C'est pareil : je passe des heures à l'atelier à chercher à faire une sculpture qui me convienne. D'abord j'empile les cailloux, et si ça me va, je les peins en noir, à l'acrylique (je vois mieux quand c'est noir). Mais parfois ça ne marche plus : c'est pourquoi, si vous vous promenez autour d'ici, mais aussi j'en suis sûr au Bois de Boulogne où je ramassais des cailloux quand j'habitais Paris, vous trouvez par terre des pierres peintes en noir.

Alors pourquoi, d'un coup, ça marche ? On ne sait pas. Il n'y a aucun savoir-faire, c'est peut-être de la chance, ou de l'intuition, ou de la connaissance. Il faut que la photographie intervienne pour savoir si ça marche. Je prends des tas de clichés, sous tous les angles, et parfois, pas de doute : ça marche. J'appelle quand même Michelle, pour lui montrer les images à l'écran, et elle me dit : « Oui, ça a l'air de marcher ». Pour que ça me convienne, il faut que ça fonctionne sous tous les angles. Ça peut sembler idiot, la dernière fois que j'ai vu le « Balzac » de Rodin, j'ai constaté qu'il ne me convient pas de dos. Je le trouve beaucoup moins fort de dos.

Parfois, un caillou peut suffire. Mais ce n'est arrivé qu'une fois, je crois. J'ai « essayé » sans doute plusieurs milliers de combinaisons de cailloux en 20 ans, mais seules un peu plus de 200 sont devenues des sculptures. J'aime mieux quand il y a deux cailloux que quatre. C'est plus difficile de faire aller deux cailloux ensemble. L'idéal c'est deux, mais c'est souvent trois aussi ; enfin, c'est mieux quand c'est deux. Ils peuvent tenir seuls, ou être collés, on s'en fout. C'est plus difficile à gérer quand ça tient par l'opération du Saint-Esprit ; dès qu'on les touche, ils s'écroulent. A partir de quatre, ils se neutralisent un petit peu. Je suis déjà allé jusqu'à huit, ou même onze, mais au fond ça devient plus facile, moins intéressant. Les résultats sont très différents les uns des autres :

si certaines sculptures sont plus abstraites, la plupart sont quand même très figuratives, mais ce sont les pierres qui commandent, pas moi.

Par rapport au début, c'est vrai que je n'aime plus les galets, je ne les ramasse pas tellement, je suis plutôt dans une phase silex que galets, en gros. C'est important, parce que c'est le silex qui m'a poussé vers le bronze. En plâtre aussi on peut faire des arêtes presque coupantes, en bronze on y arrive en retouchant, mais en résine ce n'est pas tellement possible. Il faut sortir de l'idée qu'une sculpture a une dimension. La sculpture ne doit pas forcément être un « gros truc », il faut que ça puisse en devenir un, certes, mais au départ ça peut être petit ou grand ça n'a pas d'importance.

Ce qui m'importe, c'est qu'un empilement de deux cailloux devienne complètement comparable à une sculpture, surtout quand il est reproduit en bronze. Il est tellement comparable que, quand j'ai exposé « Le Silence » sur les Champs-Élysées il y a une dizaine d'années, (presque) tout le monde l'a prise pour une sculpture ringarde, alors que c'était la seule sculpture révolutionnaire de l'ensemble de l'exposition. Les autres étaient toutes symétriques. Parfois d'une manière caricaturale, façon Art Minimal, parfois de manière plus classique, en tout cas la mienne était la seule sculpture qui reposait sur des bases complètement nouvelles. Bien entendu, il faut aussi haïr la sculpture pour faire un truc pareil. Je veux bien qu'on emploie n'importe quel moyen, mais il faut que le résultat soit comparable, c'est très important. Je ne crois pas du tout en cette idée de rupture dans l'histoire de l'art. Nos arrière-arrières grands-pères, nos arrière-grands-pères, nos grands-pères, nos pères seraient tous des cons, sauf nous qui serions devenus très intelligents, d'un seul coup ? C'est de la redondance, toutes les générations tombent dans ce piège-là, sans exception.

Le problème, c'est de rester comparable tout en étant complètement différent. Il y a ainsi un grand contresens sur Duchamp : certes ses « ready made » n'ont rien de comparable avec tout ce qui a précédé, mais « Tu m' », ou « Le Grand Verre », c'est tout à fait comparable. D'ailleurs les « ready made » ils les a quand même oubliés, c'est sa sœur qui a dû les rechercher... Duchamp voulait juste montrer qu'il suf-

faisait de signer pour faire de l'art, mais c'était de la moquerie, ça ne signifiait pas du tout « Vous n'avez qu'à signer n'importe quelle connerie, et vous êtes un artiste ». Dire qu'un Giacometti et un Rodin, c'est comparable, c'est facile. Mais faire aujourd'hui une sculpture qui tienne à côté de Giacometti et Rodin, c'est déjà plus difficile, surtout quand on ne veut pas sculpter. Je ne sculpte pas. J'ai modelé, quand j'avais vingt ans, maintenant je choisis juste des cailloux. Mais je les choisis bien : je les regarde sous tous les angles, je les repose, je me dis « Tiens, celui-ci je vais le ramener à l'atelier ».

C'est exactement le même processus que pour les « Charge Objets », sauf qu'un caillou c'est beaucoup plus compliqué qu'un objet manufacturé. J'aime dire de mes sculptures actuelles que je les invente, au sens des chercheurs qui découvrent des trésors et qui en deviennent les inventeurs.

Longtemps mon intérêt pour l'espace s'est manifesté de façon schizophrénique, mais c'était une nécessité pour moi, à l'époque : d'un côté je rendais compte de l'espace imaginaire, avec les « Calligraphies d'humeur », par exemple, et de l'autre l'espace réel, les « Organisations d'espaces ». J'ai essayé d'opérer une synthèse dans la peinture. Les premiers « Espaces peintures » en fin de compte, ce sont des « Organisations d'espace » totalement irréalisables, avec une route placée au bon endroit, et peinte en rouge, et des montagnes qui deviennent des visages. Mais il n'y a rien à faire, la peinture est complètement dans l'imaginaire. Même quand elle est réaliste, elle vous ramène toujours dans l'imaginaire. Je ne regrette pas de les avoir peintes, mais ce que je n'avais pas compris à l'époque, c'est que la sculpture est précisément ce qui réunit les deux, ce rapport entre l'imaginaire et l'espace réel, parce qu'on tourne autour d'une sculpture.

Je me satisfais de ne faire que ça depuis peu de temps. Dans les « Espaces critiques » la peinture avait quand même encore beaucoup d'importance. Maintenant je suis une espèce de sculpteur qui ne sculpte pas, un artiste vraiment conceptuel, ce que j'ai finalement toujours été.

Jusqu'à récemment où je me suis rendu compte que le contraire c'est pas mal non plus. La sagesse voudrait que je ne fasse que des sculptures. Mais je ne vais pas devenir sage

maintenant, je suis trop vieux. Donc depuis peu je me suis mis à faire autre chose, c'est très récent... Je peins des paysages sur papier, rien que des paysages cette fois. Et je les peins à toute blinde. Paysages bizarres, certes, imaginaires, syncopés. La question pour nous n'est pas tellement de savoir si Dieu existe ou pas : il existe évidemment, en tant qu'Univers, ou en tant que créateur de l'Univers. La seule question sérieuse, c'est de savoir si notre conscience survit après la mort, si ça continue, c'est tout. Peindre ou sculpter avec la nature, c'est aussi reconnaître sa place. C'est ça, un paysage. C'est la seule chose qu'on peut faire. On peut se la jouer cosmique, mais on peut aussi regarder par terre. Et par terre, il y a des cailloux.

C'est vrai qu'en ce moment toute trace humaine est exclue de mon travail. Pourtant, ma prise de distance vis-à-vis des hommes me paraît plus facile à percevoir dans les « Calligraphies d'humeur » où il n'y a que des hommes, que je ridiculise un peu, que dans les paysages. Un paysage n'existe que parce que quelqu'un le regarde, et il faut lui faire confiance. Je suis incapable de mépriser les hommes. J'aimerais bien. Parfois je trouve qu'ils le méritent, mais je ne sais pas faire. Je les surestime même automatiquement, c'est comme ça. Je suppose qu'il y en aura au moins un ou une que je n'aurai pas surestimé. Dans ces paysages récents, j'offre quelque chose aux autres, dans les « Calligraphies d'humeur » je leur offre de ricaner. De ricaner d'eux-mêmes ou de ricaner des autres : c'est plus facile de ricaner des autres que de soi... Dans ce que je fais maintenant, il n'y a peut-être plus d'hommes, mais il n'y a plus de ricanement. Pour essayer de faire de l'art, pour mettre en œuvre tout ce qu'on peut pour y arriver, il faut forcément avoir un certain idéalisme. Est-ce le comble de la naïveté ou le comble de l'orgueil ? Je ne sais pas. Je m'en fous.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE CORRÉARD

ILLUSTRATION :  
EN POUPE, 28.10.2008, PIERRES PEINTES EN NOIR, 22,5 x 11,3 CM

AGENDA :  
DANS L'ŒIL DU CRITIQUE - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES,  
29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.



# ENTRETIEN / GILLES BARBIER, À MOITIË CARRÉ, À MOITIË FOU<sup>1</sup>

**DIFFICILE DE RÉDUIRE L'ŒUVRE DE GILLES BARBIER À QUELQUES QUALIFICATIFS SYNTHÉTIQUES ET AUTRES MOTIFS IMMUALES TANT ELLE SE MONTRE, DEPUIS SA GENÈSE AU MILIEU DES ANNÉES 1990, INSTABLE, DISPERSÉE, PROFUSE, VOIRE CONFUSE. L'ARTISTE AIME À NOUS ENVOYER BALADER DANS SES GALERIES SINUEUSES, SOMBRES TUNNELS SOUTERRAINS CREUSÉS AU GRÉ DE SES ILLUMINATIONS FERTILES... ÉCLAIRAGE.**

Anne-Lou Vicente: L'excès semble faire partie de votre œuvre, tant au niveau de sa conception que de sa formalisation. Comment travaillez-vous ?

Gilles Barbier: L'excès n'est pas une stratégie. Cela tient au fait que j'ai organisé mon travail sans exclusion. Je broute tout ce qui passe, avale, régurgite, avale à nouveau, copie, retraite, amplifie, chie, rebrouste... J'ai un mal fou à cibler, à trancher, à renoncer. Je suis un consommateur idéal, disponible et excitable à mort. J'ai préféré organiser mon énergie comme une disponibilité au service d'un système ouvert, comme un jeu où chaque case renverrait aux désirs, aux devenirs, aux moments...

Les pions sont devenus des clones, les cases des segments, des boucles, des impasses, des attracteurs. Je me sens bien au seuil du langage, au niveau du bruit, du babil, du murmure. La combinatoire me semble plus riche que l'ordre, la mousse plus spacieuse et plus éloquente que la corde. Effectivement, comme sous l'effet conjugué de la pression de l'eau et d'un gel moussant, ça produit de l'espace. Mais je pourrais dire aussi que c'est comme ça que grandissent les coraux, les favelas, les réseaux, et la vie en général.

J'ai construit une œuvre plus modulaire que linéaire, glissante, composée de nombreux segments et je veux la tirer encore plus loin. Je veux que son architecture et ses différents plans soient mobiles, modulables, permutable et qu'ils dessinent dans leur combinatoire un espace qui se reconfigure en permanence. Cette perspective suppose la redéfinition d'un grand nombre de notions : le sujet, l'exposition, le sens, la cohérence, la lecture, le motif... En quelque sorte, étendre leur domaine de définition, capter leurs dernières extensions, en saisir les applications et les implications. Sans cette attention soutenue, mon travail pourrait vite apparaître comme une dérive gratuite, une distraction. Il doit d'ailleurs être perçu comme tel par plus d'un...

Mais pour tout dire, je ne suis pas non plus convaincu de sa consistance et ce doute m'accompagne comme un sifflement d'oreille depuis le début.

A.-L. V.: Qu'est-ce qui vous a le plus influencé dans la construction de votre œuvre ?

G.B.: Dans ce contexte intellectuel, il va de soi que la « french theory », comme dit François Cusset, et une littérature qui va de Kafka à Walser comme une certaine science-fiction, celle de Philipp K. Dick et de Greg Egan m'ont influencé, ou du moins aidé à comprendre certains enjeux. Idem pour la pensée du Merzbau, pour le Yi King, le séquençage temporel et l'introduction du texte dans la bande dessinée, certains chapitres de la physique... Dit comme ça, cela semble touffu, mais tous ces volets jettent une ombre sérieuse sur nos méthodes de décodage. De ce point de vue, la théorie algorithmique de l'information (TAI) m'a fourni de précieux outils. Ma vision probabiliste de l'art y puise des concepts qui me permettent d'articuler le non-linéaire, le complexe, l'incertitude, voire l'absence de motif général. La TAI m'autorise à affronter l'idée de dépenser ma vie au



service d'une œuvre dont je ne sais si elle forme un nuage vague de données gratuites, un automate cellulaire, un ensemble de bouclettes au sein d'un espace modulaire ou bien reliées en une grande boucle.

En disant cela, je ne peux m'empêcher de penser à cette tendance de l'art qui consiste aussi à aller vers des motifs hyper identifiables, hyper stables, hyper linéaires. Et sa médiatisation ne peut que renforcer les dérives médiagéniques de ses productions ; un formatage au service de la circulation, de l'identification, du marché. Je rajouterai que, même si elle agit comme repoussoir, cette tendance n'en constitue pas moins l'indice d'une attente.

A.-L. V.: C'est une tendance en voie de développement selon vous ?

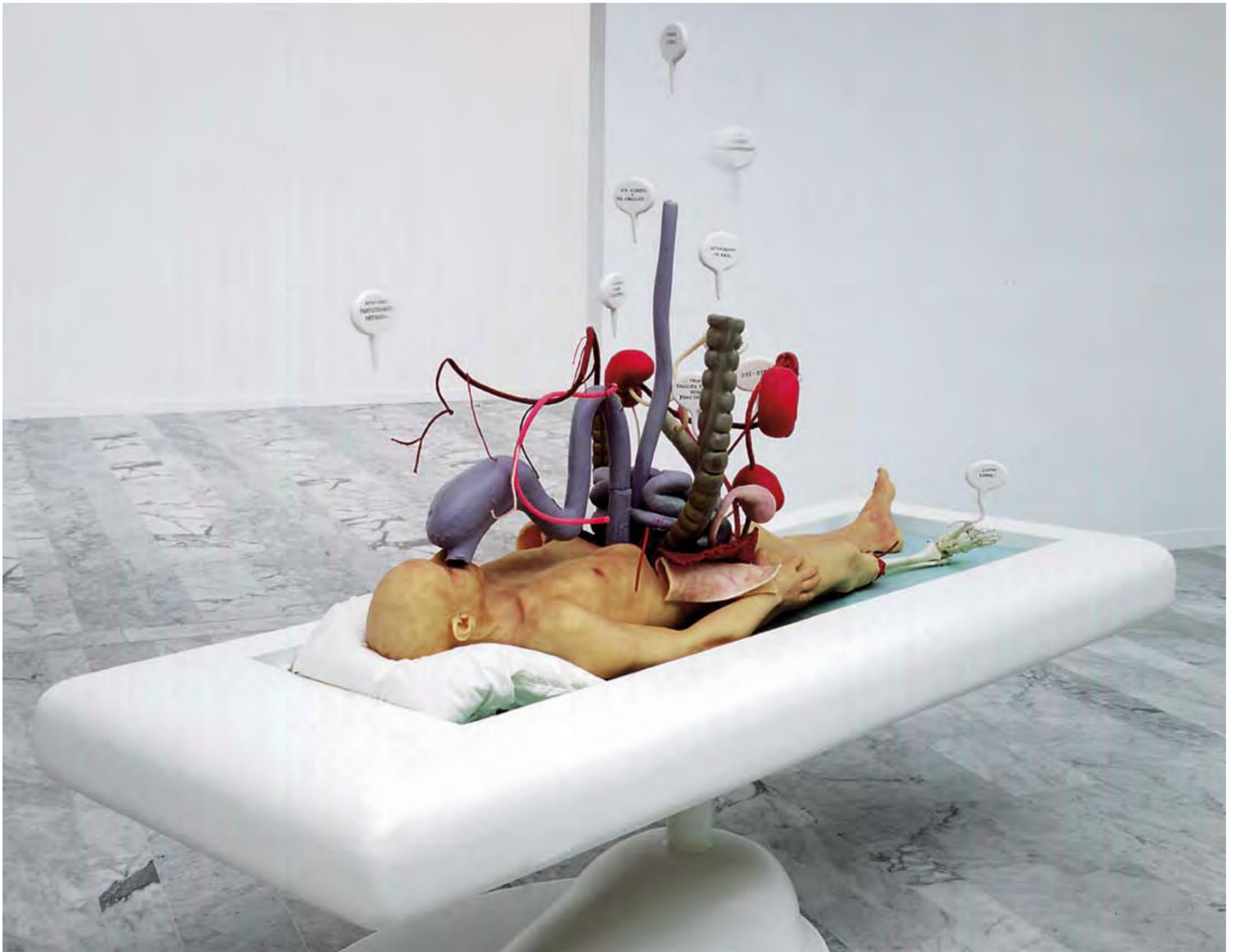
G.B.: Certainement, même si la crise va en ralentir l'excès. Mais pour être plus précis, les formats médiatiques ne sont pas le problème : le nombre de signes pour un texte, le choix d'œuvres photogéniques ou spectaculaires, la réduction du discours, la vitesse de l'image... Il est toujours possible, si l'on y travaille un peu, de traduire les productions de l'art dans les formats proposés par les médias. Ce qui est mauvais, c'est de les penser directement au format, de leur courber l'échine afin qu'elles recourent, dans leur conception même, les règles d'usage. Cela s'appelle l'académisme.

**« JE TROUVE FASCINANT QUE CETTE ACADÉMIE D'UN TYPE NOUVEAU DONT SONT ISSUS TOUS LES MURAKAMI DU MOMENT TROUVE SI PEU DE RÉSISTANCE CRITIQUE. JE TROUVE FASCINANT QUE L'ART PARVIENNE À SE RATATINER DE LA SORTE AU MOMENT OÙ L'INFORMATION SE LIBÈRE DES GRIFFES DE L'ÉGLISE ET DE L'ÉTAT, OÙ LA FAMILLE ET LA SEXUALITÉ SE LIBÈRENT DE LEUR STABILITÉ. ALORS QUE LE CORPS S'OUVRE AUX PROTHÈSES, AUX GREFFES, AUX SONDÉS, AUX MACHINES, QUE LE TEXTE MUTE EN HYPERTEXTE, QUE LE RÉEL SE DÉCLINE EN PRINCIPE D'INCERTITUDE, EN PROBABILITÉS QUANTIQUES, ON TROUVE PLUS QUE JAMAIS DES PRODUCTIONS ARTISTIQUES FIGÉES DANS LE MOTIF QUI A CONTRIBUÉ À LEUR RECONNAISSANCE. »**

Je trouve fascinant que cette académie d'un type nouveau dont sont issus tous les Murakami du moment trouve si peu de résistance critique. Je trouve fascinant que l'art parvienne à se ratatiner de la sorte au moment où l'information se libère des griffes de l'église et de l'état, où la famille et la sexualité se libèrent de leur stabilité. Alors que le corps s'ouvre aux prothèses, aux greffes, aux sondes, aux machines, que le texte mute en hypertexte, que le réel se décline en principe d'incertitude, en probabilités quantiques, on trouve plus que jamais des productions artistiques figées dans le motif qui a contribué à leur reconnaissance.

A.-L. V.: Il est tout de même possible de discerner certains motifs récurrents dans votre œuvre : les clones, les vers, les peaux de bananes, le corps, les organes, etc.

G.B.: Bien entendu, et l'on pourrait y rajouter les coques, les moules et les palourdes, le trou, le terrier, la vague, la mousse, les agents mouillant, le tube, la bulle, le dessin comme case ou comme séquence, la reproduction et la copie comme mode de production, les techniques d'illustration, le modèle réduit comme synthèse... Certains modules, appelons les comme ça, agissent comme des attracteurs. Je les sens comme des articulations dans la trame, des carrefours dans le réseau de gale-



**« ÇA FAIT QUINZE ANS QUE JE RÊVE À DES DISPOSITIFS SCÉNOGRAPHIQUES À PERMUTATIONS MULTIPLES, À DES ESPACES OÙ LES CONFIGURATIONS SERAIENT REDISTRIBUÉES SANS ARRÊT, PHYSIQUEMENT ; DES ARCHITECTURES QUI SE PLIENT ET SE DÉPLIENT COMME DES ORIGAMIS, DÉLIVRANT UNE IMAGE DIFFÉRENTE À CHAQUE OPÉRATION, DES MURS MOBILES, DES CELLULES EN MOUVEMENT, DES COULOIRS GLISSANTS, PIVOTANTS... QUELQUE CHOSE DE VIVANT QUI NOUS SORT DE « L'ACCROCHAGE » QUI, LUI, RENVOIE, SANS JEU DE MOT, À UN INCIDENT DE PARCOURS. »**

ries de mon habitat troglodyte. C'est comme ça qu'il faut imaginer le processus ; le réel en forme de motte compacte bourrée de toutes sortes de choses et qu'il faut fouir, fouiller, aérer, absorber et recracher, comme le font les vers. Je creuse au hasard et parfois je trouve un de ces ronds-points. Parfois je trouve aussi de la roche bien dure et c'est une impasse. Mais si je tombe sur un couloir inconnu, ou sur une de mes anciennes galeries, mes relevés topographiques et la quantité d'informations dont je dispose sont amplifiés. Si j'y retourne suffisamment, ces nœuds finissent par produire des « bouclettes », des segments identifiables plus ou moins évidents, des repères. Pour autant, mon exploration ne garantit pas l'accès au plan général. De toute manière, cette cartographie absolue ne m'intéresse pas. Je préfère rester dans mes trous, reprendre mon inspection, refaire les itinéraires, vérifier les nœuds, creuser ça et là ou tout reprendre à zéro.

A.-L. V. : Cela fait-il partie de cette « ruminant » qui caractérise votre démarche ?

G.B. : Oui. L'image est juste et résonne aussi d'une certaine lenteur, importante à mes yeux. Quant à la démarche, il faut l'appréhender comme une succession d'allers-retours entre les poches stomacales d'un système digestif non linéaire. Ce qui suppose un nombre de bouches et d'anus bien supérieur à ce que l'on connaît.

A.-L. V. : L'idée de régurgitation est également très présente. Peut-elle se lire comme une tentative d'épuisement de vous-même ?

G.B. : Je vois l'art comme une dépense pure, physique et intellectuelle. Je ne cherche pas la plénitude, au contraire, le fouissage dont je parlais à l'instant mène à l'épuisement et au vide. De même, je pense l'exposition comme une pratique d'épuisement de toutes les combinaisons possibles entre les œuvres. Pour éviter tout malentendu, j'ajouterais que l'exposition dont je parle ici est purement mentale et ses différentes versions uniquement spéculatives. Cette pratique compulsive et sans risque me maintient dans un état d'énerverment maximal, où l'on retrouve cette idée d'être dans le rouge. Puis vient toujours le temps où il faut arrêter une version, sélectionner un agencement parce que l'exposition, la vraie, arrive. Vous comprenez que dans le système que je décris, la notion de choix n'a pas beaucoup de sens... Par quelle magie une version serait mieux ou moins bien qu'une autre ? Rendue orpheline de sa multitude par amputation, l'exposition, la vraie, m'a toujours semblé terne, comme morte. Ça fait quinze ans que je rêve à des dispositifs scénographiques à permutations multiples, à des espaces où les configurations seraient redistribuées sans arrêt, *physiquement* ; des architectures qui se plient et se déplient comme des origamis, délivrant une image différente à cha-

que opération, des murs mobiles, des cellules en mouvement, des couloirs glissants, pivotants... Quelque chose de vivant qui nous sorte de « l'accrochage » qui, lui, renvoie, sans jeu de mots, à un incident de parcours. Donc, quinze ans de frustrations à ruminer les expositions les plus folles et par manque de moyens et de propositions, se cogner l'insipide accrochage, l'unique version qui cache la forêt. Mais j'ai fait des plans, des schémas, des maquettes, des méga-maquettes, j'ai lancé de grandes séries d'objets ou de dessins dans le seul but de disposer du matériau nécessaire le jour où ma « permutation city » deviendra une réalité.

Toutefois, les choses avancent. Pour *La force de l'art 02*, je présente un dispositif mobile ; un tourniquet géant d'un diamètre supérieur à 8 mètres et tournant sur lui-même. Composé à partir de l'inversion des deux angles d'un cube d'exposition classique, il a, vu de dessus, la forme d'une croix. Ses huit plans sont saturés de dessins noirs et les angles produits évoquent un livre ouvert, une BD. En tournant lentement sur lui-même, il redistribue régulièrement l'espace, aère son environnement immédiat et agit sur le spectateur comme un distributeur de trajectoires. Cependant, mon projet ne s'arrête pas là et le dispositif auquel j'aimerais parvenir comprend quatre tourniquets disposés en carré et tournant sur eux-mêmes avec une vitesse variant d'un huitième de tour de l'un à l'autre. Ce différentiel conduit à fabriquer une nouvelle version de « l'accrochage » à chaque cycle, avec d'innombrables variations inter cycliques.

A.-L. V. : Votre œuvre semble suivre une sorte de courant aléatoire, d'être à la dérive, voire à contre-courant, en même temps qu'elle vogue aujourd'hui dans le « mainstream » artistique. Comment appréhendez-vous cette relative ambivalence ?

G.B. : C'est une question de santé. Bien qu'ayant un rapport compulsif au travail, je ne parviens pas à l'épuisement, bien au contraire. J'ai le sentiment que ma puissance de feu et mon énerverment ne cessent de croître. Alors je dure, je développe mon cheminement conceptuel au

fil des très nombreux entretiens, j'écris, je produis, je publie, j'expose et un jour, sans savoir vraiment pourquoi, je me retrouve faisant partie du paysage. Mais je ne suis pas dupe. Je ne crois pas plus aux anges qu'au « mainstream », qui n'est autre qu'un « has been » en puissance. Mais, par ailleurs, vous avez raison. Quand j'ai commencé à travailler « sérieusement », en 1992, je me sentais extraordinairement seul. Je n'étais en France que depuis huit ans, à Marseille, j'avais encore l'essentiel de mes attaches affectives à l'étranger... J'étais porté vers une forme d'art qui me plaisait à des années lumières des « mainstreams » du moment... Mais ce travail était comme vital, il est d'ailleurs très vite devenu comme une respiration. Alors j'ai tenu, même si ça été souvent assez dur de garder le cap. Je me suis tenu à l'écart. Tant mieux si mon projet artistique trouve aujourd'hui une certaine écoute ; si cela peut me permettre de tenir encore, de produire encore et de mener à terme quelques vieilles lubies nées dans mon cerveau adolescent, entre deux acides, alors que je dévorais *L'Homme-dé* de Luke Rhinehart.

RÉALISATION : ANNE-LOU VICENTE

1. CE TITRE EST EMPRUNTÉ À L'EXPOSITION ÉPONYME DE VINCENT PÉCOIL, LILI REYNAUD-DEWAR ET ELISABETH WETTERWALD, PRÉSENTÉE EN 2007 AU CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LA VILLA ARSON, À NICE, ET CONSACRÉE À L'HÉRITAGE DE L'ART MINIMAL DANS L'ART CONTEMPORAIN ACTUEL, PROPOSÉ PAR AILLEURS TOTALEMENT DÉTACHÉ DES PRÉOCCUPATIONS DE GILLES BARBIER

AGENDA :

*LA FORCE DE L'ART 02*, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN, GRAND PALAIS, PARIS.  
GALERIE VALLOIS, PROJECT ROOM, 22 AVRIL-23 MAI, PARIS.  
*THE SOUP SHOW*, 26 JUIN-29 NOVEMBRE, VILLA ARSON, NICE.

ILLUSTRATION :

*LE COCKPIT*, VUE DE L'EXPOSITION « GILLES BARBIER », GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS, 2007, TECHNIQUE MIXTE, 309 × 465 × 225 CM  
COLLECTION PRIVÉE, PARIS.  
AAAAAH!, 2001, CIRE, RÉSINE, 190 × 240 × 105 CM  
COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS

# ENTRETIEN / ARNAUD LABELLE-ROJOUX – SON THÉÂTRE ET SES DOUBLES

**ARNAUD LABELLE-ROJOUX ENTRETIEN AVEC UNE CERTAINE ÉVIDENCE UN RAPPORT ÉTROIT À L'ESPACE SCÉNIQUE. DOUBLE ET DUALITÉ SONT EUX AUSSI RÉCURRENTS. NÉANMOINS, À L'INVERSE DE LA THÉÂTRALITÉ FORMULÉE CONSCIEMMENT COMME UN ÉLÉMENT MAJEUR DE SON ART, LE DOUBLE S'EXPRIME PARFOIS DE FAÇON REFOULÉE. ARNAUD LABELLE-ROJOUX REVIENT SUR LE « NÉGATIF » DE SON TRAVAIL ET EXPLIQUE AINSI CE COUPLE DE NOTIONS QUI DIALOGUE AVEC L'ENSEMBLE DE SON ŒUVRE.**

Etienne Gatti : Quelle place tient le double dans ton travail ?

Arnaud Labelle-Rojoux : Je dirais plutôt doubles, au pluriel. Une ribambelle de doubles même, qui ne sont pas, me semble-t-il, identiques. Il y a d'abord et tout bêtement l'idée de dualité qui est certainement présente. Ce qui coexiste le plus souvent de façon antithétique : le bien et le mal, le tragique et le comique, l'exprimé et le refoulé, ce genre de choses...

D'aucuns, et pas forcément des méchantes langues, parleront peut-être dans mon cas d'une sorte de duplicité, d'un double jeu du révélé et du caché, ce qui tout compte fait n'est pas totalement faux ! Il y a aussi le double qui est la projection que l'on peut avoir de soi, comme dans un miroir, y compris un miroir salement déformant. Ou des figures que le lecteur ou le regardeur imaginent être des doubles de l'artiste, consciemment ou inconsciemment enrôlés par lui : « Je est un autre », « Madame Bovary c'est moi », etc... J'ai souvent quant à moi utilisé de telles figures qui pourraient en effet être envisagées comme d'autres moi-même. Et puis il y a le double physique que l'on retrouve dans la forme du duo, quoique je ne sois pas certain que l'on puisse à ce propos parler de double. Le duo me semble davantage relever de l'arithmétique que de la dialectique : c'est un plus un. Même si cela ne fait pas deux !

E.G. : Plusieurs de tes performances et notamment les *Sept sets* en 2003 reposent précisément sur la participation d'une autre personne ; que recherches-tu ou que trouves-tu dans ce travail en duo ?

A.L.-R. : Vaste question ! Et peut-être faut-il d'abord rappeler un épisode qui précède les *Sept Sets* : la performance *Clowns* avec Olivier Blancart, donnée à Nantes en 1997. C'est l'origine des duos. Il s'agissait pour moi d'une sorte d'adieu ironique au monde de la performance lequel, loin de s'exprimer – comme cela me semblait avoir été le cas à ses débuts – hors de l'institution et des lieux d'art, en était devenu au fil du temps l'une des courroies de transmission les plus spectaculaires. Pour dire vite, j'ai pensé que les artistes performers s'étaient rendus assimilables à des amuseurs plaisants aux formules périmées et il m'est apparu que la meilleure façon de leur renvoyer une image critique était de réaliser un numéro de clowns, à deux, comme il se doit, et pathétique à souhait, comme il se doit, dans le cadre, selon moi contre-nature, d'un festival de performances. Dans le cas précis de ce duo, on peut parler de deux rôles distincts, même si c'est moi qui ait organisé la pièce : paillasse braillard face au clown blanc, l'idiote et le raisonneur raisonnable... Plusieurs années après cet adieu aussi sincère que les vingt adieux successifs de Maurice Chevalier, on m'a demandé d'accomplir à nouveau des performances. La surprise et la méfiance passées, j'ai pensé, que pour être fidèle à moi-même je pouvais le plus naturellement du monde, et même à six ans d'intervalle, repartir à la façon du jeu de l'oie de la case précédente, autrement dit du duo pris comme une manière renouvelée d'interroger la performance par la performance. Il y a forcément dans le duo une tension qui s'opère entre les deux participants. Donc une mise en crise potentielle permanente avec son lot de dommages collatéraux subsidiaires et prévisibles, dont les prises de bec et la mauvaise humeur. Sans parler du risque de naufrage redoublé ou dédoublé ! Les

performances des *Sept sets* étaient fondées sur la tension entre moi et ceux que j'avais pour une part choisis, d'autres m'ayant été imposés, à la fois en rivalité et en communion, unis dans une pièce commune mais où les individualités s'expriment et demeurent. Lorsque je travaille en duo aujourd'hui avec Xavier Boussiron, et cela depuis 2005, c'est tout autre chose. Il ne s'agit du reste plus de performance. Il y a un terrain commun de départ, des affinités, une inspiration partagée que l'on développe ensemble produisant une œuvre relativement cohérente, en tout cas unique. Une œuvre que nous souhaitons « Manifester », avec des variations. Nous sommes, Xavier et moi, originellement partis de l'idée de « Passion triste », formule empruntée à Spinoza plus pour sa beauté contradictoire que pour la réalité du concept qu'elle sous-tend, « Passion triste » illustrée la première fois par une chanson, *Mister Pégase* composée pour l'inauguration du FRAC Aquitaine. La chanson parlait du Pétomane.

E.G. : Dans le texte *À deux, on est plus ego* tu faisais la distinction entre duo, couple, paire, tandem et double pour finalement choisir le mot duo pour qualifier la relation que tu avais eue avec tes sept partenaires lors des *Sept sets*. Pourquoi ?

A.L.-R. : Le duo renvoie, dans le music-hall et dans la musique, à l'idée d'œuvre pour deux interprètes ou deux instruments. Lorsque j'ai parlé de duo à propos des *Sept sets*, c'est parce que je souhaitais donner aux pièces présentées une forme spectaculaire ou rappelant le spectacle. Mais, c'est vrai, il n'y a pas dans tous les cas duos. Il peut y avoir en effet des paires ou des tandems, bref, des associations. Comme avec Xavier Boussiron. Comme dans la littérature policière : Boileau-Narcejac, Souvestre et Allain, etc... On a du reste envisagé un moment de prendre un pseudonyme aussi transparent que ridicule, genre Lassibouron-Robellejoux !

E.G. : Dans *Les choses à leur place* en 2005 avec Xavier Boussiron vous avez réalisé une pièce dont les protagonistes, qui occupent une vraie scène théâtrale, sont en réalité des œuvres d'art. Music-hall, cabaret et théâtre tiennent une place importante dans ton œuvre. Dans tes réalisations plastiques comme dans tes performances, l'échange avec le partenaire se fait bien souvent sur scène. Quelle est ta relation à l'espace scénique ?

A.L.-R. : Là encore il faut replacer les éléments. Nous sommes dans la chronologie du Manifeste de la « Passion Triste ». Cette parade scénique d'œuvres aux esthétiques diverses, *Les Choses à leur place*, est indissociable d'une soirée disons de « music-hall » façon branquignols, *Les Géants de l'angoisse*, donnée en clôture de l'exposition. Il faut considérer ces deux volets ensemble. *Les choses à leur place* était à l'origine un projet de commissariat d'exposition proposé à Xavier et à moi, projet que nous avons illico métamorphosé en projet d'artistes. Mais la théâtralité étant très présente dans le travail de Xavier comme dans le mien il n'est guère surprenant que l'idée nous soit venue de reproduire, au sein du Carré Musée Bonnat, la petite scène rustique du « Centre récréatif et culturel espagnol » de Bayonne, à mille lieues il faut bien le dire de toute préoccupation muséale, pour y faire défiler des œuvres à la présence scénique indéniable. Qu'est-ce qui m'intéresse dans la scène en général ? Assurément les questions spécifiques de la représen-

**« JE M'ATTACHE CERTES À CE QUI EST CACHÉ, AUSSI BIEN DANS MON TRAVAIL PLASTIQUE QUE LORSQUE J'ÉCRIS SUR MON ANCÊTRE ENCOMBRANT JUNOT, SUR ELVIS OU SUR LE CARAVAGE. CE NE SONT PAS À PROPREMENT PARLER DES ANTI-HÉROS. L'ANTI-HÉROS EST CELUI QUI A TOUTES LES CARACTÉRISTIQUES DU « NON HÉROS ». DANS LE CAS DES FIGURES QUE JE DÉCRIS, EUX SONT DE VÉRITABLES HÉROS DONT L'HÉROÏSME A PARTIE LIÉE AVEC LEURS TRAVERS CALAMITEUX OU LEURS TARES. JUNOT, PAR EXEMPLE, ÉTAIT UNE TÊTE BRÛLÉE DEVENUE COMPLÈTEMENT BRANQUE ; C'EST LA SOURCE MÊME DE SES ACTIONS HÉROÏQUES ET DE SES ÉCARTS DE CONDUITE. L'EXCÈS, LE VICE, LE MAL FASCINENT. CARAVAGE ÉTAIT UN MEURTRIER : C'EST EN GRANDE PARTIE CETTE DIMENSION NÉGATIVE QUI FAIT DE LUI UN HÉROS. TOUT COMME L'ÉCOEURANTE AUTO-DESTRUCTION MÉTHODIQUE D'ELVIS... »**

tation et du fragment. La dialectique vrai / faux et l'instant. Ce genre de choses. Le fait aussi qu'il y ait dans le théâtre et malgré toutes les expériences menées pour faire fusionner scène et salle, une notion de frontalité, de dissociation, de dualité. Il y a d'un côté les spectateurs, de l'autre la scène ; d'un côté les regardeurs, de l'autre l'œuvre. Avec un entre-deux très abstrait. La simultanéité de ce qui se passe sur scène et la réception du spectateur a de quoi rendre jaloux l'artiste plasticien qui se retrouve rarement, sauf dans le cas de la performance, en mesure d'éprouver cela.

Notre propos avec *Les Choses à leur place* n'était pas pour autant d'être consensuel. Le mot public n'est pas synonyme de racolage. Ou d'adhésion. Ou de fusion. C'est Vitez qui disait : « le théâtre n'est pas fait pour unir, mais pour désunir ». On savait d'avance qu'on serait plutôt du côté du scandale que du succès boulevardier. Le final composé autour du mal-pensant *Coucher de soleil sur l'Adriatique* de Boronali autrement dit la fameuse mystification de Roland Dorgelès tentant de ridiculiser les avant-gardes montantes au début du siècle dernier, n'y était pas étranger. Car si l'espace scénique est un sujet en soi, c'était avec *Les Choses à leur place* un espace critique devenu ambigu. C'est cette capacité d'ambiguïté que je trouve intéressante dans la scène, que l'on retrouvera dans la *Force de l'Art 02* avec la pièce que nous y présentons Xavier et moi, initialement intitulée *Le Paradis des idiots*, et que je rejoue autrement dans les « murs » que je réalise, comme cette année *Satyricon-Montrouge* au Salon de Montrouge.

E.G. : Stéphane Corréard, dans le catalogue *Rien à branler des chiens*, disait de ta pratique qu'elle appelait par sa nature un alter ego dans le sens où Music Hall, burlesque, et sexe se fondent sur un échange avec un alter ego. Mais conçois-tu le chien comme un alter ego, un de tes doubles ou au moins un double symbolique de l'homme ?

A.L.-R. : Le chien n'est pas un double de moi-même, car je n'aime pas les chiens. Ou plus exactement ce qu'ils représentent : méchants cadors ou toutous savants. Un lieu commun voudrait qu'il soit le meilleur ami de l'homme et en particulier de Mickey Rourke. C'est bien possible, mais c'est du pur racisme ! Pourquoi pas le canari ou le poisson rouge, qui lui, semble –t-il, était le meilleur ami de Matisse ? Mais le chien, c'est vrai, est aussi une figure très emblématique de duos célèbres : Tintin et Milou, par

exemple, que j'aime beaucoup, ou encore Rusty et Rintintin, que j'aime beaucoup moins...

Lorsque j'ai réalisé l'exposition *Rien à branler des chiens*, je me suis rendu compte rétrospectivement que le chien était une présence récurrente dans mon travail sans que je lui aie attribué une symbolique particulière. En prenant conscience de cela, j'ai fait une série de dialogues de chiens, de duos de clowns canins avec une vague réflexion sur l'époque. Dans ce cas précis, on peut en effet dire qu'ils représentent l'humanité. La niche apparaît du reste comme un stéréotype de la famille et du bonheur. Les enfants les dessinent pour figurer des maisons à l'instar des hommes qui, lorsqu'ils conçoivent des habitats pour leurs chiens reprennent instinctivement l'architecture basique d'une maison à toits pentus. Le chien n'est pas un alter ego pour autant. Moi qui ait une médiocre faculté d'aboyer comme un pit bull, je n'ai jamais vu couler les larmes sucrées d'un teckel amoureux délaissé. Mais peut-être ne suis-je pas assez sensible à l'émotion canine...

E.G. : La dualité, on le voit avec le chien, est présente dans ton œuvre par différents biais et notamment par cette propension à traiter du négatif comme du positif, à convoquer les Arts mineurs comme les Arts majeurs. Mais le propos de tes pièces n'est-il pas finalement plus de « traiter du négatif » comme le disait Kafka ?

A.L.-R. : Effectivement, je traite sans doute davantage du négatif. Mais le négatif n'est pas une sorte de continent englouti. C'est plutôt un envers des choses. Le rire ou le sexe ont toujours été des sujets « négatifs », privilégiés par les arts mineurs (le répertoire est immense), avec une faible représentativité dans les arts majeurs naturellement épurateurs. Parce que mal séants. C'est de ce point de vue-là, que je traite du négatif. C'est mon côté affreux jojo, amateur de gras double ! Mais malgré tout, cela se faisant dans un processus de renversement assez basique, ce qui est mineur devient forcément majeur et donc positif. Tout simplement parce que je n'appartiens pas au cheptel des comiques des *Grosses Têtes* ou de Canal+, que je suis et que je demeure un artiste. Par ailleurs, et pour faire un parallèle hâtif avec la psychanalyse, dès lors que l'on exhibe le négatif ou le refoulé, ils ne le sont plus. Je m'attache certes à ce qui est caché, aussi bien dans mon travail plastique que lorsque j'écris sur mon ancêtre encombrant Junot, sur Elvis ou sur Le Caravage. Ce ne sont pas à proprement parler



**« QU'EST-CE QUI M'INTÉRESSE DANS LA SCÈNE EN GÉNÉRAL ? ASSURÉMENT LES QUESTIONS SPÉCIFIQUES DE LA REPRÉSENTATION ET DU FRAGMENT. LA DIALECTIQUE VRAI / FAUX ET L'INSTANT. CE GENRE DE CHOSES. LE FAIT AUSSI QU'IL Y AIT DANS LE THÉÂTRE ET MALGRÉ TOUTES LES EXPÉRIENCES MENÉES POUR FAIRE FUSIONNER SCÈNE ET SALLE, UNE NOTION DE FRONTALITÉ, DE DISSOCIATION, DE DUALITÉ. IL Y A D'UN CÔTÉ LES SPECTATEURS, DE L'AUTRE LA SCÈNE ; D'UN CÔTÉ LES REGARDEURS, DE L'AUTRE L'ŒUVRE. AVEC UN ENTRE-DEUX TRÈS ABSTRAIT. LA SIMULTANÉITÉ DE CE QUI SE PASSE SUR SCÈNE ET LA RÉCEPTION DU SPECTATEUR A DE QUOI RENTRE JALOUX L'ARTISTE PLASTICIEN QUI SE RETROUVE RAREMENT, SAUF DANS LE CAS DE LA PERFORMANCE, EN MESURE D'ÉPROUVER CELA. »**

des anti-héros. L'anti-héros est celui qui a toutes les caractéristiques du « non héros ». Dans le cas des figures que je décris, eux sont de véritables héros dont l'héroïsme a partie liée avec leurs travers calamiteux ou leurs tares. Junot, par exemple, était une tête brûlée devenue complètement branque ; c'est la source même de ses actions héroïques et de ses écarts de conduite. L'excès, le vice, le mal fascinent. Caravage était un meurtrier : c'est en grande partie cette dimension négative qui fait de lui un héros. Tout comme l'écoeurante auto-destruction méthodique d'Elvis...

E.G. : La dualité est-elle consciemment présente dans tes œuvres ?

A.L.R. : Disons que suis consciemment double en tant qu'individu, ne serait-ce que par ma double pratique plastique et d'écriture, une double pratique qui tente de s'exprimer de façon synthétique.

E.G. : Mais doit-on considérer tes essais comme une partie intégrante de ton œuvre ou comme des éléments indépendants qui dialoguent avec ta production plastique ?

A.L.R. : Artiste, cela englobe toutes les pratiques : les essais font de ce point de vue partie intégrante de ce que tu appelles mon œuvre, laquelle n'est rien d'autre qu'un pot-pourri de techniques, de formes, d'inspirations. Mais en effet, il y a un dialogue qui s'opère forcément entre les différents éléments qui la constituent. La présence des mots, des jeux de langage en particulier, y est évidente. Tout comme la question des références. Elles ne sont pas là pour éblouir. Ce sont des balises. Pas des béquilles. C'est aussi, bien sûr, une façon de se positionner là encore avec des alter ego, des artistes ayant des pratiques cousines de la mienne. C'est ce que j'ai développé dans *L'art Parodic'*. Dis-moi qui tu aimes et ceux qui te hantent, je te dirais qui tu es ! On se construit en art, comme

dans son milieu familial, soit par des fusions, soit par des oppositions. L'œuvre se constitue en tant que singularité qui l'oppose aux autres œuvres, mais l'artiste se définit aussi par rapport à ses pairs et à ses pères.

E.G. : La pratique de l'écriture renvoie donc à une conscience de la dualité, mais concernant la partie inconsciente de la présence du double dans ton œuvre...

A.L.R. : La partie inconsciente c'est la question de la culture. De son imprégnation. Et du meurtre symbolique que constitue toute rébellion contre elle. Je viens d'un milieu culturellement favorisé, je me suis donc construit à partir de la sacralisation rassurante de la culture, mais dans la mise en crise de cet héritage acquis, en allant chercher exactement son négatif : idiotie, grossièreté, caricature, mauvais goût, revendication d'une pulsion anti-intellectuelle. Je me suis rendu compte de cela après coup, au moment de *L'art Parodic'*.

Cette dualité est là de fait et me paraît être l'assise de mon travail. Elle ne date pas d'hier : enfant, j'avais un livre d'histoire de l'art avec indiqué dans les marges les dates de vie et de mort des grands artistes qui la jalonnent. Je me suis bizarrement pris de passion pour les artistes morts à trente-sept ans et, dès l'âge de dix ans, j'ai formulé le vœu d'être artiste, tout en ayant en tête que les plus grands avaient passé l'arme à gauche à trente-sept ans. Il fallait que je tienne jusque là ! Parallèlement, j'ai très tôt eu une passion pour le cinéma burlesque. Écrire sur le burlesque fut du reste mon premier projet de livre. J'avais le titre en tête : *Tartes à la crème !* La dualité était donc inconsciemment présente : le burlesque représente l'insolence, la négation de la culture, le côté mal élevé, le pulsif, le régressif...

E.G. : Ton travail traite donc, entre autres, de l'art mineur et majeur dans la société, du conscient et du refoulé, du positif et du négatif... Et tes œuvres présentent systématiquement plusieurs facettes, plusieurs niveaux de lecture et d'appréhension. N'as-tu pas l'impression que la dualité hante finalement toute ton œuvre ?

A.L.R. : Oui et non. C'est moins la dialectique qui m'intéresse, que le fait de déduire un troisième terme aux choses apparemment contradictoires ou hiérarchiquement opposées. Mon travail est peut-être, finalement, essentiellement fondé sur la synthèse. La difficulté réside dans la recherche d'une forme synthétique. Oui et non : il faudrait un mot unique pour dire ça.

ILLUSTRATION : ARNAUD LABELLE-ROJOUX, VUE DE L'EXPOSITION, « QUOI ? ENCORE UNE EXPOSITION ? », GALERIE LOEVENBRUCK, MAI 2008

AGENDA : LA FORCE DE L'ART 02, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN 2009, GRAND PALAIS, PARIS.

# ANALYSE / JULIEN PRÉVIEUX : HOUSTON, WE HAVE A PROBLEM



À l'approche des caisses d'un magasin de sports à République, une pancarte me prévient de la conscience écologique des caissiers : « Par souci de l'environnement, les sacs sont désormais payants. » J'ai du mal à saisir l'équation secrète qui lie le salut de la planète et la suppression de la gratuité des sacs plastiques. En quoi la pénalisation du consommateur peut être utile à l'environnement ? A moins que ce ne soit le calcul simple qui dit que, puisque les sacs sont désormais payants, leur consommation va diminuer. Mais ceci n'a rien à voir avec la sensibilité environnementale de l'entreprise, qui pourrait tout simplement arrêter d'en fournir. Rendre les sacs payants est le compromis trouvé entre l'argument écologique et la logique économique même qui est à l'origine des problèmes que le premier prétend résoudre.

Quel rapport avec la démarche de Julien Prévieux ? À peu près le même que celui entre *Le Capital* de Karl Marx et la cabbale (*Le Miracle économique*) ou entre le nouveau petit Larousse illustré de 1959 et Windows 95 pour les nuls (*La Totalité des propositions vraies*). Car s'il y a quelque chose qui revient sans cesse dans le travail de l'auteur des *Lettres de non-motivation*, c'est une prédilection presque monomaniaque pour les écarts de sens et les dysfonctionnements de la communication, les régions entropiques des systèmes de codification de la connaissance et les contradictions internes entre leurs moyens et leurs fins. À l'image de la glissière de sécurité circulaire de *Glissement*, la logique du travail fait un tour complet sur elle-même d'une manière qui le sape de l'intérieur, racontant avec sarcasme sa propre absurdité. Une sorte de pensée en négatif qui inverse les codes habituels du langage pour fissurer ses certitudes et mettre le doigt sur ses stéréotypes, ses failles, ses apories.

Dans les désormais fameuses *Lettres de non-motivation* l'artiste revêt le rôle d'un Bartleby contemporain qui préférerait s'abstenir. Le travail consiste en des lettres spontanées de

refus d'offres d'emploi choisies dans les petites annonces ; accompagnées des réponses des employeurs, ces lettres ont été par la suite rassemblées dans un livre (*Zones-La Découverte*, 2007). Reprenant l'exercice fastidieux de la lettre de motivation et l'aliénation inévitable qu'il impose à son auteur, Prévieux en fait presque un genre littéraire. Malgré, ou plutôt grâce à son caractère vain, contre-productif, la démarche possède un potentiel contestataire qui relève de la guérilla sémiologique : comme un miroir, elle renvoie au système sa propre logique, elle lui retourne le sens sans l'absorber. Au passage, elle tente de récupérer des parcelles de l'espace public du langage dominé par la rhétorique de communication d'entreprise.

À la recherche du miracle économique (2006) manifeste une préoccupation similaire pour le langage en tant que plateforme de rencontre de la pratique artistique et de la réalité économique. Ici, le positivisme scientifique rencontre les sciences occultes sur la base de l'intertextualité ludique qui structure le travail. En reprenant des extraits du *Capital* de Marx, Prévieux joue à l'apprenti sorcier, en appliquant au texte original un système de décryptage utilisé par les moines au Moyen Âge. Connue sous le nom de « Code de la Bible », celui-ci transforme la « Bible du mouvement ouvrier international », pour reprendre les mots d'Engels, en un livre prophétique, où l'on peut lire en filigrane le krach de 1929, le scandale Enron, ainsi qu'une grande crise à venir – ou déjà là ? La promesse de progrès économique se décline en une série d'échecs annoncés qui renvoient en retour à l'échec auquel est vouée l'entreprise même de leur prévision. L'aspect méthodique autant que dérisoire de la démarche souligne ainsi les contradictions inhérentes à un modèle de pensée qui montre actuellement ses limites.

À *La Force de l'art* l'artiste présentera le projet en cours *La totalité des propositions vraies*, qui marque sa préoccupation pour les systèmes d'organisation et de gestion du savoir. Sorte de

bibliothèque circulaire d'ouvrages obsolètes et voués à l'oubli, le travail recense des titres aussi hétéroclites que *U.R.S.S. Le pays où le soleil ne se couche pas*, *L'imposture informatique* ou *Top Tennis* d'Ivan Lendl. Comme une sorte de chiffonnier du savoir universel, Prévieux s'applique à rassembler les résidus d'une civilisation qui, à force de chercher le renouvellement constant, ne cesse de produire de l'obsolescence accélérée.

L'artiste a par ailleurs demandé à une société informatique de lui fournir un logiciel de traitement de texte qui analysera un segment de la bibliothèque consacrée à des ouvrages dépassés sur le futur, tels que *Vivre en l'an 2000*, *Objectif demain*, *L'avenir prévisible* ou *L'Homme mutant*. Le logiciel en question, conçu par « le leader mondial des logiciels et solutions d'analyse prédictive » selon les termes propres de l'entreprise, est spécialisé dans le Text Mining, c'est-à-dire dans « l'analyse multidimensionnelle des données textuelles qui vise à analyser et découvrir des connaissances et des relations à partir des documents disponibles ». Les résultats de l'analyse seront intégrés au travail sous la forme d'un immense diagramme qui retracera les correspondances « cachées » entre tous ces futurs antérieurs. Les algorithmes de l'ordinateur viennent prendre ici la place qu'occupaient les codes cryptographiques dans le travail précédent, sans pour autant laisser espérer un résultat plus positif. Car en appliquant à des ouvrages consacrés à la prévision de l'avenir un outil de gestion et de valorisation de l'information initialement conçu pour optimiser la prospection du marché et l'anticipation de ses attentes, le projet replie l'entreprise prédictive sur elle-même. Minant littéralement de l'intérieur la logique du système, il provoque son implosion ; mais en même temps il travaille à réactiver des régions de signification qui semblaient être hors circuit. Une sorte d'archéologie de l'avenir qui cherche à définir le présent à partir de la synthèse d'un ensemble de futurs qui n'ont pas eu lieu.

Ce paradoxe temporel parcourt la quasi-totalité des formes investies par Prévieux et constitue peut-être l'aspect le plus contemporain de son travail ; et ceci dans la mesure même où les stratégies d'infiltration et de détournement qu'il emploie renvoient à l'art des années soixante et soixante-dix. Car qu'est-ce qu'est l'art contemporain ? Le terme, chargé d'une fonction distinctive par rapport à l'art moderne, est censé correspondre à notre époque, à l'art au temps présent.

Or, comment se fait-il alors que le pop'art des années 60, le post-minimalisme et l'art conceptuel des années 70 soient de l'art contemporain, au même titre que la peinture des années 80, les vidéo-performances des années 90 et l'art numérique des années 2000 ? Et si l'on peut faire remonter le contemporain quarante ou cinquante ans en arrière, pourquoi cette époque nous paraît désormais à jamais révolue, presque de l'histoire ancienne, objet de nostalgie et berceau d'utopies déçues pour les uns, source de tous les maux des sociétés actuelles, pour les autres ? Julien Prévieux fait partie d'une génération pour qui la contemporanéité s'apparente à bien des égards à une archéologie du présent, une génération qui a appris qu'elle venait « après », sans savoir après quoi exactement ; et c'est ainsi qu'elle court après le contemporain comme quelque chose qui appartient déjà au passé et qui la relègue malgré elle dans l'après, alors qu'elle vient à peine d'entrer dans le *maintenant*.

PAR VALLIA ATHANASSOPOULOS

ILLUSTRATION :  
LA TOTALITÉ DES PROPOSITIONS VRAIES (AVANT) 2009,  
COURTESY JOUSSE ENTREPRISE, PARIS

AGENDA :  
LA FORCE DE L'ART 02, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN 2009, GRAND PALAIS, PARIS.

# ENTRETIEN / JEAN-BAPTISTE GANNE

**ENVIE DE MIDI EN ATTENDANT LA FORCE DE L'ART: UN ENTRETIEN ENTRE PARIS ET NICE AVEC JEAN BAPTISTE GANNE AUTOUR DE LA CONCEPTION MÉDITERRANÉENNE DU TRAVAIL COMME UN PLAT QU'ON LAISSE CUISINER. QUAND ON LUI DEMANDE CE QU'UN ARTISTE FRANÇAIS PEUT FAIRE POUR LE PROLÉTARIAT EN PLEINE CRISE FINANCIÈRE, IL RÉPOND QUE TOUT ÇA, FINALEMENT, «C'EST DE LA DAUBE». LA RECETTE? 1 DOSE DE MARX, 1 DOSE DE CERVANTES, 1 CUILLÈRE À SOUPE DE NANNI MORETTI ET QUELQUES BRINS DE ROBERT FILLIOU.**

Alessandra Sandrolini: Maintenant que la crise financière est sur les lèvres de tous, et qu'elle touche l'art contemporain, ta série de photos sur *Le Capital* de Marx (*Le Capital Illustré*), qui date de 1998-2000, est exposée au Grand Palais. Ces photos révèlent notre société dans tout son manque de profondeur et son obscène banalité... On aurait envie d'y voir, à la lumière des événements actuels, la farce du nouveau capitalisme financier en opposition avec l'époque mythique d'un capitalisme de la production. D'ailleurs, en glose de ton travail, tu cites souvent cette phrase de Marx: «Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter: la première fois comme tragédie, la seconde comme farce». J'aime beaucoup cette phrase... Bref, que fais-tu fais, toi, «fucking french artist», pour nous sortir de cette crise?

**Jean-Baptiste Ganne: Rien. Je ne fais rien pour nous sortir de cette crise, mais hier j'ai fait un risotto aux tripes. Avant même cette crise, je ne jouais pas dans la cour du marché de l'art d'avant-garde. Lorsque j'ai dû ouvrir mon atelier à la Rijksakademie d'Amsterdam (c'est contractuel), je me suis enfermé dans l'atelier pour cuisiner pendant six jours de la daube provençale. Sur la porte j'avais indiqué «On Strike (Cooking)», c'était une manière de figurer un genre de grève de la production d'objets artistiques et une réponse aux répétitives questions «What are you doing? What is your work?». Une manière de ne pas produire mais de faire produire. La daube se cuit toute seule, elle n'a besoin que de temps. Et c'est l'odeur, celle qui engendre l'appétence et qui provoque le retour de souvenirs, qui était l'œuvre. Ce n'était pas non plus une proposition «relationnelle» puisque je n'ai pas partagé cette nourriture. La critique radicale de la notion de travail par des marxistes comme Anselm Jappe ou le groupe Krisis constitue une vraie remise en cause du capitalisme contemporain, et a, d'une certaine manière, confirmé mes intuitions sur les modalités de rapport au travail propre à la Méditerranée (l'Italie, la Dalmatie ou la Provence, pour citer des lieux qui me sont familiers). La Méditerranée porte une conception du travail comme processus long. La cuisson de la daube, la cuisson au long cours, pourrait en être un exemple, le travail se fait seul, dans la durée. Le plat gagne en saveur et en finesse au fur et à mesure des cuissons et des re-cuissons. Le «Far Niente» n'est pas le «Ne travaillez jamais» situationniste mais plutôt un «Laissons les choses se faire». Je n'utilise d'ailleurs pas le terme de «Travail» pour caractériser mon activité d'artiste ou uniquement dans le sens physique, c'est-à-dire la mesure du déplacement d'un corps, le W. Il m'arrive de déplacer des objets.**

A.S.: Du risotto aux tripes? Ça a l'air pas mal. Moi j'aime bien faire le risotto aux cèpes, mais pour les amis je fais plus souvent le «ragù» (sauce bolognaise). Ça aussi ça se fait tout seul, il faut juste attendre 6 heures. Entre-temps tu peux faire ce que tu veux ou justement ne rien faire du tout. Toutefois à la Rijksakademie l'œuvre n'était pas seulement le parfum de cette daube idéologique qui fait rêver. Pendant que tu faisais la cuisine tu te livrais à une sorte de logorrhée schizophrène sur des sujets comme l'art, la révolution... cette oscillation émotionnelle entre résidu utopique, tentation au despotisme – si je peux le dire ainsi – et sentiment de désarroi ou d'échec de l'individu au sein de la communauté (humaine, sociale, artistique) me fait songer à des communistes déçus tels Nanni Moretti ou Marco Ferreri. Leur engagement politique s'exprime par un rejet de l'idéalisme et le refuge dans des formes de vie simples et élémentaires, dans des obsessions comme celle de l'amour, ou de la nourriture... Peut-on dire que c'est par ton côté méditerranéen que tu te rapproches de leur amertume, de leur cynisme, de leur poésie? (Je songe à la mélancolie du magnétophone et de sa musique de tango de Benigni dans *Pipica-cadodo* de Ferreri...)

**J.-B.G.: L'idée plus générale de la daube d'Amsterdam, *The Cookist*, pour redire le néologisme qui en fut le titre, avait été d'organiser un séminaire informel sur la notion de travail, séminaire où, par timidité, je me suis trouvé être le seul intervenant. J'ai donc soliloqué en répétant les questions qui avaient pu m'être posées sur ma pratique de l'art. C'est une logorrhée qui m'échappe et qui provoque des accidents entre différentes questions, comme «qu'est-ce que c'est que ce travail», «qu'est-ce que tu fais pour les prolétaires», «qu'est-ce qu'être un artiste français» et la réponse à tout ça «c'est de la daube», comme on dit en français. Je**

**mélange un peu tout à la manière des épices dans la confiture de viande. La schizophrénie que tu évoques est ici à comprendre comme forme, car cela serait la seule alternative au capitalisme dans l'hypothèse de Deleuze et Guattari, elle est formalisée et cuisinée (car de toute évidence, la schizophrénie comme maladie réelle n'est pas un choix). Il y a aussi beaucoup de la flagellation coupable du catholicisme dans la présence réelle du corps cuisinant et psalmodiant. Donc pour répondre à ta question, il s'agit de définir depuis où on parle, et moi je parle depuis une culture catholique et méditerranéenne, qui a échoué dans toutes les formes de révolutions et où l'échec même est devenu la forme de cette culture (à l'inverse des américains par exemple), ce qui se dit c'est l'impossibilité de la révolution ou l'incommunicabilité de l'amour. Et c'est ce que porte l'Occident depuis le romantisme, Byron meurt sans libérer la Grèce et Delacroix peint les femmes d'Alger sans pouvoir accéder à leur intimité. L'œuvre portant sa propre critique, elle est en adéquation avec l'expression de cette impossibilité. C'est donc bien quelque chose qui se situe entre le ragù de trois jours napolitain et les mots de Moretti dans *Palombella Rossa* qui, devant tirer un penalty dans le bassin de Water-polo, ne cesse de répéter «Che cosa significa, oggi, essere comunisti?»**

A.S.: Est-ce que c'est le cas de Favola, – ton exposition presque invisible, avec ces déclarations d'amour en italien écrites à la bombe, ton sur ton, sur les cimaises – et de *Esperanza* – boîte alimentée par un panneau solaire qui répète continuellement une musique de tango? Elles évoquent l'impossibilité de la révolution et l'incommunicabilité de l'amour. Et pourtant, il y a toujours cette urgence de l'expression émotionnelle, souvent par des formes très élémentaires et primitives du langage... Quel est donc ton rapport au langage et au texte?

**J.-B.G.: Oui les *Favole* et la boîte *Esperanza Eterna* évoquent tout à fait cette impossibilité de dire, et, peut-être aussi, quelque chose de ce que Benjamin appelle le caractère destructif, c'est à dire cette expérience de la beauté qui se constitue comme beauté dans sa disparition. Dans cette tension entre l'apparaître et le disparaître pour les graffiti ou dans cette dialectique entre le chant de l'espoir amoureux et son enfermement dans la boîte (comme celle de Pandore). L'expression du désir le réduit et l'enferme. J'aime beaucoup que tu parles de formes élémentaires et primitives, comme si elles venaient de quelque chose qui serait avant le prédicat, quelque chose qui serait en-deçà de la formulation. D'une certaine manière, la pratique de l'art est une forme plus rustre que celle de l'écrire. C'est probablement pour ça que j'ai souvent besoin de «ré-écrire» mes pièces en les liant à des textes qui ne sont ni évocatifs, ni descriptifs, mais qui prennent la place des communiqués de presse (même si pour être tout à fait juste, c'est une manière de prendre le contre-pied de l'idéologie dominante de la communication et de la terrible simplification qui en résulte). La dialectique entre l'image et le texte est ce qui est au cœur du *Capital Illustré* que tu as évoqué, la table des matières du *Capital* y joue comme représentation première à partir de laquelle se construit une représentation du monde comme capital devenu images (donc après Marx et après Debord). L'image est un pré-texte, même si elle vient parfois après.**

A.S.: On pourrait évoquer aussi ton installation *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, car elle fonctionne de façon littérale tout en provoquant une disparition du texte de Cervantès. La relecture en code morse du livre par une lampe rouge dans ton studio d'Amsterdam est aussi il me semble une réactivation directe du mythe du rêveur errant, car tu pouvais ainsi abandonner l'atelier et te promener dans la ville. Tu laissais donc l'œuvre travailler pour toi... Similairement, lorsqu'à la Villa Médicis on t'a donné un budget pour une production, tu l'a changé en pièces de dix centimes que tu as jetées au sol de la citerne romaine remplie d'eau pluviale (*Senza Titolo* (*alla That Glitters is gold*)). Ça me fait penser à l'opération de Maria Eichhorn (pièce récemment exposée dans la rétrospective «Vides» au Centre Pompidou) qui a utilisé le budget de son exposition à la restauration du bâtiment de la Kunsthalle de Berne. Sauf que toi «tu es reparti avec le pognon». Putasserie ou homéopathie?

**J.-B.G.: C'est tout à fait ce qui était en jeu de manière première dans la pièce du *Quijote*. J'avais donc entièrement vidé mon atelier, n'y laissant qu'une lampe rouge, l'ensemble, les**



**« JE PARLE DEPUIS UNE CULTURE CATHOLIQUE ET MÉDITERRANÉENNE, QUI A ÉCHOUÉ DANS TOUTES LES FORMES DE RÉVOLUTIONS ET OÙ L'ÉCHEC MÊME EST DEVENU LA FORME DE CETTE CULTURE (À L'INVERSE DES AMÉRICAINS PAR EXEMPLE), CE QUI SE DIT C'EST L'IMPOSSIBILITÉ DE LA RÉVOLUTION OU L'INCOMMUNICABILITÉ DE L'AMOUR. ET C'EST CE QUE PORTE L'OCCIDENT DEPUIS LE ROMANTISME, BYRON MEURT SANS LIBÉRER LA GRÈCE ET DELACROIX PEINT LES FEMMES D'ALGER SANS POUVOIR ACCÉDER À LEUR INTIMITÉ. »**

murs, le sol, le plafond devenant donc l'amplificateur de cette lumière. C'est l'atelier lui-même qui travaillait et non plus l'artiste. Et donc oui je pouvais errer dans la ville. L'architecture se fait outil du langage et non plus le réceptacle de ce qui se montre.

La proposition de Rome, exposer donc le budget de production de l'œuvre comme œuvre, a commencé comme une provocation, mais la beauté de la pièce (des pièces, même) m'a totalement échappé et c'est le signe de ce caractère homéopathique que tu évoques. L'artiste pose un geste radical au sein de l'institution, et il devient de fait l'outil homéopathique qui permet d'introduire une quantité minimale de contestation et de critique dans le corps social afin que celui-ci ne s'en porte que mieux. C'est assez triste et c'est très lié à l'idée de putasserie, les artistes globalement se prostituent, symboliquement, que ce soit au sein du marché de l'art ou des structures institutionnelles. Quant à dire si, coquillard, je suis reparti avec le pognon, il faut savoir ce qu'il en est en représentation comme en philosophie hégélienne: le faux est un moment du vrai. Et inversement.

Ce qui est commun aux deux pièces, c'est l'échelle, c'est-à-dire l'échelle 1. Dans une fiction, Borgès imagine un empire où la cartographie aurait pris une telle importance, que les cartographes en seraient arrivés à produire

des cartes à l'échelle 1, qui donc, représentant le monde, en même temps le recouvriraient. C'est le cas dans ces deux pièces: l'une par la durée, la lecture continue du roman de l'illusion, à la vitesse même de la vie qui se déroule à ses pieds, et l'autre par le recouvrement réel du sol par l'argent qui aurait du être utilisé pour «produire» une œuvre. J'ai l'impression en disant cela que ce recouvrement poétique du monde, très proche de Robert Filliou et des principes d'économie poétique, permet d'aller contre la terrible simplification, en redisant le monde comme complexe. C'est probablement tout l'enjeu d'une œuvre d'art que de, non pas seulement représenter une partie du monde, mais d'y prendre place en le recouvrant, tout en produisant un monde en soi.

ILLUSTRATION :  
GRAFFITI (ROME/ROME) (POUR MATHIAS ÉNARD), PEINTURE À LA BOMBE,  
2,5x1 M, 2006, CHEZ MATHIAS ÉNARD À ROME

AGENDA :  
LA FORCE DE L'ART 02, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN 2009, GRAND PALAIS, PARIS.

# ENTRETIEN / PHILIPPE MAYAUX – À LA SURFACE DES PROFONDEURS

PROMENADE DANS L'ATELIER DE PHILIPPE MAYAUX, AUTOUR DE QUELQUES ŒUVRES QUI SERONT PRÉSENTÉES À LA FORCE DE L'ART, POUR UNE DISCUSSION EN FORME DE DÉRIVE SUR LA CHAIR DE LA PEINTURE.

Philippe fouille dans un carton et sort une structure en métal, parfaitement découpée, sorte de mécanisme d'horloge.

« Ici, il y aura une main, je les ai peintes pour que ce soit des mains de douleur, toutes sales, pleines de cicatrices... Sur la structure, on a joué un peu toutes les figures de la machine, comme les horloges ou les puits de pétrole, il y en aura 18 dans l'exposition. Elles sont mues par des moteurs d'essuie-glaces de camion, c'est incroyable... le gars nous a dit qu'ils jetaient les camions, mais les moteurs d'essuie-glaces, eux, marchaient toujours »

G.C. : Dans tes derniers projets, l'objet animé, souvent actionné, occupe beaucoup de place. Comment en es-tu arrivé à ces pièces, alors que ta pratique de la peinture est déjà très riche et dévoreuse de temps ?  
P.M. : Comme dirait l'autre, je voulais réaliser des choses sur lesquelles on bute en se reculant pour regarder une peinture ! Mais surtout, j'en avais assez de rester courbé, comme ça, devant les tableaux. C'était un besoin physique de m'« agiter », de construire, de scier... Ça devenait un vrai métier, celui de « peintre »... Je voulais aussi de plus en plus que mes expositions deviennent des environnements, et ces objets sont des compléments aux tableaux, ils donnent une nouvelle vibration aux toiles, ils amènent de la vie et du mouvement à cette peau morte.

G.C. : Ce sont des objets que tu pourrais aussi peindre d'ailleurs, sur une toile...  
P.M. : Oui, et ces objets sont toujours eux-mêmes peints. Les gâteaux, ou cette machinerie de corps que tu vois ici, qui repose, si on peut dire, sur des effets spéciaux de type « maquillage de cinéma »...

G.C. : Pour ton exposition au prix Marcel-Duchamp, je me disais justement que les grandes vitrines étaient le parallèle physique de tes peintures, leur corps en quelque sorte, comme si les formes étaient sorties de la peinture pour exister dans l'espace réel. Est-ce pour toi un manque, dans la peinture, d'être toujours forcé à travailler en deux dimensions ?  
P.M. : Oui, c'est un manque. Les objets ont toujours à voir avec le corps. La peinture, même abstraite a toujours tendance à être chimérique. Avec mes sculptures, je rends d'une certaine manière ces chimères réelles. Je leur donne du corps, un peu sous le mode de la perversion pour les rendre tangibles, les faire passer dans le réel, pour qu'on puisse les appréhender, qu'elles ne restent pas bloquées dans l'espace impénétrable et fantasmagorique du tableau.

G.C. : Dans tes peintures, tu représentes assez régulièrement des petits outils dangereux, des ciseaux par exemple, actionnés par des mains, qui manipulent ou triturent quelque chose, on ne sait jamais vraiment ce qu'ils accomplissent...  
P.M. : Justement, pour la Force de l'art, mon idée maîtresse, c'est la manipulation ! Les tableaux que tu vois là et que je vais présenter, sont des tableaux de tripes, dont émergent des visages, c'est ma représentation de la famille ! Je les ai appelés « Come to Dady », « Cry for Mummy » et « Play with Freddy ». Qu'est-ce que je repré-

« J'AI ENVIE D'UN ESPACE BERGSONIEN, OÙ LES CHOSSES S'ACCUMULENT, SE MÉLANGENT EN ESPACE-TEMPS, OÙ, AU FOND, L'EXPÉRIENCE QU'ON A DE LA RÉALITÉ, C'EST UN MÉLANGE ENTRE L'EXTÉRIEUR ET L'INTÉRIEUR, OÙ L'INTÉRIEUR VA FILTRER TOUT CE QUI PROVIENT DE L'EXTÉRIEUR, COMME SI ON POUVAIT PHOTOGRAPHER DES INSTANTS ET DÉCOUPER TOUS LES NIVEAUX DE LECTURE DE CET INSTANT. »

sente ? De la tripe... c'est une sorte de famille universelle et originelle. De là où on vient, et ce que l'on contient tous universellement. C'est à la fois ma famille, très intime, mais c'est aussi désincarné, car quoi de plus universel que la tripe ? C'est une sorte d'abstraction horrible. Ils ont la taille d'une galerie de portrait. Ni trop petits, ni trop grands.

G.C. : Ils ont en commun, avec la série des écorces, l'usage de ces mots qui viennent au premier plan se détacher du motif du fond du tableau. Comme si tu cherchais à mettre la peinture à distance...  
P.M. : C'est exactement ça. Figarella dit qu'il y a « plusieurs niveaux de distance du regard » dans mes tableaux. De loin, on ne voit pas ces mots, ils ne fonctionnent que de manière subliminale. On ne les découvre qu'en s'approchant de la toile, d'une certaine manière ils aident au sens propre à « lire » le tableau... En lisant, ton regard se modifie. Le mot vient donner un pli dans la manière de regarder, tu ne peux plus regarder le tableau librement.

G.C. : Ces mots au premier plan agissent aussi comme une sorte de vitrine, ils nous regardent dans notre espace de spectateur, et nous avertissent que la peinture est « derrière », au fond, peut-être inaccessible... Comme une mise en garde ?  
P.M. : Une mise en garde oui, et en même temps ça donne une clef, ou plutôt, ça fait semblant de nous donner une clef de lecture... Ça annihile le défaut de surface de la peinture, ça donne une profondeur fausse, qui est celle de la lettre.

G.C. : Tu ajoutes d'ailleurs ce cerne blanc, qui donne une légère profondeur aux lettres...  
P.M. : Oui, comme si c'était taillé dans la peinture. Ces lettres me servent aussi à « faire venir » le spectateur dans la peinture, l'obliger à s'approcher pour voir qu'elle n'est composée que de primaires, et qu'elle contient toutes les complémentaires... J'ai énormément travaillé toutes les qualités un peu « cracra » de la chair, qui se mélange à la bile... Contrastes de verts et de rouges, de violets, de marrons...

G.C. : C'est vrai que tu pousses les détails de la peinture à des degrés de précision plutôt impressionnants !  
P.M. : Si un jour on « scanne » ces tableaux, j'aimerais qu'on ne voie plus le dessin... que tout disparaisse, comme un flou indéchiffrable. Les tableaux de Vinci, au scan, ne montrent pas du tout ce qu'on voit à la lumière du jour : les couleurs sont tellement mélangées, travaillées, qu'on ne voit plus de dessin, mais un grand flou.

G.C. : Là aussi c'est peut-être une tentative d'approcher un peu plus la réalité de la perception, car nous ne voyons pas les choses « dessinées » autour de nous, mais effectivement des matières, des surfaces, que nous reconstituons. Le dessin, d'une certaine manière est un mensonge, il délimite des espaces, compartimente des formes...  
P.M. : Moi j'essaie plutôt d'être dans le « photon », j'essaie de faire passer les choses du foncé au clair, du vert au rouge, du noir au marron, sans frontière. Dans ces portraits, j'ai essayé aussi de représenter l'expression, de retrouver l'intimité de ma famille, le caractère de ma mère un peu larmoyant, mon père entre ironie et sévérité, et mon frère dans la dualité. J'ai essayé d'être dans le « vrai », de les peindre vraiment.

G.C. : Ca risque de leur faire bizarre...  
P.M. : Tu m'étonnes ! L'idée est de présenter ces trois portraits dans une alcôve, dans un espace « privé », un temple à une inquiétante famille. En face, il y aura une sculpture, de « KIRINOIR » où la mort rira sous la forme de deux clowns, deux masques d'onix, entre le masque africain et le carnaval moderne, des têtes de mort ici flanquées de mâchoires faites de bouts de couvercles de pot de peinture, un objet anonyme mais qui est « emporté » par la figure. Pour cet accrochage, j'ai envie de quelque chose de très très dur... assez sombre... Paradoxalement, les visiteurs vont rire car le rire enregistré de « KIRINOIR » est assez irrésistible et communicatif, c'est difficile d'y échapper. Les gens vont être mort de rire en regardant des tripes !

G.C. : Cette pièce montre bien ce que j'ai l'impression de déceler dans ton travail, une volonté de sortir de la planéité pour aller vers l'œuvre « totale », où l'on retrouve le son, le mouvement, les jeux d'éclairages...  
P.M. : J'ai envie effectivement d'un espace bergsonien, où les choses s'accumulent, se mélangent en plusieurs espaces-temps, où, au fond, l'expérience qu'on a de la réalité serait un mélange entre l'extérieur et l'intérieur, où l'intérieur va filtrer tout ce qui provient de l'extérieur, comme si on pouvait photographier un instant et découper tous les niveaux de lecture possibles de cet instant. Cette pièce, « KIRINOIR » va servir de complément d'objet aux tableaux, va en affiner la lecture.

G.C. : Cette pièce montre bien ce que j'ai l'impression de déceler dans ton travail, une volonté de sortir de la planéité pour aller vers l'œuvre « totale », où l'on retrouve le son, le mouvement, les jeux d'éclairages...  
P.M. : J'ai envie effectivement d'un espace bergsonien, où les choses s'accumulent, se mélangent en plusieurs espaces-temps, où, au fond, l'expérience qu'on a de la réalité serait un mélange entre l'extérieur et l'intérieur, où l'intérieur va filtrer tout ce qui provient de l'extérieur, comme si on pouvait photographier un instant et découper tous les niveaux de lecture possibles de cet instant. Cette pièce, « KIRINOIR » va servir de complément d'objet aux tableaux, va en affiner la lecture.

G.C. : Cette pièce montre bien ce que j'ai l'impression de déceler dans ton travail, une volonté de sortir de la planéité pour aller vers l'œuvre « totale », où l'on retrouve le son, le mouvement, les jeux d'éclairages...  
P.M. : J'ai envie effectivement d'un espace bergsonien, où les choses s'accumulent, se mélangent en plusieurs espaces-temps, où, au fond, l'expérience qu'on a de la réalité serait un mélange entre l'extérieur et l'intérieur, où l'intérieur va filtrer tout ce qui provient de l'extérieur, comme si on pouvait photographier un instant et découper tous les niveaux de lecture possibles de cet instant. Cette pièce, « KIRINOIR » va servir de complément d'objet aux tableaux, va en affiner la lecture.

G.C. : Ce que tu décris, c'est un peu la mise au centre du spectateur, de la même façon que pour l'exposition à Beaubourg, il nous fallait traverser des espaces, ou regarder par un petit trou l'intérieur d'une pièce... Pour revenir à ces objets que tu fabriques, tu laisses

toujours apparaître leur structure, la manière dont ils sont construits, est-ce une façon de les dénoncer ?

PM : Oui, enfin c'est une volonté de ne pas « maquiller »... C'est comme le magicien qui révélerait ses « coups » au moment de les faire.

GC : Y'a-t-il un rapport avec ta peinture ? La peinture de tes toiles se prolonge sur les cotés du tableau, mais c'est toujours moins achevé que sur la surface...  
PM : Oui, c'est une manière de raconter la construction de la toile. Des traces de l'élaboration, depuis le passage de la première couche. Ça montre cette contraction du temps, dans la peinture.

GC : Une question un peu bête, sans jeu de mots, pourquoi peins-tu si souvent des rats ?  
PM : C'est la plus simple métaphore de l'homme. Quand on veut étudier des hommes, on recherche sur les rats. L'esprit grégaire du rat, l'égoïsme, l'intelligence... Pour comprendre la mécanique de la société, on met des rats ensemble.

GC : Ce qui est drôle, c'est que le rat « objet d'étude scientifique » est devenu chez toi objet d'étude pictural.

PM : Oui, une étude du motif en lui-même. Ici dans ce tableau, ce sont des rats qui se battent dans un labyrinthe d'or, et à force, ils ont fini par fusionner. Le fond du tableau, c'est un motif composé avec la perspective la plus connue du monde, la perspective cavalière.

GC : Ce qui est drôle, c'est que le rat « objet d'étude scientifique » est devenu chez toi objet d'étude pictural.

PM : Oui, une étude du motif en lui-même. Ici dans ce tableau, ce sont des rats qui se battent dans un labyrinthe d'or, et à force, ils ont fini par fusionner. Le fond du tableau, c'est un motif composé avec la perspective la plus connue du monde, la perspective cavalière.

G.C. : Pourquoi cette obsession récurrente, dans tes tableaux, qui consiste à coller des motifs hyperréalistes sur des fonds abstraits, voir psychédélics ?

PM : On peut éprouver deux sentiments contradictoires sur la même surface... Dans la science, des expériences démontrent actuellement que des particules séparées dans l'espace peuvent interagir... La nature n'est pas aussi classée, rangée qu'on le voudrait. Sur mes toiles, les contraires peuvent donc se croiser et se mélanger sans problème.

G.C. : Effectivement, la peinture permet finalement la rencontre de tout ce que peut produire l'imaginaire, sur le même plan...  
P.M. : Oui c'est comme un tube à essai...

G.C. : Comment élabores-tu tes tableaux, parlons de celui-là par exemple, qui nous montre des mains tenant d'une drôle de manière des ciseaux, dont les lames dessinent comme un cadre autour d'une fraise ?

PM : Eh bien, là je suis resté six mois à essayer de trouver ce que je devais mettre au centre ! J'ai commencé par les mains. J'ai toujours eu



ce désir de peindre des mains en train d'agir. Ce que j'appelle des « mains d'œuvre ». La main, c'est le complément de l'œil. Ce sont elles qui vont fabriquer les lunettes astronomiques permettant ainsi à l'œil de voir loin dans les étoiles. J'avais acheté un livre de mains dans toutes les positions. Sur l'une des représentations, une paire de mains tenait des ciseaux de manière étrange. Je l'ai donc reproduite, mais la doublant pour créer une symétrie. Cette position rend quasiment impossible l'utilisation des ciseaux. La fonction de l'outil est ainsi annulée par une mauvaise manipulation. La nature/fraise, au centre du tableau, est en sécurité protégée par la bêtise. Dans presque tous mes derniers tableaux, on retrouve cette symétrie.

G.C. : On la perçoit aussi dans tes objets: non pas qu'ils soient tous symétriques, mais ils sont toujours « équilibrés », une masse répond toujours à l'autre, ce qui selon moi empêche de « raconter des histoires ». Certes tes objets dialoguent entre eux, mais ils ont toujours un équilibre interne qui les rend autonomes. Pour revenir à tes tableaux de tripes, devant nous, on dirait qu'ils sont composés comme des fractales: un bout de l'entraille vaut pour tout le tableau, le détail est égal au tout...

**P.M. :** Je cherche souvent à peindre des motifs qui n'ont pas d'échelle. Grands ou petits, ce sont

toujours les mêmes. Ils gardent toujours leur intégrité. Ici, dans les tableaux de tripes, j'ai travaillé particulièrement ces détails pour que le regardeur soit obligé de s'approcher très près, et donc qu'il fasse le chemin inverse de l'origine de tous les êtres: nous sortons tous de ces tripes, et là, le tableau nous fait revenir, comme une régression, dans la matière d'origine.

G.C. : J'ai envie de te demander ce que tu considères, toi, comme tes meilleures pièces ?

**P.M. :** J'espère que je n'en ai pas fait. Pour moi, le tableau, c'est comme la tumeur à enlever. Sans cesse. Une bonne pièce est celle qui va en inventer une autre, donc quelque part c'est une pièce ratée. Les choses changent. Auparavant, je n'appréciais pas la peinture de Bacon, mais maintenant, je commence à comprendre... Notamment parce qu'il travaille d'abord une sorte de grande bouillasse, puis il affine, il enlève des éléments. C'est ce que j'essaie moi aussi de faire dans une certaine mesure. Je commence par une grosse barbouille, et ensuite je corrige indéfiniment, pour retrouver l'ordre des choses. J'enlève les éléments au lieu de les ajouter, en rétrécissant le plus possible l'épaisseur de la peinture, comme une nano pellicule à la surface de la toile. En ce moment, j'utilise une peinture « à la fresque », la tem-

pera, qui ne permet pas les effets de dégradé de la peinture à l'huile. Avec la tempera, c'est la juxtaposition des couches les unes à côté des autres qui permet d'obtenir un dégradé ou une couleur. Avec cette technique, la peinture s'évapore tout de suite, on ne peut pas retravailler dans la matière, comme avec l'huile que je hais.

G.C. : C'est vrai que les mains que tu peins dans ce tableau, avec cette technique, donne un résultat proche de l'esthétique de Giotto...

**P.M. :** C'est ça ! Et même de tous les primitifs italiens, et d'ailleurs les motifs abstraits de mes fonds peuvent aussi évoquer cette peinture qui tentait de régler des nouveaux problèmes d'espace. Ici, le motif en quadrillage permet de placer n'importe quelle figure sur le tableau, elle « tient » dans cet espace.

G.C. : Et ces fonds répétitifs que tu utilises, « ramèment » par ailleurs les motifs contre la vitre de la toile, ils les écrasent. Ça rejoint ce que nous disions tout à l'heure, sur cette volonté de combattre la profondeur, il n'y a rien derrière la peinture...

**P.M. :** De la toile, et le mur... Pour revenir à ta question sur mes peintures, sur celles que je préfère, le problème est surtout que quand je vois un Titien, j'ai honte de ma peinture. Tu vois

un tableau du Titien, tu te dis... bon sang ! De plus, j'évite toujours de refaire ce que je sais déjà faire... Du coup j'ai toujours tout un tas de problèmes de peinture à régler. Et puis, je te l'ai déjà dit, j'essaie de travailler « de mémoire », je ne me sers plus du modèle, mais de la représentation mentale que j'ai de ce modèle. La mémoire synthétise les choses, ce qui rend les figures peintes un peu naïves, un peu caricaturales...

G.C. : Je me faisais cette remarque par rapport à l'écriture: pourquoi lorsqu'on a une idée sous la douche, qui paraît géniale et si bien écrite (dans la tête), pourquoi est-ce si dur de la coucher sur le papier... ? Tout se passe comme si la langue, les mots, étaient des résistances, qui font tout pour ne pas aller là où ton idée veut les emmener... Ressens-tu cette lutte vis-à-vis de la peinture ?

**P.M. :** Oui, les moyens que tu emploies imposent leur loi.

ILLUSTRATION : ERWANN TERRIER

AGENDA :  
LA FORCE DE L'ART 02, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN 2009, GRAND PALAIS, PARIS.

# ENTRETIEN : MATHIEU POTTE-BONNEVILLE – DE L'USAGE EN POLITIQUE

MATHIEU POTTE-BONNEVILLE EST PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE, DIRECTEUR DE PROGRAMME AU COLLÈGE INTERNATIONAL DE PHILOSOPHIE<sup>1</sup> ET MEMBRE FONDATEUR DE LA REVUE *VACARME*<sup>2</sup>. IL DÉVELOPPE, ENTRE AUTRES, UNE RÉFLEXION SUR LA NOTION D'USAGE ET D'USAGERS EN POLITIQUE INSTRUITE PAR SON EXPÉRIENCE MILITANTE À ACT UP, SES ENQUÊTES À *VACARME* ET PAR SA LECTURE FINE DE FOUCAULT. RENCONTRE AVEC UN USAGER PASSIONNÉ DE LA PHILOSOPHIE FOUCALDIENNE.

«L'usage se définit, à mon sens, comme un rapport de liberté dans la dépendance vis-à-vis de l'objet de sa propre lutte»

Euriel Fierling : Vous proposez depuis deux ans un séminaire sur la politique des usages au Collège international de philosophie<sup>3</sup>. Le caractère très particulier de cette institution, qui s'adresse à tous, fait que, outre son objet, le statut de votre parole est politique. Peut-on dire qu'il s'agit de quelque chose comme de l'éducation populaire ?

**Mathieu Potte-Bonneville :** Non, car le Collège s'est toujours défini comme une institution de recherche plutôt que comme la mise à disposition, la popularisation, d'un savoir déjà constitué. Cela prolonge en un sens la grande utopie de Vincennes où il n'y avait pas de niveau, pas de progressivité des études, parce qu'on considérait qu'au fond, tout le monde pouvait accéder à tout, et qu'il n'y avait pas de raison de définir un cursus uniforme pour des gens qui venaient de tous horizons. Le Collège, dans sa structure, prolonge cette idée : il n'y a pas de raison de considérer que le savoir des spécialistes est un savoir réservé.

E.F. : Cela reprend la thèse de Rancière sur l'égalité des intelligences<sup>4</sup>.

**M.P.-B. :** Oui, ou plutôt c'est l'inverse : Rancière dit lui-même que c'est l'expérience de 68 qui l'a réveillé de son théorisme althusserien. L'égalité des intelligences s'est manifestée à ce moment en acte. Tenir ce pari, d'une parole qui soit audible par des gens qui viennent d'horizons très différents, est difficile. Je n'ai jamais été aussi angoissé que pour les séances au Collège à cause de cette double exigence de ne pas dire ce que l'on sait déjà, d'être vraiment à la pointe de quelque chose qui se construit, et puis, en même temps, d'accueillir les gens dans cette pensée. C'est très insécurisant et c'est intéressant pour cela. Mais il faut que les publics y soient disposés. Le Collège souffre depuis quelque temps d'un émiettement de son public, parce que, dans la société elle-même, cette idée est en train de refluer. Le Collège est vraiment en danger : dès la rentrée prochaine l'Etat supprime la mise à disposition de certains locaux et les décharges horaires pour les enseignants du secondaire.

E.F. : La politique des usages est une idée que vous puisez, en partie, chez Foucault : la notion d'usager comme nouvelle forme de subjectivité politique. Est-ce que vous pourriez préciser ?

**M.P.-B. :** Ma préoccupation pour cette notion a deux origines. D'une part, interne à la théorie, c'est Foucault qui, à la fin de sa vie, avance cette notion d'usage comme une proposition possible pour une philosophie pratique. On ne cessait de demander à Foucault quel était son programme, et la seule chose qu'il répondait, de ce côté-là, c'est l'usage, *L'usage des plaisirs*<sup>5</sup>... D'autre part, simultanément, j'ai mené des enquêtes pour *Vacarme*, avec des collectifs d'usagers. La notion de «lutte des usagers» fait une brève apparition dans une partie du mouvement social des années 60<sup>6</sup>. 1995 était un hybride très curieux entre une revendication sociale classique (autour de la question des salaires, des acquis sociaux) et des mouvements d'un autre genre. Par exemple, les gens d'*Agir ensemble contre le chômage (ACJ)*<sup>7</sup> ont revendiqué un revenu minimum d'existence, ils ont été investir les guichets des bureaux des aides sociales. Dans ces cas-là, le sujet politique de la lutte est l'usager et non le citoyen abstrait. L'usage est un rapport concret qui est à la fois un rapport de liberté et de dépendance. Je fais usage, je ne suis pas libre de m'en passer mais, pour autant, ce dont je fais usage, je n'y suis pas enchaîné sans possibilité de latitude ou de marges, de

jeux. L'usage se définit, à mon sens, comme un rapport de liberté dans la dépendance vis-à-vis de l'objet de sa propre lutte. Pour les usagers de drogues, il n'y a pas de possibilité de s'abstraire d'un seul coup, mais ils affirment qu'à l'intérieur même de cette expérience (qui a ses contraintes, ses exigences, ses difficultés), il y a plusieurs manières d'être usager. Beaucoup de luttes politiques me paraissent avoir développé cette position particulière, qui n'est pas à strictement parler une position d'émancipation. D'où cette idée d'aller voir si cette notion d'usage pouvait avoir une consistance.

E.F. : Cette problématique est proche de celle des politiques minoritaires et des minorités. Quelle est la spécificité d'une politique de l'usage et des usagers par rapport à celles-ci ?

**M.P.-B. :** C'est la même question, à cette différence près qu'elle est envisagée non à partir des expériences mais à partir des pratiques. La problématique minoritaire, telle qu'elle se constitue chez Deleuze et Guattari<sup>8</sup>, est d'abord une question de positions. L'opposition majorité/minorité est en ce sens esthétique : c'est une manière différente de percevoir, ce que Rancière reprend à travers sa notion de «partage du sensible». Au fond, on se sent *minoritaire*, parce qu'on se sent exclu. À partir d'une réflexion sur la culture gay, Foucault passe de la question de savoir comment on se sent à celle de savoir comment on se conduit, comment on se fait. Donc intervient dans l'analyse toute une série de notions qui ont trait à la conduite et à l'appropriation des normes. Chez Judith Butler, on peut déceler la même évolution. *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*<sup>9</sup> est une réflexion sur l'usage que les minorités font du vocabulaire stigmatisant qui les exclut. Butler parle de la renégociation des usages hérités : comment on invente le nouvel usage d'un mot qui est historiquement chargé de haine.

E.F. : Pour que la lutte des usagers soit politique il faut qu'elle concerne aussi, d'une manière ou d'une autre, l'ensemble du corps social. Comment la lutte de certains pour un usage de la drogue, des médicaments ou des prestations sociales peut-elle nous concerner tous ?

**M.P.-B. :** Cela rejoint une difficulté contemporaine, qui est liée à l'idée même de démocratie de proximité. Tout le monde affirme maintenant que la démocratie doit cesser d'être au-dessus de l'intérêt des citoyens et se préoccuper de ce que les gens vivent. Affirmer cela, c'est immédiatement se confronter à la question de l'articulation entre le spécifique et le général. Comment éviter de réduire les mobilisations d'usagers à la figure du «nimby» : «not in my backyard», pas dans mon arrière-cour, pas de boutique d'échange de seringues dans mon quartier, etc ? Tenir au spécifique suppose d'y introduire ou d'y déceler une puissance subversive vis-à-vis de la norme majoritaire. Comme le disait Deleuze : «la minorité c'est tout le monde, la majorité c'est personne»<sup>10</sup>. Autrement dit, les normes qui nous sont imposées ne sont les normes de personne, l'idéal majoritaire est un idéal totalement abstrait. C'est en un sens ce que retrace le film de Gus Van Sant, *Harvey Milk* : d'un côté le conseiller Dan White, futur assassin de Milk, représente un quartier qui se bat pour ne pas accueillir un hôpital psychiatrique (c'est une sorte d'icone du nimby) ; de l'autre Milk est lui aussi, si l'on veut, représentant d'un territoire, le quartier gay de Castro, mais en tant que ce territoire concerne virtuellement les gays de Phoenix, du Minnesota, etc., et aussi les jeunes rejetés susceptibles d'être accueillis dans l'hôpital dont White ne

veut pas. Et aussi tous ceux qui ne se reconnaissent pas dans Anita Bryant et sa croisade anti-homo – ceux que Milk appelle «the usses», «les nous autres».

La norme majoritaire hétérosexuelle est difficile à vivre pour tout le monde y compris pour les hétérosexuels. Il s'agit donc de la fissurer, mais pour cela, on a besoin de s'adosser à des expériences de minorités constituées. Il faut bien qu'il y ait des gens qui prennent en charge la lutte, parce qu'ils sont plus directement exposés à cette norme que d'autres, pour que celle-ci se mette à bouger, à être ébranlée. Il faut penser ensemble le minoritaire comme devenir de tout le monde, et la minorité comme pôle particulier qui ne concerne pas tout le monde, comme expérience singulière qui a une valeur critique. Concrètement, l'obtention du Pacs par les gays a débouché sur des usages de ce droit qui vont bien au-delà des seules unions homosexuelles, de telle sorte que le Pacs constitue à présent une alternative au mariage.

E.F. : Cette réconciliation du spécifique et du général est déjà présente chez Marx avec l'idée de la classe prolétarienne comme classe universelle. Qu'a-t-elle de particulier dans le contexte des politiques dites minoritaires ?

**M.P.-B. :** Chez Marx, la tension se résout dialectiquement dans une dissolution de toutes les classes. Une fois la société sans classe advenue, la tension de l'universel et du particulier disparaît. Le tour d'écrou supplémentaire de la problématique minoritaire c'est, d'une part, qu'elle sort du centrage économique ; on considère que tout n'est pas en dernière instance économique, et d'autre part, qu'elle n'envisage pas de résolution définitive. Parler de *Queer Nation* n'a évidemment aucun sens. Cela ne peut être qu'un mot d'ordre ironique. La lutte entre majorité et minorité est une lutte sans fin, qui est vouée à se reproduire et à se déplacer perpétuellement.

E.F. : C'est une pensée et une pratique politiques qui impliquent qu'il n'y aura pas d'avenir révolutionnaire. Et c'est parfois un reproche que l'on adresse aux politiques minoritaires. Vous parlez dans *D'après Foucault* d'une «radicalité pragmatique», disant que «la lutte des usagers n'a ni le temps d'être révolutionnaire, ni la patience d'être réformiste»<sup>11</sup>. Pouvez-vous préciser quel serait ce troisième terme ?

**M.P.-B. :** Oui, on est plus dans le modèle de la bataille perpétuelle que de la lutte finale. Ce qu'ont en commun la référence à la révolution et celle à la réforme c'est de penser toujours les luttes par rapport à un avenir qui leur donne leur force, qui donne un moteur à la politique, mais qui en même temps la détourne des considérations urgentes de l'actuel. Il me semble que la question a été posée, et assez rapidement recouverte, à la fin des années 70 : la tentative de constituer une politique qui ne se définit pas depuis un horizon, qu'il soit de renversement radical, comme l'horizon révolutionnaire, ou de progrès indéfini, comme l'est celui du réformisme. Il s'agit de se situer dans un présent tellement immédiat que toutes ces questions-là sont déjouées. Cette question rémerge régulièrement. Par exemple, au début des années 90 avec les mouvements autour du sida qui étaient sans horizon au sens le plus strict du terme. Qu'est-ce qu'on fait quand on est confronté à une urgence immédiate qui suppose que l'on mette par terre les systèmes dans lesquels on est pris ?

Aujourd'hui, on n'en est plus là, au sens où ce qui caractérise la période actuelle, notamment du point de vue écologique, c'est son absence d'horizon, et la catégorie d'usage m'intéresse précisément dans ce contexte : est-ce qu'on peut se servir de cette notion pour définir un horizon

qui ne serait pas l'horizon d'une société réalisée, d'une utopie, mais d'une pratique différente ? À mon sens, la seule manière de rendre audible, au niveau des comportements individuels, la nécessité de modifier ses façons de faire, c'est de produire de nouvelles pensées de l'usage. Tant qu'on est dans un discours répressif du type : «Il faut arrêter de manger de la viande, de polluer», etc., on ne gagne pas grand-chose.

E.F. : Pour revenir à la question du statut politique de la parole du philosophe : considérant les usagers comme des producteurs de savoirs, le plus souvent assujettis, est-ce au philosophe de produire un discours sur ces usages ? Comment écouter la parole des usagers eux-mêmes ? Faut-il les publier, leur donner la parole, les laisser la prendre ?

**M.P.-B. :** Le philosophe n'est pas là pour apprendre aux usagers ce qu'ils doivent faire. Par contre, il a un rôle d'éclaircissement des difficultés dans lesquelles les gens se trouvent. Il y a éclaircissement, mais du coup également intensification, car quand on y voit plus clair on peut appuyer davantage sur telle ou telle action. J'ai consacré une partie du séminaire de ce trimestre à ce que j'ai appelé «les dilemmes de l'usage», dilemmes qui se posent à l'intérieur même des pratiques mais qui engagent des choix philosophiques : faut-il compter sur une remise en cause des modes de vie existants pour avoir une efficacité transformatrice dans les systèmes collectifs ? Peut-on penser une politique des modes de vie ? Est-ce que c'est en utilisant moins d'eau pour se brosser les dents qu'on va changer des choses ? Ce sont des questions que la philosophie n'invente pas, qu'elle recueille, mais qu'elle peut essayer de clarifier : qu'est-ce qu'on appelle l'individualisme ? Quel type de rapport peut-on penser entre les comportements individuels et le collectif ?

En ce qui concerne la façon d'écouter la parole des usagers eux-mêmes, des collectifs politiques, il me semble qu'ils manquent très souvent d'un lieu spécifique pour cela. Ils produisent une parole qui est soit une parole interne, soit une parole de représentation. Très souvent le lieu intermédiaire, qui est celui de la réflexion, de la mise à plat des difficultés, manque. On a constitué *Vacarme* en se disant que l'enjeu d'une revue était aussi ça : arriver à croiser les paroles et les registres de telle manière qu'on obtienne un discours qui soit le plus libre possible.

1. [HTTP://WWW.CIPH.ORG/FICHIERS\\_PROGRAMME/CIPH\\_PROGRAMMESEMESTRE.PDF](http://www.ciph.org/fichiers_programme/ciph_programmesemestre.pdf)

2. *VACARME*. [HTTP://WWW.VACARME.ORG/](http://www.vacarme.org/)

3. [HTTP://WWW.CIPH.ORG/](http://www.ciph.org/)

4. VOIR *LE MAÎTRE IGNORANT*.

5. AVANT-DERNIER OUVRAGE DE FOUCAULT, ED GALLIMARD, 1984.

6. EN DÉCEMBRE 1998, LES MILITANTS D'ACT UP INVESTISSAIENT LA DDASS

DE PARIS POUR PROTÉGER CONTRE LES DIFFICULTÉS D'OBTENTION

CROISSANTES DE L'ALLOCATION ADULTE HANDICAPÉS (LAAH), QU'ELLE GÈRE

EN PARTIE ; ILS RÉCIDIVÈRENT QUELQUES MOIS PLUS TARD, POUR EXIGER LE

MAINTIEN D'UN LIEU D'ACCUEIL POUR USAGERS DE DROGUES, MENACÉ DE FERMETURE SOUS LA PRESSION DE RIVERAINS HOSTILES.

EN OCTOBRE 1999, LES MILITANTS D'ACT UP OCCUPAIENT UNE AUTRE

ANTENNE, RUE DE LOUVRE – CELLE OÙ SIÈGENT LES COMMISSIONS

DÉPARTEMENTALES DE LAIDE SOCIALE, CHARGÉES DE RADIER LES RMISTES

RÉTIFS À «L'INSERTION». CF. [HTTP://WWW.VACARME.ORG/ARTICLE27.HTML](http://www.vacarme.org/article27.html)

7. [HTTP://WWW.VACARME.ORG/](http://www.vacarme.org/)

8. *MILLE PLATEAUX*, EN PARTICULIER LE CHAPITRE 10.

9. *LE POUVOIR DES MOTS, POLITIQUE DU PERFORMATIF (EXCITABLE SPEECH, A POLITICS OF THE PERFORMATIVE)*, TRADUCTION DE CHARLOTTE NORDMANN

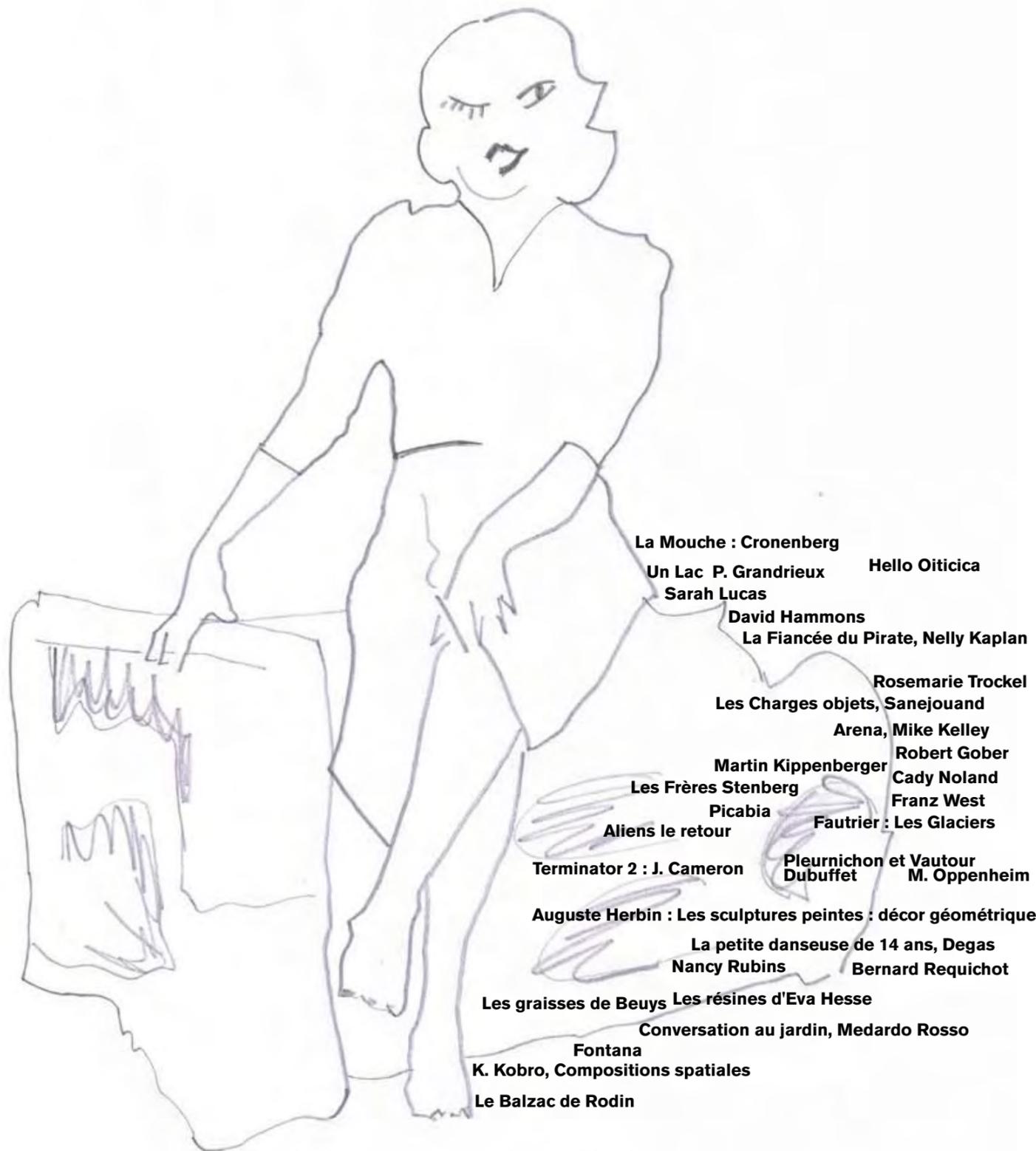
AVEC LA COLLABORATION DE JÉRÔME VIDAL. 2004, ÉDITIONS AMSTERDAM.

10. NOTAMMENT DANS *L'ALPHÉBÉTAIRE*, LETTRE G COMME GAUCHE.

11. *D'APRÈS FOUCAULT – GESTES, LUTTES, PROGRAMMES* DE PHILIPPE ARTIÈRES

ET MATHIEU POTTE-BONNEVILLE. ED LES PRAIRIES ORDINAIRES, COLLECTION

ESSAIS, 2007.



Ma mémoire est comme ma sculpture, pleine de trous

# SPECTACLE / PEREZ & BOUSSIRON – UN THÉÂTRE QUI TABASSE

INVITÉS AU GRAND PALAIS POUR *LA FORCE DE L'ART 02*, PUIS À L'ESPACE 315 (LE FESTIVAL DU CENTRE POMPIDOU), SOPHIE PEREZ ET XAVIER BOUSSIRON DÉLOCALISENT LEUR ENTREPRISE THÉÂTRALE POUR MIEUX RAILLER LA CRISE DE LEUR SECTEUR.

Les gens de théâtre qui craignent de passer pour des ringards se passionnent en général pour l'art contemporain. Cet enthousiasme tâtonnant serait méritoire s'il ne s'arrêtait pas trop souvent à quelques signes extérieurs de branchitude qui ne trompent personne. Des responsables de lieux dédiés au spectacle vivant se plaisent ainsi à citer en exemple PS1. D'autres se grisent de promesses de renouveau en échafaudant des partenariats avec une galerie, un centre d'art ou un FRAC. Des metteurs en scène se flattent de monter des spectacles dans des scénographies «white cube». D'autres font appel à une personnalité en vue du monde des arts plastiques pour leur fournir un habillage conforme à l'idée qu'ils se font du chic. En marge de ces mariages arrangés de la carpe et du lapin, il existe des rencontres heureuses entre théâtre et art contemporain dont Sophie Perez et Xavier Boussiron constituent, en France, les représentants les plus enthousiasmants. Au sein de la compagnie du Zerep, ils imaginent depuis une dizaine d'années un ravagotant théâtre fourre tout, comme une version jusque-boutiste de l'injonction d'Antoine Vitez : «faire théâtre de tout».

## LE THÉÂTRE DANS SES GRANDES LARGEURS

La grandeur de la démarche de Perez et Boussiron est d'assumer à cent pour cent leur inscription dans le théâtre, au sens le plus large. À la suite des expérimentations que les avant-gardes historiques (dadaïstes et futuristes) ont menées en introduisant sur la scène des éléments empruntés au cirque ou au music-hall, leurs spectacles agencent des séquences hétéroclites issues du cabaret et de la revue, des tours de magie avec lévitations enfumées et lancers de couteaux en veux-tu en voilà, des pièces à sketches avec imitations de vedettes du show-biz et pantomimes grotesques, du théâtre de boulevard, jusqu'à des formes plus archaïques comme le théâtre d'ombre ou la *commedia dell'arte*. Ils recyclent également avec une ironie mordante le grand drame classique (*Laisse les gondoles à Venise* en 2005, d'après *Lorenzaccio* de Musset), les reconstitutions historiques avec costumes d'époque (*Gombrowiczshow*, 2008), le tour de chant et la comédie musicale avec ritournelles de station-service, le théâtre de qualité française à la «Franchon» (contraction de leur cru entre Françon et Planchon), le théâtre d'auteur à sa mère (Olivier Py), voire le spectacle équestre (*Bartabas tabasse*, la performance qu'ils mijotent pour *La Force de l'art 02*, sous réserve que les budgets soient maintenus). Comme ces fantômes qui, dit-on, hantent les endroits où le cours des choses a pris un mauvais virage, Perez et Boussiron font retour sans pitié sur ces multiples repères esthétiques et les détournent au contact d'éléments radicalement autres : textes «poi-poi» de Picabia et d'Arnaud Labelle-Rojoux (*El Coup du cric andalou*, 2004), adaptation d'une méthode pour apprendre à nager sans eau écrite en 1932 (*Mais où est donc passée Esther Williams*, 1997), conférence sur les maladies nerveuses (*Leutti*, 2002), jargon visuel saturée de bibeloterie douteuse, accessoires maison aux connotations sexuelles explicites, tour de poterie (*Enjambe Charles*, 2007), etc. Scénographe de formation, Sophie Perez met toujours le paquet question décor en explorant la matérialité du lieu scénique dans ce qu'elle a de plus hasardeux. La scène est peuplée d'éminences rocheuses en carton-pâte disgracieuses et très casse-gueule ainsi que de pépites dorées extralarges évoquant une installation de Louise Bourgeois (*La Destruction du père*). On ne négocie pas non plus sur les costumes, les masques et les perruques. Les comédiens se changent à un rythme d'enfer avec un plaisir non dissimulé, et une prédilection pour les travestissements en tout genre. Grelots, pompons, franges, galons, boas fluo, festons, plumes, fourrures et touffes de doreloterie... la garde-robe cumule les exotismes et carnavales les corps. L'ajustement hyper-moulant des panoplies opère d'audacieuses mises en relief des membres et amplifie l'inspiration sulfureuse des positions. Cette exubérance visuelle est à l'image d'un art qui consiste en permanence à s'exagérer.

## ÇA BRANLE DANS LE MANCHE

Les comédiens que l'on retrouve d'un spectacle à l'autre – Sophie Lenoir, Stéphane Roger, Gilles Gaston-Dreyfus... – sont passés maîtres



dans l'outrance et la boursofflure. Gouailleurs, moqueurs, cruels, avilissants, les comportements sont systématiquement dans l'excès, avec un superbe éloignement des bonnes manières. Avides de shakespeare, de bécasseries obsessionnelles et autres arlequinades, les personnages sont des as de la pantalonade et du slapstick. Tout pour l'effet scandaleusement théâtral ! Vive le pathos qui sonne faux, le cabotinage le plus horripilant, les mélodrames vaseuses, les tirades aberrantes, l'éloquence en toc, les babilis énervés ! Au Zerep, on est prié de ne pas y aller avec le dos de la cuillère, qu'il s'agisse de camper une soubrette sans-façon-merci, un gentil satyre, un fâcheux aviné, une lolita pas farouche, un histrion narcissique qui cherche son clown, un trublion pervers, un Monsieur Loyal ayant la phobie des temps morts, un jeune premier peigne-cul ou une grosse chaudasse détroquée. Arrive un moment où la distribution des rôles finit par se brouiller. Les comédiens saccagent leurs propres personnages comme on détruit un jouet. Ils y vont à la hache dans l'aggloméré humain et renoncent aux traits conventionnels d'une construction psychologique au profit d'une fragmentation cubiste. Tous sont en proie à des pulsions physiques volcaniques, au bord de l'apoplexie. Les corps libèrent tout ce dont ils sont capables : larmes, fous-rires inextinguibles, bégaiements, hurlements, borborygmes, pets... Il y a là une volonté de pousser chaque geste, chaque parole et chaque bruit jusqu'à saturation, les prolonger infiniment dans un tourbillon de répétitions, de déraillements, de courses, de pieds dans le tapis, de dégringolades et de ravaudages de dernière minute. Une même séquence peut ainsi être reproduite plusieurs fois avec un niveau d'hystérie qui va crescendo, comme les faux départs réitérés au début d'*El coup du cric andalou* ou l'épisode de l'écrabouillage de marmotte dans *Gombrowiczshow*. Les choses ratent avec un affaiblissement désinvolte parce que le moindre résultat atteint est tout de suite rejoué, en mal. Le récit s'auto-dévore dans l'instant même où il s'élabore. Les comédiens raturent sans ménagement ce qu'ils produisent. Un principe d'auto-enchaînement «à la va comme j'te pousse» commande alors la dramaturgie : chaque scène devient le prétexte à continuer le spectacle avec une prédilection pour le «pas fait ni à faire». Ça branle dans le manche, les scènes filent à vau-l'eau, tout se délite, c'est la débâcle collective. L'acte de représenter insiste sur ses propres faiblesses, exhibe ses grosses ficelles, tournent au ridicule ses agencements. Le commentaire se superpose à l'action, se décolle et se recolle en faisant saillir des giclées de second degré. Le théâtre se moque de son apparence, ne soigne

pas sa ligne. Dire plus pour signifier moins. Et tant pis si on s'embourbe dans les schmilblicks conceptuels, les cafouillages esthétiques et les fautes de goût indéfendables. Dans une atmosphère lendemain de cuite, la mise en scène fait la part belle aux hiatus, disjonctions, faux raccords, sautes de rythme, incartades sans suite et histoires de fesses laissées en plan : «Mesdames et Messieurs, dans quelques instants, sous vos yeux ébahis et sans chichis, Grumo va bouffer la raie de Nadia» (*El Coup du cric andalou*). Mais contrairement aux apparences, rien n'est laissé au hasard, tout est consciencieusement réglé et longuement répété pour atteindre une intensité comique maximale. On est loin de l'improvisation brouillonne. La méthode Perez-Boussiron produit la preuve de sa capacité à conjurer l'imbécillité par le rire, à déconstruire les mythologies qui nous ambiancent et à régénérer un art théâtral dont l'un des seuls liens avec le monde d'aujourd'hui est d'être en crise.

## LE GRAND SHOW DANS LE VIDE

L'invitation qui leur est faite à *La Force de l'art 02* puis à l'Espace 315 du Centre Pompidou consacre leur volonté de faire œuvre par-delà les lignes de partage entre les territoires artistiques. Sur la foi des informations dont on dispose, ce déplacement vers des espaces d'exposition n'augure pas d'une muséification de leur formule. Au contraire, en dehors de ses frontières, leur motif théâtral devrait jouir d'une prévalence toute particulière. Familier de la salle des spectacles vivants du Centre Pompidou, le tandem Perez-Boussiron va investir l'Espace 315 dans le cadre du Festival conçu par Bernard Blistène, dont «l'ambition est de replacer la création vivante dans son ensemble au cœur de la mission du Centre.» Leur proposition prend la forme d'une sculpture de taille à tenir tête à toute angoisse du vide : un masque monumental de *commedia dell'arte* avec gros tarin vrillé «entre Michel Galabru et Casanova», dixit Boussiron, accueillera les visiteurs. Visiteurs qui pourront devenir spectateurs en passant derrière le masque dont l'intérieur abritera une scène façon théâtre de poche. La compagnie du Zerep s'y produira pendant trente jours consécutifs (de 15h à 19h) avec des extraits bien sentis de leurs spectacles, des performances inédites et quelques *featuring* venus faire ce pour quoi ils sont doués : Doris Uhlich, Claudia Triozzi, Philippe Katerine, Frères Bogdanoff, Arnaud Labelle-Rojoux, musicien de rue dont le répertoire est exclusivement dédié à Barbara Streisand... Si cette installation farcie de performances devrait permettre de sonder le sanctuaire fantasque du for intérieur de ses

créateurs, le spectacle qu'ils proposent quelques mois plus tôt à *la Force de l'art 02* promet de purger le refoulé de la grande famille du théâtre. «Ce genre de manifestations, c'est un peu comme le 14 juillet ; les armées défilent avec toutes leurs artilleries sans jamais montrer comment ça fonctionne vraiment», déclarent Perez et Boussiron avant d'annoncer qu'ils vont jouer à fond le jeu de la commande que leur a passée Jean-Yves Jouannais : réaliser une performance sur l'art français. L'idée est de s'emparer d'un récent fait divers qui a agité le landerneau théâtral : le 21 décembre 2008, Bartabas a été placé en garde-à-vue après avoir sauvagement mis en pièces le mobilier de la DRAC Île-de-France en apprenant le montant de la subvention allouée à son académie équestre versaillaise. *Bartabas tabasse* est «une performance de boulevard à visée documentaire», selon l'appellation de ses auteurs. Une reconstitution à leur manière de ce qui s'est passé entre le gitan chic de l'art équestre et le directeur régional des affaires culturelles : lancé de chaise dans une vitrine, concassage de photocopieur, arrachage de radiateurs. Pour l'occasion, une écuyère cirassienne flanquée de son cheval et un bataillon de 50 accordéonistes seront de la partie (si les conditions techniques sont réunies). En ces temps d'avaries – ésoétisme de l'administration culturelle, baisses des subventions, remise en cause du régime de l'intermittence, sclérose générationnelle, vexations infligées par la télévision publique pour qui le salut du théâtre passe par Line Renaud et Muriel Robin –, le coup de sang de Bartabas revu et corrigé par la fine équipe du Zerep devrait acquérir pour certains une puissante fonction cathartique... dans l'acception médicale du terme : «se dit d'une substance qui purge légèrement les intestins.»

## PAR STÉPHANE MALFETTES

### AGENDA

*BARATABAS TABASSE* : LE 28 MAI 2009 AU GRAND PALAIS (*LA FORCE DE L'ART 02*)  
*LE FARGI* : DU 21 OCTOBRE AU 23 NOVEMBRE 2009 AU CENTRE POMPIDOU (LE FESTIVAL)

### ILLUSTRATION :

VUE DE LA SCÈNE «ENJAMBE CHARLES», C<sup>o</sup> DU ZEREP

# ANALYSE / OLIVIER BARDIN – DES SOCLES POUR LA VIE RÉELLE

LES EXPÉRIENCES INDIVIDUELLES, CONSCIENTES ET INCONSCIENTES, SONT AU CENTRE DE LA PRATIQUE D'OLIVIER BARDIN, PARCE QU'IL RÉFLÉCHIT SUR LES CONDITIONS DE LA PRÉSENCE ET DE L'EXISTENCE DU SPECTATEUR. ON POURRAIT MÊME Y VOIR LA CRÉATION D'UNE COLLECTIVITÉ ÉPHÉMÈRE ET SPONTANÉE DANS L'EXPOSITION.

Au début on ne voit rien, on ne comprend pas vraiment ce qui se passe, parce qu'il n'y a d'abord pas grand chose qui accroche le regard, si ce n'est, parfois, une série de portraits photographiques aux yeux tournés vers nous, ou un individu qui nous interpelle. L'élément restant de l'exposition est chétif, parfois emprunt de banalité, ou encore invisible, parce que nous, spectateurs, sommes invités à devenir l'objet de l'exposition. Nous sommes donc, dans tous les sens du terme, son «sujet» car la seule chose à laquelle nous pouvons nous confronter sur le moment, sans être envahi de doutes, ne reste que nous-même, et des alter ego en chair et en os, si on a de la chance. Un basculement s'effectue donc du spectateur embrouillé dans son scepticisme plus ou moins bienveillant, vers le spectateur devenu premier objet de la réflexion. Autrement dit, le tireur en restant tireur devient aussi cible. Sans doute il est ici question de regards qui s'entrecroisent et se fuient.

Des lignes de vision pour objet, des vecteurs, des trajectoires, des directions, des déplacements de corps dans l'espace, et même si le matériau premier pourra sembler inconsistant, Olivier Bardin ne traite pas du vide. Il travaille au contraire les modalités de la présence et de la rencontre dans l'espace d'exposition. Et il aurait confiance en l'interaction créée entre les personnes présentes et les embryons d'œuvres qu'il a disséminés, parce qu'il cherche à mettre en place un cadre d'atmosphère douce, un état d'apesanteur, où les masques, pour le moins, se transforment. Un environnement aussi, par lequel chacun est invité à prendre conscience qu'il fait partie d'un groupe, qu'il fait partie d'un dispositif qui tente de considérer une collectivité d'humains. L'attitude et la participation de chacun entrent donc en jeu, au point de donner, pour certains interprètes, une chorégraphie.



L'installation pour la Tate Liverpool par exemple était un ensemble de fauteuils identiques en cuir, de type gentlemen's club. Situés dans la première salle de l'exposition, ces fauteuils étaient juste dirigés vers la porte d'entrée. C'était une sorte de salle de repos. Assis, le spectateur devient la pièce elle-même, tout comme sa position transforme chaque personne entrant en sujet de contemplation. Quelle chose proche d'un Tino Sehgal sans scénario, dont les acteurs improvisent et ne sont pas choisis, et où tout repose sur la durée d'une expérience. Disons qu'Olivier Bardin, sans clin d'œil à un rétro-futurisme convenu, crée un espace-temps autonome et parallèle à celui de la galerie, et peut-être par là interroge-t-il cet espace-temps, si particulier, qui est celui de l'exposition et de ceux qui ponctuellement l'arpentent. Tout est une question d'état (second).

Bref, c'est quand même dans la forme un peu décevant... Il apparaît périlleux cependant de trancher dans cette pratique, qui pourrait revendiquer à la fois la faiblesse (plastique) et la modestie. En poussant un peu la question, l'absence de forme peut bien suffire : pourquoi



réaliser une sculpture, développer les grandes théories de la Gestalt, citer les recherches comportementalistes, voire béhavioristes, quand la présence d'un public qui s'identifie en tant que tel peut suffire à l'élaboration d'une œuvre, et par ce biais la rendre pertinente ? Ou encore, pourquoi tenter la fabrication de micro-objets, ou cacher ses pièces, quand il suffit de ne pas en mettre, d'en mettre des ersatz, ou des supports ? Les objets présentés par Bardin ne pourraient être, en conséquence, que des socles pour la vie réelle mais ils ne jouent pas la disparition. Dans une partie de son travail, en outre, la parole, la caméra ou l'appareil photo sont les moyens de captation de l'autre et de l'instant. Ces outils viennent souligner une pratique concentrée dans des dispositifs, même si, encore une fois, l'expérience de l'œuvre se suffit à elle-même.

Et de fait les installations d'Olivier Bardin demandent un type très spécifique d'effort : de la concentration dans l'anticipation, la contemplation et l'analyse des attitudes, vers un minimum de prise de risque, dû, en plus, à l'injonction tacite à rester dans l'espace et à donner de

son temps ; c'est-à-dire se faire regarder, seul, en face d'un miroir.

L'humanisme du travail de Bardin est assez classique, dans le sens où il place le Sujet dans une perspective, dans le sens où aussi, il vient, insidieusement mais avec générosité, conditionner ses comportements. Ces dernières préoccupations, quand les arts visuels contemporains misent trop sur une idéologie de la distance et de l'individualisme, le «chacun pour soi», mettent le doigt sur une nouvelle question : celle de la posture.

Quiconque a pris l'habitude de se promener dans les lieux dédiés à l'art sait à quel point on peut changer de comportement en fonction d'un contexte. L'exposition est bien un lieu où un pouvoir s'exerce en proposant un code de conduite. Autrement dit la galerie est, au moins pour le spectateur, un espace dans lequel des postures peuvent s'exhiber. Olivier Bardin démonte pour les recréer ces dispositifs fictionnels et ces formes du pouvoir.

D'ailleurs peut-être que le geste principal de Bardin pour *La Force de l'Art*, son coup de maître, est d'avoir demandé qu'on lui construise une salle en forme d'ellipse, métaphore d'un saut par dessus le vide, désignation d'un espace de liberté à investir.

PAR DAMIEN AIRAULT

ILLUSTRATION :  
EXHIBITION CONTINUES, 2008, POUR L'EXPOSITION  
*THE FIFTH FLOOR : IDEAS TAKING SPACE* À LA TATE, LIVERPOOL, 2008,  
PHOTOGRAPHIE COURTESY DE L'ARTISTE

AGENDA :  
*LA FORCE DE L'ART 02*, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN 2009, GRAND PALAIS, PARIS.

## SON / L'INTIME DÉSIR DE L'ÉCOUTE

LE SON CHANGE. NON PAS QU'AUJOURD'HUI IL S'ABSENTE DE L'ÉCOUTE, ET QUE SON EXPÉRIENCE DEVIENDRAIT ANNEXE (C'EST PRÉCISÉMENT L'INVERSE DONT IL S'AGIT), MAIS IL RÉPOND AUSSI À DES QUESTIONS CRITIQUES DE PERCEPTION VISUELLE, DE MATIÈRE ET D'ABSTRACTION DES IMAGES, D'ONTOLOGIE DES SIGNES, DE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'ESPACE ET DU TEMPS DANS LES ARTS PLASTIQUES. CE FAISANT, ET À TRAVERS TROIS ŒUVRES D'ARTISTES (VÉRONIQUE AUBOUY, SAËDANE AFIF, DOMINIQUE BLAIS), IL OUVRE LA VOIE À UNE CERTAINE INTIMITÉ, ET À LA SPATIALISATION DES DÉSIRS DE L'ÉCOUTE.

OÙ EST LA LITTÉRATURE ?

Dans ce panorama de la création française que propose l'édition 2009 de *La Force de l'art*, l'un des sujets qui apparaît vite est celui de la littérature : il propose une cohérence, élastique mais tenue, qui traverse par transparence de nombreuses œuvres de l'exposition. Ainsi de l'origine des pièces (Stéphane Calais travaille à partir de la chambre de Bruno Schulz), des procédures les produisant (en 1985, Gérard Collin-Thiébaud copiait *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert), d'un imaginaire fabulateur et encyclopédique, borgésien à sa façon (Alain Bublex retourne sur les traces de la ville de Glooscap qu'il a inventée voilà presque vingt ans), autant d'entrées dans une même question : où est la littérature ? Jean-Yves Jouannais, inlassable arpenteur des mutations du récit, moins des métamorphoses du roman contemporain que de sa mise en phase avec la création la plus aventureuse, c'est-à-dire plastique dans bien des cas, y poursuit l'aménagement d'une poétique singulière et innovante (déjà entreprise dans des essais comme *Artistes sans œuvres* (voir p.23), la revue *Perpendiculaire*, un roman : *Jésus Hermès Congrès*, et aujourd'hui la lecture/performance à Beaubourg de *L'Encyclopédie des guerres*). Parallèlement, assure-t-il, Jean-Louis Froment et Didier Ottinger participent de cet intérêt, certes différent pour chacun d'eux, pour l'écriture et ses différents registres. De fait, certains artistes de *La Force de l'art* explorent la littérature, pour parasiter, dynamiser mais aussi simplement expérimenter la structure des mots et du langage qui demeure aussi textuelle que visuelle et sonore, à l'instar du projet de lecture intégrale d'*À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust que, depuis le 20 octobre 1993, filme Véronique Aubouy. L'écriture proustienne, sensible, sophistiquée, souple comme une onde irrigue donc la recherche de la cinéaste qui demande à des lecteurs, de tous milieux professionnels et toutes générations confondues, d'en lire deux à trois pages dans le lieu de leur choix. Ce film, *Proust lu*, constitue dès lors une métamorphose du récit et de la relation que le spectateur entretient avec lui, un portrait sociologique sans fin, une écriture classificatoire de toute part traitant de l'humanité, un éloge enfin de la voix, de la lec-

ture ou de la récitation, de l'objet-livre face à la caméra, filmé dans la parole même. De plus, pour accéder à la projection du film de Véronique Aubouy, qui est présenté dans la *Géologie blanche* de Philippe Rahm, il faut longer un couloir : progressivement, les sons du Grand Palais doivent s'y dissiper, puis s'effacer pour laisser enfin place au texte, c'est-à-dire au son, au souffle, à la voix enregistrée. Or cette voix, dont Jacques Derrida développait dans *La Voix et le phénomène* le caractère de présence hors du corps, hors de soi-même, a comme principe, dans certains dispositifs audiovisuels, de simuler avec l'image un fondu enchaîné perceptif, ou inversement de faire voler en éclats le rapport images/sons (quand le jeu des tensions sémiologiques prend le dessus). Et puis, ces volumes, un espace d'exposition qui se laisse inévitablement entendre (la *Géologie blanche*) et celui, subjectif, produit par la perception sonore de la lecture et de l'image (le temps proustien devenu film, ses espaces fictionnels) se télé-coperont sans doute pour être parcourus, mentalement, par le spectateur.

TELLE L'ÂME SONORE DES LIEUX

En 2005 avec *Power Chords*, Saädane Afif compose une impressionnante installation de onze guitares électriques et amplificateurs où ces instruments, pilotés par un ordinateur, jouent seuls des accords inspirés d'un article de Patrick Eudeline, dans *Rock and Folk*, sur le minimalisme des chansons rock. En même temps, cette installation est inscrite – en citant pour cela le bâton chromatique d'André Cadere – dans une réflexion sur les combinatoires, les séquences, l'allusion et la référence, la couleur. La stylistique des chansons est importante pour Saädane Afif qui, entre autres, a produit *Lyrics* en 2005 au palais de Tokyo. Format post-rock qui mêle la culture populaire à l'exploration de l'espace, l'invisibilité sonore à un certain environnement sensoriel, la transposition et les mutations des signes à l'éphémère énigme des sons... Le catalogue *Power Chords* (Les Presses du réel, 2006) la relaie, cette clarière de guitares électriques où les sons réverbérés, liquides ou aériens, distordus, modulent l'espace, mais dans une absence de corps

qui fait étrangement écho – et déception – aux mythologies incarnées du rock... Pour *La Force de l'art*, Saädane Afif propose un programme radiophonique musical continu, 24h-24h, fait de chansons, nouvelles et anciennes, qui couvriront l'ensemble du territoire de Paris depuis le Grand Palais. D'ores et déjà, ce projet s'inscrit dans une histoire de la radio dans l'art contemporain qui, d'*Imaginary Landscape* n°4 de John Cage à *Oracle* de Robert Rauschenberg, de *Zona Radio : Keeping Time* de Maurizio Nannucci à *Radio Shack* de Vincent Eplay, redéfinit par et avec la radio (son objet, son dispositif) l'espace et la perception que l'on en a, le temps et ses temporalités diffractées, pour produire un imaginaire collectif procédant de l'actuel, du politique ou de l'intime... Car les détails d'une aventure personnelle, intérieure – ce que Roland Barthes appelait un «biographe» dans le champ littéraire – est à l'œuvre dans notre relation sociologique et historique à la radio, et dans nos souvenirs d'enfance de chansons, d'informations et d'émissions audio. Sans images, l'imaginaire s'engouffre dans la mémoire radiophonique mieux que dans aucun autre média : rien spectral, un autre contextuel, un dernier dynamique.

*Sans titre (Lustre)*, 2008 de Dominique Blais est présenté dans la *Géologie blanche* et s'inscrit dans une œuvre qui, déjà, a exploré le son à divers titres et avec finesse. Est-ce déceptif ? Ou bien de la tristesse ? dans *Sans titre (Melancholia)*, 2008, les éléments constitutifs d'un tourne-disque ont été sommairement désosés et – référence aux clusters de Ligeti ? – suspendus comme des grappes. Pourtant, la platine continue de tourner, et le craquement du dernier sillon d'être entendu, jusqu'à quand ? Dans *Transposition (Variation)*, 2009, le trompettiste Gordon Allen est filmé – plan-séquence et fond noir – toujours au seuil des perceptions visuelles et sonores du jazz improvisé. Et puis il y a *Les Disques* (2008-2009), des moulages de cymbales en grès d'Irak qui semblent flotter sur le sol, et qui, en réalité, se frottent contre la terre et la raclent, créant un bruit étrange de friction... Maintenant, *Sans titre (Lustre)*, 2008, dans *La Force de l'art* est une salle de maison bourgeoise (le centre d'art de La Galerie à Noisy-le-Sec) où, dans cet intérieur vide et domestiqué, un lustre est fait de branches en fer forgé

qui se terminent, non pas par des ampoules, mais par des petites enceintes sphériques. Le son remplace la lumière. Et ces enceintes diffusent précisément les bruits – enregistrés la nuit – de cette maison : grincements énigmatiques du parquet, craquements du sol... Comme dans la tension audio d'un film de David Lynch, telle l'âme sonore des lieux, ses fantômes... Dans cet espace et ce jeu sur la spatialisation, un filtre sur la vitre de la porte-fenêtre atténue la lumière, donne une luminosité crépusculaire et intense à cette pièce, demande au regard un temps d'adaptation. En provoquant l'imaginaire, dans un jeu d'oxymore où se déclinent bruit et quiétude, lumière et obscurité, la perception de *Sans titre (Lustre)* produit un univers intérieur, feutré, intime, et pourtant ouvert à l'étrangeté du monde, par le truchement de l'exploration de sons hypnotiques aux frontières du réel, de la mémoire et de l'invisible.

Lectures et souffles dans *Proust lu* de Véronique Aubouy où un protocole audiovisuel est mis en place pour jouer sur la langue proustienne et les voix qui la portent dans l'espace, esthétique radiophonique pour Saädane Afif, intériorité des lieux qui préfigure une tension de l'écoute, entre inconscient et pulsion, que la demi-obscurité de *Sans titre (Lustre)* de Dominique Blais rend fantasmagique, font du son un vecteur désirant (de l'espace, de l'intimité) qui correspond aussi à notre aventure avec cet ordre sensoriel. Inversement, mis en abyme, le son signe un nouveau désir du devenir de l'art contemporain. Jean-Luc Godard, en voix-off et dans *Histoire(s) du cinéma* disait déjà de Manet : «La peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole».

PAR ALEXANDRE CASTANT

1. Cf. «CRITIQUES SANS CAUSE (LA FUREUR DE DIRE)» PAR STÉPHANE CORRÉARD IN PARTICULES, N°23.

# ANALYSE / STÉPHANE CALAIS : EL BARROCO

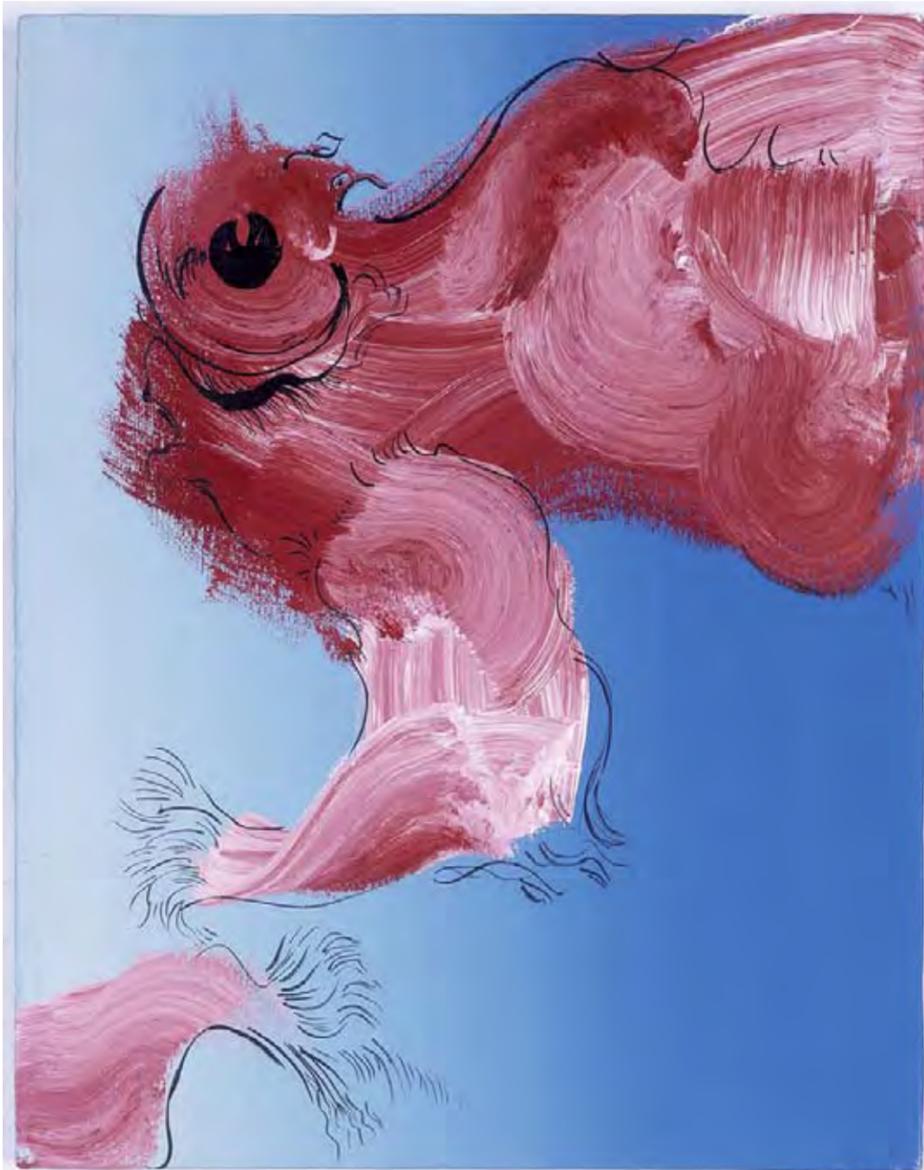
QUI Y A-T-IL DE COMMUN ENTRE DES ARTISTES COMME MILTON CANIFF, ART SPIEGELMAN, HONORÉ FRAGONARD, GEORGE CONDO, ETTORE SOTTASS, GÉRARD GASIOROWSKI, MAX ERNST ? PAS GRAND-CHOSE A PRIORI, SAUF SI L'ON SAIT QU'ILS APPARTIENNENT AU PANTHÉON DE STÉPHANE CALAIS ET QU'ILS LUI SERVENT À COMPOSER DEPUIS VINGT ANS UN UNIVERS BAROQUE SANS AUCUN ÉQUIVALENT SUR LA SCÈNE FRANÇAISE.

Les goûts de Stéphane Calais l'entraînent sur des terrains où incontestablement il est très efficace : le baroque, l'ornement voire le rococo. Des choix politiques et surtout pas marketing. Des choix incompris par beaucoup de monde pendant de nombreuses années. « Dans d'autres pays, il y a des artistes figuratifs voire expressionnistes ahurissants, cela peut d'ailleurs donner le pire comme le meilleur et quand tu regardes les œuvres c'est tellement étrange que tu ne peux savoir si tu aimes ou pas. Pour moi, un œuf de Fabergé ou une toile de Condo reste d'insondables mystères » confie-t-il. C'est certainement pour toutes ces raisons que l'artiste a décidé d'intituler sa dernière exposition à l'espace Claude Berri *Ornements, crimes et délices*, une façon humoristique de s'opposer aux théories de Hal Foster exposées dans son essai *Design & Crime*. Un célèbre essai qui reprend en partie les analyses d'Adolf Loos, mais qui omet de préciser que l'architecte avait prévu d'utiliser un revêtement de marbre rayé de blanc et de noir pour la construction de la maison de Joséphine Baker, ce qu'on interprétera comme le retour du refoulé. C'est la leçon retenue d'un groupe qui lui est cher, celle des artistes du groupe de Memphis qui construisaient des objets mêlant incongruité et utilité. Ettore Sottsass disait souvent que « Ce n'est pas l'ornement qui est responsable de la guerre du Vietnam », une citation reprise par Calais lorsqu'il choisit de ne pas laisser ce champ important des arts visuels aux mains des publicitaires ou des designers.

Pour Stéphane Calais, plus un objet est bizarre et plus il est fascinant. Voila sans aucun doute pourquoi il peut réaliser une sculpture comme *Boxe Thai*, composée d'un ballon de basket reposant sur du polystyrène et entourée, symétriquement, par deux chinoïseries et quatre plumes de paon. Ou encore construire *La peau et les os*, une structure en acier orange, découpée et posée sur une peau de vache. « Si tu empruntes des formes extérieures, tu empruntes le concept qui va avec parce que les formes de l'art sont celles du visible et du pensable. Aller vers le lisse, le froid, la propreté, t'inscris dans un système de production industrielle et cela implique que l'acquisition de sens et de prix se construit avec les interlocuteurs qui ont fabriqué l'objet. Ces choix sont très confortables, rassurants, ils permettent de se placer aisément dans une perspective historique, dans une filiation d'avant-garde. Je sais bien sûr faire des choses froides, en noir et blanc, d'apparences technologiques, mais ce n'est pas moi. J'assume la couleur et le fait main mais à chaque fois que je réalise une chose, je la remets en question dans sa façon d'être fabriquée, dans son identité ».

L'artiste retient du design, le « designique », une notion introduite par le très regretté Pierre Staudenmeyer. Le designique, c'est l'idée de choses désignées mais mal foutues comme le sont les objets de seconde main, des choses traduites, interprétées qui permettent de glisser d'une signification à l'autre. « Il y a dans la seconde main, une sorte de robinsonnade, une forme de découverte qui permet de se réapproprier les choses, voire les genres, comme lorsque je m'attache à reproduire les couleurs de Fragonard ou Watteau sur des châssis ovales. Dans le même esprit, j'adore les chinoïseries, tout simplement parce que ce sont des objets qui proviennent d'une très longue tradition, qui se transforment en gadgets mais qui restent fondamentalement inconnus, très lointains ».

En 1994 à Copenhague et pour un catalogue, Calais réalise une petite biographie humoristique en bande dessinée. Bien que ce soit une demande de l'éditeur, cela correspond aussi à une réalité profonde car depuis son enfance il s'intéresse au médium. Dans les années 80, il participe très activement à des fanzines post punk et exerce une pratique qui combine le graphisme, le dessin et l'illustration. Il faut dire que c'est une époque magnifique et pleine d'énergie pour le genre avec des magazines sophistiqués et pointus comme *Métal Hurlant* en France, *El Vilbora* en Espagne, *Frigo* en Italie ou encore *Raw* aux USA.



C'est ainsi que l'accès à l'art moderne et contemporain se fera tout naturellement. « À 16 ans, on connaît peu ou pas l'expressionnisme allemand, mais lorsqu'on lit Anthony Caro, ou que l'on s'intéresse au design par l'intermédiaire des illustrations de Mariscal et de sa participation au groupe de Memphis, on a déjà accès à l'histoire de l'art ». Toutefois, conscient que cette pratique solitaire l'obligerait à passer 10 heures par jour devant un bureau, il ne souhaite pas en faire son métier. Il entre alors à l'école d'art de Nîmes et comprend rapidement d'où proviennent les influences de certains artistes contemporains. Il est un des rares étudiants à savoir qu'aux États-Unis, il y a toujours eu de nombreux allers retours entre le *low* et le *high* : que Philip Guston a beaucoup lu George Herriman et Robert Crumb mais aussi que l'œuvre de Raymond Pettibon et les premiers dessins de Mike Kelley doivent beaucoup à Milton Caniff et à sa célèbre série BD, *Terry et les pirates*. À force de se frotter aux marges, il trouve une porte d'entrée dans un univers plus satisfaisant et ce sera celui de l'art contemporain. « J'étais en sculpture à ce moment, la peinture était dominante et pouvait t'enrichir rapidement mais je souhaitais être dans un atelier plus calme avec moins de pression, en outre l'école de Nîmes avait un avantage extraordinaire, on te laissait les clés des ateliers et donc l'accès aux machines jour et nuit. Rapidement, j'ai pu gagner ma vie en faisant des affiches, des enseignes, etc. »

1997 est une année charnière, il s'installe à Paris et Nathalie Ergino lui confie sa première exposition d'envergure au FRAC Champagne Ardennes, une exposition très importante qui met en place la structure formelle d'éléments proches de celle des travaux actuels.

Une des particularités de Stéphane Calais consiste à reprendre de nombreuses fois ses propres installations et à les modifier en fonction des divers lieux d'exposition. C'est le cas de *And the moon is a cheese* qui a été composée en cinq versions (la pièce n'est d'ailleurs pas à vendre, pour qu'elle ne soit jamais bloquée). De même pour *La chambre de Schulz*, une œuvre qui reprend l'histoire de Bruno Schulz, un juif qui dut sa survie provisoire au fait de peindre la chambre du fils d'un nazi. Il avoue recomposer la pièce à chaque fois parce qu'elle est toujours la photographie d'un moment, d'un lieu et d'un état d'esprit et cite le geste de Joseph Beuys qui fait simplement refaire la peau de feutre recouvrant le piano de *Infiltration homogène pour piano à queue* quand il estime qu'elle est usée.

« Fondamentalement, je suis un artiste qu'on pourrait qualifier de classique, dans les moyens qu'il utilise et dans les résultats qu'il offre. Je fais du dessin de la peinture et quelques objets dans une continuité et je constitue un corpus très cohérent avec des formes qui sont aujourd'hui identifiables, que l'on peut rassembler comme des pièces d'un puzzle. Je dis « aujourd'hui » parce que comme je fais tout avancer en même temps, il a fallu des années pour que l'ensemble soit aux yeux des regards identifiables. J'ai toujours pensé que je serai le dessinateur que je voudrais être à quarante ans, non pas au sens où mon style serait établi, mais aujourd'hui je considère qu'entre l'idée et sa réalisation, il n'y a plus d'interférence. J'ai maintenant tous les outils en main et ce n'est que le début de mon travail, même si j'ai considéré beaucoup de moments comme des débuts ».

PAR ALAIN BERLAND

ILLUSTRATION :  
FISH AND CHIPS, 2004, ACRYLIQUE ET ENCRE SUR TOILE, 33 x 42 CM,  
© PHOTOGRAPHE : FLORIAN KLEINEFENN  
LE PAVILLON, 2004, TUBES PVC, COUSSINS, ACRYLIQUE, TAPIS, CHÂINES,  
COURTESY GALERIE JOCELYN WOLFF

AGENDA :  
LA FORCE DE L'ART 02, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN 2009, GRAND PALAIS, PARIS.

# LIVRES / À PROPOS DE LA RÉÉDITION D'« ARTISTES SANS ŒUVRES » DE JEAN-YVES JOUANNAIS

## LE DON D'INVISIBILITÉ

Dans son cours sur *La Préparation du roman*, Barthes explique qu'il n'écrit pas de la même façon selon qu'il utilise un bic ou bien un feutre<sup>1</sup>. Dans un article d'*Interventions*<sup>2</sup>, Houellebecq émet l'hypothèse que la pire période de l'histoire récente de la littérature a selon lui été celle où les écrivains devaient utiliser une machine à écrire. Pour l'un comme pour l'autre, l'outil surdétermine et conditionne ce qu'on rédige. C'est une question de support; c'est une question de régime et de vitesse. En somme, c'est tout bonnement l'idée (quasi préhistorique et foncièrement plastique) que l'invention ou l'abandon de n'importe quel outil transforme la moindre des pratiques que cet outil induit. Les écrivains prennent désormais des notes sur leur téléphone portable, ils correspondent sur Skype, sur MSN ou bien par mails. Puis ils écrivent leur vie intime et leurs pensées du jour sur internet. Ils ont leur blog.

Un blog étant un nouveau support, on est dans la même perspective que celle qu'on vient de présenter. Nouveau support = nouveau régime. Nouveau régime = nouvelle vitesse afin de produire d'autres formes et d'autres pensées. Mais quelles pensées? Et puis quelles formes? Pour ce qu'on en a vu, du moins ce qu'on en connaît, à l'exception de quelques-uns<sup>3</sup>, la majorité des blogs littéraires évoquent plutôt, jusqu'à présent, les temps maudits de la machine à écrire. Si on résume, avoir un blog, pour la plupart, sert avant tout à diffuser son agenda, à dire qui on fréquente de connu et de fameux, à annoncer que son nouveau livre sort, ou bien qu'il va sortir, et puis qu'il faut l'acheter, qu'il faut aussi se rendre dans telle et telle librairie, où aura lieu une signature, suivie d'un verre de pif. Avoir un blog sert également à raconter qu'en ce moment on hésite sur un titre, qu'on a du mal à écrire, qu'on a des doutes, mais qu'on va s'y remettre sans plus tarder. On bourre le mou des *cybernautes* avec ses affres. On parle de sa dernière bouffe avec ses potes. Et le propos est suffisamment caricatural pour qu'on n'insiste pas.

En somme, sous couvert de justifications avant-gardistes, un blog ne sert souvent à rien, sinon à mettre en évidence que l'inspiration et le génie n'existent pas, et que livrer, en temps quasi réel, ses premiers jets, toutes ses pensées sur le monde, à un public de *weblecteurs* qu'on imagine rempli de fans, est indigent. Et si nouvelle vitesse il y a, c'est celle, malheureusement, de la réflexion bâclée et de l'anecdote piteuse. Avoir un blog sert donc à rappeler que l'égotisme a la peau dure, ou bien, pour dire les choses différemment, qu'on n'en a toujours pas fini avec l'idée que des subjectivités sont spontanément plus captivantes que d'autres, parleraient-elles, du haut de leur précaire réputation, de n'importe quoi.

Dans son essai sur les *Artistes sans œuvres*, que les éditions Verticales viennent juste de rééditer<sup>4</sup>, Jean-Yves Jouannais propose une hypothèse sur l'obsession de la surproduction et de la visibilité qu'on est tenté de détourner. Pourquoi tant de textes? Pourquoi tant de nouveaux supports? «Parce que nous nous montrons incapables, d'envisager une écriture qui puisse supposer un destin autre que la fabrication d'un livre, la diffusion d'un chef-d'œuvre destiné à intimider les contemporains, l'augmentation du renom de l'écrivain, le développement de son ego.» Si on accepte, dans le cas qui nous préoccupe, le point de vue de Jouannais, sans doute est-ce là ce qui accable le plus. Rien de novateur, et rien d'excitant non plus, mais simple renouvellement de vieilles badernes qui datent d'au moins deux siècles. Le narcissisme au détriment de la recherche de singularité, le retour de l'obsession d'être bien compris, de l'explicite, du sens unique - l'expressionnisme, c'est le terme qu'emploie Jouannais: «Comme si l'expressionnisme, qui n'est comme genre qu'une somme de conventions picturales, n'avait pas été une fiction promotionnelle, tributaire de la fable, née avec le romantisme, de l'indépassable richesse intérieure de l'artiste. L'artiste devrait n'être qu'un diffuseur d'intériorité à la manière de ces diffuseurs de parfums branchés sur secteur; émanerait de lui, en continu puisque telle serait sa fonction, le catalogue de ses confiden-

ces, aveux, blessures, turpitudes, le tout emballé dans le papier cadeau étoilé des galaxies du Moi-Je.» Et plus loin, alors qu'en 1998 (date de la première édition du livre), les blogs, les facebook et les myspace ne couraient pas les rues: «L'artiste est devenu un ingénieur; le héros moderne un spécialiste de la technique des médias. Il est plus qu'un fournisseur, il est l'opérateur de gestion de son optimalité industrielle.»

Le propos de ce livre est simple et radical. Jouannais, afin de mieux comprendre ce qu'est un artiste, aux antipodes de toute espèce d'approche ou de critique d'ordre génétique, décide de le couper non pas seulement de ses scories (correspondances, notules, brouillons, etc.), mais de son œuvre, de tout support, et de toute technique, afin de voir ce qui reste. Pour ce faire, il s'intéresse aux artistes (des écrivains, des plasticiens) qui ont si peu produit et si peu fait que leur inscription dans le patrimoine, puisqu'on se souvient de certains d'entre eux, laisse entendre que d'autres critères que la quantité, ou le succès, l'activité ou la visibilité, sont nécessaires afin de définir ce qu'est l'art. «Il y a, d'une part, les artistes, d'autre part des gens qui épuisent leur temps à essayer de donner des preuves qu'ils sont artistes. Il faut attendre des artistes qu'ils soient des artistes, qu'ils en soient eux-mêmes la preuve, non pas qu'ils aient besoin de nous en fournir les gages.»

Ainsi, selon Jouannais, dès lors qu'on admet de sortir du modèle romantico-expressionniste, l'artiste est du côté de la discrétion, de l'idiotie plutôt que de la prétention - il est du côté de l'infamie plutôt que de celui de la renommée. Il est du côté de l'expérimentation plutôt que de celui du lieu commun. Il est adepte de la rétention, du silence, du vide, de l'effacement plutôt que du kitch. Il est du côté de l'improductivité, de l'atermoiement, de l'indifférence. «Il ne s'agit, ajoute Jouannais, aucunement de préférer ici, en un absurde absolu, la non-production à ce qui advient, le blanc au texte, l'éphémère à la trace, le discret au grandiloquent. Mais de signifier que la revendication, par certains, d'une telle retenue n'est pas sans violence ni cruauté à l'égard d'artistes qui ne s'estiment tels que par la grâce

quantitative de leur rendement. Ces derniers, Jean Dubuffet les insulte, ceux dont l'art n'est que sa propre publicité; il les nomme des "marqueurs d'empreinte".» Au contraire, relançant une question mise au jour par les surréalistes, sur la façon d'accentuer l'œuvre ou la vie, Jouannais note que «dans l'ascèse» et le peu de productions de certains artistes, «ne les concerne que l'abstention, aucunement la rétention ou la contention masochiste: un retard prolongé qui, s'il ne peut atteindre au dionysiaque, n'en poursuit pas moins un dessein hédoniste, une pénurie qui serait le contraire d'une privation.» Dit autrement: «un mode de résistance aux césarismes du visible.»

En définitive, les réflexions de Jouannais sont une belle façon de mener à terme et de radicaliser la logique duchampienne à l'œuvre dans la notion de *regardeur*. Au lieu de chercher à en mettre plein la vue à son public, l'artiste devrait selon Jouannais lui laisser une place si grande que son imaginaire aurait tout le loisir de fonctionner, de battre la campagne, et de rêver.

«Tout ces ouvrages [fantômes] nous hantent parce que la certitude de leur absence ou la simple hypothèse de leur disparition nous ont été transmises. Aussi nous manquent-ils, suscitant un besoin non motivé par un goût particulier pour le néant mais par l'excitation d'une curiosité face à ce qui se dérobe. C'est d'un érotisme qu'il s'agit.»

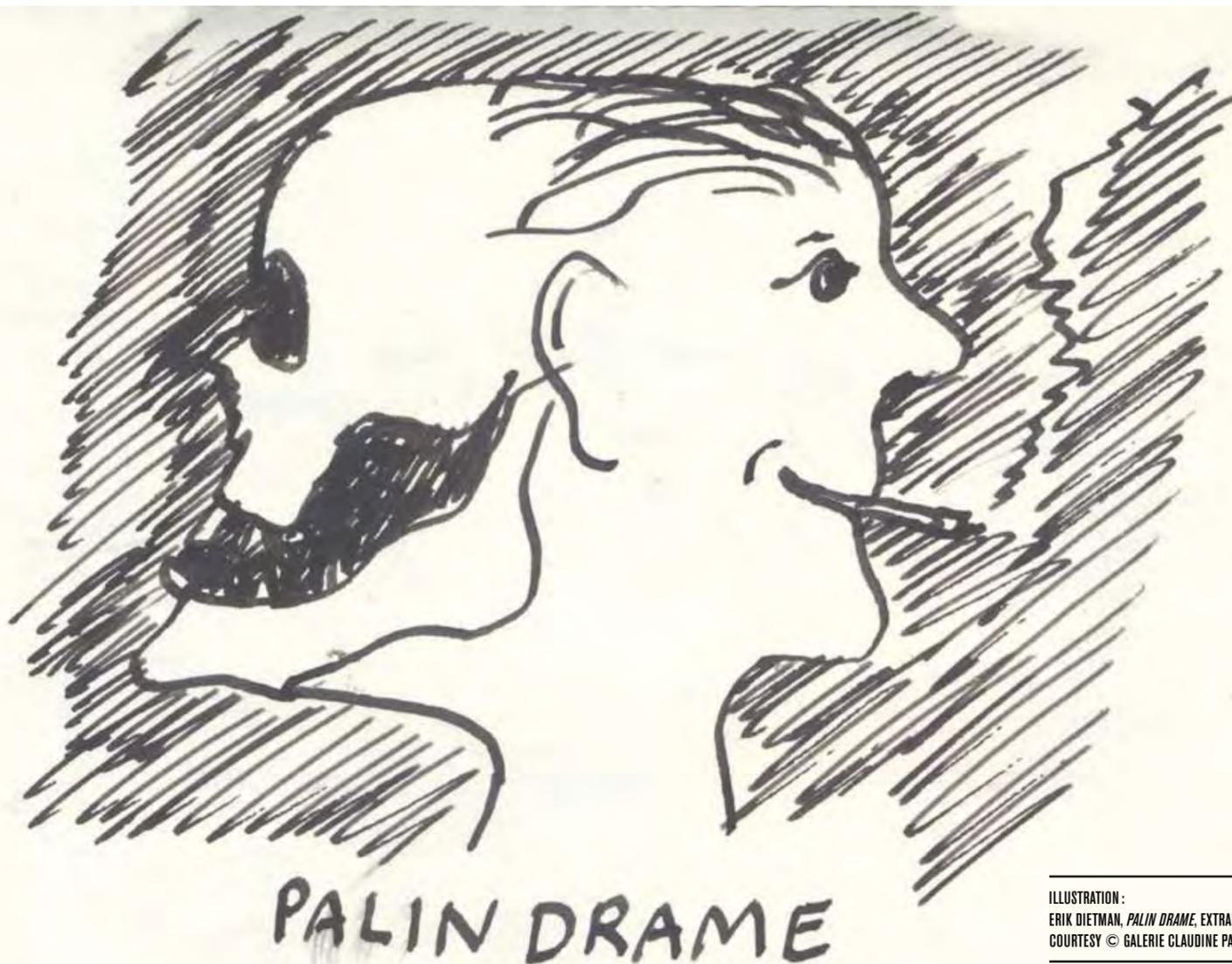
## PAR NICOLAS BOUYSSI

1. *LA PRÉPARATION DU ROMAN*, LE SEUIL, 2005.
2. *INTERVENTIONS 2*, FLAMMARION, 2009.
3. *BLOGS DE POÈTES, LE PLUS SOUVENT, ENTRE AUTRES CEUX DE CHARLES PENNEQUIN*: [HTTP://CHARLES\\_PENNEQUIN.20SIX.FR/](http://charles_pennequin.20six.fr/); [HTTP://WWW.VEFBLOG.NET/CHARLESPENNEQUIN/](http://www.vefblog.net/charlespennequin/); [HTTP://PENNEQUIN.RSTIN.COM/](http://pennequin.rstin.com/)
4. *ARTISTES SANS ŒUVRES*, VERTICALES, AVRIL 2009. 17,90 €

## AGENDA :

JOUANNAIS EST PARTIELLEMENT OU COMPLÈTEMENT COMMISSAIRE DE DEUX EXPOSITIONS :  
*LA FORCE DE L'ART 02*, 24 AVRIL - 1<sup>ER</sup> JUIN, GRAND PALAIS.  
*FÉLIGIEN MARBIEUF (1852-1924)*, 3 JUIN - 3 JUILLET, FONDATION RICARD.

## INÉDIT / CARNET DE DIETMAN



## ILLUSTRATION :

ERIK DIETMAN, *PALIN DRAME*, EXTRAIT *CARNET AUTOMNE*, 1986, 14,8 x 9,3 CM, COURTESY © GALERIE CLAUDINE PAPILLON

## AGENDA :

*DANS L'ŒIL DU CRITIQUE* - BERNARD LAMARCHE-VADEL ET LES ARTISTES, 29 MAI - 6 SEPTEMBRE 2009, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

# EXPOSITION / 54<sup>E</sup> SALON DE MONTROUGE : CE QUE FAIT LA CRITIQUE

MANIFESTATION BIEN CONNUE DES AMATEURS ET DES PROFESSIONNELS DE L'ART CONTEMPORAIN, LE SALON DE MONTROUGE FAIT CETTE ANNÉE PEAU NEUVE : NOUVEAU LIEU, SÉLECTION RESSERRÉE, IMPLICATION D'UN « COLLÈGE CRITIQUE » AUX CÔTÉS DES EXPOSANTS... LE COMMISSAIRE ARTISTIQUE DE CETTE 54<sup>E</sup> ÉDITION, STÉPHANE CORRÉARD, MEMBRE DU COMITÉ DE RÉDACTION DE PARTICULES, A CHOISI DE PLACER LA CRITIQUE D'ART AU CENTRE DE CE DISPOSITIF.

Au-delà d'un salutaire rappel à l'ordre adressé à un Président de la République peu féru de culture, «La Princesse de Clèves est à Montrouge» sonne, à mes oreilles, comme une agréable déclaration d'intention : celle d'une véritable «vision française» de la société et de l'Histoire, qui place l'art et la culture au centre d'un projet politique d'inspiration humaniste, comme outils majeurs de construction de l'individu.

L'apport de «La Princesse de Clèves» à cette «vision française» est assez exemplaire. Premier roman moderne, d'histoire et d'analyse, l'ouvrage de Madame de La Fayette a largement contribué à fonder la spécificité française d'une nation profondément littéraire, où aujourd'hui encore Philip Roth est plus lu que dans son propre pays, et où ce roman du XVIII<sup>e</sup> siècle peut encore résonner, bien vivant, dans un chef d'œuvre du cinéma, «La Lettre», de Manoel de Oliveira, un quasi-centenaire portugais qui ne trouve plus qu'en France, depuis bien longtemps et comme beaucoup, les moyens de son art.

Philip Roth et Manoel de Oliveira sont donc un peu français, finalement, et sans doute incarnent même plus cette «vision française» de l'art et de la culture que bien des écrivains et des cinéastes dont le passeport est peut-être français, mais dont les romans et les films sont stéréotypés, formatés, «marketés» pour atteindre le plus grand nombre, et finalement ne toucher personne.

Que Philip Roth et Manoel de Oliveira (j'aurais pu en choisir cent autres, mais ceux-là me conviennent bien...) soient un peu français est une bénédiction que nous devons pour l'essentiel à quelques critiques qui, porteurs de cette «vision française» de la littérature et du cinéma, ont su distinguer en eux les grands esprits capables de faire jeu égal avec les plus grands personnages de l'histoire de l'art.

Alors que cette «vision française» est assez clairement identifiable pour la littérature ou le cinéma, il est depuis longtemps impossible de la discerner dans les arts dits plastiques. C'est là, je crois, l'explication principale de ces «trente honteuses», les seules que notre génération et les suivantes aient connues, ces interminables années où la question d'un «art français», les interrogations quant à l'existence d'une hypothétique «scène nationale», ont de fait privé les meilleurs artistes français de la reconnaissance internationale que leurs contributions auraient dû leur valoir de fait.

Les causes inverses produisant les effets diamétralement opposés, il est certain que la faiblesse de la critique d'art en France, notamment après la mise à l'écart puis la disparition de Bernard Lamarche-Vadelle et de Pierre Restany, est un des motifs principaux de l'indigence de la position actuelle de l'art français.

Avec l'exposition de l'ARC consacrée à Bernard Lamarche-Vadelle, et *La Force de l'Art 02* dont l'un des commissaires est Jean-Yves Jouannais, la critique d'art française trouve une visibilité nouvelle. C'est dans ce contexte, naturellement, que j'ai voulu placer le renouveau du Salon de Montrouge.

Comme des millions de franciliens sans doute, l'image la plus fraîche du Salon de Montrouge, dans mon esprit, était celle de ces grandes bâches, ces vitrophanies qui, depuis plusieurs années, ornent de reproductions d'œuvres contemporaines les façades des sièges sociaux montrougiens, le long du périphérique ou de la Nationale 20, au printemps, proclamant bravement : «L'art se montre à Montrouge». Ce n'est qu'une image, sans doute, mais assez fidèle : fondamentalement lieu de passage, le Salon de Montrouge oscille continuellement entre Paris et périphérie, grand public et professionnels, découverte et reconnaissance ; c'est son destin, pourrait-on dire.

Finalement le Salon de Montrouge est bien cette vieille dame toujours digne qui a fini par avoir raison de ses rivales : la Biennale de Paris et les Ateliers de l'ARC n'ont pas survécu aux années 80 et 90. L'émergence s'est faite anarchique. Certes, des «jeunes artistes» on en découvre presque tous les jours, et même de plus en plus. Mais comment ? Comment s'organise la prospection ? Qui se charge de désigner, de juger ? Alors que les écoles d'art se sont, en France, considérablement professionnalisées (il va devenir plus difficile d'obtenir son DNSEP que de rentrer à Normale Sup...), les meilleurs élèves ont-ils vocation à devenir les meilleurs artistes ?



Ces questions sont étroitement liées aux raisons d'exister de la critique d'art. Elles leur sont même tellement intrinsèquement liées qu'il ne s'est guère fallu que d'un peu plus de vingt ans pour passer de l'invention du Salon (à partir de 1737, en effet, la présentation publique des «morceaux de réception» de l'Académie au Salon carré du Louvre devient régulière) à celle de la critique d'art (par Diderot, à partir de 1759). Du reste, la critique d'art s'est quasiment confondue avec la critique des Salons jusqu'à Baudelaire et Apollinaire.

«Désigner, décrire, juger» : ce triptyque par lequel Bernard Lamarche-Vadelle résumait l'ac-

tivité de critique d'art n'est sans doute jamais si nécessaire que pour faire le tri, parmi les œuvres naissantes, balbutiantes, incertaines d'artistes en devenir. Pour replacer la critique d'art au point de départ, au «premier regard» sur l'art, il était bien sûr nécessaire, en amont, de s'assurer que la prospection soit la plus vaste, la plus ouverte<sup>1</sup> possible. Et en aval, de participer à trouver les moyens d'un embryon de critique d'art indépendante. Car, comme le récent abandon de la Biennale de Lyon par Catherine David est venu le rappeler, un regard libre sur l'art, l'élaboration de projets intellectuellement ambitieux ou d'une écriture singulière sur l'art,

ne peuvent s'entreprendre que dans l'indépendance la plus absolue, c'est-à-dire la plus fragile peut-être, mais aussi la plus digne.

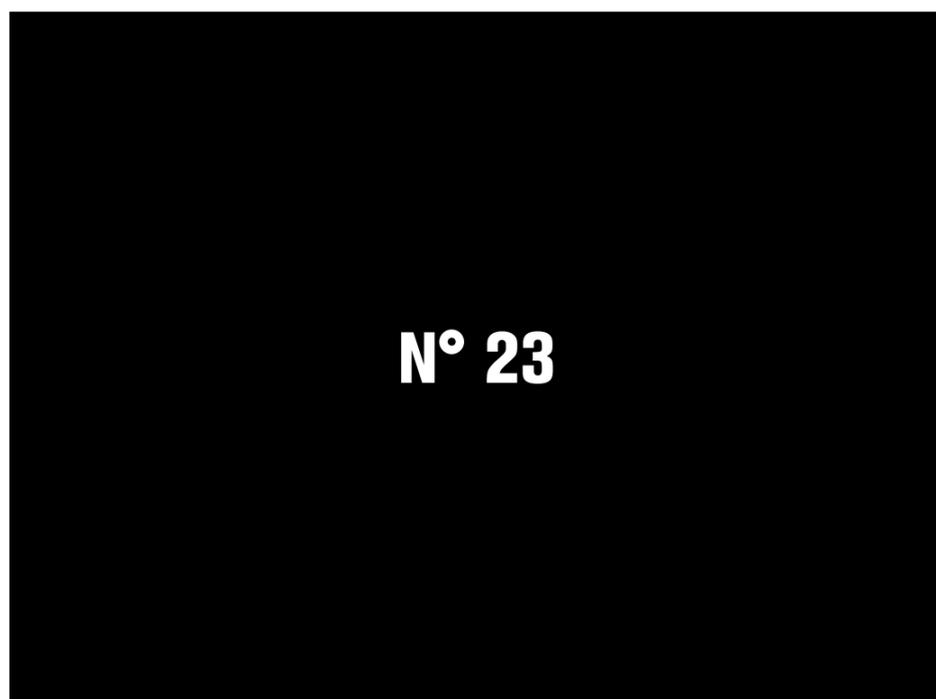
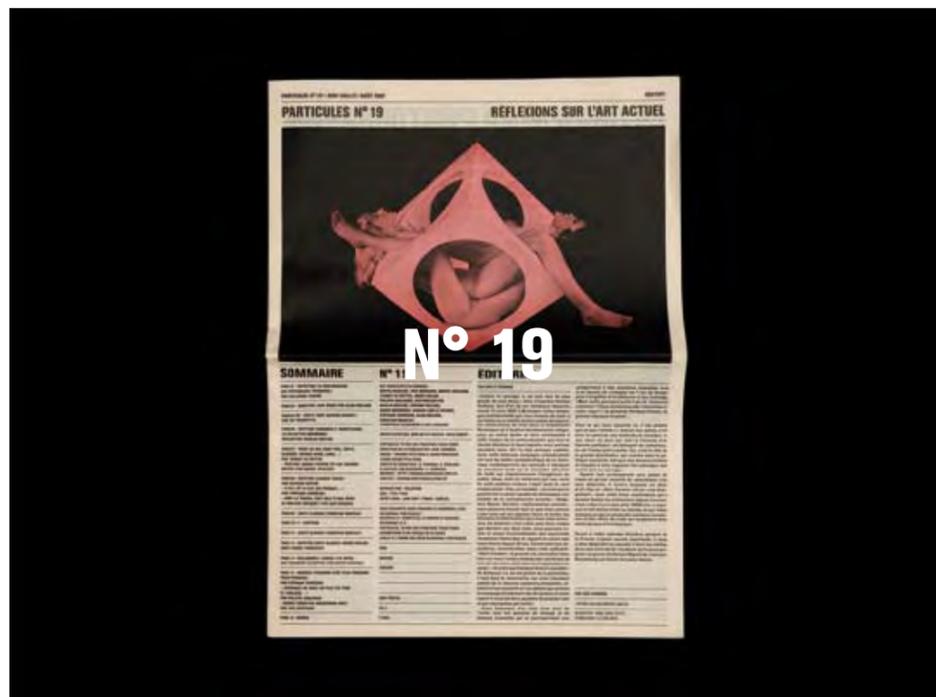
PAR STÉPHANE CORRÉARD

<sup>1</sup> «ESPRIT OUVERT, CIRCUITS FERMÉS» : LA TRADUCTION DE CE TRÈS BEAU TITRE D'UNE EXPOSITION ORGANISÉE PAR JAN HOET À GAND EN 1989 ME PARAIT RÉSUMER ASSEZ CRUELLEMENT LE DANGER QUI, PARFOIS, MENACE L'ART CONTEMPORAIN.

ILLUSTRATION : ARNAUD LABELLE-ROJOUX, LA PRINCESSE DE CLÈVE EST À MONTROUGE, ACRYLIQUE SUR PAPIER, 40x30 CM, COURTESY GALERIE LOEVENBRUCK, PARIS

# PARTICULES N° 23

# ANCIENS NUMÉROS



OUI, JE DESIRE COMMANDER LES ANCIENS NUMEROS SUIVANTS:

N°	QUANTITE:	× 5 EUROS TTC
N°	QUANTITE:	× 5 EUROS TTC
N°	QUANTITE:	× 5 EUROS TTC
N°	QUANTITE:	× 5 EUROS TTC
N°	QUANTITE:	× 5 EUROS TTC

SOIT UN TOTAL DE: \_\_\_\_\_ EUROS TTC

JE JOINT UN CHEQUE D'UN MONTANT DE \_\_\_\_\_ EUROS  
LIBELLE A L'ORDRE DE MONOGRAFIK EDITIONS, 6 PLACE DE L'EGLISE 49160 BLOU FRANCE

MERCI DE M'ADRESSER UNE FACTURE:            OUI            NON

NOM \_\_\_\_\_ PRENOM \_\_\_\_\_

FONCTION \_\_\_\_\_

ORGANISME \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_

CP/VILLE \_\_\_\_\_

TELEPHONE \_\_\_\_\_

MAIL \_\_\_\_\_



## CÉCILE BART *Open out*

du samedi 18 avril au dimanche 31 mai 2009

### GranvilleGallery

Jean-Pierre Bruaire & Catherine Melotte  
55 rue des Juifs F - 50400 Granville  
02 33 51 46 88

Galerie ouverte les vendredi, samedi et dimanche de 15h à 19h  
et sur rendez-vous au 06 70 57 06 53

granvillegallery@wanadoo.fr  
www.granvillegallery.com

**mam**  
galerie d'art contemporain

Marie-Andrée Malleville à le plaisir  
de vous inviter à l'exposition de :

**Bernard CALET**

du 27 avril au 6 juin 2009

*One To One, là-bas*

+

**Situation**

*le nouvel air est-il mieux que l'air conditionné ?*

**STÖRK GALERIE**

du 7 mai au 6 juin 2009

storkgalerie.blogspot.com

**vernissage le 7 mai**

45 rue Damiette • 76000 Rouen • Tel : 06 14 42 16 04 • web : www.mamgalerie.com  
ouverture jeudi, vendredi, samedi • 11h-13h • 14h-19h et sur rendez-vous.



Artistes :  
Francois-Xavier Courrèges  
Christian Curiel  
Dino Dinco  
Jacin Giordano  
Beatriz Monteavaro  
Julien Laforge  
Vincent Leroy  
Olivier Millagou  
Gérald Panighi  
Gavin Perry  
Walter Pfeiffer  
Prvtdncr  
Sally Ross  
Stefan Sehler  
Olivier Sèvere

**Beatriz Monteavaro**  
*Quiet Village*

16.05 - 27.06. 2009

**Volta 5**  
**Markthalle Basel**  
8 - 13 juin 2009

**galerie baumet sultana**  
20 rue saint claude - 75003 Paris  
+ 33 1 44 54 08 90  
contact@galeriebaumetsultana.com  
www.galeriebaumetsultana.com

**Pascale Rémita**

**Point aveugle**

Jusqu'au 30 avril 2009

Signature du catalogue de l'artiste le 25 avril

**PHILIPPE POUPET**

**Rotation de la zone de travail**

**Exposition du 7 mai au 13 juin**

**Vernissage le 6 mai de 19h à 21h**

**Galerie Marion Meyer**

15 rue Guénégaud F-75006 Paris

Tél. +33 (0)1 46 33 04 38

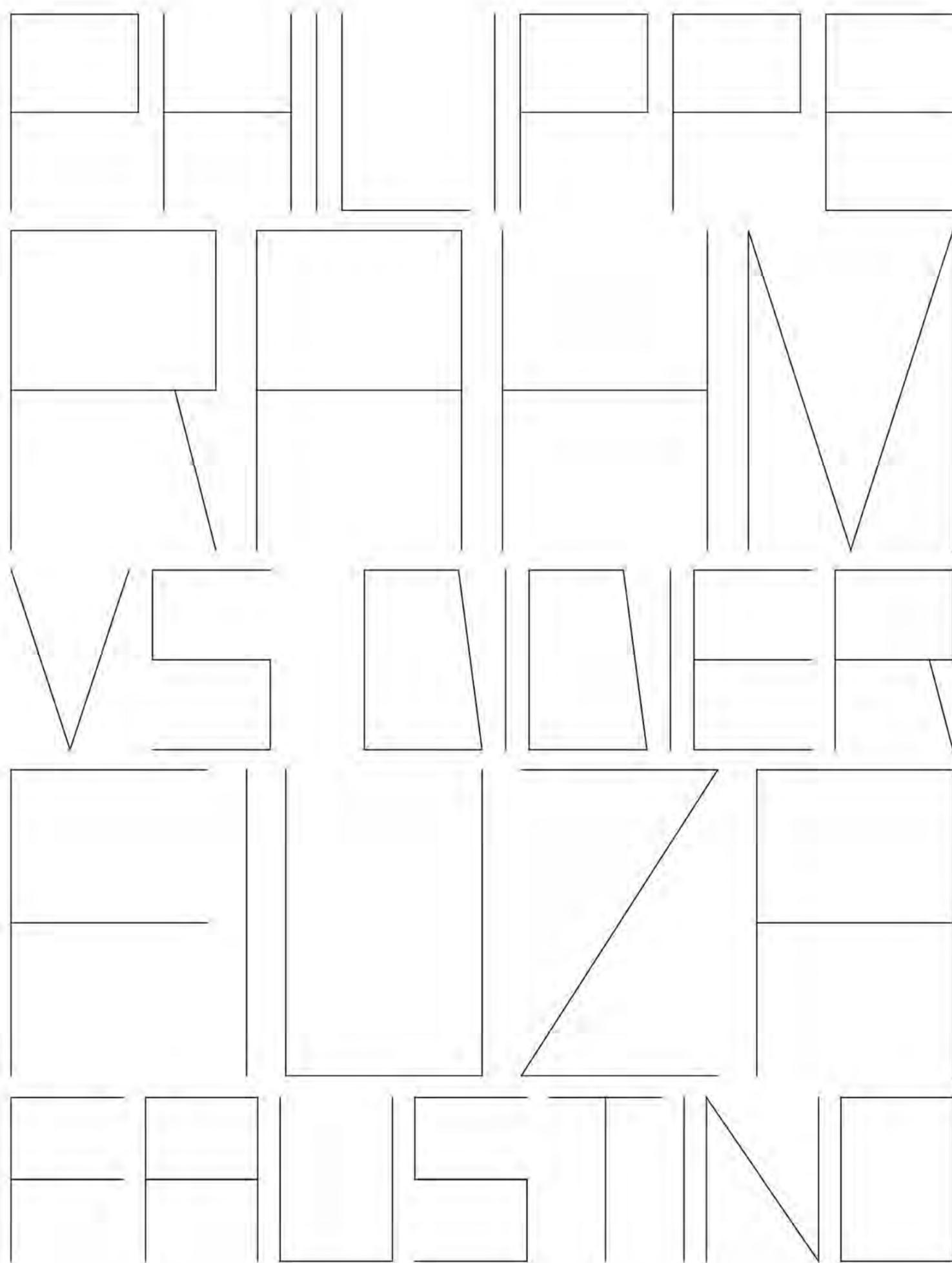
Fax. +33 (0)1 40 46 91 41

Mardi-samedi 14h-19h

et sur rendez-vous

contact@galeriemarionmeyer.com

www.galeriemarionmeyer.com



-----  
Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain  
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96  
Exposition du 04 avril au 07 juin 2009  
Du mercredi au dimanche de 14 à 19:00  
-----

**LE CARRÉ**  
*scène nationale  
château-gontier*



Sylvie Réno

collection "art"  
16,5 x 21 cm, 134 pages  
couleur, relié  
français, anglais  
30 euros

distribution  
diffusion :  
le comptoir  
des indépendants  
01 56 93 31 87  
nicole@lecomptoirdiff.com



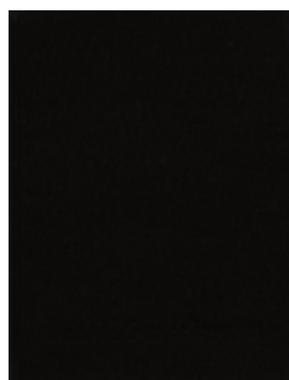
Une co-édition  
Sextant & + / Marseille  
www.sextantetplus.org



## SYLVIE RÉNO

"Le carton, tel que l'utilise Sylvie Réno, participe d'une entreprise radicale : la cartonnisation du monde, ou du moins d'un certain type d'objets (pelleteuse, bateaux, sous-marins, tanks, armes, chambre des coffres...)"

Textes de Brice Matthieussent,  
essayiste et professeur d'esthétique à l'ESBA de Marseille  
Jean-Marc Huitorel,  
critique d'art *art press*, commissaire d'exposition et enseignant



collection "art"  
19 x 25 cm, 184 pages  
couleur, relié  
français, anglais  
35 euros

distribution  
diffusion :  
le comptoir  
des indépendants  
01 56 93 31 87  
nicole@lecomptoirdiff.com



Une co-édition  
Sextant & + / Marseille  
www.sextantetplus.org

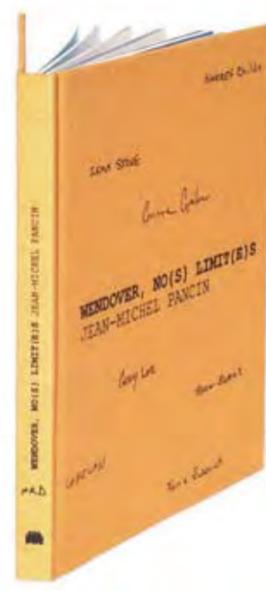
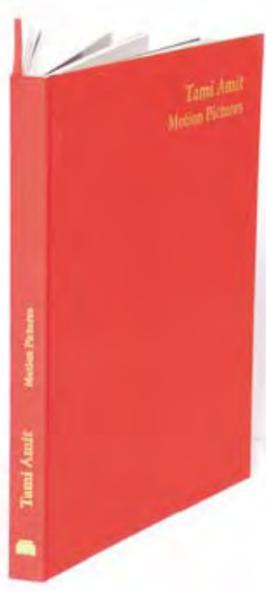
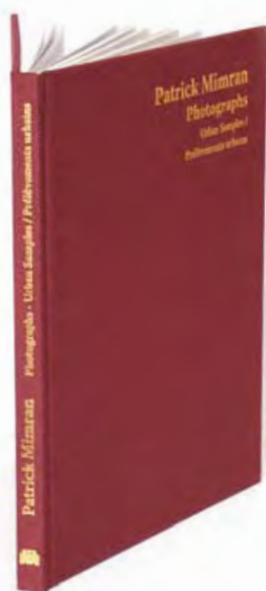
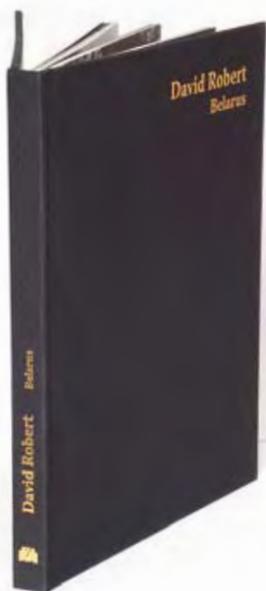
## LIONEL SCOCCIMARO

"(...) Sous le vernis pop des codes visuels et des anecdotes d'une contre-culture *fun*, l'artiste injecte, l'air de rien, des affects humains universels qui dépassent largement l'horizon du XXI<sup>e</sup> siècle : violence, angoisse devant la mort, désir, mélancolie et romantisme revivifient une époque bénie..."

Texte et interview par Richard Leydier,  
critique d'art et rédacteur chez *art press*.

## collection «photographie» \*

\*NEW\*



### David Robert

#### Belarus

112 pages, 2008, FRA & RUS  
N&B, 20 x 25 cm, 30 euros  
isbn : 978-2-916545-28-8

### Patrick Mimran

#### Urban Samples

128 pages, 2008, FRA & ANG  
Quadri, 20 x 25 cm, 39 euros  
isbn : 978-2-916545-43-1

### Tami Amit

#### Motion Pictures

184 pages, 2008, FRA & ANG  
Quadri, 20 x 25 cm, 45 euros  
isbn : 978-2-916545-26-4

### Jean-Michel Pancin

#### Wendover, No(s) Limit(e)s

160 pages, 2009, FRA & ANG  
Quadri, 20 x 25 cm, 30 euros  
isbn : 978-2-916545-39-4

\*deux autres titres complètent la collection : Pierre Filliquet, *Autopsies* - 160 pages, 30 euros & Pierre Savatier, *Photogrammes* - 128 pages, 30 euros.

monografik éditions - 6 place de l'église 49160 blou - france - tél. : +33 (0)6 26 02 94 44  
mail : le-gac@monografik-editions.com - url : www.monografik-editions.com  
partenaires : SETIG palussière, photographeur-imprimeur, Angers, France  
Le Comptoir Des Indépendants, distributeur-diffuseur, Paris



Photos : Hervé Dourdelez



Nicolas Darrot, *Yggdrasil*, 1998. Noyer irrigué et mécanisé 300 x 300 x 450 cm. Courtesy Galerie Eva Hober. ©Château d'Oiron.

# Nicolas Darrot

Château  
d'Oiron  
exposition  
du 21 juin  
au 20 septembre  
2009

Vernissage  
le 20 juin  
18H00

Exposition Nicolas Darrot  
Château d'Oiron / 21 juin au 20 septembre 2009 / Vernissage le 20 juin 18H00  
Château d'Oiron, Centre des monuments nationaux 79100 Oiron  
accueil 05 49 96 51 25 / fax 05 49 96 52 56  
oiron@monuments-nationaux.fr / www.oiron.fr  
Ouvert tous les jours, du 1er octobre au 31 mai, 10h30 à 17h30  
du 1er juin au 30 septembre, 10H30 à 18h30  
Limite d'accès, 1h avant la fermeture

# LE CLUB DES AMIS DU JOURNAL PARTICULES



## PROFESSIONNELS

DEVENEZ ANNONCEURS ET DISTRIBUTEURS DU JOURNAL, À PARTIR DE 300 EUROS / AN. VOUS BÉNÉFICIEZ D'UN ESPACE PRIVILÉGIÉ AU SEIN DU JOURNAL ET VOUS RECEVEZ DES LOTS D'EXEMPLAIRES À DIFFUSER AUPRÈS DE VOTRE PUBLIC. MERCI DE NOUS CONTACTER :  
LE-GAC@MONOGRAFIK-EDITIONS.COM T +33 (0)6 26 02 94 44

## PARTICULIERS

5 NUMÉROS PAR AN À PARTIR DU NUMÉRO 24 INCLUS + 1 MULTIPLE D'ARTISTE POUR 60 EUROS SEULEMENT. OUI, JE SOUHAITE REJOINDRE LES AMIS DU JOURNAL PARTICULES

NOM	PRÉNOM
FONCTION	ORGANISME
ADRESSE	CP/VILLE
TELEPHONE	MAIL

JE JOINT UN CHÈQUE D'UN MONTANT DE 60 EUROS LIBELLÉ À L'ORDRE DE MONOGRAFIK EDITIONS :  
6 PLACE DE L'ÉGLISE 49160 BLOU – FRANCE

MULTIPLE :  
NATHALIE BLES / THE D., HOLE EP. DISQUE OBJET, MAXI 45 T MONOFACE VINYL BLANC, COUVERTURE QUADRI, COFFRET POLYCRISTAL THERMOFORMÉ, PISTE SONORE EN FACE A, DESSIN GRAVÉ EN FACE B, ÉDITION DE 250 (CO-PRODUCTION : LABEL69, EMMETROP, MONOGRAFIK... UNE ESPÈCE D'ANGUILLE VIT DANS LE CŒUR D'UN REQUIN...)

# ABONNEMENT

15 EUROS SEULEMENT POUR UN AN D'ABONNEMENT + 1 LIVRE EN CADEAU

OUI JE SOUHAITE M'ABONNER POUR UNE DURÉE DE 1 AN À PARTICULES À PARTIR DU NUMÉRO 24 INCLUS

NOM	PRÉNOM
FONCTION	ORGANISME
ADRESSE	CP/VILLE
TELEPHONE	MAIL

JE JOINT UN CHÈQUE D'UN MONTANT DE \_\_\_\_\_ EUROS  
LIBELLÉ À L'ORDRE DE MONOGRAFIK EDITIONS 6 PLACE DE L'ÉGLISE 49160 BLOU FRANCE

## ETRANGER

BELGIQUE = 20 EUROS EUROPE = 30 EUROS  
SUISSE = 40 FCH RESTE DU MONDE = 80 USD  
PAR CHÈQUE OU VIREMENT À L'ORDRE DE MONOGRAFIK EDITIONS

## Espace Croisé

Centre d'Art Contemporain

La Condition Publique  
14 Place Faidherbe  
F-59100 Roubaix  
T. +33 3 20 73 90 71  
espacecroise@espacecroise.com  
www.espacecroise.com



Majestoso Mystico. Stockholm - Tallinn 26.04.2007

## Mark Raidpere

10 Avril - 12 Juillet 2009

Exposition organisée dans le cadre de Europe XXL  
avec le soutien de Lille Métropole Communauté Urbaine

Face2Face, programme européen Interreg IVA



# DEVENEZ DIFFUSEUR DE PARTICULES

CONTACT :  
LE-GAC@MONOGRAFIK-EDITIONS.COM  
T +33 (0)6 26 02 94 44

**DAMIEN BEGUET**

microclimat



Concept > DALIEN BEGUET communication - damienbeguetcommunication@yahoo.fr - Création graphique > TIM DOUET - timdouet@gmail.com

Mondialisons  
**ensemble**  
 Let's globalize together

Réserver un espace de visibilité sur la prochaine publication de **DAMIEN BEGUET** microclimat

Remplir le formulaire et l'envoyer à l'adresse suivante :  
 Damien Beguet microclimat - 5 rue Coustou - F-69001 Lyon

Nom : .....  
 Adresse : ..... Code postal : .....  
 Pays : ..... N° de téléphone : .....  
 e-mail : .....

Tarifs :

- 1 page > 19 X 14 cm > 400 €
- 1/2 page > 9 X 14 cm > 250 €
- 1/4 page > 9 X 6,5 cm > 150 €
- 1/8 page > 4 X 6,5 cm > 90 €



