



**HAL**  
open science

## Faire, faire faire, ne pas faire

Parvu Ileana, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec, Valérie Mavridorakis

► **To cite this version:**

Parvu Ileana, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec, Valérie Mavridorakis. Faire, faire faire, ne pas faire: Entretiens sur la production de l'art contemporain. HEAD - Genève. Les presses du réel, 183 p., 2021, 9782940510443. hal-03164959v1

**HAL Id: hal-03164959**

**<https://hal.science/hal-03164959v1>**

Submitted on 17 Mar 2021 (v1), last revised 19 May 2022 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# Faire,

Entretiens sur la production de l'art contemporain

# faire faire,

Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte le Pimpec, Valérie Mavridorakis  
(éds)

# ne pas faire

les presses du réel

Faire, faire faire, ne pas faire

Entretiens sur la production  
de l'art contemporain

Cette version numérique est publiée  
avec l'appui du Fonds national suisse  
de la recherche scientifique.

	Introduction	Manières de faire Ileana Parvu	5
I	Délégations	John M Armleder John M Armleder Stéphane Kropf Pierre-Olivier Arnaud et Julie Portier John M Armleder Christian Bernard	25 41 55 69 79
		Sol LeWitt Assistants de Sol LeWitt Wim Starkenburg Fransje Killaars et Roy Villevoeye Remi Verstraete	101 103 117 129
		Émilie Parendeau Claude Rutault	147 175
II	L'œuvre et ses agents	Anita Molinero Christian Gonzenbach Wade Guyton	189 209 227
III	La main en questions	Sylvie Eyberg Pierre Leguillon Joëlle Tuerlinckx	247 271 287
IV	Métier, travail	Gabriele Di Matteo Zoë Sheehan Saldaña	319 339
	Annexes	Remerciements Notices biographiques des éditeurs	357 358

# Manières de faire

Ileana Parvu

Dans les années 1990, Yve-Alain Bois proposa d'user d'un « modèle technique » pour l'étude des œuvres. Il valait de ne pas s'en tenir à leur forme, mais d'examiner également leur matérialité et les façons dont elles furent produites. Dans l'introduction du livre intitulé *La Peinture comme modèle* qu'il publia en anglais sept ans après son arrivée aux États-Unis, Bois fit un tour d'horizon de la pratique américaine de l'histoire de l'art qui donna notamment lieu au constat de la propension de ce milieu à assimiler sans restes la notion de formalisme aux seuls écrits du critique Clement Greenberg<sup>1</sup>. L'historien de l'art préférait pour sa part associer ce terme aux développements de l'école russe de linguistique et de théorie littéraire. Puisant à cette autre source, il soutint la possibilité d'un « formalisme matérialiste » qui s'opposait à l'indifférence manifestée, d'après lui, par Greenberg à l'égard de la matière de la peinture. L'adoption d'un angle « technique » implique que l'on prête attention non seulement aux qualités générales du médium, mais aussi aux modes d'exécution de l'œuvre d'art.

S'il n'est assurément plus nécessaire de montrer que « technique de réalisation » et « projet artistique » – pour reprendre les expressions de Pavel Medvedev du Cercle de Bakhtine que cite Bois<sup>2</sup> – sont indissociables, l'étude de la matérialité de l'œuvre permet d'emprunter des voies que l'histoire de l'art a parfois négligées. Remontant dans le temps, on peut notamment revenir sur l'exclusion opérée par Erwin Panofsky au moment de fonder son programme iconologique. Dès 1931, l'historien de l'art décida de se passer d'une description formelle « au sens strict de ce terme<sup>3</sup> ». Comment parler en effet de ce que l'on ne peut pas désigner sans équivoque ? Ce qui tient à la matière de l'œuvre s'achemine difficilement vers le registre des mots. L'absence de sens, tout comme une pluralité de sens, compliquent le travail de la description. Mais décrire ne devrait pas coïncider, selon Louis Marin, avec une attention prêtée aux seuls éléments identifiables en tant que figures

- 1 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 1990 (*La Peinture comme modèle*, trad. G. Morel, Genève, Mamco, 2017).
- 2 Pavel Medvedev / Cercle de Bakhtine, *La Méthode formelle en littérature. Introduction à une poétique sociologie*, trad. B. Vauthier et R. Comtet, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 149.
- 3 Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », [1931], *La Perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 237.

ou motifs<sup>4</sup>. Il importe de ne pas négliger « l'opacité » de l'œuvre, cette part matérielle à laquelle il n'est pas aisé de trouver un équivalent verbal. Que penser alors des entreprises qui entendent mettre en évidence « le langage » des matériaux ou recourir à des moyens iconologiques pour les examiner<sup>5</sup> ? Ne rate-t-on pas précisément ce qui fait leur spécificité, la résistance qu'ils opposent à la signification, alors même qu'ils sont imprégnés de sens ? N'est-il possible de leur accorder de l'importance qu'en se détournant de leur opacité pour les compter au nombre des composants intelligibles de l'œuvre d'art ?

Colloques, séries de conférences, publications, projets et axes de recherche se sont multipliés depuis une dizaine d'années pour explorer les processus de production des œuvres<sup>6</sup>. La réflexion sur le faire semble désormais occuper une place importante au sein de l'histoire de l'art de sorte que l'on n'hésite plus à soutenir que la discipline a pris un tournant matériel et technique. La conservation et la restauration des œuvres ont sans doute assumé la fonction d'un point d'ancrage pour ces recherches sur les matériaux, les outils, les procédés et les gestes de l'artiste<sup>7</sup>. Mais les investigations sur les modes d'exécution reposent avant tout sur l'existence supposée d'un lien étroit qui unit faire et savoir. La technique ne constitue pas seulement un élément capable de produire du sens, elle est aussi considérée comme une source de connaissance. Main et intellect n'ont pas à être séparés. Le projet que l'historienne des sciences Pamela H. Smith mène à l'Université de Columbia depuis 2014 est éloquent à cet égard, car il entend articuler les deux pôles du *making* et du *knowing*<sup>8</sup>.

4 Louis Marin, « Mimésis et description », *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.

5 Voir Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1994 et Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Munich, C. H. Beck, 2001.

6 Voir par exemple les programmes intitulés « Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken » (sous la direction de Magdalena Bushart, Université technique de Berlin, depuis 2011) ; « Bricologie » (sous la direction de Thomas Golsenne, Villa Arson, 2013-2017) ; « Pour une histoire du geste technique : valeur sociale et culturelle des savoir-faire artisanaux et artistiques aux époques préindustrielles » (sous la direction de Jean-Marie Guillouët, Université de Nantes, 2014-2018) ; « Artechne. Technique in the Arts, 1500-1950 » (sous la direction de Sven Dupré, Universités d'Utrecht et d'Amsterdam, depuis 2016), ainsi que l'axe de recherche du Centre André Chastel « Matériaux, techniques, métiers : approches théoriques du faire artistique ».

7 Voir Valérie Nègre, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *Perspective*, n° 1, 2015, p. 29.

8 « The Making and Knowing Project. Intersections of Craft Making and Scientific Knowing » (sous la direction de Pamela H. Smith, Université de Columbia, depuis 2014).

Mais il ne se limite pas à l'examen des intersections entre faire artistique ou artisanal et savoir scientifique. L'opposition entre main et pensée est peut-être véritablement levée dès lors que des recherches en sciences humaines incluent un pan de travail pratique. Les chercheurs de « The Making and Knowing Project » s'affairent en laboratoire, ceux d'autres projets explorent le faire en partant de l'exécution de simples gestes du quotidien<sup>9</sup> ou en s'attachant à tresser des paniers sur une plage en Écosse<sup>10</sup>. Le potentiel théorique de l'activité manuelle ne doit échapper à personne – les universitaires eux-mêmes sont prêts à en tirer parti. L'anthropologue Wendy Gunn étudie ainsi les processus d'apprentissage en prenant comme point de départ le constat selon lequel elle a plus appris en s'adonnant à une pratique qu'en suivant un cours<sup>11</sup>.

Le projet de recherche dont est issu le présent livre partage cet intérêt pour le faire artistique et sa capacité, au-delà des divisions qui n'ont pas lieu d'être, à produire une réflexion théorique. Il prend cependant la question de l'exécution des œuvres par un autre bout. Il est en anglais une expression qui fait clairement état de la présence de la main dans diverses tâches : « *hands-on*<sup>12</sup> ». En s'étendant, le recours à la main est passé du travail des artistes et des artisans à la recherche scientifique. Nous avons procédé inversement. *Hands-off* : pour commencer, nous nous sommes demandé ce que faire veut dire pour des artistes qui rejettent le travail manuel ou artisanal. Ni le retour dans les années 1980, après une supposée dématérialisation de l'art, aux techniques de la peinture et de la sculpture, ni l'emploi de matériaux, qu'une incursion dans le domaine du *craft* met à la disposition des artistes, comme la céramique ou le textile, n'ont retenu au départ notre attention. Nous sommes au contraire partis de pratiques qui requièrent une intervention manuelle minimale de la part de leurs auteurs : œuvres dont la production est déléguée ou qui mettent la main à l'écart des savoir-faire existants pour l'engager à des gestes peu spécifiques de l'activité artistique.

9 Voir le projet « Minding Making » à l'Université d'Harvard.

10 Voir Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, [2013], trad. H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2018, pp. 62-64.

11 Wendy Gunn, « Learning within the Workplaces of Artists, Anthropologists and Architects: Making Stories for Drawings and Writings », in Cristina Grasseni, éd., *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, Oxford, Berghahn, p. 116.

12 L'expression « *hands-on* » désigne en anglais une façon pratique de traiter un problème. Pris littéralement, elle renvoie à des mains actives, qui participent au travail.

Si le choix d'étudier le faire au moyen de cas où l'intervention manuelle se définit par sa retenue est sans doute quelque peu paradoxal, il tient notamment à l'ancrage historique que nous avons souhaité donner à notre réflexion. Poser le problème du travail artistique à l'aide des fondements qu'offrent les années 1960 revient à se demander ce qu'il en est de la technique et des compétences requises pour l'exécution de l'œuvre dès lors qu'une place prépondérante est accordée au « concept ». Le compositeur Henry Flynt, un des protagonistes du mouvement Fluxus, soutint qu'il forgea dès 1961 l'expression « *concept art* » afin de rendre compte d'une pratique dont les concepts assument la fonction de matériau<sup>13</sup>. Quelques années plus tard, l'artiste Joseph Kosuth écrivit que les œuvres résidaient entièrement dans les idées qu'il avait en tête<sup>14</sup>. Dans son texte datant de 1967, *Soi LeWitt ne va pas comme Kosuth jusqu'à prétendre que l'art peut se passer de réalisations physiques*. Il attribue cependant une importance toute relative à l'exécution de l'œuvre qu'il décrit comme une affaire secondaire<sup>15</sup>. L'activité artistique se dote d'un autre mode : ne pas faire. En 1968, Robert Filliou établit un « principe d'équivalence<sup>16</sup> » qui met le « pas fait » sur un même plan que le « bien fait » et le « mal fait ». Dans une « déclaration d'intention », Lawrence Weiner estime qu'une pièce peut être construite par l'artiste ou par quelqu'un d'autre, mais qu'elle ne dépend aucunement de sa construction : l'œuvre a lieu même si elle n'est pas forcément réalisée<sup>17</sup>.

Le travail artistique ne servirait-il qu'à matérialiser une idée préexistante ? Ce serait alors une vieille histoire – selon le vers de Heinrich Heine – qui n'aurait rien perdu de son actualité. Il faudrait remonter à l'*eidōs* grec d'où vient le mot

- 13 Henry Flynt, « Essay: Concept Art », 1961. URL : <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>, consulté le 07.07.2020. Le texte fut initialement publié dans La Monte Young, éd., *An Anthology*, New York, 1963, n. p. Sur les rapports entre Fluxus et l'art conceptuel, voir Liz Kotz, « Language between Performance and Photography », *October*, n° 111, hiver 2005, pp.3-21 et Branden W. Joseph, « Concept Art and Instrumental Reason. On Tony Conrad's Early Work », *Texte zur Kunst*, n° 60, hiver 2005, pp. 75-87.
- 14 Joseph Kosuth, « Notes on Conceptual Art and Models », [1967], *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 1993, p. 3.
- 15 Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, vol. 5, n° 10, été 1967, pp. 79-84, repris in Alexander Alberro et Blake Stimson, eds, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 1999, pp. 12-16.
- 16 Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants* [1970], Paris/Bruxelles, Archives Lebeer Hossman, 1998, p. 248.
- 17 Cette déclaration a paru initialement dans le catalogue publié par Seth Siegelaub sous le titre *January 5-31, 1969*, New York, 1969, n. p. Elle est reprise in A. Alberro et B. Stimson, eds, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, op. cit., p. XXII.

« idée » et qui renvoie à la forme, telle qu'elle se constitue dans l'esprit. Aristote la décrit comme un principe actif. Elle s'oppose à la passivité de la matière qu'elle est à même d'informer. Aussi Michel-Ange n'a-t-il pas besoin de se mettre à sculpter pour connaître la forme définitive qu'aura sa statue. Le bloc de marbre n'est qu'une masse amorphe dont il faut dégager la figure que le sculpteur a conçue au préalable. Les assertions de Kosuth laissent entendre que l'idée de l'œuvre ne repose pas autrement dans son esprit. Mais l'étroite correspondance qui existait entre idée et œuvre se relâche ici. Les éventuelles réalisations matérielles ne sont que des « maquettes », des « approximations visuelles » de ce qui se trouve dans un état de complétude uniquement dans la tête de l'artiste<sup>18</sup>. « L'art est idée et l'idée constitue l'œuvre d'art<sup>19</sup>. »

De telles déclarations ne peuvent assurément pas être prises au pied de la lettre. Elles tiennent sans doute en grande partie de l'adoption d'une posture et de la nécessité, pour un jeune artiste, d'aller à l'encontre de ceux qui l'ont précédé sur la scène de l'art. De ce fait, il vaut de les passer au crible de la production de pièces qu'elles ont souvent accompagnée. Notre étude, qui porte sur des générations d'artistes plus récentes, fait une seule incursion dans les années 1960 en examinant la façon dont LeWitt déléguait l'exécution de ses dessins muraux. Nous avons ainsi mené plusieurs entretiens avec des acteurs de la réalisation de ses œuvres. Ce que leurs propos mettent au jour, c'est une distance séparant certaines déclarations de l'artiste et le déroulement spécifique du travail. Le rôle mineur que LeWitt attribua en 1967 à l'exécution semble souvent se trouver aux antipodes du soin qu'il a pris, en tout temps et plus particulièrement à partir des années 1980, pour organiser la production de ses *wall drawings*.

Mais le retour aux notions d'idée et de concept qui s'opère dans les déclarations d'artistes des années 1960 nous offre avant tout la possibilité de pousser à sa limite notre questionnement sur le faire. On peut dès lors se demander quelle part tient la main dans la conception de l'œuvre.

- 18 J. Kosuth, « Notes on Conceptual Art and Models », *loc. cit.*, p. 3 : « All I make are models. The actual works of art are ideas. Rather than "ideals" the models are a visual approximation of a particular art object I have in mind. »
- 19 J. Kosuth in J. Chandler, « The Last Word in Graphic Art », *Art International*, vol. 12, n° 9, nov. 1968, p. 26 (notre traduction) : « The art is the idea; the idea is the art. » Voir également A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 2003, pp. 26-53.

Les termes dans lesquels nous posons le problème se trouvent ainsi renversés. D'un point de vue idéaliste, l'exécution équivaut à une transposition de l'idée. Incapable d'influer sur celle-ci, elle se contente de l'extérioriser, de la porter d'un lieu à un autre, de la faire sortir de la tête de son auteur pour la présenter aux regards. À l'inverse d'une activité artistique entièrement régie par l'idée, ne peut-on pas imaginer que dans la pratique d'un art prétendument intellectuel l'idée ne survient que pour autant qu'il y ait expérience du faire? La réduction de l'art à l'idée fournit une occasion unique d'observer dans quelle mesure l'idée précisément est engendrée par un savoir pratique et technique dont les artistes conceptuels ne manquaient pas de bénéficier. Cela ne revient pas simplement à montrer que l'on trouve une idée d'œuvre dans le processus du faire. À propos du procédé de l'empreinte, Georges Didi-Huberman remarque que « [l]es artistes disent souvent qu'ils ont recours à ce geste d'empreinte lorsque leur manque l'idée<sup>20</sup> [...] ». On fait « pour voir ce que cela donne ». Cette « heuristique » – trouver en faisant – semble par ailleurs rejoindre précisément ce que LeWitt rejetait: travailler en l'absence d'un plan préétabli, cheminer, changer d'avis en cours de route, se livrer à des ajustements. L'exécution de l'œuvre doit au contraire, selon l'artiste, s'effectuer du début à la fin sans s'écarter d'un programme initial. Cette autre manière correspond plutôt à la notion d'« axiomatique » que Didi-Huberman oppose à l'« heuristique ».

Ce n'est pas seulement que l'idée vient en faisant: ce que l'on trouve dans le faire ne se trouve pas ailleurs. Penser est d'abord une affaire manuelle. Jacques Derrida dit avoir étudié toutes les photographies qui montrent Martin Heidegger mêlant à ses propos « le jeu et le théâtre de [ses] mains » qui à eux seuls mériteraient, selon lui, tout un séminaire<sup>21</sup>. Mais ce qui entre plus particulièrement en résonance avec les questions qui nous occupent ici est la mise en évidence par Derrida d'une phrase de Heidegger: « Penser est un travail de la main<sup>22</sup>. » Le terme allemand « *Handwerk* » renvoie à une activité avant tout manuelle et à l'artisanat. Heidegger l'écrit en deux mots liés par un trait d'union (*Hand-Werk*<sup>23</sup>):

20 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 31.

21 Jacques Derrida, « La main de Heidegger (*Geschlecht II*) », [1985], *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 424.

22 *Ibid.*, p. 426.

23 Martin Heidegger, *Was heisst denken?*, [1951], Francfort, V. Klostermann, 2002, p. 18: « *Es ist jedenfalls ein Hand-Werk.* »

penser est une œuvre (*Werk*) faite à la main (*Hand*). Gottfried Boehm se tourne également vers des photographies de Heidegger à l'aide desquelles il s'attache pour sa part à penser le pouvoir propre à la monstration. Quand ils accompagnent la parole, les gestes ne sont pas libres simplement parce qu'ils sont débarrassés des fonctions primaires, comme se nourrir ou prodiguer des soins corporels<sup>24</sup>. Ils le sont aussi du fait de leur indépendance vis-à-vis d'elle. Le mouvement du corps et des mains n'est pas une illustration de ce qui est dit. Le geste possède une force, notamment visuelle, irréductible, qui n'a pas d'équivalent dans le discours<sup>25</sup>. Procédant par des voies spécifiques, il ouvre, selon Boehm, d'une tout autre façon sur le monde<sup>26</sup>.

Christian Jacob recourt à une métaphore pour resserrer les liens qui unissent main et pensée. « Les mains de l'intellect » se chargeraient des opérations de la pensée qu'il n'hésite pas à comparer aux gestes techniques de métier. « [...] Qu'est-ce que penser, s'interroge l'anthropologue, sinon user des mains de l'intellect pour manier des objets, des questions, des problèmes et des abstractions<sup>27</sup>? » Un philosophe est lui aussi considéré comme un artisan même si c'est un « artisan du savoir » et son activité ne manque pas de se dérouler en atelier<sup>28</sup>. Kosuth soutenait que « l'art est idée » croyant pouvoir ainsi se débarrasser de la main. Le rejet du travail manuel, dont les déclarations des artistes conceptuels ne se privent pas, nous offre un cas limite pour examiner le faire. En a-t-on fini avec la main dès lors qu'elle n'est pas occupée à peindre, sculpter, nouer, tisser, tourner, couper? Jacob entend montrer que le travail intellectuel s'enracine dans une même mesure que les savoir-faire manuels dans ce que Marcel Mauss a dénommé les « techniques du corps », le façonnage corporel auquel donnent lieu les normes et les usages sociaux et culturels<sup>29</sup>. Il n'est pourtant pas nécessaire d'imaginer une série d'opérations intellectuelles calquées sur les gestes du faire manuel ou artisanal. Même quand elle n'est pas à l'œuvre, la main agit. Elle travaille à la façon d'un modèle théorique; elle informe la pensée et les idées.

24 Gottfried Boehm, « Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln der Bilder », *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, University Press, 2007, p. 23.

25 *Ibid.*, p. 20.

26 *Ibid.*, p. 21.

27 Christian Jacob, éd., *Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*, Paris, A. Michel, 2011, p. 36.

28 Voir Philippe Artières et al., « Dans l'atelier de Michel Foucault », in Ch. Jacob, éd., *ibid.*, pp. 944-962.

29 *Ibid.*, p. 20.



Aucun geste, aussi minime soit-il, n'est insignifiant. Le philosophe qui accompagne ses propos d'un jeu de mains effectue aussi un travail manuel. La part effective que la main prend à l'exécution d'une tâche importe moins que sa fonction. Dès lors que la pensée repose sur elle, elle aura fait l'œuvre quand bien même elle serait totalement absente de son processus de réalisation. L'œuvre peut tenir tout entière dans sa conception, ainsi que le prétendaient certains artistes dans les années 1960, ce n'est pas pour autant que la main s'éclipse. Nous avons commencé notre investigation en nous tournant vers l'art conceptuel pour penser la main en dehors de son affectation à un travail proprement manuel. Ce n'était là cependant qu'un point de départ. Dès le début, nous entrevoyions le moment où l'opposition entre faire et ne pas faire céderait. Au-delà d'une première étape de la recherche, il n'y a pas lieu de départager les artistes qui assurent eux-mêmes l'exécution de leur œuvre et ceux qui la délèguent. L'examen de cas particuliers montre en effet que cette séparation est le plus souvent dépourvue de pertinence. À l'exception de quelques artistes conceptuels, on ne se décide pas une fois pour toutes pour une réalisation *hands-on* ou *hands-off*. Ces deux options ne constituent pas des principes que l'on adopte pour l'ensemble de son activité artistique. On passe plutôt de l'une à l'autre selon les données du projet que l'on entreprend de réaliser. Mais si dans le cours de notre recherche nous avons abandonné cette opposition, c'est surtout en raison du contresens qu'elle risquait de susciter : inclure dans notre corpus uniquement des pratiques allographiques pourrait vouloir dire que les mains de l'artiste ne possèdent un potentiel théorique que pour autant qu'elles se soustraient à l'exécution du travail. Il n'en est évidemment rien : qu'elles restent au repos ou, au contraire, qu'elles participent activement à la réalisation de l'œuvre, leur capacité à mettre en forme la pensée ne se trouvera assurément pas changée.

Un travail entièrement effectué par l'artiste lui-même ne se trouve aux antipodes d'une pratique de délégation qu'aussi longtemps que l'on associe l'un au faire et l'autre au ne pas faire. Il nous faut pourtant nous interroger plus avant sur ce qu'est faire. Peut-on vraiment estimer qu'un artiste qui ne délègue pas la réalisation de ses œuvres est seul maître à bord ? Dès lors qu'il se passe d'une aide extérieure, n'y a-t-il que lui pour exécuter son travail ? Depuis la fin des années 1990, divers anthropologues ont restreint l'importance

qu'avait le sujet humain dans le processus du faire. En face de lui se dresse désormais l'objet. L'action n'est plus son apanage. Dans son livre intitulé *Art and Agency*, Alfred Gell écrit que « les artefacts peuvent être conçus comme des agents<sup>30</sup> ». « L'«autre» qui est directement en jeu dans une relation sociale n'a pas besoin d'être un être humain. [...] L'agentivité sociale peut être exercée sur un objet mais aussi par un objet (ou aussi par un animal)<sup>31</sup>. » La bande dessinée que Bruno Latour a choisi de placer en ouverture d'un de ses articles met clairement en évidence cette capacité des objets à agir sur les humains. Mafalda, le personnage créé par l'auteur argentin Quino, effraie son père, alors qu'il est confortablement installé dans son salon, en lui faisant remarquer que c'est la cigarette qui semble le fumer<sup>32</sup>.

Tim Ingold estime cependant que cette agentivité dont on suppose qu'à l'instar des humains les objets sont doués ne constitue pas une notion valable pour aller de l'avant dans notre compréhension du faire. Ce ne serait là, selon lui, qu'une « prémisses erronée » :

Partant de l'hypothèse selon laquelle les personnes sont capables d'agir parce qu'elles sont douées d'agentivité, la question posée a consisté à savoir si les objets dont se servent les personnes ne pouvaient pas « réagir en retour » en les forçant à faire ce qu'elles n'avaient pas l'intention de faire. La réponse qui a immédiatement été apportée à cette question a été que les objets, eux aussi, sont doués d'agentivité<sup>33</sup>.

Ingold préfère assimiler le faire à un processus de croissance. Le monde dans lequel intervient celui qui fait n'est pas passif. Il n'est pas en attente d'un projet, d'une idée venant de l'extérieur pour le mettre en forme. Il est au contraire traversé de forces et d'énergies auxquelles celui qui fait doit unir son travail, « les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger<sup>34</sup> ». Ce qui engendre

30 Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique* [1998], trad. par S. et O. Renaut, Dijon, les presses du réel, 2009, p. 22.

31 *Ibid.*

32 Bruno Latour, « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », in A. Micoud et M. Peroni, eds, *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 189.

33 T. Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, op. cit., p. 203.

34 *Ibid.*, p. 60.

l'œuvre, ce n'est ainsi pas l'idée, dont on ne peut toutefois pas exclure qu'elle existe dans la tête de celui qui fait, mais son « engagement avec la matière elle-même<sup>35</sup> ». Le faire ne réside pas dans « la transposition d'une image sur un objet ». Il vaut, selon Ingold, de le penser d'un « point de vue longitudinal, comme la confluence de forces et de matières<sup>36</sup> ».

Il ressort de ces réflexions anthropologiques que l'on n'est jamais seul à effectuer un travail. Le faire est distribué et les agents sont multiples. L'objet peut agir au même titre que le sujet. Ou alors on considère qu'il est pris dans un champ de forces à l'intérieur duquel celui qui fait doit insérer sa propre action. Les processus doivent pouvoir se conjuguer, mais il faut savoir entrer dans des mouvements qui préexistent à l'intervention humaine : « Même l'acier s'écoule, écrit Ingold, et le forgeron suit le flux<sup>37</sup>. » Ce ne sont pas là pourtant des observations qui se limitent à la pratique de l'artisan. Le faire artistique peut être pareillement décrit : matériaux, outils, procédés, réactions chimiques travaillent tout autant à la mise en forme de l'œuvre que son auteur même. Loin de se laisser passivement imposer une idée initiale, ils impriment au projet des façons qui leur sont propres. L'artiste doit toujours, dans une certaine mesure, s'en remettre à eux pour l'exécution de son œuvre. De ce point de vue, la différence entre faire soi-même et déléguer s'estompe. Quelle œuvre ne serait pas, au moins en partie, réalisée par d'autres ? Quels que soient ces agents – force, flux, énergie ou personne, assistant, curateur –, du moment où c'est avec eux qu'il faut compter pour effectuer son travail, il n'y a plus lieu de distinguer œuvre faite de main d'artiste et pratique de délégation.

Pour examiner la question du faire artistique, il vaut mieux ne pas la poser de manière générale. Nous l'avons ramenée au ras de pratiques singulières. Mais l'œuvre terminée ne porte pas toujours témoignage du cheminement de sa prise de forme. Aussi nous a-t-il semblé opportun d'inclure dans notre réflexion ceux qui s'occupent à la réaliser. Nous nous sommes donc entretenus avec des artistes et d'autres acteurs de la production artistique. Nous avons

35 *Ibid.*, p. 61.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 70.

usé de l'entretien en tant que moyen de recherche sans oublier toutefois les limites dont cet exercice n'est pas dépourvu. Ce n'est assurément pas sans à-propos que l'on peut songer ici à la connaissance que Michael Polanyi qualifiait de « tacite ». Comment mettre en mots un savoir qui s'enracine dans le corps<sup>38</sup> ? Ce que nous savons excède, selon le philosophe, ce que nous pouvons dire<sup>39</sup>. Ce caractère tacite de la connaissance n'est pas cependant le problème que nous tentons de soulever quant au recours à l'entretien avec des artistes.

Ingold estime, du reste, que les praticiens n'ont pas de mal à « exprimer leur art avec force détails, de long en large et de manière très discrète<sup>40</sup> ». Il va jusqu'à soutenir que le silence de l'artisan éprouvant la plus grande difficulté à « expliquer ce qu'il fait et la façon dont il le fait est dans une large mesure un mythe inventé par ceux qui tiennent à s'assurer le monopole académique des mots parlés et écrits<sup>41</sup> ». En nous tournant vers des artistes, nous avons au contraire cherché à connaître la manière dont ils décrivent leur pratique, les expressions qu'ils emploient pour désigner les opérations qu'ils sont amenés à effectuer. Comment le faire est-il pensé précisément par ceux qui font œuvre ? Nous ne pouvions pas nous passer de la perspective de la production. L'interview avec des artistes ne peut pas toutefois à elle seule fournir toutes les réponses<sup>42</sup>. Elle entre dans un ensemble où elle doit être mise en relation avec d'autres éléments, au premier rang desquels figurent les œuvres. Les entretiens publiés ici constituent à la fois des matériaux de travail dont des recherches à venir pourront tirer parti et des textes à part entière qui résultent de la réécriture de conversations, dont ils conservent la forme, et qui valent par la réflexion sur le faire qui s'y est engagée.

L'histoire de l'art ne manque assurément pas d'une longue expérience de la conduite d'entretiens. Elle s'est de plus dernièrement dotée d'un nombre important de publications qui opèrent un retour critique sur les façons dont ceux-ci

38 Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Garden City (NY), Doubleday, 1966, p. 15.

39 *Ibid.*, p. 18.

40 T. Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture, op. cit.*, p. 230.

41 *Ibid.*

42 Pour cette raison, notre projet comporte une deuxième étape de recherche qui fut prévue dès le départ et permet de travailler notamment à partir des entretiens déjà réalisés pour penser plus avant la question du faire.

sont pratiqués<sup>43</sup>. Dans notre projet, nous avons néanmoins tenu à regarder également du côté d'autres disciplines qui y recourent, à commencer par l'anthropologie. Peut-être souhaitons-nous en effet prendre quelque distance non pas seulement avec certains usages de l'entretien d'artiste, mais aussi avec les correctifs que l'on a jugé bon de leur apporter. Des historiens de l'art germanophones assimilent d'emblée l'interview à un produit artistique (*Kunstprodukt*)<sup>44</sup>. Ils le soupçonnent d'offrir à l'artiste un espace où il a beau jeu d'assurer la publicité de son propre travail. Partant du principe selon lequel l'entretien avec des artistes devrait plutôt s'opposer au néo-libéralisme et au post-fordisme, ils constatent avec regret qu'elle se plie de fait – dans la forme que lui impriment certains critiques – à des objectifs de communication<sup>45</sup>. Dans ces circonstances, il leur semble nécessaire de riposter. Les modalités de l'entretien sont modifiées : l'interviewer se transforme en contradicteur. Une interview ne vaut d'être menée que pour autant qu'elle repose sur la dissension. La conversation avec l'artiste doit tourner au débat d'idées, peut-être même à la dispute (*Streitgespräch*)<sup>46</sup>.

Il est peu probable que nous ayons eu des chances d'avancer dans notre investigation sur le faire en menant des entretiens dans cet esprit. Nous avons rencontré des artistes afin de prendre connaissance du regard qu'ils portent sur leurs manières de produire des œuvres. En recueillant leurs propos, nous nous sommes avant tout intéressés à leur point de vue sur le déroulement de leur travail. Là se trouve probablement le lien que nous établissons avec l'anthropologie. Jean-Pierre Olivier de Sardan estime que « la grande ambition » de cette dernière réside précisément dans la

43 Voir notamment Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel Vivier, eds, *Les Entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013; Michael Diers, Lars Blunck et Hans Ulrich Obrist, eds, *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hambourg, Philo Fine Arts, 2013; Eva Ehninger et Magdalena Nieslony, eds, *Theorie<sup>2</sup>. Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie*, Berne, P. Lang, 2014; Laurence Brogniez et Valérie Dufour, eds, *Entretiens d'artistes. Poétiques et pratiques*, Paris, J. Vrin, 2016; Dora Imhof et Sibylle Omlin, eds, *Interviews: l'entretien d'artiste dans l'art contemporain*, Sierre/Lausanne, École cantonale d'art du Valais/Art&fiction, 2016.

44 Voir par exemple le titre de l'ouvrage de Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Berne, P. Lang, 2004.

45 Voir Julia Gelshorn, « Two are better than one. Anmerkungen zum Interview und seinen Verfahren der Vervielfachung », in M. Diers, L. Blunck et H. U. Obrist, eds, *Das Interview*, op. cit., pp. 263-283.

46 Voir Isabelle Graw, « Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativ » in M. Diers, L. Blunck et H. U. Obrist, eds, *Das Interview*, op. cit., pp. 284-301.

restitution du « point de vue de l'acteur<sup>47</sup> ». C'est « sa vision de son monde » qu'il importe de comprendre, ainsi que l'écrivit en 1922 l'ethnologue Bronislaw Malinowski en mettant deux fois en italique l'adjectif possessif qui se rapporte à celui qui se prête à l'enquête<sup>48</sup>. Pour accéder à sa logique et à son univers de sens, ceux qui lui posent des questions sont tenus, comme le rappelle Olivier de Sardan, d'accorder crédit à ses réponses<sup>49</sup>. Il ne s'agit certes pas de « prendre pour argent comptant tout ce que l'on [nous] dit », mais, pour la connaître, il faut bien dans un premier temps accepter d'entrer dans la façon de voir de notre interlocuteur.

En première partie du présent ouvrage, nous avons réuni des entretiens qui portent sur des pratiques de délégation. Ce que l'on entend ici par ce terme, ce n'est pas simplement la possibilité, pour l'artiste, de confier à d'autres le soin d'exécuter son œuvre. Nous avons écarté les cas où le recours à ce mode de réalisation ne s'explique que par des raisons pratiques : entre abondance des commandes et manque de temps pour s'en acquitter, on finit par renoncer à exécuter soi-même son travail pour se tourner notamment vers des agences de production. Les artistes que nous avons retenus comptent la délégation au nombre des traits signifiants de leur œuvre. La manière dont celle-ci est réalisée n'a, pour eux, rien d'anodin. Elle contribue au contraire à sa prise de sens au même titre que ses autres éléments. Aussi John M Armleder use-t-il de la délégation de son travail pour mettre à l'épreuve sa propre position d'auteur. Nous avons rencontré divers acteurs de la production de ses œuvres : Stéphane Kropf qui a étroitement travaillé avec lui pendant plus de dix ans, Pierre-Olivier Arnaud et Julie Portier qui ont organisé en 2017 son exposition intitulée « À rebours » à La Salle de bains à Lyon et Christian Bernard qui fut maintes fois aux côtés de l'artiste pour mener à bien ses projets. Ces entretiens montrent que l'intervention de ceux dont Armleder s'entoure ne se limite pas au seul stade de l'exécution. Leur lecteur en viendra peut-être à se demander si la conception – d'une œuvre ou d'une exposition – doit

47 Jean-Pierre Olivier de Sardan, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », *Enquête* [En ligne], n° 1, 1995, URL : <http://journals.openedition.org/enquete/263>, mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 30 avril 2019, p. 6.

48 Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, [1922], Paris, Gallimard, 1963, p. 81.

49 J.-P. Olivier de Sardan, « La politique du terrain », *loc. cit.*, p. 10.

forcément être pensée comme le fait de l'artiste et s'il n'y a pas lieu d'imaginer plutôt qu'elle peut elle-même être déléguée.

C'est paradoxalement après avoir déclaré en 1967 que l'idée l'emportait sur tous les autres éléments de l'œuvre que Sol LeWitt s'est interrogé à frais nouveaux sur ce que faire veut dire. À lui seul, le concept n'engendre pas l'œuvre. Et l'exécution ne consiste pas à imprimer dans la matière l'instruction de l'artiste. Réaliser un dessin mural est aussi affaire d'interprétation et de prise de décisions<sup>50</sup>. Sans nous en tenir aux propos et écrits de LeWitt, nous avons voulu savoir comment le travail s'organise concrètement sur le terrain. Nous avons interviewé plusieurs assistants de l'artiste qui ont exécuté des *wall drawings* à l'occasion de la tenue d'expositions en Europe. Dans les années 1980, LeWitt et ses proches collaborateurs ont constitué des équipes élargies et c'est alors que Wim Starkenburg, Fransje Killaars et Roy Villevoye ont commencé, parallèlement à leur pratique personnelle, à travailler pour l'artiste. Rejoignant ces cercles de dessinateurs au début des années 2010, Remi Verstraete appartient à une nouvelle génération d'assistants. Comment poursuit-on le travail quand l'artiste n'est plus là ? Notre entretien avec Verstraete porte avant tout sur les moyens d'exécuter les dessins muraux après la disparition de leur auteur.

Dans la pratique d'Émilie Parendeau, « l'activation » – selon son propre terme – d'œuvres d'autres artistes tient une place prépondérante. Elle nous fait part ici plus particulièrement des circonstances dans lesquelles elle a activé en 2010 une définition/méthode de Claude Rutault et, en 2011, un *wall drawing* de Sol LeWitt. On s'attendrait à ce que sa nette prédilection pour les artistes qui délèguent l'installe d'emblée dans une position d'exécutante. Il n'en est rien. À l'intérieur du champ que dessinent les instructions d'artiste, Parendeau opère à son tour un partage entre conception et réalisation. Si elle prend à son compte les adaptations que requiert chaque inscription des pièces dans un nouveau site, elle se range en effet du côté des délégués, en recourant à l'aide que diverses personnes veulent bien lui prêter pour exécuter le travail. L'entretien avec Claude Rutault, qui clôt la première partie de notre

50 S. LeWitt, « Doing Wall Drawings », *Art Now*, vol. 3, n°2, juin 1971, n. p., repris in A. Zevi, éd., *Sol LeWitt Critical Texts*, Rome, I libri di AEIUO, 1994, p.95.

livre, permet de prendre une fois de plus la mesure de l'ouverture qu'apporte au projet l'intervention d'autrui. Déléguer revient à accueillir dans l'œuvre ce sur quoi l'artiste n'a pas prise. « L'idée, ainsi que le dit Rutault, c'est quand même que le travail m'échappe d'une certaine façon<sup>51</sup> [...] »

Le faire équivaut ainsi à une sortie hors du cadre que l'on s'est préalablement donné. Il est débordement, aller au-delà du contrôle qu'il est possible d'exercer sur son ouvrage. Mais l'ouverture examinée en deuxième partie de notre livre ne résulte pas de l'intervention de personnes à qui l'artiste délègue son travail. C'est précisément dans le travail lui-même qu'elle se produit : dans l'usage des matériaux, des procédés, des outils. Anita Molinero repense la sculpture en déplaçant la question de la forme. Elle part d'objets tout faits, car son propos ne réside pas dans la création *ex nihilo*, mais dans l'altération de ce qui est déjà là. Ici, la forme n'est pas idée : elle advient à la faveur des éléments dont l'artiste orchestre la rencontre sans qu'aucun plan ne préexiste aux opérations qui s'engagent. Les entretiens avec Christian Gonzenbach et Wade Guyton mettent tous deux en évidence l'autonomie du faire. Celui qui fait ne se trouve dans son travail jamais entièrement en position de maîtrise. Gonzenbach va jusqu'à considérer qu'un résultat risque de manquer d'intérêt s'il est trop étroitement lié à ce qu'il se figurerait au départ : « Les pièces qui m'intriguent sont celles où il y a plus que ce que j'y ai mis. Et ce plus vient du processus<sup>52</sup>. » Sans compter sur l'accident, Guyton le sait inévitable. Tandis que l'imprimante dont il se sert « prend ses décisions », il en est à ses dires réduit à chercher quel parti il peut tirer de ce qu'elle a fait.

Comment une pratique peut-elle être encore considérée comme manuelle quand la main de l'artiste n'y intervient que de façon minime ? Les entretiens de la troisième partie montrent qu'il n'est pas de travaux si légers que l'on puisse se passer de la participation de la main. Mais les gestes doivent être guidés pour éviter de prendre des sentiers déjà tracés. Sylvie Eyberg décrit ainsi les moyens qu'il lui a fallu mettre en place pour dégager sa main des automatismes qu'engendrent des savoir-faire assurés, comme ceux du peintre et du sculpteur. Pierre Leguillon parvient à dépasser l'opposition entre art conceptuel et artisanat

51 Voir l'entretien avec Claude Rutault dans le présent volume.

52 Voir l'entretien avec Christian Gonzenbach dans le présent volume.

en s'initiant à une technique de tissage que l'on appelle au Japon le *kasuri*<sup>53</sup>. Toutes les décisions doivent en effet se prendre en amont de la production des tissus, car les fils qui donneront lieu aux motifs sont teintés avant d'être tissés. Dans l'entretien avec Joëlle Tuerlinckx, il est également question de ce lien étroit entre main et intellect. À l'origine de la réflexion dont ses projets sont issus se trouvent souvent des activités qui ne requièrent pas *a priori* de compétences manuelles spécifiques, comme le rangement de son atelier.

La dernière partie du livre réunit deux artistes dont la pratique diffère pourtant par le mode de réalisation des œuvres. Quand il recourt à la délégation, Gabriele Di Matteo lui attribue une fonction déterminante dans la prise de sens de ses peintures, là où il importe à Zoë Sheehan Saldaña de trouver des moyens techniques pour pouvoir exécuter elle-même, à la main ou artisanalement, la plupart de ses pièces. Nous entendons toutefois tirer parti de ce rapprochement pour introduire, à la fin de notre ouvrage, de nouvelles questions. Di Matteo et Sheehan Saldaña se rejoignent en effet dans leur façon de greffer sur le faire artistique une réflexion plus vaste qui porte sur l'histoire et les conditions actuelles de l'organisation du travail. Dans son œuvre intitulée *China Made in Italy* (2009), Di Matteo inverse le mouvement de la délocalisation, en chargeant des peintres commerciaux napolitains de produire des copies de peintures signées par les plus célèbres artistes contemporains chinois. En s'astreignant à passer par toutes les étapes nécessaires à la fabrication d'objets, Sheehan Saldaña s'interroge sur le faire d'avant la division du travail. Ses répliques artisanales de biens de consommation produits industriellement en série montrent que rien n'est « tout fait » : en amont de chaque ready-made se sont affairées les mains d'une multitude de travailleurs.

53 Voir à ce propos également Francesca Cozzolino et Thomas Golsenne, « Pour une anthropologie de la création », *Images Re-vues*, hors-série 7 | 2019, URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7208>, mis en ligne le 8 décembre 2019, consulté le 9 décembre 2019, p. 2.

I

Délégations

# John M Armleder

Accueillir dans l'œuvre ce qui échappe au contrôle de son auteur : ainsi pourrait-on décrire l'entreprise de John M Armleder. L'artiste considère la rencontre qu'il fit dans son jeune âge avec John Cage comme un élément fondateur de sa pratique à venir. Les activités diverses du collectif Ecart, qui fut créé à son initiative en 1969, s'en ressentent notamment du fait des liens étroits que ce groupe a tissés avec le mouvement Fluxus. Mais comment cette ouverture de l'œuvre à ce qui survient se produit-elle dans la peinture vers laquelle Armleder se tourne plus clairement à partir des années 1980 ? En faisant faire, l'auteur permet à des personnes autres que lui de prendre part à l'élaboration de l'œuvre. Armleder nous met pourtant au défi de penser une délégation du travail qui non seulement coexiste avec son propre plaisir de peindre, mais qui en plus ne se limite pas à l'exécution de pièces. Leur conception même peut parfois échoir aux assistants, curateurs, commissaires et directeurs de musée. La place faite à d'autres dans son travail n'empêche pas les œuvres d'être proprement celles d'Armleder. La notion d'auteur reste ici valable, mais il faut pouvoir la comprendre au regard de la mise à l'épreuve de la figure de l'artiste.

Ileana Parvu

Ma première question porte sur votre rapport à la peinture. Durant la période Ecart, vous produisiez des dessins, des livres ou des actions. Comment est venue la peinture, est-elle venue à la suite de tout cela ?

John M Armleder

Elle a toujours été là. J'ai commencé à peindre sur papier très jeune, j'avais quinze ans. J'utilisais des peintures à l'huile, de l'aquarelle ou de la gouache. Seulement, la peinture sur de grandes toiles demande de la place, un atelier, du temps, tout ce dont on ne dispose pas au début. Si cela fait quand même assez longtemps que j'ai commencé, je n'ai vraiment pu avoir l'occasion d'en faire qu'au début des années 1980. Je fais également du dessin depuis toujours, mais à mes débuts je ne montrais rien. Quand nous avons créé Ecart en 1969, deux ans après avoir fait notre exposition « Linéaments », nous avons choisi ce nom par rapport aux activités un peu privées du groupe et selon l'idée que nous allions nous écarter de nos habitudes. C'est pourquoi nous invitions un public et faisons des happenings. Pour moi, le va-et-vient entre les formes a toujours été présent.

- IP Vous dites que vous avez commencé la peinture de grandes dimensions dans les années 1980, est-ce parce qu'à ce moment-là vous avez eu plus de moyens ?
- JMA Exactement, oui, il y a eu la disponibilité du temps et de l'espace. C'est aussi à partir de là que je suis peu à peu devenu indépendant, que j'ai commencé à vivre de ma peinture. Et ma famille, qui m'entretenait jusqu'alors parce qu'elle en avait les moyens, n'a plus eu du tout la possibilité de le faire. C'est miraculeux parce que le moment où elle n'a plus pu m'aider et celui où j'ai pu subvenir à mes besoins ont complètement coïncidé.
- IP Au sujet de votre technique, j'ai relevé que lorsque des marchands de couleurs vous disaient : « Non, n'achetez pas ces deux produits, ils ne marchent pas ensemble », plus ils insistaient, plus vous aviez envie de les prendre.
- JMA Cela se produisait en général parce qu'ils avaient peur que je me retourne contre eux en disant : « Mais, écoutez, vous m'avez vendu ceci et cela, ça ne va pas... » Je me rappelle qu'une fois, je devais être dans un de ces magasins à New York, quelqu'un m'a dit : « Ah, vous devez être un artiste. » Du moment que je cultivais l'erreur, j'étais forcément un artiste, pas un artisan.
- IP Mais qu'est-ce que c'est vraiment, cultiver l'erreur ? C'est l'idée de mal faire ?
- JMA Non, je ne pense pas. Il y a des artistes qui ont cette culture-là, mais ce n'est pas mon cas. Je ne dis pas que c'est mieux ou moins bien. Je pense que, depuis mon plus jeune âge, j'ai toujours eu un goût pour piéger le hasard ou pour le programmer, en quelque sorte. C'est quelque chose qui m'a toujours conduit, en fait. J'ai d'ailleurs rencontré John Cage très tôt, lui qui a introduit le hasard dans la musique. L'idée d'être un créateur absolu ou qui maîtrise l'ensemble de ce qu'il va produire ne m'a jamais intéressé, même si je la respecte chez d'autres.
- IP Y a-t-il aussi l'idée de lancer des choses et de voir ce qui va se produire ?
- JMA Oui, de toute façon, je dirais que l'on ne peut rien dominer.
- IP Vous pratiquez également des activités spéciales qui ne font pas partie du catalogue des pratiques artistiques, telles que la peinture ou la sculpture. Faire du thé a été présenté par vous comme une activité artistique à la Biennale de Paris en 1975, par exemple.

- JMA Notez qu'au Japon c'est comme cela depuis toujours.
- IP Oui, mais dans votre cas, il y a aussi l'aviron, le fait de ramer, qui a beaucoup d'importance, surtout dans la période Ecart, et qui est une activité très technique.
- JMA Oui. Ecart, c'était un groupe d'amis du collège. Certains ont voulu faire de l'aviron, donc nous en avons tous fait. J'ai proposé de faire des happenings, nous en avons tous fait. Les uns entraînaient les autres dans ces activités. Comme nous étions très soudés, nous entrions en religion dans tout ce que nous faisons. Un sport de haut niveau comme l'aviron, qui est très prenant, crée un esprit d'équipe particulier, et nous l'avons pratiqué avec notre manière de faire. Quand nous avons commencé à ramer, j'avais treize-quatorze ans et je l'ai sérieusement pratiqué jusqu'à vingt-et-un ou vingt-deux ans. Nous ramions au minimum trois heures par jour tous les jours. C'était toujours la même équipe, il y avait donc une espèce de symbiose totale. C'était une partie de notre vie. Ce qui est fascinant, quand on rame en équipe, c'est que l'on apprend très vite que ce que l'on fait individuellement a des conséquences sur l'ensemble du groupe. La première chose que l'on pense, si le bateau se renverse, c'est que c'est à cause de l'autre. Ensuite, on doit comprendre que c'est d'abord à cause de soi-même et seulement éventuellement à cause de l'autre. De ce fait, on devient un être politique. Et cela, nous l'avons vraiment été à tous les niveaux et dans toutes nos activités, pas seulement en faisant de l'aviron.
- IP Si je comprends bien, cette activité d'aviron n'était pas présentée comme une activité artistique, mais plutôt comme la construction du groupe ?
- JMA Absolument.
- IP Ce n'était donc pas comme faire du thé ?
- JMA Non, le thé est venu après. Au début, les activités que l'on considérait comme artistiques, nous les faisons de manière discrète dans la rue, un peu à la manière des situationnistes. Nous nous baladions, regardions les toits, mais nous ne convoquions personne. Nous faisons ces choses entre amis. Puis, d'autres gens nous voyaient et demandaient s'ils pouvaient aussi participer. Nous avons fait cela pendant un certain nombre d'années, jusqu'à ce que l'on crée Ecart. Ecart, c'était justement l'idée de faire ces choses autrement, en convoquant un public et en faisant un programme. Après, cela s'est poursuivi dans ce sens. Je suis sans doute responsable de ce développement, car j'avais un projet artistique sans le savoir et il s'est construit de plus en plus. Les autres ont suivi, mais ils n'étaient pas artistes. Il y en a



qui le sont devenus, comme Claude Rychner. D'autres ont participé sans jamais être artiste et sans jamais avoir voulu l'être.

IP Je reviens à cette idée d'acquérir une technique, comme dans l'aviron. Est-ce qu'il y avait quelque chose de semblable dans la peinture ?

JMA C'est difficile à dire. Dans l'aviron, il y a une maîtrise de la technique qui est extrêmement spécifique et un perfectionnement de cette technique qui va de plus en plus loin.

IP Et dans le happening ?

JMA Non, je ne pense pas. Pour ma part, j'ai été très tôt attiré par les gens de Fluxus qui, dans le fond, réagissaient contre le happening. Les premiers happenings, ceux des années 1950, avec Allan Kaprow et les autres, étaient de grands bazars. C'était du théâtre expérimental dans l'espace, alors que les gens de Fluxus s'inspiraient beaucoup d'un format tout fait. Dans leur cas, cela peut effectivement faire penser à l'aviron, dans la mesure où il y avait un schéma classique : la salle à l'italienne, frontale, avec le public d'un côté et les concertistes de l'autre, le morceau qui commence, se termine et auquel succède un autre. Avec le happening, vous allez contre ce mouvement. Dans le premier happening de Kaprow, où il y avait des actions dans différents espaces, et même dans le proto-happening de John Cage en 1952, il se passait beaucoup de choses en même temps. Dans ce que Cage a produit avec Merce Cunningham, les différentes activités n'étaient pas pensées les unes dans leur rapport avec les autres. Il y a des pièces de Cunningham où la musique et la danse ne sont pas synchronisées. C'est un format qui cherche à faire exploser les schémas appris ou connus. Cela dit, sortir du cadre est une impulsion tout à fait naturelle. En matière de happening proprement dit, mon goût personnel était pour la disparition de l'emphase, de la grandiloquence ou du grand théâtre.

IP Opposeriez-vous les happenings et la pratique de la peinture ? Le happening comme quelque chose qui va contre le cadre et la peinture qui accepte d'entrer dans les formats du genre ?

JMA Il y a toutes les formules. L'expressionnisme abstrait a un côté théâtral qui fait penser aux happenings, mais vous avez des choses qui sont entre les deux. On peut très bien regarder Pollock comme un calligraphe chinois ou japonais, mais on peut aussi le voir comme quelqu'un qui utilise son corps pour s'exprimer, d'où les photos...

IP Est-ce qu'il y aurait un moment performatif aussi dans votre peinture, dans les coulures notamment ?

JMA Cela dépend de ce que vous entendez par performatif.

IP Je songeais à Pollock et à l'intérêt de Kaprow pour ce qui, en amont du résultat final, se passait durant le processus d'exécution de ses peintures.

JMA Pollock était inspiré, même s'il s'en défendait à moitié. Moi, je ne suis jamais très inspiré, je suis beaucoup plus mécanique. En général, quand je fais mes peintures, j'achète le matériel ou je le rassemble pour faire la toile, et je l'épuise en la fabriquant. J'essaie d'utiliser tout ce que j'ai, même si parfois j'en ai trop. Maintenant, j'ai un atelier à Satigny [commune du canton genevois] et j'ai du matériel pour faire des toiles, alors je l'utilise. Lorsque j'en ai assez, j'arrête.

IP Il y a donc une idée d'épuisement du matériel ?

JMA Oui, en général, dans les ateliers provisoires que j'ai surtout eus, j'achetais les châssis et je tendais la toile moi-même ou avec d'autres gens. J'utilisais ensuite tout le matériel pour les coulées ou même les flaques, et c'était terminé. En ce moment, j'ai un atelier où les trucs s'accumulent, il y a bien plus de provisions que nécessaire, mais ce n'est pas un programme, c'est juste ainsi et je n'y attribue aucun sens particulier. J'essaie toujours de faire en sorte qu'il n'y ait aucun sens dans tout ce que je fais.

IP Happening et peinture seraient donc chez vous comme deux genres différents ?

JMA Non, je ne pense pas. Dans les happenings ou les *events*, qu'ils soient historiques ou de moi-même, il y a généralement un plan et il y a l'exécution de ce plan tel quel – de ma part, sans emphase. Je n'y vois aucun sens particulier parce que je pense que le détenteur du sens, c'est le regardeur, c'est l'utilisateur, pas le producteur.

IP Vous prenez une partition et vous l'exécutez ?

JMA Voilà. Et dans toutes les toiles que je fais, il y a aussi un schéma préétabli que j'imagine. Ensuite vient l'exécution, que j'adore faire. Mais je n'y donne aucune espèce de valeur expressive, ni dans le sens des expressionnistes, ni dans celui de l'abstraction expressionniste, parce que je pense que je suis une personne sans intérêt. Je dis toujours que l'artiste est le dégât collatéral de l'art parce que je pense que, depuis le romantisme surtout, on donne beaucoup de valeur à l'individu artiste qui serait le détenteur soit d'un savoir, soit d'une expression. Ce que je fais, je le fais avant de le réaliser physiquement, c'est-à-dire que je fais des plans. Je crois qu'en réalité, c'est comme

cela pour tout le monde, je ne me vois pas du tout comme un cas particulier. Je pense qu'on imagine un schéma avant de le mettre en place. Quand on le met en place, c'est de l'exécution.

IP Donc, ce schéma, on peut dire qu'il serait comme une idée ou une conception ?

JMA Une forme de plan, même s'il est très abstrait. Si je veux faire un monochrome, je prends la couleur qui est disponible et qui pourrait bien être une autre que celle prévue dans mon plan. Évidemment, toutes ces occurrences ont provoqué des événements, indépendamment ou non de ma volonté, qui ont été et qui vont être pris en charge par les regardeurs d'une manière ou d'une autre. Et ces regardeurs vont changer avec le temps.

IP Vous dites que l'exécution correspond à une mise en place du plan initial, mais il y a tout de même des choses qui se passent dans le processus. Dans un entretien avec Christoph Schenker, vous disiez : « [...] j'éprouve du plaisir à peindre et je découvre évidemment de nouvelles choses pendant que je peins<sup>1</sup> [...] » Il y a donc des choses qui seraient heuristiques, que vous trouveriez en faisant, mais en même temps vous dites que vous ne faites qu'exécuter un plan sans le modifier au cours du travail. Est-ce que cela signifie que ce que vous trouvez dans le processus, vous l'utilisez pour le plan d'une autre pièce ?

JMA Oui, mais il ne faut pas être Piaget pour dire cela ; forcément, les expériences nourrissent notre vocabulaire et notre méthode. Cela ne veut pas dire que cette dernière est significative ou signifiante.

IP Le processus apporte donc forcément quelque chose au travail, mais est-ce que le plus important ne resterait pas quand même l'idée de départ ?

JMA Je ne sais pas. J'ai probablement changé à ce sujet, bien que je m'en défende. Peut-être, plus jeune, avais-je des projets plus militants, autant formellement que socialement. Mais je pense qu'effectivement, dans la plupart des choses que je fais, il y a un plan de départ que j'imagine précis. Comme je ne l'écris pas, il n'est peut-être pas vraiment précis du tout. Ensuite, il y a une part d'exécution dans laquelle je n'amène aucune espèce de sentiment, de message. Prenons la chose à l'inverse. Pendant des années et des années, mes œuvres

1 John M Armleder, « Entretien avec Christoph Schenker » [1986], in J. Armleder, H. Federle, O. Mosset, *Écrits et entretiens*, Saint-Étienne, Maison de la culture et de la communication, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, 1987, p. 59.

n'avaient pas de titres. On me demandait : « J'aimerais savoir où se trouve le *Sans titre* de 1982. » Et je répondais : « Mais ils sont tous sans titre ! » Alors, j'ai commencé à mettre des titres au hasard, en lien avec le livre que j'étais en train de lire, avec un nom sur une capsule, etc. Ce n'est même pas un hasard construit à la John Cage, je prends ce qui est devant moi. Ce qui, naturellement, n'a pas aidé : quand on me demande où est *Léman bleu*, je ne sais évidemment pas où il peut être puisque je ne sais pas ce que c'est ! Le titre arrive lui aussi avec le romantisme. Et même là, les titres étaient donnés neuf fois sur dix par quelqu'un d'autre que l'artiste. Dans la musique, c'est la même chose. C'est très moderne que l'on donne un titre qui devient une sorte de programme. Et ce qui est amusant, c'est que, si les gens connaissent le titre, ils se mettent à regarder la chose autrement parce qu'ils pensent qu'elle a un lien avec son nom. Peut-être que, pour d'autres raisons, moi-même je la vois autrement, parce que je me souviens de l'occurrence, de la façon dont ce titre est arrivé, parce que je regarde tout cela à travers le souvenir de cet instant.

IP Et puis le titre finit par durer...

JMA Oui, mais je ne dis pas que l'œuvre est permanente, elle va aussi disparaître comme le reste, seulement moins vite que nous. Ce qui est très embarrassant avec l'art, c'est que l'on fait quelque chose qui n'est pas pérenne mais qui néanmoins encombre le monde pendant un temps assez long. À l'étage, dans l'exposition actuelle sur Ecart<sup>2</sup> [au Musée d'art moderne et contemporain – Mamco – de Genève], il y a une chose que je faisais avec l'aide de mes amis : ramasser des boules de papier d'argent dans la rue. Nous allions d'ici à là, au hasard, et sur le trajet, nous ramassions tous les papiers d'argent ou d'aluminium qu'on trouvait. Ils ne disparaissent pas aussi vite que le reste, il y a une pérennité naturelle de ce déchet-là. Nous les célébrions, d'une certaine manière, en les collectionnant. Et en même temps, nous les annulions parce que nous les mettions les uns à côté des autres. Ce sont des déchets qui sont considérés comme perdus et c'est à la personne qui les regarde de reconstruire leur origine. Dans le fond, l'intelligence n'est faite que de cela, de choses qui sont collectionnées pour créer du sens.

IP Quel est votre rapport à l'art de Larry Poons ?

JMA Ce qui est intéressant, chez Poons, c'est qu'il a fait une chose après l'autre. Il a fait successivement des choses que j'ai faites, pour ma part, en même temps. C'est-à-dire qu'il a commencé par des peintures à pois, ensuite il a fait des peintures à pois qui bougent, ce qui

2 Mamco, salle dédiée aux archives Ecart depuis 2017.

créait une espère de traînée, puis il s'est intéressé à la traînée plutôt qu'au grain de riz qui était devant. Il est d'une autre génération, certes pas tellement longtemps avant moi, mais Poons est un artiste, dans le sens où j'entends ce mot. Je l'ai connu, je suis allé dans son atelier, qui était formidable parce qu'il avait presque creusé ses pas dans les marches de l'escalier tellement c'était rempli de peinture. Mais c'est un greenbergien. Quand il a découvert l'acrylique, il n'a plus peint qu'avec cela. Il couvrait des murs entiers de couleur, il regardait et, tout à coup, il disait: « Ah ben, voilà mon tableau. » Alors il découpait ce qu'il avait choisi. Il avait une vision de l'idéal du tableau fini, tandis que pour moi, adviene que pourra, je n'ai jamais trouvé une de mes toiles plus intéressante qu'une autre. Je ne dis pas que cela me différencie d'autres artistes, mais je n'arrive pas à croire que tous les artistes pensent comme cela. Je n'ai d'ailleurs jamais très bien compris pourquoi les monochromistes pouvaient préférer une toile à une autre, mais cela arrive.

IP Donc, pour vous, il n'y a pas de préférence, tout est équivalent ?

JMA Exactement. J'ai dit un jour qu'il n'aurait peut-être fallu faire qu'une seule toile et qu'on ne s'en rendrait compte que lorsqu'on aurait fait la deuxième. Ce que je réalise aujourd'hui, c'est qu'en réalité nous n'en faisons qu'une. L'ensemble de tout ce qu'on a fait n'est que les différentes facettes d'un seul et même travail. Je pense qu'on ne fait jamais qu'une chose. Quant au changement de formes, puisque ça a l'air de vous intéresser, pourquoi faisons-nous de la peinture, pourquoi faisons-nous des happenings ou des déambulations dans la rue ? C'est simplement parce que nous regardons ces choses de très près que nous voyons ces différences. Vous regardez le ciel et vous trouvez que toutes les étoiles sont les mêmes, mais si vous alliez sur une étoile, vous trouveriez qu'elle ne ressemble pas du tout à celle qui est à côté.

IP Ces différences que je vois sont là parce que je regarde de trop près ?

JMA Non, c'est parce que vous regardez d'où vous êtes. Ce n'est pas de trop près, mais vous avez l'instrument culturel qui vous fait regarder à partir d'un type d'identification. Dans l'art, on dit: « Ça, c'est l'œuvre de tel artiste qui fait ce genre de choses. » Mais, évidemment, il y a des destructeurs de ce genre de schéma, des destructeurs de mon genre ou du genre de Picabia, pour prendre un artiste plus important. Ces artistes ne cultivent pas un style mais font tout, tout le temps. Il y a aussi ceux qui changent tout le temps, tout en conservant une évolution, à la Picasso. C'est-à-dire qu'ils font les choses les unes après les autres. Il y a là l'idée de découvrir des instruments, des moyens, des représentations. Une fois qu'une chose est faite, on peut se dire qu'il faut passer à une autre ou, au contraire, l'exploiter toute sa vie.

IP J'ai maintenant une question par rapport à la délégation. Est-ce qu'il était clair, dès le début, qu'il y aurait des choses que vous alliez déléguer ? Ou, au contraire, est-ce que la délégation s'est imposée au fil du temps parce qu'il y avait beaucoup de commandes, beaucoup de sollicitations ? Y avait-il pour vous dès le début l'idée que l'artiste n'avait pas besoin de tout faire de sa propre main ?

JMA Je pense qu'on ne fait jamais tout soi-même, d'autant plus que celui qui fait, c'est le regardeur. Cela dit, faire des choses à plusieurs mains m'est naturel. Ce n'est pas un hasard si l'on était un groupe d'amis qui, pour ce qui est de la production de leur vie, étaient assez interchangeable. D'où l'aviron qui est un exemple parfait de cela.

IP Mais est-ce qu'il y a des choses que vous ne déléguez jamais ? Dans la peinture, par exemple ?

JMA Il y a des choses que j'ai faites que je n'ai jamais vues de ma vie, parce qu'elles ont été faites par d'autres.

IP Y a-t-il des choses que vous ne demanderiez pas à votre assistant de faire à votre place ?

JMA La plupart des choses qui sont considérées comme étant des œuvres de monsieur Armleder, c'est malgré tout monsieur Armleder qui les a faites.

IP De sa main ?

JMA De sa main, oui, bien sûr. Et je pense que cela change très peu de choses, mais il ne faut pas le dire à des personnes comme Stéphane Kropf avec lequel j'ai beaucoup travaillé. Il pense – et ce n'est pas faux – que lorsqu'il produit des choses pour moi, il a une influence sur elles. D'une certaine manière, il a l'impression qu'il me connaît mieux que je ne me connais moi-même. À mon avis, cela a relativement peu d'importance.

IP Peu importe qui fait l'œuvre ?

JMA Voilà. Personnellement, je n'ai jamais trouvé qu'une œuvre réalisée intégralement par moi-même était différente d'une œuvre qui n'était absolument pas réalisée par moi-même ou d'une œuvre entre les deux.

Entretien réalisé au salon de thé Chez Quartier,  
Genève, le 19 décembre 2017

John M Armleder et son assistant Ludovic Bourrilly  
au travail dans l'atelier de l'artiste à Satigny, le 31 août 2018







Né en 1948 à Genève dans une famille d'hôteliers, John M Armleder a très tôt pratiqué une activité artistique, d'abord de manière collective, avec le groupe Bois et le collectif Ecart, avec qui il ouvrit une librairie-galerie et où il fut un acteur important du mail-art. À partir des années 1980, il poursuit une activité de plasticien en solo, tout en enseignant à la Hochschule für Bildende Künste de Braunschweig et à l'École cantonale d'art de Lausanne. Dans ses peintures abstraites et ses sculptures, il joue des références populaires et historiques. Le Mamco lui a notamment consacré une rétrospective importante en 2006 avec « *Amor vacui, horror vacui* ». Plus récemment, il a été exposé au Museo Madre de Naples avec « 360° » en 2018, à la Schirn de Francfort avec « JOHN M ARMLEDER. CA.CA. » en 2019 et, la même année, à l'Aspen Art Museum avec « Spoons, Moons and Masks ».

# Stéphane Kropf

Si la collaboration a toujours été un élément important du travail de John M Armleder, ce n'est finalement que tardivement qu'il a commencé à confier la délégation de la réalisation de ses œuvres à un tiers expressément engagé pour cela. Le peintre lausannois Stéphane Kropf a ainsi été, entre 2006 et 2017, ce que l'on pourrait appeler le premier « assistant » d'Armleder, ce titre ayant fait l'objet de nombreuses discussions. Stéphane Kropf avait été étudiant de John M Armleder à l'École cantonale d'art de Lausanne avant de poursuivre une carrière de peintre en parallèle d'une activité économique dans la menuiserie, puis en tant que régisseur au Mamco. C'est dans ce dernier musée qu'il a été engagé par Armleder, pour qui il a réalisé durant une dizaine d'années œuvres et montages d'expositions selon des modalités toujours changeantes. Stéphane Kropf, aujourd'hui responsable du Bachelor Arts Visuels à l'ÉCAL, a passé le témoin d'assistant à Ludovic Bourrilly.

Bénédicte le Pimpec

Vous avez fait vos études à l'ÉCAL où vous avez été l'étudiant de John Armleder avant de devenir son assistant. Pourriez-vous nous parler de sa manière d'enseigner et de votre formation ?

Stéphane Kropf

John enseignait en effet à l'ÉCAL, mais je le rencontrais finalement assez peu à l'école. J'allais déjà dans son « bureau », Chez Quartier<sup>1</sup>. Nous n'avons jamais eu de relation étudiant-enseignant classique, nous parlions de tout, notamment de musique. Il pensait certainement que transmettre un savoir ne consistait pas à parler de longueur de poils de pinceau. Il n'entraînait pas non plus dans les ateliers, ou très peu. Parler des pièces ne l'intéressait pas trop, il trouvait tout bien. C'est un relativiste ou, disons, un post-moderne.

<sup>1</sup> Chez Quartier est un salon de thé genevois où John M Armleder a ses habitudes et où a d'ailleurs été réalisé l'entretien précédent.

BLP Il ne voyait jamais les travaux des étudiants?

SK Pas souvent, non. Nous discussions plutôt à la cafétéria de l'école ou ailleurs. J'allais surtout le voir pour qu'il me parle de son travail ou de celui d'autres artistes.

Jean-Marie Bolay

Comment vous en parlait-il?

SK Les artistes ont une certaine manière d'écrire l'histoire de l'art, ou disons plutôt l'histoire des artistes. Par le biais d'anecdotes sur des voyages, sur des montages d'expositions ou sur des accidents d'œuvres, ils transmettent quelque chose à propos du rapport d'un artiste au monde. Cela va au-delà des considérations techniques. Je crois que c'est cela qu'il est important d'enseigner. Une fois que tu sais ce que tu veux faire, tu trouveras les moyens dont tu as besoin.

JMB Que vous a-t-il transmis?

SK Une amitié et une vision presque politique de l'artiste dans la société. Il y avait une vraie qualité d'échange. Je voyais dans son attitude quelque chose de néo-dadaïste, ou de post-dadaïste. Cette attitude me parlait déjà beaucoup quand j'étais au gymnase. J'avais créé un groupe terroriste dadaïste avec des amis qui s'est transformé en groupe punk, les Diana's Flying Drivers. Nous nous foutions de tout. Nous emmerdions tellement le monde que nous arrivions même à nous faire virer des fêtes de squatteurs. J'ai retrouvé en John une forme plus apaisée de cela, un côté punk adolescent, mais apaisé. Je retiens aussi ce que Mike Kelley disait de l'école d'art: c'est le meilleur endroit où fonder un groupe de rock. C'est un lieu social où tu expérimentes d'autres formes que celles que l'on attend de toi.

JMB Avez-vous développé une technique durant vos études?

SK Je bricolais. Je ne sais pas si je savais déjà faire ou si j'ai appris pendant mes études. Je ne sais pas ce qu'il faut savoir faire pour être artiste, même si j'ai toujours défendu le « métier d'artiste ». Je mets des guillemets parce que je ne le considère pas comme un métier. Il peut se définir de beaucoup de manières, soit dans un rapport à la technique, soit dans un rapport aux idées. En tant qu'enseignant à l'ÉCAL, je me pose en permanence la question de la transmission. Qu'est-ce que l'on transmet et comment? Est-ce que cela se passe au niveau des idées ou est-ce que c'est quelque chose de l'ordre du métier? Est-ce que cela s'apprend par des tutoriels YouTube? Si on ne met pas la main à la pâte, il me semble qu'il manque quelque chose. Pour revenir à ce dont nous parlons, je suis parti à Paris après mes études et j'y suis resté quatre ans. J'y ai

fait de la menuiserie avec un Compagnon du Devoir qui m'a transmis son savoir-faire. Il disait à ses employés menuisiers – qui, eux, avaient fait un apprentissage: « Vous n'êtes pas menuisiers, vous faites des caisses en MDF que l'on recouvre de peinture ou que l'on plaque. » Cette phrase m'a longtemps travaillé et je peux maintenant affirmer que le monde est plaqué, que tout est faux, d'où peut-être mon rapport à la peinture. En effet, en parallèle de cette activité de menuiserie, je pensais toujours à mon travail, que je n'ai jamais laissé tomber, quoi que cela coûtât. Ensuite, je suis rentré en Suisse pour faire des montages au Mamco.

BLP En quelle année avez-vous commencé à y travailler en tant que monteur?

SK En 2003. Le régisseur de l'époque, Timothée Delay, avait été un moment régisseur à l'ÉLAC<sup>2</sup>. Il savait que j'étais intéressé par ces questions. Quand il a été recruté au Mamco, il m'a proposé de venir travailler avec lui comme monteur. J'ai repris son poste de régisseur technique fin 2006, lors de l'exposition personnelle de John Armleder. Je me souviens assez précisément de la date parce que j'avais dû revenir au musée le 1<sup>er</sup> août, jour de la Fête nationale, et qu'il avait été décidé que l'exposition ouvrirait en octobre. À l'époque, et surtout avec John, il était possible de monter une exposition sur quatre mille mètres carrés en deux mois!

BLP C'est également à ce moment-là que vous avez commencé à travailler pour Armleder? Comment cela s'est-il passé?

SK Nous travaillions non-stop sur cette gigantesque exposition<sup>3</sup>, mais John en avait une autre quelque temps après au Kunstverein d'Hanovre<sup>4</sup> et au Rose Art Center de la Brandeis University à Boston. La curatrice du Rose Art Center était là juste avant le vernissage du Mamco. Elle avait les yeux un peu écarquillés, elle devait se demander comment et avec qui elle allait monter son exposition. Je passais là par hasard alors qu'elle posait cette question à John. Avec un air un peu ironique, il m'a pointé du doigt et lui a dit: « Lui, il pourrait le faire. » C'est ainsi que je me suis retrouvé avec un emploi à plein-temps au Mamco et un travail pour John Armleder sur mes heures de repos. J'ai passé mes vacances à Hanovre, Boston<sup>5</sup> et Séoul<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Espace lausannois d'art contemporain, lieu d'exposition de l'ÉCAL.

<sup>3</sup> Exposition « John M Armleder, *Amor vacui, horror vacui* », Mamco, Genève, 18 octobre 2006 – 21 janvier 2007.

<sup>4</sup> John M Armleder, exposition « Too Much is Not Enough », Kunstverein Hannover, Hanovre, 25 novembre 2006 – 28 janvier 2007.

<sup>5</sup> John M Armleder, exposition « Too Much is Not Enough », The Rose Art Museum of Brandeis University, Waltham, USA, 26 avril – 29 juillet 2007.

<sup>6</sup> Exposition « I'm OK, you are OK – John M Armleder: Recent Paintings, Furniture Sculptures and Wallpaintings », Monigin Art Center, Séoul, 2007.



J'ai fait le tour du monde en quelques semaines pour monter seul trois expositions. Ce n'est qu'à Boston que j'ai retrouvé John. Nous sommes allés manger des homards en ville et là, dans la voiture, nous avons eu une discussion sur la question de l'assistant. Il trouvait étrange d'avoir un assistant, un responsable d'atelier. De mon côté, je ne m'étais même pas posé la question de savoir quel titre je pouvais bien avoir. Il m'a mis dans cette position-là, il m'a adoubé en quelque sorte. Je suis donc devenu son assistant, celui qui serait aussi un interlocuteur pour les galeries, musées et autres, ce qu'il n'avait jamais eu avant.

BLP N'arrivait-il pas à un stade de sa carrière où il avait besoin d'un collaborateur ?

SK Oui, mais je crois qu'il ne l'avait pas prémédité. Si nous ne nous étions pas rencontrés comme nous l'avons fait, il aurait très bien pu trouver d'autres manières de se faire aider. Le rapport d'assistant à assisté – celui qui fait, celui qui pilote – est devenu une blague récurrente dans notre relation, au-delà de l'amitié. Nous en avons beaucoup joué, dans tous les sens, notamment – je fais un saut dans le temps – en 2011, la dernière année où John enseignait à l'ÉCAL. Je commençais en tant que responsable du Bachelor en Arts Visuels et cela nous faisait rire de dire : « Je suis son chef, il est mon chef. » C'est John, surtout, qui le disait. Même si ce n'était pas exactement comme cela, je travaillais pour lui, et il travaillait pour moi à l'ÉCAL. Cela nous faisait bien rigoler, parce que les effets de hiérarchie aident les gens un peu faibles d'esprit à comprendre la logique du monde. Et peut-être qu'être artiste, c'est aller contre cette logique. John se posait la question de l'assistant comme les artistes de sa génération : dans les années 1970, c'était très mal vu de dire qu'un artiste « travaillait ». L'artiste faisait autre chose, ce n'était pas un travailleur, ce n'était pas un producteur. Avoir des assistants ou des employés, c'était presque douteux, cela voulait dire qu'il jouait au sein de l'art un autre projet, celui du design ou de l'industrie. L'atelier dans lequel l'artiste travaillerait, sans revenir à la Renaissance, est un mythe qui pousse l'autre dans ses retranchements.

JMB John Armleder n'avait donc pas d'atelier pour éviter cela ?

SK Peut-être, je ne sais pas... Nous travaillions le plus souvent directement dans les espaces d'exposition ou dans les espaces en friche à côté s'il fallait un peu plus de temps. Nous étions aidés par des étudiants en art ou des artistes employés par la galerie ou le musée qui n'avaient pas de statuts définis. Tout comme moi, finalement, mais cela ne m'a jamais posé de problème. En revanche, cela l'a poussé, lui, à se questionner sur sa réelle part de délégation [rires].

JMB À propos de cette manière de travailler sur place et de déléguer une partie du travail, est-ce que cela signifie qu'il ne travaille que dans l'optique d'une exposition à venir et que votre travail d'assistant consiste à gérer des situations qui peuvent être stressantes ?

SK John n'est jamais stressé, donc il n'est jamais à la bourre. Par contre, le *motto* de John, c'est bâcler : il faut bâcler. Nous en avons beaucoup discuté, notamment pour essayer de le traduire en anglais. *To botch*, c'est vraiment mal faire, tandis que bâcler, chez John, signifie « finir » en assumant le résultat qui en découle. Finalement, tout fait partie du même processus. La philosophie qui sous-tend le travail est tout aussi importante, voire plus importante, que le travail lui-même.

BLP Je peux voir une certaine nonchalance dans sa position d'artiste mais est-ce que « bâcler » est bien le terme le plus approprié ? Il implique de terminer en hâte, sans soin. Or, n'y a-t-il pas toujours, malgré tout, une attention aux détails dans son travail ?

SK Oui, parce que nous sommes artistes et que, lorsque nous prenons des décisions, c'est toujours « bâclé bien fait ». Il s'agit plutôt d'une plaisanterie entre nous que les curateurs, les historiens de l'art ou les galeristes ne comprennent pas.

JMB On pourrait dire que le travail n'est pas bâclé, mais simplement « fait », et que c'est la seule manière de produire pour John Armleder.

SK Fait, voilà. En même temps, si ce n'est pas fait, c'est bien aussi.

BLP Le projet au Mamco signait le début d'une collaboration entre vous. Comment s'est passée la suite, quand vous étiez seul sur les lieux de montage ?

SK Comme je le disais tout à l'heure, l'exposition au Kunstverein d'Hanovre voyageait ensuite à Boston. C'était quasiment la même, une forme de réduction *ad absurdum* de l'exposition du Mamco : des environnements et des peintures murales déjà définies. Avant d'être celui qui fait des choix avec, contre, ou à la place de John, j'étais surtout celui qui faisait ses peintures murales, ce qui impliquait un savoir-faire technique précis. Cependant, très vite, sur place, notamment à Séoul, les directrices et directeurs m'ont fait prendre des décisions, ce qui ne m'a jamais gêné. John non plus, je crois, cela faisait partie du jeu. Tout ce qui est de l'ordre de la délégation, cette part de décision et de non-décision, il me semble que je ne l'ai pas surinterprété dans son travail.

JMB Il devait avoir le sentiment que vous le compreniez bien.



Stéphane Kropf au travail avec John M Armleder sur *Agenda*, Siège d'UBS, Zurich, 2018

SK En toute humilité, oui ! Petit à petit, après certaines expositions, il m'est arrivé de prendre beaucoup de décisions. Et en même temps, j'ai toujours été fasciné par la manière dont John pouvait se réapproprier son travail. Il a cette fameuse petite touche « armlederienne » sur la fin. Que l'on ne me comprenne pas mal : il n'était pas celui qui débarquait cinq minutes avant le vernissage et qui faisait tout changer. Non, nous établissions le processus ensemble du début à la fin, mais il pouvait avoir ce truc génial qui redonnait un petit coup « armlederien » à ses expositions, que nous n'aurions pas pu décider à deux sur un plan. Au dernier moment, il pouvait dire : « Je vais rajouter une plante verte. Je vais aussi caser deux-trois trucs dans ce coin et ce sera parfait. » C'est là où ce n'est pas le savoir-faire d'un côté et l'idée de l'autre. Je n'ai jamais été celui qui réalise les pièces et John celui qui les pense, parce que tout cela s'est toujours pollué.

BLP Était-ce aussi le cas du travail d'atelier ?

SK John a toujours produit beaucoup de peintures. Quand je travaillais pour lui, je travaillais surtout à côté de lui. Je faisais les peintures qui nécessitaient de grimper sur une échelle, lui, il faisait celles au sol.

JMB John Armleder dit que, parfois, vous faisiez mieux son travail que lui-même.

SK C'est très « warholien » de dire que c'est Elaine<sup>7</sup> qui savait comment faire un Warhol. Je pense que je le faisais très différemment. Je suis toujours fasciné de le voir peindre, parce que je suis incapable de faire comme lui. Mieux, moins bien, je ne sais pas.

JMB Quelle est cette manière de faire si particulière ?

SK C'est de se laisser faire. C'est-à-dire d'accepter de ne pas vouloir tout contrôler, car l'accident arrive forcément. Même si tu es un très bon technicien, si tu ne fais pas d'accident, à mon avis, tu ne fais pas d'art. Cette manière de prendre l'accident presque comme le prétexte même du travail, c'est ce qui est toujours sublime chez lui.

BLP Cette acceptation du laisser-faire ou de l'accident ne peut arriver que si l'on possède une bonne connaissance des techniques, non ?

SK John connaît la technique. Il a une connaissance des métiers due en grande partie, je pense, au fait qu'il a grandi dans l'hôtellerie. À l'époque, dans un hôtel, il y avait encore un menuisier à demeure qui réparait les boiseries. Il le voyait travailler et, si cela se trouve, il a un

<sup>7</sup> Allusion à l'artiste Elaine Sturtevant.

rapport à la technique beaucoup plus *old school* que moi lorsque je faisais de la menuiserie. Je pense qu'il a vu des vitriers ou des tapisseries à l'œuvre, il sait comment procède chaque corps de métier. Il n'a jamais délégué complètement la technique, ou alors en acceptant que le résultat devienne de l'Armleder par un petit *twist* final.

JMB Quand vous dites que vous ne faites pas comme lui, est-ce que vous avez le sentiment de devoir vous adapter à ce qu'il faisait ou est-ce que vous pouviez travailler comme vous l'auriez fait pour vous-même ?

SK J'ai toujours travaillé comme je l'aurais fait pour moi. Un exemple très simple : l'ordinateur. John ne le maîtrise pas. Quand j'étais à l'école d'art, j'ai passé beaucoup de temps à découvrir les logiciels Adobe dont c'étaient les débuts, parce que nous n'avions pas de professeur capable de nous en expliquer le fonctionnement. Grâce à Illustrator, que j'utilisais et que j'ai inclus dans son travail, il y a eu de plus en plus de peintures murales de John avec des motifs complexes. Cette technique permettait aussi de faire des pochoirs autocollants très rapidement. J'ai rendu la production plus efficace en l'internalisant. Nous n'avions plus besoin de passer par une entreprise externe, ce qui nous a aussi permis d'en faire plus.

BLP Vous disiez tout à l'heure qu'il n'y avait pas, entre vous, de séparation nette entre celui qui possède le savoir-faire et celui qui amène l'idée. Est-ce que la question de la signature est entrée en ligne de compte dans votre collaboration ?

SK Non, j'ai toujours défini mon camp : je suis au service de. C'est lui qui signe, parce que c'est lui qui fait le sale boulot. Beaucoup diraient que le sale boulot, c'est celui qui te salit, te fait transpirer, que c'est celui de l'assistant. Mais, en fait, non : le sale boulot est pour celui qui signe et qui doit aller serrer des pognes poisseuses aux vernissages. Les mains moites, c'est dégueulasse. J'aime bien renverser le truc, ce n'est pas celui qui signe qui aurait le job facile.

JMB Serrer des mains, c'est un travail manuel. Mais, pour Armleder, est-ce qu'il y a un flou sur la question de l'auteur quand vous faites quelque chose et que cette chose lui convient ?

SK C'est un *gentlemen's agreement*. Si je prenais un avocat, je pourrais tenter de faire modifier toutes les signatures des œuvres que j'ai réalisées pour d'autres artistes. Je rigole bien entendu, mais j'ai une idée de projet que je réaliserai peut-être un jour : faire un livre compilant toutes les pièces que j'ai produites pour d'autres. Pas pour me les approprier, non, mais pour en faire comme un travail post-conceptuel.

Prendre l'idée de l'artiste, la réaliser physiquement, puis en faire une nouvelle idée dans un livre.

JMB Est-ce que ces collaborations vous ont nourri ?

SK Oui ! Je n'ai rien appris en école d'art, j'ai tout appris au musée et en travaillant avec des artistes. Comme je le disais, en parallèle de mes activités de monteur, j'ai toujours continué à faire de l'art et j'ai toujours eu un espace d'atelier, même si je n'y allais pas tout le temps. Je barbouillais dans mon coin et j'avais des expositions à droite ou à gauche. J'ai essayé de ne jamais être oublié en tant qu'artiste, de ne pas seulement devenir technicien. L'image de celui qui sait faire te colle vite à la peau. C'est une bataille de tous les instants de s'en défaire.

JMB Est-ce qu'il vous est arrivé, dans votre pratique personnelle, de ne plus tellement savoir si ce que vous étiez en train de faire était une œuvre de John ou de vous-même ?

SK Je ne sais pas. Oui, évidemment, qui peut prétendre à la pureté de sa pensée ? Toutes les voix des morts, des vivants, entendues, fantasmées, lues, que nous avons en tête, forment notre travail. La main de l'artiste, c'est un mythe. C'est un mythe perpétué par les galeristes et les historiens. C'est pour cela que je trouve la pratique « pluri » plutôt saine, même si elle est moins compréhensible. Car incompréhensible est égal à irrécupérable. Avec John, nous faisons beaucoup de blagues sur la main du maître, notamment à destination de certains galeristes, historiens ou critiques, qui prétendaient pouvoir voir exactement qui avait fait quoi. Cela faisait bien sûr partie du jeu de flouter les limites, de brouiller le travail.

BLP Vous dites avoir toujours eu votre propre atelier, c'est l'endroit où vous travaillez en tant qu'artiste ? Vous y allez régulièrement ? C'est là où se trouvent vos outils ?

SK Oui, c'est important. Travailler à l'atelier peut consister à écouter des disques, à faire une sieste au coin du feu ou à regarder ses pièces. Il ne s'agit pas forcément de produire quelque chose. Ce stress-là, je pense l'avoir évacué grâce à John. Sortir de chez moi pour travailler à l'atelier, c'est un vrai moteur.

JMB Est-ce que vous l'utilisiez aussi pour réaliser des pièces de John Armleder ?

SK Non, en tout cas pas au début. Mais, quand j'ai eu un atelier un peu plus grand, en 2009, j'y ai produit quelques pièces pour John. Ensuite, il y a eu toute la période où John était à l'hôpital.

- JMB Pendant cette période, vous continuiez à produire pour lui ?
- SK Il y a eu des demandes, notamment d'expositions. J'en ai donc réalisé une pour lui, composée essentiellement de peintures murales. C'était de l'ordre de l'application d'un travail, mais cela me gênait terriblement de le faire sans que l'artiste soit présent. Heureusement, les demandes ont très vite été repoussées parce que John était, je crois, très soutenu par ses galeristes.
- JMB À propos de la délégation, en particulier lors des montages d'expositions : en raison de sa manière de travailler, de « bâcler » et de prendre des décisions au dernier moment, voire de ne pas se déplacer, on peut avoir l'impression qu'en plus du travail, c'est le stress qu'il délègue aussi. Comment était-ce en tant qu'assistant ?
- SK Le principe même du stress, c'est qu'il ne se partage pas. C'est quelque chose que je transmets beaucoup à mes étudiants : il faut laisser le stress à d'autres. Il y a toujours d'autres personnes pour s'en occuper, généralement les curateurs.
- BLP Cependant, lors d'un montage, le stress n'est pas seulement celui du curateur, mais de toute l'équipe, qu'il s'agisse des artistes ou des monteurs. C'est une forme de prise de pouvoir de sa part, non ?
- SK Quand John a eu sa grande rétrospective au Mamco, je n'ai pas le souvenir d'avoir été stressé. J'ai le souvenir d'avoir eu une montagne de travail, mais tout se faisait, tout avançait, les décisions se prenaient.
- JMB Mais il a fallu les prendre, ces décisions. Si Christian Bernard et Françoise Ninghetto n'avaient pas couru derrière John Armleder, l'exposition n'aurait peut-être pas eu lieu.
- SK Alors ça... oui. En même temps, c'est à peu près le seul musée au monde – en tout cas à l'époque, je ne pense pas que ça soit encore possible maintenant – où l'on pouvait décider de faire une exposition dans des délais aussi courts.
- BLP Peut-on dire que son travail, comme celui d'autres artistes, a été beaucoup entouré par des curateurs, par des proches, par des personnes qui l'ont assisté à un moment donné et sans lesquels certaines formes n'auraient sans doute pas vu le jour ?
- SK Oui, complètement. John a toujours eu ce fantasme qu'on lui montre une pièce de lui dont il n'aurait aucun souvenir, qu'il n'aurait jamais pensé faire, ou qu'il n'aurait même jamais faite. Il aime bien aussi jouer avec les ruses de la mémoire.

- JMB C'est un peu arrivé à La Salle de bains à Lyon, pour son exposition « À rebours », en 2017, quand les commissaires Pierre-Olivier Arnaud et Julie Portier ont fait une proposition d'œuvre à John, qu'il a acceptée<sup>8</sup>.
- SK Oui, mais ils la lui ont quand même soumise. Au début, ils avaient l'ambition de faire une exposition très vaste, dans un magasin de design, et ils nous envoyaient des photos d'objets. Mais John a une résistance phénoménale au stress : plus quelqu'un va lui demander de formaliser, moins il va le faire, et plus il va laisser cette décision aux autres.
- JMB Vous travailliez encore avec lui à cette période ?
- SK Oui. J'ai fait les projets de papiers peints que je leur ai envoyés. Je ne sais même pas si John les a vus avant que je les leur transmette.
- BLP Justement, comment se passait la production des expositions entre vous ? Vous disiez auparavant prendre parfois beaucoup de décisions. De quel ordre étaient-elles ? Discutiez-vous toujours des expositions ou John Armleder vous passait-il commande ?
- SK Parfois, les gens m'appelaient en premier. John faisait aussi des projets tout seul dont je n'avais aucune connaissance. À Lyon, par exemple, les commissaires ont beaucoup été en contact avec John, mais ce dont ils ont discuté et l'exposition finale sont deux projets complètement différents. Il y avait de grandes ambitions, ensuite, l'examen du réel a accompli son travail. Et puis il y avait les résistances de John à faire ou à ne pas faire...
- JMB Mais que faire pour obtenir quelque chose de lui ? Cela demande un certain doigté, de la diplomatie...
- SK Il faut créer les circonstances adéquates : les surfaces de jeu qu'il apprécie, de bonnes conditions, de bons restaurants, de bons hôtels, et après il peut produire non-stop. Il ne refuse rien, et le regrette parfois. Mais il produit, il y a toujours un truc qui est fait.
- BLP Il y avait une peinture présente à La Salle de bains pour la dernière phase de l'exposition, c'est vous qui l'avez réalisée ?
- SK Oui, c'était une peinture hivernale. Il y a eu beaucoup d'accidents, même si la tache sur la toile n'en était pas un. Cette tache est la

<sup>8</sup> John M Armleder, exposition « À rebours », La Salle de bains, Lyon, 15 septembre 2017 – 10 février 2018. Voir l'entretien avec Pierre-Olivier Arnaud et Julie Portier dans le présent volume.

« glace » qui aurait « coulé » sur la toile, mais le dessin n'est pas parfait<sup>9</sup>. Les problèmes étaient liés aux contraintes de température: faire des toiles au pochoir en hiver, c'est beaucoup plus compliqué qu'en été. Ce sont des choses que je dis à mes étudiants.

BLP Parce que l'atelier n'est pas chauffé ?

SK Oui.

JMB C'était donc fait en atelier ? Depuis quand John Armleder en a-t-il un ?

SK John a toujours eu un atelier, mais qui n'a pas forcément toujours été un espace de production. Pour le coup, la toile a été faite dans le mien.

BLP D'où est venue cette idée de coulure de la glace ?

SK Je ne sais pas, mais il discutait beaucoup avec Pierre-Olivier [Arnaud]. À un moment, John m'a dit: « Écoute, il y a ces glaces, tu arrives à faire un petit "plouc" marron sur la toile ? », mais il a ensuite voulu le faire lui-même. Je lui ai répondu que le transport avait lieu dans deux ou trois jours et que, compte tenu du temps de séchage, il valait mieux que je le fasse. Mais non, je ne sais pas d'où lui est venue cette idée, d'un rêve peut-être ? Il a beaucoup de projets non faits qui sont gri-bouillés quelque part dans des piles de papier. Ce sont peut-être les meilleurs projets, les projets non faits.

JMB C'était l'un des derniers projets que vous avez faits pour lui ?

SK Oui et non. Non, parce qu'il n'y a jamais de dernier projet. Là, je travaille sur des expositions à Naples et à Bolzano, parce que je m'y étais engagé<sup>10</sup>. Cela faisait longtemps que nous discussions de ces projets de « l'année italienne ».

JMB Vous avez cependant été remplacé il y a peu par Ludovic Bourrilly. Est-ce qu'il y a une transmission qui se fait d'assistant à assistant ?

SK Alors ça, c'est un fantasme ! John m'a dit: « Il faudra que tu transmettes tout à Ludo. » Je lui ai montré comment je tends les toiles, mais après il faut qu'il se fasse des cloques aux mains, parce que bien faire, c'est une question de cloques. Il y a une transmission, mais je ne pense pas que, si je lui transmettais tout ce que j'ai sur mon disque

<sup>9</sup> La toile, qui montre une fausse tache de glace, était exposée entre deux faux cornets de glace.

<sup>10</sup> John M Armleder, exposition « 360° », Museo Madre, Naples, 23 juin – 10 septembre 2018; *id.*, exposition « Plus ça change, plus c'est la même chose », Museion, Bolzano, 22 septembre 2018 – 6 janvier 2019.

dur – par exemple, les motifs de peintures murales et d'affiches ou d'autres choses comme ça –, ce serait compréhensible pour lui, parce que je ne l'ai jamais organisé pour que ce soit transmis. Cela dit, tout le monde est remplaçable...

Entretien réalisé à Lausanne,  
les 6 mars et 11 avril 2018

Stéphane Kropf est né en 1979, il vit et travaille à Lausanne et Forel. En parallèle de son travail de peinture, d'édition, de photographie, de son et de sculpture, il a été menuisier d'art, régisseur au Mamco et assistant de John M Armleder. Il est désormais responsable du Bachelor des Arts visuels de l'ÉCAL. Il pratique une peinture abstraite et précise, nourrie de références à l'histoire de l'art et à la culture populaire. En 2015, il a présenté une exposition rétrospective au Mamco dans « One More Time. L'Exposition de nos expositions ». Il a récemment été exposé chez Art Bärtschi à Genève avec « Two Wrongs Make a Right » en 2017 et chez Joy de Rouvre avec « All Over, a Lover » en 2019.

# Pierre-Olivier Arnaud Julie Portier

Pierre-Olivier Arnaud est artiste. Son travail est fait d'images réalisées à partir d'images. Images qu'il collectionne, prélève dans divers supports, qu'il peut aussi prendre lui-même, mais que toujours il manipule au moyen de différentes techniques de reproduction. De la sorte, il obtient de « nouvelles générations » d'images, grises uniquement, entretenant avec leur source un rapport plus ou moins éloigné, jusqu'à l'abstraction quasi monochrome parfois. Julie Portier est critique d'art. Auteure d'un grand nombre de textes sur l'art contemporain, elle a notamment travaillé sur la collection Yoon Ja & Paul Devautour ou sur le groupe Présence Panchounette, autrement dit sur des problématiques artistiques liées à l'auctorialité. Ensemble, depuis 2016, ils dirigent La Salle de bains à Lyon et y développent un programme d'expositions qui consiste à solliciter de la part des artistes invités une proposition en trois temps successifs. Ces séquences peuvent adopter des formes diverses et avoir lieu dans l'espace de La Salle de bains ou en dehors.

Bénédicte le Pimpec

En 2017, vous avez invité John Armleder à La Salle de bains, espace d'exposition que vous codirigez. Pourquoi avez-vous fait ce choix et comment cette exposition s'est-elle déroulée ?

Pierre-Olivier Arnaud

Nos choix se portent d'abord sur des artistes que nous avons envie de rencontrer et de présenter à d'autres, avec lesquels nous avons envie de travailler. Nous connaissons la pratique de John Armleder, mais pas lui personnellement. Nous avons envie d'exposer un travail qui peut paraître extrêmement formel d'un côté et « conceptuel » de l'autre. Il y avait aussi une motivation contextuelle : Armleder est une figure importante qui n'avait pas encore eu d'exposition individuelle à Lyon. Nous ne savions pas si c'était vraiment à nous de la faire, mais nous nous sommes dit pourquoi pas ?

Julie Portier

Effectivement, Armleder est une figure historique qui déroge peut-être à la mission prospective que s'est donnée La Salle de bains ou que nous nous donnons. Mais son travail nous intéresse pour tous les échos que la scène et les pratiques contemporaines peuvent susciter.

Jean-Marie Bolay

Concrètement, comment avez-vous procédé ?

- JP Nous lui avons téléphoné.
- POA Nous avons plusieurs questions : celles qui étaient liées à la performance, celle de savoir si ce travail pouvait s'inscrire dans l'espace public. Même si, finalement, nous avons pris une autre voie, cela pouvait nous intéresser de l'inviter à réaliser une œuvre dans l'espace public ou une performance dans l'espace de La Salle de bains ; tel est le fond de la « commande » à travers laquelle nous nous sommes adressés à lui.
- JP Ce qui nous motivait également, c'était de faire un geste conceptuel comme on en connaît chez lui. Cela aurait pu être signer une chose qui existerait indépendamment de lui, comme un ready-made grandeur nature. En tout cas, ce sont toutes ces potentialités qui nous apparaissaient et qui correspondaient au projet d'exposition de La Salle de bains. Non seulement collaborer avec John Armleder nous excitait parce que nous aimons beaucoup son travail, mais en plus cela ouvrait tout un panel de possibilités. Le fait qu'il ait repris une pratique performative nous a également guidés.
- BLP Il a donc accepté votre invitation ?
- JP Il nous a très rapidement donné un accord de principe. C'est là que les choses ont commencé à se compliquer !
- BLP C'est justement de cette partie que nous aimerions nous entretenir avec vous. Comment la préparation de l'exposition s'est-elle passée ?
- POA Il nous a très vite prévenus que nous aurions à le presser. Ce que nous avons admis de faire au bout de quelques mois.
- JMB Était-ce difficile à admettre ?
- POA C'est plutôt que nous l'avions contacté en janvier et que nous avons travaillé à partir de mars 2017 sur une exposition qui ouvrait en septembre. Nous ne nous sommes donc pas mis à le harceler tout de suite.
- JP Il nous a dit : « Je suis fainéant, il va falloir me harceler, je dors le matin, il ne faut pas m'appeler avant 14h, etc. », ce qui peut paraître autoritaire. Mais tout cela, comme beaucoup de consignes ou d'avertissements que donne John Armleder, sonnait plutôt comme une manifestation de modestie. Nous n'avons donc pas considéré qu'il s'agissait d'une méthode.
- BLP Vous ne l'avez pas pris comme une posture d'artiste ?

- JP Non, pas du tout. Il n'y avait pas de *statement*, jamais il ne nous a dit : « Voilà comment cela va fonctionner, voilà ce que je ne vais pas faire... »
- POA Nous nous sommes quand même rapidement entendus avec John Armleder sur le fait qu'il nous fournirait une espèce de scénario avec lequel il faudrait travailler.
- JMB Vous attendiez-vous à ce que le travail avec lui soit aussi flou ?
- POA Nous attendions une forme de proposition, par exemple : « Faites tout à l'envers. »
- JP J'ai tout de même envie de raconter les premières rencontres. Il a accepté de manière très sympathique, immédiatement. Peut-être qu'il s'était renseigné un petit peu, enfin il devait connaître La Salle de bains. En tout cas, il a dit « oui » comme s'il disait oui à tout – *Yes to All*, ce qui n'est pas faux, mais c'est une formule de Sylvie Fleury. Nous avons donc eu un rendez-vous assez formel qu'il nous a fixé au Mamco où il a fait en sorte d'être entouré de personnes avec lesquelles il a l'habitude de travailler. Là, il est apparu avec une forme de bonhomie : « On va travailler ensemble, mais je vous prévient, je ne serai peut-être pas à la hauteur de ce que vous attendez de moi. » John a assez peu parlé de ce que nous pourrions faire, mais il a raconté beaucoup d'anecdotes artistiques sur des projets passés. Il a cité des exemples comme s'il voulait annoncer quelque chose de l'ordre d'une méthode de travail. Les expériences qu'il a évoquées étaient des plus radicales en termes d'absence de geste et même d'absence physique.
- POA Et il insistait sur le fait que nous n'aurions pas besoin de lui pour faire l'exposition.
- JP Je ne suis pas en train de dire que nous n'avons pas pris cela au sérieux, mais c'était toujours exprimé de manière plutôt légère. Il nous a cité l'exemple d'une exposition qu'il avait faite dans une ancienne église ou dans un monastère en Alsace où il ne s'était carrément pas rendu. Son absence intégrale était sa réponse.
- POA Il a aussi évoqué une exposition d'Olivier Mosset à Zurich qui s'appelait « Olivier Mosset New Paintings ». Dans la même galerie, il avait fait l'exposition d'après : « John M Armleder – *Olivier Mosset New Paintings*<sup>1</sup> ». Il n'avait rien changé d'autre que le titre de l'exposition.

1 Exposition « John M Armleder – *Olivier Mosset New Paintings* », galerie Andrea Caratsch, Zurich, 7-28 mars 2009.

Dans une autre exposition, il a demandé que les travaux précédents soient décrochés. Les clous étaient restés au mur et seules leurs têtes avaient été peintes en blanc. Voilà des formes d'apparition « minimum » du travail. Il y a eu tout un temps pendant lequel il a vraiment insisté sur le fait que nous aurions à peine besoin de lui pour tout cela, mais il nous a clairement laissé entendre qu'il était d'accord pour faire quelque chose. Pendant assez longtemps, notre question a été de savoir ce que serait cette chose.

JP Nous avons tenu compte de sa condition physique et de son emploi du temps extrêmement chargé. Nos rendez-vous consistaient surtout à regarder un calendrier et à voir quelles étaient les possibilités, tout cela de manière assez sereine mais avec une forme de réalisme, étant donné le temps et l'énergie disponibles.

BLP Après ces discussions, vous vous êtes donc mis d'accord sur les dates de l'exposition. Est-ce là qu'il vous a proposé un scénario ?

JP Nous avons fixé les dates et c'est alors que nous avons compris... qu'il attendait de nous que nous lui disions ce que nous attendions de lui.

POA Nous avons fixé une première date et il nous a dit: «OK, je me mets au travail. Rappelez-moi la semaine prochaine.» Nous l'avons rappelé et, de la même manière que lors de nombreux coups de fil successifs, il nous a répondu: «Je n'ai rien fait cette semaine.» Nous avons alors clarifié notre commande et lui avons fait savoir que nous souhaitions qu'il y ait un papier peint.

JP Nous souhaitions mettre en place un décor dans La Salle de bains, avec par exemple des pièces comme les *Furniture Sculptures*. Nous ne savions cependant pas encore si nous voulions rejouer des pièces existantes ou si nous voulions que John Armleder réalise une nouvelle œuvre. Nous avons fini par nous dire que ce n'était pas très différent et c'est là que nous avons eu un « fantasme ». C'est un grand mot, mais peut-être que c'est cela. Nous nous sommes mis à visualiser l'espace de La Salle de bains avec une peinture murale ou un papier peint et des sculptures ready-made. Nous lui avons dit: « On va commencer par faire un papier peint. » Il nous a répondu: « Très bien, bonne idée ! »

POA La semaine suivante, nous avons reçu deux propositions de motifs de papier peint. Nous étions évidemment très contents, encore fallait-il savoir laquelle réaliser. Le temps avançait et nous devions lancer la production. La réponse de John Armleder fut assez simple: « Vous choisissez. »

JP Nous savions que c'était sa façon de faire dans ce type de situation, mais il était curieux de recevoir deux propositions.

POA On avait beau le savoir, c'était tout autre chose d'en faire l'expérience.

JP Oui, le décalage entre les choses que l'on sait et le passage à l'acte est vraiment important.

JMB On dirait qu'il essaie de se regarder à travers les choix des gens qui l'invitent.

JP Absolument. Nous pensons vraiment que son travail a été « entouré » par d'autres personnes – commissaires ou assistants. Dans le catalogue du Musée Rath<sup>2</sup>, il explique par exemple le procédé de fabrication ou d'émergence de certaines de ses œuvres. C'est une sorte de chronologie composée de notices où il raconte ses séances de shopping au cours desquelles des objets étaient désignés par d'autres que lui. Ces personnes ont vu ce que lui aurait pu ou dû choisir et c'est très bien que leur regard ait servi à cela. Nous pensons que l'iconographie et les formes évoluent et s'actualisent dans le travail de John Armleder par une forme de délégation du regard. Nous avons nous-mêmes commencé à chercher des choses comme si nous étions ses assistants qui faisons du shopping avec lui, sauf qu'il n'était pas avec nous. Nous avons fini par nous dire: « Tiens, ça, c'est une œuvre de John Armleder, ça, ce n'en est pas une. » Je crois que c'est cela la force de ce travail. Avec des objets ready-made, des styles empruntés et des styles sans signature, il finit par y avoir une évidence de signature formelle. Ce n'est pas un plaisir mesquin, mais je pense qu'il y a une curiosité de sa part, que nous avons éprouvée, de voir des choses qui sont montrées par d'autres et qui pourraient être signées par lui.

POA Je mets plein de guillemets à ces termes parce que nous n'étions pas « forcés », mais jusqu'où étions-nous « obligés » ou « acculés » à prendre des décisions pour lui ? Le temps passant, la délégation a eu lieu de fait, de manière tacite. C'est le contrat qui s'est établi à notre insu. Au fur et à mesure des discussions, le travail semblait ne pas avancer. Sauf qu'en fait le travail qui avançait, c'était la délégation qui était en train de se faire et que nous devions accepter. Le premier geste a été de choisir un papier peint parmi deux. Et, la date de l'exposition s'approchant, nous nous sommes demandé ce que nous pourrions y inclure.

JP Oui, au mur ou au sol. Quels seraient les objets ready-made qui feraient sculpture dans cet ensemble ?

<sup>2</sup> Charles Goerg, Claude Ritschard et John M Armleder, cat. *John M Armleder: Furniture Sculpture 1980-1990*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1990.



- POA C'était la question que nous lui adressions sans qu'il y eût vraiment de réponse. Jusqu'au moment où il nous a demandé: « Vous avez une idée? » À partir de là, la délégation était faite.
- JP Cette prise de conscience était le cœur de la problématique. Elle a été terrifiante et réjouissante en même temps.
- POA Non, ce n'était pas terrifiant.
- JP Si, pour moi, bien sûr, parce que je ne suis pas artiste. Parmi les formules types qui reviennent dans les interviews de John Armleder, il y a celle-ci: « L'artiste est le dommage collatéral de l'art. Il est non seulement périphérique, mais il peut être nuisible quand il est au centre. » La deuxième chose – et là je n'ai plus les termes exacts –, c'est qu'*in fine* le travail doit être pris en charge par la personne qui ne voulait pas prendre cette responsabilité. Et donc, tout en douceur, nous en sommes venus à cela.
- POA Oui, et sans y être acculés.
- JP Ce qui a peut-être été le déclencheur, c'est le temps qui s'écoulait, alors que tous nos rendez-vous étaient concentrés sur ce fameux planning. Pour revenir sur nos derniers coups de fil, nous avons fini par raccrocher en nous disant que nous allions lui proposer des objets. Comme Pierre-Olivier l'a fait remarquer, nous avons des rendez-vous téléphoniques, mais aussi des rendez-vous à Genève. C'était plus régulier que ce que nous avons imaginé en commençant le projet. John Armleder s'est donc montré extrêmement disponible, nous avons pu dialoguer, nous appeler beaucoup, mais, effectivement, nos rendez-vous téléphoniques étaient succincts: « Je n'ai pas encore travaillé, rappelez-moi dans une semaine, je vais m'y mettre demain. » Il ne nous disait pas « harcelez-moi », mais peut-être « surveillez-moi » ou « appelez-moi régulièrement ». Et, au terme d'un énième rendez-vous où John nous a dit, « Ah oui, je vais m'y mettre la semaine prochaine », Pierre-Olivier a raccroché avec cette formule très juste: « Mais, en fait, c'est lui qui nous surveille. » Et c'est ce qui s'est passé. Finalement, il nous accompagnait dans cette responsabilité que nous allions finir par prendre.
- JMB Il n'y a donc jamais eu de stress quant à la communication.
- POA Non, aucun. En fait, dans tout cela, s'il y avait une forme de stress, c'était en relation avec ce qui allait se passer. Mais c'était notre stress. En revanche, à l'endroit de la relation avec l'artiste, il n'y en avait aucun. C'était toujours une relation simple, directe, les choses étaient dites, il n'y avait pas de mésentente, pas de quiproquo.

- BLP Pendant la préparation de l'exposition, est-il venu à Lyon voir l'espace de La Salle de bains?
- JP Non, mais il avait les plans, des images.
- JMB Il les avait demandés?
- POA Oui. Mais il n'est pas venu avant le vernissage.
- BLP Donc, il vous a dit de choisir des objets?
- POA Non, il ne nous l'a pas dit.
- BLP Pour que l'exposition ait lieu, il fallait donc que vous preniez en charge des aspects formels habituellement dévolus à l'artiste?
- POA Nous nous sommes juste dit qu'il fallait que nous lui fassions des propositions.
- JP Dix jours avant l'ouverture de l'exposition...
- POA Il fallait faire des propositions, puisqu'il ne viendrait pas avec nous aux puces ou dans des boutiques pour faire des choix trois jours avant.
- JP Nous sommes donc allés aux puces nous-mêmes pour réfléchir à des objets. Nous avons repris la documentation sur son travail et nous nous sommes demandé ce qui serait cohérent, parce que ses sculptures ready-made n'ont pas toutes la même nature.
- POA Que serait une œuvre de John Armleder aujourd'hui? Ça, par exemple [il désigne sa machine à café], ça ne marche pas.
- JP Oui, qu'est-ce qu'une œuvre de John Armleder aujourd'hui? Nous en avons un tout petit peu parlé avec lui quand nous avons abordé la possibilité d'intégrer des objets ready-made. Il nous a dit que tout ce qui était mobilier *vintage* était quelque chose qui était dépassé dans son travail. C'était peut-être une manière de nous faire comprendre que si nous prenions cela en charge, il fallait faire attention à ce que les objets que nous allions proposer soient cohérents avec l'actualité de son travail.
- BLP Pierre-Olivier, lorsque vous dites que cette cafetière ne « marche » pas, est-ce que vous pouvez nous expliquer pourquoi?
- POA Parce que, relativement à ce que l'on peut connaître du travail de John Armleder aujourd'hui, je pense que c'est un objet trop fonctionnel

pour lequel on serait obligé de fabriquer une étagère, et ainsi de suite. En fait, on serait en train de faire une œuvre de Haim Steinbach, mais pas de John Armleder. Une chaise reste une chose fonctionnelle, mais à quel moment y a-t-il un point de bascule vers l'ornemental, vers le décoratif? Dans la fonctionnalité, on ne peut pas basculer à ce point de l'autre côté.

JP Oui, et cette cafetière-là, en particulier, serait aussi une forme de commentaire sur un design envieux d'autres formes de design. Cette question du goût relatif au design est moins au premier plan dans les objets que l'on peut trouver chez John Armleder aujourd'hui.

POA Il nous est apparu assez vite qu'il fallait trouver des objets dépourvus de portée symbolique.

JP Les objets ne sont pas arrivés *ex nihilo*. Comme nous vous le disions, le papier peint était déjà choisi et le titre de l'exposition avait été donné par John Armleder.

JMB À un moment où vous n'aviez aucune idée de la forme de l'exposition?

JP Oui, exactement. Nous avons compris que nous allions devoir donner un peu plus de cadre à la proposition qui allait être faite par John Armleder. Pour imaginer ce cadre, nous voulions qu'il nous donne au moins quelque chose! Un concept, une idée, un mot. Je reviens en arrière, mais nous avons très clairement annoncé que l'exposition se déroulerait en trois temps à La Salle de bains. Ces temps pouvaient être scénarisés par une sorte d'énoncé.

POA Oui, comme nous le disions, nous attendions une forme de scénario.

JP Il y a un caractère éminemment conceptuel dans le travail de John Armleder: un énoncé dont découlent des propositions. Celles-ci peuvent être tout à fait déléguées dès lors que l'énoncé a été donné par l'artiste. Nous imaginions que nous allions travailler avec ces modalités-là. C'est pour cela que nous lui avons demandé un énoncé, en lui précisant que celui-ci pourrait également constituer le titre de l'exposition. C'est ainsi que «À rebours» est venu. L'exposition a eu lieu pendant la Biennale de Lyon<sup>3</sup> qui, pour la deuxième édition consécutive, avait pour thème ce que c'est être moderne. Évidemment, il nous a donné le titre «À rebours» par texto. Nous lui avons demandé s'il voulait le commenter. Ce à quoi il a répondu: «Mais non, c'est très récent que les artistes donnent des titres. Les titres sont habituellement donnés par des historiens de l'art pour la nomenclature des œuvres.»

3 Exposition «Mondes flottants», 14<sup>e</sup> Biennale de Lyon, 20 septembre 2017 – 7 janvier 2018.

POA Et, l'air de rien, il m'a dit par la suite au téléphone: «Je crois que c'est le titre d'un livre dans ma bibliothèque...»

JP C'était de la fausse modestie.

POA Au départ, peut-être, mais ensuite nous avons beaucoup parlé de Huysmans.

JP C'était un jeu de dire cela.

POA Je ne sais pas si c'était de la fausse modestie ou s'il a relu Huysmans entre-temps.

JP Non, je ne le pense pas. Je crois que ce n'était pas anodin de parler de Huysmans et de Jean des Esseintes, le héros du livre, quand nous discutons de décor avec lui. Nous avons donc choisi des objets en nous demandant ce que pourrait être une œuvre de John Armleder aujourd'hui, mais pas uniquement. Nous avons le papier peint, le titre, cette personnalité que nous commençons à approcher, qui adore les pâtisseries, que nous voyions dans des salons de thé. Ce dernier point peut paraître anecdotique, mais je pense que cela n'a pas été sans influence sur notre proposition.

POA Il me semble que c'était plus simple que cela.

JP Tu veux vraiment dire la vérité?

POA Cela faisait un moment que tu disais, sans penser particulièrement à ce projet, qu'une exposition de cornets de glace factices serait tout de même super.

JP Ce sont des objets que je regardais depuis un certain temps, les étés, dans les stations balnéaires. Non que je fréquente les stations balnéaires tous les étés, mais ils m'intéressaient pour leur variété, pour leur manière de faire signe, pour leurs qualités formelles et mimétiques. Ce sont des objets standardisés mais qui sont touchants quand ils tentent de se démarquer en étant un peu plus classe que les autres. Nous avons donc cherché des cornets de glace à l'italienne. Cela nous a permis de laisser la question du design en périphérie, tout en ayant des objets assez fortement connotés. Nous les avons trouvés dans une forme en noir et blanc – enfin vanille et chocolat –, ce qui nous apparaissait vraiment comme une sorte de perversion baroque du suprématisme. Cela nous a semblé tout à fait cohérent.

POA C'était vraiment le fait d'un esthète improbable, une glace noire et blanche.



John M Armleder, *À rebours 1*, 2017, sérigraphies, dimensions variables;  
*À rebours 2*, 2017, cornet de glace publicitaire, 130×40×56 cm.  
 Vue d'exposition (salle 1) à La Salle de bains, Lyon



Vue de l'exposition de  
 John M Armleder (salle 2)  
 à La Salle de bains, Lyon

- JP Oui, c'est aussi pour cela que nous avons Jean des Esseintes en tête.
- JMB Vous lui avez donc soumis ces objets ?
- JP Oui. Nous avons trouvé ces exemplaires chez un fournisseur à l'étranger. Nous les avons sélectionnés sur photo.
- POA Nous nous sommes d'abord assurés que nous pourrions les obtenir avant de les lui soumettre.
- BLP Et là, que vous a-t-il dit ?
- POA En même temps que nous l'avions au téléphone, nous lui envoyons les images des objets. « Formidable ! », c'est ce qu'il nous a tout d'abord répondu. Ensuite, en recevant l'image, il nous a écrit : « C'est magnifique », et enfin, tout de suite après : « Je serai là au vernissage. » C'était la validation du contrat. Jusque-là, il y avait sans cesse cette discussion : « Je n'ai pas besoin d'être là, mettez le vernissage à cette date-là... » À partir du moment où il nous a dit cela, nous avons compris l'ensemble du dispositif. Il allait être présent, signer et donc valider l'ensemble. Il nous est apparu clairement à ce moment-là que nous étions dans ce processus de délégation.
- JP La proposition qui a émergé de ce fonctionnement par délégation intégrait le travail de John Armleder. Il est arrivé au vernissage, nous avons passé la soirée ensemble et c'est là que sont arrivées les idées pour la suite.
- BLP Le premier temps d'exposition comprenait donc le papier peint et les deux cornets de glace. Vous parliez d'une exposition en trois temps, quelles ont été les deux derniers ?
- JP Pour la deuxième occurrence, John Armleder a eu l'idée de proposer un geste parmi un ensemble de gestes qui font partie de son « répertoire » : fleurir l'espace. Le titre « Amplitude florale » a été emprunté à l'entreprise qui a livré les fleurs. Enfin, la dernière séquence s'est faite de manière tout à fait courante : John avait prévu de réaliser une peinture, elle a été exécutée dans son atelier et elle nous a été livrée en temps et en heure. Cette idée-là visualisait déjà la façon dont cet ensemble, les glaces et le tableau, pourrait exister dans son corpus, rejoindre l'une de ses galeries et exister en tant qu'œuvre.
- BLP C'est vous qui avez accroché ce tableau ?
- POA Oui, après avoir enlevé les fleurs.



John M Armleder, *À rebours 1*, 2017, sérigraphies, dimensions variables;  
*À rebours 2*, 2017, cornets de glace publicitaires, 130×40×56 cm;  
*À rebours 3*, 2018, acrylique sur toile, 115×160 cm.  
 Vue d'exposition (salle 3) à La Salle de bains, Lyon

- JMB Pour la peinture, il vous avait demandé ce que vous vouliez ?
- POA Non, là c'était l'inverse. Il nous a dit : « Je vous envoie une peinture, elle viendra se placer entre les deux cornets de glace. »
- JMB Est-ce qu'elle a été faite spécifiquement pour être accrochée entre les cornets de glace ?
- POA Oui. D'après le motif du papier peint.
- JP Nous l'avons tout de même découverte avec surprise à cause des couleurs et de cette espèce de fausse coulure. La peinture reprend le motif du papier peint, mais à une échelle agrandie. Les bulles du papier y forment une trame plus large et les couleurs plutôt ternes du papier peint, parme et moutarde, relatives à un motif d'ameublement un peu désuet, y sont beaucoup plus acidulées : blanc-gris et jaune fluo. Vient s'y ajouter une coulure brune qui est en même temps une représentation de tache de glace sur la toile.
- BLP Cette dernière séquence portait-elle un titre ?
- POA Non, pour finir, c'est l'ensemble des cornets de glace et du tableau qui s'appelle « À rebours ».

- JMB Cette dernière occurrence ne contredisait-elle pas quelque peu l'idée de l'artiste comme dommage collatéral de l'art ? Après tout, c'est bien l'artiste qui assume la responsabilité de ce dernier geste.
- JP Oui, cette partie de notre travail ressemblait à une exposition qui se serait organisée de manière classique. L'artiste décide de faire une peinture, il en avait déjà l'idée au préalable, il la réalise ou la fait réaliser, et elle prend la place qu'il est prévu qu'elle prenne. Mais cela n'aurait pas existé sans les cornets de glace.
- JMB Vous êtes-vous sentis un peu comme des co-auteurs ?
- JP Non. Cet ensemble existe et nous avons participé à sa prise de forme, mais il constitue une exposition de John Armleder et nous sommes intervenus en tenant compte de ce qu'est son travail. Mais, l'un comme l'autre, nous sommes intéressés par la question de l'auteur. Dans ce cas, elle a été mise en pratique sans qu'elle soit définie de manière théorique. Paradoxalement, c'était une expérience que nous avons trouvée très généreuse à force de coups de fil qui répétaient : « Je n'ai pas travaillé. »
- JMB Une collaboration s'est-elle établie ?
- POA J'ai plutôt envie de dire une relation. Je ne me sens pas collaborateur de John Armleder, c'était son travail, je n'ai aucun doute là-dessus. Il y a eu une collaboration de fait, mais je ne me suis pas senti dans le rôle d'un assistant qui serait arrivé le matin et aurait dû trouver une façon de résoudre tel ou tel problème relatif à une pièce.
- JP Oui, nous n'avons pas du tout eu le sentiment de faire le travail à sa place. Il est très clair pour nous que la responsabilité de l'œuvre qui a été produite est la sienne.
- POA Dans le processus, la responsabilité nous a échappé.

Entretien réalisé dans l'atelier de Pierre-Olivier Arnaud,  
 Lyon, le 9 mars 2018

Pierre-Olivier Arnaud (1972) et Julie Portier (1982) mènent en duo le programme artistique de La Salle de bains (Lyon) depuis 2016. Ils sont, dans leurs travaux respectifs, préoccupés par les questions esthétiques et politiques des modes d'apparition de l'art. Pierre-Olivier Arnaud est artiste, son travail est représenté par les galeries Art:Concept (Paris) et Skopia (Genève). Son travail, fondé sur une pratique de l'image et de l'imprimé, a été présenté dans des expositions collectives et personnelles en France et à l'étranger depuis le début des années 2000. Julie Portier est critique d'art et enseignante. Depuis 2010, elle a publié de nombreux articles dans la presse française, en particulier sur des artistes de sa génération, et collaboré à plusieurs catalogues d'exposition et monographies. Elle est membre du comité de rédaction de *La belle revue* (Clermont-Ferrand).

# John M Armleder

Jean-Marie Bolay

Si vous le voulez bien, pour ce deuxième entretien, nous aimerions poursuivre la discussion autour de la délégation.

John M Armleder

Oui, j'ai à ce propos un projet d'exposition qui reprend celle qu'Olivier Mosset avait intitulée « Collaborations », au Centre culturel suisse (CSS) à Paris<sup>1</sup>. Je lui ai toujours reproché de faire une exposition en France avec un tel titre. Je lui ai dit que ce n'était peut-être pas une bonne idée, mais il n'a pas compris. J'aimerais toutefois en reprendre le principe en invitant différents artistes avec lesquels j'ai pu travailler comme Sylvie Fleury, Olivier Mosset, Mai-Thu Perret et beaucoup d'autres. Ce projet se fera peut-être avec, dans certains cas, des systèmes de délégation complets. Évidemment, dans mon cas, il y a souvent eu des expositions déléguées dans lesquelles je ne suis pas intervenu du tout et où je suis juste allé au vernissage. C'était notamment le cas pour cette exposition que j'ai faite au CCS avec Jacques Garcia, le décorateur parisien qui était très à la mode à une époque<sup>2</sup>.

Bénédicte le Pimpec

Comment s'est déroulé ce projet ?

JMA C'était une invitation du CSS. Avec mon galeriste Andrea Caratsch et Nicolas Tremblay, qui s'occupait alors de la programmation artistique et musicale du CCS, nous sommes allés voir Jacques Garcia, que je ne connaissais pas. Je lui ai proposé de faire une exposition dont il décorerait complètement l'espace comme il le voudrait. Il m'a répondu : « Je vois. Vous voulez que je fasse tout et vous, vous venez juste au vernissage. Et je suppose que vous n'avez pas de budget. » Nous nous sommes regardés, mon galeriste, Nicolas et moi, en pensant que ça n'allait pas marcher. Jacques Garcia prenait cependant des notes. Il a regardé le plan qu'il avait en main et puis il a tout à coup dit qu'il était d'accord. Il m'a ensuite demandé quelles toiles je voulais montrer, parce qu'il avait dans l'idée de concevoir l'appartement d'un collectionneur. Mais je ne souhaitais pas en mettre dans l'exposition. Comme il insistait pour avoir des œuvres, mon galeriste lui a dit qu'il pouvait obtenir des Picasso, des Picabia, etc. À ce moment-là, il avait également la succession du photographe Helmut Newton, qui venait de mourir, il la lui a donc proposée. Garcia a dit : « Ah, voilà ! Un collectionneur parisien aurait des photos dans son appartement, c'est exactement ce qu'il faut. » Il y a donc eu Newton, parmi d'autres œuvres. Le CCS a ensuite vraiment été transformé en appartement. C'était tellement incroyable que les visiteurs pensaient qu'ils s'étaient

<sup>1</sup> Olivier Mosset, exposition « Collaborations », Centre Culturel Suisse, Paris, 2014.  
<sup>2</sup> Exposition « John Armleder / Jacques Garcia », Centre Culturel Suisse, Paris, 2008.



John M Armleder, exposition « All of the Above », Palais de Tokyo, Paris, 2011

trompés d'adresse. Lorsque je suis arrivé au vernissage – parce que pendant qu'il faisait tout cela j'étais aux États-Unis –, j'ai vu l'une de mes toiles accrochée alors que nous n'en étions pas convenus. L'un de ses amis, tenancier de l'hôtel Costes pour lequel il avait également fait la décoration, en avait une qu'il ne savait pas où mettre. Il la lui a prêtée et c'est comme cela que ma peinture s'est retrouvée accrochée au-dessus d'une fausse cheminée dans l'exposition. Garcia m'a dit: « Comme ça, quand ils récupéreront la toile, ils sauront qu'ils peuvent la mettre au-dessus de leur cheminée. » J'ai beaucoup aimé cette exposition pour laquelle la délégation était totale.

JMB Justement, votre exposition à La Salle de bains, dont nous avons pu discuter avec ses deux directeurs artistiques, est un autre exemple d'exposition déléguée. Comment s'est-elle passée de votre point de vue ?

JMA À La Salle de bains, Julie Portier et Pierre-Olivier Arnaud organisent des expositions qui comportent trois séquences successives. Pour le premier volet, j'ai suggéré que l'on expose un papier peint que j'ai fait avec Stéphane Kropf. De leur côté, ils ont trouvé un fournisseur

d'objets signalétiques pour magasins de glaces, c'étaient des cornets de glace assez grands, en plastique, qui s'accrochent au mur. Ils m'ont demandé si cela pouvait m'intéresser et je leur ai répondu: « Oui, on peut en mettre deux sur le papier peint. Par la suite, on disposera une toile entre eux. » L'idée était que cela devienne un triptyque comme j'ai souvent pu en faire. Entre ces deux volets, nous avons fait une exposition avec des fleurs où il était difficile d'entrer dans l'espace tellement il était rempli. C'était vraiment bien parce qu'à cause de l'humidité des fleurs, la vitrine était complètement couverte de buée. Je crois que cette deuxième partie a eu lieu en automne.

BLP Donnez-vous toujours des directives dans le cadre d'expositions ?

JMA Cela dépend du contexte. À La Salle de bains, en l'occurrence, ils avaient leurs propres idées avec les cornets de glace. J'ai demandé à Stéphane Kropf de faire le dessin du papier peint, mais c'est eux qui ont trouvé quelqu'un pour le fabriquer. Il y avait plusieurs couleurs possibles et je leur ai proposé de choisir, si je me souviens bien. La délégation était relative parce que c'est nous qui avons donné l'image pour le papier peint et c'est sur ma proposition que Stéphane Kropf a réalisé la toile. Leur intervention résidait plutôt dans l'introduction des cornets de glace et dans la recherche des fleurs qui était dépendante de la saison et du fleuriste. Mes directives étaient quand même très présentes dans ce cas-là.

BLP Il y aurait donc plusieurs degrés de délégation ?

JMA Oui. Ce projet est différent de celui avec Garcia pour lequel je n'ai vraiment rien fait. Pour vous donner un autre exemple, j'ai réalisé une exposition au Palais de Tokyo<sup>3</sup> pour laquelle nous avons construit un socle à plusieurs degrés. C'était comme des marches sur lesquelles nous avons installé une collection d'œuvres toutes exposées de face. Les regardeurs ne pouvaient pas tourner autour d'elles. Ce dispositif était inspiré de certains temples bouddhistes dans lesquels il y a des personnages qui ne sont visibles que de manière frontale, mais aussi du souvenir d'une visite au Musée du Caire. J'étais enfant et il y avait une salle des sarcophages. Chaque fois que les archéologues en trouvaient un nouveau, ils le plaçaient devant les précédents, sans ordre d'importance ou de taille, de telle sorte qu'il était impossible de voir ceux qui se trouvaient derrière. Comme j'étais petit, j'ai pu me glisser entre les sarcophages, ce qui m'a beaucoup impressionné. Au Palais de Tokyo, nous avons repris ce principe dans la présentation. Il y avait des œuvres complètement différentes qui se masquaient plus ou moins.

<sup>3</sup> John M Armleder, exposition « All of the above », Palais de Tokyo, Paris, 2011.

- BLP Comment avez-vous fait le choix des œuvres ?
- JMA J'ai choisi des artistes que je connaissais et dont je savais que les œuvres étaient disponibles. Une grande partie des pièces montrées provenait d'une collection sur place, c'était donc pratique. Il y a souvent, dans ma manière de travailler, un élément pratique que je trouve important. Je ne cherche pas à avoir absolument le truc introuvable, cela ne m'intéresse pas du tout. J'aime que ce soit toujours simple. J'étais là pour disposer toutes ces œuvres les unes devant les autres, mais mon influence était relative. Je tentais de convaincre l'équipe du Palais de Tokyo – qui voulait placer les œuvres les plus petites devant et les grandes derrière – de les disposer plus ou moins comme elles venaient. Et de fait, il était impossible de voir une œuvre isolément, on les voyait toutes ensemble. Le choix des œuvres était en partie orienté par moi et en partie par ce qui était disponible dans cette collection. C'est un autre exemple de co-production. L'aurais-je fait tout seul, peut-être que cela aurait été complètement différent. Selon les incidences, les décisions sont extrêmement différentes d'un contexte à l'autre.
- BLP Vous arrive-t-il encore de récupérer l'intégralité d'une exposition, comme vous l'aviez fait avec celle d'Olivier Mosset à Zurich<sup>4</sup>? Ou au moins une partie des éléments exposés ?
- JMA Oui. J'ai une exposition en ce moment à Naples au Museo Madre, où il y a de nouvelles œuvres que je n'ai que modérément contrôlées<sup>5</sup>. Il y a par exemple un environnement composé de sièges installés en rang. Ce sont des sièges de cinéma conçus par Marcel Breuer pour le Bauhaus qui se trouvaient installés dans la salle de cinéma du Musée Andy Warhol à Pittsburgh. Ils ont été vendus aux enchères par la Fondation Warhol et nous avons donc pu en acheter plusieurs rangées. Comme ce mobilier faisait également allusion à Warhol, j'ai couvert les murs de la salle de papier métallique argenté en référence à la Factory. Wade Guyton, qui avait fait l'exposition précédente au Museo Madre, avait fait poser une moquette bleue sous ses pièces. Comme il en restait, nous avons couvert tout le sol de ce bleu. Ma contribution a donc été simplement de fédérer Breuer, Warhol et Guyton dans une même exposition.
- JMB Christian Bernard nous a parlé de la petite touche que vous amenez parfois, qui vient parfaire le travail que d'autres ont fait.

4 Exposition « John M Armleder – Olivier Mosset New Paintings », galerie Andrea Caratsch, Zurich, 7-28 mars 2009.

5 Exposition « John Armleder 360° », Museo Madre, Naples, 23 juin – 10 septembre 2018.

- JMA Oui, je pense que Stéphane aurait pu vous en parler aussi parce que je lui donnais très souvent une sorte de partition pour réaliser mes œuvres. Il la suivait, et puis, au dernier moment, je contredisais une décision. Comme ici, dans cet atelier. Beaucoup de toiles me sont commandées par des galeristes qui me demandent qu'elles soient dans tel ou tel format. Caratsch, par exemple, pense qu'il a des formats qui sont très singuliers, qu'il est le seul à utiliser et qui veulent dire quelque chose. Je n'en suis absolument pas certain. Alors souvent, au dernier moment, je décide de faire autrement, ce qui fait protester Ludovic [Bourrilly, son nouvel assistant] ou Stéphane. Je leur réponds que c'est quand même moi l'artiste [rires]! Ce dont je ne suis pas vraiment convaincu, d'ailleurs...
- JMB Comme Ileana Parvu l'évoquait dans son précédent entretien avec vous, cela pose la question du moment de la conception de l'œuvre.
- JMA Il y a plusieurs étapes. En tant qu'artiste, ce que je fais, je le fais avant de faire. Dans le fond, c'est pour cela que l'on pourrait rattacher mon travail à quelque chose de plus conceptuel. C'est le moment où me vient l'idée ou la méthode de l'œuvre qui est vraiment celui où je la fais. L'œuvre de l'artiste précède sa fabrication, c'est là qu'il y aurait un auteur. Que ce soit moi ou d'autres qui s'en occupent, après, c'est seulement de la fabrication. J'adore cette activité, mais c'est une autre partie du travail. Olivier Mosset et moi sommes d'accord sur l'appréciation que le tableau est bien quand on vient de tendre la toile et qu'il est moins bien quand on l'a peint.
- BLP Et quand il est exposé ?
- JMA Il continue de se dégrader. Mais voilà, je ne sais pas quand l'œuvre est finie. Mosset dit qu'elle est terminée quand on l'a vendue. Dans le fond, l'instant de l'œuvre est quelque chose que l'on a de la peine à définir. Ce serait prétentieux de vouloir le faire en fonction des décisions de l'individu qui a mis cette œuvre à disposition, parce que lui-même va disparaître ou a disparu, tout comme le contexte de création.
- JMB C'est ce que vous enseigniez à vos étudiants lorsque vous étiez professeur ?
- JMA Que ce soit à l'académie de Braunschweig ou à l'ÉCAL<sup>6</sup>, j'écoutais ce que ces jeunes gens avaient à me dire par rapport à leurs aspirations. J'essayais de réagir à leurs questions, mais je pense que je ne leur apprenais rien du tout. Enfin, il faudrait le leur demander.

6 John M Armleder a enseigné à l'École cantonale d'art de Lausanne et à la Hochschule für bildende Kunst de Braunschweig de 1995 à 2013.

- JMB Stéphane Kropf, qui a également été votre étudiant avant d'être votre assistant, nous disait que vous alliez prendre des cafés ensemble et que vous parliez de musique, de tout.
- JMA Oui, j'ai fait cela autant avec un petit groupe à Lausanne qu'à Braunschweig. La plupart des enseignants de Braunschweig n'acceptaient dans leur classe que cinq à six étudiants qui connaissaient bien leur travail ou qui allaient travailler dans le même esprit. Tandis que moi, un peu à la Beuys, j'acceptais tout le monde, j'avais soixante étudiants deux ans après avoir commencé. Il y en a même que je n'ai jamais vus ou qui n'ont jamais su ce que je faisais. J'enseignais un peu comme je faisais les choses à Ecart ou comme j'ai pu travailler avec d'autres artistes, en suivant mes impulsions.
- BLP Pour revenir au concept et à la mise en forme, si l'œuvre d'art est déjà présente dans l'idée, a-t-elle vraiment besoin d'être réalisée ?
- JMA Lorsque j'étais plus jeune, ma théorie était que tant que le projet n'est pas partagé, il n'existe pas. Je pense que je ne me suis pas trop écarté de cette conviction. Si le projet n'est pas formalisé d'une manière ou d'une autre et transmis, il reste une idée virtuelle, un rêve en quelque sorte, qui n'existe ni matériellement ni historiquement. C'est comme le langage. Je ne sais pas si c'est encore le cas, mais les gens pensent toujours que l'artiste veut transmettre un message par son travail. Je n'ai jamais rien eu à dire, donc j'ai toujours trouvé cela étrange, d'autant plus que le message, s'il existait, changerait totalement de signification d'une époque à l'autre. La partie non partagée de l'œuvre, qui est sa partie réelle, est tellement virtuelle que, dans le fond, elle n'existe pas. C'est seulement quand elle est prise en charge qu'elle se met à exister, comme le langage. Vous pouvez très bien inventer un mot, mais si vous ne le transmettez pas, ce mot n'aura jamais aucune fonction. Si, au contraire, vous le transmettez, il pourra être repris et avoir vraiment un sens, et puis changer avec le temps par son usage qui va le modifier. Tant qu'elles sont virtuelles, tant qu'elles ne sont pas manifestes, ces transformations n'existent pas.
- BLP L'artiste ne serait donc l'auteur d'une œuvre que pour autant qu'il la manifeste également ?
- JMA Je ne crois pas à l'auteur. Si on croit à l'auteur, l'auteur devient le policier de la compréhension de son produit. C'est comme avoir des enfants et vouloir absolument qu'ils soient comme nous. Nous avons un peu cette tendance sans doute, mais c'est un hic, un défaut de caractère que de vouloir se reproduire. Le contrôle de l'objet dans son utilisation, son sens et sa signification par celui qui l'a produit

est forcément évanescent, parce que l'objet dure plus longtemps que son auteur.

- JMB Quand vous dites ne pas croire à l'auteur, cela nous reconduit à la délégation. Est-ce que l'on pourrait dire qu'il y a des idées que vous ignoriez avoir, qui vous sont révélées à l'occasion et qui peuvent être prises en charge par vous ou quelqu'un d'autre pour les rendre réelles ? Un peu comme ce qui s'est passé à La Salle de bains ?
- JMA Oui. Je pense que cela arrive tout le temps.
- JMB C'est-à-dire que des commissaires ou des assistants pensent en réalité pour vous ou essaient de voir ce que vous pourriez créer ?
- JMA Absolument. Les critiques ou les historiens de l'art tentent toujours d'expliquer ce que l'artiste a voulu dire, et ce même s'il n'a jamais rien voulu dire, parce qu'il a produit du sens malgré lui. Ce sens est en fait défini par le récepteur, qui va le retransmettre, et il va donc se modifier sans arrêt.
- JMB À propos de votre rétrospective au Mamco en 2006, Christian Bernard nous a raconté que, deux mois avant l'ouverture, il n'avait toujours aucune idée de ce qui allait se passer.
- JMA C'est généralement ce qui se passe dans mon cas.
- JMB Vous n'aviez pas de projet précis ?
- JMA Non. Le terme de rétrospective est peut-être abusif en l'occurrence parce que, même s'il y avait des œuvres de toutes mes périodes, quand on pense rétrospectif, à tort ou à raison d'ailleurs, on pense qu'il y a une linéarité dans ce que l'on va voir. Lorsque j'ai fait « About Nothing », cette exposition de dessins à la Kunsthalle de Zurich<sup>7</sup>, tout était chronologique et, dans le fond, cela ne disait rien, d'où le titre. Il y avait juste une ligne de travaux de différentes provenances qui étaient accrochés à hauteur des yeux et des dessins étaient accrochés au-dessus ou en dessous. Ce qui m'a toujours plu, et c'est peut-être grâce à John Cage, c'est d'avoir un système qui, dans le fond, n'a pas de sens, mais qui règle la mise en place des œuvres. Je modifie ce système en fonction des nécessités ou de l'économie de l'endroit, je triche. Je me rappelle très bien que Cage disait toujours qu'il voulait vraiment utiliser systématiquement le Yi-King, mais qu'à un moment donné il devait aussi faire comme cela venait.

<sup>7</sup> John M Armleder, exposition « About Nothing – Arbeiten auf Papier von 1964-2004 », Kunsthalle Zürich, 13 novembre 2004 – 9 janvier 2005.



- BLP Mais alors ce système, ce serait un jeu dont vous manipulez les règles?
- JMA C'est un peu compliqué dans mon cas et ce qui est ardu, dans ce genre de proposition, c'est qu'il n'y a ni plan ni objectif. Je dis oui à tout. Je fais tout ce que les gens veulent que je fasse et, si j'ai une lubie au dernier moment, je me l'autorise. Il y a des gens qui sont plus disciplinés que moi. Dans le fond, je suis un faux obéissant. Et en plus de cela, je suis vraiment l'exemple d'un artiste qui a une chance inouïe, que ce soit dans la vie ou dans le travail. Je ne fais rien pour et cela m'arrive néanmoins. Le nombre d'artistes qui vivent de leur travail comme moi représente une portion notablement congrue.
- BLP Comment avez-vous fait le choix de travailler avec Stéphane Kropf ou Ludovic Bourrilly? Y a-t-il également une notion de hasard ou cherchez-vous des savoir-faire particuliers?
- JMA J'ai connu Stéphane à l'ÉCAL lorsqu'il était l'un de mes étudiants, tandis que Ludovic était à la Haute école d'art et de design – Genève où il faisait plutôt des accessoires – mais son frère est artiste. Je crois que la maladie va aussi venir à Ludovic et qu'il va se mettre à faire des œuvres lui-même, j'en suis sûr. Le savoir-faire, l'expertise, c'est pratique pour tendre un châssis, mais n'importe qui peut apprendre cela. Je l'ai fait moi-même sans l'avoir jamais appris, mais il y a maintenant des choses dont je ne suis plus capable physiquement. Depuis l'époque d'Ecart, je travaille très souvent avec des gens, mais leur expertise ne m'intéresse pas. C'est peut-être plutôt la dissolution de l'auteur, le partage qui m'attire. Cela existe depuis toujours chez moi.
- JMB Que voulez-vous dire par la dissolution de l'auteur dans le partage?
- JMA Il y a, emballée dans mon atelier, une œuvre amusante d'un artiste qui s'appelle Jérôme Hentsch. Je n'avais jamais vu ses œuvres, ou peut-être sans le savoir, et je lui ai dit que j'aimerais bien lui en acheter une. Quelque temps plus tard, il m'a dit que, plutôt que de me vendre un tableau, il aimerait bien faire un échange. Je lui ai alors proposé de me refaire l'œuvre que je voulais acheter et c'est moi qui la signerais. L'une serait de moi et l'autre de lui. Alors il l'a refaite. Ensuite, je lui ai dit qu'aujourd'hui, quand je fais des œuvres, c'est en général Stéphane qui les réalise. C'était donc à lui de faire une deuxième copie. Le même tableau existe ainsi en trois exemplaires: un de Stéphane supposé être de moi, un de Jérôme, qui est aussi supposé être de moi, et un de Jérôme supposé être de lui-même. Je ne le ferais bien sûr pas systématiquement, parce que ça a l'air d'essayer de prouver quelque chose. Mes œuvres ne prouvent rien et on peut les utiliser comme on veut.

- BLP Ce qu'elles deviennent ne vous intéresse pas?
- JMA Non, je ne me le demande pas, ni ce qu'on en fait. Une fois réalisées, je ne les regarde plus, à part celles dont on vient de parler, qui m'amuse parce que je ne sais pas ce qu'elles vont devenir. Dans l'exposition à Naples, il y a une de mes coulures, très amusante, avec des petits jouets et d'autres éléments que j'ai ajoutés par-dessus la peinture. Une espèce de bulle s'est formée, parce que ces tableaux sèchent plus ou moins vite et qu'on les transporte parfois avant qu'ils ne soient complètement secs. L'un des petits jouets pris dans cette bulle était une espèce d'œuf, duquel un dinosaure est sorti. Un dinosaure est donc né de la peinture; évidemment, les conservateurs se demandaient ce qu'ils pouvaient faire avec ça, c'était pour eux une catastrophe [rires]. On a cette idée bizarre que les œuvres d'art devraient être permanentes et ne jamais se modifier.
- JMB Un tableau s'use physiquement avec le temps, mais est-ce qu'il s'use aussi à chaque fois que quelqu'un le regarde?
- JMA Oui, il s'use deux fois parce qu'on lui donne une signification. Les exégèses vont le modifier par la force des choses, mais la modification apportée sera de nouveau modifiée par les suivantes. Ça, c'est le plaisir chez Michel Butor.

Entretien réalisé dans l'atelier de l'artiste,  
Satigny, le 31 août 2018

# Christian Bernard

Christian Bernard est le créateur du Musée d'art moderne et contemporain de Genève (Mamco), qu'il a dirigé de 1994 à 2015. Sa collaboration avec John M Armleder est un long compagnonnage puisqu'après l'avoir exposé à deux reprises à la Villa Arson, Centre national d'art contemporain de Nice, il lui confie au sein du Mamco, dès son ouverture, la programmation d'un espace spécifique, portant le nom de « Suite genevoise ». Si ce jeu curatoriale ne dure que quelques années, les œuvres d'Armleder occupent en revanche une place continue dans les présentations successives des collections. C'est également au Mamco qu'en 1997 ont été retracées les activités du groupe Ecart, collectif fondé en 1969, dans un esprit proche de Fluxus, par Claude Rychner, Patrick Lucchini et John M Armleder. En 2006, la rétrospective de ce dernier, intitulée « *Amor vacui, horror vacui* », se déploiera sur les quatre étages du musée. Enfin, lors du festival Le Printemps de septembre, à Toulouse en 2008, Christian Bernard invite l'artiste à concevoir au Musée des Abattoirs une exposition qui consiste en un dialogue entre les pièces d'Armleder (tableaux et murs peints) et les objets ou les œuvres qu'il a sélectionnés dans les collections de différents musées de la ville. C'est donc au regard de sa connaissance du travail d'Armleder, et de la diversité de ses collaborations avec l'artiste, que Christian Bernard est ici interrogé.

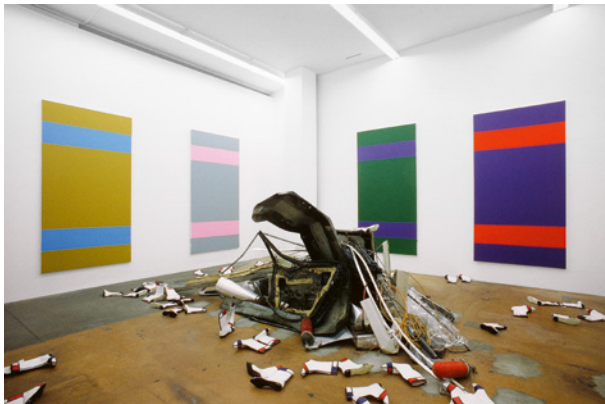
Valérie Mavridorakis

Comment s'est mise en place la collaboration du Mamco avec John Armleder ?

Christian Bernard

Quand je suis arrivé à Genève et que j'ai commencé à élaborer le projet du Mamco, j'ai exposé ma conception globale à un certain nombre d'artistes que j'ai invités à entrer dans ce jeu. À certains, j'ai demandé de répondre à la question de la salle finale idéale : « Quelle serait pour toi, si tu connaissais l'heure de ta mort, la salle qui représenterait le plus synthétiquement ton œuvre ? » J'ai posé cette question à Franz Erhard Walther, à Claude Rutault ou à Claudio Parmiggiani. Et aussi à Philippe Thomas, dont la salle a effectivement été sa dernière, puisqu'il est mort peu après. À d'autres artistes, j'ai proposé de disposer d'un espace dans le musée dont ils auraient la gestion. Ou, en tout cas, dont la décision artistique leur serait déléguée. C'est ainsi que la *Suite genevoise*, un ensemble de trois salles, a été créée à l'ouverture du musée. Sa programmation était en principe confiée à John Armleder. Le mot « suite » évoquait l'hôtel Richemond<sup>1</sup>. John, assez vite, a préféré considérer que cette salle serait « signée » AMF pour

<sup>1</sup> John M Armleder a grandi dans cet hôtel que son père possédait.



Exposition «AMF»,  
Mamco, Genève, 1994

Armleder Mosset Fleury. Il est probable que cette signature collective était une forme d'extension de sa propre signature, ou peut-être était-ce l'effacement de sa signature. J'ai la conviction personnelle, sans doute indémontrable, que c'était quand même les idées de John qui prévalaient. Nous y avons donc réalisé, avec ou sans lui, les expositions qu'il a définies, pendant trois ans à partir de l'ouverture, en 1994.

Ileana Parvu

Comment s'est organisé le travail de préparation des expositions de la *Suite genevoise* ?

- CB La première exposition s'appelait donc «AMF». C'était une exposition qui reposait sur le principe de rejouer trois expositions qu'ils avaient réalisées ensemble<sup>2</sup>. L'une avait eu lieu chez John Gibson à New York, une autre à Amsterdam et la troisième à Lausanne. Dans chaque salle de la *Suite genevoise*, nous les avons reconstituées comme nous le pouvions, d'après les informations fournies par John. Dans la salle dédiée à l'exposition chez John Gibson, vous aviez des tableaux d'Olivier Mosset, des bottines Mondrian de Sylvie Fleury – des ready-made –, et une sculpture de John, sous la forme d'un tas. Pour réaliser cette reconstitution d'exposition, nous avions les œuvres d'Olivier et de Sylvie, mais il fallait refaire le tas de John à partir des éléments qu'il indiquait. Nous l'avons donc accompagné dans une casse où il a récupéré des rebuts métalliques. Ensuite, il a confié au régisseur le soin de les entasser. Cela s'est probablement fait sous ses yeux, mais sous des yeux sans contrôle; il donnait des indications sans être directif du tout. La deuxième salle, la salle centrale, reconstituait une exposition qui avait eu lieu dans une galerie dont les murs étaient peints en noir. C'était la galerie de Jacqueline Rivolta à Lausanne. Il y avait un monochrome noir de Mosset, une pièce de John et, pour Sylvie, trois pièces que nous avons reprises. Elle a fait un *Shopping Bag* inédit pour l'exposition, ce qui a été un cauchemar à surveiller, comme vous pouvez l'imaginer, parce que tout le monde voulait faucher les parfums; ce qui eut lieu. Le tableau de Mosset était vraiment dans la ligne de ses tableaux monochromes, avec une bande latérale. Quant au tableau de John, il était typique de sa «chance». C'était en fait une toile blanche, non peinte, tendue sur châssis, qui avait traîné longtemps dans un dépôt où elle s'était couverte de moisissures. Quand il a voulu la prendre pour en faire une peinture, la découverte des moisissures l'a enchanté et il a adopté le tableau. Il faut dire qu'il est vraiment très bien à maints égards. Qu'on sache ou non qu'il est de John, la proposition se tient.

<sup>2</sup> Exposition «AMF, Lausanne 1991, New York 1993, Amsterdam 1994», Mamco, Genève, 23 septembre 1994 – 29 janvier 1995.



Exposition «AMF»,  
Mamco, Genève, 1994



Exposition «Don't do it»,  
Mamco, Genève, 1997

Bénédicte le Pimpec

Ce tableau a-t-il été repris d'une autre exposition ou a-t-il été réalisé pour l'occasion ?

- CB Le tableau se trouvait dans l'exposition précédente, où il était déjà moisi. La pièce était donc déjà faite, on l'a reprise telle quelle. Pour revenir à «AMF», dans la troisième salle, il y avait une peinture murale de Sylvie Fleury qui était une bande horizontale continue, de quarante à cinquante centimètres de haut, appliquée à l'axe d'un mètre cinquante-cinq. Il y avait quatre tons, un par mur, reprenant exactement les couleurs d'une marque de maquillage de cette époque, quatre beiges et roses différents. Je ne me souviens plus à l'instant de la pièce d'Olivier, en revanche la pièce de John était un ensemble de petits pots de chrysanthèmes et de fleurs de la Toussaint.
- VM Comme il en a exposé à La Salle de bains à Lyon en 2017.
- CB Voilà, et cela formait un assemblage vaguement ovale, mais sans connoter une intention géométrique. Cela pouvait évoquer une tombe un peu opulente couverte de fleurs. C'était le 22 septembre 1994, on les trouvait facilement chez les fleuristes en gros. C'était aussi le baptême de la salle *Suite genevoise* dont nous avons assumé la réalisation. Sylvie nous a donné les tons, on a réalisé la peinture murale. Les fleurs, nous les avons achetées. D'une façon générale, John n'est pas intervenu, sauf pour le tas de métal. Et encore, une partie de la réalisation matérielle a été faite par les monteurs.
- VM Et pour la gestion des salles de la *Suite genevoise*, comment fonctionniez-vous ? Discutiez-vous beaucoup ?
- CB Non, pas du tout. John n'était pas souvent là et il était très compliqué de le coincer pour obtenir une idée. Quand nous y arrivions, nous étions à peu près sûrs d'en avoir une, mais il voyageait beaucoup à cette époque-là. L'exposition «Don't do it», faite en 1997 dans la *Suite genevoise*, a été réalisée selon des directives qui figuraient dans un fax. À un moment donné, nous lui avons dit : «On ne peut pas continuer comme ça, il faut que tu nous donnes des indications.» Il a alors envoyé trois propositions. L'une des trois consistait à accrocher, sur un mur peint en rose avec des pois verts, le plus grand nombre possible d'œuvres d'autres artistes où apparaissait le motif du point ou du pois. On avait pu en réunir toute une série, de James Welling à Luc Aubort, en passant par Niel Campbell et Francis Baudevin... Cette salle a entièrement été faite à partir d'une consigne aussi simple que : «Le mur doit être peint en rose à pois verts : vous y mettez le plus possible d'œuvres à pois.» J'ai vraiment adoré l'accrocher.



Exposition « Don't do it »,  
Mamco, Genève, 1997

- VM C'était une instruction claire.
- CB Oui, bien sûr, elle n'était pas vague. Dans la salle suivante, il y avait uniquement des moniteurs sur chacun desquels apparaissait l'image, en plan fixe, d'une œuvre figurant simultanément ailleurs dans le musée.
- IP Vous aviez installé des caméras devant ces œuvres ?
- CB Nous les avons filmées et elles passaient sur des lecteurs, mais ce n'était pas en temps réel. Ce qui était en temps réel, c'était la simultanéité de l'image et de l'œuvre. On l'a fait avec les moyens du bord – c'était visible – deux jours avant le vernissage. C'était très « armlederien » comme *timing*. Il y avait aussi une pièce qui avait été réalisée en grande partie par Sophie Costes [conservatrice au Mamco]. L'indication était : « Réunissez de la façon la plus informelle possible tous les objets qui indexent une œuvre d'art connue. » Il y avait des bouteilles de Coca-Cola, des moules, un porte-bouteilles, un frigidaire avec des choses dessus, de la graisse, une chaise qui était, je pense, une référence à George Brecht... et quantité d'autres choses. Tout objet qui pouvait être rapporté à une œuvre de l'histoire de l'art moderne et contemporain. Tout cela a été entassé dans un coin de la salle, comme dans un débarras ou un encombrant. Le reste de la salle était entièrement vide.
- VM Pourquoi cela s'appelait-il « Don't do it » ?
- CB Parce que, à l'époque, Hans Ulrich Obrist avait publié un petit catalogue oblong qui s'appelait *Do it*, et regroupait un ensemble de propositions d'artistes à réaliser, des protocoles d'œuvres. Ce livre était encore dans tous les esprits à ce moment-là, et l'idée était d'en prendre le modèle et d'en exprimer le contre-pied : *Ne faites pas comme moi!* L'exposition était totalement déléguée. Nous n'avions pas le choix. John n'était pas là et je suis sûr que nous l'avons ouverte sans lui.
- IP Et le choix de mettre le tas dans un coin ?
- CB C'est Sophie Costes qui a été la cheville ouvrière de tout cela. Ce n'était pas totalement un coin, c'était contre le mur. L'idée était de ne pas en faire une sculpture au milieu de la salle. Il n'y avait pas de composition à proprement parler. Donner le sentiment d'un abandon, je pense que c'est ce qui l'a guidée. D'ailleurs, la pièce a évolué au fur et à mesure que les objets arrivaient. Sophie n'a pas attendu que tous les objets soient là pour faire l'assemblage.



Exposition « Ne dites pas non! »,  
Mamco, Genève, 1997

IP Est-ce que vous avez ensuite continué à collaborer dans ces conditions?

CB Oui, en 1997 toujours, il y a eu aussi « Ne dites pas non ! ». Encore une exposition *in extremis*. On attendait John, comme toujours, depuis longtemps, il ne venait pas et la date du vernissage approchait. Quand il est arrivé, il savait ce qu'il voulait faire, c'était très clair, mais on a eu très peu de temps pour le réaliser avec lui. Et heureusement qu'il était là, cette fois! Le principe était d'accrocher au mur, en nuage mais d'une façon relativement régulière, des œuvres bidimensionnelles de la collection, des tableaux surtout. Au sol, nous avons disposé des éléments de mobilier selon la grille que suggérait l'accrochage au mur. Il s'agissait d'utiliser cet accrochage mural comme indicateur du placement des objets tridimensionnels au sol.

VM C'est John Armleder qui a fait l'accrochage?

CB C'est John qui a tout fait: nous lui avons proposé des œuvres, il en a choisi certaines et il a fait les accrochages et les dispositions. Il y avait, par exemple, un [Peter] Fischli et [David] Weiss, mais la plupart du temps, au sol, c'étaient des objets de design ordinaire que nous avons dû trouver.

Jean-Marie Bolay

C'est lui qui les a choisis?

CB Il les a cherchés avec l'équipe et nous lui avons aussi trouvé des choses; il disait: « Oui, non. » Nous avons emprunté des éléments à des marchands de meubles, on voyait bien qu'il s'agissait de produits neufs qui sortaient des magasins.

VM Est-ce que les pièces au sol étaient comme l'ombre portée de l'accrochage au mur?

CB Non, la question était de savoir comment disposer ce mobilier: en se calant sur l'organisation du mur, telle était son idée! Il y avait des œuvres de Charles-Henri Monvert, Bernard Piffaretti, Jessica Diamond, Larry Johnson, Peter Fend, Sylvie Fleury, collection Yoon Ja & Paul Devautour, Peter Klasen, Dominique Figarella, Bernard Frize, Olivier Mosset, Matthew Barney, Gerhard Richter, Nan Goldin, etc., et du design pour jeune couple. On était peu enclin à rentrer dans l'exposition, c'était bourré, il fallait contourner les meubles et on n'avait jamais de vue globale. On était toujours au mauvais endroit. C'était encore une exposition avec délégation, on va dire, partielle.

IP Et « Ne dites pas non! », pourquoi ce titre?

- CB C'était « Ne refusez pas mon idée », en l'occurrence, car elle arrivait *in extremis* et était assez compliquée à mettre en œuvre. Comme à chaque fois, nous devions changer au moins 80% du musée, il y avait donc des chantiers partout, auxquels s'ajoutait celui de John que nous aurions pu anticiper de trois mois. Tout collecter aurait alors été très facile. Nous l'avons fait dans l'urgence du fait de sa créative désinvolture.
- VM Mais « Ne dites pas non ! » n'était-il pas également l'en-tête de son fax ?
- CB C'est bien possible, oui.
- VM « Ne dites surtout pas non, parce que je n'ai pas d'autre idée ! »
- CB Voilà, oui ! C'est devenu le titre de l'exposition et c'est un très bon titre, je pense, pour une exposition un peu pénible à faire. Ce n'est pas pour rien qu'il a retenu le Larry Johnson, *HAHAHA*, pour l'accrochage de la première salle.
- IP Je me suis demandé s'il n'y avait pas aussi un jeu de mots sur le « non ». Le nom d'artiste, les meubles sans nom ?
- CB C'est possible, mais John n'explique jamais ce genre de choses. Quand on lui propose une explication, il ne la récusé presque jamais ; il est donc toujours très difficile de trancher. Il joue peu avec le langage, en fait. C'est quelqu'un qui est très à l'aise dans la parole, mais je n'ai jamais eu le sentiment qu'il avait un rapport ludique au langage. Je me trompe peut-être. Les titres de ses tableaux ou de ses œuvres, puisqu'il titre tout depuis longtemps déjà, lui sont souvent donnés ou sont mécaniquement extraits de séries de mots. Il a des titres en stock jusqu'à la fin de ses jours, qui attendent juste qu'une œuvre soit faite. Il a des listes prêtes. Le travail consiste à choisir un titre improbable qui crée une sorte de distorsion entre ce qu'on voit et qu'on aimerait comprendre et ce que le titre ne permet pas d'expliquer. « Ne dites pas non ! » a été la fin de la *Suite genevoise* et des protocoles de John, parce qu'il n'avait plus beaucoup d'appétit ni de disponibilité pour cela.
- IP Il vous déléguait des expositions, mais est-ce que cela s'étendait aussi à la réalisation de pièces ?
- CB La délégation peut être compliquée quand on propose à des artistes des lieux à gérer. Mais, à l'inverse, réaliser des pièces pour les artistes peut être le travail de l'institution. C'est très fréquent et, pour John, nous l'avons fait régulièrement, en particulier pour la rétrospective que nous lui avons consacrée en 2006.

- VM Comment se passe ce type de délégation ?
- CB Quand il décrit une pièce qu'il n'a jamais faite et qu'il aimerait comme ceci ou comme cela, on suit ses indications et on la réalise. Quand on recrée une pièce, il dit : « C'était comme ceci et comme cela. » Ce n'est jamais très précis et on fait en sorte de se rapprocher le plus possible de sa proposition. Pour la rétrospective, on a « créé » beaucoup de pièces dont il avait l'idée depuis longtemps, mais qu'il n'avait pas réalisées. On en a aussi recréé certaines qui avaient été cassées, détruites ou perdues, mais qu'il tenait à montrer. Là, nous étions des producteurs.
- VM N'a-t-il jamais fait refaire parce que cela ne correspondait pas à ce qu'il avait imaginé ?
- CB Je n'en ai pas le souvenir. Quand il regarde, il ne fait pas de commentaire. S'il n'avait pas été satisfait, il l'aurait dit, je suppose. Sa position constante, c'est d'accueillir ce qui vient. Dans tous les gestes de son travail, la dimension de l'accueil de ce qui survient, de ce qui se présente, est fondamentale. Donc, si on fait quelque chose à partir des indications qu'il a données, il ne va pas se mettre à dire : « Mais ce n'est pas le bon rose ! » ou « Il aurait fallu plus de pois ! » Prenons par exemple une pièce qui a été réalisée pour l'exposition « Ecart, Genève 1969-1982. L'irrésolution commune d'un engagement équivoque » en 1997<sup>3</sup>. Elle est l'agrandissement d'une petite sculpture, d'une trentaine de centimètres environ, avec une ampoule qui s'allume, faite par John et Patrick Lucchini d'après le protocole d'un artiste Fluxus qui décrivait une pièce possible<sup>4</sup>. Ils l'avaient réalisée en maquette d'après ce texte. Pour l'exposition « Ecart », nous avons exposé la maquette et la pièce telle qu'ils auraient alors souhaité la fabriquer. Elle était évidemment très encombrante et ne correspondait pas à leur économie de l'époque.
- BLP John Armleder voyait-il toujours les pièces qui étaient produites, ou les expositions de la *Suite genevoise* ?
- CB Là, oui, puisqu'on a fait « Ecart » avec lui. Il a donc participé aux accrochages. C'est lui qui a disposé la pièce Fluxus, par exemple, légèrement en oblique, pour que ce soit un peu maladroitement de guingois. Cette façon de la montrer avait un côté très convenu.
- VM Mais avait-il vu « Don't do it » ?

3 L'exposition « Ecart » a occupé le 4<sup>e</sup> étage du Mamco et la *Suite genevoise*. Voir plus loin.  
4 Il s'agit de la pièce *Intermedial Object #1 (for Dick Higgins)* d'après les instructions en neuf points rédigées par Dick Higgins en 1966.



John M Armleder et Patrick Lucchini, *Intermedial Object #1 (for Dick Higgins)*, exposition «Ecart, Genève 1969-1982. L'irrésolution commune d'un engagement équivoque», Mamco, Genève, 1997

- CB Non, il ne l'avait pas vu.
- VM Il ne vérifiait donc pas toujours.
- CB Non.
- JMB Mais quand il délègue l'exposition, laisse-t-il autant de marge que dans la production des œuvres ?
- CB Je pense que oui. Il est antiautoritaire par définition, donc s'il accepte que quelqu'un prenne en charge l'une de ses suggestions, il accepte ce que cela donne. Il peut avoir un jugement de goût sur le résultat, mais c'est son problème, il ne l'exprime pas.
- IP Est-ce que sa rétrospective de 2006 a été conçue selon les mêmes modalités ?
- CB Je vais vous raconter comment on a fait cette exposition. Elle était prévue depuis le premier jour du Mamco. C'est-à-dire qu'il était convenu avec les artistes de référence du musée, Kippenberger,

Sarkis, John ou Franz Erhard Walther, ceux qui disposaient d'un espace permanent et avec qui l'on travaillait régulièrement, qu'ils auraient une rétrospective de grande taille, sans qu'elle soit fixée dans le temps. Mais le temps est élastique et les années passaient. John et moi, on se revoyait, on se croisait, on était préoccupé par la *Suite genevoise*. Et chaque année, avec Françoise Ninghetto [alors directrice-adjointe et conservatrice en chef du Mamco], on se disait qu'il faudrait quand même arrêter une date pour la rétrospective de John. Un beau jour, nous avons «coincé» John – ce qui nous a pris trois-quatre mois – et nous lui avons dit : « Cette année, on fait la rétrospective. » Il a répondu : « Ah, ça ne va pas, je suis pris. » Donc elle a été reportée à l'année suivante, mais date était prise.

- VM Il me semble que c'est à Rennes, où il exposait, que vous avez fini par conclure l'affaire.
- CB Oui, je suis allé à Rennes exprès pour prendre le petit-déjeuner avec John dans une pâtisserie assez haut de gamme. Il repoussait tout le temps, à tel point qu'il a oublié le rendez-vous, que nous avons décidé à Rennes, pour le début du mois de juillet afin de travailler sur le protocole de l'exposition. Il était aux Bahamas ou quelque chose comme ça. Il est revenu, je l'ai appelé et je lui ai dit : « Écoute, il faut qu'on se voie maintenant, il y a l'exposition à définir et à faire. » L'exposition devait ouvrir mi-octobre et, début août, on n'avait toujours pas la moindre idée de ce qu'elle serait. Il a dit : « Bon, d'accord, venez à l'atelier, Françoise et toi, la semaine prochaine. » On a débarqué, John était toujours aussi adorable, et on lui a demandé : « Qu'est-ce que tu as envie de faire ? Quelle est ton idée d'une rétrospective de ton travail à Genève, dans ta ville ? Tout est possible *a priori*, mais tu dois commencer à nous le dire. » Il a répondu : « C'est à vous de choisir. » – « Ah bon ! Mais comment voudrais-tu qu'on choisisse ? » Il a dit : « C'est facile. » Et il est allé farfouiller dans une pièce adjacente de l'atelier. Il est revenu avec un grand carton qu'il a renversé sur une très grande table. Il y avait des centaines d'ektachromes et de diapositives. Il a fait une pyramide d'images : « Choisissez. » Alors, on a commencé à trier, Françoise et moi. On prenait, on regardait, et on faisait trois tas chacun : « Ça, on n'en voudrait pas, ça on aimerait bien, ça on y tient. » Tous les « ça on y tient » on les lui a donnés et, au fur et à mesure qu'on choisissait des pièces, il les localisait – il a passé l'après-midi à téléphoner. Nous, on notait où elles étaient. C'est un jeu que j'ai adoré et qui semblait beaucoup l'amuser aussi. Il était très utile, très efficace, mais il ne jugeait pas nos choix : il nous confortait plutôt, par exemple pour tel dessin appartenant à Pierre Keller [alors directeur de l'ÉCAL] ou ce tableau avec des chutes genre Niagara... À la fin de cette séance, je voulais choisir les salles des œuvres à réaliser et évaluer ce qu'il fallait prévoir, investir, fabriquer, etc. On a donc





Exposition « *Amor vacui, horror vacui* », Mamco, Genève, 2006

défini quelques salles, pas beaucoup, qui feraient l'objet d'un traitement complet. Cela nous a permis de lancer la recherche des matériaux et la production. Il y avait notamment une salle qui était revêtue de tissu plissé – le plissé est compliqué à faire et coûte cher –, une autre qui était tapissée de papier cadeau, et une autre encore recouverte de fourrure de mouton. Il y avait aussi une pièce extrêmement compliquée à produire, puisqu'il s'agissait de tubes fluorescents qui faisaient le tour entier d'une salle. Ces tubes fluorescents blancs allaient du sol au plafond, s'allumaient et s'éteignaient, la lumière montait et descendait au fur et à mesure. Produire une telle pièce demande du temps pour que l'entreprise la fabrique, l'installe et la fasse fonctionner. John tenait beaucoup à la réaliser et, comme on l'a su dès le mois d'août, on a tout de suite lancé nos équipes sur le problème.

- VM Et comment avez-vous fait pour emprunter les œuvres dans des délais aussi courts ?
- CB Les fiches de prêt sont parties fin août et les premières œuvres sont arrivées dans la dernière semaine de septembre, on avait quinze jours pour tout installer.
- IP Vous a-t-il aussi délégué le montage ?
- CB John a été là pendant tout le temps. Le contrat entre lui et moi était qu'il prenait en charge une salle, pendant que, moi, j'en prenais en charge une autre. Je composais des salles, il composait des salles et, quand il avait fini, il ne savait jamais où j'étais et je ne savais jamais où il était. Donc on se retrouvait à la machine à café. On a fait l'exposition en venant l'un au-devant de l'autre jusqu'à ce qu'elle soit terminée. Lui était très calme et très concentré et moi, de mon côté, j'étais moins calme et moins concentré. Je me souviens que quand j'avais fini de disposer une salle, j'allais le chercher et je lui disais : « Viens voir ! Dis-moi si tu es d'accord et on accroche », parce que les monteurs attendaient pour accrocher ! Une fois qu'on avait posé les pièces par terre, John disait, « OK, c'est bien », et il repartait tout de suite boire un café. Il en a bu des dizaines tous les jours, il ne voulait discuter que si on lui en offrait un. Parfois, il changeait une ou deux choses et c'était réglé. Dans une salle du quatrième étage, il a fait une modification en permutant des pièces et sa solution était probablement meilleure. Cela mis à part, il n'a rien changé d'autre. L'expo s'est montée à l'aveugle, on savait que telle grande pièce serait dans telle salle et que telle petite pièce serait dans une autre parce qu'il y avait évidemment des éléments un peu analogiques qui permettaient de faire des regroupements. Cependant, la façon dont il traitait ses salles et dont je traitais les miennes n'était pas concertée, c'était chacun à sa façon.



Exposition «*Amor vacui, horror vacui*», Mamco, Genève, 2006

- BLP A-t-il également réalisé dans ce cadre de nouvelles installations ?
- CB Il a fait une immense installation de bazar dans la grande salle du *Plateau des sculptures*, au premier étage. Tout était bon à fabriquer son capharnaüm. Il avait par exemple récupéré du charbon, dans la réserve de charbon servant au tas de Bernar Venet<sup>5</sup>, emprunté des animaux « empaillés » au Muséum d'histoire naturelle ou installé des lumières fabriquées en Chine qu'il avait achetées en Corée. Les vidéos diffusaient de la musique, du groupe The Mamas and the Papas. Mais, ce qui est peut-être intéressant, c'est qu'on a ouvert la rétrospective à 18 heures et que, jusqu'à 18 heures 30, il a continué à disposer des plantes et des objets dans cette installation. Il y avait une certaine urgence. À l'entrée de l'exposition, au quatrième étage, on avait laissé un mur pour qu'il fasse une intervention directe et il n'avait pas d'idée. Au moment du vernissage, il a bombé « oh! et puis non ». C'était un bon début.
- IP Dans ce dont nous venons de débattre, on voit John Armleder être auteur de délégations, mais, dans sa carrière, il a aussi été celui qui reçoit des instructions, il a parfois accompagné Sylvie Fleury, et il active régulièrement des pièces Fluxus. Il me semble occuper les deux pans de la délégation.
- CB Je ne sais pas si on pourrait aller jusque-là. Certes, il a longtemps accompagné Sylvie Fleury et il prenait part à l'installation ou à la production de ses pièces, mais c'était un geste affectif, et aussi un concours objectif et réel.
- IP Mais en ce qui concerne la maquette qu'on évoquait tout à l'heure, par exemple ?
- CB La petite maquette, oui, John et Lucchini l'ont fabriquée ensemble, mais la grande, c'est nous. Il a dit : « Celle-là, il faudrait la faire en grand, allez-y. »
- VM Dans le cas des performances Fluxus qu'il a régulièrement exécutées, John Armleder prenait en charge des instructions. Il y aurait donc, chez lui, une sorte de circuit entre instruction, délégation, improvisation et réalisation.
- CB Oui, il réalise des performances d'autres artistes. Et, pour avoir travaillé avec lui, je peux dire que c'est l'un des artistes que je connais chez qui la part d'improvisation est la plus grande. Il n'est jamais aussi créatif que dans l'extrême urgence. Il ne se projette pas dans l'avenir, il accepte de faire des choses et il s'empresse de ne plus y

<sup>5</sup> Bernar Venet, *Tas de charbon*, 1963, coll. Mamco.

penser ou d'oublier qu'il les a acceptées; quand vient le moment de les faire, alors seulement il semble se demander quoi faire. Ce qui crée par conséquent forcément une situation collective. Il ne fabrique pas ses œuvres trois ou six mois à l'avance dans son atelier, il a des assistants pour cela ou bien ce sont les institutions qui prennent le relais. Pour donner un exemple, je me souviens qu'il est venu à Nice alors qu'il devait faire une exposition à la galerie Catherine Issert, à Saint-Paul-de-Vence. L'exposition ouvrait deux jours plus tard, et il est arrivé, comme toujours, détendu, « les mains dans les poches ». Catherine était très inquiète mais, en deux jours, il a tout conçu en flânant dans Nice et en récupérant des matériaux. Cette urgence, dont il ne veut pas souffrir du stress qu'elle pourrait engendrer, est vraiment pour lui le moment propice à l'invention. Mais cela suppose évidemment qu'il dispose de relais autour de lui. Quand il travaillait avec Stéphane Kropf, ce dernier prenait son temps pour faire les choses, très bien d'ailleurs – les historiens pourront aisément constater que les pièces réalisées par Kropf sont plutôt mieux faites que celles que John a faites lui-même ou que celles qu'ils ont faites ensemble. Kropf a un savoir-faire et un goût du savoir-faire que John n'a jamais eus, et il sentait très bien ce que John voulait.

VM Sa manière d'accueillir ce qui vient a été évoquée, cela revient-il à ne pas décider?

CB Oui, la pensée de John récuse la décision. L'accueil, ce n'est pas la décision. C'est une disponibilité, ou la disposition du disponible. C'est cela, le travail de John, il le fait magnifiquement, mais il faut le favoriser. Quand il le délègue, cela lui convient aussi et même souvent davantage, parce qu'il est alors conforté dans son idée que l'intention de l'artiste n'est pas pour grand-chose dans le fait de l'art. Je crois qu'il pense cela profondément, qu'une attention passive aux choses est la clé. En même temps, c'est quelqu'un qui a un goût très fin, même s'il récuse l'idée de goût, et qu'il ne fait jamais rien tout à fait au hasard non plus. Il a une façon d'accueillir le hasard ou de le favoriser. Il y a tout ce qu'il ne choisit pas, qu'il laisse de côté. Ce n'est pas quelqu'un qui se lève le matin en se disant qu'il va aller à l'atelier faire un tableau ou autre chose, non. Les tableaux, il les fait parce qu'il y a des expositions ou éventuellement des achats, il les fait ou les fait faire. À Rennes, par exemple, il a réalisé de très grandes toiles avec son flegme habituel, mais elles auraient pu être faites par un étudiant, si un étudiant avait été formé pour cela.

VM Mais en l'observant à Rennes réaliser ses coulures, justement, nous nous sommes rendu compte qu'il y avait une véritable gestualité qui lui était propre.

CB Bien sûr, il a ce savoir-faire, mais d'autres, comme Stéphane, ont réalisé des coulures pour lui.

JMB Et quand il délègue, est-ce à n'importe qui ou est-ce que cela implique un rapport de confiance?

CB Je pense qu'il est assez fin pour savoir à qui il délègue.

VM L'exemple de Rennes, en 2006, est assez parlant. C'était une triple exposition à la Galerie Art & Essai de l'Université, à la Galerie du Cloître de l'École d'art et au Musée des beaux-arts, où il a fait un accrochage des collections contemporaines. John avait délégué la réalisation de tableaux à rayures à des étudiants. C'était de la peinture au scotch, mais les étudiants des Beaux-Arts de Rennes ne maîtrisaient pas cette technique, contrairement à ceux de l'ÉCAL. Les peintures étaient ratées. D'un point de vue technique, elles étaient horribles. Nous étions atterrés et pensions que John allait les refuser. Mais il les a trouvées très bien, parce qu'elles étaient ratées. Je pense donc que le contexte doit jouer.

CB Oui.

IP Mais est-ce qu'il n'y aurait pas chez lui, dans la délégation, un refus du faire, alors même qu'il serait prêt à exécuter ou à faire quelque chose?

CB Non. Un artiste peut déléguer ce qu'il ne sait pas ou ne peut pas faire, c'est courant. En l'occurrence, ce n'est pas le critère de John. Son critère, c'est soit qu'il n'a pas le temps, soit qu'il préfère confier la chose à quelqu'un d'autre. On l'a vu peindre ses coulures, il le fait avec brio, il sait ce qu'il fait, et quand on voit toute son œuvre dessinée, la finesse de son rapport à la réalisation est évidente. Il n'y a pas de refus du geste du faire. La délégation est plutôt à situer dans une économie générale de sa vie d'artiste: à un moment donné, s'il faut passer une semaine à réaliser dix tableaux, plutôt les faire faire par quelqu'un – qu'il accompagne d'ailleurs – que les faire seul, parce que c'est fastidieux. Je crois que la délégation n'est pas un principe mais qu'elle est plutôt pragmatique: c'est une aubaine, c'est une facilité.

VM Mais n'y aurait-il pas aussi un principe de non-hiérarchie à la Filliou? Que ce soit lui qui fasse la pièce, un étudiant qui la fasse mal ou un assistant qui la fasse bien, ces options ne reviennent-elles pas au même?

CB Oui, en tout cas dès qu'il le reconnaît comme son travail, il n'y a pas de hiérarchie.



Exposition « *Amor vacui, horror vacui* », Mamco, Genève, 2006

- IP Il ne voudrait donc pas mettre en avant son savoir-faire ?
- CB Non, c'est à nous de le faire. Pas à lui en tout cas. Son véritable savoir-faire est ailleurs que dans le faire.
- BLP C'est peut-être là où se situe son travail, non ? Dans une intelligence de la forme et de la composition, dans la manière dont il trouve ou accepte les choses et les agence. J'ai l'impression que sa désinvolture devient très précise dans l'espace, très cadrée.
- CB Absolument, tout trouve sa juste place dans la logique de ce travail.
- VM À propos de son sens plastique, pour la rétrospective du Mamco, il a réalisé une pièce en miroirs. Elle est extrêmement précise et pourrait laisser croire à un formalisme très méticuleux. Or, il semble en dehors de ce type d'appréciation.
- CB Mais c'est parce qu'il est virtuose ! Il a besoin de continuer, il a besoin du mouvement de l'œuvre, mais pas de la prévision. Il a l'intuition de l'instant, c'est vraiment sa force.

- IP Cependant, alors qu'il met tout sur le même plan, on sait qu'il prend des assistants qui ont un vrai savoir-faire, qui font très bien, peut-être même mieux que lui. La main de l'artiste, la sienne, n'est pas au-dessus de celles des autres.
- CB Stéphane [Kropf], par exemple, a un remarquable savoir-faire, il est très bon, presque trop bon.
- IP Oui, et dans ce cas John n'a pas refusé ce critère. Mais peut-être que, dans la délégation, il y a le fait de mettre à mal la figure de l'artiste qui fait tout lui-même.
- CB Oui, c'est sûr, mais il ne faut pas oublier que John a commencé son activité artistique dans une situation collective : le groupe Bois, le groupe Ecart, puis tout le réseau international lié à la *small press* et au *mail art*. Les figures qui activent cette scène sont des figures collectives, elles ne cessent d'échanger, de partager, de coproduire, elles se produisent les unes les autres. C'est une génération, au sens élargi du terme, qui s'est conçue dans la destitution du démiurge et dans le partage, dans une horizontalité. L'histoire de John est toujours liée au collectif. John est un homme courtois aussi, il a toujours autour de lui des gens qu'il aime bien et qui l'admirent, qui lui font cercle – c'en est parfois caricatural. Mais, en même temps, il vit comme cela. Il ne renonce à rien, mais il ne met pas en valeur sa singularité ou son empreinte au sens où elle serait technique. D'ailleurs, le faire est de plus en plus souvent partagé chez les artistes aujourd'hui. Kippenberger, pour prendre un exemple qui nous touchait de près, avait toujours des assistants qui réalisaient ses travaux, souvent et quantitativement. Il y a aussi maintenant les agences de production qui se sont répandues avec brio et qui sont très bonnes pour faire ce qu'il y a à faire. Mais quand quelqu'un comme Tatiana Trouvé fait produire des bronzes, c'est avec une attention, un soin et une exigence de précision qui limitent sévèrement la part du délégué dans son œuvre. Le faire ne tient pas seulement dans le geste lui-même.

Entretien réalisé à Trémas,  
le 13 février 2018

Christian Bernard est né à Strasbourg en 1950. Il a enseigné les lettres et la philosophie en Alsace (1971-1982), travaillé à Lyon pour le Ministère de la Culture (1982-1985), dirigé la Villa Arson à Nice (1985-1993) et conçu le Mamco (Musée d'art moderne et contemporain de Genève) qu'il a dirigé de 1994 à 2015. On lui doit de nombreuses expositions, notamment « Le Désenchantement du monde » (Villa Arson, 1990) ou des rétrospectives comme celles de Sarkis et de Franz Erhard Walther (Mamco, 2011 et 2010), et d'importantes commandes publiques (Richard Serra à Bourg-en-Bresse ou encore le long des tramways de Strasbourg et de Paris). Il dirige actuellement le *Printemps de septembre* à Toulouse.

# Assistants de Sol LeWitt

Dans un essai de définition de l'art qu'il fut le premier à qualifier de « conceptuel », Sol LeWitt écrivit en 1967 que « l'idée » de l'œuvre l'emportait sur ses autres éléments. L'intérêt que le spectateur lui accordait devait se trouver exclusivement sur un plan intellectuel. En séparant la conception de l'exécution, LeWitt entendait en finir avec l'émotion, qui était d'après lui le trait prédominant de l'Expressionnisme abstrait. Tandis que le concept revenait en propre à l'artiste, les dessins muraux, dont LeWitt commença la série dans la seconde moitié des années 1960, pouvaient être réalisés par d'autres. Ce partage du travail, pensé initialement pour débarrasser l'art de la subjectivité de son auteur, comporta quelques avantages pratiques dès lors que se multiplièrent les expositions consacrées aux *wall drawings*. LeWitt, qui, au début, s'attachait lui-même à l'exécution de certains dessins, put de plus en plus souvent au fil des décennies confier cette tâche à des assistants.

Déléguer le travail ne va pourtant pas de soi. L'instruction donnée par l'artiste n'est pas seulement un lieu ouvert aux décisions qu'il est nécessaire de prendre quand on exécute une œuvre. Dès les années 1980, une plus grande attention fut portée à l'unité que devait présenter l'ensemble des réalisations des dessins muraux. On entreprit de définir quelque chose comme un standard. Des règles furent fixées au sujet du matériel employé, de la manière de préparer le mur, du tour de main à acquérir. LeWitt élargit le cercle de ses assistants. Ses plus proches collaborateurs furent chargés de former d'autres dessinateurs. Un savoir-faire spécifique, en dehors duquel il arrive de moins en moins souvent que l'on exécute un *wall drawing*, doit pouvoir se transmettre.

Alors qu'ils étaient de très jeunes artistes, Wim Starckenburg, Fransje Killaars et Roy Villevoeye commencèrent à travailler à la réalisation de dessins de LeWitt sous la supervision d'assistants venus à cette fin des États-Unis. L'occasion leur en fut donnée par une rétrospective des *wall drawings* que le Stedelijk Museum organisa en 1984. Les entretiens menés avec eux mettent en évidence deux modalités distinctes de participation à la production d'œuvres de LeWitt : tandis que Fransje Killaars et Roy Villevoeye sont intervenus ponctuellement, au gré de la tenue d'expositions, Wim Starckenburg s'est employé en qualité de superviseur à diriger des équipes de jeunes dessinateurs en contribuant à leur formation. Remi Verstraete appartient à une nouvelle génération d'assistants qui n'ont pas rencontré l'artiste, décédé en 2007. Il s'est initié aux techniques des *wall drawings* par l'intermédiaire de divers responsables d'équipes américains et européens, avant de devenir à son tour superviseur. Dans la conversation publiée ici, il décrit les moyens mis en place pour permettre aux dessins de continuer à se faire par-delà la disparition de leur auteur.

# Wim Starckenburg

Ileana Parvu

C'est bien en 1984 que vous avez commencé à travailler pour Sol LeWitt ?

Wim Starckenburg

Oui, à l'époque, j'étais étudiant en art. C'est la première exposition personnelle de LeWitt au Stedelijk Museum d'Amsterdam qui m'a donné l'occasion d'entrer dans son équipe<sup>1</sup>. Le musée avait été entièrement rempli de dessins muraux de tous les types : dessins à l'encre, au crayon de couleur et au crayon à mine.

IP Comment avez-vous été engagé ?

WS Le musée a fait appel à des étudiants avancés. Pour ma part, j'avais déjà terminé cinq ans d'études et j'étais inscrit dans un programme postgrade à l'académie Jan van Eyck de Maastricht. J'avais choisi une formation en médias mixtes. Tous les participants étaient indépendants, mais ils étaient affiliés à un atelier où ils pouvaient bénéficier du soutien de professeurs et d'artistes invités. À ce stade, on était déjà reconnu comme artiste.

IP Avez-vous également enseigné en école d'art ?

WS Cela ne m'est jamais arrivé, mais à côté de mon travail pour LeWitt j'avais ma propre pratique d'artiste.

Bénédicte le Pimpec

Pouviez-vous vivre de cette activité ?

WS Non, Sol a été mon mécène.

IP Vous étiez donc un jeune artiste quand vous avez commencé à travailler pour lui.

WS Oui, tout comme les autres dessinateurs qui ont participé à l'exposition du Stedelijk. Roy Villevoey et Fransje Killaars avaient étudié à la Rijksakademie d'Amsterdam, Ton van der Laaken, Piet Dirx et Luuk Wilmerink venaient comme moi de l'académie Jan van Eyck de Maastricht. Et il y avait aussi les assistants américains de LeWitt : Joe Watanabe, Anthony Sansotta et David Higginbotham. Ce sont eux qui nous ont appris à faire les *wall drawings* auxquels nous avons travaillé durant deux mois dans le musée. J'ai donc pu acquérir une certaine expérience et, un an plus tard, le Stedelijk m'a proposé un autre projet.

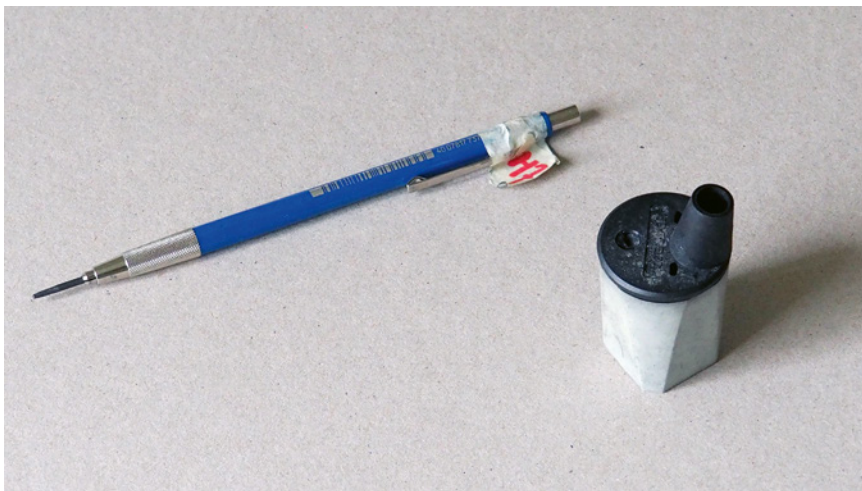
<sup>1</sup> Exposition « Sol LeWitt. Wall Drawings 1968-1984 », Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.

- IP Cette fois, vous êtes intervenu en tant que superviseur, n'est-ce pas ?
- WS Oui, mais on nous appelait « maître-assistant », c'est une belle formule, elle me plaît beaucoup [rires] !
- IP Le terme de LeWitt était « *draftsman* », mais vous, vous étiez engagé en tant que maître-assistant ?
- WS Oui, ça sonne bien, non ? À vrai dire, cela ne fait aucune différence et « *draftsman* » est un mot qui convient très bien aussi.
- IP Que veut dire maître-assistant alors ?
- WS Cela signifie qu'on a un peu plus d'expérience et qu'on peut gérer et former une équipe à la façon de faire des *wall drawings*. Avec le temps, on parvient aussi à discerner rapidement la tâche que telle personne exécutera au mieux, et à bien répartir le travail.
- IP Est-ce que vous sélectionniez vous-même les dessinateurs ?
- WS Non, la galerie ou le musée faisaient appel à des gens de la région, parfois à des artistes, mais la plupart du temps à des étudiants. Nous préférons les étudiants, parce que les artistes pensent qu'ils savent tout faire et n'écoutent pas les instructions, même s'ils n'ont aucune expérience des *wall drawings*.
- BLP Pour chaque dessinateur, vous deviez trouver la tâche dont il s'acquitterait au mieux ?
- WS L'équipe était constituée par le musée ou la galerie, et ensuite c'était à moi de placer chacun là où il travaillerait le mieux. Quand un dessinateur ne s'en sortait vraiment pas, on devait le lui faire savoir, mais on ne renvoyait jamais personne. Dans ce cas, on trouvait d'autres tâches plus simples à lui faire faire, comme tailler les crayons – un dessin au crayon exige que les mines soient toujours très bien affûtées. On tentait aussi de lui parler et, sans que cela ne devienne trop personnel, de lui faire comprendre qu'il fallait travailler un peu plus lentement, ne pas se mettre trop de pression. Et ne pas trop parler !
- BLP À quoi tient un travail bien fait ? Est-ce une question de savoir-faire, de concentration ou d'envie ?
- WS Le savoir-faire est important, mais une bonne attitude l'est plus encore. C'est comme au football, c'est quelque chose qu'on peut sentir dès le premier jour, mais chacun doit pouvoir tenter sa chance.

- IP Quand vous dirigiez des dessinateurs, continuiez-vous de réaliser les *wall drawings* ?
- WS Oui, j'ai toujours aimé travailler avec les étudiants, je participais donc à l'exécution des dessins. Sol tenait d'ailleurs à ce que tout le monde prenne du plaisir à la réalisation de ses œuvres. Cependant, vous savez, c'était peut-être effectivement moi le chef au début d'un projet, mais il y avait toujours une ou deux personnes qui s'avéraient rapidement aptes à prendre ma relève et qui pouvaient endosser ce rôle après quelques jours.
- Jean-Marie Bolay  
Un *wall drawing* est donc très démocratique.
- WS Oui. Mais ce n'est pas toujours le cas, chaque superviseur a sa manière propre d'appliquer les instructions de Sol. Moi, je préférais une organisation démocratique, cela donnait aux dessinateurs le sentiment de bien faire leur travail. Quand on est dur avec les gens, ils craquent parce qu'ils commencent à avoir peur de faire des erreurs. Pour ma part, j'ai toujours pensé que les erreurs n'étaient pas très graves, parce qu'on est censé savoir comment les rattraper.
- IP Vous ne faisiez donc pas de différence nette entre diriger et dessiner ?
- WS Je travaillais simplement avec l'équipe. Les dessinateurs pouvaient voir comment je faisais et se référer à moi en cas de doute. Montrer de quelle manière il faut exécuter le dessin est plus efficace qu'une instruction orale. Si l'on ne passe pas par les mots, cela va plus vite.
- IP Partagiez-vous avec les dessinateurs toute la documentation existante sur une œuvre ?
- WS Oui, je leur montrais des catalogues, des photographies et des plans. Je faisais parfois un essai au mur avec les étudiants. C'est le meilleur moyen de rendre compte des différentes techniques. Travailler à l'encre est par exemple un peu délicat. On utilise des carrés de tissu en coton de quarante-cinq par quarante-cinq centimètres à la place d'un pinceau. Chaque couleur demande son chiffon et nécessite plusieurs couches ; de trois pour les plus claires à douze pour les plus foncées. Et nous faisons des retouches durant tout le processus.
- JMB Vous serviez-vous d'outils spécifiques aux *wall drawings* ?
- WS Oui, on a utilisé des mines de graphite H6 après avoir longtemps travaillé avec des H7. Quand on s'en sert pour dessiner sur du papier, on ne voit presque rien tant elles sont dures. Mais, sur le mur, le trait

devient doux, c'est très étrange. Nous employons un taille-mine spécial, même si nous pourrions utiliser du papier de verre pour les tailler, ce qui permet de les conserver plus longtemps.

- BLP Ce porte-mine et ce taille-mine sont des outils spécifiques, pour quel métier ont-ils été conçus ?
- WS Ils étaient utilisés par des architectes. Quant aux pastels gras, ce sont des Caran d'Ache solubles dans l'eau.
- IP Comment traciez-vous, par exemple, un cercle parfait sur le mur, quel genre d'outil utilisiez-vous ?
- WS C'est vrai qu'ils peuvent être très grands ! Sol préférerait toujours des outils très simples. Pour les cercles, j'utilisais de longues baguettes de bois comme un compas.
- IP Savez-vous si Sol LeWitt a utilisé des logiciels pour l'aider à concevoir ses dessins ou ses sculptures ?
- WS Non, il est possible que ses assistants l'aient fait plus tard, mais pas lui. Il me disait toujours, en montrant son bloc-notes : « Voilà mon ordinateur. » Ses dessins et ses plans, il les concevait sur papier. C'est comme cela qu'il travaillait dans son atelier.



Porte-mine et taille-mine utilisés par Wim Starkenburg pour les *wall drawings* de Sol LeWitt

- BLP Il faut parfois masquer certaines parties d'un dessin lors de la phase de peinture, quel type de ruban adhésif utilisiez-vous ?
- WS Un ruban de masquage spécial qui a été développé il y a dix ans. Par le passé, nous rencontrions beaucoup de problèmes au moment d'ôter l'adhésif, car il collait un peu trop. Le ruban que l'on utilise aujourd'hui est plus délicat, il faut cependant toujours l'enlever avec beaucoup de précautions et avec une lame de rasoir [montrant un échantillon].
- IP Est-ce qu'il n'arrache pas toutes les sous-couches de peinture ?
- WS Cela arrive parfois. Dans ce cas, on doit faire des retouches, peindre à nouveau toutes les couches pour obtenir la même couleur et le même fini. Cela prend beaucoup de temps.
- IP Comment commence-t-on un *wall drawing* ?
- WS Le travail débute par la préparation du mur. Du temps où Sol concevait ses premiers *wall drawings*, on pouvait utiliser tout type de mur. Cela a changé du fait que leur exécution est devenue de plus en plus professionnelle. Si l'on veut obtenir un bon résultat, la préparation du mur est l'une des étapes les plus importantes d'un *wall drawing*. J'envoyais toujours aux galeries et aux institutions un document comportant des instructions sur la manière de préparer le mur. Il faut appliquer une première couche d'apprêt et ensuite cinq à six couches de latex. On doit poncer le mur entre les différentes couches pour avoir une surface aussi lisse que possible. Mais la préparation diffère selon la technique du dessin. On prépare au rouleau les murs des œuvres au crayon et on essaie de garder une certaine texture. Pour les dessins à l'acrylique, on utilise une brosse de dix centimètres en entrecroisant les touches. On cherche à obtenir un rendu très fin, proche de la peinture de carrosserie.
- IP Et comment se passe la suite de l'exécution ?
- WS Pour vous donner un exemple, je peux vous décrire les étapes de réalisation du *Wall Drawing #343A, B, C et G* que j'ai exécuté en 2013 pour la galerie Blondeau à Genève<sup>2</sup>. Nous avons commencé par peindre le mur en noir. Après cela, nous avons délimité les figures du dessin à l'aide de fils – un fil se voit bien mieux qu'un trait de crayon. Quand tout nous a semblé équilibré, nous avons tracé les

<sup>2</sup> Ce *wall drawing* présente quatre formes, un cercle, un triangle, un carré et une croix, détournées au pastel gras blanc à l'aide de traits aléatoires sur un mur peint en noir. *Wall Drawing #343A, B, C, G*, galerie Blondeau, Genève, 2013.



TEILGRUND/ PRIMER	LATEX WATER-BASED	USING BRUSH (SPARTEL) 12 D. OR 150 MM FOR ACRYL FOR UNKISOLIER. FOR SCRIBBLE / ROLLER		SAMPLE / EXAMPLE FOR WALL PREPERATION ACRYL-PAINTING SOL LEWITT
	2 LAYER	2°	3°	4°
	LATEX	LATEX	LATEX	LATEX

Wim Starkenburg, instruction pour la préparation des murs pour la réalisation d'un *wall drawing* de Sol LeWitt, sans date

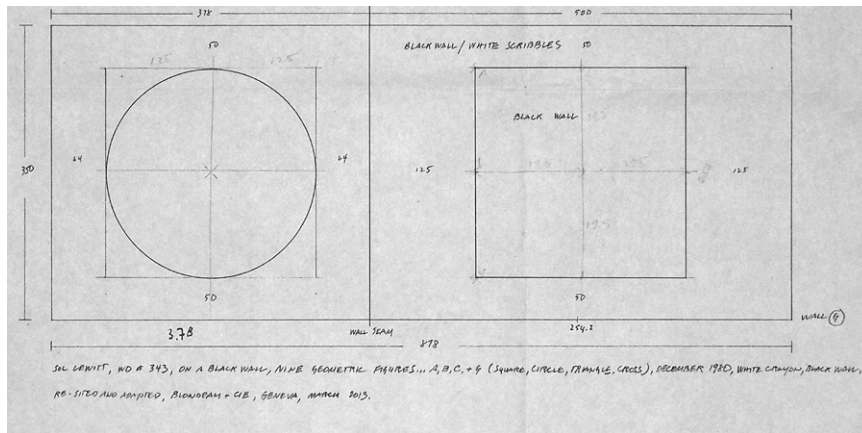


Crayonnage du *Wall Drawing* #343A, B, C, G, Blondeau, Genève, 2013

contours définitifs de ces figures, avant de les recouvrir de papier de masquage. Nous avons ensuite crayonné le mur autour des parties masquées avec un pastel blanc.

- JMB Quand on crayonne un mur, s'arrête-t-on au bord du masque ou continue-t-on un peu par-dessus?
- WS Non, il ne faut pas s'arrêter, le crayonné doit rester homogène. Nous faisons des mouvements en « 8 » de sorte à produire le dessin par l'accumulation progressive des couches. Certains dessinateurs essaient d'arriver très vite au résultat final, alors qu'il faut fermer petit à petit les espaces entre les « 8 » tout en restant attentif à ne pas obtenir un monochrome. Il doit rester du noir entre les lignes de blanc.
- IP Ces « 8 » que vous faisiez au crayon sont un exemple de dessin à main levée. C'est comme si LeWitt s'en remettait à la main de celui qui exécute l'œuvre.
- WS Absolument. Mais le dessin doit faire partie du mur, il faut qu'il soit le plus plat possible pour qu'il n'y ait pas d'illusion de profondeur. Il y a un célèbre *wall drawing* appelé « The Eva Hesse drawing » qui doit aussi être exécuté à main levée<sup>3</sup>. Le plus grand que j'aie réalisé devait faire dans les dix mètres de long et quatre de haut. Il y a une méthode pour le faire correctement : en premier lieu, on divise le mur en pans de soixante centimètres de large à l'aide de fils. Ensuite, on commence le dessin par quelques lignes verticales çà et là, puis on remplit petit à petit les espaces ainsi créés. Ce *wall drawing* doit être très homogène, mais le problème est qu'il demande beaucoup de temps. Il faut donc faire particulièrement attention à appliquer une pression égale du crayon sur la totalité du mur. Sans cela, des parties du dessin risquent d'être trop sombres ou trop claires.
- JMB Avez-vous entraîné votre main à appliquer la bonne pression avant de commencer le dessin?
- WS Oui, je me suis exercé dans mon atelier durant quelques jours.
- IP Faisiez-vous cet exercice chaque jour avant de commencer à travailler?
- WS Non.
- JMB Utilisiez-vous vos deux mains lorsque vous dessiniez?

<sup>3</sup> Sol LeWitt, *Wall Drawing* #46. *Vertical lines, not straight, not touching, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall*, 1970.



Anthony Sansotta, adaptation du *Wall Drawing #343A, B, C, G* pour Blondeau, Genève (détail), 2013

- WS Oui. Je travaillais certainement plus souvent avec ma main droite, mais j'alternais de temps en temps afin de soulager mes muscles.
- JMB Faisiez-vous également des pauses ? Ont-elles une autre fonction que le repos du corps ?
- WS Ah oui ! Il faut prendre régulièrement des pauses de quinze minutes, car une heure de crayonnage vous monte à la tête ! On commence à rire de tout !
- IP Vraiment ? Pourquoi ?
- WS Il y a évidemment la fatigue, mais aussi l'attitude que l'on adopte pour exécuter ce travail. Il m'est arrivé de réaliser des crayonnages en me plongeant dans une sorte de méditation. Je ne pensais plus à rien et laissais courir ma main en prenant de temps à autre un peu de recul.
- JMB Était-ce l'idée de Sol LeWitt d'introduire ces pauses ?
- WS Non, je pense que c'est quelque chose qui est plutôt lié à l'expérience de l'exécution. Sol ne faisait lui-même que des croquis rapides de ses dessins [il gribouille sur une feuille pour l'évoquer]. Il laissait aussi un peu de place à l'interprétation, en particulier dans les dessins crayonnés. Dans ce cas, il est difficile pour un dessinateur de se dire « maintenant j'arrête ». Mais c'est comme avec l'aquarelle : quand on en fait trop, cela tue le dessin. Sol admettait la possibilité qu'un dessin ne soit pas tout à fait réussi.

- IP Vous parlez de la place qui est laissée à l'interprétation, il y a effectivement des écrits de LeWitt qui vont dans ce sens, mais qu'est-ce qu'interpréter veut dire ? Est-ce trouver la meilleure forme pour rendre ce que LeWitt voulait ? Est-ce adapter les instructions à un site spécifique ? Ou est-ce recréer l'œuvre ?
- WS Non, cela va trop loin. Sol a toujours essayé d'être le plus clair possible dans ses instructions. Les dessins à l'acrylique ne donnent pas beaucoup d'occasions d'introduire des variations, en dehors des dimensions auxquelles on effectue le travail. C'est d'ailleurs souvent dans les mesures de l'espace que des erreurs apparaissent, parce qu'on utilise pour cela des plans d'architecte qui peuvent être très différents de la réalité. Il faut donc parfois tout remesurer sur place.
- IP Qui se charge de l'adaptation du dessin à son lieu d'inscription ?
- WS C'est Anthony Sansotta qui a préparé l'adaptation pour Blondeau sur laquelle je me suis appuyé. Par le passé, je recevais aussi des dessins de Sol, à qui il arrivait parfois de commettre de petites erreurs. Je faisais alors une nouvelle vérification. Quand j'avais des doutes, je lui envoyais un fax. Il me disait ce qui allait et ce qui n'allait pas. Nous communiquions par téléphone, par fax ou, à la fin, par courriel. Mais, depuis, Anthony est revenu aux dessins sur papier des débuts, parce qu'il préfère cela aux images numériques.
- IP Pour la galerie Blondeau, Anthony Sansotta a-t-il donc préparé l'adaptation du dessin à distance ?
- WS Oui, il a reçu les mesures de la galerie et a fait un schéma, que j'ai pu vérifier sur place. Mais ce n'était pas un projet très compliqué.
- IP Quand vous receviez une adaptation, vous joignait-on également des images d'autres installations ?
- WS Les documents que je recevais n'étaient pas toujours clairs. Un jour, je n'ai obtenu en tout et pour tout qu'une petite photographie alors que je devais faire un mur de cinq mètres de long. J'ai donc mesuré la photo et compté les lignes du dessin qui s'y trouvaient pour pouvoir réaliser mon propre plan. À mes débuts, je recevais parfois les plans pour un mur et, quand j'arrivais sur place, il y en avait quatre à faire. Le problème était que je ne pouvais pas faire quatre murs en dix jours quand il faut dix jours pour en faire un seul.
- IP Faisiez-vous des dessins préparatoires avant de vous lancer dans un *wall drawing* ?

- WS Oui, quand je ne pouvais pas compter sur les informations qu'on me donnait, je faisais un essai dans mon atelier. Je faisais comme une répétition du *wall drawing*.
- IP Demandez-vous une vérification de votre dessin pour être certain que Sol LeWitt l'accepterait ?
- WS Oui, je l'appelais quand je n'étais pas sûr. Mais il fallait parfois résoudre les problèmes soi-même, parce que le décalage horaire rendait la communication difficile. Un jour, j'ai exécuté à Nice un dessin avec des cercles qui avait été préparé pour un mur droit. Une fois arrivé sur place, il s'est avéré que le mur était incurvé. Or, il n'est pas possible d'inscrire des cercles sur une surface courbe. J'ai donc appelé Sol, qui m'a dit de m'arranger pour que les figures ressemblent à des cercles. J'ai alors tracé le dessin entier sur du papier brun et j'ai choisi un point de vue qui correspondait à l'entrée du musée. Quand on pénétrait dans l'espace, on voyait des cercles. Mais ce n'était qu'une illusion d'optique, les cercles se défaisaient dès que l'on se déplaçait.
- IP Le dessin a donc été exécuté pour un point de vue précis.
- WS Oui. Les imprévus étaient courants. Le mur pouvait être plus grand que ce que l'on attendait. J'avais alors besoin de plus de couleurs. J'appelais Sol qui me disait de choisir moi-même parmi celles qu'il utilisait. Il était très flexible et en même temps très au clair sur ce qu'il voulait. Et comme je l'ai déjà mentionné, il admettait la possibilité que des erreurs soient commises dans l'exécution d'un dessin.
- IP Si je vous comprends bien, vous ne diriez pas qu'il voulait que le résultat corresponde exactement à ce qu'il avait en tête. Était-il ouvert aux surprises, à ce qu'il n'avait initialement pas prévu ?
- WS Oui. Quand il venait sur place pour voir ce que nous avons fait, il pouvait être surpris par notre exécution du dessin. Mais il acceptait même des réalisations qu'il trouvait moins réussies.
- IP Ne disait-il jamais qu'il fallait tout recommencer ?
- WS Non, sauf si c'était vraiment très mauvais. Cela m'est arrivé une seule fois alors que je travaillais avec un autre responsable en Allemagne. C'était un dessin avec une ligne qui s'arrêtait dans un coin. Quand une ligne traverse un coin de mur, elle doit normalement garder sa continuité de part et d'autre. Or, sur le plan que nous avons, elle recommençait ailleurs [il fait la démonstration sur papier]. Nous avons longuement discuté de cela entre nous. Mon collègue a fini par dire

qu'il s'agissait sans doute là d'une évolution dans l'œuvre de Sol. Comme la communication prenait beaucoup de temps entre l'Europe et les États-Unis – en général une nuit –, nous avons exécuté le dessin comme nous le pensions avant d'obtenir une réponse de Sol. Le lendemain, quand il a vu notre travail, il s'est écrié : « Jamais je ne ferais une telle chose ! Jamais ! » Nous avons donc dû relier les lignes correctement. Le plan était en fait erroné, mais ça, nous ne l'avons pas dit à Sol.

- BLP Il y a quelque chose que je ne suis pas sûre de saisir, c'est la notion même d'erreur. Comment imaginer LeWitt prêt à accepter ce qu'il n'avait pas prévu et, paradoxalement, réalisant des plans de plus en plus précis et stricts ?
- WS C'est quelque chose qui s'est imposé au fil du temps. Quand j'ai commencé à travailler pour Sol, la communication se faisait de manière un peu plus improvisée. Un petit croquis était une instruction suffisante pour un dessin. Cela peut expliquer la qualité des premières œuvres. Mais on s'est graduellement mis à préparer des plans de plus en plus détaillés. Et, bien sûr, à la mort de Sol, il a beaucoup été question de la façon de réaliser ses dessins. Assistants et superviseurs en ont intensivement discuté, surtout à New York. Pour ma part, étant en Europe, j'étais un peu en dehors de ces considérations. Avant, chacun pouvait interpréter les dessins à sa manière, mais maintenant, tout est gelé et il n'y a plus beaucoup de marge de manœuvre. Sol n'est plus là pour nous autoriser à prendre des décisions de notre propre chef.
- IP Avez-vous souvent eu l'occasion de rencontrer Sol LeWitt ?
- WS Oui, à plusieurs reprises. L'anecdote la plus amusante est liée à son arrivée à Amsterdam. J'étais venu le chercher à l'aéroport Schiphol pour le conduire à son hôtel. Nous sommes ensuite allés manger, mais quand nous avons voulu rentrer, je ne suis plus parvenu à retrouver ma voiture. Sol m'a dit alors que c'était l'occasion d'en racheter une neuve. Il était très drôle et en même temps sérieux, gentil, doux et détendu. C'était quelqu'un de bien, il était exemplaire dans sa façon de s'y prendre avec les gens. Il était aussi très pince-sans-rire et c'était parfois difficile de dire s'il blaguait ou pas. Très souvent, il blaguait.
- IP Discutiez-vous également du processus d'exécution ?
- WS Non, il n'aimait pas vraiment parler de cela. Il passait généralement quand on avait fini le travail. Il nous disait ce qu'il aimait ou non dans un dessin, faisait à l'occasion quelques suggestions, comme la

modification d'une teinte ou d'une valeur. Il lui arrivait même de nous demander si nous avions des remarques critiques.

- IP Vous avez commencé à travailler pour Sol LeWitt alors que vous étiez un très jeune artiste, avez-vous pu développer votre propre pratique en parallèle ?
- WS Oui, mais ça a été un peu difficile, parce que j'ai dû reconnaître l'emprise de Sol sur ma pratique. J'ai toujours essayé de me distancier de lui, en faisant des installations ou en utilisant des matériaux très différents. Mais un artiste est toujours influencé par d'autres artistes. Je l'accepte désormais, j'ai travaillé pour Sol, j'ai été influencé par lui. Tout le monde ne le remarque peut-être pas, mais j'ai le sentiment qu'il y a toujours un peu de Sol dans mon travail.
- JMB Combien de *wall drawings* avez-vous exécutés ?
- WS Il faut que je compte... Cinq par an de 1984 à 2016. Une longue période enrichissante. J'en suis reconnaissant à Sol.
- IP En 1967, Sol LeWitt mettait l'accent sur la séparation entre la conception et l'exécution d'une œuvre. Je me suis toujours demandé si une telle séparation existe réellement dans le processus du faire. Y a-t-il pour vous une différence entre le travail de réalisation d'un dessin de LeWitt et celui que vous effectuez pour vos propres œuvres ?
- WS Il y a évidemment une énorme différence entre travailler pour moi et travailler pour Sol. Quand j'exécute un *wall drawing*, je n'ai pas besoin de beaucoup réfléchir [rires] ! C'est bien plus simple que de créer une œuvre par soi-même. La création demande une intense réflexion et des moyens financiers. De plus, les idées de Sol n'étaient pas très compliquées.
- IP Pense-t-on vraiment moins quand on exécute une œuvre que l'on n'a pas soi-même conçue ?
- WS En fait, ce n'est pas si mal d'avoir un chef, vous savez. En tant que superviseur, j'étais moi-même une sorte de chef, mais j'avais derrière moi un autre chef, Sol, qui avait confiance en moi. Il nous faisait confiance à tous pour l'exécution de ses dessins.
- IP Dans votre pratique d'artiste, vous trouvez-vous dans ce même état méditatif que lorsque vous travailliez à un *wall drawing* ?
- WS C'est différent, je suis mes intuitions et mon expérience... J'essaie de lâcher prise et de me laisser porter par ce que je fais. Une fois le

travail terminé, je l'examine pour tenter de le comprendre. C'est le moment où je décide s'il vaut d'être montré.

- IP Votre pratique ne repose donc pas d'abord sur la réflexion ?
- WS Non, j'essaie d'atteindre cet état d'esprit où je n'ai plus besoin de réfléchir quand je dessine. Je sais qu'aujourd'hui les concepts sont importants, je le vois autour de moi. Les jeunes artistes et les écoles d'art sont tournés vers la recherche. Quant à moi, j'essaie de trouver par moi-même, c'est en quelque sorte un cheminement classique, je pense.
- IP Est-ce correct de considérer que votre travail est conceptuel ?
- WS Tout le monde pense qu'il l'est, mais au fond c'est plutôt un travail qui porte sur l'expérience de l'espace.

Entretien réalisé à Genève, le 15 mai 2019  
Traduit de l'anglais par Jean-Marie Bolay

Wim Starckenburg est né en 1947, il vit et travaille à Hoorn aux Pays-Bas. Il a suivi un cursus artistique à l'académie Vredeman de Vries à Leeuwarden, puis une formation postgrade à l'académie Jan van Eyck de Maastricht. Il devient maître assistant de Sol LeWitt dès la fin de ses études, en 1984. Il poursuit cette activité jusqu'en 2016. Il mène en parallèle une pratique artistique autour de la question de l'espace, nourrie par celle du dessin, de l'aquarelle et de la photographie. Il a récemment été exposé au festival Fahrenheit 39 de Ravenne (« Faces, Places and Spaces », 2013) et dans les expositions collectives « Intermezzo I » en 2014 au musée Kranenburgh de Bergen et « Contrasten » en 2016 au Kunstcentrum de Bergen.

# Fransje Killaars Roy Villevoye

Bénédicte le Pimpec

Vous avez tous deux travaillé pour Sol LeWitt dans les années 1980, dans quelles circonstances a débuté cette collaboration ?

Fransje Killaars

Quand nous avons rencontré Sol LeWitt pour la première fois, Roy et moi étions encore étudiants à la Rijksakademie van Beeldende Kunsten d'Amsterdam. Sol avait eu une première exposition au Gemeentemuseum Den Haag, en 1968<sup>1</sup> et, depuis lors, il avait développé une relation spéciale aux Pays-Bas et aux personnes rencontrées à cette époque. En 1984, le commissaire Alexander van Grevenstein avait eu l'idée de dédier une grande exposition rétrospective à ses *wall drawings*<sup>2</sup>. Il se trouve que je le connaissais, parce qu'il était lié au Bonnefantenmuseum de Maastricht dont mon père, le sculpteur Piet Killaars, était membre du conseil d'administration. Il connaissait également Roy, puisque nous sommes en couple depuis nos quinze et seize ans. Comme Sol avait l'habitude de travailler avec des artistes locaux, nous avons été invités à faire partie de l'équipe de montage. Naturellement, nous étions très enthousiastes. Mais, à l'époque, pour être honnête, nous ne connaissions pas vraiment le travail de Sol, ni l'art conceptuel en général, d'ailleurs. C'est lui qui nous a initiés à tout cela. Le montage au Stedelijk a duré trois mois, en présence de Sol et de son équipe. Ce sont Anthony Sansotta, Susanna Singer, Joe Watanabe et David Higginbotham qui nous ont appris à exécuter les différents types de *wall drawings*.

Roy Villevoye

Nous faisons partie d'un groupe de jeunes artistes locaux, dont Wim Starkenburg, engagés sur ce montage. Nous étions parmi les plus jeunes.

Jean-Marie Bolay

Comment s'est passée votre première rencontre avec LeWitt ?

- RV Il était si célèbre, nous imaginions tout et n'importe quoi sur lui. Et puis Sol est arrivé, habillé de manière quelconque, avec une casquette de laine parce qu'il faisait froid dehors. C'était un homme ordinaire. Il a simplement dit bonjour. Il avait dans les bras son bébé de six mois, Sofia.
- FK Comme s'il nous disait: « Je vous présente Sofia. »
- RV C'était quelqu'un de taciturne, mais de très sympathique. Il parlait doucement, assis à côté de nous. Ce sont les assistants qui nous ont

<sup>1</sup> Exposition collective « Minimal Art », Gemeentemuseum, La Haye, 1968.

<sup>2</sup> Exposition « Sol LeWitt. Wall Drawings 1968-1984 », Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.

expliqué l'organisation du montage. Pour commencer, nous avons fait tous ensemble un dessin très complexe au crayon à mine.

- FK C'était un dessin très intense, qui demandait beaucoup de concentration.
- RV Oui, on ne pouvait faire aucune erreur, car chaque ligne comptait. On était très attentifs. Et souvent, nous devions dessiner en hauteur.
- FK Nous travaillions sur des échafaudages les uns au-dessus des autres.
- RV Ce dessin a soudé notre équipe. On a très vite senti que chacun voulait qu'il soit réussi. Quand nous l'avons achevé, nous avons compris les principes sur lesquels reposent les dessins de Sol. Tout était là: les quatre couleurs, les lignes, l'accumulation, les combinaisons et les superpositions. J'ai tout de suite adoré son travail. La présence de Sol durant toute la durée du montage est un fait exceptionnel, car généralement il n'assistait pas à la préparation des expositions. Il avait plutôt pour habitude d'envoyer une carte postale ou un fax avec le dessin à réaliser et l'adresse de l'installation et de terminer en écrivant: « Je vous embrasse, bonne chance... »
- FK « ... on se voit bientôt, on se parle bientôt. »
- RV Mais là, non seulement il était au Stedelijk, mais en plus il était très détendu. Il passait nous voir de temps en temps, mais il ne s'exclamait jamais: « Qu'est-ce que c'est ça? Comment peut-on faire une chose pareille! »
- FK Ce n'est que plus tard que nous avons appris qu'il restait d'ordinaire chez lui à travailler d'arrache-pied. Mais, pour cette exposition, il est venu sur place tous les jours.
- RV Oui, mais il n'a jamais été de quelque manière que ce soit le « directeur ».
- FK Il nous demandait simplement comment nous allions...
- RV ... ou si la nourriture nous convenait.
- JMB A-t-il lui-même travaillé à un dessin?
- FK Il a uniquement exécuté celui dédié à Eva Hesse. C'est un dessin qu'il faisait toujours lui-même.

- BLP Savez-vous comment la délégation s'est mise en place dans sa pratique?
- RV Ce qui est intéressant dans la manière dont sa pratique a évolué, c'est qu'il a commencé par exécuter lui-même ses dessins. Il m'a dit que c'est en faisant ses premiers *wall drawings* qu'il s'est aperçu qu'il serait complètement accaparé par ce travail s'il continuait à l'effectuer. C'est en effet une activité qui prend du temps. Il a fini par demander à la galerie où il exposait s'il était possible d'engager un ami pour exécuter ses dessins. Il voulait que celui-ci soit payé, il était exclu qu'il se fasse gratuitement aider par un autre artiste. La galerie a accepté et Sol a constaté que, s'il proposait à des amis d'être salariés pour mener à bien son travail, il pouvait disposer de son temps pour travailler à ses projets en atelier. C'est ainsi qu'il a inauguré cette nouvelle manière de procéder. Ça n'a donc pas été d'emblée une stratégie conceptuelle de délégation. Ce n'est que graduellement qu'il a compris qu'engager des gens pour exécuter ses œuvres était une manière de travailler plus pratique et avantageuse.
- BLP Était-ce l'époque où il mettait au point son langage formel?
- RV Oui. Il m'a dit qu'il avait choisi le cube et le carré, parce que, de toutes les formes géométriques simples, c'étaient les plus neutres. Un triangle ou un cercle, par exemple, sont chargés d'émotions, tandis qu'un carré est un carré. Il a aussi longuement réfléchi à la question de la suggestion de l'espace par l'isométrie – l'isométrie n'est pas la perspective. Il y a beaucoup de choses qu'il a décidé de mettre de côté dans sa pratique, comme les émotions et le contrôle. Il souhaitait simplement mettre ses idées de dessins à l'épreuve de leur exécution pour voir ce qu'elles donneraient. Et, bien sûr, la délégation du travail instaure encore plus de distance entre l'œuvre et son auteur.
- BLP Y a-t-il des dessins qu'il n'a jamais faits lui-même?
- RV La plupart, je crois.
- FK Il n'avait pas du tout le temps d'exécuter des dessins à l'époque où nous travaillions pour lui. Il était trop occupé à esquisser des idées d'œuvres dans son carnet. Tous les jours, il en avait de nouvelles.
- RV Nous avons eu l'occasion d'observer sa façon de travailler. Après le Stedelijk, Sol a préparé une exposition à Castello di Rivoli, près de Turin. Nous avons découvert les lieux en même temps que lui. Il avait son carnet de croquis sous la main et il a été capable de faire une proposition en dix minutes: « Voilà ce que nous allons faire, on commence demain. » Et ça a été un dessin magnifique! Il parvenait à trouver très rapidement un dessin qui convenait à l'espace.



Roy Villevoe et Fransje Killaars devant le *Wall Drawing #443*, exposition « Prozess und Konstruktion », Künstlerwerkstatt, Munich, 1985

- FK Il était tellement investi dans son travail que les idées lui venaient sans arrêt. C'est pour favoriser cela qu'il a mis en place ce système de délégation.
- RV Il n'y avait pas de ligne de démarcation entre sa vie et son œuvre, il avait toujours un temps d'avance, étant constamment occupé à la mise en place de son prochain projet. Ses *wall drawings* s'enchaînent comme dans un carnet de croquis. Ils matérialisent les étapes d'une évolution. C'est pour cela que Sol était si curieux de les voir se déployer dans l'espace.

- JMB Vous avez commencé à travailler pour lui à l'occasion de sa grande rétrospective au Stedelijk où vous avez eu un aperçu exhaustif de son œuvre. Vous êtes-vous familiarisés avec l'ensemble des techniques employées pour les *wall drawings* ?
- RV Oui, nous avons appris diverses techniques durant ces trois mois. Après cela, nous étions pour ainsi dire prêts à travailler et il nous a demandé si nous aurions envie de participer à un autre projet à Munich. Naturellement, nous avons accepté! Nous étions très excités, mais nous nous demandions en même temps si nous n'étions pas en train de devenir ses assistants. Cela nous inquiétait un peu, parce que, si cela devenait le cas, nous n'allions plus pouvoir continuer notre pratique.
- BLP Lui avez-vous fait part de cette inquiétude ?
- RV Non, mais finalement il s'est avéré que nous n'étions pas vraiment ses assistants. Nous étions toujours libres de refuser un projet et notre collaboration a toujours été très spontanée. À vrai dire, ce fut un honneur et un privilège de pouvoir faire ce travail, d'autant que nous étions très jeunes, nous avions peut-être vingt-quatre ans.
- FK Je m'en souviens ! Quand nous sommes arrivés là-bas, la première chose à faire a été de construire tout le mur [rires] !
- JMB Si je comprends bien, après le Stedelijk, LeWitt n'assistait plus au montage des expositions et il vous transmettait ses instructions par courrier ou par fax. Pouviez-vous lui téléphoner en cas de doute ?
- RV Oui, mais ce n'était jamais long. Si nous lui posions une question, il nous disait de faire ce que nous pensions être le mieux.
- FK Ou il nous confiait le choix d'une couleur.
- JMB Il vous faisait confiance, mais comment était-ce de travailler pour lui sachant que vous deviez prendre des décisions ?
- FK J'avais le sentiment qu'il était le compositeur et que nous étions ses musiciens, c'est la meilleure manière de décrire notre relation. Nous devons interpréter ses instructions dans une certaine mesure, car même si nous connaissions les techniques et les préférences de Sol chaque mur était différent.
- BLP À quel point ses instructions étaient-elles précises ?
- FK Il utilisait toujours une échelle 1:20 dans ses dessins.

SPOLETO  
MARCH 5 85

DEAR R & F

HERE ARE PROJECTS FOR MUNICH.

YOU CAN DO ANY ONE OF THEM. MAYBE

DECIDE WHEN YOU GET THERE. IF YOU

HAVE ANY QUESTIONS WRITE TO ME IN NYC:

117 CHESTER ST. NYC  
NYC 10002, USA TEL 212 ~~431-3020~~  
431 3020

YOU CAN GO TO MUNICH ABOUT MAY 25

WRITE TO: RYSZARD WASKO  
% BÜRO D.A.A.D. BERLIN  
STEINPLATZ 2  
1000 BERLIN 12  
BRD

THEY PROMISE TRAVEL, ACCOMMODATIONS FOR  
LIVING ETC. I WILL PAY YOU WHEN YOU  
HAVE FINISHED AT \$100.-/DAY EACH.

LET ME KNOW HOW THINGS GO

YOU MUST BRING INK (2 BOTTLES EACH OF 4 COLORS)

Sol

OR BUY IT IN  
MUNICH. I WILL  
PAY YOU BACK.

Sol LeWitt, lettre à Fransje Killaars et Roy Villevoye  
comprenant les instructions pour l'exposition  
«Prozess und Konstruktion», 5 mars 1985

- JMB Mais vous deviez faire l'adaptation vous-même, n'est-ce pas ?
- FK Exactement, c'était vraiment une lourde responsabilité. Ce n'était pas ce que je préférais faire, pour être honnête.
- BLP Comment étiez-vous sûrs que les couleurs, par exemple, étaient correctes ?
- RV Le ruban de masquage qui protégeait les bords du dessin nous fournissait des échantillons de couleur lorsque nous l'ôtions du mur. Il y avait toujours un peu de la peinture du dessin qui avait débordé dessus et comme elle avait été préparée de la même manière...
- FK ... nous envoyions à Sol ces bouts de scotch taché pour qu'il puisse connaître les couleurs définitives. Il nous disait parfois que les teintes étaient trop foncées. À nos débuts, nous avions tendance à assombrir les dessins, alors que Sol souhaitait qu'ils soient plus clairs.
- BLP Deviez-vous recommencer le travail ?
- FK Non, il n'y avait ni assez d'argent ni assez de temps pour cela. Mais Sol n'a jamais rejeté nos dessins, c'est juste qu'il nous encourageait à les éclaircir la fois suivante.
- JMB Vous deviez être sans cesse en train de vous améliorer.
- FK Effectivement, nous assumions la responsabilité de l'exécution des œuvres de Sol et avons fini par être techniquement très bons. Les dessins à l'encre, par exemple, consistent en deux mouvements : imbiber un chiffon et s'en servir pour tamponner le mur. Nous devions sentir à quel moment nous pouvions recommencer cette opération, car les premières couches que l'on avait peintes devaient sécher, mais pas trop. J'adorais faire cela, même si c'était un travail stressant, parce que chaque mur a son histoire et réagit différemment à l'encre. Enlever le ruban de masquage demandait aussi une technique spéciale, c'était un moment très délicat. Il fallait le presser avec un doigt et le tirer très doucement, sinon on risquait de tout arracher.
- RV Parfois, d'anciennes couches de peintures n'adhéraient pas très bien. Et, en voulant retirer le ruban adhésif, on détruisait alors tout ce que l'on avait fait...
- FK Cela se produisait parce que nous ajoutions beaucoup de couches d'encre humide. Il fallait apprêter le mur avec du latex pour fixer le dessin.





Échantillons de couleurs envoyés à Sol LeWitt pour le *Wall Drawing #527* au Bonnefantenmuseum de Maastricht, avril 1987



Fransje Killaars travaillant à l'encre sur le *Wall Drawing #480* pour le Van Abbemuseum, 1986

- RV Le latex servait à sceller le ruban de masquage, mais il devait surtout donner au mur la qualité du papier. Il fallait que l'encre se dépose sur le mur comme si l'on dessinait sur du papier.
- FK Les œuvres permanentes devaient recevoir une pulvérisation. C'est John Hogan qui se chargeait de cette opération servant à les protéger et à les fixer définitivement au mur. On entendait souvent son nom, mais nous ne l'avons jamais rencontré.
- JMB Avez-vous appris ces techniques par vous-même ?
- FK Non, c'est Anthony Sansotta qui nous les a enseignées.
- JMB Est-ce Sol LeWitt qui les avait mises au point ?
- RV D'après ce que j'ai compris, ce sont Anthony Sansotta et Joe Watanabe qui ont progressivement mis au point tous les procédés techniques, de la façon de mélanger les encres à la manière de peindre avec un chiffon.
- FK Avec Sol, j'imagine.
- RV Oui, mais c'est Joe qui a fait toutes les recherches. Il a fait des investigations en chimie pour trouver des mélanges d'encres qui ne se séparent pas ou des couleurs qui restent identiques d'un dessin à l'autre. C'est lui qui est à l'origine de la composition des matériaux.
- FK Quand Sol est passé à l'acrylique, la technique a complètement changé. J'étais capable de travailler à l'encre, mais aujourd'hui, avec l'acrylique, je ne saurais plus comment faire.
- JMB Nous avons longuement discuté avec différents assistants de l'évolution des dessins de Sol LeWitt. Si les premiers étaient un peu bruts, les dessins sont par la suite devenus de plus en plus nets et précis. Comment avez-vous pris acte de cette évolution ?
- FK Le fini des œuvres a fait l'objet de plusieurs discussions entre Sol et Anthony qui était sans cesse occupé à réaliser des *wall drawings* partout dans le monde. Travaillant ensemble, ils ont essayé de mettre au point une manière plus précise d'exécuter les dessins. Ils ont formé des assistants afin qu'ils travaillent dans ce sens et leur ont ensuite demandé de rendre compte de leur expérience. C'est un sujet qui était constamment débattu.
- RV Il faut aussi dire qu'Anthony était tellement exercé – il avait des milliers d'heures de *wall drawings* dans les mains – que son travail est

naturellement devenu plus abouti. Il était devenu une sorte de maître parmi les maîtres. Je ne dirais cependant pas que c'était le seul standard. Si quelqu'un d'autre avait exécuté un dessin à sa manière, avec une autre touche, cela aurait été considéré comme tout aussi légitime.

FK Certes, mais il y avait des limites. Sol n'appréciait pas tellement la texture. Les traces de gestes dans un dessin le choquaient. Quand il en voyait, il était effaré.

RV Il fallait savoir qu'un geste ne devait pas se répéter. Il devait être à chaque fois repensé. Certains de nos dessins ont été meilleurs que d'autres.

FK En effet, cela dépendait des murs.

RV Mais nous étions aussi nos propres juges. Sol n'a jamais estimé que nous n'avions pas bien fait notre travail. Mais, pour notre part, nous étions sans cesse en train d'évaluer les dessins que nous avons exécutés, les trouvant parfois très réussis et parfois moins bons.

BLP Mais comment pouviez-vous dire qu'un dessin aurait pu être meilleur ?

FK C'est parce que nous sommes des artistes. Je pense que passer beaucoup de temps avec toute l'équipe du Stedelijk, au début de notre collaboration avec Sol, a également été très important. Nous y avons acquis une connaissance de toutes les techniques employées pour réaliser des dessins muraux.

RV Nous avons de plus beaucoup réfléchi à ce qui fait un bon *wall drawing*.

BLP Pouvez-vous nous dire quelles qualités un dessin devrait avoir ?

FK Nous savions ce qui plaisait à Sol et Anthony. On ne pouvait pas simplement commencer un *wall drawing* et décider seul de son aspect final.

RV Là n'était pas notre intention.

FK Non, c'est pourquoi nous avons besoin des indications d'Anthony. C'est lui qui formait tout le monde. Ce n'était pas facile, mais nécessaire.

RV Anthony était parfois assez abrupt et il ne ménageait pas toujours les assistants. Il était un peu comme un instructeur à l'armée. Mais il faut dire aussi qu'il avait de lourdes responsabilités ; il était en permanence chargé d'exécuter des dessins.

FK Mais, malgré tout, nous étions toujours prêts à recommencer. C'était à chaque fois une expérience unique. Le travail était dur, intense, stressant, mais lorsque nous débarrassions le mur du ruban et du papier de masquage et qu'un nouveau *wall drawing* apparaissait, c'était un émerveillement. On oubliait instantanément notre fatigue. Nous avions devant nous une nouvelle œuvre de Sol ! Parler de cela me rend nostalgique, j'aimerais tant exécuter à nouveau un *wall drawing*.

Entretien réalisé à Almere, le 26 juin 2019

Traduit de l'anglais par Jean-Marie Bolay

Née en 1959 à Maastricht, Fransje Killaars vit et travaille à Amsterdam et Almere. Après des études d'art à la Rijksakademie d'Amsterdam, elle travaille comme assistante de Sol LeWitt jusqu'au milieu des années 1990. D'abord peintre, Fransje Killaars s'est peu à peu tournée vers le textile et l'installation. S'appuyant sur l'histoire de la peinture abstraite, elle produit des compositions vivement colorées où la grille est un motif récurrent. Mêlant féminisme et *deskilling*, Fransje Killaars fait produire ses œuvres par des artisanes indiennes. Elle a récemment été exposée au Zentrum für Kunst und Kreativität de Dortmund avec « Farben fest – Full Colour für Dortmund » (2017) et au Gem Museum voor Actuele Kunst de La Haye avec « Textile Colour Fields » (2016). En 2003 et 2005, elle a également aménagé la salle de réception de la Catshuis, la résidence officielle du Premier ministre des Pays-Bas.

Roy Villevoe est né en 1960 à Maastricht, il vit et travaille à Amsterdam et Almere. Formé à la Rijksakademie d'Amsterdam, il a été assistant de Sol LeWitt jusqu'en 1990. D'abord peintre, Roy Villevoe s'est graduellement tourné vers une pratique plus performative et relationnelle, médiatisée par le biais d'installations, de films et de photographies. Dans une démarche proche de l'anthropologie, l'artiste a beaucoup voyagé en Papouasie, une ancienne colonie néerlandaise, où il a noué des liens et un dialogue artistique avec la culture locale. Ces interactions critiques ont donné lieu à des films réalisés en collaboration avec Jan Dietvorst. Ces derniers ont été montrés en 2017 à Argos, Bruxelles, dans une exposition intitulée « Evidence ». Son travail solo a fait l'objet de nombreuses présentations, dont dernièrement « Eró (Preparing the Memorial Carving for Omomá) » (2016) à la galerie AMC Brummelkamp à Amsterdam.

# Remi Verstraete

Jean-Marie Bolay

De son vivant, Sol LeWitt gérait l'exécution de ses dessins muraux à distance, principalement par téléphone, fax ou courriel. Il était le seul à pouvoir accepter ou refuser un dessin, autorisant parfois quelques modifications du concept original en fonction du contexte. Il travaillait en étroite collaboration avec une équipe d'assistants qui testaient ses idées et concevaient pour lui les adaptations de ses dessins. Ces personnes avaient aussi pour tâche d'engager des dessinateurs qui exécutaient le travail sur place. Il y avait sur presque chaque continent plusieurs superviseurs locaux. Après la mort de LeWitt, sa succession, l'*Estate of Sol LeWitt*, a pris en charge les processus de décision. Certains des assistants principaux de LeWitt sont toujours actifs, mais on assiste à l'émergence d'une nouvelle génération qui n'a pas connu l'artiste de son vivant. Remi Verstraete, vous êtes l'un de ces nouveaux superviseurs, n'est-ce pas ?

Remi Verstraete

Oui. Nous sommes trois à travailler régulièrement pour l'*Estate* en Europe : Nicolai Angelov, qui travaille depuis plus de vingt ans pour LeWitt et sa succession, Andrew Colbert, un Américain vivant en Finlande, et moi. C'est nous qui assurons la plupart des chantiers ici.

Bénédicte le Pimpec

Quand avez-vous commencé à travailler pour l'*Estate* ?

RV J'ai commencé en 2012 à l'occasion de la grande exposition LeWitt à Louvain, où vingt-quatre dessins étaient exposés<sup>1</sup>. Les commissaires avaient contacté différentes écoles d'art en Belgique afin de trouver des étudiants prêts à exécuter ces dessins. À l'époque, je venais de finir mes études. Je ne connaissais pas très bien le travail de LeWitt et je n'avais jamais eu l'occasion de le rencontrer, mais je m'y suis intéressé et j'ai pensé que ce serait une bonne chose de postuler. Soixante et un étudiants ont été engagés pour une ou deux semaines, mais le musée n'avait besoin que de sept ou huit d'entre eux pour travailler jusqu'à la fin du montage avec les assistants de l'*Estate*. À ceux qui souhaitaient aller jusqu'au bout du projet, on demandait de rédiger un court essai sur leurs motivations.

BLP Qu'avez-vous écrit ?

RV J'ai écrit que je voyais des liens entre ma pratique et celle de LeWitt, que cette expérience serait enrichissante et que je ferais du bon travail [rires]. Le musée a approuvé. J'ai bien aimé faire ce travail et l'un des responsables m'a dit qu'il me recontacterait s'il y avait d'autres

<sup>1</sup> Exposition « Sol LeWitt », Musée M, Louvain / Centre Pompidou-Metz, 2012.

projets en Europe. Six mois plus tard, on m'a donc proposé de venir à Paris et peu à peu les occasions de participer à la réalisation de dessins muraux se sont multipliées.

BLP Quand vous a-t-on demandé de superviser une équipe ? Comment cela s'est-il fait ?

RV On doit avoir un peu de chance : il faut que l'un des assistants nommés par l'*Estate* souhaite travailler à nouveau avec vous parce qu'il trouve que vous faites du bon travail. C'est sur un chantier en Espagne que je suis intervenu pour la première fois en tant que responsable. C'était pour l'exécution de deux dessins<sup>2</sup>. Depuis lors, je travaille en tant que superviseur. En fonction de la taille du dessin, un ou deux responsables dirigent et supervisent un projet avec l'aide d'une équipe de dessinateurs locaux.

JMB En quoi ce travail est-il différent de celui qu'effectuent les aides ?

RV Les superviseurs sont généralement eux aussi chargés de la réalisation des dessins muraux. Parfois, une seule personne suffit pour faire le gros du travail. Les tâches des aides consistent alors à tenir une règle, tailler des crayons, etc. À Louvain, certains étudiants ont passé deux semaines à tailler des crayons, sans rien faire d'autre.

JMB Qui choisit les aides ? Doivent-ils posséder un savoir-faire spécifique ?

RV C'est le musée ou la galerie qui s'occupent de trouver des aides. Nous travaillons souvent avec des personnes qui vivent dans la région. Cela évite aux organisateurs d'avoir à payer leurs frais d'hébergement. Les aides sont embauchés après avoir passé un entretien. Ce sont pour la plupart des étudiants, parfois des artistes. Si l'on est doué pour la réalisation des dessins, c'est seulement en cours de travail que l'on s'en aperçoit. La fraîcheur que ces aides peuvent apporter aux œuvres par leur manière de faire est plutôt une bonne chose.

JMB Est-ce l'institution d'accueil qui paie les dessinateurs ?

RV Oui. Un salaire journalier fixe est établi par la succession pour les responsables d'équipe. Nous sommes donc rémunérés uniquement durant les campagnes d'exécution de dessins. Pour ce qui est des aides, leur salaire dépend de l'institution qui les engage.

BLP Qu'attendez-vous de quelqu'un qui souhaiterait travailler sur un dessin, comment se passe le processus de sélection ?

2 Exposition «Sol LeWitt. 17 wall drawings. 1970-2015», Fondation Botin, Santander, 2016.

RV Lors du projet en Espagne, un des dessinateurs, Gabriel Hurier, a fait des entretiens avec une trentaine de personnes que l'institution avait sélectionnées sur la centaine de candidatures. Lorsqu'on rencontre les candidats, on peut tester leurs connaissances en la matière ou jeter un coup d'œil à leurs travaux, mais le plus important reste la motivation. Et puis, on voit très vite qui fait du bon travail et qui n'en fait pas. Sur un grand chantier avec plusieurs dessins, on a besoin de différents savoir-faire. Les dessins à l'encre demandent beaucoup d'énergie, c'est un travail très rapide, tandis que les dessins au crayon sont beaucoup plus précis et exigent de la patience. On fait donc des essais pour trouver la place qui convient le mieux à chacun.

JMB Est-ce à chaque fois des artistes ou des étudiants en art que vous engagez ?

RV J'ai eu l'occasion de parler de cela avec quelqu'un qui a travaillé très longtemps pour Sol LeWitt. Il m'a soutenu qu'un dessinateur travaillant sur un dessin mural devait absolument être un artiste et avoir sa propre pratique.

JMB Est-ce pour pouvoir être capable de mettre une distance entre soi et LeWitt et éviter ainsi de devenir un dessinateur professionnel ?

RV Oui, exécuter un dessin n'est pas qu'une question de savoir-faire, c'est aussi un état d'esprit.

JMB Mais, s'il ne s'agit pas seulement de savoir-faire, quel genre de compétences attend-on d'un dessinateur ? Lors de votre première expérience à Louvain, connaissiez-vous déjà les techniques nécessaires à un *wall drawing* ?

RV Non. J'ai d'ailleurs été un peu surpris lors de mon premier jour de travail à Louvain, parce qu'on nous a d'emblée assigné des tâches, comme mesurer un mur. Les assistants nous ont un peu expliqué ce qu'il y avait à faire. Après que nous avons commencé, ils nous ont aussi montré les esquisses des dessins, mais nous n'avons eu ni une véritable formation au sujet de l'exécution des œuvres de LeWitt ni l'un de ses textes à lire. C'était plutôt comme si nous devions commencer immédiatement à travailler. Ces quelques jours d'activité ont servi à nous sélectionner. Les responsables ont alors autorisé ceux qui s'en sortaient bien à poursuivre le travail.

JMB Est-ce que votre fonction de superviseur exige que vous soyez disponible en permanence pour chaque nouveau projet ?

RV Cela dépend. On m'avertit parfois deux semaines avant le début du chantier, d'autres fois six mois à l'avance.

- JMB Et comment définiriez-vous votre rôle ?
- RV Certains disent que durant l'exécution du travail nous sommes Sol LeWitt, que nous le représentons pendant la durée de réalisation de l'œuvre. Chaque décision est prise pourtant avec l'accord de l'*Estate*, que nous contactons dès que nous avons un doute ou que nous souhaitons vérifier des points.
- BLP Quand vous avez supervisé une équipe pour la première fois en Espagne, y avait-il d'autres responsables pour vous accompagner dans ce nouveau rôle ?
- RV Oui, trois autres responsables étaient également présents. C'est bien de passer graduellement du statut de simple aide à celui de responsable d'équipe. Quand on a des doutes, on peut toujours discuter ensemble pour trouver une solution. En tant que superviseur, j'estime que l'ambiance qui règne dans le groupe est très importante. Il ne s'agit pas uniquement de faire du bon travail en suivant les instructions du mieux que l'on peut. Tout est plus facile quand il y a une bonne entente dans l'équipe. Un rendu parfait du dessin demande beaucoup de concentration et cela peut parfois devenir très stressant pour certains, ce qui peut être contreproductif. On ne peut pas toujours éviter cela, mais on doit veiller à garder de bons rapports.
- BLP Justement, comment planifiez-vous la réalisation d'un dessin ?
- RV C'est l'*Estate*, en général par l'intermédiaire de John Hogan<sup>3</sup>, qui fixe la durée du travail ou qui nous demande de faire une estimation en fonction de la taille du mur et du dessin à exécuter. Nous devons alors indiquer les matériaux, le nombre d'aides et de jours dont nous avons besoin pour l'exécution du dessin. Je consulte les données de réalisations précédentes pour préciser mon estimation. Ensuite, nous établissons un calendrier qui inclut la préparation du mur. Si, par exemple, celui-ci a besoin de couches d'apprêt, il faut compter un à deux jours de plus.
- BLP J'imagine que chaque *wall drawing* amène son lot d'imprévus, mais pourriez-vous nous dire comment se déroule une journée de travail type ?
- RV Quand nous avons suffisamment de temps, nous prenons des pauses le matin et l'après-midi, mais il nous arrive aussi de travailler d'une traite. Les dessins à l'encre ont besoin de sécher avant l'application

3 Directeur des installations pour l'atelier LeWitt et directeur des installations et archiviste pour les dessins muraux de Sol LeWitt à la galerie d'art de l'université de Yale.

d'une seconde couche, donc ils impliquent souvent un temps d'attente. On peut en revanche travailler plusieurs heures de suite pour les dessins au crayon.

- JMB Les pauses servent-elles aussi à obtenir un dessin bien fait, sans traits trop répétitifs ou personnels ?
- RV Oui, il est bon que les exécutants prennent un peu de distance par rapport à leur travail. Pour ma part, je préfère prendre des pauses plutôt que de travailler plusieurs heures d'affilée.
- BLP Si on revient à l'exécution des dessins muraux, nous aimerions en savoir plus sur le processus et les techniques qu'ils impliquent. Comment s'est passée votre première expérience et qu'y avez-vous fait ?
- RV J'ai travaillé à un certain nombre de dessins à Louvain. La première semaine, j'en ai fait quelques-uns au pastel gras. Nous avons commencé par prendre les mesures de base et par tracer les lignes de construction. Ensuite nous avons peint le mur avant de tracer des lignes au pastel, mais je n'ai pas participé à cette dernière étape. J'ai ensuite été affecté aux dessins au lavis d'encre.
- JMB Comment sont-ils réalisés ?
- RV Ils sont exécutés avec un chiffon trempé dans de l'encre délayée. Au départ, c'était vraiment de l'encre qui était utilisée, on masquait simplement le mur et on peignait dessus immédiatement après. L'encre bavait un peu et de ce fait les lignes manquaient de netteté. L'atelier LeWitt s'est également aperçu que les couleurs passaient au bout d'un moment, surtout le jaune. Il a été décidé qu'on utiliserait désormais de l'acrylique dilué dans une grande quantité d'eau. Il faut masquer une partie du mur, pour ce faire on utilise du médium mat acrylique pour sceller le ruban de masquage afin que les bords restent nets au moment où on l'arrache. On peint encore ce scotch deux fois avec de la peinture blanche pour être sûr qu'il n'y ait pas d'encre qui coule sur la partie masquée. Puis on trempe les chiffons de coton dans ce mélange, on les essore et on les applique ensuite sur le mur en plusieurs couches. Les dessins sont devenus de ce fait de plus en plus précis et délicats.
- JMB Connaissez-vous toutes les techniques utilisées pour les dessins ?
- RV Oui, mais il arrive que l'on se spécialise dans certains types de dessins. Il y en a que je n'ai jamais faits, comme ceux avec des lignes droites espacées de quatre millimètres que l'on trace au crayon à mine.



Réalisation du *Wall Drawing #726H*, encre de Chine, crayon noir, galerie Konrad Fischer, Berlin, 2015

Ce genre de dessin demande vraiment beaucoup de maîtrise et de patience et j'ai longtemps eu un peu peur qu'on me demande d'en faire un. Mais aujourd'hui, j'essaierais volontiers.

BLP Il doit y avoir beaucoup de variations entre les différentes réalisations d'un même dessin, non ?

RV Oui, en ce qui concerne les dessins avec des lignes, certains en ont plus, d'autres moins. Le nombre de lignes qui doivent partir de chaque point est parfois précisé dans les instructions, mais ce n'est pas toujours le cas. En tant que dessinateur, on est censé déterminer cela en fonction de la taille du mur. Pour vous donner un exemple, la description peut ne dire que : « Lignes partant de chaque coin, du milieu de chacun des côtés et du centre du mur<sup>4</sup>. » Pour un autre dessin, nous avons tracé une grille de quinze centimètres à la mine de graphite sur le mur peint, de sorte que l'on puisse la voir. Ensuite, nous avons tiré des lignes qui devaient s'arrêter à un point de la grille, point que nous avions la possibilité de choisir. On peut faire le dessin de manière systématique ou simplement décider que ce serait bien d'avoir beaucoup de lignes ici ou là, mais cela doit toujours correspondre à l'idée

<sup>4</sup> Sol LeWitt, *Wall Drawing #289 (Fourth Wall, composite)*, 1978.

de LeWitt selon laquelle les lignes doivent recouvrir uniformément toute la surface du mur. Elles doivent être à la fois aléatoires et dispersées de manière homogène, sans qu'elles créent de point de focalisation.

JMB Dans l'exemple que vous citez, la grille faisait-elle partie des instructions ?

RV Oui. Les lignes devaient s'arrêter à l'endroit de leur intersection avec la grille. Lorsque j'ai été chargé de l'exécution d'un dessin de ce type, un autre responsable m'a dit de faire attention au moment de faire se croiser trois lignes : il faut éviter de faire passer trop de lignes par le même point et d'avoir une ligne qui s'arrête sur une autre. Le dessin ne doit pas donner lieu à des formes. C'est compliqué, un peu comme un jeu mathématique. Il arrive donc qu'on fasse quelques esquisses. Un autre dessin qui change à chaque nouvelle réalisation consiste en cinquante points placés de manière aléatoire sur un mur. Chacun de ces points est connecté aux autres par des milliers de lignes droites<sup>5</sup>. Les instructions ne fournissent aucune indication sur la façon de placer les points, Sol LeWitt ne l'a pas mentionné. Il faut donc trouver sa propre manière de le faire en évitant d'avoir trop de lignes qui se suivent les unes les autres, sinon certains points ne sont plus visibles.

JMB L'ordre des couleurs est-il tout aussi important ?

RV Oui, il est spécifié pour certains dessins, donc on suit les instructions.

BLP Est-ce que cela signifie qu'il faut commencer par une couleur en particulier ?

RV Non, l'instruction réside plutôt dans des indications comme : une grille de quinze centimètres couvrant le mur peint en jaune, des lignes bleues partant depuis les coins, des lignes rouges depuis le milieu des côtés, des lignes blanches depuis le centre du mur, toutes les lignes se terminant aux intersections de la grille.

BLP Vous appuyez-vous sur des photographies qui montrent des installations précédentes d'un dessin ?

RV Oui, j'utilise généralement des images d'anciennes installations. Mais les différences qui existent entre les espaces d'exposition, qui sont dues à la longueur du mur, à la hauteur sous plafond, influent sur le résultat : les dessins que nous faisons ne ressemblent pas à ceux qui ont été précédemment réalisés.

<sup>5</sup> Sol LeWitt, *Wall Drawing #118. Fifty randomly placed points connected by straight lines*, 1971.

- BLP Pourriez-vous continuer de nous décrire en détail le processus de réalisation d'un dessin ?
- RV Après que le mur a été recouvert d'une couche d'apprêt, on le mesure et on place les points de construction du dessin. En premier lieu, on trace au milieu les axes verticaux et horizontaux. On commence ensuite les mesures à partir de ces deux lignes, de sorte que le dessin reste centré et équilibré même si le mur n'est pas régulier. À partir de là, le dessin est reporté au mur. La plupart du temps, on s'aide d'une règle, d'outils de géomètre ou d'un fil à plomb pour trouver les points. On utilise parfois un laser, mais certains préfèrent travailler à l'ancienne. Après avoir défini les points de base, nous les relient avec un fil que nous tendons afin d'obtenir des lignes droites. Le dessin au fil permet de s'assurer qu'il n'y a pas d'erreurs, que rien ne manque, que l'ensemble paraît correct. Pour retrouver l'emplacement des lignes une fois que nous aurons ôté les fils, nous inscrivons de petits points que nous relient avec une règle en bois et un crayon à mine. On trace des traits vraiment fins et doux. Pour la plupart des dessins, nous définissons ensuite au ruban de masquage les parties que nous travaillerons en premier, puis nous masquons les parties adjacentes pour les protéger. Quand une partie est terminée, nous débarrassons le mur et masquons la suivante selon le même procédé.
- JMB J'aurais voulu en savoir plus sur la manière de préparer le mur, c'est une étape importante qui peut prendre du temps, non ?
- RV Oui, pour les dessins à l'acrylique, sept à neuf couches de base sont nécessaires pour que le mur soit parfaitement plan. Il arrive qu'au moment de décoller le ruban de masquage la peinture et l'apprêt s'arrachent. C'est un phénomène qui se produit malheureusement très souvent. Dans certains cas, il faut alors entièrement scotcher le mur pour arracher toute la peinture et l'apprêter à nouveau. Et tout recommencer. C'est un énorme travail.
- JMB Faut-il à chaque fois tout recommencer ?
- RV Pas nécessairement, on fait aussi des retouches.
- BLP J'aimerais que vous nous parliez des cas où vous avez exécuté plusieurs fois un même dessin. J'imagine qu'à force de répétition on devient plus précis et efficace.
- RV Tout à fait. J'ai refait l'année passée un dessin que j'avais réalisé la première fois à Louvain : des lignes non droites qui ne se touchent pas. Après y avoir travaillé pendant deux semaines et alors qu'il

était presque terminé, j'ai remarqué qu'il avait son propre système ; quelque chose avait surgi. Cela se produit uniquement quand le dessin est presque achevé et, dès qu'on le voit, on voudrait tout recommencer autrement.

- BLP Pourquoi ?
- RV C'est une bonne question... c'est affaire de choix et de décisions.
- BLP Il est difficile de comprendre le processus d'un point de vue extérieur ; qu'est-ce qui pouvait vous faire penser que vous pourriez refaire ce dessin différemment ? À quoi pensiez-vous quand vous étiez en train de l'exécuter ?
- RV Laissez-moi vous expliquer cela. Dans ce dessin, aucune ligne ne doit être droite et aucune ligne ne doit en toucher une autre. Ces lignes doivent de plus avoir des longueurs différentes, mais l'espace entre elles doit être le même sur tout le mur. Quand vous faites cela pendant deux semaines, vous devez tâcher d'éviter d'avoir plusieurs lignes s'arrêtant au même niveau, parce sinon vous auriez un vide qui serait visible. Le dessin doit avoir un aspect organique, aléatoire et éviter d'être monotone. Vous voyez donc qu'il y a une sorte de système et vous ne voudriez pas qu'un des dessinateurs fasse des lignes très douces quand un autre en ferait de très marquées ou très ondulées. Le dessin doit être uniforme, même s'il a été réalisé par plusieurs personnes. Avant de débiter, on fait des tests pour s'assurer que tout le monde trace ses traits de manière égale. Mais quand on travaille à un dessin depuis plusieurs semaines, on finit de toute façon par comprendre la structure qui le sous-tend.
- JMB Si je m'imagine en train de faire ce travail, je pense que je commencerais par tracer des lignes régulièrement espacées et puis, sans m'en apercevoir, je diminuerais ou augmenterais cet espace intermédiaire. Comment procédez-vous pour éviter cela ?
- RV Il faut prendre du recul régulièrement, faire quelques pas en arrière pour vérifier l'ensemble.
- JMB La difficulté réside ici dans l'impossibilité de prendre de mesures du fait que le dessin doit rester aléatoire et organique.
- RV C'est la raison pour laquelle on pense qu'il vaut mieux être un artiste ou un étudiant en art pour exécuter une œuvre de LeWitt. Dans ce cas, on peut ne jamais avoir réalisé un dessin mural et, pour autant que l'on se documente un peu, effectuer sans peine ce travail.



Réalisation du *Wall Drawing #123A*, pastel gras blanc, mur noir, Fondazione Carriero, Milan, 2017

- BLP Y a-t-il des différences dans la façon d'exécuter un *wall drawing* des débuts et un *wall drawing* de la fin de carrière de LeWitt? Je pense notamment au *Wall Drawing #46*<sup>6</sup>, de 1970, qui me semble tout à fait différent visuellement du *Wall Drawing #1143*, à l'acrylique, que LeWitt conçoit en 2004.
- RV Les techniques sont différentes, mais si l'on compare les dessins géométriques anciens et récents, les processus d'exécution sont plutôt similaires. Certains dessinateurs travaillent à partir d'une projection du croquis original de LeWitt ou d'une copie de celui-ci. Ils n'ont ainsi qu'à reporter les lignes du dessin. Les opérations suivantes restent les mêmes: scotcher, masquer, peindre, enlever le ruban, etc. Généralement, nous n'avons pourtant pas recours à une projection: on construit le dessin à partir de l'architecture.
- BLP Mais ce sont deux façons de faire très différentes, non? Avec un projecteur, il suffit de reprendre le modèle qui est déjà au mur.
- RV Effectivement, dans ce cas, il n'y a pas beaucoup de décisions à prendre.
- JMB Il existe donc des trucs pour se faciliter la vie et aller plus vite?
- RV Les dessins avec des lignes droites, c'est habituellement le responsable qui les exécute avec un ou deux aides, qui, en fonction de la taille de l'œuvre, tiennent la règle toute la journée. Mais Sol LeWitt a eu l'idée d'un outil pour les dessins réalisés au crayon à mine. En attachant en faisceau trois mines de graphite espacées de la largeur d'une mine, on peut tracer trois lignes en même temps au lieu d'une seule. D'abord on les aiguise, puis on les assemble avec du scotch. Après une ligne ou deux, elles s'émeussent, on doit donc les détacher, les tailler et recommencer... Pour certains dessins, la ligne doit être très fine, il faut donc appuyer juste ce qu'il faut pour qu'elle soit visible, mais si on appuie trop, la mine se casse. Je n'ai jamais fait un tel dessin.
- JMB Sol LeWitt parlait de l'idée comme d'une machine à fabriquer de l'art, serait-il possible d'inventer une machine qui exécute les *wall drawings*?
- RV Il existe différentes machines qui peuvent exécuter des Sol LeWitt, mais je trouve que les dessins réalisés ainsi sont un peu différents des nôtres.

6 Sol LeWitt, *Wall Drawing #46*. *Vertical lines, not straight, not touching, covering the wall evenly*, 1970.





Travail à la règle lors de la réalisation du *Wall Drawing #118*, crayon noir, Fundación Botín, Santander, 2015

JMB Est-il important qu'ils soient faits à la main, même si cela n'est pas spécifiquement mentionné dans les instructions ?

RV Oui, c'est ce que LeWitt soutenait.

JMB Vous devez être très concentré pour faire un dessin, mais est-ce que vous prenez du plaisir dans cette activité ? C'est un mouvement répétitif, est-ce que ça ressemble à une transe ?

RV Je dirais que c'est souvent agréable et j'aime particulièrement travailler sur les pièces au lavis d'encre. Pour celles-ci, on doit apprendre certains mouvements. Il faut parvenir à donner un coup de chiffon imbibé d'encre sur le mur de sorte à obtenir un résultat organiquement irrégulier. J'aime vraiment faire cela, oui, c'est un peu comme une transe. Je me rappelle qu'en travaillant à un dessin au crayon sans lignes droites, j'étais comme dans un autre monde. J'ai dessiné pendant une semaine et chaque matin, quand je me levais, je pouvais encore voir des lignes danser devant mes yeux.

JMB Pensez-vous que ce genre d'expérience du dessin avec le corps et l'esprit avait été prévu par Sol LeWitt ?

RV Peut-être, mais je ne crois pas que cela ait été son projet initial.

JMB Est-ce qu'en plus du certificat contenant les instructions et un diagramme vous travaillez avec d'autres documents, des croquis complémentaires de Sol LeWitt ?

RV Oui. La plupart du temps, nous nous appuyons sur une esquisse originale. Et, pour certains dessins, nous disposons également d'une adaptation du dessin au mur sur lequel nous travaillerons.

JMB Donc en fonction du dessin et de son lieu d'exposition, quelqu'un de l'*Estate* prépare une adaptation pour vous ?

RV Absolument. Anthony Sansotta, qui travaille depuis très longtemps pour LeWitt et l'*Estate*, a exécuté de nombreux dessins. Après la mort de LeWitt, c'est lui qui a continué à faire les adaptations d'après les instructions de l'artiste. Certains dessins ne nécessitent pas d'adaptation, le diagramme suffit. Mais, pour d'autres, on a besoin d'ébauches. Il existe un livre qui réunit les croquis préparés par LeWitt, notamment pour ses *wall drawings*<sup>7</sup>. Certains sont vraiment très simples.

JMB Ces croquis sont comme des instructions supplémentaires ?

RV Oui, mais des dessins comme les *Location Drawings* [dessins d'emplacement] ont déjà une description très complète. Ils résident pour la plupart en un carré avec une ligne ou une série de lignes à l'intérieur. La description indique la position de ces lignes, il n'y a donc qu'à la suivre, c'est un peu comme un de ces jeux dans lesquels il faut aboutir à une forme. LeWitt détermine tous les points du dessin à partir des côtés ou des angles du carré et du mur, mais si vous devez faire ce type d'exécution, votre meilleur espoir est de trouver un dessinateur qui est très bon en mathématiques. Cela représente parfois une journée de travail.

BLP C'est une énorme préparation ! Est-ce qu'on vous demande de faire cela en tant que superviseur ? Et puis devez-vous connaître toutes les instructions supplémentaires, les adaptations, pour pouvoir faire un dessin ?

<sup>7</sup> Sol LeWitt, *Working Drawings*, New York, John Weber Gallery, 1995.

- RV Oui, même si certains disent qu'on peut en faire rien qu'à partir de la description. C'était le cas pour les premières œuvres de LeWitt, où les dessins au crayon à mine étaient plutôt simples. Ensuite, les dessins à l'encre, puis à l'acrylique, sont devenus de plus en plus complexes.
- BLP Dans ce cas-là, est-ce qu'on vous a montré comment faire les bons mélanges ?
- RV Oui, en général, la personne responsable d'un dessin a travaillé avant en tant qu'aide. On apprend des dessinateurs les plus âgés et expérimentés.
- BLP Il y aurait donc une transmission d'instructions, qui ne sont pas officielles, mais que vous devez connaître afin d'exécuter un dessin ?
- RV Oui, pour la majorité d'entre eux. Il y a plus de mille deux cents dessins, sans compter leurs variations, et d'habitude, quand vous exécutez un dessin, vous ne l'avez encore jamais fait vous-même. Vous pouvez donc parfois vous appuyer sur de précédentes réalisations. En général, l'*Estate* nous fait parvenir un PDF avec de petits



Wall Drawing #304, pastel gras blanc, mur noir, Kunstmuseum, Bâle, 2016

diagrammes, des photographies d'installations précédentes et quelques notes indiquant le nombre d'aides et la manière dont le dessin doit être exécuté.

- BLP Est-ce que cela inclut la marche à suivre et les choses auxquelles il faut faire attention ?
- RV Oui et non, pas vraiment. Les indications concernent surtout les matériaux à employer, la dureté d'un crayon ou la taille d'une grille. Ce dernier point n'est d'ailleurs pas toujours précisé dans le PDF.
- BLP Comment savez-vous quel matériel spécifique, quel crayon vous devez utiliser ?
- RV Il y a cinq ou six techniques de base et pour chacune d'entre elles nous nous servons presque toujours des mêmes outils et matériaux. Pour les dessins au lavis d'encre, qui sont maintenant réalisés à l'acrylique, on utilise toujours la marque de peinture Lascaux, qui est de meilleure qualité.
- JMB Et pour les dessins au crayon de couleur ou au pastel gras ?
- RV Nous avons l'habitude de travailler avec deux marques de crayons, même s'il arrive que nous travaillions avec ce qui est disponible. Au début, il y avait plus de tâtonnements et donc de différences entre les dessins, mais le matériel utilisé est désormais plutôt standard.
- JMB Est-ce que cela a changé depuis la mort de LeWitt ?
- RV Bien sûr. Sol LeWitt était garant de l'autorité et, si vous aviez des questions, vous pouviez l'appeler. C'est un peu différent maintenant. Au début, c'était surtout l'aspect conceptuel du travail qui était prépondérant. LeWitt a écrit que c'était le concept qui constituait l'œuvre et que son exécution était secondaire. Les premiers dessins étaient exécutés plus rapidement et sont donc plus irréguliers. Maintenant, on prépare les murs afin qu'ils soient peints de manière égale et très lisses, alors qu'avant on dessinait même sur des murs de briques. Cela a déjà commencé à changer du vivant de LeWitt. J'ai vu cette année aux États-Unis un dessin au crayon réalisé il y a vingt ou trente ans, c'était incroyable : une exécution tellement grossière et des lignes d'épaisseurs si différentes, certaines fines, d'autres très larges ! Maintenant, on fait vraiment très attention à tracer des traits de manière parfaitement identique.
- BLP C'est intéressant, parce que cela a été réalisé du vivant de LeWitt et qu'il a donc dû le voir. Où était-ce ?

- RV À Hartford, sa ville natale [rires].
- JMB Les dessins sont donc devenus moins conceptuels et plus techniques?
- RV Oui et cela déplaît d'ailleurs à certains dessinateurs. Sol LeWitt admettait différentes variantes d'un même dessin, ce qui autorisait des assistants à exécuter ses œuvres très rapidement ou de manière brouillonne. Comme je l'ai dit, il nous arrive de faire des retouches quand il y a des ratés, mais on nous interdit parfois d'en faire! Parce que seule l'idée compte. Une fois qu'une chose est faite, on ne la corrige plus, parce que sinon cette correction se verra et le dessin sera moins conceptuel qu'il ne devrait l'être.
- BLP Les erreurs doivent donc faire partie de l'œuvre?
- RV Oui, sauf si vous faites une erreur vraiment très grossière. Malgré tout, nous examinons et travaillons les dessins dans une perspective visuelle.
- JMB Du temps où on privilégiait leur dimension conceptuelle, les *wall drawings* incarnaient temporairement une idée, mais ils n'étaient pas cette idée, ils étaient imparfaits, alors que maintenant ils tendent vers la perfection matérielle, ils tendent à être idéaux. N'est-ce pas un peu paradoxal?
- RV Oui, mais cela n'a pas coïncidé avec la mort de Sol LeWitt. On raconte que *l'Estate* a tout changé après son décès, mais ce n'est pas exact. Les choses ont commencé à changer de son vivant.
- BLP Vous avez mentionné le lien existant entre votre travail et celui de Sol LeWitt, pourriez-vous nous en dire plus?
- RV Mon travail n'est pas vraiment conceptuel, mais j'ai réalisé des pièces que je pourrais relier au minimalisme ou au post-minimalisme.
- JMB Est-ce que votre activité pour *l'Estate* a une influence sur votre pratique?
- RV Oui, je crois, mais pas directement. J'ai récemment réalisé une œuvre au sol basée sur une grille, mais ce motif m'a occupé avant même d'être employé par *l'Estate*. LeWitt avait l'habitude de prendre la totalité du mur pour faire ses dessins. Je tends à faire cela aussi, mais à nouveau, c'est peut-être quelque chose qui était déjà présent dans mes installations. C'est plus difficile de parler de mon travail que de celui de Sol LeWitt [rires]! Si une partie de ce que je fais paraît conceptuel, je pense tout de même privilégier les aspects visuels et perceptifs de l'œuvre.

JMB Les travaux dont vous parlez sont des dessins?

RV J'ai fait quelques dessins crayonnés, mais pas comme ceux de LeWitt. Les miens sont plutôt des croquis faits en cinq ou dix secondes, tandis que les siens demandent parfois jusqu'à cinq semaines de travail.

Entretien réalisé à Gand, le 7 décembre 2018  
Traduit de l'anglais par Jean-Marie Bolay

Né en 1988, Remi Verstraete a suivi une formation artistique à l'école Saint-Luc de Gand. Il développe une pratique proche du Land Art, articulée autour du sens de l'espace. La marche, le dessin, la prise de mesures et la photographie lui fournissent la matière à des installations en dialogue avec leur lieu d'exposition. Il travaille pour *l'Estate* de Sol LeWitt depuis 2012 et réalise des *wall drawings* à travers toute l'Europe en tant qu'assistant. Il a exposé ses œuvres en 2018, lors de l'événement *Dolers, Land Art Rond De Stade*, et en 2019, à l'occasion de *Tumult in Gent #7*.

# Émilie Parendeau

Parce que la première étape de son travail consiste à acquérir une fine connaissance des œuvres dont elle s'empare, Émilie Parendeau peut être qualifiée d'*activatrice*. Ce qu'elle met en acte, ce sont les consignes ou les protocoles écrits d'œuvres conçues par la génération des pionniers de la délégation – artistes conceptuels ou Fluxus – ou par leurs successeurs immédiats. Actualiser des pièces historiques dans le présent implique en effet de la part d'Émilie Parendeau une enquête minutieuse et une adaptation respectueuse des règles fixées par ses pairs à un nouveau contexte. Mais parce que, ce faisant, elle est elle-même artiste, Émilie Parendeau s'autorise également une marge de transgression de ces règles et, en ce sens, elle est une *traductrice* subtilement audacieuse. Ainsi, son travail artistique consiste-t-il à prendre des décisions déterminantes pour faire œuvre avec l'œuvre d'autrui.

Ileana Parvu

Depuis plusieurs années, vous poursuivez votre projet A LOUER, à travers lequel vous activez des œuvres conçues pour être déléguées, en particulier celles de Claude Rutault. Comment en êtes-vous venue à cette pratique ?

Émilie Parendeau

L'origine de ce projet a été une conférence que Claude Rutault est venu donner à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon alors que j'étais étudiante en cinquième année. Je me suis alors dit que j'aimerais présenter une de ses œuvres pour mon diplôme<sup>1</sup>. J'imaginai qu'il fallait acheter une définition/méthode pour pouvoir l'actualiser. Je suis donc allée le voir pour lui demander s'il pouvait m'en louer une – je n'avais besoin de l'œuvre que pour la durée de mon jury, soit quarante minutes. Il a accepté. J'ai donc pu activer une définition/méthode, ainsi que des œuvres d'Ignasi Aballí et de Mario Garcia Torres pour mon diplôme. C'est à la suite de cela que j'ai conçu le projet A LOUER, dont j'ai écrit le *statement* : « A LOUER est un mécanisme qui a pour objet l'activation d'une œuvre programmatique. L'œuvre, à l'état de langage lors de sa conception par son auteur, est considérée comme une partition. Sa réalisation sous une forme matérielle constitue l'activation. Le processus se termine par la production d'une documentation. » C'est dans le passage du texte à l'œuvre que se situe le lieu de ma pratique artistique avec A LOUER. *A posteriori*, je me dis que le titre a évidemment à voir avec Claude Rutault et

1 Claude Rutault, d/m 1. *toile à l'unité*, 1973.

cette histoire de location. Je suis effectivement dans la position du locataire d'une œuvre et non pas dans celle du propriétaire. Quand on est locataire d'un logement, on peut faire certaines modifications, mais on ne peut pas toucher aux éléments structurels. Là c'est pareil. Ces œuvres existent à travers un cadre qui permet certaines libertés, mais pas de toucher aux éléments structurels, puisque ce sont les œuvres d'autres artistes.

Valérie Mavridorakis

Quelles sont les œuvres que vous avez activées depuis et comment les choisissez-vous ?

- ÉP Depuis mon diplôme en 2008, j'ai dû activer une soixantaine d'œuvres. Il y a beaucoup d'œuvres Fluxus, qui sont facilement activables, mais il y a aussi des œuvres de Claude Rutault, de Lawrence Weiner, de Sol LeWitt, de Ben Kinmont, de Christian Marclay, de Luis Bisbe, de Dora García, d'Eduardo Costa, d'Yvonne Rainer... Le choix des œuvres se fait de deux manières. Soit à partir du contexte, quand on m'invite à participer à une exposition ou à proposer un programme ou un événement. Le contexte renvoie à l'espace, aux contraintes économiques, au lieu et à son histoire, et je cherche une œuvre dont le format pourrait lui convenir. Soit c'est la démarche inverse : j'ai construit au fur et à mesure un petit répertoire d'œuvres que j'aime et il arrive qu'une invitation survienne au moment idéal pour activer l'une d'elles. Mais j'essaie toujours de faire en sorte que le contexte et l'œuvre puissent s'enrichir l'un et l'autre, tout en étant consciente qu'actualiser « ici et maintenant » une œuvre des années 1970 n'a pas la même signification qu'à l'époque.
- IP Il y a surtout des hommes parmi les artistes que vous sélectionnez...
- ÉP Je travaille plus à partir des œuvres que des artistes. Je suis attachée au procédé de l'œuvre et non à la figure de l'auteur. Je ne me suis donc jamais posé la question du genre.
- IP Y a-t-il une méthode qui sous-tend l'activation des œuvres choisies ?
- ÉP Oui, cette méthode consiste en des opérations de quatre ordres. La première opération est celle de la sélection d'une œuvre. Ensuite vient celle du choix de la manière dont l'œuvre va être réalisée, c'est-à-dire la forme qu'elle va prendre selon le contexte. Puis celle de la transmission et de la discussion de ma proposition avec les différentes personnes liées à ce contexte. Enfin, il y a l'opération matérielle qui donne à l'œuvre sa forme finale. J'applique alors cette méthode à des œuvres qui fonctionnent déjà selon le principe de délégation de la réalisation ou qui sont allographiques. Mais, au moment de leur

activation, j'introduis des variations qui touchent plus ou moins à leurs éléments essentiels. Il y a en effet dans mon projet la volonté de rechercher ce qui ne peut pas être modifié, de cerner les limites qui, si elles sont dépassées, font que l'artiste ne reconnaît plus son œuvre et ne veut plus être considéré comme son auteur. Chaque œuvre étant un cas particulier avec ses propres règles et ses propres limites, A LOUER est donc une manière de travailler avec des principes généraux s'appliquant différemment en fonction de l'œuvre qu'il s'agit d'activer. Rutault, avec ses définitions/méthodes, et LeWitt, avec ses *wall drawings*, inscrivent par exemple dans leur pratique le recours à un autre. Et ce recours est organisé par un « règlement » qu'ils ont mis en place.

- VM Rutault et LeWitt ont-ils une place particulière dans le projet A LOUER ?
- ÉP Oui, c'est à eux que j'ai emprunté le « système » de délégation qu'ils ont mis en place dans leur travail. S'il s'agit, pour LeWitt, de déléguer l'exécution à un autre que l'artiste lui-même, cela me semble être cependant un peu différent pour Rutault. Rutault, c'est l'artiste dont j'ai activé le plus grand nombre d'œuvres. Je pense qu'il y a vraiment chez lui l'idée que le preneur en charge devienne le co-auteur d'une œuvre. Quand il parle de « prise en charge » pour qualifier ce processus, il le définit comme le fait d'acquiescer puis de réaliser, en amateur, le texte d'une définition/méthode. C'est-à-dire d'appliquer un ensemble de consignes, ce qui nécessite une interprétation et de nombreux choix de la part du preneur en charge. La prise en charge est nécessaire à l'existence de l'œuvre, sans quoi, elle reste à l'état de possible, le texte n'étant pas l'œuvre. Après mon diplôme, j'ai activé ses œuvres à Bétonsalon, avec « A LOUER #3<sup>2</sup> », à Nevers avec « A LOUER #5<sup>3</sup> », puis à Valence où j'ai été invitée par Art3<sup>4</sup>. J'ai ensuite commencé à travailler dans *L'Inventaire* de Rutault au Mamco avec des propositions en 2013, 2015, 2016 et 2017<sup>5</sup>.
- IP Comment s'est passée la première prise en charge d'une œuvre de Rutault lors de votre jury de diplôme ?
- ÉP J'avais choisi la d/m 1. *toile à l'unité*, la première qu'il ait écrite. Mais en fait, dans le livre où Rutault répertorie les définitions/méthodes, elle avait été depuis versée dans « celles qu'il ne faut plus faire », ce que je n'avais pas vu à l'époque<sup>6</sup>.

2 Émilie Parendeau, « A LOUER #3 », Paris, Bétonsalon, 2010.

3 Émilie Parendeau, « A LOUER #5 », Galerie Arko, Nevers, 2011.

4 Émilie Parendeau *et al.*, « L'exposition ne tombe pas du ciel de Claude Rutault », Valence, Art3, 2014.

5 Claude Rutault, d/m 170. *inventaire 2*, 1989, Mamco, Genève, 1994-.

6 Claude Rutault, *définitions/méthodes, le livre. 1973-2000*, Paris, Flammarion 4, 2000.

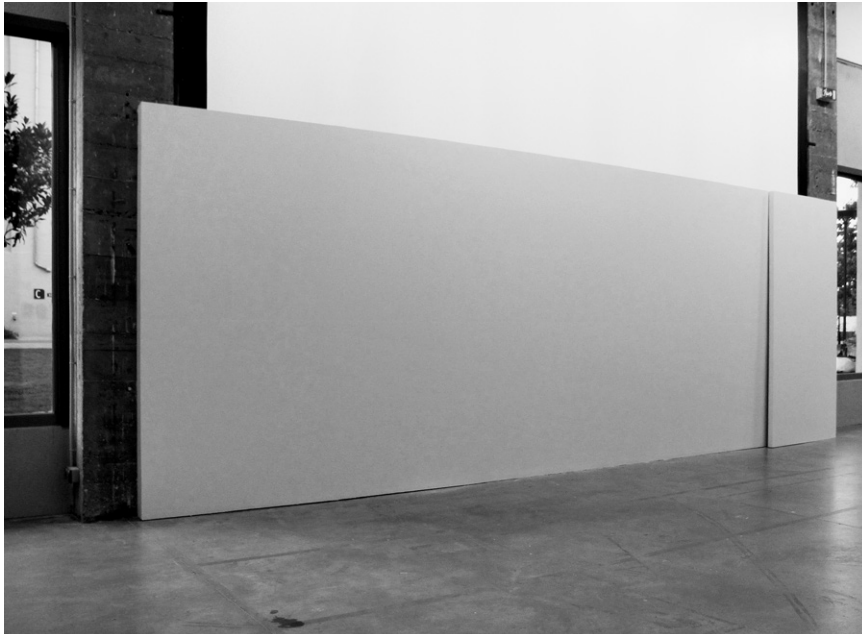
- VM Vous l'a-t-il dit ?
- ÉP Il me l'a signalé quand il m'a donné son autorisation. Je crois qu'il était content que je m'en saisisse. Rutault fait souvent des exceptions à ses règles. Peut-être s'est-il dit que cela avait un sens de commencer par la première d/m, puisque lui-même avait commencé comme ça.
- VM Est-ce la raison pour laquelle vous l'aviez choisie ?
- ÉP Je l'ai d'abord choisie parce que c'est la plus simple : il s'agit de prendre une toile et de la peindre de la même couleur que le mur sur lequel on l'accroche. Mais c'est vrai qu'elle est aussi le point de départ de son travail, et qu'elle est finalement « présente » dans toutes les autres. Quand je suis venue le trouver à la fin de sa conférence pour lui demander son autorisation, il m'a dit : « Je fais tout – du troc, tout ce que vous voulez. Écrivez-moi une lettre, je suis dans l'annuaire à Vaucresson. » Je lui ai donc écrit une lettre très formelle à laquelle je n'ai jamais eu de réponse. Mon diplôme arrivait et je n'avais toujours pas ce qui était pour moi l'« autorisation » de Rutault. Rutault avait raconté à Marie-Hélène Breuil, historienne de l'art spécialiste de son travail, qu'une étudiante était venue le voir et voulait louer ses œuvres. Ça l'a fait beaucoup rire et elle m'a invitée à intervenir dans un colloque pour présenter mon projet de diplôme. Rutault était là, et je lui ai dit qu'il ne m'avait jamais répondu. Il m'a dit : « Qui ne dit mot consent. »
- VM Est-ce resté convenu entre vous que vous lui soumettiez vos propositions avant de réaliser des définitions/méthodes ?
- ÉP Il m'a toujours semblé que ça n'était pas possible de faire autrement avec lui. Mais, en général, ça m'intéresse aussi beaucoup d'échanger avec les artistes. Par principe, je préfère leur demander l'autorisation, même si parfois je ne le fais pas. Certains sont morts, la question de savoir qui se porte alors garant du travail est aussi intéressante.
- VM C'est donc votre décision de continuer de lui soumettre vos propositions ?
- ÉP Oui. Maintenant je pense que je pourrais faire des choses sans lui demander, mais ça m'intéresse d'avoir son retour, de créer un dialogue.
- Jean-Marie Bolay
- Demandez-vous également l'autorisation des collectionneurs ou est-il possible d'actualiser n'importe quelle définition/méthode, qu'elle ait un propriétaire ou non ?

- ÉP Chez Rutault, les choses semblent extrêmement réglées, il faut acquiescer une définition/méthode pour pouvoir l'actualiser. La définition de la « prise en charge » stipule bien : « fait pour un amateur d'acquiescer la définition/méthode ». En réalité, il est quand même possible d'actualiser les définitions/méthodes sans en être propriétaire et elles peuvent exister à plusieurs endroits en même temps. Tant que Rutault est vivant, tout est possible. Le jour où il sera mort, ce sera un véritable enjeu. Il se trouve que sa fille est avocate spécialisée en propriété intellectuelle et qu'il est en train de travailler avec elle sur la question.
- JMB Est-ce la structure *Intelligence Service Production* ?
- ÉP Non. Ça a effectivement été une espèce de bureau qui enregistrait les actualisations, je crois, mais qui n'existe plus aujourd'hui.
- JMB Ne tient-il plus le suivi de ses œuvres à jour ?
- ÉP Je pense qu'il a des archives de tout ce qu'il a fait. Marie-Hélène Breuil a fait pour lui tout un travail d'archivage et de mémoire, mais elle est morte il y a deux ans et ça a été un choc. Je pense qu'il avait envisagé qu'elle serait la mémoire de son travail une fois qu'il ne serait plus là. La mémoire est partie avant lui. Aujourd'hui, il a de la peine à se souvenir rapidement de tout, ça lui demande du travail. Ce sont de vraies questions dont il parle très simplement, imaginer un futur sans lui fait partie de son travail.
- IP À partir de votre première proposition, avez-vous osé prendre plus de libertés avec la consigne, toujours avec l'accord de Rutault ? Pouvez-vous nous parler de votre deuxième activation d'une œuvre de Rutault pour « A LOUER #3 » ?
- ÉP Mélanie Bouteloup, la directrice de Bétonsalon, m'avait invitée à imaginer une proposition pour un samedi dans le cadre d'un programme d'événements intitulé « Septembre ». Ça m'a semblé être le contexte parfait pour exposer la d/m 50. *exposition-limite 1* (1976). Il s'agissait de peindre un mur et une toile, de les laisser sécher et de les exposer. Ce cycle devait être reproduit six fois entre 8 heures et 20 heures. Pour ce qui est de l'opération de conception, de la manière dont l'œuvre allait être réalisée, la première chose que j'ai faite, c'est une recherche documentaire sur les actualisations passées de cette d/m. Cette recherche s'est faite à la fois en bibliothèque et en faisant appel à des spécialistes du travail de Rutault, en l'occurrence à Marie-Hélène Breuil qui m'a fait parvenir les pages du catalogue *Extraits*<sup>7</sup> ainsi que sa thèse sur Rutault. Dans ce catalogue, on peut lire un petit texte

<sup>7</sup> Cat. *Claude Rutault. Extraits*, Poitiers, Éditions des Musées de la Ville de Poitiers, 1990.

de Rutault, illustré de cinq photographies, qui raconte l'actualisation de cette d/m, en 1978 à Bruxelles, dans une galerie. Il apparaît que cette d/m a été actualisée deux fois, mais je n'ai pas vu d'images de la deuxième actualisation.

- VM Est-ce Rutault ou sa galerie qui a réalisé les deux premières occurrences de cette d/m ?
- ÉP C'est Rutault lui-même. Il réalise beaucoup de ses définitions/méthodes, alors même que son système semble nécessiter la présence d'un autre pour le faire. En réalité, il joue avec son propre travail, il joue à ne pas appliquer les définitions/méthodes au sens strict, c'est une chose que j'ai apprise avec le temps. Pour lui, c'est une aire de jeux.
- JMB Est-ce que cela signifie qu'il modifie aussi ses définitions/méthodes avec le temps ?
- ÉP Oui, il les réécrit, il change leur numérotation. Lorsqu'il m'a parlé de son projet de publication pour le Mamco en 2016, il m'a dit qu'il allait non seulement changer la numérotation, mais aussi l'ordre de



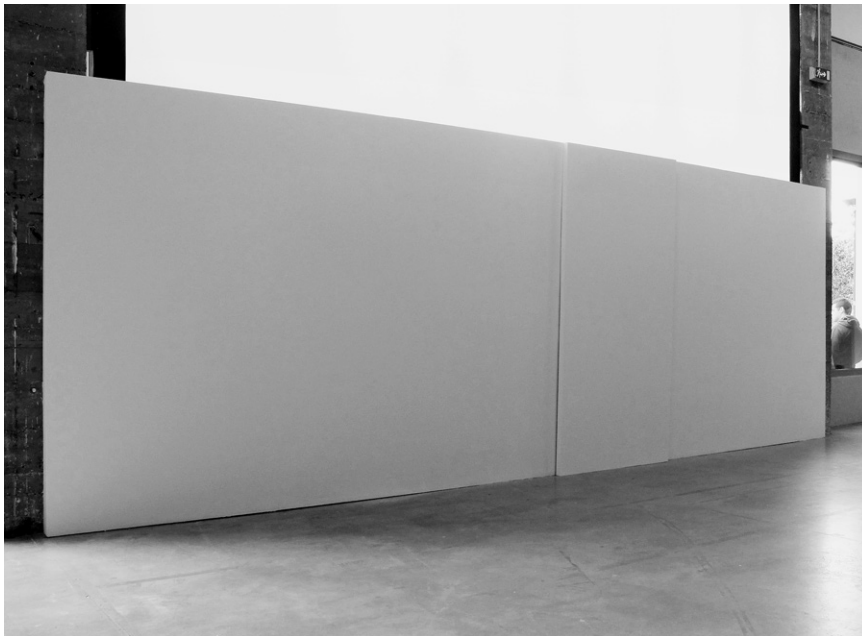
Émilie Parendeau, A LOUER #3  
(Claude Rutault, d/m 50. *exposition-limite 1*, 1976), 2010

l'ensemble du travail. Je lui ai dit que ceux qui avaient acheté une œuvre allaient devenir fous. Il m'a répondu qu'il réaliserait pour eux un tableau de correspondances. Pour Rutault, un nouveau livre efface le précédent. Il dit : « Mon travail, c'est d'écrire des définitions/méthodes, de les réécrire, de les actualiser et de les retravailler. » L'écriture et la réécriture font partie de son travail. Ce dernier livre a été très long à éditer, parce que c'est compliqué pour lui de fixer les choses. Ce qui est assez drôle, c'est que nous nous sommes vus juste après la sortie de l'ouvrage, et il avait déjà entrepris d'annoter son exemplaire.

- IP Comment ces changements se font-ils et de quoi dépendent-ils ? S'agit-il de corrections de textes ou d'une réflexion menée parallèlement à sa pratique et aux actualisations ?
- ÉP Les transformations se font à la fois en fonction de sa pratique et de sa réflexion sur son travail indépendamment des actualisations. Il détermine quelles définitions/méthodes il ne faut plus faire ou modifie certains éléments. Aujourd'hui, il ne parle par exemple plus d'acquéreurs, mais de preneurs en charge. Ça lui plaît beaucoup d'ajuster, de préciser, de peaufiner, sinon je crois qu'il s'ennuierait. Comme le travail de peinture n'est pas le sien mais celui du preneur en charge, si les textes sont définitifs, il n'a plus rien à faire. Il continue d'en ajouter aussi. Les définitions/méthodes sont passées de deux cent soixante-quatorze à cinq cent soixante-huit dans le dernier ouvrage.
- JMB Dans un entretien avec Frédéric Bouglé, il dit que les preneurs en charge peuvent eux aussi proposer des définitions/méthodes<sup>8</sup>. Est-ce que vous êtes rentrée dans cette dynamique-là ?
- ÉP Il y a effectivement une d/m qui consiste à proposer une d/m. C'est une de celles qui me turlupinent [rires] ! Il y en a beaucoup que j'aimerais faire, mais celle-ci, c'est un peu l'ultime. Pour revenir à « A LOUER #3 » à Bétonsalon, si à l'époque je ne connaissais pas assez Rutault pour le questionner sur des détails, aujourd'hui j'ai moins de peine à le solliciter. Je lui ai donc fait une demande de principe pour l'actualisation de cette d/m et pour des informations sur les actualisations précédentes. À partir de tous ces éléments, j'ai imaginé différentes pistes pour aboutir à une proposition, que je lui ai soumise.
- VM Lui avez-vous soumis votre proposition au téléphone ou par écrit ?
- ÉP Par écrit, comme je continue à le faire. C'est une manière de poser clairement les idées et les enjeux. Je me sers de l'écriture comme un

<sup>8</sup> Frédéric Bouglé, *La Fin de l'objet fini. Entretiens avec Claude Rutault*, Nantes, éditions joca seria, 1992, p. 33.

outil de conceptualisation et de documentation du travail. Ma première proposition était que l'exposition soit ouverte sans interruption de 8 heures à 20 heures, ce qu'il a refusé puisqu'il était important pour lui que l'exposition soit fermée durant les temps de travail. De son côté, la directrice de Bétonsalon a accepté que l'exposition soit fermée une heure sur deux. J'ai également proposé à Rutault qu'on ne peigne qu'en blanc – alors qu'à Bruxelles la peinture était d'une couleur différente à chaque fois. C'est-à-dire que ce soit vraiment un travail de re-peinture, chaque heure, toujours de la même couleur. Cela me semblait concentrer cette question du travail, parce que le sous-titre de la d/m est *travail de peinture*. Il a accepté. Marie-Hélène m'a ensuite demandé à ce sujet un petit article pour la *Nouvelle revue d'esthétique*<sup>9</sup>. J'ai publié une partie de nos courriers et j'ai écrit sur le passage du texte à la peinture. J'y parle du fait que les échanges avec Rutault sont plutôt de l'ordre de la négociation. Je termine par cette phrase: « Dès lors, si avec Rutault nos échanges ont pu prendre la forme d'une négociation, c'est que le processus de prise en charge fut le point de rencontre de mon travail avec le sien. » La négociation remettait un peu en cause l'idée que j'avais de son travail à propos de la liberté de prendre en charge une d/m, de faire des choix et d'avoir



Émilie Parendeau, A LOUER #3  
(Claude Rutault, d/m 50. *exposition-limite 1*, 1976), 2010

beaucoup de responsabilités, seule, dans ce processus. Il garde au contraire un certain contrôle sur les choses que l'on peut ou ne peut pas faire, d'autant plus avec moi qui souhaite changer les règles...

- VM Comment s'est ensuite passée l'actualisation proprement dite ?
- ÉP J'ai fait appel à des monteurs d'exposition pour fabriquer un panneau en bois en amont de l'exposition et pour peindre le jour J. C'était un sacré travail, et j'avais à cœur d'être là pour accueillir le public et pour réaliser d'autres œuvres. Je ne souhaitais donc pas être prise par la peinture, mais j'ai quand même réalisé la première phase, parce que les monteurs ne voulaient pas venir trop tôt. J'ai dû respecter la cadence prescrite : trente minutes de peinture, trente minutes de séchage et ouverture à 9 heures. Marie-Hélène est arrivée à ce moment-là – il n'y avait pas grand monde – et elle m'a tout de suite dit: « Ça sent la peinture... » Pour elle, c'était une qualité; quand le travail de Rutault est fait, ça sent la peinture...
- IP C'est aussi une preuve parce que si vous repeignez à chaque fois le mur et le panneau en blanc, et que l'espace ferme une heure sur deux, on pourrait à la longue s'épargner le travail et ça ne se verrait pas!
- ÉP Oui, mais à Bétonsalon il y a de grandes baies vitrées. On pouvait voir si quelqu'un était en train de travailler.
- VM Comment fermiez-vous l'espace au public ?
- ÉP J'invitais tout le monde dehors... Les phases de peinture suivantes ont été faites par des monteurs. Il y a eu une délégation de ma part à des personnes dont c'est le métier, c'est-à-dire des spécialistes de la menuiserie et de la peinture appliquées au champ de l'art. Il a fallu leur transmettre le travail de Rutault pour que la réalisation soit menée en conscience de l'ensemble des enjeux de l'œuvre, de sorte que les participants ne soient pas juste des exécutants. C'est un point important pour moi, parce que cela a des conséquences sur leur degré de précision, leur degré d'implication dans le projet et sur leur comportement lors des phases d'exposition. Ces personnes ont été rémunérées pour leur travail grâce au budget de production qui était attribué par Bétonsalon à mon projet.
- VM Est-ce que vous pensez que votre statut d'artiste – ou l'intention artistique qui vous conduit et qui doit animer vos collaborateurs – change quelque chose par rapport à un collectionneur ?

9 Émilie Parendeau, « Du texte à la peinture. Le processus de prise en charge d'une définition/méthode », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 7, n° 1, 2011, pp. 157-162.



- ÉP Oui, même si je ne crois pas que Rutault ait peur que j'accapare quelque chose. Je pense plutôt que ça l'amuse.
- VM Pouvez-vous nous parler de l'opération de transmission ?
- ÉP À Bétonsalon, cela impliquait les échanges avec l'artiste, avec la directrice, avec les monteurs et avec le public qui avait un livret<sup>10</sup>. Le projet A LOUER a à voir avec le fait de transmettre des œuvres dans leur réalité matérielle, c'est une forme de partage. François Aubart dit, dans un texte qu'il a écrit sur le projet<sup>11</sup>, que ma position est de l'ordre de l'administration, que j'interviens entre l'œuvre et le lieu d'exposition ou le public.
- IP Sachant que vous vous intéressez à des pratiques d'instruction, je pensais que vous aimiez exécuter, activer ou actualiser. Mais ce que je remarque à différents endroits d'A LOUER, c'est qu'au fond, vous devenez l'artiste numéro deux, celui qui donne à son tour des instructions pour que quelqu'un d'autre active l'œuvre. Si vous ne trouvez personne, vous le faites vous-même, mais il me semble que vous préférez trouver quelqu'un pour le faire. Vous vous intéressez en fait à la transmission des instructions.
- ÉP Oui, je suis dans une position intermédiaire. Cela dit, dans A LOUER, il n'y a pas d'automatisme, tout dépend vraiment des œuvres et des situations. Mais c'est vrai que je ne tiens pas particulièrement à réaliser les œuvres matériellement.
- IP Cela m'a vraiment frappée dans votre travail sur Sol LeWitt.
- ÉP Dans ce cas-là, c'était l'enjeu de ma proposition même si cela répondait en premier lieu au contexte de l'invitation<sup>12</sup>. François Aubart avait conçu une exposition collective à partir d'œuvres qu'il proposait de transporter dans sa valise ou de réaliser lui-même. Je me suis dit que c'était un contexte parfait pour réaliser un *wall drawing* de LeWitt et que j'allais jouer à déléguer la réalisation du dessin au commissaire. C'est comme si je me faisais le « preneur en charge » d'une œuvre de LeWitt. Finalement, le processus est le même que celui de Rutault, mais appliqué à des œuvres qui ne sont pas des définitions/méthodes.
- VM C'est quand même assez différent, puisque si vous vous accordez le rôle du preneur en charge – et c'est là où vous situez votre travail –,

<sup>10</sup> Voir [alouer-project.net](http://alouer-project.net).

<sup>11</sup> François Aubart, « Émilie Parendeau: le droit de lecture », *A LOUER*, [http://alouer-project.net/data/textes/francois\\_aubart\\_le\\_droit\\_de\\_lecture\\_2013.pdf](http://alouer-project.net/data/textes/francois_aubart_le_droit_de_lecture_2013.pdf), 2013, consulté le 26 février 2020.

<sup>12</sup> Émilie Parendeau, « A LOUER #6 », Mosquito Coast Factory, Campbon, 2011 et « A LOUER #6bis », Galerie de l'École supérieure d'arts, Brest, 2011.

l'art de Rutault repose sur l'écriture des définitions/méthodes. Chez Rutault, faire, c'est être le preneur en charge, c'est-à-dire précisément celui qui n'est pas l'artiste.

- ÉP Exactement, et ce qui est intéressant et différent entre Rutault et LeWitt, c'est que pour Rutault le preneur en charge devient co-auteur de l'œuvre, alors que pour LeWitt c'est un collaborateur.
- VM La notion de co-auteur est vraiment très importante chez Rutault, mais comment se traduit-elle pour vous ? Si je réalise un Rutault chez moi, je suis co-auteure, mais cela ne va pas changer ma vie, tandis que cela fonde votre travail. Pour vous, devenir co-auteure a une tout autre signification, cela a à voir avec un choix de vie, un travail, un statut social d'artiste qui dure et qui est le moteur de votre existence.
- ÉP Je n'en avais pas conscience quand j'ai commencé. Je me considérais plutôt comme l'exécutante du travail. La notion de co-auctorialité est très vraie chez Fluxus : il y a l'idée qu'on offre à l'autre la possibilité d'être artiste.
- IP Vous avez aussi fait une école d'art, même si ce n'est pas l'école d'art qui fait l'artiste.
- ÉP Oui, mais j'ai aussi une formation en administration économique et sociale, ce qui ne me semble pas anodin par rapport à ce que je fais maintenant et au fait d'*administrer* des œuvres. Il y avait beaucoup de droit dans cette formation, et notamment du droit des contrats...
- IP Cela me fait penser à l'œuvre d'Alison Knowles<sup>13</sup> que vous avez actualisée à Bétonsalon en même temps que celle de Rutault. Je pensais que vous auriez mangé un sandwich chaque jour à la même heure, je ne m'attendais pas du tout à ce que vous fassiez des sandwiches pour tout le monde<sup>14</sup>.
- ÉP C'est vrai que, pour Alison Knowles, la pièce *Identical Lunch* (1969) concerne beaucoup plus le fait de manger chaque jour la même chose que le fait que tout le monde mange la même chose, un sandwich thon-mayonnaise, au même endroit.
- IP C'est pour moi de la répétition, pas de la monotonie, c'est un exercice pour soi.

<sup>13</sup> Émilie Parendeau, « A LOUER #3 », Bétonsalon, Paris, 2010.

<sup>14</sup> Les instructions d'Alison Knowles impliquent qu'un sandwich au thon et une soupe ou un verre de lait soient consommés chaque jour au même endroit et à la même heure durant une semaine.

- ÉP Mais elle proposait cette mise à l'épreuve de soi-même aux autres aussi.
- IP Je l'avais lu comme une consigne à respecter par rapport à celle ou celui qui actualise l'œuvre, mais vous êtes partie dans une tout autre direction, qui était d'offrir quelque chose aux visiteurs de la galerie.
- ÉP Quand j'ai cherché les œuvres qui allaient composer cette exposition d'une journée, il me fallait un repas. J'ai donc inclus une œuvre qui pouvait être mangée.
- VM On revient à ce que vous nous avez dit au début : vous ne touchez pas le cadre, mais vous cherchez à savoir jusqu'où il est possible de pousser ses limites.
- ÉP Oui, et j'ai eu des propositions qui ont été refusées, comme celle de laisser l'espace d'exposition ouvert pendant les temps de peinture. Cela veut bien dire que c'est un élément structurel qu'on ne peut pas modifier, sinon Rutault considère que ce n'est plus son travail.
- VM Bétonsalon est un espace d'exposition qui s'interroge aussi sur le travail et sur des questions économiques. Avez-vous voulu contextualiser cette première proposition par rapport au lieu ?
- ÉP Cette question du travail de l'artiste en train de se faire m'intéressait beaucoup, mais je n'ai pas le souvenir que c'était par rapport à Bétonsalon. « A LOUER #1 », par exemple, était une exposition qui durait un mois avec huit œuvres activées les unes après les autres, sans qu'il y ait de programme. Tous les processus de montage et de démontage, de transformation du lieu, de réalisation d'une œuvre et de passage d'une œuvre à une autre, faisaient partie de l'exposition. C'était tout le long un travail en train de se faire...
- IP Les exemples que vous venez de nous citer impliquent généralement une part de fabrication, qu'il s'agisse d'un panneau ou de sandwiches. Vous arrive-t-il aussi de travailler avec des ready-made ou des œuvres préexistantes matériellement ?
- ÉP Oui, pour « A LOUER #5<sup>15</sup> », j'avais envie de faire une proposition consistant en une suite d'activations qui utilisait à chaque fois le même matériau. Consciente que j'avais fait la d/m 1 sans avoir bien compris qu'on ne pouvait plus la faire, je suis partie sur la d/m 1bis. *tableau à l'unité* (1996) de Rutault, parce qu'elle me semblait être un bon nouveau départ. Le texte de la définition/méthode est le suivant :

15 Émilie Parendeau, « A LOUER #5 », Galerie Arko, Nevers, 2011.

« Un tableau repeint de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché. » Ce n'est donc plus une toile mais un tableau : « Sont utilisables tous les tableaux, petits ou grands, anciens ou actuels, d'artistes connus ou moins. Le choix est laissé au preneur en charge, à la condition que l'auteur du tableau à repeindre soit identifiable comme artiste (dictionnaire de peintres, expositions, articles, catalogues, autant de critères élaborés en commun, preneur en charge et artiste). Cette d/m oblige le preneur en charge à effacer une peinture pour produire une toile de la même couleur que le mur. Le nombre de réalisations n'est pas limité. » C'est une sacrée histoire... Mon projet a consisté en trois étapes de trois semaines chacune : montrer la peinture originale, actualiser la d/m et ensuite utiliser la toile pour réaliser la pièce de Yoko Ono intitulée *Painting to See the Sky* (1961). Le défi était de trouver une peinture à repeindre qui corresponde aux critères de Rutault, c'est-à-dire un auteur qui soit identifiable en tant qu'artiste.

VM C'est une d/m pour collectionneurs !

ÉP Il faut sacrifier une peinture et qui d'autre peut faire cela que celui qui en a ? Cette d/m pose aussi la question de la propriété de la peinture<sup>16</sup>. N'ayant pas de collection, j'ai dû trouver un artiste qui veuille bien me donner ou me vendre une toile dans le but de la repeindre. Il devait donc être d'accord avec le fait que j'efface sa peinture. C'était important pour moi d'associer l'artiste au projet. J'ai appelé Rutault pour lui demander s'il y avait eu d'autres actualisations de cette d/m. Il m'a dit que jamais personne ne l'avait choisie, à part Jean-Noël Flammarion, qui avait repeint un tableau d'un artiste russe du début du XX<sup>e</sup> siècle de sa collection. Il est aussi intéressant de noter que Rutault a repeint ses propres tableaux d'avant 1973, époque où il faisait de la figuration. Mais, pour lui, cela ne constitue pas du tout la d/m 1bis, même si c'est exactement la même chose... J'ai donc sollicité mon seul ami peintre, Ivan Fayard, qui m'a proposé un tableau de la série des *Spermator*<sup>17</sup>. Ce sont des tableaux dont l'image détermine la forme du châssis.

IP C'était très malin de sa part, parce que, même en l'effaçant, il y avait quelque chose qui restait.

ÉP Évidemment, il s'agissait de résister à l'œuvre de Rutault par les moyens de la peinture. J'ai transmis cette proposition à Rutault. Si la d/m 1bis stipule que le choix est laissé au preneur en charge, elle indique aussi que les critères doivent être élaborés en commun, sous le contrôle de Claude Rutault. Il ne connaissait ni le nom d'Ivan Fayard ni son travail,

16 En France, en vertu du *Code de la propriété intellectuelle*, Article L121-1, un auteur a le droit de s'opposer aux atteintes portées à l'intégrité de son œuvre, tout comme ses ayants droit.

17 Ivan Fayard, *Spermator n°22*, 2005.

il a donc demandé à le rencontrer. Nous sommes allés à Vaucresson et nous avons passé quinze minutes tous les trois dans le café de la gare RER. Rutault a accepté sans que je sache vraiment ce qu'il souhaitait vérifier en rencontrant Ivan Fayard, puisqu'il a assez peu été question de peinture dans cet échange, ce qui était pour moi assez étonnant.

- VM L'enjeu devait être de faire la démarche, vous deviez être très décontenancée.
- ÉP J'étais décontenancée et un peu gênée vis-à-vis d'Ivan. J'avais l'impression d'avoir vu deux peintres se regarder dans le blanc des yeux, se jauger l'un l'autre.
- VM L'œuvre de Rutault est une sortie de la peinture, et pour un peintre ce projet est intéressant.
- ÉP Je crois qu'Ivan était très content de sa proposition qui était un « oui, mais ». S'il n'y avait pas eu cette série de toiles qui lui permettait de résister, de faire lui aussi un pied-de-nez, il n'aurait certainement pas accepté.
- JMB Est-ce qu'il aurait pu faire une petite toile *ad hoc* ?



Émilie Parendeau, A LOUER #5 (Ivan Fayard, *Spermator n°22*, 2005), 2011



Émilie Parendeau, A LOUER #5 (Claude Rutault, *d/m 1bis. tableau à l'unité*, 1996), 2011

- ÉP Ce n'était pas l'idée. C'était plus important de prendre un tableau existant que de simplement faire un tableau pour qu'il soit repeint. Ce n'est ni le même geste ni le même engagement.
- IP Vous avez donc ensuite exposé la peinture d'Ivan Fayard.
- ÉP C'était important pour moi qu'elle soit présentée un temps donné, avant d'actualiser la d/m. J'ai ensuite dû choisir une couleur pour le tableau et pour le mur, ce qui est toujours compliqué, si arbitraire... Dans les textes de Rutault, il n'y a aucun élément sur lequel s'appuyer, il n'a jamais d'avis, parce que cela fait partie du travail du preneur en charge. Il a construit sa pratique de sorte à ne pas avoir à être responsable de ce type de choix, ce qui l'amuse beaucoup en tant que peintre. J'ai choisi le gris, qui me semblait ne pas être une couleur trop franche, et qui était aussi facile à peindre. Il faut dire que je ne suis pas une très bonne peintre...
- VM Vous avez donc réalisé votre première et seule peinture ?
- ÉP Oui, et cela m'a fait réfléchir au statut du tableau, parce qu'ensuite il a été troué pour activer l'œuvre de Yoko Ono. Si je résume, une toile d'Ivan Fayard s'est trouvée accrochée au-dessus d'une cheminée pendant trois semaines, puis est devenue un Rutault en étant peinte de la même couleur que le mur et finalement un Yoko Ono avec deux trous pour voir le ciel à travers. Quel était donc l'objet qui subsistait après ces opérations ?
- VM Ce n'était plus un Rutault.
- ÉP Non. Et à qui appartenait-il ? J'ai joué cette peinture à pile ou face avec Ivan Fayard et j'ai gagné. C'est donc moi qui ai cette peinture que je n'ai jamais déballée depuis...
- IP Cela ferait un très bon cas pour parler de l'iconoclasme. Repeindre, donc effacer, puis trouer... Ça me fait penser au Rembrandt comme planche à repasser, la toile comme objet. Votre objet est en attente et vous allez peut-être le déballer.
- ÉP D'une manière générale, il ne reste jamais grand-chose après les activations d'œuvres et je ne garde rien, je suis pour tout jeter. Mais dans ce cas, ce qui me gêne, c'est que cet objet a été une peinture d'Ivan Fayard. J'ai du respect pour lui, je ne me vois pas le jeter, je trouverais cela un peu rude...
- VM Cette toile porte quand même le résultat du passage d'un artiste à un autre, ce qui justifierait de lui accorder un peu de crédit temporel. Elle pourrait connaître une suite...



Émilie Parendeau, A LOUER #5  
(Yoko Ono, *Painting to See the Sky*, 1961), 2011

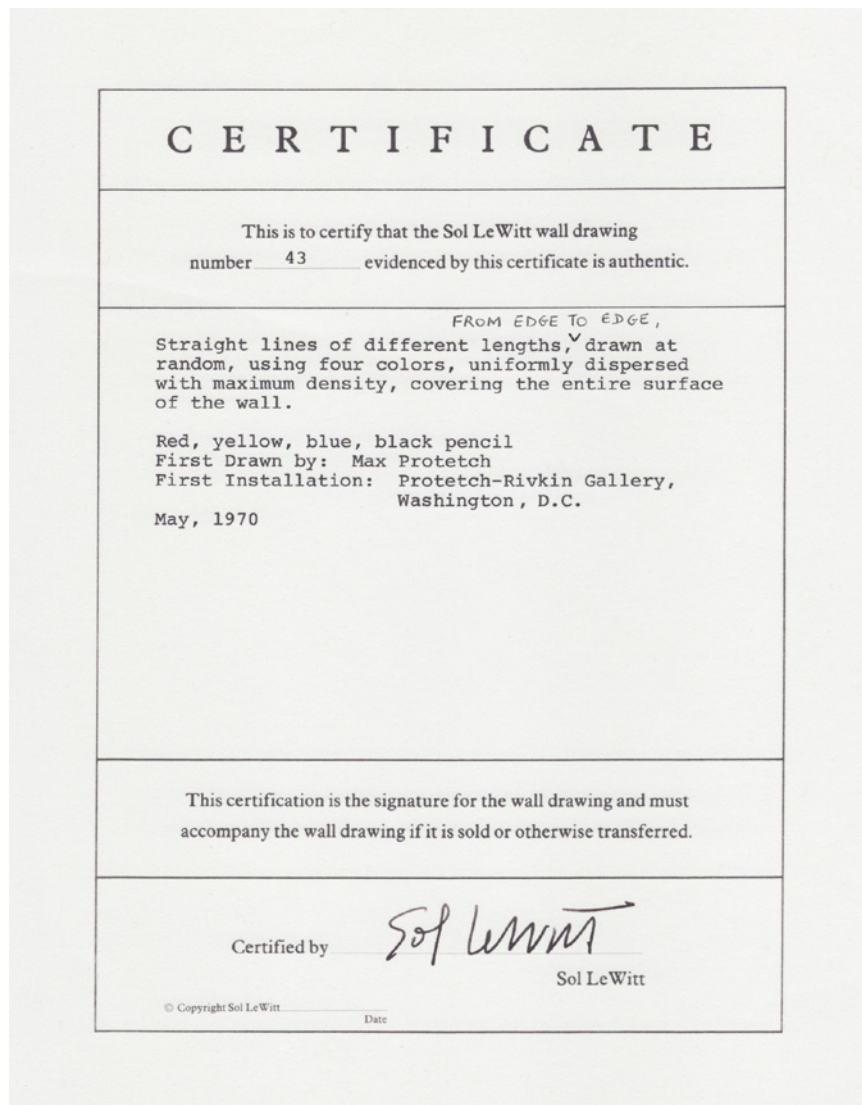
- ÉP C'est vrai qu'il y avait vraiment l'idée d'utiliser le même matériau pour une série d'actualisations, mais je ne sais pas si je vais donner suite à cela.
- IP Dans cet ordre d'idées, vous arrive-t-il d'actualiser plusieurs fois la même pièce ?
- ÉP J'ai actualisé deux fois une œuvre de LeWitt, mais c'est la seule fois que j'ai fait cela. Il s'agissait du *Wall Drawing #43* (1970) pour « A LOUER #6 » et « A LOUER #6bis » en 2011<sup>18</sup>. J'avais été invitée par François Aubart à participer à une exposition collective à Mosquito Coast Factory, un lieu qui appartient à l'artiste Benoît-Marie Moriceau. C'est un hangar près de Nantes, qui contient son atelier, le stockage de ses œuvres et également une petite salle d'exposition. Il y invite ses amis – commissaires ou artistes – à faire des expositions et celle de François Aubart était la première. François m'avait écrit ceci : « J'aimerais profiter des circonstances qu'impose ce mode léger d'exposition pour explorer certaines formes de logiques qui s'éloignent de la forme rationnelle sans pour autant tomber dans l'irrationalnel. Je m'explique : chez beaucoup d'artistes, dont je pense tu fais partie, le travail est souvent issu d'un processus, d'une forme de pensée ou de recherche appuyés sur des logiques de déduction qui ne sont pas

18 Émilie Parendeau, « A LOUER #6 » et « A LOUER #6bis ».

conventionnelles ou "orthodoxes". Cela ne rend pas l'aboutissement de ces démarches erronées, bien au contraire je pense, car ce à quoi elles aboutissent n'a souvent rien d'une conclusion au sens strict du terme, au sens d'un protocole stable, mais elles n'en produisent pas moins une lecture pertinente de l'objet sur lequel elles se penchent. Ainsi, c'est bien une forme de cheminement de pensée qui m'intéresse ici ou, pour le dire plus scientifiquement, une question de méthode. » Il dit ensuite : « Pour réaliser ce projet, je ne dispose d'aucun budget, l'atelier de Benoît-Marie étant un lieu privé qui ne reçoit pas de subvention. Cela ne devrait pas empêcher sa réalisation. Ainsi, si tu acceptais de participer, je te propose de m'envoyer quelque chose de facilement transportable que je pourrais éventuellement amener avec moi dans le train. Il est également possible que ta proposition voyage par mail, il pourrait s'agir d'images, de textes, de sons ou de films que nous diffuserions pour l'occasion. Il est aussi possible que tu nous envoies des instructions ou un mode d'emploi. En effet, l'atelier de Benoît-Marie dispose d'un important outillage, dont tu trouveras la liste exhaustive en pièce jointe, que nous pouvons utiliser. Nous serions heureux de réaliser une pièce selon tes directives. Dans tous les cas, il te sera impossible de suivre la réalisation de ta pièce. »

- IP Au moins c'était clair [rires].
- ÉP Cette invitation m'a semblé être propice à l'activation d'un *wall drawing* de LeWitt, puisque la notion de délégation est essentielle à son travail. J'ai fait des recherches quant aux règles qui organisent ou fixent ce recours à la délégation. LeWitt a écrit plusieurs textes à ce sujet. Dans « Doing Wall Drawings », paru en 1971, il disait : « L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur) ; le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur<sup>19</sup>. » Ce qu'il appelle le « plan » est un document signé de deux pages comprenant les instructions du *wall drawing* et son dessin, un petit schéma de réalisation, mais qui n'est pas pour autant une œuvre de LeWitt. Il fait également office de certificat pour l'acheteur, ce n'est donc ni un document publié ni l'œuvre elle-même. Si l'on revend le *wall drawing*, on doit transmettre ce document à l'acheteur. Ensuite, toujours dans « Doing Wall Drawings », LeWitt dit encore : « Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en œuvre différemment. » Et plus loin : « L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis

19 Sol LeWitt, « Faire des dessins muraux », trad. C. Vasseur, in cat. *Mise en pièces, mise en place, mise au point*, Chalon-sur-Saône, Maison de la culture / Dijon, Le coin du miroir, 1981, p. 54 ; première publication, « Doing Wall Drawings », *Art Now*, vol. III, n° 2, juin 1971, n. p.



Émilie Parendeau, A LOUER #6  
(Sol LeWitt, *Wall Drawing #43*, 1970), 2011.  
Fac-similé du certificat augmenté

le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres. [...] L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art. [...] Le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin sera son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original. Le plan existe en tant qu'idée, mais a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural. Le plan explicite devra accompagner le dessin mural achevé. Ils sont d'une égale importance.» Son catalogue de 1978 est le premier à compiler les *wall drawings* avec les textes des dessins et parfois des photographies des réalisations et des dessinateurs<sup>20</sup>. Je trouve important de montrer que ce sont aussi des aventures collectives.

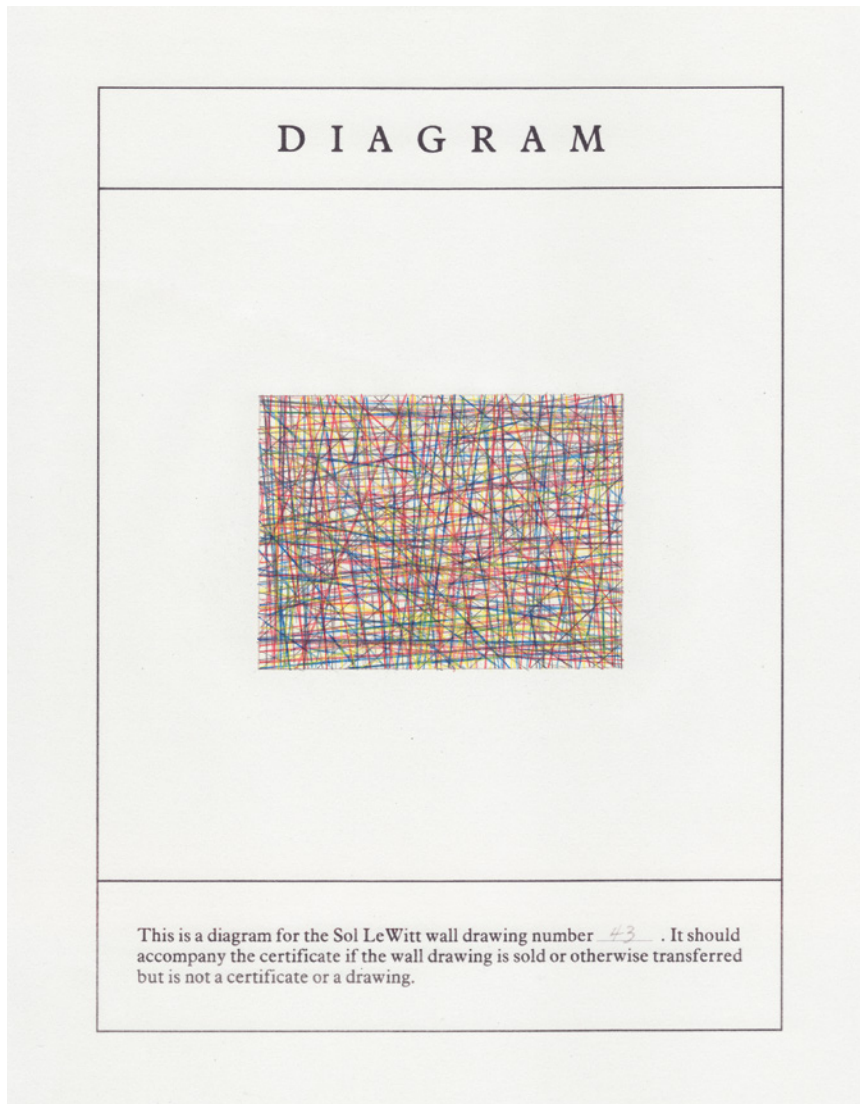
VM Comment avez-vous choisi le *Wall Drawing #43*? Est-ce qu'on vous l'a «prêté» ou l'avez-vous simplement interprété d'après les indications du catalogue?

ÉP Je n'avais pas envie de m'adresser à l'*Estate* LeWitt. Je me suis donc tournée vers Ghislain Mollet-Viéville, parce que je ne connaissais pas d'autres propriétaires de *wall drawing* et que je connaissais bien celui-ci, puisqu'il est exposé au Mamco. Les couleurs du dessin et la date de sa première réalisation sont indiquées sur le certificat. Le *Wall Drawing #43* est daté de mai 1970, il fait donc partie des premiers, puisque LeWitt a commencé ses dessins muraux en 1968. Pour Ghislain Mollet-Viéville, le *Wall Drawing #43* est le premier dessin dans la réalisation duquel le hasard tient une grande place. C'est aussi le premier dessin qui doit couvrir uniformément l'entière surface du mur. C'est à mettre en regard de ce que dit LeWitt dans «Dessins muraux»: «Je voulais faire une œuvre d'art qui soit aussi bidimensionnelle que possible.» Et plus loin: «Il est possible de considérer les côtés d'objets tridimensionnels simples comme des murs et de dessiner dessus<sup>21</sup>.» C'est à partir de là que j'ai voulu réaliser un *wall drawing* sur un mur rendu tridimensionnel. J'ai fait cette proposition à Ghislain en lui demandant s'il était d'accord de me prêter son œuvre. Il estimait avoir une responsabilité par rapport aux consignes de LeWitt, nous avons donc discuté de la question du volume, des manières de réaliser le dessin, des crayons et de la densité des traits, puisqu'il est indiqué dans le certificat: «des traits uniformément dispersés avec un maximum de densité».

IP Comment avez-vous préparé le mur?

20 Alicia Legg, éd., *Sol LeWitt*, New York, The Museum of Modern Art, 1978.

21 Sol LeWitt, «Dessins muraux», trad. C. Vasseur, *op. cit.*, p. 53; première publication «Wall Drawings», in G. Battcock, «Documentation on Conceptual Art», *Arts Magazine*, vol. 44, n°6, avril 1970, p. 45.



Émilie Parendeau, A LOUER #6  
(Sol LeWitt, *Wall Drawing #43*, 1970), 2011.  
Fac-similé du certificat augmenté

- ÉP J'ai voulu préserver un lien fort avec les murs sur lesquels sont habituellement réalisés les *wall drawings*. J'ai donc découpé de quoi réaliser un cube dans l'un des murs de l'espace d'exposition. J'ai aussi adapté le texte du *wall drawing* au contexte tridimensionnel en ajoutant « bord à bord » à la partition. L'arête devient le point de départ d'un trait et le point d'arrivée d'un autre de la même couleur, mais pas forcément de la même inclinaison. L'idée n'était pas de faire un petit *wall drawing* sur chacune des faces, mais un seul sur les six faces du cube, que l'on pourrait déplier. Cela reste un mur.
- IP Sur le diagramme original, les lignes s'arrêtent parfois au milieu du dessin, elles ne vont pas jusqu'au bord.
- ÉP Oui, j'ai aussi modifié le diagramme sur lequel j'ai continué les traits... [rises]
- VM Le résultat a un aspect très différent de l'original, vous avez remplacé une discontinuité par une continuité.
- ÉP Je me rends compte maintenant que ce diagramme reste un espace bidimensionnel. Il aurait été peut-être plus juste de faire un cube. Finalement, c'est comme un détail de l'œuvre à faire. Pour LeWitt, le diagramme n'était pas un modèle à reproduire, mais plutôt une indication. Par exemple, la densité des traits varie dans les différentes réalisations d'un même *wall drawing*.
- IP Avez-vous ensuite délégué ces instructions modifiées à François Aubart ?
- ÉP Oui, j'ai écrit à François en précisant qu'il s'agissait d'un « redoublement du principe de délégation ». Mon mail continuait comme ceci :

Cher François, suite à notre discussion d'hier, tu trouveras ci-dessous mes instructions concernant la réalisation du *Wall Drawing #43* de Sol LeWitt qui constituera, si tu t'y tiens, « A LOUER #6 ».

#### Étape 1

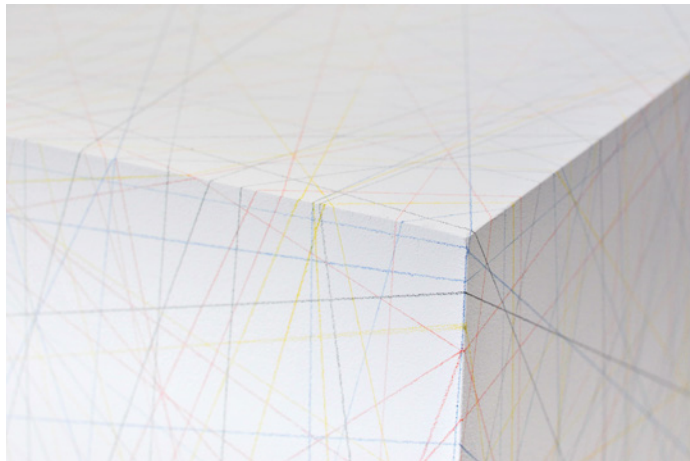
« *It is possible to think of the sides of simple three-dimensional objects as walls and draw on them*<sup>22</sup>. »

Suivant cette phrase écrite par Sol LeWitt dans son texte « *Wall Drawings* » (*Arts Magazine*, avril 1970), il s'avère possible de réaliser un *wall drawing* sur un objet tridimensionnel. Je te demande donc de

22 « Il est possible de considérer les côtés d'objets tridimensionnels simples comme des murs et de dessiner dessus. » *Ibid.*



Émilie Parendeau, A LOUER #6  
(Sol LeWitt, *Wall Drawing #43*, 1970),  
2011. Vue d'exposition, Mosquito Coast  
Factory, Campbon



Émilie Parendeau,  
A LOUER #6  
(Sol LeWitt, *Wall Drawing #43*,  
1970) (détail),  
2011

prélever du mur sur lequel tu imaginais réaliser le *Wall Drawing #43* les éléments nécessaires à la réalisation d'un cube de soixante centimètres de côté.

Une fois ce cube construit, je te prie de l'enduire et de le peindre en blanc. Puisque comme nous dit LeWitt dans ce même texte : « *When color drawings are done, a flat white wall is preferable*<sup>23</sup>. »

## Étape 2

*Wall Drawing #43* (augmenté) : « *Straight lines of different lengths, FROM EDGE TO EDGE, drawn at random, using four colors, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall*<sup>24</sup>. »

Bien que LeWitt écrive dans son texte « *Doing Wall Drawings* » (Art Now, juin 1971), « *The artist must allow various interpretations of his plan. The draftsman perceives the artist's plan, then reorders to his own experience and understanding*<sup>25</sup> », permets-moi de te faire part de quelques usages et principes.

Ainsi, pour être au plus près des données de ce *wall drawing*, il te faudrait :

- utiliser une règle
- déployer chaque ligne sur toute la largeur de la face du cube
- utiliser les couleurs données par LeWitt dans le certificat, soit le rouge, le jaune, le bleu et le noir
- commencer par tracer, pour chacune des couleurs, une ligne au hasard sur une des faces du cube ; puis continuer en utilisant les points d'arrivée de ces lignes comme points de départ pour les lignes de la face adjacente
- obtenir un dessin homogène sur chacune des faces du cube
- tendre vers une densité maximum. Au sens strict, une densité maximum correspondrait à une surface noire ; j'en ai discuté avec Ghislain Mollet-Viéville (le prêteur de l'œuvre), LeWitt lui aurait dit : « Tu t'arrêtes quand le résultat te plaît. »
- recouvrir chacune des six faces du cube

Enfin, les usages et principes ayant des limites, je fais mienne cette phrase de LeWitt : « *The draftsman may make errors in following the plan without compromising the plan. All wall drawings contain errors, they are part of the work*<sup>26</sup>. »

23 « Quand sont réalisés des dessins en couleur, un mur blanc et lisse est préférable. » *Ibid.*

24 « Lignes droites de différentes longueurs, D'UN BORD À L'AUTRE, tracées au hasard, utilisant quatre couleurs, uniformément dispersées avec une densité maximale, couvrant la surface entière du mur. » [Trad. J.-M. Bolay]

25 « L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres. » Sol LeWitt, « Faire des dessins muraux », *loc. cit.*, p. 54.

26 « Le dessinateur peut commettre des erreurs en suivant le plan sans compromettre celui-ci. Tous les dessins muraux contiennent des erreurs, elles font partie de l'œuvre. » *Ibid.*

François a réalisé ce travail avec l'aide d'un dessinateur. Cela lui a demandé beaucoup de temps et d'énergie.

- VM Est-ce que vous avez soumis le résultat à Ghislain Mollet-Viéville dans la logique du processus de médiation ou de transmission que vous avez mis en place ? En tant qu'agente de cette pièce, votre intervention avait aussi un fort enjeu pour lui.
- ÉP Non, la discussion faisait partie du processus, mais ne concernait pas le résultat. Je pense que j'ai dû quand même le lui montrer par politesse, mais il y a une grande différence entre la courtoisie et le processus artistique.
- VM Dans sa manière de collectionner, Ghislain Mollet-Viéville est dans une position similaire à la vôtre. S'il n'est pas artiste, il joue avec les formes conceptuelles et leur invente des situations en fonction d'un contexte précis. Il adore les actualiser, non pas, à mon avis, dans un souci d'orthodoxie, mais avec une certaine créativité. Je trouve qu'à ce titre-là, le dialogue entre vous aurait eu une certaine saveur.
- ÉP C'est vrai que cela l'a amusé que je joue ce jeu, mais il avait plutôt la position du garant de l'artiste et de la réalisation orthodoxe de l'œuvre. J'ai dû lui apporter des éléments qui légitimaient ma proposition.
- IP Ce *wall drawing* a ensuite été montré à Brest pour « A LOUER #6bis ». Est-ce qu'il a fallu en réaliser un nouveau ?
- ÉP Oui. François Aubart a été invité à représenter cette exposition quelques mois plus tard. Il a transmis mon message contenant les instructions à Joëlle Le Saux, historienne de l'art et enseignante à l'École des beaux-arts de Brest. Mon message original ne comportait pas de conseils d'exécution mais des consignes, et il y a ajouté des commentaires : « Joëlle, deux conseils à ce sujet, il faut tailler les crayons très régulièrement pour que les traits soient toujours de la même épaisseur, le mieux est en fait que tu sois assistée d'une personne qui te les taille après un ou deux traits pendant que tu continues avec un autre crayon. Le jaune est la couleur la moins intense, donc c'est celle pour laquelle il faut le plus de traits. De plus, lorsqu'un trait jaune coupe une autre couleur il a tendance à faire baver ce dernier, donc dans la mesure du possible je te conseille de commencer par le jaune. »
- VM Ce qui est intéressant, c'est que François Aubart, le commissaire, transmet une expérience, alors que vous, vous êtes l'artiste et vous n'avez pas mis la main à la pâte.

- ÉP Je n'ai effectivement jamais réalisé de *wall drawing* de LeWitt.
- JMB François Aubart a donc re-délégué le travail. Avez-vous été partie prenante de cette décision ?
- ÉP Il m'a consultée et comme l'idée était que ce soit la même exposition, je lui ai dit de refaire le même projet : prélever du mur de quoi faire un second cube et faire un nouveau dessin. Il m'a aussi proposé de présenter le cube qui était exposé à Mosquito Coast Factory, ce que j'ai accepté.
- VM Il y avait donc deux cubes à Brest, vous avez alors montré deux fois le même *wall drawing* en même temps et au même endroit. Vous êtes allée encore plus loin dans la désobéissance aux principes de la succession.
- ÉP Je n'ai jamais lu que LeWitt avait dit qu'on ne pouvait pas faire deux *wall drawings* simultanément dans deux endroits différents. Ils sont tous restés exposés au MASS MoCA quand il y a eu la grande exposition à Metz<sup>27</sup>. Il y avait donc des *wall drawings* qui étaient dans les deux expositions. De plus, Ghislain m'a bien autorisée à faire ce dessin, alors qu'il était déjà présent au Mamco.
- VM Cependant, dans votre cas, non seulement il est au Mamco, mais il est encore deux fois dans le même lieu à Brest. C'est comme si Ghislain Mollet-Viéville faisait son *wall drawing* deux fois dans le même espace sans continuité. Je n'ai jamais vu ça [rires].
- IP Vous disiez avant que vous ne vous imposiez pas de ne pas faire. Est-ce à dire que vous pensez qu'il y a des choses qui peuvent se passer dans le processus du « faire » ou est-ce un pan de l'œuvre qui ne vous intéresse pas ?
- ÉP Je pense que je ne fais généralement pas, parce que j'ai le sentiment de ne pas savoir faire. J'ai fait une école des beaux-arts, mais j'ai l'impression d'en être sortie en ayant réussi à n'apprendre aucun savoir-faire. Je ne sais même pas visser une vis.
- JMB Ce n'est donc pas ce que vous cherchiez à y apprendre ?
- ÉP Exactement. Je voulais pouvoir travailler plus tard dans l'administration d'un lieu d'exposition. Je me disais que si je voulais avoir

<sup>27</sup> Exposition permanente « Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective », North Adams, Massachusetts Museum of Contemporary Art et « Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007 », Metz, Centre Pompidou Metz, Louvain, M-Museum, 2013.



un poste intéressant, il fallait que je connaisse l'art. Après mes études d'administration, j'ai donc commencé par une année d'histoire de l'art à l'université de Grenoble, mais je me suis finalement dit qu'il valait mieux faire les Beaux-Arts. Et là, pour avancer dans le cursus, il fallait faire des choses, de la peinture, du dessin, de la sculpture, de la photographie... j'ai été obligée de mettre la main à la pâte. Je l'ai fait avec les outils que j'avais, qui étaient ceux que j'avais appris en étudiant l'administration, ce qui faisait beaucoup rire mes professeurs.

JMB Qu'est-ce que cela signifie concrètement d'utiliser des outils administratifs en art ?

ÉP Un des exercices de première année était, par exemple, de dessiner une forme faite avec un sac poubelle. Comme je ne savais pas dessiner en perspective, je l'ai accroché au mur le plus à plat possible et j'ai dessiné les marques de pliures qui restaient, soit une dizaine de traits. Quand il a fallu reporter ce dessin sur un format grand aigle, j'ai utilisé une calculatrice et la règle de trois. C'était très étonnant pour mon enseignant que l'on puisse dessiner à la calculatrice.

IP Vous vous demandiez comment donner le change ? Comment réussir à vous acquitter de ce qu'on vous demandait sans apprendre à dessiner ?

ÉP Il y avait des exercices, il fallait bien les faire, même si cela me terrorisait. D'une certaine manière, je regrette d'être toujours incapable de faire un schéma ou de dessiner, alors que j'ai fait les Beaux-Arts. Je n'en tire pas de gloire.

IP On a vu au cours de cette discussion que vous échappiez à la dimension matérielle des œuvres que vous produisez ou activez. Le degré zéro d'une activation serait de regarder l'œuvre – toute activation se fait toujours par rapport au maintenant – mais vous activez aussi parfois des pièces qui ne sont pas visuelles, comment cela se passe-t-il ?

ÉP La dimension matérielle est pour moi extrêmement importante. La première œuvre que j'ai faite dans le cadre d'A LOUER était une pièce de Lawrence Weiner<sup>28</sup>. Il s'agissait de faire exploser des pétards dans le lieu d'exposition, avec tout ce que cela impliquait d'odeurs, de sons, de surprises. C'était la réalité tangible de l'œuvre liée aux sens qui m'intéressait.

28 Émilie Parendeau, « A LOUER #1 », Le réfectoire, ENBA, Lyon, 2009.

VM Comment vous positionneriez-vous par rapport à la génération des appropriationnistes ou des simulationnistes des années 1980 ?

ÉP La grande différence, c'est qu'il s'agit pour moi de présenter l'œuvre d'un artiste. Ce n'est pas une remise en cause de son auctorialité. C'est pour cette raison que je n'ai pas le sentiment de faire de l'appropriation. Lorsqu'un artiste me dit que je dépasse les bornes, je l'écoute, parce que c'est important qu'il puisse continuer de reconnaître son œuvre. S'il n'accepte plus de dire qu'il en est l'auteur, alors ça ne joue pas, c'est ma limite. Cela dit, je ne sais pas ce qu'aurait dit LeWitt... Comme j'avais des doutes, je n'ai pas fait appel à la succession.

Entretien réalisé à Genève,  
le 30 janvier 2018

Artiste, Émilie Parendeau prépare actuellement une thèse de doctorat qui porte sur les multiples Fluxus qu'a édités George Maciunas dans les années 1960 et 1970. Dans son travail artistique, elle s'attache à interpréter les œuvres d'autres artistes, moins pour y introduire ses propres préoccupations qu'en vue de les actualiser en fonction de leur contexte d'apparition. Elle a réalisé la plupart de ses activations dans le cadre du projet A LOUER ([www.alouer-project.net](http://www.alouer-project.net)). Lauréate en 2016 du Prix culturel Manor Genève, elle a été invitée par le Mamco à réaliser une exposition personnelle intitulée « Ça m'inquiète toujours ces sirènes ».

# Claude Rutault

Au principe de l'œuvre de Claude Rutault est la « définition/méthode ». Soit, comme l'explique l'artiste dans son « Lexique », l'« ensemble de toutes les données écrites proposant un résultat à atteindre et les modalités, tout ou parties, pour y parvenir, au-delà de la nécessaire présence de l'artiste. la d/m est à la fois la plus générale possible, afin de pouvoir être réalisée dans tous les lieux où l'on rencontre d'habitude des œuvres d'art, et la plus spécifique, c'est-à-dire capable de prendre en compte les imprévus de tel ou tel lieu ou de telle ou telle situation<sup>1</sup>. » Par extension, il est au principe de la d/m qu'elle soit « prise en charge » par l'acquéreur ou « l'exposant » d'une œuvre de Claude Rutault. Ainsi, l'artiste n'est-il pas ici celui qui met en œuvre sa pièce mais bien celui qui, par protocole, met au point les conditions de son accomplissement. C'est dans le jeu complexe de ce faire prescrit par d'innombrables d/m, que s'est engagée Émilie Parendeau. Scrupuleuse et malicieuse tout à la fois, peut-être est-elle la preneuse en charge idéale des œuvres de Claude Rutault. L'entretien qui suit complète le dialogue poursuivi par les deux artistes depuis plus d'une dizaine d'années.

Émilie Parendeau

En 1986, les collectionneurs Daniel Bosser et Michel Tournereau prenaient en charge *une toile chasse l'autre 2*, qui est la définition/méthode (d/m) 19<sup>2</sup> – telle que mentionnée dans la nomenclature du catalogue Flammarion paru en 2000. Les deux toiles de cette d/m, qui étaient blanches au moment de la prise en charge, devaient adopter la couleur du mur d'accueil et passer d'un mur à l'autre selon un rythme défini par les preneurs en charge. Comment s'est passée l'actualisation de cette d/m 19 par ces deux collectionneurs ? Comment les décisions quant aux couleurs ou aux changements de murs ont-elles été prises ?

Claude Rutault

Les collectionneurs me signifient généralement les actualisations, parce qu'il y a une histoire du travail qui se fait et qui s'archive. Autrement, ils n'ont pas besoin de moi, ils sont libres. À partir du moment où ils respectent le texte, je n'ai rien à dire. Dans ce cas précis, je suis venu régulièrement regarder ce qui se passait, mais Daniel et Michel étaient suffisamment aguerris pour ne pas avoir besoin de moi. Ils ont tout fait, ce qui est l'idéal, d'une certaine façon.

<sup>1</sup> Cat. *claudio rutault*, Musée de Grenoble *et al.*, 1992, p.57.

<sup>2</sup> Claude Rutault, *définitions/méthodes, le livre. 1973-2000*, Paris, Flammarion 4, 2000, p.954.

- ÉP L'autonomie du collectionneur dans la prise en charge serait donc un idéal? Peut-il être autonome au point de ne plus vous signifier les changements d'état de l'œuvre?
- CR Oui, tout à fait.
- Valérie Mavridorakis  
Vos textes sont souvent ouverts, ne laissent-ils pas une part d'imagination à celui qui réalise l'actualisation?
- CR Il y a une marge de manœuvre, oui. Cependant, il ne faut pas qu'il y ait de contradiction entre le texte et le résultat. Le résultat doit être conforme au texte.
- VM Lorsque vous avez conçu les définitions/méthodes en 1973, aviez-vous déjà ce type de relation avec le collectionneur en tête? C'est-à-dire impliquant une autonomie et un suivi des modifications?
- CR Non, pas à l'époque. En l'occurrence, pour cette d/m, Daniel Bosser et Michel Tournereau ont fait le travail de prise en charge seuls. Ils ne m'ont pas demandé quand ils ont fait circuler les toiles d'un côté à l'autre de la pièce. Ils me l'ont proposé, j'ai dit oui et ils l'ont réalisé.
- VM Vous avez tout de même dit oui.
- CR Oui, même s'ils avaient déjà réactualisé la d/m avant de me le proposer. Nous étions entre gens de connaissance, c'était un peu « triché » – non, pas triché, prévisible. Nous savions ce que les uns et les autres pensaient, ce qui facilitait beaucoup les choses.
- VM Y a-t-il des cas inverses où l'acheteur refuse de prendre en charge l'œuvre?
- CR Oui. Il y a deux mois, j'ai par exemple installé la d/m 145. *redoublement 4*<sup>3</sup> dans un grand appartement de quatre cents mètres carrés au boulevard Saint-Germain à Paris. Elle avait été achetée deux ans

3 définition/méthode 145. *redoublement 4*, 2012: « cette peinture développe la série des *redoublements* contenus dans les définitions/méthodes *redoublements 1, 2, 3*. toutes les toiles, de format standard, sont peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées. utilisation d'un seul mur, grand de préférence, sur lequel deux séries de toiles se superposent. la première série couvre la totalité du mur. certaines toiles sont accrochées face au spectateur, d'autres sont retournées contre le mur, montrant leur châssis. la seconde série est identique à la première, mêmes toiles, même disposition, même jeu d'accrochage. certaines toiles de face, d'autres retournées, sans que ce soient obligatoirement les mêmes que pour la première série. cette seconde série glisse en bloc vers la gauche. ainsi les toiles se chevauchent. ce décalage a pour conséquence que les toiles à gauche de la configuration sont soit tronquées soit retirées. enfin certaines toiles de la série ne sont pas accrochées. » C. Rutault, *dé-finitions/méthodes 1973-2016*, Genève, Éditions du Mamco, 2016, p. 2212.

auparavant, sans pour autant avoir été installée. Il y avait des lambris au mur et la dame qui était là m'a dit qu'elle ne voulait pas que l'on accroche une toile sur le bois. Je lui ai dit: « Écoutez, je ne suis pas décorateur, moi, je fais de la peinture! »

- VM C'est vous qui avez pris cette actualisation en charge? Comment cette œuvre s'est-elle retrouvée chez cette dame?
- CR Elle l'avait achetée à ma galerie, Perrotin, mais elle était incapable de la prendre en charge elle-même. Elle avait vu des photos de l'œuvre lors de sa présentation à New York en 2012. C'était réalisé en noir, elle trouvait cela bien et elle souhaitait la même chose. C'est moi qui l'ai actualisée, mais nous n'avons pas fait absolument pareil chez elle; même si c'était sur le même principe, les dimensions étaient différentes. Elle a protesté lorsqu'elle a vu que nous allions peindre jusqu'au sol les lambris sur lesquels était accrochée la toile. C'est un peu cela le problème avec ce genre d'acheteur, il y en a évidemment qui sont au courant de ma manière de travailler, mais la plupart sont complètement en dehors de ce genre de considérations.
- ÉP Il y aurait donc deux catégories de collectionneurs? Ceux qui comprennent le travail et jouent le jeu et ceux qui ne souhaitent pas prendre part au processus de prise en charge ou n'en voient pas les enjeux?
- CR Ou qui les subissent. Ils sont satisfaits du résultat, mais si je ne suis plus là ou s'il n'y a pas quelqu'un qui connaît bien mon travail, il ne peut exister et n'existera plus.
- VM Il y a donc une sorte de malentendu avec ce type de collectionneur?
- CR Oui, la personne dont j'ai parlé ne s'est pas intéressée au processus, elle a seulement acheté son résultat.
- ÉP Est-elle consciente du fait qu'il est possible de changer par la suite la couleur du mur et de repeindre le tableau?
- CR Je pense qu'elle le sait. Ou du moins qu'elle en a une vague idée. Mais je suis sûr que si elle déménage, elle demandera à la galerie de venir refaire l'œuvre.
- ÉP Vous exposez actuellement au Musée Picasso à Paris<sup>4</sup>; comment s'est passée la prise en charge de vos œuvres par cette institution?

4 Exposition « Picasso-Rutault. Grand écart », Musée Picasso-Paris, 20 novembre 2018 – 12 mai 2019.



Claude Rutault, d/m 389. *TRANSIT*, 1983.  
Vue de l'exposition « Grand écart », Musée national Picasso-Paris, 2019



Claude Rutault, d/m 102. *éléments en ligne*, 1976.  
Vue de l'exposition « Grand écart », Musée national Picasso-Paris, 2019

- CR J'ai fait moi-même la sélection de mes définitions/méthodes et des œuvres de Picasso pour qu'il y ait un jeu de regard entre elles. L'exposition se situe au rez-de-chaussée du musée. Dans chacune des salles, mes œuvres dialoguent avec celles de Picasso.
- ÉP Vous étiez donc le preneur en charge.
- CR Oui, si l'on veut. J'ai réalisé seul la prise en charge de mes œuvres, mais ce n'était pas non plus un travail extraordinaire.
- ÉP Pourtant, dans votre travail, il y a toujours, *a priori*, la présence du preneur en charge, de celui qui propose une actualisation selon des modalités circonstancielles. Ce qui n'était pas le cas ici, puisque vous avez vous-même actualisé votre travail.
- CR Oui, c'est vrai. Je pense que ce serait intéressant que je n'aille voir une exposition de mes œuvres dans un musée qu'une fois celle-ci terminée. Ce serait ainsi le musée ou le collectionneur qui prendrait en charge le travail et qui ferait l'exposition. C'est bien cela le but de la chose : normalement, le travail doit pouvoir continuer sans moi.
- ÉP C'est donc vous qui avez également choisi les couleurs des toiles et des murs ?
- CR Non, ce n'est pas moi qui les ai choisies. Les couleurs des définitions/méthodes exposées ont été en partie choisies par Quentin Lefranc, un jeune artiste avec lequel je travaille, et par le Musée Picasso. La d/m 102. *éléments en ligne*<sup>5</sup> de la collection Billarant était également exposée. C'est donc Jean-Philippe et Françoise Billarant qui ont choisi la couleur pour cette pièce. Il y avait également la d/m 53. *le dessin du mur 1*<sup>6</sup>, qui est dans la collection d'Éric Decelle.

5 définition/méthode 102. *élément en ligne*, 1976 [dans cette édition, « élément » est au singulier. NdÉ]: « une série de formes rectangulaires s'enchaînent selon un processus évident. rupture(s) du processus dans le développement de la série. les éléments sont peints de la même couleur que le mur sur lequel ils sont accrochés. la peinture commencée dans un lieu peut très bien continuer dans un autre – n'appartenant pas au preneur en charge – sans que cette première partie disparaisse. ils restent la propriété du même preneur en charge. bien que différente, elle porte le même titre avec la mention *suite*. Cette suite déplacée reprend comme point de départ la dernière forme de l'espace précédent. la peinture n'est donc limitée ni dans l'espace ni dans le temps. » C. Rutault, *dé-finitions/méthodes 1973-2016*, *op. cit.*, p. 2162.

6 définition/méthode 53. *le dessin du mur 1*, 1975: « sont utilisées des formes standard. la peinture comprend un minimum de trois toiles, un format figure, un format paysage et un format marine. il est possible d'en ajouter en fonction des dimensions ou de la configuration du mur. le preneur en charge décide de la répartition des toiles. chaque toile est accrochée au plus près d'une des limites d'un mur, prenant appui sur le mur contigu, sur le plafond ou sur le sol. les toiles ne doivent pas se toucher. on respectera le sens d'accrochage de chaque toile, vertical pour les formats figure, horizontal pour les autres. toutes les toiles sont peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées. » *Ibid.*, p. 2109.

- VM Pourquoi avez-vous exposé des pièces appartenant à des collectionneurs ?
- CR Parce que je trouvais bien d'introduire des collectionneurs et leurs décisions dans une exposition au Musée Picasso.
- ÉP L'œuvre de la collection Billarant fait vingt mètres de long. Est-ce que les collectionneurs ont pu choisir le format des toiles de leurs œuvres ?
- CR Pas dans ce cas puisque celle-là était déjà faite. C'est une œuvre qui avait déjà été installée et il y avait un ensemble de toiles qui lui correspondait.
- VM Comment avez-vous travaillé par rapport à Picasso ? Était-ce inhibant de vous confronter à lui ?
- CR Ce qui m'intéresse dans cette confrontation, c'est la nature même de mon travail en regard de celui d'un boulimique de la peinture, qui n'arrête pas de produire, qui est très mondain, etc. Cependant, la vraie rupture entre le travail de Picasso et le mien, c'est que je change la manière de produire des œuvres. La rupture est dans le fait de modifier radicalement le mode de production. En vrai, il n'y a pas de comparaison possible avec Picasso, nous sommes à l'opposé. Picasso fait des tableaux, il est dans une conception classique de la peinture. Je voulais montrer cette différence en confrontant les œuvres, mais ça a été compliqué. Il y avait beaucoup d'expositions sur Picasso au moment où j'ai dû faire une sélection, une partie des œuvres qui m'intéressaient n'étaient pas disponibles. Il y a eu aussi des incompréhensions quant à mon intention.
- VM C'est vraiment une confrontation de peintre à peintre. Comment exposez-vous cette différence entre Picasso et vous ? Nous connaissons bien votre travail, mais qu'en est-il du public ?
- CR Le public est bien obligé de se démerder [rires]. Par rapport à ma confrontation à Picasso, je participe aussi à l'exposition « Chefs-d'œuvre ! » également au Musée Picasso<sup>7</sup>, en parallèle de la mienne. J'y montre la d/m 272. *entourant l'absence de tableau*, qui interroge justement cette idée de chef-d'œuvre<sup>8</sup>. C'est la dernière œuvre de l'exposition.
- VM Pour revenir à la problématique du preneur en charge, j'aimerais à présent aborder le cas des artistes qui reprennent votre travail, comme Émilie Parendeau, qui est ici avec nous. Y a-t-il d'autres artistes en dehors d'Émilie qui vous ont proposé de prendre en charge des œuvres ?

- CR Non.
- VM Le fait qu'elle soit artiste change-t-il quelque chose par rapport à la prise en charge des collectionneurs ? Lorsqu'elle actualise l'une de vos œuvres, elle fait aussi son œuvre, d'une certaine manière.
- CR Personne n'est parfait ! Le fait qu'elle soit artiste ajoute quelque chose, oui, mais je suis assez libéral avec cela. Mon travail est de faire des propositions et de voir ce que les gens peuvent en tirer. Cela dit, on se connaît quand même assez bien, Émilie et moi. Il y a une forme de connivence, et même si je ne vois pas tout ce qu'elle fait, je lui fais confiance *a priori*.
- VM Lorsqu'elle prend en charge votre travail, elle opère quelques petits déplacements par rapport à vos instructions. À l'occasion de l'exposition au centre d'art Bétonsalon<sup>9</sup>, par exemple, elle a actualisé la d/m 50. *exposition-limite 1*<sup>10</sup>. Mais, au lieu de peindre le mur et la toile d'une couleur différente à chaque passage, elle a décidé de ne les repeindre qu'en blanc. Elle a donc introduit une décision et une modification des instructions. Dans ce cas, c'est une interprétation de la définition/méthode.
- CR Oui, normalement mon travail ne doit pas être figé.
- ÉP Certes, mais dans cette d/m que j'ai actualisée, il est quand même écrit qu'il faut choisir une couleur différente à chaque fois.

7 Exposition « Picasso. Chefs-d'œuvre ! », Musée Picasso-Paris, 3 septembre 2018 – 13 janvier 2019.

8 définition/méthode 272. *entourant l'absence de tableau*, 1985 : « un mur sur lequel sont accrochées un certain nombre de toiles peintes de la même couleur que lui. ces toiles forment un ensemble relativement compact. au centre un vide plus ou moins important, place d'un tableau ou d'un dessin qui n'est pas là. a-t-il été décroché, l'attend-on ? le preneur en charge n'est pas obligé de posséder le tableau. il peut choisir n'importe quel tableau excepté *un dimanche après-midi à la grande jatte*. par contre le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre doivent figurer au descriptif. une ou deux toiles seront identiques au tableau. les autres plus petites ou plus grandes mais de dimensions proches. ni le nombre ni l'accrochage ne sont déterminés à l'avance et peuvent toujours donner lieu à repentir. rien n'est fixe d'une réalisation à l'autre. » C. Rutault, *dé-finitions/méthodes 1973-2016, op. cit.*, p. 2365. Pour son exposition au Musée Picasso, Claude Rutault a transformé cette d/m comme suit : « définition/méthode 272. *en attendant le chef-d'œuvre (entourant l'absence de tableau)*, 1985. un mur sur lequel sont accrochées un certain nombre de toiles de forme ovale peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées. ces toiles forment un ensemble relativement compact. au centre un vide, plus ou moins important, la place d'une peinture absente. a-t-elle été accrochée, l'attend-on ? ni le nombre de toiles, ni l'accrochage, ne sont déterminés à l'avance et peuvent toujours donner lieu à repentir. rien n'est fixe d'une réalisation à l'autre. l'attente. » *In Picasso-Rutault. Grand écart*, Paris, Musée Picasso / Marval Ruevisconti, 2018, p. 35.

9 Émilie Parendeau, exposition « A LOUER #3 », Bétonsalon, Paris, 18 septembre 2010.

10 définition/méthode 50. *exposition-limite 1*, 1976 : « ancien titre : travail de peinture. date : ... durée : 12 heures, de 8 à 20 heures. réalisation : peinture : 1/2h. séchage : 1/2h. exposition : 1/2h + 1/2h = 1h. cycle : 1/2h + 1/2h + 1h = 2h. nombre de cycles : 12 : 2 = 6. nombre d'espaces = nombre de cycles = 6. largeur du support = longueur du mur : 6. hauteur du support = hauteur du mur. preneur en charge : ... adresse : ... à chaque cycle le support est peint de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché. » C. Rutault, *dé-finitions/méthodes, le livre. 1973-2000, op. cit.*, p. 1013.

- CR Je ne m'en souviens pas.
- VM Elle a donc transgressé l'instruction, comment avez-vous réagi ?
- CR Cela fait partie du jeu. Elle ne fait qu'ajouter une possibilité au travail. Les choses se sont formées petit à petit. Certaines d/m vont se figer et d'autres vont complètement changer. L'idée, c'est quand même que le travail m'échappe d'une certaine façon, qu'il évolue, qu'il reste dans la lignée de quelque chose de non fini.
- VM Mais, tant que vous êtes là, il y a une négociation avec le preneur en charge. Émilie vous a-t-elle demandé votre accord ?
- CR Oui, elle me l'a demandé.
- VM La négociation faisait partie du processus avec Émilie, et c'est là aussi que se situe son travail d'artiste.
- CR Dans ce cas-là, effectivement. Mais il y a des gens qui ne font pas comme cela et avec lesquels il n'y a pas forcément de négociation. Des collectionneurs comme les Billarant ne me demandent pas tout le temps si je suis d'accord ou non avec une actualisation. Ils ne me demandent rien.
- VM Mais est-ce qu'ils transgressent vos instructions de la même manière qu'Émilie ?
- CR Pas assez.
- VM Il y a pourtant une différence entre le collectionneur qui respecte votre autorité d'artiste et l'artiste qui la respecte tout autant, mais dont le parti pris est de vous proposer quelques pas de côté. Il s'agit de deux types de preneurs en charge différents.
- CR Oui, bien sûr. Et quand j'actualise une définition/méthode pour un collectionneur, c'est encore différent. J'ai par exemple récemment actualisé une pièce chez Éric Decelle à Bruxelles – Éric est la première personne qui m'ait acheté une œuvre, il est mon premier collectionneur. Chez lui, il y a deux murs avec un arrondi, j'ai donc décidé de faire l'actualisation sans suivre à la lettre mes propres instructions.
- VM En l'occurrence il s'agit de votre travail. Mais avez-vous demandé son accord à son propriétaire, Éric Decelle ?
- CR Non, mais je l'ai informé. Je lui ai envoyé un dessin de ce que j'allais faire avec son œuvre.

- VM Est-ce qu'Émilie pourrait ne pas vous avertir quand elle reprend quelque chose ? Ou est-ce qu'il est au principe de votre relation qu'elle vous prévienne ?
- ÉP Je demande l'autorisation, mais sans dire : « Je vais faire cela. » Je fais une proposition.
- VM Finalement, les rapports avec tous les preneurs en charge fonctionnent sur une relation de confiance.
- CR Oui, bien sûr. Cela dit, il peut très bien y avoir des choses que je ne vois pas, qui m'échappent ou qui sont en veilleuse. Peut-être qu'un jour, si le travail continue, il y a des choses qui ressortiront, qui n'auront pas été actualisées depuis trente ans.
- VM Est-ce que cela signifie que vous vous attendez à découvrir des choses de votre propre travail à travers l'interprétation qu'en font les preneurs en charge ?
- CR J'en découvrirai difficilement dans trente ans, mais l'idée est que, si des personnes sont convaincues d'un certain nombre de principes, il y aura à la fois une perte et un gain dans les actualisations futures. C'est aussi pour cela que ma fille, Ninon, informe ses enfants de mon travail. Cela marche assez bien, et si, pour l'instant, c'est encore superficiel, ils sont sensibilisés. Ils ne remettent pas mon travail dans le contexte de l'histoire de l'art, ce qui n'est d'ailleurs pas un problème. Mais ils sont quand même assez grands pour voir ce que cela implique.
- VM Quand vous dites que dans les actualisations futures, lorsque vous ne serez plus là, il se produira une potentielle perte, de quelle perte s'agit-il ? De la fidélité à ce que vous visualisiez ?
- CR C'est-à-dire qu'il ne faudrait pas que le travail se fige. C'est ça le problème. Or, au bout d'un certain temps, peut-être que certains diront d'un état d'une définition/méthode que c'est l'œuvre définitive. Que cette définition/méthode est comme cela, parce que les toiles ont été trouvées de cette manière dans le grenier, et qu'on peut simplement les accrocher ainsi. Je ne serai plus là pour les contredire.
- VM La fixation d'une actualisation serait donc une perte ?
- CR Oui. Mais j'admets qu'actualiser une définition/méthode est un travail exigeant. À la fois, ce n'est rien de repeindre une toile, et, à la fois, il faut s'y mettre. Je sais bien qu'il y a des gens qui se disent qu'ils doivent le faire depuis je ne sais pas combien de temps et qui ne le font pas.

- ÉP Vous avez peur que le travail ne se fige dans le futur, mais vous pourriez aussi avoir peur que certains musées ou institutions propriétaires d'une de vos œuvres proposent des actualisations qui ne soient pas conformes au texte. C'est un autre risque, non ?
- CR Oui. C'est évident qu'il y a toute une part du travail qui peut m'échapper ou qui va m'échapper, c'est sûr. J'en suis tout à fait conscient.
- VM Avez-vous déjà retiré de votre corpus une définition/méthode qui pouvait donner lieu à des malentendus ?
- CR Non. Mais je peux en retirer une lorsqu'elle fait double emploi avec une autre.
- VM Retirez-vous des textes qui ne vous semblent plus actuels ?
- CR Je dirais plutôt que je retire ceux qui ne sont plus utilisables ou trop compliqués. Les gens trouvent que mon travail est compliqué, ce qui n'est pas vrai, mais enfin, bon.
- ÉP Je sais qu'il y a eu des incompréhensions incroyables. Un musée, par exemple, ne comprenait pas vraiment votre idée d'actualisation et parlait de travail de réplification ! C'est très drôle ! Ils avaient le sentiment de faire une réplique de Claude Rutault alors qu'ils actualisaient une définition/méthode.
- CR C'est la confusion des mots... Il est évident qu'à partir du moment où l'on réalise un travail un tant soit peu exigeant, il va y avoir des dérives.
- ÉP Picasso n'avait pas ce problème...

Entretien réalisé à Vaucresson,  
le 8 novembre 2018

Claude Rutault (né en 1941) a rassemblé la somme des définitions/méthodes qu'il élabore depuis 1973 dans deux ouvrages successifs : *définitions/méthodes, le livre. 1973-2000* (Paris, Flammarion 4, 2000), puis *dé-finitions/méthodes 1973-2016* (Genève, Éditions du Mamco, 2016). Leurs prises en charge ont dernièrement donné lieu à des expositions personnelles entre autres à la Fondation CAB à Bruxelles (« monochrome 5 sur une grille de marelle », 2019), au Musée Picasso-Paris (« Picasso-Rutault. Grand écart », 2018), au Centre d'art contemporain de Saint-Restitut (« Claude Rutault de Poussin aux peintures-suicides, 1660 à 2012 », 2017), au Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou (« d'où je viens où j'en suis où je vais », 2015). Claude Rutault a conçu pour le Mamco de Genève un espace permanent auquel Marie-Hélène Breuil a consacré un ouvrage, *Claude Rutault – L'Inventaire* (les presses du réel, Mamco collection, 2015).

II

L'œuvre et ses agents



# Anita Molinero

Depuis le début des années 2000, Anita Molinero réalise ses sculptures en agissant directement sur des objets (poubelles, jeux pour enfants, phares automobiles, chaises roulantes, plots de chantier, etc.) ou des matériaux (panneaux de polystyrène, films adhésifs, par exemple) dont elle altère les formes en les chauffant et les brûlant. Au fil du temps, la maîtrise de ses outils et la connaissance des propriétés de ses matériaux s'étant accrues, c'est avec une précision instinctive qu'Anita Molinero façonne ses pièces, sans avoir recours à quelque étape de préconception. Parallèlement, l'artiste s'est entourée d'assistants qui ont adopté ses gestes, puis les ont adaptés à ses instructions. S'il ne s'agit pas de délégation à proprement parler, le savoir-faire spécifique dont procède la sculpture d'Anita Molinero repose sur un mode de communication particulier de ses intentions à ses collaborateurs et sur la compréhension intuitive de ces derniers.

Bénédicte le Pimpec

Nous nous intéressons à des artistes qui mettent en place des procédés de délégation. Nous entendons par là une manière récurrente de déléguer tout ou partie de la réalisation de leurs pièces à des assistants, à d'autres artistes ou parfois à des machines. Considérez-vous qu'il y a délégation dans votre pratique ?

Anita Molinero

Le terme de délégation n'est peut-être pas le bon en ce qui me concerne. Lorsque j'étais jeune, j'ai découvert que certains artistes déléguaient intentionnellement la fabrication de leurs œuvres en fonction d'un protocole artistique, mais je ne me situe pas du tout dans cette tradition-là. Je fais fabriquer, ou plutôt j'ai des assistants qui sont présents avec moi lorsque je réalise des pièces.

Valérie Mavridorakis

Pourriez-vous nous décrire la « fabrication » de l'une de vos pièces ?



Anita Molinero, vue de l'installation  
*Floraisons pour Nollopa*, Versailles, 2017-2018

- AM Oui, prenons l'exemple du projet que j'ai réalisé à Versailles. Yoann Gourmel [curateur associé au Palais de Tokyo] est venu me voir avec Jean de Loisy [président du Palais de Tokyo de 2011 à 2018] pour me demander un projet pour le Bassin du Miroir du château de Versailles<sup>1</sup>. Je devais être le choix de l'urgence, parce qu'ils m'ont laissé trois jours pour faire une proposition. Je suis allée voir le bassin qui donne l'impression d'être une masse verte, tellement il est imbriqué dans les bosquets. Il y a un effet d'optique, la perspective tracée par André Le Nôtre le fait paraître plus petit qu'il ne l'est. Cela m'a tout de suite arrangée, parce que j'ai compris que je pouvais en jouer. J'ai proposé une installation composée de poubelles rouges comme je ne l'avais jamais fait avant, plus baroque, d'où des images pourraient surgir.
- VM Est-ce que vous avez fait l'acquisition d'un stock de poubelles pour l'occasion ?
- AM Oui. Le projet était produit par le château de Versailles et c'est l'agence de production artistique ARTER qui s'est occupée de la réalisation. Ce n'était pas simple. J'ai demandé à ma galerie [galerie

1 Anita Molinero, installation *Floraisons pour Nollopa*, Bassin du Miroir, exposition « Voyage d'Hiver », jardins du château de Versailles, 22 octobre 2017 – 7 janvier 2018.

Thomas Bernard – Cortex Athletico, Paris] de faire un photomontage à partir d'œuvres existantes dans lesquelles j'avais utilisé des poubelles pour qu'ils aient une première idée du projet. Je suis ensuite revenue deux ou trois fois sur le site pour choisir des formes.

- BLP Faites-vous toujours des esquisses, des avant-projets ?
- AM Non, d'habitude je n'envoie pas d'image. Je vais sur place : il me faut les dimensions, les hauteurs précises des lieux dans lesquels je vais intervenir, ce qui me donne une idée du volume en fonction de la matière dont je dispose. Pour l'exposition au Palais de Tokyo<sup>2</sup>, je n'ai pas fait de dessins, j'y suis allée plusieurs fois. Mais je ne travaille pas toujours de la même manière.
- BLP De quoi cela dépend-il ?
- AM Du contexte. La plupart du temps, je ne donne ni projet ni dessin à l'avance. Je n'ai jamais imposé de manière de travailler, je m'adapte. J'aime faire des expositions bizarres ou inhabituelles, comme chez mon amie en Suisse où j'ai récemment transformé une voiture en galerie<sup>3</sup>. C'est dans ces moments-là que je trouve les pièces qui vont suivre. Je ne travaille pas beaucoup à l'atelier et je ne travaille pas toute seule. Je vais visiter mon stock ou mon garage de temps en temps parce que j'y trouve souvent des objets en vue de prochains projets.
- BLP Que peut-on trouver dans votre stock ?
- AM De tout ! L'autre jour, j'ai acheté de la limaille de fer. Cela sert à nettoyer les sols. Elle est magnifique, je l'ai pendue au mur dans ma cuisine, je n'arrête pas de la regarder. Peut-être que je n'en ferai jamais rien ou que je l'utiliserai dans une prochaine pièce. J'ai besoin d'un support, c'est en m'entourant de tout un tas de choses que je trouve les pièces à venir.
- VM Revenons aux poubelles.
- AM Il me fallait un élément qui contraste avec cet immense bassin et qui soit facilement réalisable. J'avais d'abord envisagé de recouvrir toute la surface avec des fleurs de douche en plastique imitant des nénuphars. Ce sont des morceaux de plastique pourris et j'aurais bien aimé que les Versaillais imaginent qu'il y a plein de macro-déchets

2 Anita Molinero, installation *Bouche-moi ce trou*, Palais de Tokyo, Paris, 16 février – 9 septembre 2018.

3 Anita Molinero, exposition « Va voir dans la Volvo si j'y suis », galerie Medamothi, Combremont-le-Petit (Suisse), 2 juin – 30 septembre 2018.

dans les bassins [rires]! Mais il en fallait trop, ce n'était pas possible. C'est une idée que je garde dans un carnet et, la prochaine fois que l'on me demande d'intervenir en extérieur, peut-être la réutiliserai-je.

BLP L'avez-vous dessinée ?

AM Non, je ne suis pas une artiste du croquis. J'ai ensuite pensé à faire des cadres en mousse de polyuréthane, matière que j'avais travaillée en 1998 et à laquelle j'ai renoncé tout en me disant qu'elle reviendrait probablement un jour ou l'autre dans mon travail. Mais je ne pouvais pas l'utiliser non plus parce qu'elle aurait été trop incontrôlable. Je n'aime pas montrer le caractère incontrôlable des matériaux, cela me renvoie trop à un geste expressionniste. La délégation, chez moi, pourrait être liée à l'incontrôlable, mais ce n'est pas le cas. Pour revenir aux poubelles, j'ai commencé à calculer les quantités et j'ai dit à ARTER d'en commander cent. J'avais une équipe de six assistants, je connaissais les mouvements généraux des sculptures que je voulais obtenir et j'avais une idée des effets baroques que je voulais créer. Je voulais des sculptures entrelacées, je savais comment faire pour les deux premières; la troisième allait être déduite de ce qui serait absent des précédentes, et ainsi de suite. Il y en avait cinq en tout, le chantier a pris une semaine.

VM Comment avez-vous défini ces sculptures? Elles ont des mouvements particuliers, il y a des empilements de poubelles. Comment démarrez-vous leur agencement ?

AM Tout d'abord, elles sont rangées. C'est très beau, le rangement des stocks de poubelles. Ensuite, j'installe les équipes. Je leur dis de ne pas utiliser plus de vingt poubelles par fontaine – nous les avons appelées « fontaines ». Et puis il y a deux gars qui connaissent le geste.

BLP Ce sont des personnes qui travaillent avec vous depuis longtemps? Comment « connaissent-elles le geste » ?

AM Ce ne sont pas mes assistants à proprement parler, mais des artistes qui m'aident sur les productions lors des gros chantiers. Sur les petits chantiers, j'en prends toujours un, parce que je ne sais même plus visser. Pour Versailles, je leur ai dit qu'il ne s'agissait pas de faire des poubelles individualisées, mais qu'il fallait tout de même que l'on puisse reconnaître la poubelle. Il ne fallait jamais perdre de vue la forme de départ.

VM Et s'il s'était agi d'un autre objet, est-ce qu'on aurait dû le reconnaître aussi ?

AM Oui, absolument. Ce n'est pas la matière en elle-même, mais la matérialité de l'objet qui m'intéresse. Je ne peux rien faire avec une matière, je ne sais pas faire. Je ne veux pas avoir ce geste que j'assimile à celui d'un artiste créant une sculpture *ex nihilo* à partir de la matière. C'est quelque chose qui m'est étranger. Je suis toujours un peu excitée à l'idée d'utiliser un objet qui contient en lui-même un *storytelling*.

VM Mais quand vous utilisiez auparavant du polystyrène dans vos œuvres, il ne s'agissait pas d'un objet mais bien de matière.

AM Effectivement, c'est la seule matière que je suis arrivée à travailler. Cependant, je ne suis pas partie de la matière brute, mais de panneaux de polystyrène extrudé de soixante centimètres, employés pour l'isolation des maisons. Il y avait une forme donnée par l'usage.

VM Qu'on puisse les identifier vous importait ?

AM Non, pas dans ce cas-là. C'est la seule matière que j'ai utilisée pour elle-même et c'était pour avoir un double effet : celui de l'ondulation, qui me rappelait un peu les effets numériques, et son contraire, l'effet archaïque de la calcination.

BLP Pour revenir à Versailles, il était important qu'un spectateur puisse identifier les poubelles. Comment avez-vous travaillé les imbrications pour conserver les objets tout en les déformant ?

AM Je suis partie sur l'idée des fontaines, comme cela mes gars avaient une image en tête, même s'il ne s'agissait pas de faire de véritables fontaines. Je leur ai dit qu'il fallait que les formes s'élèvent et soient entrelacées. De travailler les poubelles les unes dans les autres, de telle sorte qu'il y ait une continuité. Ils les ont positionnées devant moi pendant que je les orientais en leur disant d'élever telle forme, de la redescendre, d'en faire partir une autre comme un serpent... Je n'utilise des images que dans mes instructions qui sont toujours verbales. Un visuel orienterait trop le travail. La seconde série de poubelles est venue contrarier l'image de la première, et ainsi de suite. Nous les avons faites ensemble.

VM Si les poubelles avaient été mal empilées, leur auriez-vous demandé de recommencer ? Avez-vous fait plusieurs essais avant de positionner les objets ?

AM Oui, c'était l'étape la plus longue. Je venais sur le chantier le matin, on positionnait les poubelles et ils continuaient seuls l'après-midi.

BLP Comment avançaient-ils seuls? Que faisaient-ils?

AM Ils assemblaient les poubelles avec un lance-flammes au propane afin qu'elles se solidarisent. Au début, nous utilisons du butane, mais maintenant, nous utilisons du propane, c'est plus rapide – enfin, cela dépend des saisons; quand je fais un chantier en plein hiver, j'ai intérêt à avoir beaucoup de propane parce que le plastique est plus dur. Je leur demandais également de faire des excroissances et le lendemain, à mon retour, si je n'en voyais pas assez, je leur demandais des trous. Je voulais que l'on voie la poubelle ou qu'on ne la voie pas; tout cela se faisait entre nous en discutant durant la matinée. Il y en a une qu'ils ont faite tout seuls, la verticale qui était au fond. Je ne l'aurais pas acceptée si elle n'avait pas fait partie d'un groupe. En fait, elle était plutôt pas mal.



Anita Molinero, vue de l'installation *Floraisons pour Nallapa*, Versailles, 2017-2018

VM Pourquoi ne l'auriez-vous pas gardée si elle avait été seule? Elle était trop statique?

AM Oui, mais comme les autres étaient dynamiques, elle allait très bien.

VM Que leur disiez-vous pour qu'ils réussissent à brûler les parties comme vous le vouliez?

AM Je leur indiquais où je voulais des « bites » ou des « chattes ». Nous avons mis au point un langage de chantier fleuri qui nous amuse. C'est important que notre langage soit débridé, parce que Sandro Della Noche et Roberto Verde, les deux premiers jeunes artistes qui ont travaillé avec moi, étaient mes étudiants. Et s'ils avaient continué à se dire qu'ils travaillaient pour leur enseignante, notre collaboration n'aurait pas fonctionné. C'est comme cela que j'ai trouvé un langage spécifique, qui est venu très naturellement – quand ce sont des trous, je dis des « chattes », quand ce sont des excroissances, je dis des « bites » – et, franchement, ils savent très bien les faire [rires]. Là, je reste un peu sur la bite, parce que les autres excroissances n'étaient pas assez solides. J'ai fait beaucoup de formes dégoulinantes, qui ressemblent à des sortes de lianes mais qui se cassent facilement et, comme je ne peux pas les restaurer, je ne fais plus que des trous et des excroissances.

VM Comme des épines, parfois [elle montre une image].

AM Oui, parfois, c'est comme des épines. Dans le cas de Versailles, il fallait que les visiteurs puissent tourner autour de l'installation et que les formes se voient aussi bien de loin que de près. L'impact visuel devait être fort. Il fallait donc créer une forme globale qui soit à la fois percée et aérée. Il y en avait une qui formait un anneau et dans ce cas il fallait bien respecter la forme, parce qu'elle devait être visible de loin comme de près. Il fallait voir toutes les irrégularités des surfaces, les bites et les trous.

VM Comment les formes vous venaient-elles?

AM Elles arrivaient un peu tous les jours. Un après-midi, j'ai arrêté le chantier et je n'y suis revenue que le lendemain; je savais bien que nous aurions terminé à temps.

BLP Vous aviez perdu la forme que vous cherchiez?

AM Oui, ou alors la forme était trop reconnaissable. Il y a par exemple une sculpture pour laquelle nous avons gardé les roues de la poubelle, ce qui a créé une figure. L'un des gars m'a dit: « Tu as fait un dragon. »

- Là, ça n'allait pas, parce que les poubelles devaient détruire l'effet métaphorique.
- BLP Il vous faut tout de même travailler avec des personnes qui connaissent bien votre pratique pour qu'elles puissent fabriquer une forme, n'est-ce pas ? C'est compliqué de visualiser les sculptures sans croquis.
- AM Absolument, mais je ne vois pas à quoi servirait un croquis. Si je devais faire un croquis avec un creux ici ou un trou là, ce serait idiot parce que je ne connais pas les formes avant de les faire. Je dois tourner autour, voir les gars travailler pour décider où il y aura un creux, une bosse... C'est un truc de sculpture, un croquis enlèverait tout l'effet sculptural.
- VM Savez-vous dessiner ?
- AM Oui, j'ai même enseigné le dessin. Enfin... je n'ai pas dessiné depuis trente ans mais, pour ce que je fais, cela ne sert à rien.
- BLP Parce qu'un dessin prédéterminerait un geste ?
- AM Oui. Et parce que je ne prédétermine pas la forme.
- VM Dans votre travail, c'est le processus qui détermine la forme, il ne peut donc y avoir de dessin.
- AM C'est pour cela que la notion de délégation n'est, à mon avis, pas tout à fait pertinente dans mon cas.
- VM En effet, il s'agit plutôt d'instructions. Ou alors, on pourrait dire que vous confiez un geste, mais que ce geste, vous le contrôlez à distance : vous l'observez, vous l'arrêtez, vous le commandez.
- AM Oui, c'est cela. Mais il arrive aussi que mes assistants fassent des pièces tout seuls.
- VM Et, dans ce cas, n'est-ce pas de la délégation ?
- AM Je n'ai rien délégué dans le sens où je ne leur ai même pas donné d'instructions. La délégation impliquerait une intention de ma part alors que, dans ce cas, ils ont réalisé une pièce tout seuls que j'ai découverte un matin en arrivant. L'un d'eux a dit : « Tu vas voir, elle ne va pas la garder. » J'ai juste modifié un détail.
- BLP Vous travaillez avec des assistants depuis combien de temps ?
- AM Les premiers gestes, c'est moi qui les ai faits. Quand j'ai imaginé travailler avec un décapeur thermique sur les toutes petites sculptures, je l'ai fait seule. Les poubelles sont arrivées ensuite. En me baladant un jour dans la rue, j'en ai vu une complètement bousillée, elle était trop belle. Je pourrais ne faire que cela.
- BLP Ces assistants sont donc arrivés au fur et à mesure ?
- AM Oui.
- BLP Pourquoi avez-vous eu besoin d'eux ?
- AM En 2003, j'ai fait une exposition au Parvis, le centre d'art contemporain de Tarbes, pour laquelle j'ai travaillé sur vingt-deux poubelles. Je ne pouvais pas faire ce travail seule, il fallait être deux : un qui tenait le lance-brûleur et l'autre qui avait de l'eau pour arrêter le feu, parce que ce n'est pas un geste de destruction, mais de façonnage. Peu à peu, faire un chantier, choisir de plus grands objets, avoir une équipe, c'est devenu un vrai plaisir. Cela supprime le doute, tu y vas.
- BLP Ces assistants sont systématiquement des artistes ?
- AM Oui, ils ont des pratiques très différentes, mais ils s'entendent très bien. Il y en a un qui était ingénieur. Il a longtemps travaillé à La Défense, mais il a tout arrêté pour devenir artiste. Il a commencé à faire des petits bricolages et, comme c'est un ami de l'un des gars avec lesquels je travaille depuis de nombreuses années, il m'assiste de temps en temps.
- VM Comment l'avez-vous formé ?
- AM Ils se forment entre eux.
- BLP Comment les choisissez-vous ?
- AM Maxime Sanchez, par exemple, m'a montré ce qu'il faisait. Il travaillait avec une imagerie manga, très pop. J'ai jugé qu'il avait assez d'imagination formelle et je l'ai fait venir pour travailler sur l'exposition « FOMO » à Marseille<sup>4</sup>. Il y avait un grand mur en polystyrène à réaliser au fil chaud. Il était tout jeune, il n'était pas encore entré aux Beaux-Arts à ce moment-là, mais les autres gars l'ont formé.
- VM Imaginons, par exemple, qu'à un moment il ait trop brûlé le polystyrène, que se serait-il passé ?

4 Exposition collective « FOMO », Sextant et plus, Friche la Belle de Mai, Marseille, 2015.



Anita Molinero, *Titre à venir*, 2015 et, au sol, Mounir Fatmi, *Mondes parallèles*, 1999-2008. Vue de l'exposition « FOMO », Sextant et plus, Friche la Belle de Mai, Marseille, 2015

- AM J'étais sur place, accompagnée par deux gars qui savaient ce que je voulais. J'ai pris Maxime en stage sur cette exposition parce que ce mur demandait un geste très simple, binaire. L'effet d'ondulation du mur était produit au fil chaud et ensuite par calcination.
- VM Qu'entendez-vous par binaire ?
- AM C'était un geste oscillant entre ondulation et calcination, la forme n'était pas compliquée. J'étais sur place le matin et je programmais les surfaces pour l'après-midi. Si, le lendemain, il y avait quelque chose qui ne me semblait pas juste, je leur demandais de calciner à nouveau certaines parties. Nous nous sommes très bien entendus. Ces trois-là forment maintenant mon équipe de base. Il m'en faut au moins un sur chaque chantier en tant que chef d'équipe. Avec eux, ce n'est pas de la délégation dans le sens du protocole. Mais il arrive parfois, quand je ne suis pas là, que je leur confie entièrement la réalisation de certaines pièces.
- VM Mais leur demandez-vous de recommencer si le résultat ne vous plaît pas ?
- AM Cela ne m'est quasiment jamais arrivé.

- BLP Vous arrive-t-il souvent de réutiliser les matériaux de vos pièces ? Conservez-vous toutes vos sculptures après les avoir exposées ?
- AM Je vends très peu. Le problème de la sculpture, c'est le stockage, j'ai donc dû en jeter beaucoup. Mais je suis effectivement dans un cycle de recyclage. Pour mon exposition à Montbéliard<sup>5</sup>, je vais compresser une deuxième fois les *Oreos*, ces cuves blanches grillagées qui était exposées au Consortium de Dijon<sup>6</sup>.
- VM Avez-vous par exemple réutilisé les plots de chantier qui vous restaient après le monument de Longepierre<sup>7</sup> ?
- AM Non, ceux-là, je les ai gardés parce que je ne peux pas les refaire. Ce sont des pièces réalisées en usine pour les Nouveaux Commanditaires. J'avais la trouille de ma vie. Je suis allée voir une entreprise qui fabrique des plots de chantier parce que je voulais travailler directement dans l'usine, mais ce n'était pas de la délégation là non plus. Les plots de chantier sont usinés grâce à un moule dans lequel on coule une pâte de polypropylène. La forme sort du moule et elle est refroidie rapidement afin de ne pas se déformer. J'avais fait le pari, très risqué puisque je ne pouvais pas faire d'essais, qu'en trafiquant le temps de refroidissement, qui n'est pas instantané, je pourrais à la fois conserver le geste industriel et intervenir dessus. La journée coûtait quinze mille euros.
- BLP Pour une seule journée d'intervention dans l'usine ?
- AM Oui, avec un technicien mouleur à ma disposition et un outillage pour une journée. Comme la pièce devait être exposée dehors, ils m'ont fait une pâte renforcée anti-UV dont j'ai voulu accentuer le rouge. J'étais dans l'usine avec deux de mes gars, priant pour que ça marche parce que sinon tout le projet était foutu ! Xavier Douroux<sup>8</sup> a été exceptionnel : il a accepté le projet alors que je ne pouvais pas garantir de résultat, même si j'étais sûre que je pourrais faire quelque chose de bien [rires].
- VM Comment s'est passée la modification du processus de fabrication ?

5 Anita Molinero, exposition « Les zippettes », Le 19, Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, 21 septembre 2019 – 12 janvier 2020.

6 Anita Molinero, exposition « Oreos », Le Consortium, Dijon, 21 juin – 28 septembre 2014.

7 En 2009, les habitants de Longepierre ont fait appel aux Nouveaux Commanditaires pour la réalisation d'une œuvre honorant la mémoire de Pierre Vaux et de Jean-Baptiste Petit, deux républicains injustement accusés, en 1851, d'avoir incendié le village et pour cela condamnés aux travaux forcés. C'est ainsi qu'Anita Molinero, à l'invitation de Xavier Douroux, a réalisé une sculpture intitulée *L'affaire des incendies*. Cette œuvre comporte deux éléments, le premier installé dans la cour de la mairie, le second dans l'édicule de l'ancienne bascule publique.

8 Cofondateur et codirecteur du Consortium de Dijon, Xavier Douroux (1956-2017) a été le premier médiateur à s'être engagé dans la mise en œuvre du protocole des Nouveaux Commanditaires, tel que l'a imaginé François Hers pour la Fondation de France.

- AM Sur place, nous avons hésité environ une heure, après quoi, j'ai demandé au mouleur d'ajouter une minute de plus sur le temps – c'est à une minute près –, de telle sorte que le plot sorte encore chaud, que nous puissions le travailler. Il fallait aller très vite. Nous avons un compresseur à 100 bars et des outils que nous avons amenés, des marteaux, des couteaux... Nous avons aussi travaillé à coups de pied. J'ai tout de suite compris que ça allait être génial. La pièce tombait par terre et nous la travaillions, sans la brûler, à la main ou au pied, tout en conservant un design industriel.
- BLP Quelles instructions donniez-vous? Comme il fallait aller très vite, j'imagine qu'il y avait du stress.
- AM Nous avons hésité pendant deux ou trois plots, ce qui veut dire quelques minutes. Et puis je leur ai dit: « Attaquez-moi ça! » Je me suis mise à donner des coups de pelle, de poing... À chaque fois, le technicien trafiquait le temps. C'est impossible de vous raconter tous les gestes, parce qu'ils n'ont pas été enregistrés et qu'ils n'existaient pas avant qu'on les découvre.
- VM Vous avez donc inventé les gestes correspondant à la procédure que vous expérimentiez.



Anita Molinero, vue de l'exposition « Oreo »,  
Le Consortium, Dijon, 2014

- AM Complètement. Nous avons aussi utilisé les outils qui se trouvaient sur place.
- BLP Est-ce que vous inventez vos gestes ou choisissez vos outils en fonction de chaque chantier?
- AM Mes assistants apportent beaucoup d'outils. Les outils de base sont le lance-brûleur, les masques, la perceuse, la visseuse et parfois la scie électrique. Et puis, en fonction des endroits, nous trouvons d'autres outils sur place. Dans le cas que nous évoquons, c'était assez incroyable de trouver ce compresseur. Il envoyait de l'air dans les plots, ce qui avait pour effet de les faire gonfler comme des bulles. Certains ouvriers de l'usine s'arrêtaient pour voir ce que nous faisons, posaient des questions. Je pensais qu'ils allaient mal prendre le fait que nous impactions la forme des plots de chantier. Mais pas du tout, ils étaient très contents. J'en ai même fait un spécialement pour une personne de l'administration. Il n'y avait ni médiation ni médiatisation, on s'énervait, on rigolait. Nous n'avions qu'une journée, nous avons produit huit palettes. Il devait y avoir six plots sur chaque palette – j'en ai encore, j'en sors de temps en temps. J'adorerais retravailler de cette manière mais il faudrait convaincre une usine de me laisser trafiquer ses modèles.
- VM Est-ce que vous avez fait d'autres expériences avec des industries?
- AM Non. Mais j'ai eu beaucoup d'idées dans les lieux où je préparais mes expositions. Quand j'ai fait les *Oreos* pour l'exposition au Consortium de Dijon, j'ai travaillé dans une casse automobile que Xavier Douroux m'avait trouvée. Je savais que je voulais faire des œuvres à partir de containers et j'ai tout programmé en fonction du lieu. Il y avait une grue, j'ai donc demandé au grutier s'il voulait bien exercer une pression avec sa griffe sur la grille du container. Pendant ce temps, mes gars chauffaient et ramollissaient le plastique. C'est comme cela que j'ai obtenu ces formes comprimées jusqu'à une extrême limite mais que la pression n'a pas détruites, ce qui leur a donné un côté « taille de guêpe ». Il n'y a que dans ce lieu précis que j'ai pu le faire.
- VM Il y a donc au moins trois éléments qui entrent en jeu dans la réalisation de vos pièces: le travail avec vos assistants, le hasard (par exemple quand un nouvel outil se présente à vous) et le régisseur ou spécialiste à qui vous soumettez des problèmes techniques que vos assistants ne maîtrisent pas ou ne connaissent pas.
- AM Absolument. Les idées me viennent parce que je travaille beaucoup avec des contraintes et des hasards, des choses que je vois. Il y a



Anita Molinero, *Sans titre*, 2012, seau en bois, goudron, phares arrière de voiture, 52×44×40 cm

quelques années, alors que je préparais une petite exposition à la galerie<sup>9</sup>, j'ai vu des ouvriers en train de re-goudronner la cour d'une école. Je suis allée les trouver pour savoir si je pouvais acheter leurs seaux à goudron. Le lendemain, ils m'ont apporté des seaux neufs alors que je voulais leurs vieux seaux pleins de goudron. Ils étaient interloqués. J'en ai fait deux sculptures. Il n'y en aura que deux, parce que c'est le hasard qui m'a guidée. Je ne vais pas partir à la recherche de seaux à goudron pour en faire une série.

BLP Et en ce qui concerne la contrainte ?

AM La contrainte, par exemple, cela concerne l'écrasement. En septembre dernier, j'ai eu une crise : je devais changer quelque chose à ma sculpture. Il fallait que je trouve un geste qui me permette de la conserver, donc qu'elle prenne moins de place. C'est le problème du stock qui m'a obligée à pousser le geste de César. Je me suis dit que j'allais le rendre utile en écrasant mes sculptures pour qu'elles ne fassent plus que cinquante centimètres d'épaisseur au lieu de deux ou trois mètres.

VM Votre travail antérieur était de l'ordre de l'assemblage, avec des éléments ready-made sur la matière desquels vous agissiez. Comment cela a-t-il évolué vers ce que vous faites aujourd'hui ?

AM Effectivement, je moulais par exemple des cartons dans des seaux en plastique. Je les travaillais ensuite avec du médium acrylique en sorte qu'ils deviennent très durs. C'était ce que j'appellerais de l'installation ou de la sculpture proche du corps. Quand je façonnais du carton, c'était une manière de refaire de la sculpture brute, mais en fin de compte relativement classique dans son aspect. Ensuite, je me suis mise à utiliser de la mousse. Je me baladais beaucoup dans les rues de Paris et j'ai vu les premiers sans-domicile-fixe dormir sur des matelas à même le sol. C'était à la fin des années 1980, je m'en souviens, ça a été un choc ! J'ai commencé à travailler avec cette matière mais sans passer au sujet, à la représentation. Cependant, il y avait quand même des matelas à la mesure du corps. Il y avait là quelque chose d'hétérogène avec lequel j'ai rompu lorsque je suis allée à Bogota.

BLP En quelle année êtes-vous allée à Bogota ?

AM J'ai été invitée à Bogota en 1994 pour enseigner à l'Université nationale de Colombie. L'idée était aussi que je fasse une exposition.

BLP C'était la première fois que vous alliez en Colombie ?

<sup>9</sup> Anita Molinero, exposition « Le Bayou », galerie Thomas Bernard – Cortex Athletico, Paris, 30 mai – 11 juillet 2015.



- AM Oui. Là-bas, j'ai croisé ceux que l'on appelle les *cartoneros*. Ce sont les hommes qui traversent la ville de Bogota avec un chariot et qui rassemblent tous les matériaux qu'ils trouvent – tissu, plastique, carton –, de telle sorte que cela fasse une forme compacte. J'étais sidérée en voyant cela, cette forme m'obsédait. J'en ai parlé aux étudiants, je voulais savoir où les *cartoneros* amenaient ces espèces d'amalgames, je pensais en mettre dans l'exposition. Ils m'ont dit : « Mais, Anita, tu n'y penses pas, tu ne vas pas sortir du quartier ! Tu ne peux pas mettre cela dans le musée ! » Et tout à coup j'ai réalisé...
- BLP Qu'avez-vous réalisé ?
- AM Que j'étais en train de faire de ce qui était un geste de survie un geste esthétique. En tant qu'installation, je suis sûre que cela aurait marché, mais c'était obscène.
- BLP Vous avez alors arrêté d'utiliser des cartons et des mousses ?
- AM Oui. J'aurais pu continuer à utiliser des cartons parce que, s'il y a de la pauvreté en eux, il n'y a personne d'autre que moi à l'origine de ce geste de moulage.
- VM C'est à cette période que sont arrivés les emballages en polystyrène ?
- AM Oui, c'est à ce moment-là que je me suis intéressée à tout ce que produit l'industrie et qui est donc indifférent à la personnalisation.
- BLP C'est également à partir de là que votre main a disparu ?
- AM Elle n'a pas disparu, pas tout de suite, elle a encore agi pour confronter des formes. Comme pour les œuvres en béton, par exemple.
- BLP Ce béton est-il fait à la main ?
- AM Oui. Ce sont des pièces avec une forme dichotomique. Je mélangeais du graphite et du médium acrylique au béton de façon qu'il ne se casse pas. Ceci me permettait de le confronter au polystyrène. Le geste du polystyrène était magnifique parce que les emballages étaient déjà pour moi la marque de la haute technologie.
- VM Oui, mais les formes en polystyrène, ce ne sont pas des gestes.
- AM Non, ce ne sont pas des gestes, ce sont des actions, des empreintes. Je voulais confronter le polystyrène à un geste plus brut.

- VM Vous avez ensuite trouvé le geste par lequel on vous connaît aujourd'hui. Qu'est-ce qui s'est produit le jour où vous vous êtes mise à brûler une chaise ?
- AM En 1990, j'étais en résidence à Séville. L'Exposition universelle devait se tenir deux ans plus tard, la ville était entièrement en travaux. C'était très fructueux pour moi. Il y avait des bennes, une profusion de choses dans la rue, des ouvriers qui refaisaient tout parce qu'il faudrait accueillir des touristes qui viendraient de partout. Un jour, en passant dans une rue, j'ai vu quelqu'un en train de faire fondre une colle avec un décapeur thermique. J'ai vu que cet outil, qui avait l'air insignifiant, produisait un effet immédiat. À cette époque, je commençais à m'intéresser à tout ce qui était chaises, bouchons, objets en plastique. Ça a donc été mes premières pièces au décapeur thermique. Je ne savais pas encore comment les travailler parce que je gardais quand même l'envie d'avoir un effet tactile, comme avec les cartons.
- VM On peut dire de ces pièces, réalisées au décapeur thermique, qu'elles sont très ciselées.
- AM Oui, mais produire quelque chose de fin n'était pas intentionnel. C'est que j'étais toute seule à ce moment-là. Si je mets sur ce type d'objet un gars avec un outil qui produit de la chaleur mais pas de flamme, il ne va pas très vite. Le temps passé dessus est plus long et l'objet se façonne donc différemment. Je préférerais vous dire que j'ai voulu obtenir cet effet, mais ce ne serait pas vrai. C'est bien pourquoi les rencontres, les déplacements et les contraintes font que le travail se développe.
- BLP Dans un entretien avec Sophie Legrandjacques, vous dites : « J'ai commencé à me servir du pistolet chauffant (outil qui ne demande aucun effort)<sup>10</sup> [...] » Y a-t-il vraiment des outils qui n'impliquent pas d'effort ?
- AM Oui, et qui produisent un effet immédiat. Cet entretien avec Sophie a eu lieu après l'exposition que nous avons faite au Grand Café, alors que j'avais déjà commencé à utiliser le lance-brûleur. Ce genre d'outils n'implique pas d'effort. Ou du moins un effort moindre dans la formalisation des sculptures.
- VM Ce qui laisse entendre que votre sculpture était faite d'actions impliquant des efforts. Vous déplaciez des choses, vous les empilez,

<sup>10</sup> Sophie Legrandjacques, « Entretien avec Anita Molinero », cat. *Anita Molinero*, Limoges / Saint-Nazaire / Le Havre / Tarbe, FRAC Limousin / Le Grand Café, Centre d'art contemporain de Saint-Nazaire / Le Spot / Le Parvis, Centre d'art contemporain, 2005, p. 79.

cela mobilisait votre énergie. Mais le décapeur évoque autre chose, une énergie invisible...

AM Quand j'ai dit que mon travail était post-Tchernobyl, ce n'était pas faux. J'en ai vraiment pris conscience avec ce décapeur. J'avais l'impression de matérialiser à la fois un effet qui venait de n'importe où, qui ne laissait des traces que par la suite, et de renvoyer à l'embrasement du monde. Tchernobyl m'avait sidérée. En 1986, j'étais en train de lire *Théorie du nuage* d'Hubert Damisch quand il y a eu le nuage, l'autre, le mauvais nuage qui nous arrivait dessus. J'étais tranquille à Poitiers en train de lire ce livre et je me suis dit : « Voilà, c'est fini le nuage religieux, la beauté du nuage, le nuage comme évaporation des rêves. » Désormais, le nuage est toxique. C'est cela notre monde maintenant. Le déchet à l'échelle de la rue, de l'individu, de sa misère, ce que j'avais laissé tomber pour les raisons que je vous ai expliquées, je me suis dit qu'en fait c'était de cela qu'il fallait parler. La poubelle est la conséquence de ces réflexions. Grâce à Bruno Latour, j'étais également déjà très sensible au dérèglement climatique dont on commençait à parler, il y a quinze ou vingt ans. C'est comme cela que j'ai commencé à travailler avec ces effets dans la matière, pour donner une idée de ce qui nous tue.

BLP C'est donc là où vous êtes passée à l'industrie pétrochimique ?

AM Voilà, et depuis je m'éclate.

BLP Diriez-vous que vous avez développé un savoir-faire spécifique lié à ces matériaux industriels ?

AM Oui, même si, pour le coup, il a fallu que je l'invente. Je ne me suis pas du tout appuyée sur des techniques existantes. Je n'ai pas non plus eu conscience de m'inventer un geste, je voulais juste que les matériaux se transforment. Je prends la poubelle comme exemple : pour qu'elle se transforme, qu'elle devienne un peu monstrueuse, un peu *alien*, un peu science-fiction, il a bien fallu que je trouve un moyen. C'était moins une volonté d'invention que de trouver des moyens d'action.

VM Mais, justement, n'est-ce pas cela qui, au fur et à mesure, fonde votre véritable savoir-faire ?

AM Un savoir-faire doit se transmettre, il doit servir à d'autres qu'à soi. Ce que l'on appelle des savoir-faire sont souvent des méthodes et des techniques qui deviennent des savoir-faire parce qu'elles se transmettent.

VM Dans ce cas, transmettez-vous quelque chose de l'ordre d'un savoir-faire à vos assistants ?

AM Je ne pense pas... Je pense qu'il y a réciprocité. Ils trouvent parfois des astuces que je cherche, mais cela reste très lié à ce que je fais et ils ne s'en servent pas en dehors de ce contexte.

BLP Ils n'en ont pas l'utilité dans leurs propres pratiques ?

AM Non, je ne pense pas. Lorsque mes étudiants entraient dans mon atelier aux Beaux-Arts de Marseille, je leur disais : « Je ne sais rien faire techniquement, il va donc falloir que l'on trouve le moyen d'échanger sur autre chose. »

VM En fait, vous avez quand même de grandes compétences techniques !

AM Oui, mais pas en tant qu'enseignante. Les ateliers de sculpture de l'école de Marseille étaient fréquentés en fonction de leur spécialité : terre, métal, chaudronnerie, etc. Je disais aux étudiants que je ne savais rien faire pour qu'ils comprennent qu'ils m'apprendraient autant que je leur apprendrais.

Entretien réalisé à Paris,  
le 21 novembre 2018

Anita Molinero est née en 1953, elle vit et travaille à Paris. Elle a enseigné dans plusieurs écoles d'art, notamment à l'École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée où elle a animé l'atelier de sculpture jusqu'en 2014. Représentée par la galerie Thomas Bernard – Cortex Athletico (Paris), Anita Molinero a réalisé des expositions personnelles, entre autres, au Palais de Tokyo (« Bouche-moi ce trou », 2018), au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables-d'Olonne (« Des ongles noirs sous le vernis », 2017), au Museo Ettore Fico de Turin (« Anita Molinero », 2015), au Consortium de Dijon (« Oreo », 2014) ou encore au Mamco de Genève (« Prequel », 2012). Parmi les publications qui documentent son travail, il convient de relever la monographie *Anita Molinero*, Paul Bernard, éd., Paris, galerie Thomas Bernard – Cortex Athletico, 2019.

# Christian Gonzenbach

Christian Gonzenbach ne confie pas à d'autres l'exécution de ses sculptures. S'il lui arrive de demander de l'aide pour la réalisation de certaines pièces, voire de se tourner vers une agence de production, il ne délègue pas son travail. On ne peut pas dire pour autant qu'il est seul à faire ses œuvres. Ce sont les matériaux et les procédés techniques qui sont chargés ici d'apporter à l'œuvre la part d'ouverture qui résulte ailleurs de la délégation. Effectuer un travail, c'est d'abord se donner les moyens de parvenir au résultat que l'on s'est fixé. Mais, dans un second temps, le contrôle que l'artiste peut exercer se relâche. Gonzenbach s'en remet ainsi aux réactions physiques des matériaux. Il lance des processus d'exécution comme on fait une expérience. L'œuvre advient en dehors de la prise qu'il peut avoir sur elle. De tout ce qu'il est impossible d'anticiper, Gonzenbach tire des pistes pour des travaux à venir.

Ileana Parvu

Votre travail se fait habituellement en atelier. Pouvez-vous nous rappeler les divers lieux où vous avez travaillé et les circonstances dans lesquelles vous vous êtes installé dans l'atelier où nous nous trouvons ?

Christian Gonzenbach

Mon premier atelier était un squat dans un garage genevois, derrière l'hôtel Noga Hilton. Je le partageais avec le groupe KLAT<sup>1</sup> et des artistes comme Gianni Motti ou Mai-Thu Perret y passaient de temps en temps. J'ai travaillé ensuite dans divers ateliers : à l'Usine pendant trois ans, à l'Usine Kugler pendant cinq ans et aux ateliers du Grütli où je suis resté plusieurs années. Après cela, j'ai trouvé un espace près de chez moi dans le quartier de Saint-Jean, mais comme j'en avais assez d'être ballotté d'un lieu à l'autre, je me suis mis en quête d'un endroit plus stable. C'est alors que je suis arrivé ici, dans le Pays de Gex, de l'autre côté de la frontière genevoise. Je me suis vite aperçu qu'à la location un atelier coûte en France à peine moins qu'en Suisse. En revanche, il est nettement moins cher à l'achat. À force de tomber sur des bâtiments laissés à l'abandon ou contenant de l'amiante, j'ai fini par trouver un promoteur qui proposait de m'en construire un neuf. Cela a pris presque cinq ans ; je me suis installé ici en 2017.

<sup>1</sup> KLAT est un groupe formé en 1997, à Genève, par les artistes Andrea Lapzeson, Jérôme Massard, Emmanuel Piguet, Florian Saini et Konstantin Sgouridis.



Christian Gonzenbach, *Louis Chevrolet*, 2013,  
acier inox poli, 500×400×300 cm

IP Vous travaillez avec des matériaux très différents, le métal ou la céramique, comment organisez-vous votre atelier ? Y a-t-il des endroits définis pour chaque technique ?

CG Je fais effectivement beaucoup de céramique, il y en a donc un peu partout. En ce moment, je suis en train de faire des essais d'émaux, matière que je n'ai jamais utilisée avant. Je me suis outillé pour travailler le bois, avec lequel je réalise des coffrages pour les moulages en plâtre notamment. Grâce à sa hauteur sous plafond, l'atelier me permet aussi de faire de grandes pièces de charpente. J'ai également installé un coin métal, ce que je n'avais pas avant, avec une table de soudure. Chaque nouveau projet me donne l'occasion d'acquérir un savoir-faire et amène son lot d'outils. J'en ai maintenant un parc assez fourni ! Cet atelier me rend très efficace, j'ai des stocks de lambeaux, de planches, de panneaux... j'ai toujours sous la main ce dont j'ai besoin.

IP Est-ce que vous avez des assistants qui travaillent ici avec vous ?

CG Je fais principalement les choses moi-même. Je préfère apprendre une technique plutôt que déléguer le travail à quelqu'un. Mais, pour la production d'une grosse pièce ou pour le montage d'une exposition, je travaille avec une petite équipe. Nous sommes souvent quatre ou cinq, ce qui reste plus intéressant économiquement que de mandater une entreprise. Ce sont des personnes que je connais et avec lesquelles je travaille depuis des années. Nous avons du plaisir à travailler ensemble.

IP Vous travaillez donc toujours avec les mêmes personnes ?

CG Oui, il y en a cinq ou six qui gravitent autour de mes projets en fonction des disponibilités et des compétences de chacune d'entre elles. Mais, la plupart du temps, je travaille seul parce que j'aime faire les choses, j'aime tester. Quand j'ai besoin de plus de bras, j'en trouve.

IP Avez-vous déjà délégué la réalisation d'une de vos pièces ?

CG Cela m'est arrivé notamment pour un gros projet, la pièce *Louis Chevrolet*, qui est une œuvre pérenne installée à La Chaux-de-Fonds. C'est une entreprise à Taiwan qui l'a produite.

IP Est-ce que vous avez transmis vos instructions à cette entreprise et supervisé à distance la réalisation de cette pièce ?

CG Non, j'allais à Taiwan tous les mois. C'est une pièce énorme, de cinq mètres de haut pour dix tonnes d'inox. Je ne trouvais personne qui

fût capable de la produire en France ou en Suisse, mais, par chance, Katharina Hohmann<sup>2</sup> avait des amis allemands qui avaient déjà travaillé avec cette fonderie près de Taipei. La production de cette œuvre a duré un peu plus d'un an.

IP N'auriez-vous pas pu déléguer ce projet à une entreprise spécialisée dans la production d'œuvres d'art ?

CG Non. Cela m'aurait coûté plus cher et je n'aurais pas autant appris. En allant à Taiwan, j'ai pu visiter les ateliers et assurer le suivi. Je suis arrivé avec un modèle et des fichiers informatiques, mais comme la pièce était immense, j'ai dû prendre beaucoup de décisions sur place. Et puis j'ai pu aussi visiter Taiwan. Si on fait de l'art et qu'on ne saisit pas ce type d'occasion, à quoi bon ?

IP Lorsque des artistes s'adressent à des agences de production, il est possible pour eux de donner un minimum d'instructions, d'arriver par exemple avec la photographie d'une rose dans un vase et de demander qu'une sculpture de telles ou telles dimensions soit exécutée d'après ce modèle<sup>3</sup>. L'équipe d'exécutants doit se débrouiller pour trouver les matériaux et elle prend toutes les décisions concernant la réalisation de la pièce. Vous ne vouliez pas de cela ?

CG Je suis à l'opposé de ça. Ce n'est pas un jugement de valeur, mais je ne travaille pas de cette manière. Il m'est arrivé une seule fois de déléguer entièrement l'exécution de petites pièces qui ont été exposées et dont une a même été vendue sans que je l'aie vue. Je me suis dit : « Plus jamais ça ! » Je sais qu'il y a un certain nombre d'artistes qui travaillent ainsi, mais ce serait impensable pour ma part d'aller à un vernissage et d'y découvrir sous mon nom une pièce que je n'aurais pas faite moi-même. Ce serait me déposséder de mon travail.

IP Vous travaillez avec différents matériaux et techniques, est-ce que votre atelier est aussi un lieu d'expérimentation, une sorte de laboratoire de recherche ?

CG Oui, la recherche est le cœur de l'atelier. Il y a quelques années, j'ai commencé des investigations sur la fonte en coulant du métal dans des matériaux autres que du sable. J'avais dans l'idée de capturer un instant, comme s'il était possible de figer le moment où une goutte d'encre se diffuse dans de l'eau. Je faisais des coulées dans des matières organiques comme du riz ou des pâtes. Je n'avais encore ni

four ni creuset, je travaillais au chalumeau. Lors de la fonte, le métal en fusion se crée un espace en brûlant la matière, puis il se fige en une sorte de stalagmite. C'était un travail où je faisais intervenir le hasard, il n'y avait pas de forme prédéterminée, ce qui comptait était le geste de couler une pièce. Je me suis ensuite demandé ce qu'il se passerait si je coulais un liquide dans un moule poreux. J'ai fait alors une série d'expériences sur des types de sables qui tout en laissant passer du métal en fusion, de l'aluminium notamment, l'arrêtent à un certain point.

IP Vous pourriez nous en montrer un exemple ?

CG J'ai réalisé un projet pour l'EPFL intitulé *Fracking*<sup>4</sup>. Il se compose de tubes de cuivre et d'excroissances en aluminium. Je l'ai fait en pensant à de l'eau sous pression injectée dans le sol. Sauf que, dans ce cas-là, l'eau a été remplacée par de l'aluminium. Je voulais voir la forme que prendrait ce métal si je le coulais dans différents types de sols. J'ai ensuite réalisé une série de recherches sur la fonte que j'ai intitulée *Hanabi*. J'ai expérimenté avec des moules qui éclatent sous l'effet de la chaleur du métal en fusion. Comme j'aime bien les paradoxes, je voulais obtenir un moule qui se détruit tout en restant présent. J'ai fait des coulées dans des vases enterrés dans du sable préparé. Lorsque l'on coule du métal à 800°C dans des vases, un choc thermique se produit : le récipient se fissure et l'aluminium passe par les fentes. Le résultat ressemble à une sorte de vitrail. Les pièces du vase sont tenues par le métal. Le contenu devient visible en traversant les parois du contenant.

IP Parvenez-vous à maintenir un contrôle sur la forme des pièces de cette série ou est-elle le résultat tel quel du processus d'exécution ?

CG Je peux influencer sur la qualité du sable, sur son humidité. Je le mélange avec de la sciure, des billes de polystyrène. J'examine la façon dont le métal en fusion pénètre dans le sable et les types d'empreintes qui se forment selon la compression de celui-ci et la température du métal. Il y a un certain nombre de facteurs que je mets en place, mais mon geste produit une forme que je ne maîtrise pas. C'est en cela que réside l'intérêt du travail. Si je sais à l'avance ce qui adviendra, cela ne vaut pas la peine de le faire.

IP Les pièces que nous avons sous les yeux, les avez-vous sélectionnées ? Y a-t-il des essais moins réussis que vous ne conservez pas ?

<sup>2</sup> Artiste et enseignante à la HEAD – Genève.

<sup>3</sup> Cet exemple est tiré d'une conversation avec Ulrich Meinherz qui fait partie du comité de direction du Sitterwerk, un site de production artistique dans le canton de Saint-Gall.

<sup>4</sup> Christian Gonzenbach, *Fracking*, proposition dans le cadre du programme « Artist on the Campus », École polytechnique fédérale de Lausanne, 2014-2015.



Christian Gonzenbach, *Fracking Pops*,  
2014, cuivre, fonte d'aluminium,  
197×109×73 cm (chaque élément)

- CG Chaque action, chaque geste laissent une trace et produisent un résultat. Parfois le liquide s'écoule d'un coup, parfois il touche le coffrage. Sur le moment, je dirais que c'est raté, mais ça ne l'est peut-être pas, je ne le sais pas immédiatement. Les pièces dont je ne sais pas si elles sont ratées, je les laisse traîner dans l'atelier, parce que mon regard sur elles peut changer.
- IP Elles se trouvent donc dans une espèce de purgatoire ?
- CG Voilà. Il y a malgré tout des pièces dont je me débarrasse. Si le geste n'est pas lisible dans le résultat, si sa puissance ne transparait pas, je les refonds et je récupère l'aluminium. Certaines ne tiennent que parce que j'ai ajouté des bouts de métal. Je dois parfois effectuer un travail de restauration. Il y a cependant des pièces pour lesquelles j'ai choisi de ne pas le faire, car je trouve assez beau que l'on puisse voir l'intérieur. C'est une nouvelle piste qui s'ouvre. Pour chaque projet, je suis très attentif à ce qui se passe, je cherche des accidents dont je pourrai tirer parti par la suite.
- IP Vous trouvez de nouvelles pistes à partir de ce qui survient durant le processus d'exécution, de ce que vous n'aviez pas prévu ?
- CG Les pièces qui m'intéressent sont justement celles que je n'ai pas trop contrôlées ; celles que je contrôle trop m'ennuient.
- IP Vous n'y trouveriez qu'une confirmation de votre idée ?
- CG Ce sont des pièces qui au mieux correspondent à ma projection, mais qui ne m'apprennent rien. Les pièces qui m'intriguent sont celles où il y a plus que ce que j'y ai mis. Le plus vient du processus. J'ai fait des pièces en verre – c'est une recherche semblable à celle de la série *Hanabi*, mais les résultats sont moins réussis : je les ai enterrées dans du sable de quartz pour les faire fondre dans un four à céramique. Le principe était de mouler un objet dans sa propre forme. Comme le sable est poreux, le verre en fusion bave et se diffuse dans le sable. Le verre des objets entre en phase vitreuse vers 1000°C, tandis que le quartz a un point de fusion bien plus élevé. Cela a donné des objets dont les contours sont flous, qui ont débordé leur forme initiale et se sont mélangés à leur milieu, le sable. Pour ma part, je n'avais pas en tête, au départ de ce travail, une forme déterminée, je n'avais pas d'intention formelle.
- IP Vous amorcez un processus, mais peut-on dire qu'il y a dans votre travail une délégation aux matériaux et aux procédés ?

- CG Ce travail est difficile à faire faire par quelqu'un d'autre, puisque je me questionne sur les formes et leur apparition. Je dois être présent, attentif et curieux pendant le processus.
- IP C'est vous qui décidez à quel endroit vous laissez entrer dans l'œuvre ce que vous ne maîtrisez pas. Si cela se passe durant le processus, vous ne pouvez pas déléguer le travail à des assistants.
- CG Pour les artistes qui délèguent l'exécution des pièces, les assistants ont peut-être la fonction qu'assume dans mon travail le matériau.
- IP Oui, c'est cela, il y a comme une transposition. Mais, dans votre cas, comme vous ouvrez le procédé et le matériau, vous ne pouvez pas en plus confier le travail à un assistant. Finalement, il n'y aurait peut-être



Christian Gonzenbach,  
*Hanabi*, 2016,  
porcelaine, fonte  
d'aluminium,  
46×22×25 cm

pas d'opposition stricte entre les artistes qui délèguent l'exécution et ceux qui font eux-mêmes leur travail. Dans chacune des deux options, on doit pouvoir accueillir ce qui survient.

- CG Chaque artiste trouve son procédé de travail, qui est tout aussi intéressant à étudier que ses pièces.
- IP Absolument, la façon de faire a également un sens par elle-même et non pas seulement en relation avec le résultat du travail.
- CG Ce sont des questions que je me pose au quotidien : comment travailler ? Comment les choses se font-elles ? La fabrication doit être comprise dans l'œuvre, en tout cas j'aimerais qu'elle le soit. J'aime faire moi-même des pièces, j'aime être à l'atelier, j'y viens dès que je peux. Ne pas faire, ce serait me priver de mon travail et de mon plaisir, mais cela ne veut pas dire que c'est mieux quand j'exécute moi-même mes œuvres. J'ai déjà préparé des expositions avec l'aide de quinze assistants : je ne faisais que courir, déléguer, assurer la logistique et écrire des textes. Je me suis aperçu que je préférais travailler à une échelle plus réduite, toucher les choses, prendre une décision à chaque étape, tout jeter s'il le faut. Par ailleurs, plus les projets sont ambitieux, plus l'aspect financier prend de l'importance et plus il y a des attentes de l'extérieur. Je n'ai envie de dépendre que de mes attentes intérieures. Si je réalise moi-même mes pièces, je peux décider la veille de ne pas les montrer ou de les changer ; dans le cas contraire, je n'ai plus ce choix. C'est une liberté sur laquelle je ne voudrais pas du tout avoir à transiger.
- IP Vous pratiquez aussi le moulage d'objets. Comment l'ouverture à ce qui survient se produit-elle dans un procédé de reproduction de formes ? Et comment s'articule celui-ci à votre pratique parallèle du modelage ?
- CG Prenons le moteur diesel Ford qui m'occupe actuellement<sup>5</sup> : il est révélateur de ce qui se passe de manière générale dans mon travail. Je m'intéresse à la reproduction du réel au moyen d'un processus créatif qui produit un espace entre le modèle et sa reproduction. Cet espace est mon territoire, je travaille à le créer. Quand j'ai apporté ce moteur à l'atelier, je me suis d'abord dit que j'allais le reproduire en le modelant plutôt qu'en le moulant, parce que c'est moins cher et plus rapide. J'ai donc tenté de le modeler, mais je me suis aperçu que cela n'avait pas de sens pour moi. Si je modèle ce moteur, je devrai prendre

<sup>5</sup> Christian Gonzenbach, *Modern Times (End of)*, 2019. Cette pièce a été terminée après l'entretien publié ici. L'artiste l'a formée en remplissant le moule du moteur Ford avec de l'argile plastique, ce qui laisse clairement visibles les traces de manipulation et permet ainsi la coexistence du moulage et du modelage.

une multitude de petites décisions pour me faciliter le travail, pour que ce soit plus joli ou au contraire plus laid. J'y mettrai forcément de l'intention et cette intention transparaîtra dans le résultat final. Un peu comme un film destiné à faire peur, rire ou pleurer, qui est totalement prévisible: je trouve cela insupportable. Si, au contraire, je fais un moulage de ce moteur, je garderai une trace de l'objet d'origine qui ne sera pas juste évoqué. Le moteur sera vraiment là, avec des détails que je n'aurai pas prévus. Il y aura une tension du « vrai ». Je cherche à donner le sentiment que l'on se trouve face à un moteur, même si celui-ci est traduit en céramique par le moulage et couvert de coulures et d'émaux. J'ai beaucoup réfléchi, beaucoup lutté et j'ai finalement commandé cinquante kilos de silicone pour faire un moule. Cela dit, j'aime fondamentalement le modelage. J'en fais beaucoup, mais le résultat ne correspond pas vraiment à ce que j'ai envie de montrer de mon travail. J'attends d'une pièce qu'elle me parle d'autre chose que de dextérité ou du plaisir pris à la faire.



Christian Gonzenbach,  
*Modern Times (End of)*,  
2019, céramique avec  
émail et oxyde de cuivre,  
81×64×47 cm

Bénédicte le Pimpec

Diriez-vous que votre travail est plutôt documentaire ?

- CG Oui, je préfère le documentaire à la fiction. Je fais un travail de sculpture documentaire. Je me retrouve beaucoup moins dans le dessin ou le modelage, parce que le rapport au réel a été filtré et chargé d'intention. Je suis souvent pris par le désir de modeler ou de dessiner, mais je ne suis jamais convaincu du résultat. Je préfère mettre en place des systèmes qui vont créer des choses à ma place.
- IP Pourtant, je ne pensais pas à vous comme à un artiste qui ne fait pas.
- CG C'est moi qui crée ces systèmes et qui mets en place les processus. Quant à mon attitude face au résultat, je suis en réalité très souvent en retenue, même si cela ne se voit pas vraiment.
- IP J'ai une question au sujet des matériaux. Votre activité est comme en équilibre entre maîtrise et ouverture: est-ce que vous arrivez à rapporter cette façon de penser et de faire arriver l'œuvre quand vous travaillez le bois ?
- CG Le bois est très différent, ce n'est pas un matériau qui admet des transformations. Il n'a pas différents états comme l'argile qui donne lieu à la céramique ou le métal qui peut être liquide ou solide. J'ai acquis une maîtrise du bois qui fait que j'ai peu de surprises. J'obtiens généralement ce que je prévois. Le bois me sert surtout à fabriquer des structures ou des enveloppes. Lorsque j'ai construit une chapelle pour une girafe<sup>6</sup>, j'ai créé une architecture qui formait comme une enveloppe ou une peau pour le squelette de l'animal. Je pense d'ailleurs souvent l'espace en termes corporels lors de mes expositions. Les surfaces forment la peau, les socles les os et les sculptures la chair. Une structure en bois est une sorte de colonne vertébrale qui peut faire jusqu'à trente mètres et qui permet d'articuler des pièces beaucoup plus petites, qui peuvent être en céramique. Le bois a donc souvent une fonction structurelle.
- IP C'est effectivement très différent.
- CG Oui, je n'ai pas encore réussi à travailler avec le bois de façon expérimentale. Je n'ai pas testé de bois qui se déforme à la vapeur, même si cela m'intéresse. J'essaie souvent de couler du métal dans du bois, parce qu'il ne brûle pas trop rapidement. Les pièces ont besoin de lui, mais il joue plutôt un rôle secondaire.

6 Christian Gonzenbach, *Chapelle à la Girafe*, installation dans la cour du Musée de la Chasse et de la Nature lors de l'exposition « Safari », Paris, 2016.





Christian Gonzenbach, *Skin, a Hunter's Collection*, 2001-, appareils électroménagers aplatis, dimensions variables

IP Et le métal, comment le travaillez-vous ?

CG J'ai commencé cet été des recherches sur la soudure de l'acier en faisant quelques pièces en fer à béton. Elles forment des sortes de dessins, même s'il est possible de reconnaître leur matériau qui est lourd et sale. C'est un début. Concernant la fonte, j'ai fait un tout petit peu de bronze, mais je ne suis pas encore équipé pour cela. C'est assez dangereux parce que les températures sont très élevées. L'aluminium m'intéresse davantage, c'est un matériau dont l'histoire est très récente et qui n'a pas toute cette charge sculpturale. Il paraît bon marché, presque faux, alors qu'il est en réalité plus cher que l'acier.

IP Vous évoquiez tout à l'heure la surface des objets comme une peau, pourriez-vous revenir là-dessus ?

CG La peau me fascine, c'est une surface qui recouvre un volume. Elle est donc le passage de la deuxième à la troisième dimension. La peau est aussi l'enveloppe qui arrête le regard, la seule partie exposée

et visible d'un corps. Elle est de plus la frontière entre l'extérieur et l'intérieur d'un corps ou d'un espace. Ces réflexions m'ont amené à questionner le domestique : qu'est-ce que l'on fait entrer dans la maison ? Qu'est-ce qu'un appareil ou un animal domestique ? Depuis 2001, je collectionne des appareils ménagers en plastique. J'ai notamment des capots de télévision. Je les chauffais et les aplatisais, comme on tannerait la peau d'un animal, avant de les clouer sur des panneaux. À l'époque, on en trouvait beaucoup, il n'y avait pas encore d'écrans plats. Aujourd'hui, les postes cathodiques sont une espèce en voie de disparition. Ce travail possède un côté musée d'histoire naturelle que je n'avais pas vraiment prévu au début du projet. J'ai également aplati des aspirateurs, mais ces appareils n'ont entre-temps pas beaucoup changé. En revanche, on ne trouve presque plus de téléphones fixes. Eux aussi, je les récupérais dans la rue, les démontais et leur volais la peau pour l'exhiber, comme un scalp.

IP Vous leur voliez leur peau de plastique, mais est-ce qu'il y avait l'idée de passer du volume à quelque chose de plat ?

CG Je pensais surtout à l'opposition entre une peau d'animal, comme celle du léopard qui a beaucoup de valeur, et celle des appareils que je récupère, comme le moteur Ford ou les aspirateurs, qui n'en a aucune. Le téléviseur vaut pour son écran, on ne prête pas attention à son capot. L'extérieur d'un sèche-cheveux – j'y ai beaucoup recouru dans mon travail – est en revanche la partie que l'on voit et que l'on touche, elle est aussi un peu dessinée, mais la fonction de l'appareil est ailleurs. Je voulais réfléchir au décalage entre la fonction et la peau d'un appareil domestique. Cette peau, je voulais la traiter comme celle d'un animal, c'est-à-dire l'aplatir pour pouvoir la garder et la regarder.

IP Comment avez-vous procédé ?

CG J'ai commencé par faire des moules en plâtre que je tirais ensuite en latex et que j'aplatissais. C'était laborieux, moche, et tout a fini à la benne. Après des mois, j'ai compris que je pouvais travailler directement sur la peau elle-même en la chauffant, c'est-à-dire en utilisant les caractéristiques mêmes du plastique.

Jean-Marie Bolay

Ces objets ne sont-ils pas initialement thermoformés ? Vous auriez donc fait l'inverse.

CG Certains objets en plastique sont effectivement obtenus à partir de plaques thermoformées, mais ceux que j'ai employés étaient des pièces injectées. À l'intérieur, il y avait d'ailleurs plein de petits éléments, servant à accrocher les parties les unes aux autres, que j'ai



Christian Gonzenbach, *Appareil Reproducteur*, 2013, bois peint, 176×440×138 cm

dû enlever, tel un taxidermiste qui débarrasse la peau d'un animal des excédents de chair et de gras pour ne conserver que le derme. Ce travail sur la peau des objets a donné lieu à une série, mais il suffit de voir cinq ou six éléments pour imaginer l'ensemble. La série me donne les moyens de lancer un processus de réflexion. Elle indique que ce n'est pas uniquement l'objet isolé qui importe, mais également le geste et la pensée qui le font exister.

- IP Votre travail prend-il souvent une forme sérielle ?
- CG Oui. Cela me permet de mettre en place un système et de tenter un épuisement de formes. Ce qui m'intéresse dans la série, c'est également la possibilité qu'elle me donne de réfléchir au mode de diffusion des pièces. Il m'arrive ainsi de disséminer gratuitement des pièces qui, de ce fait, peuvent même disparaître. Ou de les mettre en vente pour un prix modique au moyen d'un distributeur que j'ai fabriqué<sup>7</sup>. Récemment, j'ai aussi mis à la disposition des visiteurs une immense machine au moyen de laquelle il leur était possible de produire eux-mêmes de toutes petites figurines en terre, des Vénus-Lapine, une adaptation des premières sculptures humaines connues<sup>8</sup>. Il n'y a ici plus vraiment d'auteur, ce sont les visiteurs qui réalisent l'œuvre qu'ils peuvent ensuite garder. Ce qui m'intéresse de plus en plus, c'est le rapport entre une œuvre et son prix. Est-ce qu'elle ne vaut pas grand-chose du fait qu'elle a coûté seulement vingt francs ? Quelle est sa valeur si elle est gratuite ou si on l'a faite soi-même ?
- IP Vous avez exécuté plusieurs séries de petites sculptures à partir de modèles historiques. En quoi sont faites ces figurines de femme ?
- CG En soufre. Dans un manuel de moulage du XVIII<sup>e</sup> siècle, j'ai trouvé une recette qui explique comment couler des médailles en soufre. J'ai fait plusieurs essais, car les figurines se cassaient facilement. J'ai finalement mélangé le soufre avec de la poudre de verre et j'ai obtenu une série de petites Vénus.
- BLP D'où vient cette forme ?
- CG D'une petite reproduction de sculpture que j'ai achetée sur le site Internet d'un musée. Les musées font des moulages des œuvres de leurs collections. Le Louvre en vend beaucoup, qu'il s'agisse de l'*Ours* de Pompon ou de statues égyptiennes. Je suis assez friand de ce genre de bibelots et j'en achète aussi parfois aux puces. Je suis

<sup>7</sup> Christian Gonzenbach, *Holyclay Vending Machine*, 2018.

<sup>8</sup> Christian Gonzenbach, exposition « Appareil Reproducteur », Toshiba House, Besançon, 2013.

fasciné par le passage du vrai au faux, de l'original à la copie, et par le trajet inverse que crée le travail artistique.

IP Est-ce qu'à la façon de ce détournement de l'œuvre unique au moyen de la multiplication il y a, dans votre travail, un détournement de procédés techniques ?

CG Depuis que je fais de la céramique, on me dit qu'il ne faut jamais la mélanger avec du plâtre, parce que celui-ci fait tout exploser en cuisant – c'est le phénomène de la pierre à chaux. J'ai réalisé des pièces à partir d'un mélange de kaolin, de plâtre et de poudre de marbre qui, en cuisant à haute température, s'est transformé en chaux vive. Ces pièces se sont désagrégées pendant la durée même de leur première exposition<sup>9</sup>. Du fait de l'humidité de l'air et du gaz carbonique, la chaux vive a gonflé et elle est tombée en poussière. C'était assez beau.

JMB Les pièces ont-elles été moulées avant leur transport pour cette exposition ?

CG Oui. Mais, dès le lendemain de mon arrivée, il y en avait déjà une ou deux qui commençaient à se désagréger. C'était le but, mais c'est allé bien plus vite que lors des essais en atelier durant l'hiver quand il faisait un peu cru. Cela fait partie des aléas. Une autre expérimentation a consisté à mélanger du plâtre directement avec de l'émail, sans argile, autrement dit à faire de la céramique sans terre cuite. Malgré tous mes essais, aucun résultat n'a été convaincant. J'obtenais ce que je voulais à petite échelle mais, dès que je changeais pour une plus grande, cela ne fonctionnait plus à cause d'éléments solubles qui migraient et qui modifiaient les couleurs.

IP Il faudrait donc employer des matériaux différents selon les dimensions de l'œuvre ?

CG Il me semble qu'il y a une correspondance entre matériau, technique et taille de l'œuvre.

IP Vous avez mentionné le recours à un vieux manuel de techniques, est-ce que vous trouvez beaucoup d'idées dans ce genre d'ouvrages ?

CG Il existe une maison d'édition qui reproduit de vieux livres à la photocopieuse. J'en ai un incroyable qui traite de matériaux que l'on ne trouve plus du tout et qui explique comment faire du carton-pâte, de la fausse pierre...

9 Christian Gonzenbach, *Museum der Menschheit*, exposition « Wo deine Füße stehen », Kunsthalle Arbon, 2018.

IP Est-ce compréhensible ? Est-ce que vous pouvez faire quelque chose à partir de ces recettes ? J'imagine qu'il faut un peu les adapter au contexte actuel.

CG Même si j'ai trouvé ma recette de soufre dans ce manuel, j'y cherche plutôt des procédés. Et puis il y a des choses assez étranges, comme l'emploi de fécule de pomme de terre. Ce que j'associe à cette matière, ce sont des pièces qui commencent à moisir. Cela m'amuserait d'en faire un jour, j'aurai donc de nouveau à consulter ce livre.

IP La moisissure, c'est aussi une transformation que l'on parvient difficilement à contrôler.

CG Voilà. Je n'ai jamais été patient, mais je commence à le devenir et, dès que j'aurai du temps, je pourrai me mettre à travailler à ce projet.

Entretien réalisé dans l'atelier de l'artiste,  
Saint-Genis-Pouilly, le 18 décembre 2018

Christian Gonzenbach est né en 1975 à Genève, où il vit et travaille. Après des études de biologie à la Faculté des sciences de l'Université de Genève, il étudie l'art à la Haute école d'art et de design – Genève, puis au Chelsea College of Art and Design à Londres. Questionnant sans relâche notre culture matérielle, notre relation aux objets et à leurs techniques de fabrication, Christian Gonzenbach ressemble à un alchimiste cherchant le point de bascule. Travaillant aussi bien la céramique que la vidéo d'animation, il a présenté de nombreuses expositions, notamment au Centre d'art contemporain La Maréchalerie (Versailles, 2008), à la galerie SAKS (Genève, 2011), à la Kunsthalle Arbon (2016), au Musée de la chasse et de la nature (Paris, 2016) ou au Mudac (Lausanne, 2020). Il enseigne la sculpture et la céramique à la HEAD – Genève.

# Wade Guyton

Dans la première moitié des années 2000, Wade Guyton débute un travail qui disjoints médium et technique. Si ses œuvres revisitent les genres artistiques, notamment ceux de la peinture et de la sculpture, leur mode de production inclut en effet le recours à l'ordinateur. Elles n'apparaissent qu'à la faveur de leur passage par la machine. Une lettre de l'alphabet simplement tapée sur le clavier se transforme en tableau ou en objet tridimensionnel. Des monochromes noirs sont engendrés par une imprimante à jet d'encre. La machine dont Sol LeWitt a usé comme métaphore pour se défaire de la subjectivité de l'artiste renouvelle ici une pensée de l'outil. Employée à contre-sens, elle s'écarte des instructions qu'elle reçoit. On en vient à douter de la possibilité, pour un instrument, d'être véritablement adapté à une tâche. Guyton se sert de l'écart qui se creuse entre commande et résultat pour faire une place dans l'œuvre elle-même au processus de son exécution.

Ileana Parvu

Nous nous trouvons dans votre exposition personnelle « Fire and Fury » qui se tient à la galerie Francesca Pia, à Zurich<sup>1</sup>. Les peintures que vous exposez montrent quelques-unes d'entre elles en cours d'exécution. Pourriez-vous nous décrire le propos de votre exposition ?

Wade Guyton

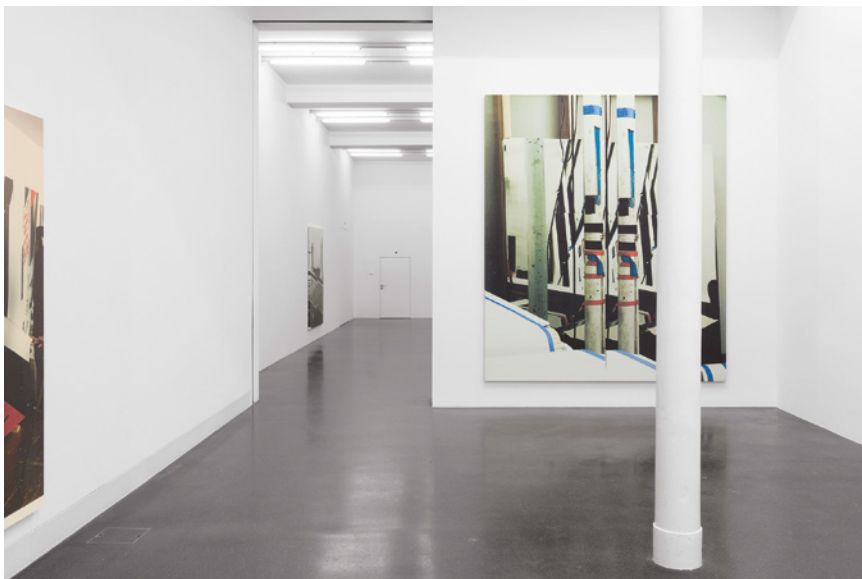
Ce sont effectivement des images de travaux en cours qui constituent le point de départ des peintures exposées ici : des toiles reposant sur le sol de mon atelier, accrochées au mur ou venant tout juste de sortir de l'imprimante. Ces œuvres sont assez déroutantes. Mon atelier n'a pas beaucoup de hauteur sous plafond et de ce fait les toiles de grandes dimensions doivent être fixées horizontalement au mur avant d'être tendues sur châssis. Elles s'y accumulent par couches. Je leur donne des numéros d'inventaire et des noms, associés aux rouleaux de toile dont elles proviennent, afin que nous puissions identifier ce qui est sorti de chaque rouleau. Des photographies sont prises tout au long de ce processus pour des raisons d'organisation. J'ai commencé à trouver ces photographies intéressantes parce qu'elles documentent les étapes de la vie d'une œuvre. Les peintures que j'expose ici suivent le même cheminement, de l'imprimante au châssis en passant par l'accumulation provisoire des toiles au sol et aux murs de mon atelier. J'ai pris des photos de ces étapes avec mon portable et les ai envoyées à mon ordinateur avant de les imprimer sur toile. Il y a ainsi une circularité des images.

<sup>1</sup> Wade Guyton, exposition « Fire and Fury », galerie Francesca Pia, Zurich, 26 mai – 21 juillet 2018.



Wade Guyton, *Untitled*, 2018, impression jet d'encre Epson UltraChrome K3 sur toile de lin, 325×275 cm

- IP Si je comprends bien, ces peintures montrent des photographies de toiles qui n'ont pas encore été tendues sur châssis?
- WG C'est cela. Les lignes bleues que l'on voit également dans ces peintures, c'est du ruban adhésif. Je m'en sers pour maintenir ensemble les deux pans de la toile pliée.
- IP Pourquoi pliez-vous votre toile?
- WG Les peintures de grandes dimensions dépassent les capacités de mon imprimante. Pour pouvoir les imprimer, je dois plier la toile en deux. D'une certaine manière, la machine que j'utilise est trop sophistiquée. Elle n'est autorisée à accepter qu'un seul élément à la fois. Il me faut donc lui faire croire qu'il n'y a qu'une couche de toile à imprimer. Pour cette raison, je recours au ruban adhésif qui fixe ses deux côtés. Je l'imprime ainsi comme une feuille recto verso, une face après l'autre. C'est un moyen de contourner les limites de la machine.
- IP J'ai remarqué qu'à cause de la pliure vos peintures ont un léger volume.
- WG On sent effectivement encore un peu le pli, mais ces grands châssis exercent une forte tension sur les toiles et les aplanissent. Du fait de ce pli, ces peintures ont comme un raccord en leur centre. Leur composition, s'il y en a une, est toujours déterminée par ce raccord central. Il peut arriver que l'un des deux côtés de l'image soit plus intéressant que l'autre, mais dans ce cas la peinture est ratée, car elle doit s'organiser autour de cet axe vertical et central, donné par le pliage de la toile en deux et par l'espèce de raccord qui en résulte.
- IP Ce raccord est particulièrement présent dans vos peintures noires.
- WG Absolument. Cet axe vertical n'a pas le même effet dans les peintures noires et dans les œuvres que je montre ici. Dans celles-ci, il produit une sorte de distorsion visuelle qui est absente des peintures noires. D'un point de vue matériel, ces deux types d'œuvres sont pourtant identiques. Ils sont issus d'un fichier numérique et résultent de l'impression d'une même image à gauche et à droite du pli central. Mais la pliure perturbe surtout notre perception des œuvres exposées ici, car en elles l'image prédomine et elles sont plus lisibles, tandis que les peintures noires semblent plus matérielles.
- IP Lors de votre exposition au Mamco à Genève, en 2016, les photographies visibles dans vos tableaux étaient des vues d'en haut, n'est-ce pas?



Wade Guyton, vue de l'exposition « Fire and Fury », galerie Francesca Pia, Zurich, 2018

WG Effectivement. J'avais simplement photographié le sol à côté de l'imprimante, là où j'étais en train de travailler, alors que, pour les œuvres exposées ici, l'imprimante était plutôt derrière moi. C'est en tournant autour d'elle que j'ai commencé à prendre des photographies à la fois des travaux en cours et du sol de mon atelier, où les toiles s'amoncellent.

IP On parvient à reconstituer chaque fois la place où vous vous teniez. Vos œuvres ne nous montrent pas seulement votre atelier, elles nous renseignent de plus sur l'endroit d'où la photographie a été prise. Est-ce qu'elles portent sur la question du corps de l'artiste ?

WG Oui, il y a un rapport à mon corps dans plusieurs de mes œuvres. La taille de mes peintures de petit format correspond par exemple à l'envergure de mes bras. Je pouvais les déplacer seul dans l'atelier, quand je n'avais pas encore d'assistant. Et, comme vous pouvez le voir, j'accroche toujours mes peintures très bas, parce que j'ai envie que l'on entretienne une relation corporelle avec elles. Dans sa disposition habituelle, l'œuvre se rapporte plutôt à la tête du spectateur. Pour ma part, je préfère ne pas trop éloigner mes peintures du sol afin que l'on puisse les ressentir physiquement.

IP Cela concerne tout autant votre corps que celui du spectateur.

WG Certainement. En préparant cette exposition, j'ai beaucoup réfléchi à la disposition de mes pièces dans l'espace spécifique de la galerie. J'ai créé un effet d'écho entre les colonnes présentes réellement en ce lieu et celles de mon atelier que l'on peut voir dans certaines peintures. L'obstruction visuelle que produit dans l'image l'un de ces piliers se répète ainsi dans l'espace de la galerie.

IP Vos peintures s'épaississent-elles par une superposition de couches d'encre ?

WG La plupart de mes toiles ne passent qu'une seule fois dans l'imprimante. Il n'y a que certaines, comme les noires, qui effectuent plusieurs passages. Mais je ne pense pas que ce soit le cas des peintures de cette exposition. En revanche, il y a effectivement un recouvrement d'encre à l'endroit du raccord.

IP En 2013, vous avez exposé, à la Kunsthalle de Zurich, des œuvres imprimées sur des reproductions de dessins ou du tableau de Manet, *Le Balcon*<sup>2</sup>. Vous intéressez-vous au recouvrement, à l'occultation ou à la disparition de l'image ?

WG J'ai réalisé ces travaux – je les nomme « dessins » – pendant que je préparais mon exposition à la Kunsthalle. Ce sont des impressions sur des pages de livres que je lisais alors. Dessiner revient pour moi à employer divers matériaux pour imprimer mes différentes recherches ou les choses auxquelles je pense. C'est une manière de fixer un moment dans l'écoulement du temps [rires]. Alors que j'organisais mon exposition à la Kunsthalle, j'ai visité à Venise une rétrospective de Manet où j'ai eu l'occasion de voir *Le Balcon*. J'ai déchiré plusieurs pages de quelques livres sur Manet pour imprimer sur elles mes dessins. Je me sers souvent du même fichier et, pour la Kunsthalle, j'ai repris celui qui comporte un rectangle noir. Cette figure peut être imprimée sur une toile de quinze mètres de long comme sur une petite reproduction de Manet. Rien ne change dans cette image, si ce ne sont ses dimensions et la manière dont elle est imprimée. La taille du fichier d'origine est toujours la même.

Jean-Marie Bolay

Vous avez utilisé un fichier identique à de nombreuses reprises pour des résultats parfois très différents, vous arrive-t-il de rejeter certaines de vos peintures ou les validez-vous toutes ?

<sup>2</sup> Voir cat. Wade Guyton, *Zeichnungen für lange Bilder*, Zurich/Cologne, Kunsthalle Zürich / Walther König, 2013.

- WG J'en rejette beaucoup, mais je les conserve malgré cela, car je n'ai pas tout à fait confiance en mon verdict. J'ai constitué une archive réunissant les pièces dont je n'étais pas satisfait au moment de les terminer, j'y jette parfois un coup d'œil pour voir comment mon travail évolue. En 2013, j'ai exposé à Bregenz des peintures dont la plupart provenaient de cette archive<sup>3</sup>. Quand je les avais mises de côté, je ne les trouvais pas forcément mauvaises, mais elles m'apparaissaient comme des anomalies. À Bregenz, je n'entendais pas exposer les rebuts de mon travail. Il s'agissait plutôt de revenir vers ces peintures qui n'avaient encore trouvé leur place dans aucune exposition. On fait parfois des choix esthétiques et conceptuels. On estime sur le moment que certaines œuvres ne vont pas, mais un contexte différent peut changer la donne. Et mieux vaut plier et ranger un travail que le détruire et le jeter, ce qui serait du gaspillage, non ?
- JMB Pouvoir garder son travail demande de l'espace, travaillez-vous toujours en atelier ?
- WG Non, je travaille partout [rires] !
- JMB Vous voyagez donc avec votre imprimante ?
- WG J'ai effectivement fait une exposition l'année passée pour laquelle j'ai déménagé mon atelier à Naples durant quelques mois. J'ai tout réalisé *in situ*, ce qui était un peu bizarre pour moi. Ça a beaucoup transformé mon travail.
- IP Vous réalisez vos dessins et vos peintures à l'aide d'une machine, cela correspond-il à un rejet du faire manuel ?
- WG J'ai décidé d'éviter d'exécuter manuellement mes œuvres, car je ne suis pas capable de faire des choses de mes mains. J'ai bien réalisé quelques dessins à la main, mais je me suis vite aperçu qu'une imprimante était plus performante que moi.
- JMB Vous utilisez une imprimante à jet d'encre, ce qui rapproche vos travaux de la peinture. Cela aurait moins été le cas avec une imprimante laser. Est-ce que le choix de cette technologie ne complique pas paradoxalement le travail ?
- WG Sans doute. La toile de lin n'est pas prévue pour une imprimante à jet d'encre, mais pour de la peinture à l'huile. L'impression de la toile ne se passe pas sans surprises du fait de cette incompatibilité entre sa

3 Exposition « Wade Guyton, Guyton/Walker, Kelley Walker », Kunsthaus Bregenz, 27 avril – 30 juin 2013.

surface et la machine. Il arrive aussi que l'atelier soit très humide, les toiles deviennent alors moites, ce qui affecte la qualité de leur surface et le rendu de l'impression. Quand il fait au contraire très sec, les têtes d'impression se dessèchent et les peintures ont un tout autre aspect. Et puis la toile peut être plus ou moins absorbante, parce que le lin est apprêté à la main et, quoi qu'en dise le fabricant, il y a toujours des différences d'un lot à l'autre. Mais bon, la plupart du temps, je ne fais que constater l'humidité de l'air et, s'il y en a beaucoup, eh bien, j'aurai une toile trempée.

- JMB Devez-vous attendre que la toile soit sèche pour la manipuler et imprimer son autre face ?
- WG Parfois oui, parfois non. Le moment où je retourne ma toile dépend aussi de l'aide que je peux recevoir pour exécuter cette tâche. Il m'arrive de la laisser toute une nuit sur le sol de l'atelier en attendant que quelqu'un me prête main forte pour la remettre sur le plan de travail et imprimer son autre face.
- IP Vous ne pouvez pas travailler seul ?
- WG Si, mais ce n'est pas beau à voir ! Pour les petits formats, je me débrouille mais, pour les plus grands, c'est plus compliqué. Ce sont parfois d'énormes toiles de lin !
- JMB Ne sont-elles pas trop lourdes pour l'imprimante ?
- WG Si. La toile peut rester coincée. La machine doit tirer un tel poids qu'il faut lui donner un petit coup de main.
- JMB Vous devez donc être présent durant le processus d'impression.
- WG D'une manière générale, je dois être là. Mais une fois que j'ai mis en place la toile, je peux aussi bien quitter les lieux. La machine n'a pas vraiment besoin de moi. Au fond, c'est un procédé mécanique.
- IP Allez-vous parfois au bout de ce que la machine peut faire ?
- WG Cela m'est arrivé, surtout avec d'anciens modèles d'imprimante. C'était plus simple d'arriver à leurs limites. Les modèles récents sont plus malins, ils lancent un programme de nettoyage de la machine.
- IP Devez-vous souvent changer d'imprimante ?
- WG Effectivement. Les imprimantes sont conçues pour être difficiles à réparer, quand elles se cassent, je dois me tourner vers un nouveau

modèle, il faut vivre avec son temps [rires]. Je suis soumis aux changements technologiques.

IP Pourquoi n'achèteriez-vous pas une imprimante qui vous permettrait de ne pas plier la toile ?

WG Les imprimantes que j'utilise sont à encre à pigments et il n'en existe pas de suffisamment grandes pour pouvoir imprimer des toiles très larges sans les plier. Celles qui auraient la bonne taille sont à encre à base de solvants, elles servent à l'impression de panneaux publicitaires et leurs couleurs ne durent pas longtemps.

IP C'est donc un problème de conservation.

WG En effet. Ce n'est pas un problème dont je me soucie vraiment mais, si quelqu'un le rencontre, cela risque de retomber sur moi ! Et puis j'aime les couleurs que j'utilise, je reste donc fidèle aux imprimantes à pigments.

IP Il n'est alors pas possible d'éviter la pliure de la toile.

WG Non, pour l'instant, les seules peintures que je n'ai pas à plier sont plus petites.

IP Et cela vous convient ?

WG Certainement, le pli ne constitue pas un élément visuel, il est nécessaire uniquement du point de vue de la production.

IP En tant qu'historiens de l'art, on ne peut pas s'empêcher de penser au *zip* de Barnett Newman.

WG Évidemment ! Tous les historiens de l'art font cela, ils voient le *zip* [rires] !

IP C'est notre nécessité !

WG Il n'y a pas de mal.

IP Pouvez-vous nous décrire les spécificités du processus de votre travail dès lors qu'il s'effectue par l'intermédiaire d'une imprimante ? En 1967, Sol LeWitt écrit que « l'idée devient une machine qui fait de l'art ». Si la mention de la machine est sans doute métaphorique, du fait qu'à ma connaissance il n'en a lui-même pas eu l'usage, elle renvoie à un projet qui, une fois conçu, est réalisé sans dévier de l'idée initiale. Qu'en est-il pour vous ? Vous est-il possible de faire des réajustements après avoir lancé l'impression de vos toiles ?

WG Non, quand le processus est enclenché, il n'est plus vraiment possible d'intervenir. Tout ce que je peux faire, c'est arrêter l'imprimante. Impossible de revenir en arrière ou de faire des corrections. Je peux bien sûr ajouter une couche de peinture, mais c'est une chose très différente. Si l'on songe aux techniques de la peinture ou du dessin où l'on peut reprendre des endroits spécifiques, il y a ici peu de possibilités d'intervenir, car le travail est délégué à la machine.

JMB Vous ne faites donc jamais de retouches ?

WG Non. Quand une peinture est terminée, je ne reviens plus là-dessus.

JMB Mais vous pourriez vous passer de la machine et la retoucher à la main...

WG Certes, mais je ne le fais pas. Et puis, il y a beaucoup de choses qui peuvent arriver après l'impression. Les toiles sont posées au sol, elles sont traînées d'un bout à l'autre de l'atelier, puis empilées les unes sur les autres alors qu'elles ne sont pas encore sèches. De ce fait, des transferts d'encre se produisent, des traces apparaissent sur les œuvres. Aucune de ces altérations n'est dans le fichier d'origine.

JMB Il y a aussi tout ce qui peut survenir durant le processus d'impression. Devez-vous être présent, par exemple, en cas de bourrage de l'imprimante ?

WG Il m'arrive de quitter l'atelier et de ne revenir que le lendemain matin ! Une toile peut provoquer un bourrage ou tomber par terre. J'aime bien parfois laisser faire et constater ensuite ce qui s'est passé.

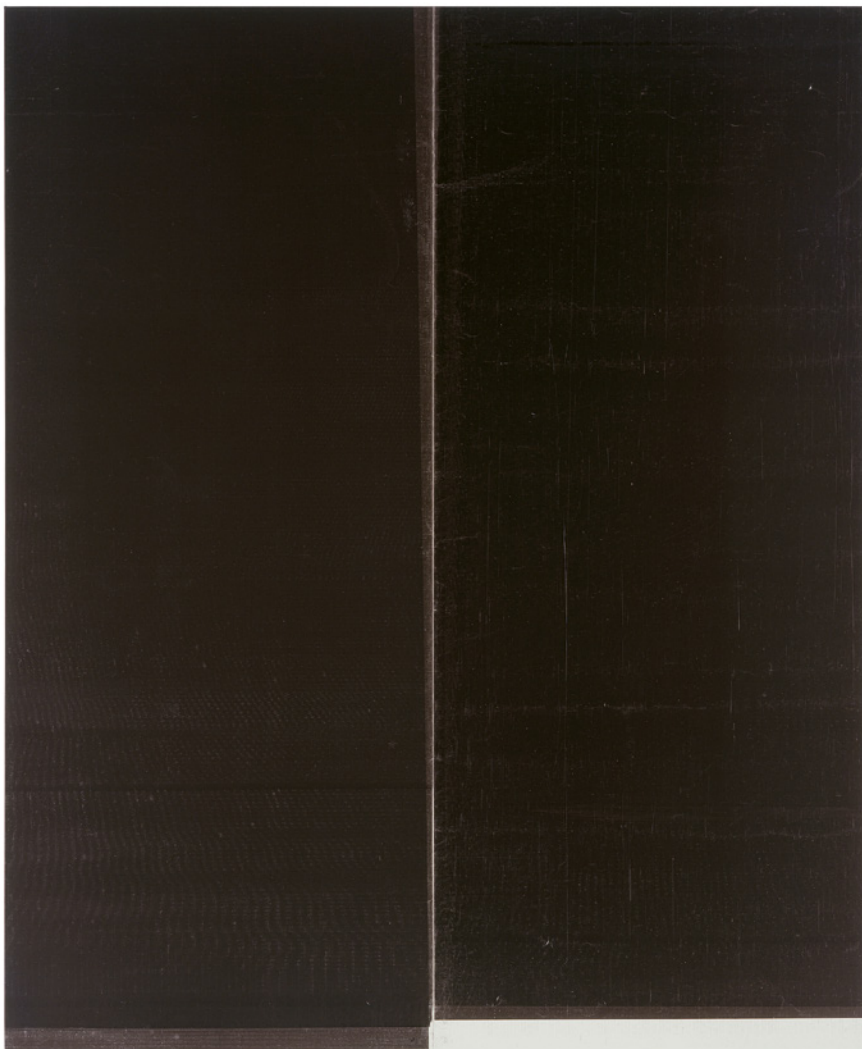
IP La délégation du travail à une machine ne vous empêche pas de prêter attention à tout ce qui arrive durant l'étape de réalisation de votre œuvre. Si l'impression des toiles ne vous donne pas l'occasion d'intervenir, vous n'êtes pas pour autant indifférent au processus d'exécution.

WG Dernièrement, j'ai laissé plus de choses survenir dans mes travaux. Cette ouverture a toujours été une possibilité, mais c'est seulement maintenant que j'en tire parti. Du coup, mes peintures sont devenues un peu baroques.

IP Le mot « instruction » est fréquemment employé dans des pratiques déléguées et notamment dans l'art conceptuel. Pensez-vous qu'il convient pour désigner votre rapport avec l'ordinateur et l'imprimante ?

WG Absolument. Il y a instruction à chaque fois que j'envoie un fichier. Mais il est difficile pour moi de savoir exactement en quoi elle consiste.





Wade Guyton, *Untitled*, 2008, impression jet d'encre  
Epson UltraChrome sur toile de lin, 213,4×175,3 cm

Ce serait sûrement plus simple d'en parler si nous étions devant un ordinateur. Les instructions dépendent de plusieurs facteurs et de décisions que l'on doit prendre quand on imprime, comme le choix de la qualité d'impression : brouillon, économique, haute définition... Mais la traduction de ces instructions en peinture n'est pas toujours très précise et j'obtiens des résultats différents selon que j'imprime sur toile ou sur papier. Il faut adapter notre langage à la machine. Entre instruction et résultat, le rapport est approximatif, mais on y arrive malgré les imprécisions et les erreurs.

- IP Il est intéressant de mentionner la traduction.
- WG C'est sur elle que repose le travail. Il me faut trouver le moyen de traduire mes idées, qu'elles soient intuitives ou fondées sur mon expérience de la machine, des matériaux ou de mes travaux passés. Et personne ne connaît la réaction d'une chose au contact d'une autre chose. La machine reçoit une instruction et elle l'interprète. De mon côté, je peux anticiper sur son interprétation, parce que je connais la structure du logiciel, de l'ordinateur et de l'imprimante. Mais le résultat peut encore varier en fonction d'autres facteurs.
- IP Attachez-vous de l'importance à l'effet de surprise ?
- WG Tout au contraire ; je suis souvent frustré quand je découvre le résultat. Paradoxalement, j'aimerais savoir plus souvent quelle tournure prendra mon travail.
- IP Pensez-vous utiliser l'imprimante, qui est votre outil de travail, à la façon d'un artisan qui adapte ses moyens à son but ?
- WG Je ne sais pas, je n'y pense pas.
- IP Ou vous importe-t-il plutôt de pousser la machine à ses limites ?
- WG Il est difficile de connaître les limites d'une machine. Mais, dès le début, il était clair pour moi que je me tournais vers elle afin de remplacer la main dans la production de peintures. Je n'ignorais pas que les imprimantes étaient conçues pour en finir avec les laboratoires photographiques et, très tôt, j'ai tenté de résister à cette manœuvre. Un employé d'Epson serait effaré s'il savait l'usage que je fais de mon imprimante. Ces machines ne sont certainement pas destinées à l'impression de monochromes. Si Epson a tant investi dans ce développement technologique, c'était pour écarter Kodak en le poussant à la faillite. Quant à moi, j'ai mis du temps à décider du parti que je pourrais tirer de ces machines. Mais même en superposant des couches d'encre noire, je ne pensais pas à la peinture abstraite. Mes

peintures noires mettent assurément au défi leur réalité physique mais, pour moi, elles ont trait à la photographie.

- IP La réalisation de vos œuvres passe par des opérations comme le pliage de la toile, l'impression d'une face après l'autre, le montage sur châssis qui s'effectue sur les lieux mêmes de l'exposition: est-ce une spécificité de votre travail d'être exécuté en aveugle?
- WG C'est plutôt une nécessité. Je n'ai pas le choix, je dois accepter les conditions que m'impose ma pratique. La cécité est présente dans mon travail à plusieurs niveaux. Elle concerne le traitement et la traduction de l'image ou du fichier numérique par le logiciel, l'interface de l'ordinateur, la communication avec l'imprimante, l'impression sur un support – la toile – qui ne convient pas à l'imprimante. Les inconnues sont nombreuses à toutes les étapes du travail. Je peux sans doute apprendre à influencer sur certains aspects du processus, mais je ne me trouve jamais dans une position de contrôle absolu.
- IP Parvenez-vous néanmoins à anticiper sur le résultat final?
- WG Oui, mais j'aime aussi accueillir ce qui survient. Des lignes peuvent par exemple apparaître lorsque les têtes d'impression sèchent et qu'elles n'envoient plus d'encre. Je ne sais pas à l'avance quand ces traits vont surgir. Tout ce que je peux faire, s'ils ne me conviennent pas, c'est lancer un nettoyage de la machine afin qu'ils disparaissent lors de l'impression suivante. Mais il m'est arrivé au contraire de décider de les garder et, tant que la machine me l'a permis, j'ai poursuivi l'impression de toiles qui sortaient striées.
- IP Malgré le contrôle restreint que vous dites avoir sur l'exécution des œuvres, tenez-vous à être celui qui effectue le travail à l'ordinateur? Serait-ce possible que quelqu'un d'autre s'en occupe?
- WG J'aime faire ce travail moi-même, mais ce ne sera peut-être pas toujours le cas. Je penserai alors peut-être à vous et je vous enverrai mes fichiers! Cela dit, j'ai déjà délégué le travail d'exécution de mes œuvres, surtout celui de mes sculptures. J'ai évidemment confié à d'autres tout ce qui touche à la reproduction de mon travail, les éditions, les lithographies, les affiches, les livres. Mais je ne crois pas l'avoir fait pour mes peintures ou mes dessins – sauf peut-être une fois. Les organisateurs de l'exposition à laquelle je participais n'avaient pas assez d'argent pour le transport des œuvres, je leur ai donc envoyé des fichiers afin qu'ils les impriment eux-mêmes. J'étais curieux de voir le résultat de ce travail délégué et cette délégation fait assurément partie des possibles de ma pratique, mais ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. Je préfère faire moi-même mon travail.

- JMB Mais ne vous entourez-vous pas de personnes qui peuvent vous donner un coup de main?
- WG Si, j'ai des assistants qui m'aident pour mettre en route le travail ou pour tendre les toiles – ce que je ne suis pas capable de faire correctement. Dernièrement, l'organisation de ma vie et de mon travail me prend beaucoup de temps, mais je me charge généralement de lancer l'impression.
- IP Et de préparer les fichiers?
- WG Oui. Et je suis aussi là pour manipuler ou tenir les toiles.
- IP Peut-on néanmoins parler de délégation de votre travail à la machine?
- WG Oui, mais le résultat serait sans doute différent si quelqu'un d'autre partait d'un fichier que je lui enverrais pour déléguer le travail à sa propre machine. Ma présence durant tout le processus a assuré son importance. Je ne décrirais pas la relation que j'entretiens avec l'imprimante comme une collaboration. Cette machine n'est ni plus ni moins qu'un outil. C'est un outil complexe et notre rapport est compliqué. Et tendu. Je vois parfois dans mon travail des choses qui ne vont pas. Je suis sûrement le seul à les remarquer, mais cela me frustre.
- IP Cette frustration est-elle liée au résultat ou aux performances de la machine?
- WG Aux deux. Et à bien d'autres choses encore. Vous savez, si vous êtes parti pour vous frustrer, vous pouvez trouver des millions de raisons pour l'être.
- IP Vous n'êtes pas seul à prendre des décisions – cela aussi peut expliquer cette frustration. Dans votre travail, la machine est un agent qui a son mot à dire.
- WG La machine est assurément un agent qui prend des décisions et fait ce qu'il veut. Il faut pour ma part que j'en tienne compte.
- IP On pourrait alors dire que vous tentez de contrôler la machine jusqu'où il vous est possible de le faire. Et, au-delà de ce point, advienne que pourra.
- WG Oui. Autrement dit, la machine prend ses décisions et, moi, j'essaie de trouver le parti que je peux tirer de ce qu'elle a fait.



Wade Guyton, *U Sculpture (v.5)*, 2007,  
acier inoxydable réfléchissant, 45,8×50,3×111,4 cm

IP C'est un peu comme si la machine prenait une part active à la conception de l'œuvre. Sa fonction n'est pas seulement d'exécuter des instructions.

WG Absolument. Tous les outils laissent leurs traces sur les œuvres que l'on réalise en se servant d'eux. C'est à l'artiste de décider ensuite s'il travaille avec ou contre ces traces.

IP À l'école d'art, avez-vous reçu une formation de peintre ou de sculpteur ?

WG Ce qui a compté pour moi, c'est plutôt l'art conceptuel, des artistes comme Sol LeWitt, Robert Smithson ou Dan Graham. Les cours de peinture ne m'importaient pas vraiment. L'art conceptuel m'a fourni un ancrage très théorique et puis j'ai commencé à m'intéresser à la manière dont on fait des choses.

IP Vous avez été l'élève de Robert Morris, n'est-ce pas ?

WG Oui, j'ai suivi ses cours. Il était brillant !

IP Morris s'est beaucoup intéressé au processus d'exécution. L'anti-forme l'inscrit dans le matériau même de l'œuvre. Le châssis est rejeté.

WG C'est parce qu'il donne forme au tableau. J'ai exposé des toiles que je n'avais pas tendues sur châssis et ce sont des objets qui diffèrent du tout au tout des œuvres que je montre ici. C'est d'ailleurs pour moi un sujet d'étonnement de constater que celles-ci ont intégré le domaine de la peinture. Cette inclusion tient sans doute au châssis. Je trouve intéressant que mes œuvres traversent divers cadres de référence et que l'on puisse les rattacher à différents médiums.

IP Vos objets tridimensionnels en forme de « U » participent-ils également de plusieurs genres artistiques ?

WG Ce sont, à mon avis, clairement des sculptures. Il est difficile de les mettre en rapport avec les peintures exposées ici. Ce qui m'intéressait au moment où je les ai réalisées, c'était à la fois de déléguer mon travail et de produire une peinture, un dessin ou un objet tridimensionnel rien qu'en envoyant à une agence de production une lettre de l'alphabet tapée sur mon ordinateur. J'ai pris contact avec une entreprise de Brooklyn, Milgo Bufkin, qui, dans les années 1970, assurait l'exécution de nombreuses œuvres d'art. Aujourd'hui, elle ne s'occupe que de la réalisation de structures architecturales. Dans un magazine des années 1970, je suis tombé sur un encart publicitaire où figurait l'adresse de cette agence, j'ai appelé et j'ai transmis aux employés un « U » tapé à l'ordinateur. Il en a résulté toute une série d'objets en acier de différentes tailles.

IP Était-ce aussi le fait de donner une instruction qui vous intéressait ?

WG Oui, je voulais observer comment une chose très plate, une information ou quelques données informatiques pouvaient être traduites en différentes formes tridimensionnelles.

IP Quelles instructions avez-vous envoyées à Milgo ?

WG J'ai tapé la lettre « U », je l'ai imprimée et j'ai rencontré les gens qui exécuteraient mes sculptures pour leur demander de les réaliser en acier poli comme un miroir afin qu'elles soient invisibles.

IP Vous leur avez donc indiqué le matériau et le traitement de la surface.

WG Oui. Ils sont ensuite revenus vers moi avec des questions. Les sculptures devaient avoir certaines propriétés physiques. Je voulais, par exemple, qu'elles tiennent tout à fait droit. Elles devaient avoir une

courbe parfaite et être correctement lestées. C'est délicat les soudures internes, car un dépôt inégal de matière peut déséquilibrer la sculpture et la faire basculer. On a eu des discussions intéressantes sur ces questions de fabrication.

IP Est-ce que la délégation, que ce soit à l'agence Milgo ou à votre imprimante, rapproche ces deux processus de travail et les rend comparables ?

WG Non, il s'agit de modalités très différentes. Les peintures résultent d'une manipulation du langage et de la relation que j'entretiens avec la machine. Le travail avec Milgo a comporté de tout autres choses : des instructions, des rencontres avec ceux qui exécuteraient le travail. Mais je ne suis pas sûr d'avoir déjà pensé à ces différences.

IP L'exécution de vos sculptures en « U » faisait-elle aussi une place au hasard ?

WG Bien moins que celle de mes peintures. À la vue du premier objet produit, je n'ai pourtant pas manqué d'être surpris. Entre l'idée que je me faisais de ma sculpture et la forme qu'elle a prise, il y avait un décalage. Ça a été l'occasion de tirer la leçon du matériau.

IP Vos sculptures en « U » semblent sortir d'une peinture.

WG Absolument.

IP Votre travail instaure un dialogue entre peinture, photographie et sculpture.

WG C'est plus particulièrement vrai pour les œuvres en « U ». À leur propos, je songeais à la manière dont un objet est fait, à la sculpture, mais aussi au fait que l'information, les données, l'image tiennent de la photographie et possèdent une réalité matérielle. Je cherchais à savoir comment un objet pouvait procéder de tous ces domaines, occuper divers champs de connaissances, se rapprocher de la peinture, alors qu'il ressemble à une sculpture et qu'il est produit comme une photographie.

IP D'une part, vous vous êtes tourné vers des professionnels pour une exécution impeccable de vos sculptures et, de l'autre, vous êtes prêt à accueillir dans vos peintures toutes sortes d'imperfections. N'est-ce pas quelque peu paradoxal ?

WG C'est sans doute mon scepticisme quant à la possibilité, pour moi, de devenir un artiste et d'être créatif qui a fait que je me suis mis dans la

position d'emprunter des modes de production. De ce point de vue, le recours à l'imprimante rejoint la délégation du travail. Quand je me suis adressé à Milgo, le plus important n'était curieusement pas de bénéficier des compétences de spécialistes, de vrais artisans. Ce qui prévalait, c'était de m'inscrire dans une histoire de la production de la sculpture. Cela me fait rire, car je me revois jeune artiste et je m'aperçois que mes choix étaient historiquement déterminés. J'ai commencé à faire usage de la machine pour trouver un moyen d'être artiste et, malheureusement, je crois bien que j'en suis devenu un. Je propose à présent un modèle qui diffère de la délégation du travail à une agence de production.

IP Mais emprunter, c'est aussi nourrir son travail en lui apportant des éléments extérieurs.

WG Assurément. On peut aussi dire qu'une œuvre, pour exister, dépend d'une structure et d'une histoire qui la précèdent. Il s'agit donc de la faire pousser à l'intérieur de cette structure. À mes débuts, je ne croyais à rien de ce que je faisais, à aucun travail que j'exécutais manuellement. C'est pourtant de cette manière que l'on réalisait historiquement des œuvres. En même temps, charger quelqu'un de l'exécution de son travail est aussi une façon éprouvée de faire de l'art. En tant qu'artiste, on choisit un mode de production qui existe déjà. En fonction de ce que donnent les matériaux, on peut prendre des décisions. Mais on n'en est là peut-être qu'au début du travail.

Entretien réalisé à la galerie Francesca Pia, Zurich, le 24 mai 2018  
Traduit de l'anglais par Jean-Marie Bolay

Wade Guyton est né en 1972 à Hammond (Indiana). Il vit à New York. Ses principales expositions personnelles se sont tenues dernièrement au Museum Ludwig (Cologne, 2019), à la Serpentine Gallery (Londres, 2017), au Museo Madre – museo d'arte contemporanea Donnaregina (Naples, 2017), au Museum Brandhorst (Munich, 2017), au Mamco (Genève, 2016), au Consortium (Dijon, 2016), à la Kunsthalle Zürich (2013) et au Whitney Museum of American Art (New York, 2012).

III

La main en questions

# Sylvie Eyberg

Le travail de Sylvie Eyberg s'articule autour d'images et de mots trouvés. Étudiante à l'atelier de Marthe Wéry à Bruxelles, Sylvie Eyberg s'est peu à peu écartée de la peinture pour se tourner vers la coupe et le montage d'images puisées dans une collection de magazines qu'elle s'est constituée au fil des années. Cette activité, d'abord de l'ordre du privé et pratiquée dans des carnets, s'est déplacée sur de plus grands formats et supports, papier, bois, métal, avec l'aide de la reproduction photographique, de la sérigraphie, de l'héliogravure. Les outils de coupe et de montage ont été peu à peu remplacés par l'ordinateur et le scanner. La disparition de la main n'est cependant pas l'enjeu de cette manière de faire minimale, c'est plutôt le geste artistique et tout ce qu'il suppose d'automatismes qui est récusé dans des structures de travail précises qu'établit Sylvie Eyberg.

Bénédicte le Pimpec

Vous avez été l'étudiante de la peintre Marthe Wéry, cette rencontre a-t-elle été déterminante pour votre travail ?

Sylvie Eyberg

Oui. J'ai suivi une formation à Saint-Luc Bruxelles côté francophone, dont la section artistique n'existe plus depuis déjà bien longtemps. J'ai choisi cette école notamment grâce à Marthe Wéry, qui m'avait attirée par l'ambiance qui régnait dans l'atelier qu'elle dirigeait. J'y ai ensuite rencontré d'autres professeurs tout aussi intéressants, comme Alain Géronnez. Nous allions également à l'ERG [École de recherche graphique] suivre quelques cours qui n'existaient pas à Saint-Luc, comme celui de Bernard Queeckers sur la vidéo. Saint-Luc était plutôt une école de conception classique par rapport au métier, mais Marthe Wéry n'avait pas du tout ce type d'approche. Elle proposait quelque chose de plus contemporain où l'étudiant, l'artiste et sa pratique, quelle qu'elle soit, étaient au cœur de l'atelier.

BLP Comment se déroulaient ses cours ?

SE C'était assez particulier, notamment par rapport à la question du faire. Marthe était quelqu'un qui n'intervenait jamais dans le travail d'un étudiant avec un avis esthétique ou même une référence. Elle ne disait jamais : « Tu ferais mieux de ne pas faire cela ou de faire ceci. » Son approche partait plutôt de l'outil utilisé, suggérant parfois d'en essayer d'autres, qu'ils soient intellectuels ou matériels, et ceci dans le respect du choix esthétique de l'étudiant. C'est aussi en nous montrant des choses qu'elle intervenait. Nous avons fait beaucoup de voyages avec elle pour visiter des expositions et des musées. Elle nous encourageait régulièrement à nous informer, en lien avec notre pratique, et à aller plus souvent à la bibliothèque de l'école. Pour Marthe, nous devons être conscients de ce qui existait et de ce qui se passait autour de nous pour pouvoir avancer dans notre travail.

BLP Est-ce que vous pratiquiez la peinture à ce moment-là ?

SE Oui. J'ai commencé par peindre, mais j'étais déjà fortement attirée par le montage ou le collage, je ne sais pas quel est le mot le plus juste. Je peignais sur bois, en superposant par exemple des panneaux de formats différents. En cours de travail, j'enlevais ou je déplaçais ces éléments sur un grand panneau qui faisait office de fond. J'étais incapable d'aborder une surface unique. Lors de ma dernière année d'études, je collais sur bois des bouts d'images trouvées et les détournais avec de la peinture. C'était fait d'une façon très peu technique, comme si la technique n'avait aucune importance. J'utilisais ce que je trouvais autour de moi : tout au début du tissu, des planches de bois et puis, très vite, du papier. Je mélangeais la peinture à l'eau et la peinture à l'huile. Pour le papier, j'utilisais surtout des magazines. C'est en les manipulant, en les prenant comme des matériaux, que je me suis rendu compte qu'il y avait des choses imprimées dessus. Ces choses ont commencé peu à peu à prendre de l'importance, d'abord de manière assez formelle. Je m'intéressais à une forme ronde, à une ligne, à une couleur. J'en suis ensuite venue à ce qui était imprimé en tant qu'image. Au départ, ce n'était pourtant pas du tout ce qui m'intéressait. Au contraire, j'étais vraiment attirée par le monde de l'abstraction ; il faut dire que l'expressionnisme abstrait était très suivi dans les écoles à cette époque. Finalement, on est attiré, animé par un type de choses, et puis on en découvre d'autres.

Jean-Marie Bolay

Est-ce que c'est Marthe Wéry qui vous a orientée vers l'image ?

SE Non. Marthe n'orientait pas pour ce qui concernait les choix du travail de chacun, ou certainement pas consciemment. L'enseignement

théorique, de son côté, nous ouvrait beaucoup à l'abstraction, mais pas seulement. Mais je dois nuancer, car le travail de Marthe Wéry a bien eu une influence sur moi, tout comme celui d'Alain Géronnez. L'un et l'autre ne parlaient jamais de leur travail aux étudiants, mais nous cherchions à le voir, bien sûr ! Avec le temps, je me suis rendu compte que Marthe avait bien une relation à l'image, car elle attachait une grande importance aux reproductions de son travail, pas seulement comme traces mais aussi comme procédure de recherche. Un peu plus tard dans son parcours, son lien aux images s'est totalement révélé dans le travail même. Pour en revenir au pourquoi de mon orientation, je pense que c'est vraiment à travers la pratique et la manipulation que je suis tombée dans l'image. Il y a eu une première image qui a fait son travail sur moi, qui a fait « Boum ! » [rires]. C'est comme cela que j'ai commencé à en chercher d'autres, à vouloir retrouver cette relation dans d'autres.

BLP Quelle était cette première image ?

SE C'était une image de ce type-là [elle désigne un panneau de bois au mur, avec une petite image au centre, une femme en robe à rayures, sur une route. L'image est cernée de peinture verte]. Après cette rencontre, il m'est de plus en plus souvent arrivé d'en coller sur des panneaux de bois, de les détourner, de les recadrer par la peinture. Mais mon approche de l'image est d'abord liée à mes carnets. Quand je peignais et que l'image n'était pas encore au centre de mes pensées, je m'intéressais néanmoins déjà à ces petits gestes signifiants, comme le fait de tourner une page, qui font que l'on entre dans une matière. Le carnet, le livre, le papier étaient donc déjà très importants. Ensuite, l'image, ou le bout d'image, est intervenue dans ou pour la peinture. J'avais ainsi commencé à remplir un carnet de formes plutôt allongées, puis plutôt rondes. À un moment donné, j'ai pris conscience que j'étais attirée par la coupe.

JMB Ces carnets formaient-ils déjà un ensemble cohérent ?

SE Ces carnets sont devenus plus importants que ce que je pouvais faire en dehors d'eux. Je ne savais toutefois pas encore très bien comment traiter et montrer ce travail. Je me rendais bien compte qu'un carnet de collages ne pouvait pas passer dans beaucoup de mains, sinon il finirait par se détruire. D'où, par exemple, le passage au collage d'image sur panneau de bois. C'est une fois sortie de l'école que je me suis mise à penser à la reproduction. Je suis allée dans une imprimerie demander très naïvement combien coûtait le tirage d'un exemplaire en offset [rires]. Évidemment, c'était au-delà de mes moyens – tout ce qui était imprimé sur papier, y compris la gravure, était hors de prix. Je ne suis pas allée plus loin dans cette recherche à ce moment-là.

Je devais trouver un autre moyen. J'ai donc d'abord commencé à travailler avec la reproduction photographique qui, dans les années 1980, était le médium le plus diffusé et le plus utilisé.

JMB Et la photocopie ?

SE Même si elle avait tout son intérêt, la photocopie était de très mauvaise qualité à l'époque !

JMB Pourquoi avez-vous renoncé à la peinture ?

SE Parce que l'image a pris le dessus et que l'intérêt que j'avais pour le montage et le collage me permettait quelque chose que la peinture ne me permettait pas. Mais on ne quitte pas les choses du jour au lendemain, je n'ai pas pris de décision fracassante ou irrémédiable concernant la peinture.



Sylvie Eyberg, 1987 (vert),  
40 x 32 cm (détail), 1987,  
papier, bois, acrylique,  
40 x 32 cm

BLP Qu'est-ce que vous permettait le montage ?

SE Il m'offrait une structure pour échapper au geste, à mon geste. Et aussi la possibilité de réaliser des jeux formels.

BLP Voulez-vous dire que ces jeux n'étaient pas possibles avec la peinture, mais l'étaient avec l'assemblage photographique ?

SE Oui [elle cherche dans les tiroirs de son atelier]. Voilà le premier carnet dans lequel j'ai commencé à associer des images deux par deux. C'est presque un rapport au cinéma que j'entretiens depuis lors, même si je ne suis pas cinéaste. Le fait d'être attirée par l'image, de pouvoir la manipuler et éventuellement de l'associer à une autre a quelque chose du cinéma qui m'intéresse énormément. Mes grandes sérigraphies sont proches de la dimension d'un écran et on parle d'écran de sérigraphie...

JMB Vous auriez donc troqué le pinceau contre les ciseaux ?

SE Oui, mais d'une certaine façon, mes peintures, en tous les cas les dernières que j'ai faites, impliquaient déjà de la découpe. Je sciais à la main le panneau de bois destiné à une peinture et, même si j'essayais d'être la plus régulière possible, je n'obtenais pas de sections identiques. Avec la fatigue, ma main finissait toujours par dévier, et de cette déviation je réalisais un travail. Il y avait déjà là cette volonté de me donner une structure pour rester hors du geste inné. Je n'ai donc pas abandonné la peinture parce qu'elle ne m'intéressait plus – l'approche que j'en avais ne m'a sans doute jamais quittée – mais parce que le carnet a pris le dessus à un moment donné. Et puis s'est bêtement posée la question de savoir comment montrer cela. Je me suis d'abord tournée vers les laboratoires photographiques professionnels pour le tirage, mais j'y ai rencontré de plus en plus de difficultés à me faire comprendre lorsque mes demandes sont devenues trop éloignées des techniques en usage dans les labos.

BLP La photographie vous servait donc surtout à reproduire des images existantes. Est-ce vous qui photographiez vos montages ?

SE Non, c'était un ami et ancien professeur, Alain Géronnez, qui photographiait à ma demande les petits montages que j'accumulais dans mes carnets. J'en faisais agrandir certains dans les labos, parce que les montages étaient petits. Cela dit, je n'ai jamais fait de très grands tirages. Pour les présenter, je les ai d'abord fait coller sur des blocs de bois mais, assez rapidement, j'ai préféré de fines plaques de métal sur lesquelles j'encollais les tirages photographiques avant de les fixer au mur à l'aide d'aimants.





Sylvie Eyberg, 1989, 39×20 cm, 1989,  
photographie n/b, métal, aimants, 39×20 cm

BLP Est-ce que vous auriez pu imaginer couper l'une des pages d'un carnet pour la mettre directement au mur ?

SE Non. Un carnet doit rester entier, ce n'est que via la reproduction qu'il peut être divisé. Un carnet est une pièce à part entière et l'ensemble est signifiant pour moi. Je n'en ai d'ailleurs jamais vendu, j'en ai donné un à un ami, à l'occasion d'un événement particulier, chose que je pourrais refaire. Lors de ma première participation à une exposition à Bruxelles, en 1989 au Centre d'art contemporain / Maison des artistes (qui n'existe plus depuis longtemps), la directrice du lieu et Marthe, qui avait rendu possible cette exposition, pensaient que ce serait intéressant que je montre des carnets. J'en avais donc installé deux, ouverts à une page, sous vitrine, mais j'ai trouvé que cela n'avait aucun sens. Je ne l'ai jamais refait. Quand j'ai décidé de passer à la reproduction photographique, ce n'était pas non plus en me disant que c'était la meilleure solution. C'était pour moi une nouvelle contrainte, qui contenait en elle-même le regret de quelque chose de perdu : le papier et l'encre. Mais j'ai toujours essayé de parvenir à une satisfaction aussi grande que celle que me donne un carnet. C'est en grande partie cette impossibilité d'y arriver qui fait que j'ai poursuivi ma recherche, que mon travail a continué de bouger, de se modifier, y compris celui dans mes carnets. Récemment, j'ai ainsi fait une pièce qui est très proche de l'idée du carnet, mais en vidéo. Quand j'explique cela, je peux donner l'impression d'être passée logiquement d'une chose à l'autre, alors

qu'au contraire ma recherche a été truffée d'expériences parfois à l'opposé de ce que je cherchais. Ce n'était pas une ligne droite, parce que j'étais à chaque fois entraînée vers quelque chose de différent et entourée d'amis qui avaient un regard et une influence sur mon travail. C'est toujours le cas.

BLP Est-ce qu'au-delà de l'impossibilité de présenter un carnet en exposition il y avait aussi l'enjeu de ne pas présenter une image originale ? Et, si ce n'était pas le cas, est-ce que le collage aurait alors pu se faire sur une grande feuille ou d'une autre manière que dans un carnet ?

SE Non. Comme je l'ai dit, j'ai collé certains montages directement sur des panneaux de bois et les ai présentés de cette façon. Cela n'est pas arrivé souvent, mais le carnet n'était pas le seul à accueillir un montage ou, pour reprendre vos mots, une « image originale ». J'ai réalisé quelques collages sur de grandes feuilles, notamment quand j'ai voulu faire une série de paysages. Ce n'était qu'une question d'échelle, car les morceaux d'images étaient plus grands qu'à l'habitude, leur reproduction aussi. Je ne trouvais pas non plus de carnet de taille suffisante pour les montages, en tout cas pas de carnet qui me convenait. Il faut qu'un carnet se rapproche du livre, de son type de reliure. Ils doivent être simples, le papier peu luxueux. Pour revenir aux petits formats, quand les images au verso des montages ont commencé à transparaître au recto, cela a été pour moi comme un cadeau du temps. Malgré ma conscience de la piètre qualité des papiers et des colles utilisés, je ne pouvais pas deviner que cela allait donner ce genre de choses vingt ou trente ans plus tard et j'adore ça. À l'époque où je commençais à les faire, mes professeurs me disaient que ces carnets et collages sur panneaux de bois n'allaient jamais tenir dans le temps, qu'ils allaient tomber en ruine. En fait, le temps que cela arrive, je serai en ruine moi aussi, car la colle tient toujours très bien et les carnets sont encore entiers [rires]!

JMB Y a-t-il eu une évolution dans votre manière d'appréhender le carnet ?

SE Plutôt une évolution des montages en carnet et puis, plus tard, hors des carnets. Par exemple, après avoir fait une série de carnets avec des paires d'images jointes soit à l'horizontale soit à la verticale, je me suis dit, comme souvent, que je connaissais désormais trop cette approche. J'ai alors entamé un travail en carnet avec une seule image coupée par page. Cela a transformé ma manière de réaliser le montage. Cela correspondait aussi à un moment où j'étais complètement coincée par les labos photos qui, quand je demandais de tirer plus gris et moins contrasté, refusaient en me disant que ce n'était pas la norme. Grâce à l'aide d'Alain Géronnez, je me suis mise à travailler moi-même les tirages en y intégrant une idée de montage supplémentaire.



Sylvie Eyberg, carnet 2 (détail), 1988

Sylvie Eyberg, 1990,  
26,5×22 cm, 1990,  
tirage baryté, métal,  
aimants, 26,5×22 cm

Je réalisais des masques avec du papier noir qui couvraient et découvraient à tour de rôle le papier photographique au moment du tirage pour donner différents temps d'exposition sur différentes parties de l'image. Je voulais par là changer la hiérarchie de l'image. C'était comme guider le regard sur un ou plusieurs détails autres que ce vers quoi l'image d'origine pointait.

JMB Oui, dans certaines de vos images, on ne voit par exemple que des fragments de corps, est-ce que c'est une manière de mettre l'humain dans les marges ?

SE Ce n'était pas spécialement pour cette raison. En général, quand on regarde une image, on regarde principalement le centre et le reste est satellitaire. Je voulais qu'il n'y ait plus de centre, que tout soit au même niveau. J'ai commencé à manipuler les images au moment du tirage sur les valeurs de blanc et de noir avec une tendance à aller de plus en plus vers le gris. Les images sont devenues de plus en plus plates et de moins en moins dramatiques. Elles provenaient toutes de magazines tels que *Life*, magazine extrêmement contrasté dont la première page commençait de façon assez systématique par un drame, un suicide ou autre chose de choquant. Si vous regardez quatre *Life* à la suite, c'est vraiment écœurant. D'abord politiquement, mais aussi en raison de cette manière de restituer les choses soit du côté du drame le plus terrible, soit de celui de l'extrême bonheur le plus complètement fabriqué. Les images et leurs traitements au sein des différents magazines que je regardais sont devenus pour moi un terrain d'apprentissage sur les façons d'imprimer, de traiter et de dédramatiser un sujet.

BLP Quels sont les autres magazines que vous utilisez ?

SE Une vingtaine d'autres, comme *Science et Vie*, *Sciences et Avenir*, des magazines de cinéma, *L'Union soviétique*. Si j'utilisais *Life*, je devais évidemment avoir son équivalent soviétique. J'utilise des magazines publiés entre le moment où ce genre a commencé à se diffuser largement, c'est-à-dire la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et les années 1980 au plus tard. Après, je n'y arrive pas. C'est la période où j'ai atteint l'âge adulte et cela me rend incapable d'avoir une distance suffisante par rapport aux images. J'ai vraiment une attirance pour ces vieux imprimés, les mises en page, les types d'impression et de papier. Parmi les plus beaux exemplaires, j'ai quelques numéros de *Sciences et Avenir* de première mouture, de 1950, dont l'impression et la mise en page sont de grande qualité pour une revue qui était très populaire. Ces magazines, un peu comme la télévision à ses débuts, avaient pris ce rôle de diffuseurs des connaissances et des informations. Je suis passionnée par cela.



Sylvie Eyberg, 1995 (*seul l'œil*), 1995, tirage baryté, métal, aimants, 39,5×29,5 cm

- BLP Comment faisiez-vous la sélection des images, comment les extrayiez-vous en vue de les assembler ?
- SE Je prenais une image en entier, je la découpais selon mon désir et puis j'accumulais les morceaux d'images dans des boîtes. À un moment donné, cette accumulation suscitait soit des associations, des paires d'images que je montais ensuite, soit la sélection d'une seule. Vous dire pourquoi je choisissais telle ou telle image est un peu compliqué.
- BLP C'était ma prochaine question [rires]! Comment effectuiez-vous la sélection, le détournage, au moment de la découpe ? Pourquoi choisir de centrer l'image sur un élément plutôt qu'un autre ?
- SE Ce que je peux répondre, c'est qu'il y a toujours eu des espèces de systématiques chez moi. Je suis très attirée par les mains, mais en revanche pas par les corps ni par les visages, sauf par fragments. Ou, si le corps est entier, il n'est ni nettement identifiable ni un véritable centre. C'est le rapport du corps aux choses et à ce qui l'entoure qui m'intéresse. Dans une image, je prends au plus serré pour préciser ce qui m'attire et ce qui m'arrête.
- BLP Vous avez aussi accumulé des morceaux de textes découpés dans des carnets, qui ont fini par accompagner certaines de vos images. Comment en êtes-vous venue à ce type d'assemblage ?
- SE En parallèle des carnets remplis d'images seules, j'ai commencé à en faire avec des petits morceaux de phrases formant, par accumulation, un texte. Le carnet de textes contenait au départ plutôt des réflexions que je me faisais. Je ne les reproduisais pas, contrairement aux images. Lorsque j'ai décidé d'en associer aux images, cela a été pour moi un moment terriblement important et bouleversant, non seulement dans mon rapport aux images, mais aussi en regard de ce que l'on savait de ma pratique. À l'époque, certaines personnes m'ont même dit de ne pas faire cela, parce que j'allais enlever tout le mystère qu'il y avait dans mes images. Trop tard, j'étais lancée. Mais je ne voulais pas que mon travail ressemble à celui, par exemple, de Barbara Kruger, avec des textes qui prendraient une place prépondérante. Je voulais quelque chose qui soit à la mesure de l'image et où le texte n'aurait pas besoin d'être beaucoup agrandi. Comme lieu d'accueil des phrases, j'ai dans un premier temps imaginé d'utiliser un petit pavé noir inscrit dans l'image, tiré au même moment. La première fois que j'ai vu le résultat du tirage, je me suis dit que j'avais fait un roman-photo, parce que cela en avait totalement l'esthétique. J'ai assumé cette similitude : c'était à ce moment ma seule option, aussi en raison de la reproduction photographique. Après un temps à reproduire les textes sur de petits pavés noirs, j'ai également travaillé

avec des petits pavés blancs. Selon l'image et ses valeurs de noir et blanc, je décidais d'un pavé noir, lettres blanches, ou d'un pavé blanc, lettres noires. Dans mes montages photographiques, il y a une espèce d'équivalence entre l'image et le texte, sans que l'un explique ou fasse partie de l'autre, même si des liens entre eux peuvent se créer.

BLP Ces textes provenaient-ils des mêmes magazines que les images ? Comment les découpiez-vous ?

SE Je sélectionnais des morceaux de phrases dans plusieurs magazines, les mêmes que ceux des images. Les morceaux de phrases s'accumulaient dans une boîte, jusqu'à ce qu'un texte se crée et soit collé dans le carnet de textes. Plus tard, j'ai sélectionné des morceaux d'un seul tenant dans une page, découpant de la colonne de gauche à la colonne de droite en me servant de la mise en page du magazine. C'était d'abord comme un jeu, puis c'est devenu de plus en plus complexe. La découpe pouvait traverser une page entière, comme une sorte de dentelle. Cette manière de couper a encore évolué, tout comme le rapport aux montages des images, et m'a menée à ne plus photographier les montages mais à les scanner. Les montages sont donc devenus des scans plutôt que des collages en carnet.



Sylvie Eyberg, boîte textes, 1989-1998

JMB Vous ne faites plus rien au cutter ?

SE Non. Et je ne fais plus de carnet non plus depuis que je ne coupe plus. Dans le fait de passer au scanner – l'outil est important –, c'est toute la page du magazine que j'ai dû commencer à placer dans la machine. Cela a donné lieu à une autre forme de travail dans laquelle je prends désormais les fragments d'images et de mots sur la même page. J'efface le reste tout en laissant tous les éléments choisis à leur place initiale. Le magazine est plus proche, plus présent, il devient aussi en quelque sorte le carnet. Le changement d'outil, qui peut paraître parfois une contrainte liée au progrès technique, à l'obsolescence, à la cherté ou à l'impossibilité d'un remplacement, représente aussi une occasion de rencontrer autrement ce que l'on cherche. Cela peut donner des surprises. Accéder à la sérigraphie m'a donné des surprises concernant le format, par exemple. Moi qui avais toujours fait des petites choses, je pouvais tout à coup me permettre d'agrandir mes reproductions parce que la trame de l'imprimé d'origine vit autrement à travers le tramage que nécessite la sérigraphie. Mais un changement technique peut aussi être insupportable et donc ne pas être poursuivi. J'avais ainsi renoncé à la reproduction photographique couleur car je n'arrivais pas à accepter l'agrandissement des imprimés couleur via cette technique. Cela produit comme un éclatement de l'image lié à cette fleur ou rosace qui compose la trame couleur d'un imprimé. Mais aujourd'hui, grâce à l'offset, je peux le faire.

JMB À partir de photographies ?

SE Oui, et toujours à partir d'images de magazines. Avec l'offset, la trame couleur de l'image est retravaillée, retraduite par un imprimé et pas par la matière du papier-photo. Ce type de papier a toujours été pour moi le plus gros problème de la reproduction photographique, même si cette technique m'a beaucoup apporté pour le développement de mon travail. Quand j'ai pu accéder à la sérigraphie et abandonner peu à peu la reproduction photographique, cela m'a donné d'autres possibilités. Mais je n'aurais jamais pu travailler avec des masques ainsi qu'à la reproduction des textes, comme je l'ai fait au début, si je n'étais pas passée par le tirage photo.

JMB Ce qui nous intéresse aussi c'est le rapport au savoir-faire, en particulier le savoir-faire manuel, et je me demandais si la disparition de votre main était aussi un enjeu ?

SE Non, pas du tout. Le geste inné sans doute, mais pas la main.

JMB L'abandon du cutter et de la colle au profit de l'informatique ne s'est donc pas fait dans le but d'une implication moindre de la main ?

- SE Quand on vieillit, on devient moins précis [rires], ma main et mes yeux ne sont donc plus les mêmes qu'au tout début, quand je faisais du détournage de formes ou d'objets imprimés. Je ne dis pas que je ne peux plus le faire, mais je me suis peut-être un peu usée, parce que je travaillais beaucoup à la loupe, par exemple. Je regardais les détails, passant de l'infiniment proche au lointain, et ma vue a diminué. C'est vraiment devenu un problème, l'accommodation de ma vue est beaucoup plus lente qu'avant. Je n'ai donc pas de véritables regrets, parce que c'est un travail que je ferais aujourd'hui moins bien et avec beaucoup d'énervement. Aussi, ce n'est plus dans mes doigts, je suis devenue manuellement moins au point.
- JMB Vous avez aujourd'hui des outils perfectionnés qui vous permettent de zoomer et de découper avec beaucoup plus de précision qu'à l'époque. Est-ce que vous en tirez parti ?
- SE Quand je scanne une page et que j'en efface une partie avec les outils de détournage, ce n'est pas non plus un travail de précision de malade ! J'utilise simplement des lignes droites sans faire beaucoup de manipulations. Pour vous donner un autre exemple, pour une édition que j'ai faite en 2018, qui s'intitule *revues*, j'ai pris des photographies de détails de magazines avec un petit appareil que j'adore. Si je photographiais quand il faisait gris, les images étaient grises. Tout a été fait ici à l'atelier avec la lumière telle qu'elle était lors des prises de vue. Chez l'imprimeur, nous n'avons pas retravaillé la luminosité, nous avons fait quelques modifications, des calibrages pour le passage du document numérique à l'offset. Je voulais que la couleur du document vue à l'écran soit respectée au maximum.
- JMB Le travail sur l'image, en dehors du détournage, n'est finalement pour vous que le passage d'un médium à un autre ?
- SE Ou d'un outil à un autre. J'ai l'impression qu'on peut nier la technique et qu'on doit le faire, mais seulement si on la connaît. On ne peut pas la travailler ni la contourner si on ne la connaît pas. La connaître, ce n'est toutefois pas la posséder, ce n'est pas être capable, par exemple, de peindre à l'huile comme à la Renaissance, du moins si on n'en a pas besoin. La connaître, c'est observer, expérimenter et même inventer tout en ayant une notion du travail qu'elle implique. C'est cette connaissance qui nous permet de savoir que telle technique nous intéresse ou non. Elle est importante dans mon travail et j'irai à sa rencontre dans la mesure où elle me permettra de faire certaines choses, de poursuivre mon désir. Ce n'est pas le cas du geste compris comme geste de maîtrise.
- JMB Quand vous dites que le geste n'est pas important, qu'est-ce que cela signifie ? Un geste sans geste ?
- SE Le geste, pour moi, pose problème. Nécessairement, peindre ne pouvait pas être un geste, et si cela avait été un geste, cela aurait dû être un geste guidé.
- JMB Qu'est-ce qu'un geste guidé ?
- SE Une façon d'éviter dans mon geste son impulsion première ou l'automatisme. Mon père, qui était sculpteur et faisait du dessin aussi, admirait beaucoup Brancusi et Rodin, même s'il était moins moderne que Brancusi. Il avait un vrai savoir-faire avec la matière, il avait cela dans les mains et il a taillé la pierre tant qu'il a pu le faire. Il avait le désir de passer, par la taille, d'un bloc de pierre brut à un torse de femme poli à l'extrême. Je me suis vite rendu compte que ma main était complètement emprisonnée dans l'esthétique de mon père et je ne l'ai pas supporté. Dès que je laissais aller ma main, je n'étais pas contente. Il m'a donc fallu trouver des moyens pour éviter soit l'incapacité du geste, soit sa trop grande capacité, dont je me méfiais.
- JMB Comment avez-vous fait pour trouver ce juste milieu ? Grâce aux structures dont vous parliez plus tôt ?
- SE Oui, il me faut une structure que je me choisis, une nécessité pour guider mon geste. Je m'arrête quand ma main et mes yeux connaissent trop quelque chose. Ce n'est pas une question d'éviter la facilité, parce que j'aime beaucoup ce qui est facile. Cela peut paraître bizarre à ceux qui me connaissent, car on voit bien que mon travail n'est pas fait de grands bonds et qu'il ne se contredit pas. Il est plutôt assez continu, même si pour moi il suppose des changements énormes.
- BLP À travers ces évolutions, il me semble quand même voir une grande maîtrise technique dans votre travail. Quand vous découpez, cela exigeait beaucoup de précision, il s'agissait d'effectuer des gestes spécifiques, maîtrisés, qui demandaient un certain savoir-faire.
- SE Oui, mais ce n'était pas un métier. On ne vous apprend pas à couper dans les écoles d'art.
- BLP Est-ce que ce n'est tout de même pas devenu un savoir-faire avec le temps ?
- SE Alors tout serait de l'ordre du savoir-faire, même apprendre à se boutonner, puisqu'on ne savait pas le faire au départ. De quoi parle-t-on exactement lorsqu'on parle de savoir-faire ou de perte de

savoir-faire ? Dans les pratiques de sculpteur ou de peintre, il y a eu, selon les époques, toute une série de techniques enseignées aux apprentis et qui, dans telle ou telle main, sont parfois devenues bien plus qu'un métier. Et il me semble que c'était aussi le cas à l'époque moderne ; aucun artiste des années 1920 n'a nié la technique ou la matière pour arriver à faire ce qu'il voulait. Les rayogrammes de Man Ray, par exemple, ont nécessité de très grandes connaissances et une capacité d'invention à partir de la technique. Il n'a pas acquis une technique pour la suivre, il l'a réinventée. Mon père, en tant que sculpteur, n'a pas appris le métier dans une académie, il était autodidacte, céramiste de formation. Il a acquis son savoir-faire et ses outils, ce ne sont pas eux qui ont été à l'origine de son envie de sculpter. Il voulait travailler la pierre, la taille directe, un ami sculpteur lui a donné quelques outils et il a commencé ! Il avait ce désir. Pour moi, le concept qui bouleverse la toute-puissance de la technique ou de la réalisation artistique est celui de désir. C'est le désir qui donne de la maîtrise au faire. J'ai eu l'occasion de voir une œuvre en tubes fluorescents de Dan Flavin qu'une personne avait réalisée dans son appartement, en respectant le certificat établi par Dan Flavin.



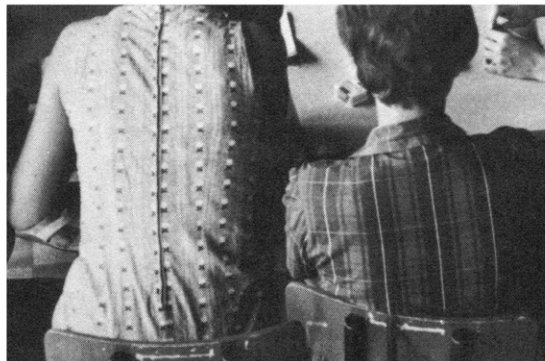
Atelier, table de tirage et sérigraphies,  
2003

Ce certificat était également accroché au mur. Et c'était finalement lui qui comptait. On regardait bien sûr la pièce en tubes fluorescents, mais la façon dont le certificat était écrit, sa poésie comme sa forme, était pour moi de l'ordre d'un savoir-faire. C'est lui qui avait été créé par l'artiste, puisque la réalisation de la pièce était déléguée à la personne qui l'avait acquise. En somme, le savoir-faire est ce qui ferait correspondre au plus près l'idée ou le désir au faire.

JMB Il y a beaucoup de choses qui apparaissent dans la réalisation, il y a une heuristique du faire. Qu'est-ce qui se passe quand on est en train de faire ? Est-ce que l'œuvre est conçue puis réalisée de la manière la plus proche possible de l'idéal ou est-ce que l'œuvre se crée dans la contrainte et le dialogue avec la matière ?

SE En ce qui me concerne, dire que j'ai un projet en tête est peut-être un peu exagéré. J'ai plutôt un désir en tête. Mais la rencontre avec des moyens techniques vient effectivement imposer des règles à ce désir, à tous les niveaux : ces règles sont, d'une part, ce qui existe comme technique, d'autre part, ce qu'il m'est possible de payer. Si un choix s'avère trop contraignant, j'essaie autre chose. C'est ce dialogue entre moyens et désir qui finit par apporter une solution qui n'était pas gagnée d'avance. Pour vous donner un exemple, j'ai eu le désir de réaliser de grandes affiches en sérigraphie. Je les ai d'abord voulues, la question du comment est venue après. Quand elle s'est posée, nous avons dû construire une table de tirage. Si à l'époque je pouvais faire faire les grands écrans de sérigraphie, je n'avais pas le budget pour acheter une table et je voulais réaliser moi-même les impressions. La table que nous avons alors construite nécessitait deux mille petits trous pour l'aspiration du papier et un chariot pour déplacer la grande raclette. Elle a demandé une mise au point très compliquée, qui a été possible en très grande partie grâce à Pierre Lauwers qui travaillait dans le même atelier que moi. Le fait d'avoir construit cette magnifique table, qui n'existe plus aujourd'hui faute d'espace, suivait juste mon désir de faire de grandes sérigraphies. Pourquoi construire une table, sinon ? Y arriver a été un mélange de chance et de savoir-faire, principalement en ce qui concerne Pierre Lauwers qui avait déjà une grande connaissance de la sérigraphie. Personne ne m'avait appris à faire cela, mais j'ai eu la chance de vivre avec la personne qui pouvait m'aider. Alain Géronnez me disait d'ailleurs souvent que dès que je rêvais d'une façon de faire, j'y arrivais. Je dois ajouter que c'est souvent grâce à l'aide, aux connaissances et à la générosité de mes amis !

BLP C'est donc le désir qui élabore les moyens ? Est-ce que c'est avec un désir que l'on arrive à fabriquer les objets et les outils qui donneront forme à quelque chose ?



one's idea. en t. pour son idée, to stick to

à la main, entre ses mains, dans, entre, ses bras,

Sylvie Eyberg, *d'eux (en t.)*, 2004/2006, héliogravure, 45×55 cm

SE Je le crois, en tout cas pour ma part. Cela dit, quand je faisais des sérigraphies, j'ai été contactée par Erika Greenberg-Schneider, qui a fondé l'atelier Bleu Acier en 2003, à Tampa en Floride. Elle est « maître imprimeur », spécialisée en héliogravure. Elle me suggérait d'essayer cette technique dont elle me vantait les noirs incroyables. J'ai fait un montage pour elle, en pensant en particulier aux noirs, et quand j'ai reçu son premier essai, j'ai été effectivement époustouflée par leur beauté et leur profondeur. C'est grâce à cette rencontre que j'ai réalisé à plusieurs reprises des héliogravures. Je n'exclus donc pas le fait d'être attirée par une technique spécifique quand elle se présente sans que j'y aie pensé. Une rencontre imprévue peut nourrir le désir. En l'occurrence, je n'ai pas eu besoin d'inventer quoi que ce soit, j'ai pu simplement associer l'héliogravure à mon monde.

JMB Est-ce que le désir accepte d'être surpris ?

SE Bien sûr ! Si un désir ne veut pas être surpris, c'est triste. Quand je dis désir, c'est parce que cela me semble le mot le plus approprié pour exprimer quelque chose qui est un peu comme un fantôme. On peut l'appeler projet, mais je trouve cela plus confus, parce qu'un projet peut être précis au départ, alors qu'un désir a quelque chose de plus flou. Au début, il n'y a rien qui garantisse matériellement qu'on va pouvoir réaliser un désir. J'ai parfois envie d'une certaine chose de l'image, sans savoir exactement ce que c'est. Quand je suis contente en voyant le résultat, je me dis que cela doit correspondre à quelque chose que je souhaitais, à une forme de mon désir. Mais des tas d'accidents arrivent aussi en cours de route et nourrissent ce résultat.

JMB Cela ne se passe-t-il pas également lors de la sélection des images et des textes : quelque chose vous attirerait sans que vous cherchiez quoi que ce soit de précis ?

SE Pas tout à fait. Dans le cas d'images ou de textes, même si je n'ai rien en tête, je les regarde et je trouve quelque chose de précis à mes yeux. Cela se fait d'une autre façon.

JMB Vous reproduisez ces images en les recadrant, en les agrandissant. Comment ces transformations jouent-elles un rôle dans la réalisation d'une pièce ?

SE L'agrandissement d'une image vient du désir que j'ai de la sortir du carnet ou en tout cas de pouvoir montrer quelque chose qui n'est pas le carnet. Il y a cependant énormément d'images qui ne sont jamais devenues des pièces, parce qu'au moment de la reproduction photographique quelque chose ne correspondait pas en matière d'intention. Lors des agrandissements, il y a des trames qui m'aiment bien et il y a celles qui ne veulent pas de moi. Une trame fonctionne plus ou moins non pas en fonction de sa beauté, mais en fonction de l'intérêt que l'image agrandie gagne ou perd pour moi. Parfois, l'agrandissement la décompose complètement, comme si elle était tombée par terre. Je ne détruis pas grand-chose, mais il m'est arrivé de le faire. Même en arrivant à faire ce que je veux, l'aventure entre une image et sa reproduction ne suit pas nécessairement mon désir. Et puis, pour un technicien, la manière dont je veux que les choses soient faites est parfois dure à encaisser. Il y a ainsi certaines de mes grandes sérigraphies rouges qui ont des moirages dus à la superposition de la trame de la sérigraphie sur la trame d'origine. Ce moirage m'est indifférent, c'est l'image qui me rencontre ou non, même si, d'un point de vue technique, certains crieraient à la catastrophe.

- JMB Parce qu'ils n'ont pas les mêmes standards ?
- SE Parce qu'ils n'ont pas été formés à briser les standards, ce que je comprends, ceux-ci devant être respectés la plupart du temps. Ils n'ont pas fait tant d'années d'études et de formations pour qu'on leur dise de recommencer et de faire autrement.
- BLP C'est peut-être à cela que vous avez été formée, à vous approprier une technique pour pouvoir la détourner.
- SE Oui, dans le cas de la photographie, je me la suis appropriée. J'étais vraiment très heureuse quand je voyais l'image apparaître, même si je n'étais pas spécialement attirée par le fait d'être enfermée en chambre noire.
- BLP Est-ce que le fait de travailler avec des images et des textes existants était une manière de refuser d'ajouter de nouvelles images à un monde qui en était déjà plein ?
- SE Non, je ne crois pas. À l'époque où j'ai commencé, il n'y avait pas encore ce sentiment, comme aujourd'hui, d'être débordé par l'image. C'était différent dans les années 1980 : on parlait beaucoup de peinture, même si les images avaient déjà un grand pouvoir et que j'étais consciente de cela. Le côté « trouvé » de mes images a toujours eu de l'importance. Au contraire de l'acte photographique qui est instantané, j'aime regarder les choses longtemps, il faut qu'elles stagnent un moment. Il me faut du temps et des étapes. Je dirais que la seule façon de répondre à l'envahissement des images, c'est par l'image, en faisant des images autrement. Warhol a répondu à cela de manière extraordinaire, notamment avec sa sérigraphie sur l'accident de voiture et l'homme pendu à l'arbre<sup>1</sup>. L'image venait de la presse, c'était typiquement le genre d'image que *Life* pouvait reproduire. Quand il a fait cette pièce, je pense qu'il était presque en train d'agir sur l'image sur un plan politique. Je crois qu'il y a aujourd'hui beaucoup de jeunes qui ont aussi conscience que ce n'est pas en faisant moins d'images que l'on va se sortir de la banalité ou du côté méprisant de leurs usages.
- BLP La vidéo est récemment apparue dans votre travail, comment en êtes-vous venue à fabriquer de l'image en mouvement ?
- SE J'entretiens un rapport au cinéma dans mon travail, parce que j'en suis passionnée. Comme je le disais tout à l'heure, je m'en approchais et puis, c'est quelque chose d'assez simple, j'ai reçu une caméra pour

1 Andy Warhol, *White Burning Car Twice*, 1963.

mon anniversaire en 2003. J'ai d'abord eu très peur. C'était génial d'avoir une caméra, mais je n'avais pas la moindre idée de ce que je voulais en faire. Pierre Lauwers, qui me l'avait offerte, m'a proposé d'aller filmer des fêtes de quartier et j'ai donc commencé ainsi. Je me suis familiarisée avec le montage et j'ai adoré, d'où le désir de faire un film. C'est via l'image en mouvement que je suis revenue à la couleur, à la quadrichromie, et que j'ai commencé à tirer des photogrammes à partir des images filmées. On revient à la question de l'outil : je n'aurais jamais fait de la vidéo si je n'avais pas reçu une caméra, si je ne l'avais pas eue en main. Mais je n'en aurais sans doute pas non plus acheté une moi-même, par peur d'aborder cela, même si j'en avais le désir. Il était comme trop grand. C'est le hasard qui parfois aussi vous conduit.

- JMB Et maintenant, est-ce que vous faites de la vidéo et des images fixes ?
- SE Oui, je fais toujours des vidéos et des images fixes, mais je ne fais plus de reproductions photographiques depuis que je n'ai plus mon labo photo. Je ne fais plus non plus de sérigraphies, parce que je n'en ai plus les outils, mais je pourrais bien sûr en faire faire. J'ai déménagé récemment dans un plus petit atelier. Passer d'un mammoth à une souris correspondait à un moment de ma vie où je n'étais plus capable de faire certaines choses. Il y en a qui m'ont fait du mal, notamment la chimie. Je préfère ne plus trop y toucher, ce changement tombait donc plutôt bien.
- BLP Quand vous parlez de montage vidéo, est-ce que vous le faites vous-même avec un logiciel ?
- SE Oui, mais si je pouvais tout faire il y a encore quelques années, je suis malheureusement ou heureusement de moins en moins capable de gérer les exportations et le montage, tant les logiciels se sont complexifiés. Si c'était au départ ouvert à tous, c'est devenu quelque chose de très professionnel. Aujourd'hui, je peux toujours monter, mais j'ai vraiment besoin de quelqu'un pour faire certains actes techniques. Ces derniers temps, je monte avec une amie, Olivia Degrez. C'est grâce à elle que j'ai pu faire le montage d'une *Promesse de l'écran* pour Pierre Leguillon<sup>2</sup>. Ce n'est pas seulement parce que j'ai besoin d'une main, c'est aussi que j'aime travailler, collaborer et penser avec les autres. J'aime les projets communs.
- JMB À l'époque où vous aviez un labo, est-ce que vous travailliez seule ?

2 Sylvie Eyberg et Olivia Degrez, *La musique sur l'image*, 2015, pour Pierre Leguillon, *La Promesse de l'écran*, depuis 2007.



- SE Oui, le labo est le lieu de la solitude par excellence. Même si plusieurs amis m'ont aidée, Alain Géronnez pour la prise de vue des carnets, Pierre Lauwers pour réaliser les négatifs des textes sur banc de reproduction, je travaillais seule dans la chambre noire pour le tirage, des heures durant.
- BLP Est-ce que vous avez déjà eu des assistants ?
- SE Non, mais si je dis que je n'ai pas eu d'assistant c'est un peu exagéré, parce que j'ai pu faire beaucoup de choses, notamment grâce à Pierre Lauwers. Ce n'était pourtant pas comme travailler avec un assistant. Je vois notre travail plutôt comme une collaboration dont chacun peut d'ailleurs tirer profit.
- JMB Ne lui déléguiez-vous pas de tâches ?
- SE Non, pas au sens strict du mot. Je délègue en revanche aujourd'hui beaucoup de choses à Olivia. Ce n'est pas spécialement rigolo de faire des exportations vidéo, mais cela fait vraiment partie de son métier. Je ne la considère pourtant pas non plus comme mon assistante.
- BLP Serait-il plus juste de parler de collaboration ou de travail collectif ?
- SE Certainement. Je vais vous donner un exemple de travail collectif. J'ai fait un film avec toute une série d'amis qui y figurent, et j'avais demandé à trois d'entre eux de s'occuper de l'image. Je ne me sentais pas capable d'être à la caméra et je préférais m'occuper de la mise en place, du set, pour pouvoir observer l'ensemble de ce qui se passait. Dans ce cas-là, je ne considère pas non plus avoir engagé des assistants, ce sont des amis et ils ont travaillé avec moi sans rémunération, en me suivant dans ce projet. Tout le monde a été cité au générique, mais j'ai signé le film, parce qu'ils ont suivi exactement ce que j'avais désiré et demandé. Je pense cependant que ceux qui ont joué et filmé sont au même niveau de réalisation. C'est cela aussi, l'idée de cinéma. J'avais été frappée par un réalisateur qui expliquait que le set de cinéma est un peu comme l'atelier, au sens ancien du terme – celui du sculpteur ou du peintre –, où il y a toute une équipe au travail. Sans les compétences et les engagements de tous les autres, le réalisateur n'arrive à rien du tout.
- JMB « Assistant » ne serait effectivement pas le mot approprié.
- SE « Assistant » est un terme que l'on associe souvent à « secrétaire ». Un assistant est indispensable, tout comme un secrétaire, mais j'ai l'impression qu'il n'a sans doute pas accès au développement du

travail lui-même. Enfin, j'imagine que cela dépend de l'artiste et de son exigence. Je n'ai en tous les cas jamais ressenti le besoin d'avoir un assistant, mais j'ai par contre la nécessité de travailler avec d'autres, principalement des amis, avec qui il y a un dialogue entre mon désir, leurs connaissances et leurs sensibilités.

Entretien réalisé dans l'atelier de l'artiste,  
Bruxelles, le 11 janvier 2019

Née en 1963 à Bruxelles, Sylvie Eyberg vit et travaille dans cette ville. Elle y a suivi des études artistiques à l'école Saint-Luc, à l'atelier de Marthe Wéry. D'abord peintre, elle s'est tournée vers l'image, la coupe, les mots, le montage, le collage ou photomontage, la photographie, différentes techniques d'impression, la vidéo. En 1995, elle a réalisé avec Alain Géronnez l'exposition « Unglaube # ist abhängig # von der Art # wie man lebt in # schönen Gebäuden-leer » à la Belgisches Haus de Cologne. Elle est invitée, avec Valérie Mannaerts, par Thierry de Duve à la Biennale de Venise, pavillon belge, en 2003. Elle présente en 2008 l'exposition « 20 » à la galerie Greta Meert de Bruxelles avec laquelle elle collabore depuis 1989. En 2012, elle participe à l'exposition et à la *Revue (S/C)* n° 5 « Alphaville Alfaville ». Plus récemment, à Bruxelles, Sylvie Eyberg a réalisé en 2014 « 2. bleu et vert » à (SIC) et « descendant » en 2018 à Institut de Carton.

# Pierre Leguillon

Artiste, éditeur, enseignant, Pierre Leguillon est avant tout peut-être un collectionneur. Un collectionneur d'images, mais pas uniquement. Longtemps, les diapositives ont constitué la matière première de son travail, leur organisation et leur projection sous la forme de diaporamas, son mode d'expression privilégié. En héritier de Marcel Duchamp, depuis plus d'une quinzaine d'années cependant, l'artiste s'attache à d'autres supports d'images, toujours trouvées et reproduites (extraits de films, affiches, cartes postales, magazines, publicités, entre autres), avec lesquelles il compose des collections susceptibles de se défaire et de se reconfigurer sous la forme d'installations. Ces dernières sont ainsi constituées par des imprimés, récemment encore par des objets, notamment des pièces textiles. Pour chacune des installations de ces collections, Pierre Leguillon invente un dispositif de monstration particulier, en général léger et nomade, mais parfois aussi, quand il s'agit d'expositions personnelles, tout un environnement plastique selon une économie de moyens comparable. En héritier cette fois de Marcel Broodthaers, Pierre Leguillon est aussi un conservateur et un curateur. En effet, il enrichit ses fonds et en prend soin dans son *Musée des Erreurs*, à la fois réserve et matrice de son travail. Ainsi, les constantes recherches qu'il implique son mode de faire engagent-elles un ensemble de gestes spécifiques.

Ileana Parvu

Nous aimerions débiter cet entretien par votre formation et plus généralement votre cheminement, notamment au regard des gestes qui constituent votre travail.

Pierre Leguillon

Je suis petit-fils de boulanger, mais je ne sais ni faire du pain ni étaler une pâte à tarte. J'ai par contre longtemps pu observer mon grand-père et j'ai toujours été admiratif de la manière dont il pratiquait son métier. Cela ne veut pas dire que je sais reproduire ses gestes, mais que j'ai vu comment il est possible de faire certaines choses lorsqu'on répète les mêmes gestes tous les jours. Quant à mes parents, ils faisaient du dessin industriel, mais je ne les ai jamais vus en faire, ils avaient arrêté alors que j'étais encore petit.

IP Est-ce que cette observation a participé de la précision des gestes que vous développez dans votre travail ?

PL Je pense que l'on apprend en regardant et que l'on sait des choses que l'on ne sait pourtant pas faire. C'est ce que j'ai appris au Japon, d'où je rentre. Ce que j'ai moins apprécié là-bas, c'est que les techniques sont souvent transmises par un héritage filial. Or, je suis aussi devenu artiste pour essayer, d'une certaine façon, de sortir de ma classe.

Bénédicte le Pimpec

Y a-t-il eu alors transmission de connaissances techniques de la part de votre grand-père ou de vos parents ?

PL Oui. J'ai appris la photographie grâce à mon père, qui est un bon photographe amateur. Il en a toujours fait. J'ai eu un appareil dès mes onze ou douze ans. J'ai alors commencé à faire beaucoup de photographies, à me prendre pour un photographe, puis à vouloir devenir reporter. C'était une pratique par mimétisme. J'ai appris à développer, puis j'ai aussi « enseigné » à mes camarades en animant le club photo de mon lycée. Tout cela, c'était pour moi de la pratique. Mais, par rapport à la production d'objets et surtout d'images, je suis ensuite entré dans une forme d'« écologie de l'image » où j'ai de moins en moins touché les choses, de moins en moins fabriqué... Je fabrique malgré tout des objets, mais à partir d'éléments recyclés.

IP Vous avez étudié les arts plastiques à l'Université, n'est-ce pas ?

PL Oui. J'ai d'abord voulu faire les arts appliqués, mais je suis finalement allé à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Centre Saint-Charles. C'est là que j'ai découvert l'histoire de l'art. J'ai notamment lu Thierry de Duve à cette époque. Nous n'avions pas d'atelier, il n'y en avait pas, il fallait donc que je transporte tout ce que je faisais dans le métro. L'un de mes projets s'intitulait *Mon exposition tient dans un carton*. Il s'agissait de cartons d'emballage, placés les uns dans les autres comme des poupées gigognes, qui pouvaient se dissocier dans l'espace. Cette contrainte m'a amené à la question de l'autonomie de l'artiste, sur le modèle d'André Cadere par exemple qui se déplaçait avec ses bâtons. C'est finalement ce que je fais encore aujourd'hui. J'ai ensuite trimbalé des carrousels de diapositives et c'est ainsi que je me suis défini comme *colporteur d'images*. Pour moi, il est important que l'*apparatus* fasse corps avec l'artiste. C'est une manière de continuer à maîtriser ce que je fais, ce que je trouve souvent difficile dans les industries culturelles aujourd'hui.

Jean-Marie Bolay

Quel type d'enseignement artistique avez-vous reçu à l'Université ?

PL J'ai eu une formation à la fois pratique et théorique, mais très théorique par rapport à l'enseignement que l'on recevait aux Beaux-Arts il y a vingt-cinq ans. C'était une forme de handicap, parce que nous n'étions pas vraiment considérés comme des artistes. Ce qui est assez étonnant, c'est que c'était exactement le type de formation que nous proposons aujourd'hui en master à la Haute école d'art et de design – Genève, par exemple. Nous avons des cours d'esthétique, des cours de cinéma expérimental, des cours d'histoire de l'art africain, de très bons cours d'histoire de l'art moderne. J'ai eu la chance de suivre ceux de Denys Riout, qui nous a beaucoup parlé de l'histoire du monochrome ou de Dada. J'ai aussi eu comme enseignante une artiste argentine, Léa Lublin, qui travaillait sur Duchamp. Elle aussi a été importante pour ma pratique. C'est elle qui m'a notamment incité à aller voir du côté de Marcel Broodthaers, en me disant : « Il n'y a pas qu'un seul Marcel. » C'était avant la rétrospective de 1991 au Jeu de Paume<sup>1</sup> et il fallait vraiment aller chercher des informations sur Broodthaers, qui était alors complètement ignoré. Ça a été une découverte très précieuse.

IP Quel était l'enseignement pratique que vous receviez ?

PL Nous faisons des installations, nous avons des cours de dessin. J'ai même dessiné des pommes ! Enfin, j'ai plutôt refusé de dessiner des pommes. L'enseignante nous disait : « Je ne vous demande pas de dessiner cette pomme, je vous demande de mordre dedans et de dessiner ce que vous ressentez en la mordant. » Ce genre de consignes me révoltait, c'était encore pire que d'essayer de la dessiner ! Nous pouvions faire tout ce que nous voulions, j'ai donc peint à l'acrylique en bleu ciel sur une pomme et j'ai ajouté une fausse ombre au marqueur noir dessus. Évidemment, elle a considéré que ça n'était pas une réponse à l'exercice. Cela m'arrivait tout le temps. Et pourtant je me donnais vraiment du mal, j'étais passionné, très content d'être là et très engagé.

BLP Aviez-vous accès à des ateliers techniques ?

PL Pas vraiment. Nous avons des cours de photographie, mais là aussi c'était très problématique. J'avais dix-neuf ou vingt ans, je me souviens encore de l'un des sujets : « Portrait de main gauche : la main gauche, la main qui révèle, la main de l'inconscient. » C'était le genre d'exercice qui me mettait hors de moi. En réponse, je suis allé dans

<sup>1</sup> Exposition « Marcel Broodthaers », Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 décembre 1991 – 8 juin 1992.



Pierre Leguillon, *Sans titre (Portrait de main gauche)*, 1990, Photomaton, tirage unique, 12,4x10 cm



Pierre Leguillon, *Triangle bleu* (1969) de Blinky Palermo, depuis 2009. Actualisation dans le cadre de l'exposition « Zigzag Incisions », CRAC Alsace, Altkirch, 2017

un Photomaton, je me suis mis à genou et j'ai fait un portrait de ma main gauche. Il a fallu que je me mette à la bonne hauteur, que je voie comment régler le siège. J'ai fait plusieurs essais, je me suis vraiment investi dans ce Photomaton. Je vais d'ailleurs publier ce travail dans mon prochain livre. Là encore, notre professeur de photographie a considéré que je ne répondais pas à l'exercice, que ce n'était pas de la photographie parce que je n'avais pas pris la photo moi-même. J'étais très souvent en porte-à-faux avec ce qui nous était demandé, à part avec Léa Lublin, Paul-Armand Gette et quelques autres enseignantes et enseignants dont j'ai été très proche.

- IP Ce reproche de ne pas avoir pris vous-même la photo était assez décisif par rapport à ce que vous alliez faire en tant qu'artiste. Seriez-vous d'accord de considérer votre pratique comme peu manuelle? Ou bien pensez-vous qu'il y a un savoir manuel qui passe dans ce que vous faites, quand bien même la main n'est pas à l'œuvre?
- PL S'il y a un terme qui doit définir ma pratique, c'est la manipulation. Dans *manipulation*, il y a main, ma pratique passe littéralement par la main. J'ai mis mes mains ou les mains d'autres personnes en scène. Que ce soit dans le film *Dubuffet typographe* ou dans les diaporamas, il y a toujours des mains à l'écran qui manipulent des images, avec ou sans gants blancs. Avec *La Grande Évasion*, cette installation où je performe des images provenant d'archives autour de la danse<sup>2</sup>, je ne fais que manipuler des boîtes et des images pendant une heure devant le public. Ma pratique consiste aussi beaucoup à arracher des pages de magazines, je suis un arracheur de pages! Je classe, je range dans des boîtes, je déplace des boîtes – c'est tout à fait manuel.
- BLP Pensez-vous que cette manipulation ou que l'arrachage de pages impliquent un savoir-faire?
- PL Totalement! S'il y a une chose qui m'agace, ce sont les gens qui ne savent pas regarder un livre sans l'abîmer. Ils ne savent pas tourner les pages, ne savent pas tenir un document. On le voit très bien lorsqu'on travaille dans des archives. Je pense aussi que j'ai appris à manipuler grâce à ma mère. Je l'ai beaucoup regardée couper du carton, du papier, elle fabriquait par plaisir des choses très précises. J'ai beaucoup de mal à percer un trou dans un mur, mais tout ce qui est précis et délicat, je préfère le faire moi-même plutôt que le déléguer. Quand j'ai peint les triangles de Blinky Palermo<sup>3</sup>, j'ai pris

<sup>2</sup> *La Grande Évasion* est une collection d'images autour de la danse, constituée par Pierre Leguillon en 2012 à l'invitation de Boris Charmatz pour le Musée de la danse – Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Cette collection est activée sur scène, devenant ainsi une installation-performance.

<sup>3</sup> Pierre Leguillon peint le *Triangle bleu* de Blinky Palermo au-dessus des portes depuis 2009.



Pierre Leguillon, *La Grande Évasion*, 2012.  
Vue de l'exposition au Musée de la danse, Rennes, 2012

plaisir à le faire tout seul jusqu'au bout, même si parfois, en haut de l'échelle, j'avais le vertige. Je l'ai fait pour montrer que j'étais capable de le faire. Je fais un certain nombre de choses manuellement, mais je comprends que ma pratique soit plutôt associée à un art conceptuel. C'est effectivement une pratique *post* ou *néo*-conceptuelle, je ne vais pas dire le contraire.

JMB Avez-vous un répertoire de gestes lorsque vous mettez vos mains en scène ?

PL Absolument, surtout dans le cadre de *La Grande Évasion*. Au début, je mettais deux-trois heures à déployer cet ensemble. Or, pour que cela puisse devenir un spectacle, il fallait que chaque chose soit toujours exactement à la même place et tienne en équilibre. Il faut imaginer que le public était réparti sur trois côtés et que tout le monde devait pouvoir voir toutes les images. Pendant la première demi-heure du spectacle, une partie du public ne voyait parfois pas une seule image. Je devais les retourner à un moment donné pour ceux qui ne les avaient pas encore vues. C'était une forme de projection dans l'espace où tous les gestes étaient complètement prémédités. Paradoxalement, cela n'excluait pas l'improvisation de temps à autre. Mais lorsque je me trompais, les gens pensaient que c'était quelque chose de prévu et inversement, ce qu'on pouvait prendre pour une erreur avait été répété. Sur une scène de théâtre, chaque geste, prémédité ou non, apparaît comme une mise en scène pour le spectateur.

IP Pourriez-vous faire une *Promesse de l'écran* [un montage d'extraits de films] sur la main de l'artiste ? À un certain moment, la sculpture s'est complètement dé faite de la main. Nombre d'artistes, dans les années 1960, disaient qu'elle était morte, ce que l'on n'a pas tout à fait dit de la peinture. Parmi les exceptions, il y a quand même la main de Richard Serra. Cela vous a-t-il intéressé ?

PL Bien sûr, c'est évidemment un thème. Je suis même en train de préparer une *Promesse de l'écran* autour du pied ! Nos sociétés occidentales devraient plutôt penser avec leurs pieds qu'avec leurs mains.

IP Cela fait penser au texte de Bataille, « Le gros orteil<sup>4</sup> ».

PL Oui. Elle s'intitule *La Promesse aux pieds nus* et porte sur le fétichisme du pied au cinéma. Cela fait plus de dix ans qu'elle est en gestation et elle puise dans certaines de mes collections que j'ai peu ou pas montrées. Pour revenir à la main, j'ai réalisé une vidéo où l'on me voit manipuler la pile de tous les cartons d'invitation

4 Voir Georges Bataille, « Le gros orteil », *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968, pp. 75-83.

produits par le Musée d'art contemporain de Bordeaux, à l'époque où Jean-Louis Froment en était le directeur. Ce projet s'appelle *Tu m'*, comme le *Tu m'* de Marcel Duchamp. Les cartons, conçus par Total Design, étaient tous du même modèle: il s'agissait d'un aplat de couleur, différent pour chaque exposition. L'ensemble composait une charte de couleurs. À chaque fois que je retournais un carton d'invitation, un nouveau nom d'artiste apparaissait et, comme il n'y pas de mouvement de caméra, cela produisait une forme de générique. Ce sont mes mains qui ont fabriqué ce film, comme elles ont fabriqué le film sur Dubuffet. Je le considère comme un film d'animation dans lequel j'anime des archives. Je les secoue même, comme si je faisais de la «réanimation». Ce geste m'a été inspiré par une installation vidéo de Christian Marclay, réalisée à partir de la collection Fluxus du Walker Art Center, où il secoue, en gants blancs, tous les petits objets Fluxus comme s'il était un peu demeuré<sup>5</sup> [rires]. Cette œuvre m'avait beaucoup marqué. Je fais aussi beaucoup de performances où je déplie des images en direct; je les déploie, je les déplie, c'est «ma geste».

IP La main du film de Serra<sup>6</sup> critique un savoir-faire historique de sculpteur, elle est très présente chez lui pour les petites choses.

PL Cela montre aussi que la main ne peut pas tout attraper, qu'il y a beaucoup de choses qui lui échappent.

IP Comment vous situez-vous par rapport à l'artisanat qui, souvent, implique la répétition de gestes comme ceux de votre grand-père boulanger?

PL Eh bien, j'ai notamment fait des frottages de livres<sup>7</sup>. J'ai frotté plus de deux cents couvertures de livres conservés à la bibliothèque Prelinger de San Francisco. Cela a donné plus de quarante dessins. J'ai mis trois semaines à les faire. Pour différentes raisons, ces dessins ont été restaurés, le papier aplani. Au cours de cette restauration, le frottage, et de ce fait le geste, se sont trouvés minorés. Par conséquent, ces dessins ressemblent encore plus à des photocopies. Je trouve cela très bien.

IP Peut-on parler de photocopies faites à la main?

PL Ou de scans manuels, comme l'a écrit Anne Bonin, commissaire de la Biennale d'art contemporain de Rennes en 2012<sup>8</sup>. Je «viens» de

5 Christian Marclay, *Shake Rattle and Roll (Fluxmix)*, Walker Art Center, Minneapolis, 2004.

6 Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1971.

7 Pierre Leguillon, *Prelinger Drawings*, 2011.

8 Exposition «Les Prairies», Les ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain, 15 septembre – 9 décembre 2012.

Duchamp, et tout ce qui sent la sueur... Duchamp travaillait beaucoup, je travaille pas mal, mais j'aime bien que cela ne se voie pas trop!

BLP Pourtant, vous faites parfois des choses laborieuses pour des expositions. Je pense notamment à vos systèmes d'écritures manuelles ou à cette peinture murale pour la Fondation Ricard<sup>9</sup> où vous prévoyez de couvrir une partie des murs de l'espace de coups de pinceaux ressemblant, dans leur ensemble, à un papier peint. Comment décidez-vous de ce que vous allez réaliser à la main?

PL Je prends en général en charge tout ce qui est de l'ordre du fignotage. Lors du montage de l'exposition «Diane Arbus» au Moderna Museet de Malmö<sup>10</sup>, l'équipe a été très étonnée que j'écrive à la main sur le mur toutes les références qui n'étaient pas sur les pages des magazines exposés. J'ai cherché à obtenir l'écriture la plus régulière possible. J'ai placé des scotchs et j'ai écrit les informations qui manquaient aussi droit que je le pouvais. J'avais fait peindre les murs avec le gris moyen que l'on utilise en photographie et j'écrivais donc en blanc au feutre-peinture Posca – il n'y avait pas de repentir possible.

JMB Vous avez aussi intégré d'autres œuvres du Moderna Museet à cette exposition, n'est-ce pas?

PL Oui, le musée me l'avait demandé. J'ai d'ailleurs eu plusieurs différends avec le directeur à ce propos. J'avais choisi une photographie de Walker Evans et un album photo d'Andy Warhol, deux œuvres qui étaient liées de près ou de loin aux photographies de Diane Arbus. Ils m'ont ensuite dit qu'ils allaient mettre les gros cartels qu'ils utilisaient d'habitude pour bien faire comprendre que ces œuvres appartenaient au musée. Pour moi, il n'en était pas question! J'avais mis en place un système dans l'exposition, il n'était pas possible d'y superposer un autre. Je leur ai alors proposé d'écrire le titre des œuvres de leur collection et de tracer le logo du Moderna Museet à la main. Le logo du musée, c'est en fait l'écriture de Robert Rauschenberg. Les graphistes l'ont reprise d'un courrier qu'il avait sans doute envoyé à Pontus Hultén. J'ai donc fait de «faux» Rauschenberg à la main pour pouvoir intégrer ces informations dans mon système [rires]. Ils étaient très étonnés que j'en sois capable! Je ne le savais d'ailleurs pas moi-même, mais j'étais acculé, je ne voulais absolument pas de leurs cartels. Je me suis donc entraîné et j'ai réussi à le faire.

9 Pierre Leguillon, exposition «見習う Parler aux yeux, Learning from Looking», Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 12 mars – 27 avril 2019.

10 Exposition «Pierre Leguillon features Diane Arbus: A printed retrospective», Moderna Museet, Malmö, 27 mars – 1<sup>er</sup> août 2010.



Pierre Leguillon, exposition « Tifaifai », 2013, Rotonde Balzac, Paris, 2013



Pierre Leguillon, *Mérida* (peinture à vendre au mètre), 2018, kasuri fabriqué à Yame, Japon, avec la collaboration de Kyōzō Shimogawa, coton, 37,5×100 cm

- BLP Est-ce qu'il est important que ce soit vous qui écriviez sur le mur ou quelqu'un d'autre pourrait-il le faire ?
- PL C'est la régularité de l'écriture qui est importante. Une fois, à Vilnius, je ne pouvais pas être là et c'est un étudiant de l'école d'art qui l'a fait<sup>11</sup>. Il faut que l'écriture n'apparaisse pas comme singulière, que ce soit presque l'écriture d'un peintre en lettres.
- BLP Vous disiez tout à l'heure prendre en charge tout ce qui est de l'ordre du figinage, comment se passe le travail avec les régisseurs ou les curateurs à l'occasion d'une exposition ?
- PL Le régisseur de l'exposition, c'est pour moi quelqu'un d'essentiel, peut-être encore plus que le curateur. Je peux éventuellement me passer d'un curateur, mais je ne peux pas me passer d'un bon régisseur. Quand je travaille dans des musées, pas forcément de grands musées mais des musées attentifs, le régisseur est la personne qui va définir des formes avec moi. Le musée est mon atelier. Si je fais une performance, je vais inventer sur place, surtout pour *La Promesse de l'écran* où le dispositif s'adapte à chaque situation. Dans ma pratique, il est essentiel d'être accompagné par un bon technicien. Du point de vue technique, je sais toujours ce dont je ne veux pas mais, en revanche, la forme peut varier. Cela m'intéresse toujours de changer d'idée quand la technique le réclame et d'arriver à une solution qui est souvent plus juste. On ne peut pas maîtriser toutes les techniques.
- BLP Est-ce que vous travaillez en collaboration avec d'autres artistes ? Ou avec des régisseurs sur des compétences techniques particulières ?
- PL Contrairement à Philippe Thomas et les ready-made appartient à tout le monde<sup>®</sup>, je signe absolument tout ce que je fais. Je ne dis pas que je le fais seul. Par exemple, Kyōzō Shimogawa, le maître de *kasuri* japonais avec lequel j'ai travaillé au Japon sur un tissu que je vais exposer à la Fondation Ricard, ou Adrien Faucheux, qui a monté la plupart de mes films, ont été essentiels. Mais c'est un travail de collaboration qui n'existerait pas si je n'étais pas allé les voir. Je signe donc toujours parce que j'initie tous ces projets ; je veux en porter la responsabilité.
- JMB Quand vous mettez en place ces collaborations pour des raisons techniques, est-ce que vous acquérez aussi le savoir-faire demandé ?

11 Exposition « Pierre Leguillon features Diane Arbus: A printed retrospective », Contemporary Art Center, Vilnius, 15 avril – 22 mai 2011.

PL Les morceaux de tissus que j'ai fait monter ensemble pour mon installation *Tifaifai*<sup>12</sup>, ce n'est pas moi qui les ai cousus. J'ai appris à me servir d'une machine à coudre à l'école, mais cela ne m'intéresse pas plus que de me servir de Photoshop. En revanche, quand j'ai créé la performance *La Grande Évasion* pour le Musée de la danse, j'ai dû me mettre en condition physique. Je faisais des exercices tous les matins, j'ai répété pendant des semaines. J'ai littéralement changé de pratique et de rythme de vie pour ce projet. Je me suis même demandé si je ne voulais plus faire que cela finalement, mais j'ai très vite réalisé que *non* [rires]. Je ne pourrais pas m'astreindre à cette discipline.

IP Que sont ces morceaux de tissus de *Tifaifai* ?

PL Originellement, les *tifaifai* sont des patchworks traditionnels polynésiens que fabriquent les femmes et dans lesquels on enveloppe les mariés. Ils sont transmis de génération en génération, ils accompagnent la vie et peuvent même servir de linceul. J'ai découvert les *tifaifai* dans un livre sur Henri Matisse, qui était parti à Tahiti sur les traces de Paul Gauguin. Le *tifaifai* que j'ai fait faire est en fait composé de bandes de tissus japonais assemblées, qui n'ont rien à voir avec la Polynésie. Ce sont ce qu'on appelle au Japon des *kasuri*.

JMB Et qu'est-ce que le *kasuri* ?

PL C'est une technique particulière de tissage, qu'on appelle aussi l'*ikat*, qui existe au Japon, mais aussi en Ouzbékistan ou en Inde. Sa particularité est que le fil est teint avant d'être tissé. Le motif est donc anticipé au moment de la teinture et des nœuds sont faits à intervalles réguliers sur les parties à préserver en prévision du tissage. Quand la trame rencontre la chaîne, il y a en réalité toujours un petit décalage. Par conséquent, aucun des motifs n'est vraiment identique à un autre. Mais, comme me l'a dit Kyōzō Shimogawa, un maître de *kasuri* ne cherche jamais à faire une erreur. Il fait du mieux qu'il peut, essaie d'aligner les motifs, mais il accepte les approximations de cette technique qui est très compliquée à mettre en œuvre. Ce qui m'intéressait dans le *kasuri*, c'était d'abord le rapport entre la peinture et le tissu, puisque les motifs vibrent comme s'ils étaient peints. Je m'intéressais également à des peintres qui ont utilisé du tissu plutôt que de la peinture. Je pense évidemment à Sigmar Polke, par exemple, mais aussi à Blinky Palermo et à ses *Stoffbilder* pour lesquels il a simplement cousu ensemble des morceaux de tissus de couleurs différentes, qu'il a ensuite tendus sur châssis. C'est considéré comme de la peinture, vendu au prix de la peinture, mais il n'y a pas une trace de peinture. Je

12 Pierre Leguillon, exposition « Tifaifai », Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques, Hôtel Salomon de Rothschild, Rotonde Balzac, Paris, 24 avril – 27 juillet 2013.

voyais dans le *kasuri* une forme de peinture que je ne qualifierais pas tout-à-fait de ready-made, parce que cela passe par un artisanat. Je suis donc allé au Japon essayer de produire un de ces tissus d'après un motif que j'ai prélevé sur le mur d'un café au Mexique.

IP C'était une peinture murale ?

PL Oui, nous avons essayé de la traduire à travers ce tissu. Elle consistait simplement en des taches de couleurs, rouges, jaunes, bleues et noires, un peu aléatoires et en même temps régulières, créant une sorte de motif. J'en avais donné une photographie à Kyōzō Shimogawa. Mon idée initiale était que ces taches de peinture soient différentes sur toute la longueur du tissu. Nous sommes finalement arrivés à quelque chose d'assez proche de ce qu'il y a sur ce mur où chaque trace a été faite à la main, comme pour une peinture murale de Sol LeWitt.

JMB Est-ce que ce cheminement, qui vous conduit par exemple de Matisse au Japon, fait déjà partie de l'œuvre ? Et est-ce que tout cela fait partie du *Musée des Erreurs*, ce projet englobant que vous poursuivez depuis longtemps ?

PL Je fais partie d'une génération d'artistes pour qui la collection est un matériau. Je travaille à partir des collections qui forment le noyau du *Musée des Erreurs*. Que ce soit pour l'exposition sur Diane Arbus ou pour l'installation à partir de la bibliothèque de Fernando Pessoa<sup>13</sup>, je constitue des collections comme on achèterait des couleurs. Je ne sais pas à l'avance ce qu'elles deviendront. Depuis des années, je collectionne des images. Elles me nourrissent, mais je ne les montre pas nécessairement. Et puis un jour, je vais faire quelque chose de ces images. Un bon exemple serait *Le Tapis*. C'est une œuvre que j'ai faite avec des cartes postales de musées où les objets sont photographiés sur des fonds de couleurs. J'ai collectionné ces cartes pendant des années et je les avais arrangées chez moi en prévision d'une éventuelle exposition. C'était une sorte de maquette, alors que je ne fais jamais de maquettes. J'ai toujours été au bord de montrer cela, sans jamais m'y résoudre. Au dernier moment, je me disais toujours que ce n'était pas si intéressant, alors que c'était ce sur quoi j'avais travaillé le plus longtemps. J'en ai quand même montré une toute petite partie lors de mon exposition au Wiels<sup>14</sup>, une installation de pochettes de disques et de cartes postales. C'était la première fois en quinze ans que j'utilisais cette collection.

13 Pierre Leguillon, *Tesouro transnacional* (à M. Ferdinan Personne), installation à la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, dans le cadre du Festival de l'incertitude, 4 octobre – 18 décembre 2016.

14 Pierre Leguillon, exposition « Le Musée des Erreurs: Art contemporain et lutte des classes », Wiels, Bruxelles, 10 janvier – 22 février 2015.



BLP Le *Musée des Erreurs* serait donc une base dans laquelle vous pouvez pour des projets d'expositions, de films, d'installations ou de performances. Il serait également un espace physique, puisque le lieu de stockage est votre cuisine, et un espace mental, puisqu'il permet des divagations, suscite des points de rencontres entre différentes pièces de votre collection. Nous en avons fait l'expérience à Bruxelles avec vous, pourriez-vous revenir sur la manière dont fonctionne ce musée ?

PL Le *Musée des Erreurs* idéal serait un lieu où chaque visiteur et chaque visiteuse pourraient choisir ce qu'il ou elle veut voir. Cela ressemble au concept de *réserve visible* développé au XX<sup>e</sup> siècle, comme on en trouve au Met à New York ou au Musée du quai Branly à Paris, par exemple. En tant qu'artistes ou professionnels, nous savons que nous pouvons nous rendre dans ces endroits pour ne voir qu'une seule œuvre. Nous utilisons les musées un peu comme des bibliothèques, tandis que la plupart des personnes essaient de tout voir, même si elles ne sont pas intéressées par tout. Le *Musée des Erreurs* fonctionne comme nous l'avons activé ensemble : à partir d'une discussion, certains objets vont être sortis des réserves, manipulés, et ces items vont en appeler d'autres, par associations.

JMB Vos collections sont-elles les erreurs de votre musée ?

PL Je ne considère pas ces accumulations d'images ou d'objets comme des erreurs, mais comme un terreau sur lequel quelque chose va peut-être pousser un jour, même s'il peut rester en jachère pendant longtemps. Ce n'est pas grave. Ce principe de jachère, dans le musée, ce sont les réserves. Le musée m'intéresse parce qu'il y a toujours des œuvres qui y dorment, que l'on va ressortir à un moment donné et que l'on va pouvoir regarder autrement. Dans le *Musée des Erreurs*, l'important, c'est que ça circule, que ça se déplace, que ce soit manipulé. Il faut donc créer du désordre. Il y a longtemps que j'ai repris à mon compte la formule d'André Cadere, « établir le désordre », ainsi que celle d'Alighiero e Boetti, « *Ordine e Disordine* ». Il faut toujours conjuguer ordre et désordre, comme dans la nature. L'idéal, une fois qu'elle est ordonnée, c'est qu'une collection parte dans un autre musée, où elle va créer le désordre. Cela n'arrive malheureusement pas assez souvent [rires]. Je fais quand même tout cela pour le vendre, je n'essaie pas de monter un musée moi-même.

JMB Vous en vendez des parties ?

PL Les expositions « Diane Arbus : rétrospective imprimée » et « Tifaifai » ont été vendues, oui.

IP À des musées ou à des collectionneurs ?

PL À des musées. Je vous saurais gré de me présenter des collectionneurs ! Si vous êtes intéressée par un petit *Tifaifai* chez vous, nous pouvons en discuter [rires].

Entretien réalisé à Genève,  
le 25 septembre 2018

Né à Nogent-sur-Marne (France) en 1969, Pierre Leguillon est artiste. Après une formation en Arts plastiques à l'Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, il débute sa carrière en tant qu'éditeur et critique d'art. Artiste protéiforme, il travaille essentiellement sur la production et la reproduction d'images dont il possède une grande collection, aujourd'hui réunie au sein de son *Musée des Erreurs*, basé à Bruxelles (*The Museum of Mistakes*, Edition Patrick Frey, Zurich, 2020). Son travail a notamment été exposé au Louvre (Paris, 2009), au Mamco (Genève, 2010), au Moderna Museet (Malmö, 2010), et plus récemment, au Wiels (Bruxelles, 2015), à la Fondation d'entreprise Ricard (Paris, 2019) et au Frye Museum (Seattle, 2019). Il enseigne à la HEAD – Genève.

# Joëlle Tuerlinckx

L'œuvre de Joëlle Tuerlinckx se présente comme un travail de réduction, de condensation. Si on peut le qualifier de « minimal », c'est uniquement dans un sens qui dépasse largement la référence à l'art américain des années 1960. La notion d'économie assume une fonction importante dans sa pratique qu'elle traverse de part en part. Les matériaux employés se définissent souvent par leur légèreté. Le papier constitue ainsi un moyen de prédilection. Malgré ces opérations de renversement des propriétés matérielles de la sculpture, le travail de Tuerlinckx ne se prive pas d'entretenir avec ce médium des rapports qui se font jour avant tout dans l'attention prêtée par l'artiste au problème que soulèvent l'inscription des corps et leur place dans l'espace physique. Indissociables de leur lieu d'exposition, ses œuvres prennent forme à partir d'une réflexion sur l'articulation spatiale de celui-ci. L'atelier abrite, quant à lui, les résultats de collectes régulièrement effectuées. Parfois montrés au public, ces éléments fournissent à Tuerlinckx la matière d'une incessante activité de classement, qui fait et défait des chemins de pensée.

Bénédicte le Pimpec

La formation des artistes et ce qu'elle signifie dans leur pratique nous intéresse particulièrement. Pourriez-vous nous dire où vous avez étudié et pourquoi ?

Joëlle Tuerlinckx

J'ai étudié à l'ERG<sup>1</sup>, école fondée à Bruxelles en 1972 par un groupe de praticiens et de théoriciens, parmi lesquels Pierre Carlier, Roland Jadinon et Marc Vanhove qui furent tous trois de véritables pédagogues. C'était une petite école expérimentale qui ne correspondait à aucun modèle existant. Dès ses débuts, l'ERG a aboli toute notion d'atelier spécialisé ou organisé autour d'un maître. Tout était basé sur le projet de l'étudiant. C'est la première école en Europe à avoir remis en cause radicalement l'idée d'une pratique prédéterminée par l'intitulé d'un atelier ou établie selon des catégories historiquement définies telles que sculpture, dessin, peinture... J'y suis arrivée par hasard et j'ai vite compris que ce mode de fonctionnement me correspondait. Je m'y sentais libérée, puisqu'il me fallait tout inventer d'une pratique, à commencer par son cadre. J'y enseigne d'ailleurs aujourd'hui.

Jean-Marie Bolay

Aviez-vous déjà une pratique polymorphe ?

<sup>1</sup> L'École de recherche graphique a été fondée en 1972 par Thierry de Duve et Jean Guiraud. Elle fait partie des Instituts Saint-Luc de Bruxelles.

- JT Oui, dès le début. J'étais très inquiète à l'idée d'entrer dans une école d'art où l'on ferait des exercices académiques comme du dessin d'observation. Je ne dessinais pas d'après nature, je faisais plutôt des expériences, sans décider si elles tenaient de l'art ou de la science. Avant d'entrer à l'ERG, j'ai fait une année préparatoire à Saint-Luc<sup>2</sup>, où l'enseignement était plus classique. Je me souviens que l'on y dessinait des nus. J'étais toujours étonnée de voir le modèle placé au centre de la salle de classe, au milieu de personnes vêtues. Je voyais le blanc des feuilles se recouvrir selon des techniques dont mes camarades semblaient maîtriser les codes. Des corps aux proportions assez remarquables apparaissaient de partout, quand j'en étais toujours à me demander où j'avais envie de me placer, comment cadrer ce nu ou que faire du contexte. Rien n'allait de soi et me positionner dans la classe me prenait tout le temps imparti à l'exercice. Un jour, le professeur est arrivé derrière moi ; je l'entends encore aujourd'hui me dire : « Je vois tout de suite qui n'a pas sa place dans une école d'art. » C'est ainsi que ça a commencé.
- BLP Vous ne répondiez pas à l'exercice.
- JT J'étais pourtant occupée à me demander si le papier devait être tenu verticalement ou horizontalement. Je bougeais, me rapprochais, mais je ne voyais pas comment traduire ce que je voyais dans l'espace de la feuille de papier. À supposer déjà qu'il faille une feuille de papier !
- JMB Était-ce une stratégie pour ne pas faire ?
- JT Non, ce n'était pas une stratégie. Aujourd'hui, je me pose toujours cette même question du rapport au contexte. Comment organiser l'espace perçu, comment le mettre en scène ? Comment convoquer le visiteur pour l'encourager lui aussi à chercher sa place ? Au-delà de cette inoubliable apostrophe du professeur de dessin, je me souviens que, dans le hall d'entrée de Saint-Luc, figuraient bustes et statues de bronze d'hommes d'importance. Je décelais là aussi les signes d'une autorité qu'il me fallait fuir. Et malgré l'excellente réputation de « l'atelier de peinture » tenu par Marthe Wéry, dont j'appréciais et l'œuvre et la personne, j'ai cherché une place autre pour la suite. L'alternative aurait pu être La Cambre<sup>3</sup>, une des écoles réputées de Bruxelles, mais, entre-temps, j'avais entendu parler de l'ERG.
- BLP Dans quelle mesure votre formation à l'ERG a-t-elle également influencé votre rapport à la technique ? D'une manière générale, quelle serait votre réponse quand se pose la question de la technique ?
- JT L'ERG est fondée sur le principe d'équivalence des techniques et des médiums dans tout processus de travail. Cette réflexion m'a confirmé qu'une pratique, quelle qu'elle soit, est toujours le lieu d'une technique. Dès lors que l'on commence à manipuler, chaque chose nous enseigne sa petite technique. Cela m'apparaît comme une évidence lorsque je communique à un assistant les détails sur ma manière de faire telle boulette de papier, de tracer tel trait, d'agencer telle disposition de pierres sur une table afin qu'il puisse l'exécuter à ma place. L'exercice de la transmission révèle que tout acte d'auteur requiert un haut niveau de technicité. L'apparence simple de mes interventions peut tromper. Le paradoxe étant que plus elles sont simples, comme peindre une tache sur un mur, plus elles se révèlent finalement complexes sur le plan de leur réalisation.
- JMB Si la technique peut se dissimuler dans la simplicité, mettez-vous en scène cette apparente contradiction entre haut et bas degré de technicité ?
- JT Je les oppose volontairement jusqu'à la confrontation. Par exemple, lors de mon exposition personnelle à Bâle<sup>4</sup>, j'ai fait usiner une sorte de plateau-étagère. Il s'agit de la copie en métal d'un morceau de papier qui se trouvait dans mon atelier et qui avait servi dans la maquette préparatoire que j'avais faite des salles. Le recours à la technologie est parfois un choix conceptuel, pour être au plus près de l'idée première, ici du morceau de papier de la maquette. Un tel agrandissement, exécuté en métal, à la main, sans machine de découpe, rendrait l'œuvre impensable ou d'un romantisme extrême. Un effort physique intense et un long travail ne m'ont jamais paru être des facteurs de plus-value. Je tenais vraiment à cette parfaite transposition de la maquette à la salle d'exposition, à ce passage à « l'échelle de réalité ». Je n'ai pas rejeté la technique, tout au contraire, je l'ai convoquée.
- JMB En réalité, après avoir visité cette exposition, je me souviens mieux des pièces qui ne sont pas techniques ou qui mobilisaient ce que j'appellerais « une technique économique ». Je pense notamment à vos papiers simplement trempés dans de l'eau ou exposés à la pluie.
- JT Oui, en effet, il semble que ce soit cette économie qui fasse le caractère de mon œuvre et, sans doute, son aspect mémorable. Je me souviens de l'une de mes premières interventions, c'était à Boston dans l'exposition collective « Inside the Visible » organisée par Catherine de Zegher. Elle portait un regard sur les femmes artistes

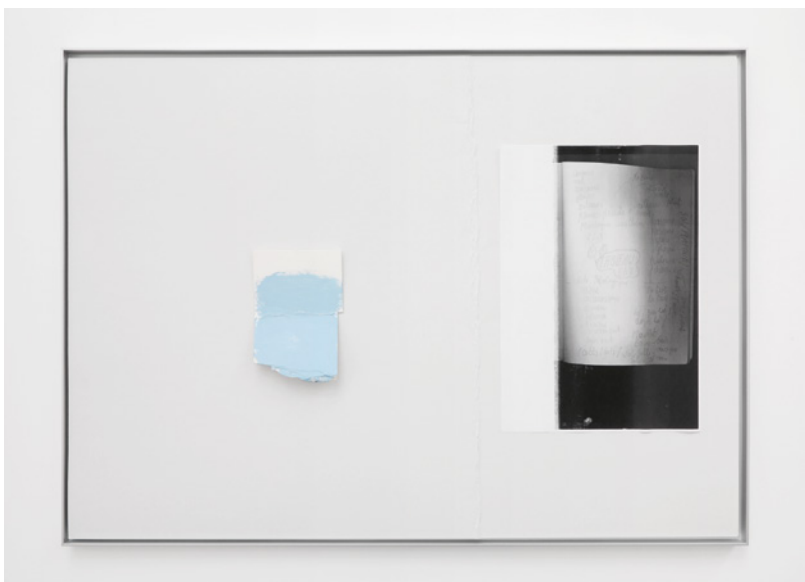
2 École supérieure des arts Saint-Luc, Bruxelles.

3 École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre.

4 Joëlle Tuerlinckx, exposition « Nothing for Eternity », Kunstmuseum Basel | Gegenwart, Bâle, 2016.



Joëlle Tuerlinckx, Vitrine: 'The River corner St. Alban-Teich', 15. October 2016 – 26. February 2017', 2016, inox, média mixtes ('Objets Trouvés sur place'), exposition «NOTHING FOR ETERNITY», Kunstmuseum Basel | Gegenwart, Bâle, 2016



Joëlle Tuerlinckx, Planche d'atelier: série REBUS 'NOTHING FOR ETERNITY' #12 ('Original RIVER CORNER – 1/2 COPY TABLEAU/EAU'), 2016, peinture sur carton, photocopie, aluminium, 50×70 cm (cadre) et 13,8×9,2 cm (papier), exposition «NOTHING FOR ETERNITY», Kunstmuseum Basel | Gegenwart, Bâle, 2016

à travers le XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Normalement, je refuse ce type d'exposition, mais c'était un vrai sujet en 1996 et Catherine posait les bonnes questions. C'était très émouvant d'exposer avec Eva Hesse, avec de grandes artistes dont je découvrais physiquement l'œuvre. On n'évoquait pas trop les femmes artistes à cette époque. C'est bien plus tard, et non quand j'ai commencé mes études en école d'art, qu'on a commencé à parler, par exemple, de Louise Bourgeois. Il me fallait alors me positionner par rapport à des figures masculines de l'histoire de l'art. C'est en réaction à l'artiste-sculpteur, à la statuaire, que j'ai développé cette approche de l'espace et de la sculpture caractérisée par une instabilité et des matériaux légers, éphémères – d'où le titre pour mon exposition à Bâle « Nothing for Eternity ». Mes recherches se légitiment dans une visibilité moindre, dans une perméabilité aux événements, dans une aptitude aux changements comme caractère premier de l'œuvre. C'était le cas, en effet, des papiers mouillés de l'eau du Rhin exposés au Mamco<sup>6</sup> ou de cette grande pièce de papier, en partie découpée, en partie déchirée, posée sur le sol dans la première salle à Bâle. Une table ou un mur, fixant les choses par leur poids ou par leur mode d'exposition, n'auraient pas pu révéler cette vulnérabilité. Si je n'avais pas été une femme avec l'idée d'inscrire mon œuvre dans une histoire pensée et écrite au masculin, j'aurais peut-être fait un tout autre travail.

BLP Vous évoquez l'une de vos premières interventions aux États-Unis, qu'avez-vous proposé pour cette exposition à Boston ?

JT Ann Veronica Janssens et moi devions exposer dans une salle où l'architecte Paul Robbrecht devait encore installer un socle pour une œuvre de Katarzyna Kobro. Il ne trouvait pas la bonne forme et son socle devenait franchement monumental. Nous passions notre temps à attendre et nous avons pris beaucoup de retard. Le dernier jour du montage, je suis allée visiter le Musée des Sciences de la ville. Dans la section mathématiques, je suis tombée sur une définition de « zéro » impensable avant le XX<sup>e</sup> siècle, une idée positive du zéro. Mon travail en porte encore la trace, elle me semblait destinée: « *Zero, it is the number of things you have when you don't have anything.* » [« Zéro est le nombre de choses que vous avez quand vous n'avez rien. »] Voilà, je tenais mon sujet! Mais il me fallait encore savoir quoi faire de cette phrase griffonnée en vitesse sur un morceau de papier... « Inside the Visible » étant la thématique qui chapeautait l'exposition, le plus juste était encore de sortir la phrase de ma poche et de la retranscrire sur

5 Exposition « Inside the Visible », commissariat de Catherine de Zegher, Institute of Contemporary Art, Boston; Whitechapel Art Gallery, Londres; National Museum of Women in the Arts, Washington; The Art Gallery of Western Australia, Perth, 1996.

6 Joëlle Tuerlinckx, exposition « 64 expositions-minute. Sur mesure, échelle variable », Mamco, Genève, 2007.

un rétroprojecteur. Étrangement, cette technique du rétroprojecteur, bien qu'archaïque, permettait finalement, en une unique opération, de faire passer la phrase originale de l'horizontalité à la verticalité et d'obtenir un échange fusionnel entre le manuel et le technologique. Ce que j'ai réalisé là, c'est en fait le projecteur qui l'a induit, c'est sa présence qui en a décidé.

BLP Comment reconnaissez-vous qu'un geste est juste? Est-ce que cela ne tient qu'au hasard?

JT Il y a à cela différentes raisons inextricablement mêlées. Je choisis un geste dans son rapport au contexte, en fonction du moment de l'année, de la lumière naturelle... C'est le fait d'un sentiment tout d'abord impossible à verbaliser. Et puis, cela s'impose comme une évidence. À Boston, il y avait ce dernier mur laissé vide et Catherine de Zegher me demandant ce qu'on pourrait bien y faire qui puisse donner une idée de fin. La projection de lumière que j'ai proposée dessinait un cadre imaginaire, une porte qui nous invitait à conclure et à sortir. Et puis, de l'autre côté, il y avait cette phrase. Lorsqu'elle m'est apparue dans le musée, je m'y reconnaissais tellement qu'elle semblait déjà comme sortie de ma poche. Elle devançait le temps réel. Le sentiment de justesse vient bien souvent d'un tel mouvement, un mouvement du probable au réel. Dans ce cheminement entre imaginaire et réalité, j'ai écrit de ma main la phrase sur le morceau de papier, puis sur la vitre du rétroprojecteur. L'idée que quelque chose soit juste vient bien souvent encore d'une forme d'économie des moyens utilisés. Les raisons de ce geste étaient donc ici le manque de temps, mon état, mon envie ou non d'écrire sur le mur, d'apparaître dans l'exposition, de me confronter aux autres œuvres présentes. Bref, c'est ce qui constitue « les étant donnés » d'une exposition comme j'ai pu les définir plus tard à Chicago<sup>7</sup>. Quelque chose est juste quand, paradoxalement, je n'y suis pour rien, quand tout s'est joué sans moi. Je m'invente mille scénarios me prouvant que tout est déjà là.

BLP Vous y êtes pour quelque chose par le fait de copier la phrase deux fois à la main. Vous en parlez d'ailleurs comme d'un travail « manuel ». Comment ce manuel se manifeste-t-il dans votre travail? S'agit-il d'un rapport général à la main ou est-ce plutôt lié à une pratique d'écriture?

JT Le manuel est pour moi fortement lié à l'écriture. Dans le mot « manuel », je vois d'emblée la trace d'une écriture manuelle. Lorsqu'il s'agit de m'adresser au visiteur dans une exposition, je m'adresse à lui

7 Joëlle Tuerlinckx, exposition « Chicago Studies: Les étant donnés », The Renaissance Society, Chicago, 2003.

au crayon. Les mots au crayon semblent tantôt chuchoter à l'oreille, tantôt clamer quelque chose. Écrire au crayon sur le mur, c'est reconquérir sa propre liberté au sein même de l'institution. Je remarque de plus que cette forme de présence, évidente dans l'espace, n'apparaît pas sur les documents photographiques, ce qui me plaît aussi. Des messages relevant en principe de l'autorité institutionnelle muséale, qu'il s'agisse de « NE PAS TOUCHER », de titres, de dates ou de plans, disparaissent. À chaque fois, je m'étonne du pouvoir d'un mot écrit au crayon. J'aime particulièrement reprendre à mon propre compte toute information à caractère institutionnel ou, disons, réservé d'habitude à l'institution. De plus, la technique n'est ni coûteuse ni polluante!

BLP Je crois que vous avez d'ailleurs écrit sur le mur à la main le nom des collectionneurs de vos œuvres lors d'une exposition personnelle à la Haus der Kunst de Munich, n'est-ce pas?

JT Oui, j'ai tenu à les écrire personnellement au crayon en grandes lettres capitales<sup>8</sup>. J'étais obligée de mentionner le nom des collectionneurs dans cette rétrospective, j'y ai donc répondu en toute logique. Simplement, la taille de mes caractères était absolument hors convention. Certains collectionneurs ont été quelque peu choqués de découvrir leur nom plus grand que la pièce qui lui était associée!

BLP Ce geste d'écriture n'était-il pas une forme de critique?

JT L'écriture telle que je la pratique, telle que je l'ai réinventée, la désignant comme *écriture muséale*, est par essence revendicatrice. Et donc critique, oui. Le sens critique me devance et me poursuit; il va de soi, il colle aux choses, aux gestes, aux objets exposés. Il s'infiltre et s'immisce là où on lui fait place. Le manuel dans l'écriture a ceci de formidable qu'il est extrêmement parlant, on y voit l'intention, l'humour, le ton, rien que dans la manière d'écrire un mot, une lettre. Dans l'un des premiers textes que l'on a écrit sur mon travail, Mark Kremer m'a décrite comme une *sweet iconoclast*<sup>9</sup>. Je pense encore être une *sweet critic*, c'est une nécessité. Face à toute obligation, je m'arrange pour que ça m'arrange.

JMB Quand avez-vous utilisé l'écriture muséale pour la première fois?

JT La toute première fois, c'était lors d'une exposition à Lisbonne en 1998<sup>10</sup>. J'avais tracé chaque lettre du titre au crayon sur toute la

8 Joëlle Tuerlinckx, exposition « WORLD(K) IN PROGRESS? », Haus der Kunst, Munich, 2013.

9 Mark Kremer, « A Sweet Iconoclasm. The Work of Joëlle Tuerlinckx », *Witte De With Cahier #3*, Düsseldorf, Richter Verlag, février 1995, pp. 154-161.

10 Exposition collective, « The Fascinating Faces of Flanders », Centre culturel de Belém, Lisbonne, 1998.

longueur du mur de la salle qui m'était impartie. Les lettres étaient de l'envergure de mon bras. L'ensemble avait une présence monumentale, tenant presque du placard publicitaire. J'avais également utilisé une codification mathématique du langage pour barrer certains mots, le processus d'écriture ne tolérant pas le repentir. Les erreurs étaient barrées d'un trait ou d'un double trait selon les cas. Le mot « OBJET » désignait certaines sculptures posées au sol et qui étaient conçues comme *idées d'objets*, tandis que le mot « ~~OBJET~~ » désignait des objets ayant existé, mais ils étaient barrés en raison de leur déplacement. « OBJET BELGIQUE », par l'unique fait de sa délocalisation, se retrouvait par exemple transformé en « ~~OBJET BELGIQUE~~ » le temps de son exposition.

JMB Mais au-delà de l'envergure de votre bras et de la définition d'un code graphique, comment avez-vous défini cette écriture ?

JT Je ne voulais surtout pas d'une écriture cursive à la Marcel Broodthaers ou à la René Magritte. Il me fallait une écriture inverse, en tant que femme plus encore ! J'ai donc naturellement utilisé la technique du corps et de la mémoire kinesthésique pour le tracé et l'alignement des lettres. J'ai commencé par déconstruire la lettre, c'est-à-dire par la penser en oubliant son projet. J'ai tracé des lignes à angle droit, de façon moderniste. La lettre apparaît par morceaux, en capitale, sans aucune rondeur, pas même pour la lettre B. C'est ce qu'on appelle parfois l'écriture bâton. C'était une façon simple d'avancer librement, assumant l'erreur, ne se fiant qu'au corps, aux gestes répétés sans jamais revenir en arrière. Ce qui compte est l'écrit. Je m'aide de mon poignet, de mon coude ou de mon bras comme étalon de mesure avec leur régularité irrégulière. L'écriture se doit d'avoir une certaine énergie, peu importe si le texte part de travers du moment où il a un rythme et affiche une construction cohérente. Cette écriture muséale a mis à peu près vingt ans à s'imposer, vingt années durant lesquelles on n'en a jamais parlé.

JMB Et maintenant on en parle ! Est-ce que cette écriture peut être reprise ? Copiée ?

JT Oui, un étudiant de l'école d'art de Nîmes m'a demandé s'il pouvait l'imiter. J'ai donc donné un cours sur ma propre écriture ! L'étudiant en a fait l'expérience, ce n'était pas mon écriture, mais c'était bien, c'était son écriture réalisée d'après la mienne. Voilà l'exemple d'une pratique manuelle qui, puisqu'elle s'enseigne, est à considérer comme technique manuelle.

JMB Vous dites que l'écriture est apparue il y a une vingtaine d'années dans votre travail, est-ce que le « faire pauvre » était déjà présent ?

Quand est-ce que ce rapport minimal à la technique est apparu dans vos expositions ?

JT Il faut revenir à ma première exposition. C'était une exposition collective organisée par Chris Dercon au Witte de With en 1993<sup>11</sup>. Chaque artiste s'était vu attribuer une salle et Chris m'avait quelque peu provoquée ; je me souviens bien de ses paroles : « Ça doit être fort ! Tu représentes la Belgique ! » J'avais un peu peur, je ne savais pas comment m'y prendre. J'avais également peur de ce contexte d'exposition collective. Il y avait des jeunes stars dans toutes les salles, dont les frères Chapman qui se fichaient de moi. Nous étions de la même génération, mais je n'étais pas du tout connue, ni reconnue. De là date le *pauvrement* comme une réponse inattendue, un contrepoint à Charles Saatchi et à son influence londonienne dans ces années-là.

BLP Qu'avez-vous produit pour cette exposition ?

JT Je voulais faire quelque chose de très minimal, une exposition de fortune, très... économique. Je suis arrivée avec une simple feuille de papier DIN A4. J'ai tiré le maximum de cette feuille, la découpant à la main par pliage, la déchiquetant jusqu'au plus petit confetti possible. J'ai délimité des périmètres, agencé des formes, localisé des territoires qui marquaient les emplacements de sculptures ou d'objets à venir ou censés avoir été là. Des objets plus ou moins solides, denses, improbables, fragiles, imposants. Je suis partie dormir à l'hôtel après avoir travaillé toute la nuit. Le matin, Dercon m'a appelée, il trouvait ça « formidable ». Ouf ! Dire que j'étais venue en train avec cette unique feuille de papier [rires].

JMB Vous avez donc ensuite gardé ce goût pour ce type d'intervention.

JT C'est plus fort que moi, je crois que c'est là l'aspect politique de ma pratique. Je viens d'un pays où la culture n'est pas considérée. Il n'y a pas d'argent pour les artistes francophones. La situation est radicalement différente dans la partie néerlandophone du pays. Rendre leur travail public pour les artistes francophones, c'est toujours une misère. Et il m'importe de rendre visibles les conditions d'un travail, avec ou sans argent. C'est ce qui me préoccupe toujours aujourd'hui. En rendant « tout visible », ce que l'on peut définir comme une stratégie ou une méthode propre à mon œuvre, je montre aussi les conditions de son effectuation, qui en font partie intégrante. À la suite de ces bouts de papier, Chris Dercon a voulu me donner le double étage du Witte de With<sup>12</sup>.

11 Exposition collective « WATT », commissariat de Chris Dercon, Witte de With, Rotterdam, 1994.

12 Joëlle Tuerlinckx, exposition « Pas d'histoire, Pas d'histoire », Witte de With, Rotterdam, 1994.



Joëlle Tuerlinckx, Document d'archive – photo d'exposition: « stukjes stukjes en dingen / pas d'histoire pas d'histoire » (*Stukjes stukjes en dingen, dingen dingen en stukjes et Territoire-corde orange*), 1994, confetti et ficelle, photographie couleur (c-print), colle, papier, 21×29,7 cm, exposition « WATT », Witte de With et Kunsthall, Rotterdam, 1994

JMB Vous y êtes-vous aussi rendue avec une seule feuille de papier ?

JT Non, mais au fond, le projet était semblable. Je suis venue avec deux grands sacs en polystyrène remplis de matériaux étirables, transformables, adaptables. J'en avais un dans chaque main, c'était la charge maximale qu'il m'était physiquement possible de transporter en train ! Au moment du vernissage, alors que Chris Dercon préparait son discours, il m'a avoué que c'était la première fois qu'il ne savait pas trop quoi penser d'une exposition... Et, à vrai dire, moi non plus ! Après coup, cette exposition a marqué ma vie, et la sienne aussi, m'a-t-il un jour confié. Je la vois aujourd'hui comme un ensemble de prévisions, de décisions qui m'engageaient radicalement dans le présent d'un espace. « Pas d'histoire, pas d'histoire », traduit en anglais « No Story, No History », c'était en fait la formulation de toutes mes expositions à venir, la première expérience d'espace testant ou pré-sageant des éléments et attitudes qui allaient finir par devenir une grammaire et former mon langage propre.

BLP Quelle est cette grammaire que vous avez initiée lors de cette exposition ? Pourriez-vous nous donner des exemples ?

JT J'ai accordé une importance capitale aux ouvertures et fermetures des portes et à l'éclairage selon un protocole dépendant de la lumière du jour. J'ai aussi plongé certaines salles dans le noir, éclairant les choses exposées par la lumière de la salle contiguë. Cette exposition était un *statement* établi pour moi-même, un moment sur lequel je ne cesserai de revenir, une promenade dans mon cerveau. C'est d'elle qu'a surgi ce que le philosophe Frank Vande Veire a défini comme une « *Tuerlinckx machine*<sup>13</sup> » : ce « tout est déjà là » comme expression de ma volonté de rendre visible le tout d'une pensée, d'une action, d'un geste.

JMB Dans ce que vous nous dites à propos des papiers, des conditions économiques de l'exposition, de la venue d'une idée, il me semble que vous parlez aussi des limites de ce que l'on peut faire soi-même. Comment vous situez-vous par rapport à cela ?

JT J'aime feuilleter les catalogues techniques ou visiter les usines, je suis toujours curieuse de savoir comment on fabrique une brique. Je découvre bien souvent que les entreprises les plus performantes ont recours aux techniques les plus archaïques. Moi aussi, j'explore les limites du passage du manuel au technologique. C'est parfois

13 Frank Vande Veire, « Something about How a Tuerlinckx Machine Traverses the Exhibition Machine », in Catherine de Zegher, éd., *Inside the Visible*, Londres/Cambridge (MA), The MIT Press, 1996, pp. 451-455.



Joëlle Tuerlinckx, Planche d'archive proofing: *Çà, là* ou *Académie-farine* ou *Cube de farine*, 1994, farine, table, papier, feutre, stylo bille, crayon, dimensions, présentation et nombre d'éléments variables, photographie couleur (c-print), 45×34 cm, exposition « Tekeningen & tekeningen », galerie van Gelder, Amsterdam, 1994

simplement par envie d'utiliser un nouveau médium pour ouvrir le champ de la réalité. Mais à partir de quand et pourquoi un objet nécessite-t-il d'être usiné? Incompétence à produire un objet à la main, réalisation laborieuse engageant un temps de travail considérable, caractère unique « fait main par l'artiste » de l'objet, non reproductibilité ou au contraire désir de multiplicité, ces questions sont fondamentales pour moi. Elles sont au fondement de mon désir d'engager ma pensée créatrice dans un processus de fabrication. L'un des premiers objets que j'ai fabriqués de mes mains, vers quinze ou seize ans, tenait d'un désir de perfection absolue. Il s'agissait d'un cube en pâte à modeler qui devait être parfaitement angulé, avec des faces identiques et aplanies de manière optimale. Je voulais le réaliser sans autre outil que l'œil pour son évaluation et la main pour sa réalisation, utilisant d'elle toutes ses ressources – doigts, phalanges, paume... J'ai passé un temps fou à le faire et le refaire, espérant élever toujours plus haut son niveau de perfection. Je le désignais déjà, sans le formuler, comme une expérience sur les limites du manuel.

BLP L'avez-vous exposé plus tard ?

JT Non, mais c'est avec cette expérience en mémoire, avec son principe de perfection manuelle, que j'ai conçu *Çà, là*, un cube en farine formé à la main. Je l'ai exposé avec plusieurs schémas accrochés au mur représentant un cube ou un volume parallélépipédique. Ces schémas, confrontés au cube réalisé en farine, se donnaient à voir comme une représentation de l'objet à partir d'un certain point de vue. Tracés à la latte ou esquissés à la main, les dessins semblaient être punaisés au mur pour représenter le projet, le modèle ou l'idée mentale du cube. Sur chacune des feuilles de papier, le volume était ébauché à la main selon les lois de la perspective, mais de manière erronée. La tridimensionnalité faisait défaut, il était esquissé trop rapidement ou tracé à l'aide d'un guide sans mesure, déviant de son axe. Chaque dessin pouvait être le modèle parfait du cube de farine. C'est sans doute dans la comparaison entre le cube sur la table et son projet au mur qu'un sentiment de perfection apparaissait, établi non par moi, l'auteur de l'assemblage, mais bien par le regardeur du tas de farine. De là découlent l'impossible perfection en soi du tas fait main, et le constat de son échec.

BLP Ce tas de farine devait être parfait selon quel critère? Par rapport à l'image mentale que vous en aviez ou par rapport aux dessins ?

JT Il devait être parfait par rapport à l'image mentale que j'en avais, informée par ma connaissance des lois physiques régissant la fabrication d'un tas cubique de farine. Ce cube, comparé au modèle esquissé, établissait une corrélation entre le présenté – « mon » idée



d'un parallélépipède parfait en farine – et le représenté. Chaque esquisse renvoyait à une perfection à laquelle mon cube ne pouvait parvenir, et ce malgré mes nombreuses tentatives. Au fond, il en donnait juste une idée [rires].

- BLP Et le cube fait main, précédant le tas de farine, était-il parfait ?
- JT Il n'était pas mal du tout ! Malheureusement, je ne sais plus où il se trouve, il n'en reste rien d'autre qu'un souvenir. Je n'ai jamais considéré les choses réalisées si jeune comme des œuvres. Je les qualifiais plutôt d'expériences et, quand elles étaient réalisées en extérieur, dans la rue par exemple, je les nommais « blagues de société ». Sur le moment, je n'avais pas conscience de l'importance qu'elles auraient dans le futur.
- BLP Pourquoi vouliez-vous fabriquer un cube parfait à la main ? D'où venait cette idée ?
- JT J'ai toujours aimé la géométrie, je trouve qu'elle a quelque chose de très humain. Je me souviens d'une de mes premières années à l'école primaire, on avait commencé par une leçon sur le carré. Quand nous en connaissions toutes les caractéristiques, nous pouvions colorier sa surface. Je trouvais fabuleux qu'un carré puisse avoir du caractère, son caractère. Ce goût pour la géométrie vient aussi d'un livre sur les pierres. Je ne cessais de le rouvrir, m'arrêtant sur l'une ou l'autre planche. J'ai compris beaucoup plus tard que tout l'art moderne, post-moderne et contemporain, de Mondrian à Frank Stella ou à Sol LeWitt, de Magritte à Broodthaers, était dans ce livre. Mon cahier de géométrie, ma collection de pierres et ce livre m'ont vraiment menée partout.
- JMB Pour en venir aux gestes du faire, en 1999, le S.M.A.K. de Gand a fait l'acquisition de l'une de vos installations, « *un ensemble autour de  $\mu\mu\mu$*  ». Cette installation étant considérée comme un *work in progress*, le musée a fait le choix de documenter les protocoles d'installation plutôt que de conserver strictement tous les éléments qui la constituent. C'est pour cet usage muséal qu'ils ont filmé vos gestes, votre manière de plier ou de découper du papier, par exemple, afin de pouvoir remonter cette installation en votre absence.
- BLP Nous nous demandions si ces vidéos étaient de l'ordre du manuel, au sens d'un ouvrage didactique. Elles exposent des gestes très spécifiques et précis que le personnel du musée devrait être en mesure de reproduire grâce à elles.
- JT Je l'espère. Du moins là en est l'intention. Le projet est simple : il empêche dans certains cas requis toute forme d'interprétation de la

part de l'exécutant qui serait amené à reproduire telle œuvre ou tel agencement. C'est en observant comment cette personne autre, assistant ou curateur, disposait à ma place telle œuvre au mur, dans la salle ou au sol que j'ai constaté à quel point chaque détail a son importance et donne la clé de l'œuvre tout entière, sa composition d'ensemble. Et c'est cela qui n'est souvent pas compris quand on cherche à restituer fidèlement une forme ou une image. On en arrive, dans la plupart des cas, à formaliser l'œuvre. Pour distinguer ce qui exige une grande liberté d'interprétation d'une simple procédure technique, ces films vidéo sont un outil irremplaçable. Il faut par conséquent les considérer comme un mode d'emploi et, dans leur niveau de technicité, comme un catalogue de faire. Si je devais décrire mes « manières de faire », cette description serait immanquablement sujette à omission ou à réinterprétation. J'ai l'habitude, dans le cas d'une acquisition, de livrer avec l'œuvre son historique, son descriptif et quelques commentaires et suggestions concernant son installation. Mais décrire ce qui va de soi n'est pas si simple ! Dans une vidéo, on voit comment les papiers sont pliés et déchirés, on assiste à leur agencement. Il ne s'agit pas d'une improvisation hasardeuse, mais d'une véritable technique qui a son histoire et ses raisons d'être. On a tendance à croire, confondant art et artisanat, que le faire d'un geste qui semble élémentaire est reproductible par quiconque l'entreprend. Or, plus un geste est simple, plus on a sa manière bien à soi de le faire. Mais attention, ces vidéos ne concernent pas l'ensemble de ma pratique ! Dans d'autres cas, j'accorde une grande liberté à l'installateur, l'invitant à considérer l'explication comme une partition à réinterpréter. C'est alors à lui, en rapport avec un nouveau contexte d'exposition, de juger de la nécessité d'envisager de nouveaux agencements, parfois suggérés sur la fiche-titre accompagnant l'œuvre, parfois inédits.

- BLP Ceci voudrait dire que vos gestes ont souvent une importance fondamentale dans la manière dont vous produisez des formes. Auriez-vous donc un catalogue de gestes spécifiques pour chaque type d'objet ?
- JT Je n'irais pas jusque-là. Je ne m'en étais pas forcément rendu compte, mais ces gestes spécifiques sont apparus avec le temps. Dans *Lexique*<sup>14</sup>, publié à l'occasion de ma première rétrospective, j'ai quand même établi un lexique des matières et matériaux, qui inclut mes gestes récurrents. La plupart du temps, quand j'observe une personne réaliser quelque chose à ma place, je me dis que j'aurais

14 Joëlle Tuerlinckx, *Lexique*, Bruxelles, Wiels, 2012 (lexique accompagnant la trilogie rétrospective « WORLD(K) IN PROGRESS ? », Wiels, Bruxelles, 2012 ; Haus der Kunst, Munich, 2013 ; Arnolfini, Bristol, 2013-2014).

fait l'inverse. Quand je décide de faire, ça a toujours du sens, d'abord pour moi-même. Je dirais, comme le critique de cinéma Serge Daney que je cite ici de mémoire : « Je suis quelqu'un qui a besoin pour créer de me raconter mille scénarios, passant entre autres par la marche. » Du début à la fin, le faire spécifique a toujours sa propre logique, inhérente à l'objet et à sa fabrication. Elle dirige l'ensemble et je me laisse entraîner par elle là où je n'aurais jamais pensé aller. J'observe rarement cela chez mes assistants qui, par respect profond pour leur mission, tentent l'approche mimétique. Je vois, par exemple, que s'ils n'ont pas commencé un pliage par l'angle comme je le ferais naturellement, c'est qu'ils n'ont accordé suffisamment de temps ni à l'objet, ni à ce qu'il nous signifie, ni au contexte et à ce qu'il nous impose ou propose. Une forme porte une histoire dont je m'arrange pour qu'on puisse en retracer le cheminement. Cela fait partie du « tout visible » dont je vous parlais. Chez l'exécutant, la forme ne fait bien souvent qu'illustrer l'idée et, privée d'histoire, l'œuvre se formalise. D'une forme vivante, elle bascule dans un formalisme auto-révéréncieux vidé de ce qui l'alimentait.

BLP Ces films sont-ils également un témoignage de votre manière de travailler ?

JT Oui, ces petits films documentaires me rappellent ceux de Giacometti au travail : on le voit occupé à parler, à penser, mais ce sont ses mains qui pensent et font. Sa sculpture est l'incarnation d'une pensée, et non d'une idée esthétique. C'est un peu la même chose qui se produit dans mon cas. Je pense en faisant, quand j'écris c'est pareil.

JMB Une autre activité manuelle impliquant aussi une pensée par la main serait chez vous la collection d'objets pour une exposition.

JT Je parlerais plutôt de collecte que de collection. Hors de l'atelier, contrairement à ce que mes expositions donnent à penser, je ne collectionne rien, si ce n'est des pierres. Dans mon travail, c'est tout l'inverse, je conserve des moments, des états de choses avec l'idée que tout peut avoir du sens un jour, du bout de papier aux essais de mise en page.

BLP Ce que vous collectez ne fait donc pas collection ?

JT Exactement, à l'exception près des pierres. Il y en a un peu partout dans l'atelier, derrière les portes, dans les recoins, sous les tables. Je les ramasse partout. Je les regarde, les classe, les assemble et les compare. Et puis je les expose... Le ramassage de pierres est vraiment une pulsion, quelque chose que je ne peux pas m'empêcher de faire et de refaire. Mais, à l'inverse d'un vrai collectionneur, je n'agis

pas dans l'idée d'une complétude ni de pièce manquante. Au contraire, le sentiment de vertige vient plus de ce qui est ou n'est pas trouvé que de ce qui est recherché. Cette activité m'habite depuis toujours, ma mère me décrivait enfant comme regardant toujours le sol, à la recherche de quelque chose. Voilà pourquoi, invitée à participer à une exposition sur le thème de la collection<sup>15</sup>, j'ai finalement appelé cet ensemble exponentiel de pierres « la collection fondamentale ». De cette activité de recherche au sol, il résulte des morceaux de plastique, des bouts de bois, des coquillages et des pierres ramassés et montrés dans le creux de la main ou sur une tablette de train ou d'avion. Elle ne cesse d'augmenter avec le temps, c'est elle qui fait le lien entre mon œuvre et ma vie.

BLP Cette collecte de pierres est-elle comparable avec la collecte d'objets pour vos expositions ?

JT Oui, c'est comparable dans une certaine mesure. Je pense notamment aux papiers trouvés par terre qu'il m'arrive d'utiliser lors d'expositions et que je conserve dans la section « boîtes grises » de mon atelier. Ce sont des boîtes fabriquées sur mesure et destinées à recevoir de la matière recyclée. Elles sont remplies d'images, de papiers sauvés de la poubelle, de découpes récupérées lors d'un travail, tous ces matériaux collectés en permanence. Ces boîtes constituent des « collectes-collections » semblables à celles des pierres dans le sens où elles font état de l'existant, de l'*étant* ou de l'*ayant été*, et non du recherché. Il s'agit au fond d'une instrumentalisation de l'atelier qui s'est établie elle aussi avec le temps. De choses que l'on jette, on arrive à des éléments empilés et classés, en état d'attente d'un usage futur. Tout ceci fait partie du vaste regroupement des *COLLAGES D'ATELIER* ou *THEORY OF VISION* ou *THEORY OF WALKING*<sup>16</sup>.

BLP Comment se passe cette collecte d'objets, qu'est-ce qui détermine vos choix, en quoi est-ce différent des pierres ?

JT À la différence des pierres, sur le moment, j'ignore bien souvent la nature de l'objet recherché. Je doute, je ramasse et puis je reviens sur ma décision. J'ai réalisé que les voyages entrepris dans le contexte d'expositions sont aussi des moments d'étude particuliers. J'ai conceptualisé cet aspect au point qu'il a constitué la dimension centrale de toute l'exposition de Chicago. À Genève, quand j'ai exposé au Mamco, tous les éléments extérieurs au musée me

<sup>15</sup> Exposition collective « L'œuvre-collection », Espace d'art contemporain, Les Brasseurs, Liège, 2010.

<sup>16</sup> Voir Joëlle Tuerlinckx, *Lexique*, op. cit.

parlaient, évoquaient la culture locale, du napperon vert du restaurant aux motifs baroques des sous-verres. Je les ai rapportés au musée. J'ai tellement peu de temps libre lors d'une exposition, c'est sur le chemin du café au musée que je trouve et rapporte des données. Le café devient presque la figure idiomatique, paradigmatique de toute la ville, il devient Genève et Genève devient la Suisse, et le monde s'élargit ainsi à partir d'objets trouvés. J'ai donné à cette pratique et aux objets s'y rapportant le nom de « matériel pour petite théorie locale ».

BLP Vous arrive-t-il d'acheter aussi des objets ?

JT Les objets, j'aime les trouver, mais il m'arrive aussi d'en acheter, comme des assiettes en carton. Je les colle parfois au mur ou bien elles me servent simplement de palettes à mélanger les couleurs. C'est très pratique et pas cher. Cela me permet d'avoir une mémoire des couleurs et de mes recherches de teintes. Celle-ci, par exemple [elle en montre une jaune], me permet d'identifier et de mémoriser le pigment et la teinte du « coin jaune Post-it » qui est un détail de l'ensemble *Nothing for Eternity* que j'ai exposé à Bâle. Il y a toujours des restes de mes expositions dans l'atelier, voilà pourquoi, de manière très pragmatique, le passé cohabite avec le présent et une exposition n'est jamais terminée. Elle ne cesse d'avoir des restes qui eux-mêmes n'en finissent pas de produire de nouvelles situations.

JMB La collecte, est-ce quelque chose qui se fait au quotidien ou est-ce une activité ponctuelle dans le cadre d'un projet particulier ?

JT Cela se fait au quotidien, y compris en voyage. Je reçois, par exemple, chaque année des pralines de ma galerie viennoise pour la période des fêtes. Le papier d'emballage extrêmement raffiné est très viennois, je le conserve toujours. Ça peut arriver comme ça ou uniquement pour les besoins du travail, sans savoir où et quand l'élément collecté va finalement servir, agir et être activé.

JMB Est-ce donc une forme de travail d'atelier ?

JT Oui. Au départ, je me méfiais beaucoup de la photographie pour mémoriser, j'ai donc cherché d'autres moyens. J'ai multiplié les approches réfutant ou mettant ce médium à l'épreuve du doute, notamment via Photoshop. Je prends aussi plaisir à découvrir d'autres formes de mémorisation. Je ne collecte pas pour collectionner, je reste ouverte, attentive à l'inédit, à l'indéfinissable d'une situation.

JMB La collecte implique chez vous aussi une activité manuelle d'archivage, de classement, qui contribue à l'émergence d'une pensée.

JT Oui, et cela concerne d'une façon plus générale le faire manuel. Mais ce sont les tentatives de classement qui favorisent la pensée. De cette incessante réorganisation et élaboration de nouveaux systèmes, je finis par me dire, observant leur fréquence et leur diversité, que je dois bien y trouver un certain plaisir. C'est du mouvement que j'apprends. Mes expositions peuvent laisser supposer une organisation de ma pensée extrêmement établie, mais mes amis qui fréquentent l'atelier parlent de faux rangement [rires]! Entre amour et haine, c'est là que je situe le travail de ranger, classer. Quand j'organise, lettre après lettre, le contenu futur d'une nouvelle pile de chemises en carton, c'est dans l'espoir d'une grande clarté à venir. J'énonce des contenus possibles, leur accordant valeur de réalité, les diversifiant à l'extrême, parfois sans m'en rendre compte jusqu'à l'absurde. J'ai souvent en tête Borges et son *Jardin aux chemins qui bifurquent*. En ce moment, je prépare par exemple ma contribution à l'exposition « Apropos Papier » pour un musée à Düren, en Allemagne<sup>17</sup>. Pour cette occasion, je recherche et classe tout ce qui existe ou qui est concerné par le thème du papier, par sujet, par objet, par exposition ayant utilisé le médium. Des ramifications apparaissent en un nombre et une diversité tels que, d'un jour à l'autre, j'en oublie l'existence et que je les réorganise différemment le lendemain. Penser-ranger-classer occupe la plupart de mon temps. Mon atelier s'est petit à petit organisé autour de la nécessité du classement, j'ai construit des murs et des étagères. Chaque classement est sans cesse réactualisé, sans que jamais la nouvelle disposition me satisfasse, à l'exception de mes boîtes grises. Mes catégories et sous-catégories provoquent un certain vertige, mais le cerveau doit lui aussi s'organiser à partir d'un incroyable chaos. C'est ce que me renvoie l'atelier: une image en miroir de mon cerveau.

JMB Quand vous faites une exposition, comment projetez-vous ce que vous allez montrer, est-ce comme le classement qui varie d'un jour à l'autre ou avez-vous déjà une idée précise de ce que vous allez faire ou montrer ?

JT Jamais. Ou plutôt, rarement.

JMB Il y a donc quelque chose qui se passe au moment de faire l'exposition, dans ce faire, qui n'implique pas nécessairement les mains ?

JT Oui, la main n'est pas un absolu, elle survient par stricte nécessité, par la force des choses. Si le faire de l'exposition passe incontestablement par la marche, il ne passe pas nécessairement par la main. Ça se passe la plupart du temps comme cela: je reste longtemps dans les espaces

<sup>17</sup> Exposition « Apropos Papier: Willem Oorebeek, Joëlle Tuerlinckx, Heimo Zobernig », Leopold-Hoesch-Museum & Papiermuseum, Düren, 2019.

d'exposition et j'essaie de ne pas avoir d'idée, ce qui n'est pas facile. Je marche d'une salle à l'autre, me rassieds, observe l'espace depuis un coin. Quand il m'est permis, j'ouvre la porte, la fenêtre, la referme, je demande qu'on éteigne l'éclairage, j'observe d'où vient la lumière du jour. J'observe beaucoup, puis, le lendemain, je prends quand même quelques photographies. J'essaie le plus longtemps possible de ne pas avoir d'idée.

BLP Comment faites-vous ça ?

JT Je ne sais pas, je ne fais pas de yoga ni de méditation, mais je pense que ça doit être une technique un peu comparable. Je me méfie souvent des idées. Je me mets dans un état tel que ce n'est plus moi qui fais seule cette exposition. J'ai l'impression que les choses se font, se décident d'elles-mêmes.

JMB Mais alors comment ça se passe ? Y a-t-il quelque chose du lieu qui vous accroche ?

JT On ne donne pas tous ses secrets [rires] ! Les non-réponses font partie de l'énigme, elles constituent le fondement du travail de l'art. Je ne comprends pas moi-même le mécanisme de ce fameux hasard qui survient quand il faut. Par exemple, lors de l'exposition à Bâle, je n'arrivais pas à me décider sur ce qu'il y aurait dans la première salle. En rentrant à Bruxelles, j'ai retrouvé une grande enveloppe contenant un papier plié. J'y ai reconnu la base d'une table ronde recouverte d'une nappe en papier sur laquelle j'avais présenté ma collection de livres, *This book like a book*, au S.M.A.K. en 1999. Je l'ai mise à plat sur le sol, puis j'y ai posé un rond en plexiglas, comme pour la protéger ; le plafond s'y reflétait. Le lendemain, le curateur du musée d'art contemporain de Bâle est arrivé et a immédiatement apprécié ce choix très judicieux pour la première salle ! D'autant plus qu'il refléterait le plafond du musée sur lequel venait d'être installé un néon de Bruce Nauman. C'était après coup évident en songeant au contexte du musée et au-delà même de l'impression du curateur. Sur le moment, je ne peux pas m'expliquer pourquoi quelque chose soudain me fait signe, m'advient et me pousse à agir. Et c'est le fait d'exposer qui confirme et justifie un choix.

JMB On pourrait donc parler d'une attitude d'ouverture et d'accueil de l'occasion qui se présente ?

JT Oui. C'est par ailleurs pour cela, et pour d'autres raisons, que j'ai proposé l'exposition « Les occasions du travail » au NICC d'Anvers<sup>18</sup>.

18 Joëlle Tuerlinckx, avec Ria Pacquée, exposition et conférences « Les occasions du travail », NICC, Anvers, 2000.

Apparemment, si je suis douée, c'est pour réconcilier les paradoxes. J'aime lier choses et signes, espace et temps, inventer mille raisons comme alibi au faire, et reconnecter contexte et histoire. Pour le reste, j'essaie juste d'être un peu stupidement derrière mon travail. C'est-à-dire que je suis là, comme derrière la caméra, et le travail se fait. Cette impression, je l'ai en permanence, j'assiste au hasard, je l'assiste et je restitue presque intégralement l'état du monde que j'ai surpris.

BLP Avez-vous l'impression que votre travail se fait sans vous ?

JT Oui, ce qui exige étonnamment un travail permanent. Je quitte l'atelier le soir le plus tard possible.

JMB Est-ce un état d'attention permanente ?

JT Oui, et qui ne m'est pas propre. Quand on lit les entretiens de John Cage, on y retrouve clairement cet état revendiqué, son ouverture permanente à ce qui advient, comme le bruit de la rue. Je me situe dans cet héritage. Il suffit d'observer mes films : c'est toujours d'un hors-champ que vient un son ou l'événement qui m'a donné envie d'allumer ma caméra.

BLP En vous écoutant, j'ai l'impression que votre travail prend plutôt corps dans l'espace d'exposition qu'à l'atelier.

JT L'exposition est le lieu où le travail s'articule, tandis que l'atelier est celui où il s'ébauche, où il est sans cesse démantelé puis réassemblé autrement. L'atelier est un instrument fantastique, il sert à tant de choses. Et je ne cesse d'explorer les possibilités infinies qu'offre le *modus operandi* du passage entre l'atelier et les lieux institutionnels de l'art. L'écart optimal restant sans doute pour moi celui entre l'atelier et la galerie d'art. Il est pour moi tellement phénoménal que toutes mes expositions en galerie ont tenté d'exprimer son improbabilité. Lors d'une exposition à la galerie Stella Lohaus<sup>19</sup>, à Anvers, j'ai voulu simplement déménager les tables de mon atelier. Ce qui m'intéressait, c'étaient ces moments d'atelier qui jamais ne reviendraient, soudain déplacés et exposés pour acquisition. J'ai donc déménagé telle quelle une grande planche sur tréteaux sur laquelle j'étais occupée à ranger divers matériaux. C'est à partir de ce déménagement en galerie que j'ai considéré le phénomène de l'exposition comme une « translation ». Hormis ces tables de travail, j'ai également tendu une ficelle sur les murs de la galerie pour signifier conceptuellement et physiquement les hauteurs des salles de mon atelier.

19 Joëlle Tuerlinckx, exposition « Plates 2005-2006 », Galerie Stella Lohaus, Anvers, 2006.



Joëlle Tuerlinckx, *Vue d'atelier avec : Tache chocolat belge* («64 expositions-minute. Sur mesure, échelle variable», Mamco, Genève, 2007), étude pour *Silver Corner* (2009), étude de lettrage pour *La Triangulaire de Cransac MUSÉE DE LA MÉMOIRE-PROPRIÉTÉ UNIVERSELLE®* (2008-2011), pigment, dispositif lumineux, cadre aluminium, papier, feutre, 372×320 cm



Joëlle Tuerlinckx, *Tache d'atelier chocolat viennois barrée rouge*, 2006-2017, 194×166 cm, exposition «Les Salons Paléolithiques», Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienne, 2017

Aucun collectionneur n'a voulu acheter ces tables, ni d'ailleurs une *Hauteur d'atelier!* Le tout m'est revenu et a repris sa place d'origine! À Vienne, à la galerie Rosemarie Schwarzwälder, j'ai également exposé un moment d'atelier<sup>20</sup>. J'ai eu là l'idée de «Salons paléolithiques»: j'y ai reproduit à l'identique, toujours à échelle un sur un, les taches, les tests de peinture, les factures et les pigments qui figuraient au même moment sur les murs de mon atelier.

- JMB Cela indiquait une activité dans l'atelier, de peinture par exemple.
- JT Je teste beaucoup de choses à l'atelier, comme le bon gris Kodak ou l'incidence de la lumière et sa réaction au-delà de la zone peinte sur tout l'espace environnant. Si j'atténue progressivement la lumière, une tache grise peut ainsi sembler noire et, imperceptiblement, tout l'espace semble augmenter de volume. Dans un cas pareil, on peut parler d'une étude, et de l'atelier comme le lieu des études, comme une salle d'exercices. L'atelier joue encore un rôle central, celui de véritable dispositif ou machinerie à peindre, c'est de lui, de son horizontalité, de l'observation des marques du soleil et de sa faculté à déteindre les surfaces des choses sous l'effet d'une exposition prolongée qu'ont été conçus *Solar Room*, puis, plus tard, *Papiers solaires*<sup>21</sup>.
- JMB Est-ce que ces tests se font toujours en relation avec un projet d'exposition?
- JT Non, pas forcément. L'atelier est aussi un entre-exposition, il est le hors champ qui fait le lien, le passage ou la rupture entre deux expositions distinctes. L'atelier n'est pas organisé en fonction d'une exposition à venir et j'y suis très souvent pour faire du rangement. C'est dans ce mouvement permanent entre ordre et chaos absolu que me viennent mes envies de construire, de fixer, de développer un projet, d'en rendre compte publiquement par l'exposition, le film, la performance... Partager ces moments fascinants d'atelier est sans doute ce qui gouverne le projet même de chacune de mes expositions.
- JMB Vous mentionniez tout à l'heure le fait que vous avez des assistants, qu'est-ce qu'ils font? Comment en avez-vous besoin?
- JT Comment dire? Ils me supportent [rires]! J'en ai besoin pour la partie technique d'une œuvre, pour le moulage, pour rechercher des images, pour le montage d'un film... Mais, derrière chaque geste, je suis là!

20 Joëlle Tuerlinckx, exposition «Les salons paléolithiques», Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienne, 2017.

21 Voir Joëlle Tuerlinckx, *Lexique*, op. cit.: les œuvres *Solar Room* (1994-) et *Papiers solaires* (sans date) ont été exposées dans «Congés annuels», Galerie Stella Lohaus, Anvers, 2010.

- JMB Ils sont donc surtout là pour leur savoir-faire technique ?
- JT En gros, oui. Parfois, je ne veux rien savoir de la technique! J'ai en tête des images arrivant sur le mur, flottant dans l'espace sans câblage et sans clous. Mes assistants installent les câbles, réparent les machines, enfoncent les clous et mettent les vis dans le mur. Ils font ce qu'on pourrait définir comme des « trucages », ce qui n'est ni vu ni important à voir, cet aspect inconsideré de la technique. Par contre, si un fil électrique est apparent, me revoilà, j'en observe chaque courbure au sol et je décide de sa tension, de son cheminement vers la prise de courant.
- BLP Et quand vous faites un film, c'est vous qui êtes derrière la caméra, n'est-ce pas ?
- JT Mes premiers films étaient tournés avec une caméra VHS que je tenais à l'épaule. J'observais l'image d'un œil derrière le viseur. Aujourd'hui, tout se passe à hauteur de la main. Il est rare que je filme sur pied. C'est moi le pied : tout de la mécanique du corps peut servir, depuis la position des pieds et l'axe du tronc jusqu'aux bras et coudes pouvant pivoter, tout est au service de la prise d'images en direct. Il me faut réagir vite, la lumière, l'événement, l'arrivée de quelqu'un, d'un oiseau traversant le champ de l'image, tout est si soudain et si important. Le « tout ce qui survient » fait récit, génère du suspense, est commencement et fin. Voilà pourquoi mes films sont réalisés sans scénario, pour réagir de manière synchrone à ce qui advient. Dans mes films, le manuel concerne autant le pied que la main. La durée des plans dépend de ma capacité à me tenir immobile et bien souvent le « dispositif » est encore accentué par une chute de l'image, la caméra basculant vivement sur le sol, révélant dans le finale l'apparition à peine perceptible d'une amorce de pied humain.
- BLP Avez-vous là aussi mis au point une technique gestuelle spécifique ?
- JT Je filme des deux mains, des deux pieds et des deux yeux. Je cale mes bras, j'utilise mon cou, ma colonne vertébrale et mon bassin comme axe rotatif central. Je commence toujours par préparer la position du corps, je désaxe un pied, je prépare déjà la position finale de mes deux pieds, l'un assurant la prise au présent, l'autre en position pour un possible traveling, celui qui marquera la fin du plan. Et, tandis que l'œil gauche filme, le droit détaille le hors champ. Je suis dans le présent *et* dans le futur, je commence le plan et *déjà* en dévoile la fin. Tout se passe très vite, il me faut juste capter ce qui est là, je n'ai pas le temps de sortir et d'installer un équipement lourd, la nécessité d'une source de lumière autre que celle du jour

ne me vient pas à l'esprit. Je ne fais qu'une seule prise, le film est monté sur le vif.

- JMB À l'instar de votre manière de faire des expositions, vous ne projetez donc pas un film avec un scénario.
- JT Oui et non. Le « volume de réalité », de par sa nature intrinsèque, il est vrai, empêche toute écriture préalable. Mais c'est une question à laquelle je ne peux répondre qu'au cas par cas. Lorsque je filme, je suis derrière la caméra mais, lorsque je monte une exposition, j'en suis moi-même la mécanique. Et cela change tout. Cependant, dans les deux cas, c'est bien un lieu que je finis par dévoiler, même si je le fais dans une temporalité et par des mécanismes radicalement différents. Les expositions les plus « écrites », les films les plus scénarisés, ont chacun leur part de hasard, de surprise. Ce hasard survient sur les lieux du montage, le montage étant ce que l'exposition et le film partagent. Et sur ce lieu, je m'autorise jusqu'au dernier jour à changer tous les plans.
- BLP Dans le film et l'exposition, il y a un effet de montage, un parcours, mais comment le concilier avec ce qui survient sans le dénaturer ?
- JT C'est là le paradoxe, il n'y en a que pour le hasard et son cheminement. Le cheminement d'une exposition dépend de l'architecture. Qu'il y ait une, deux ou aucune porte, c'est là quelque chose de déterminant. Si le même air circule dans une enfilade de salles, l'exposition sera radicalement différente de celle qui se déploie sur deux étages reliés par un escalier. L'architecture prédit le cheminement, établit la syntaxe. C'est la raison pour laquelle je vois chaque exposition comme une phrase, avec son commencement, ses virgules et son point final. Une exposition commence par une porte, définit son champ, son hors-champ, nous fait voyager et finit par une porte, la même ou une autre. À la différence du film, c'est au visiteur de décider du cheminement, du scénario et de la durée de l'action. Dans l'exposition « A propos Papier » que je prépare en ce moment, lorsqu'on arrive à l'étage, une salle nous fait face. C'est la première salle qui se présente à nous et j'ai bien le sentiment que tout visiteur commence par elle. Et puis, il se dirigera probablement vers la droite et finira sans doute sa visite par l'arrière. Ce sont là des probabilités. Dans certaines expositions, il n'y a pas de probabilités, il y a la physique de l'espace. Je me rappelle qu'à la documenta, Okwui Enwezor m'avait demandé, comme à tous les artistes, ce que j'imaginai comme salle idéale. Je lui ai répondu que je souhaitais une salle qui puisse s'étirer en longueur, comme un corridor. On m'avait dit que les documenta accueilleraient environ dix mille visiteurs par jour, avec des poussettes et des enfants, que le public circulait, qu'il ne restait pas sur place à regarder. Après un

bref calcul, et afin d'augmenter les chances que mon travail soit vu, j'ai demandé une longue salle avec deux portes. Personne n'en voulait et c'est comme ça que j'ai eu cette super salle<sup>22</sup>!

- BLP Vous avez délibérément choisi un espace de passage obligé ?
- JT Oui et, dans ce passage, j'ai voulu raconter une histoire. « Something about How a Tuerlinckx Machine Traverses the Exhibition Machine<sup>23</sup> », ce sont deux machines qui se rencontrent, dans cette salle de vingt-deux *museal steps*<sup>24</sup> de long, autour de la vidéo d'un graffiti: AQUI HAVIA HISTORIA – CULTURA AGORA O<sup>25</sup>.
- BLP L'idée de machine est souvent associée à celle de chaîne de production, de reproductibilité. À ce sujet, vous avez parlé, lors d'une performance à la Tate<sup>26</sup>, de « la perte de l'original » et de « la multiplicité des originaux ». Qu'entendiez-vous par là ?
- JT Le multiple est l'un de mes sujets. Certains critiques évoquent une crise de l'original, je pense au contraire que, depuis l'ère du digital et de la diversité exponentielle des canaux de diffusion, on ne cesse de créer des originaux. Mon atelier à lui seul en témoigne : c'est une véritable fabrique d'originaux, de copies et de photocopies. Une photocopie n'est d'ailleurs pas reproductible ! Une photocopieuse est affectée par l'utilisation du réseau électrique au moment de la copie. Si une machine à laver tourne dans le voisinage, le balayage de l'image aura lieu autrement, assurant un caractère d'unicité à toute nouvelle photocopie. Les copies dépendent, chimiquement, de la qualité de l'atmosphère du jour, mais aussi de la manière dont le toner réagit sur le tambour électrique. Ces facteurs d'interférence font qu'on ne peut jamais reproduire exactement la même chose. J'ai donc toujours considéré les photocopies comme des originaux et comme de fabuleuses secondes générations d'objets, d'images ou de films. Je parle en effet de « génération », car c'est encore le temps qui participe de cette entreprise de multiplication des originaux. Toute œuvre-processus offre la possibilité de conserver ses différents états, forçant par là encore l'original à la démultiplication de ses ayant été. Je suis aussi, par exemple, en train de faire des tests de recouvrement d'anciennes

22 Joëlle Tuerlinckx, « around AQUI HAVIA HISTORIA – CULTURA AGORA O – a proposal for a room in the Fridericianum, with two doors and one open window: 15'07" width by 22 museal steps length » in *documenta 11*, direction artistique Okwui Enwezor, Cassel, Museum Fridericianum, 2002.

23 Voir Frank Vande Veire, « Something about How a Tuerlinckx Machine Traverses the Exhibition Machine », *op. cit.*

24 Joëlle Tuerlinckx mesure la salle en nombre de « pas de musées ».

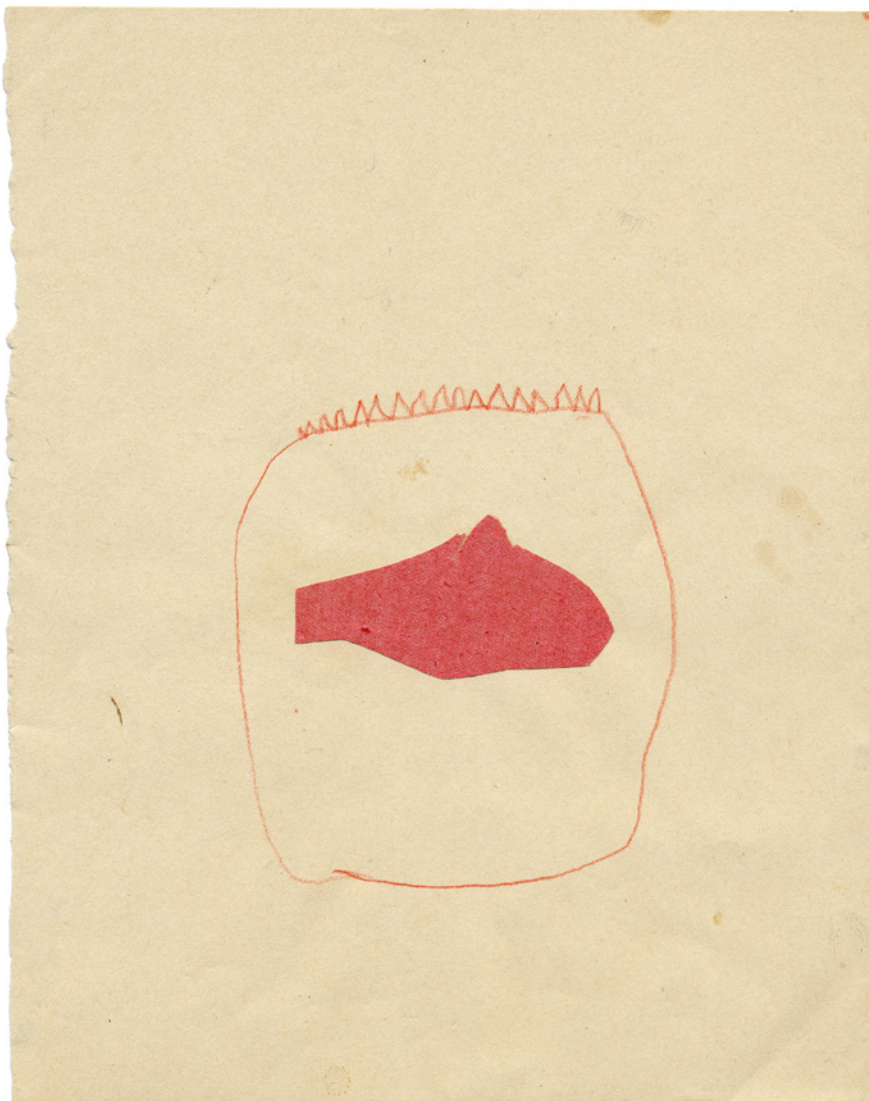
25 « Ici il y avait de l'histoire – la culture maintenant zéro. » À propos de la façon de filmer ce graffiti trouvé sur la façade d'une église à Lisbonne, voir également Joëlle Tuerlinckx, *Moments d'espace*, Vienne, Secession, 2011, pp.97-101.

26 Joëlle Tuerlinckx, performance *That's it! (+3 free minutes)*, Tate Gallery, Londres, 2014.

affiches, produites pour mon exposition solo du Wiels, avec une technique de grattage-balayage mécano-manuel. Ce sont des copies sans valeur, mais en en collant deux l'une à l'autre, je leur confère un caractère unique et augmente leur valeur !

- JMB Est-ce que vous faites également des éditions ?
- JT Oui, j'en fais dès qu'on m'en donne l'occasion ! Je viens justement de terminer la production d'un multiple pour l'artiste René Heyvaert, un architecte de la génération de Marcel Broodthaers. Il est mort en laissant une œuvre très étonnante, méconnue, très pauvre elle aussi. C'est pourquoi ceux qui s'occupent de ses archives m'ont proposé de contribuer à une publication de son œuvre. J'ai alors suggéré l'ajout d'une sorte de marque-page, positionné au hasard à la main dans chacun des mille exemplaires du livre<sup>27</sup>. J'ai opté pour un morceau de papier toilette que j'ai scanné et imprimé sur des chutes de papier. J'ai commencé par disposer ces marque-pages en piles sur les tables de mon atelier et les ai tamponnés du doigt. Ce sont des exemplaires uniques produits en série, ce que le film et les photographies que j'ai faits du tamponnage permettent d'attester. J'ai obtenu mille éditions qu'on pourrait qualifier de multiples uniques.
- BLP Tout à l'heure, vous parliez du cube que vous aviez fait lorsque vous étiez adolescente et je voulais savoir si vos déchirages et découpages de papier, qui sont des pratiques évoquant l'enfance, remontent à cette période ?
- JT Oui, je voulais justement vous montrer ce dessin... un poisson rouge dans son bocal.
- BLP Je devine la forme du poisson, mais le bocal est moins évident... Est-ce qu'il y a des formes pointues sur le bocal ?
- JT Oui, il s'agit d'une bordure décorative qui devait venir clore le tracé du bocal. Je me souviens d'avoir hésité à la placer. J'avais cinq ans, c'est le premier dessin que j'ai conservé et dont je peux me rappeler chacun des moments de la réalisation. J'ai tellement aimé faire ce poisson, le découper. J'en éprouvais une certaine fierté. Je trouvais qu'avec cette technique de la découpe à vif dans la feuille de papier sans tracé préalable, ce poisson ressemblait bien à un poisson, j'étais surprise de constater qu'avec quelques coups de ciseaux on puisse ainsi le voir littéralement bouger. L'illusion du mouvement était bien supérieure à celle d'un tracé à la main. Je continue de considérer ce

27 Voir Peter Swinnen et Eva Wittcox, eds, *René Heyvaert*, Gand, MER, Borgerhoff & Lamberigts, 2019.



Joëlle Tuerlinckx, *Poisson rouge* ou *Premier collage* (ou *The First Drawing*), 1963, papier, papier glacé, colle, 21×16,5 cm

collage comme majeur dans mon travail. Tout y est, du sujet à son cadre-contexte, du motif au décor, du choix de la couleur naturaliste empruntée au poisson à celle, conceptuelle, appliquée au bocal, de l'image d'un moment arrêté à l'illusion du mouvement. Je m'y reconnais encore dans la manière dont il a été échafaudé par étapes, dans le geste décidé de sa mise en page, dans son économie de moyens pour évoquer l'eau du bocal autour du poisson. Je crois qu'une bonne partie de mon travail et la plupart de mes œuvres ont conservé cette part de l'enfance que je reconnais dans l'aspect pauvre des moyens, dans le plaisir que j'accorde à la réalisation et à la fascination première pour les choses. C'est un dessin que je ne voudrais jamais vendre à aucun collectionneur, il concentre à lui seul l'œuvre entière. On voit bien un poisson, n'est-ce pas ?

- BLP Maintenant que vous le dites, je vois bien la nageoire, la queue, la tête et je le vois même onduler.
- JT Oui, il bouge. On peut conclure là-dessus. Je trouve qu'il n'y a pas de différence entre lui et d'autres sujets, du moins tels que j'ai pu les traiter en les développant à Genève, Bâle, Bruxelles, Bristol, Chicago, New York ou ailleurs.

Entretien réalisé dans l'atelier de l'artiste, Bruxelles, le 11 janvier 2019

Joëlle Tuerlinckx est née en 1958 à Bruxelles. Elle a suivi des études à l'École de recherche graphique de Bruxelles où elle enseigne aujourd'hui. Elle développe une pratique polymorphe empruntant autant à la sculpture, à l'installation, à la performance, à l'écriture, au dessin qu'au graphisme et au film. Elle a notamment participé à la documenta 11 à Cassel en 2002 et au Skulptur Projekte Münster en 2017. Elle a, plus récemment, été exposée au Kunstmuseum de Bâle en 2016 avec «Nothing for Eternity», au Centre d'art et du paysage de l'île de Vassivière en France en 2018 avec «La Constellation du peut-être», à la Dia Beacon de New York en 2018 avec la performance *That's it!* et au Musée Leopold-Hoesch de Düren en 2019 pour «Apropos Papier».





# Gabriele Di Matteo

Qu'il s'implique dans la réalisation de ses œuvres ou qu'il s'en détache, Gabriele Di Matteo n'en multiplie pas moins les modes de faire. L'enjeu de son travail est en effet une expérimentation de la reproduction des images par des moyens mécaniques et manuels. Ainsi l'artiste a-t-il réalisé des séries de portraits, peints d'après des photographies, en s'imposant des protocoles d'exécution variés. Il a pu, également, photographier ses copies, puis retoucher ses clichés à la peinture. Il a copié d'autres artistes, de préférence eux-mêmes des copistes. On l'aura compris, l'art de Gabriele Di Matteo déstabilise avec conviction les notions d'originalité et d'auctorialité. En cela, de prime abord, ses préoccupations théoriques rejoignent celles d'autres artistes postmodernistes. Il y a cependant, dans les appropriations radicales de Gabriele Di Matteo, une stratégie libertaire à l'heure où les images constituent un puissant marché, sinon un enjeu monopolistique. L'artiste s'entoure par ailleurs de collaborateurs dotés de compétences spécifiques, en l'occurrence des peintres commerciaux napolitains qui exécutent, au sens le plus littéral, les copies qu'il leur commande. Avec l'un d'entre eux, Salvatore Russo, Gabriele Di Matteo collabore régulièrement, l'utilisant comme une « machine à peindre » selon son expression affectueuse et le considérant comme une part intégrante de son œuvre.

Bénédicte le Pimpec

Votre parcours personnel et artistique prend racine dans deux villes italiennes, Naples et Milan. Pourriez-vous revenir sur ce qui relie ces deux villes ?

Gabriele Di Matteo

Je suis né en 1957 à Torre del Greco, près de Naples. J'ai fait mes études à Naples au début des années 1980, à l'époque de la trans-avant-garde. Je pratiquais une peinture plutôt expressionniste. Mon travail a évolué lorsque je me suis installé à Milan à la fin des années 1980. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à réfléchir à l'idée de reproduction.

Jean-Marie Bolay

Lors de vos études à Naples, étiez-vous déjà en contact avec les peintres copistes pour lesquels la région était réputée ?

- GDM J'ai toujours gardé un fort lien avec Naples et, aujourd'hui encore, je travaille avec des copistes napolitains, mais mon travail avec eux n'a vraiment débuté qu'à partir des années 2000. Je connaissais déjà Salvatore Russo [avec lequel il travaille actuellement et qui, pendant tout l'entretien, est occupé à peindre] avant de déménager à Milan, mais je ne travaillais pas encore avec lui. C'est à Milan, à la fin des années 1990, que nous avons commencé à collaborer sur *La Nuda Umanità* [« L'humanité mise à nu »]. Ce travail, composé de deux cents tableaux, pose la question de l'auctorialité, c'est-à-dire de la notion d'auteur en tant que personne qui conçoit les choses. Ces peintures étaient accompagnées d'un film dans lequel les spectateurs pouvaient voir que ce n'était pas moi qui les avais peintes, mais Salvatore.
- BLP Vous dites avoir commencé à travailler sur la question de la reproduction à votre arrivée à Milan. Qu'entendez-vous par là et comment y travailliez-vous concrètement ?
- GDM Mes premières œuvres milanaises faisaient écho au fait que les gravures ont pendant longtemps été un moyen de reproduction et de diffusion de peintures de maîtres. Les artistes les utilisaient pour se familiariser avec le travail d'autres artistes et de nombreux graveurs ont travaillé comme copistes. Ma première exposition à Milan<sup>1</sup> consistait par exemple en des photographies de gravures, extraites du livre *Storia dell'arte italiana*, agrandies et marouflées sur toile. Ces gravures étaient toutes des reproductions de peintures de maître. Les légendes qui les accompagnaient, comme dans le livre, indiquaient le nom du peintre et celui du graveur. Ce à quoi j'ai ajouté le nom d'Armando Della Vittoria qui était celui qui avait photographié les images. Il y avait donc trois artistes et trois temporalités différentes.
- JMB Qui est Armando Della Vittoria ?
- GDM Armando Della Vittoria est un pseudonyme que j'utilise. C'est mon double, formé à partir du prénom de ma mère (Vittoria) et de celui de mon père (Armando). Armando Della Vittoria est également artiste et a créé *E Il Topo*, un petit magazine en italien dont le numéro zéro est sorti en 1992. Lors de la Biennale de Venise de 1993, il a publié un numéro incluant tous les artistes participant à l'événement, tels que Carsten Höller, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Pipilotti Rist... Je m'étais présenté à eux en tant qu'Armando Della Vittoria, photographe de mode, et leur avais demandé s'ils acceptaient que je les prenne en photo. J'ai ensuite publié leurs portraits dans *E Il Topo*, mais en mélangeant leurs noms.
- JMB Pourquoi avez-vous choisi ce titre, *E Il Topo* [« Et la souris »] ?
- GDM C'est après avoir lu *Victor*<sup>2</sup>, un livre d'Henri-Pierre Roché sur Duchamp, que je me suis intéressé à la conjonction de coordination « et ». « Et », c'est une personne « et » un artiste, « et » *Il Topo*. C'est un peu dada [rires] !
- BLP Travaillez-vous toujours sous le pseudonyme d'Armando Della Vittoria aujourd'hui ?
- GDM Oui. Armando Della Vittoria travaille toujours pour *E Il Topo*, même si ce magazine est désormais devenu un mouvement. Le projet, qui s'était arrêté en 1996, a repris en 2012. J'ai alors lancé un appel à candidature international afin de récolter des images d'artistes décédés entre 1996 et 2012. Ce projet marquait le réveil de *E Il Topo*. La même année, nous avons également publié un manifeste dans un journal coréen. Nous avons acheté un encart publicitaire et y avons exposé les dix points programmatiques de *E Il Topo*.
- BLP Pourquoi avez-vous fait paraître ce manifeste dans un journal coréen ?
- GDM En référence au futurisme et à Marinetti, dont le *Manifeste futuriste* avait été publié pour la première fois dans *Le Figaro*.
- JMB Vous avez donc trouvé l'équivalent coréen du *Figaro* [rires] ? Est-ce que des lecteurs coréens vous ont contacté après la publication du manifeste ?
- GDM Non. Ce manifeste a été publié en Corée parce que Guillaume Clermont, un artiste canadien qui travaille avec *E Il Topo*, était à Séoul à ce moment-là. En tant que mouvement, *E Il Topo* regroupe désormais une vingtaine d'artistes aux pratiques très différentes, de la performance à l'installation, et Armando Della Vittoria y travaille beaucoup. Chaque numéro est l'occasion d'une performance, dont la dernière, *Il Cieco E il Toro*<sup>3</sup> [« L'aveugle et le taureau »] de Jimmie Durham, a eu lieu en février 2019 à Naples, à la Thomas Dane Gallery.
- BLP Qui sont ces artistes avec qui vous collaborez ?
- GDM Il y a de jeunes artistes français, comme David Liver, Frédéric Liver, des artistes canadiens dont Iain Baxter, qui fait de l'art conceptuel depuis les années 1960, une artiste brésilienne, un artiste

1 Exposition « Gabriele Di Matteo », galerie Fac-Simile, Milan, 1989.

2 Henri-Pierre Roché, *Victor (Marcel Duchamp)*, texte établi par D. Régnier-Bohler, préface et notes par J. Clair, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977.

3 Voir Jimmie Durham, « Il Cieco E il Toro », *E Il Topo*, n° 24, Naples, 2019.

new-yorkais, des Belges et des Italiens<sup>4</sup>... C'est un mouvement intergénérationnel. Nous entretenons des liens forts avec la France; *E Il Topo* et moi-même y avons beaucoup travaillé. En Italie, le contexte est un peu difficile financièrement, c'est peut-être pour cela que je travaille plutôt en France.

JMB Y a-t-il d'autres pays où vous êtes bien accueilli?

GDM C'est en France que j'ai trouvé le plus d'intérêt pour les idées de reproduction, de copie et d'originalité de l'œuvre. Mais j'ai aussi travaillé en Suisse avec Christian Bernard, qui s'est beaucoup penché sur ces questions lorsqu'il était directeur du Mamco. Je l'ai rencontré pour la première fois au moment où je travaillais sur *La Vie illustrée de Marcel Duchamp* [1993] d'après la série d'André Raffray. Raffray s'intéressait lui-même à l'idée de la reproduction, je l'ai donc copié.

BLP Comment avez-vous connu le travail d'André Raffray?

GDM Il n'était pas très connu à l'époque. J'avais trouvé un petit livre, *La Vie illustrée de Marcel Duchamp, avec 12 dessins d'André Raffray*, qu'il avait réalisé en 1977<sup>5</sup>. J'ai copié ce travail en peinture. Alors que



Gabriele Di Matteo, *La Vie illustrée de Marcel Duchamp, avec 12 dessins d'André Raffray*, série de 32 peintures à l'huile sur toile d'après des dessins d'André Raffray, 1993, 145×189 cm. Vue d'exposition, galerie Fac-Simile, Milan, 1993

Raffray était à Venise pour la grande exposition « Marcel Duchamp » inaugurée en 1993 au Palazzo Grassi, il est tombé sur un carton d'invitation annonçant mon exposition à la galerie Fac-simile à Milan. Il m'a écrit [rires]. J'y exposais les copies, réalisées à la peinture à l'huile, de la couverture et des douze illustrations du livre. À chaque fois que l'une des toiles était vendue, je la remplaçais par un scanachrome de même format. Raffray ne comprenait pas pourquoi je copiais ses dessins. Nous avons eu une longue correspondance à ce sujet. Et puis nous sommes finalement devenus amis.

BLP Pourriez-vous nous en dire plus sur votre correspondance?

GDM Je ne le connaissais pas et il ne comprenait pas que je me sois permis de le copier sans le contacter au préalable. J'avais pourtant bien demandé autour de moi si quelqu'un le connaissait, sans succès. Quelques années plus tard, à l'occasion d'une exposition au FRAC Limousin<sup>6</sup>, j'ai de nouveau présenté des reproductions du travail d'André Raffray. J'ai notamment exposé une nouvelle copie de *La Vie illustrée de Marcel Duchamp* réalisée en 2001<sup>7</sup>, cette fois à partir de la version en anglais du livre. À cela s'ajoutaient deux autres séries de copies sur camées, gravées sur coquillages par un artisan de Torre del Greco. Elles étaient présentées dans deux valises, en écho aux deux séries de tableaux et à la *Boîte-en-valise* de Duchamp.

JMB Comment Raffray a-t-il réagi à cette deuxième exposition?

GDM Le magazine *Art Press* a publié un article accompagné de l'image de l'un des tableaux, légendée de mon nom. Un ami d'André l'a informé qu'il y avait une photographie de son travail dans ce magazine, sans pour autant que son nom soit mentionné. Il est alors allé voir l'exposition à Limoges. André avait déjà eu des problèmes juridiques avec les éditeurs du livre en anglais, alors, quand il a vu mon travail, il n'a pas du tout aimé! Il menaçait de me dénoncer. Après beaucoup de discussions, j'ai finalement décidé de faire une troisième série de camées spécialement pour lui. Ainsi, à chaque future rencontre, je lui en donnerais un. Nous nous sommes revus quatre fois, il a donc reçu quatre camées. La dernière fois, c'était au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, pour l'exposition « Seconde main » en 2010. Il est mort la même année et le processus s'est arrêté là. Cette rencontre a été très importante pour moi, car même si, pour lui, son travail

4 Voir la liste complète des membres du mouvement *E Il Topo* sur <http://www.eiltopo.org/team.html>

5 Il s'agit d'une commande passée à André Raffray par le Centre Georges-Pompidou pour l'exposition « Marcel Duchamp », en 1977.

6 Gabriele Di Matteo, exposition « Il Prestigiatore », FRAC Limousin, Limoges, 2002.

7 Il s'agissait, pour cette seconde occurrence de la copie, de l'édition américaine du livre d'André Raffray.

relevait de l'illustration, en réalité, il a toujours fait des copies. Il faisait notamment des peintures de paysage à partir d'œuvres existantes, qu'il exposait à côté des photographies des véritables paysages reproduits. Après que nous nous sommes rencontrés, il a commencé à réfléchir à la possibilité que la copie puisse être autre chose. Je crois que cette rencontre a été très importante pour lui aussi. Les FRAC Limousin et Bretagne l'ont exposé après que j'y ai montré mon travail sur Raffray<sup>8</sup>. C'était une sorte de juste retour des choses.

JMB Est-ce qu'il vous a copié à son tour ?

GDM Non, j'aurais bien aimé mais il ne l'a pas fait [rires].

JMB Est-ce que vous avez copié vous-même les tableaux de Raffray ?

GDM La première série est de moi. Je l'ai réalisée à la peinture à l'huile. Pour la deuxième série, j'ai fait des photographies de la première, que j'ai retouchées à la peinture. Mais, dans chacune d'elles, il y a un petit détail qui n'a pas été peint, une anagramme.

BLP Était-ce important que ce fût vous qui ayez fait cette série-là ou aurait-elle pu être réalisée par quelqu'un d'autre ?

GDM Je suis peintre et j'aime la peinture, cependant, je pense qu'elle est toujours contraignante parce qu'elle nécessite du temps. C'est pourquoi, quand je peux, je préfère demander à quelqu'un d'autre de faire le travail.

JMB Vous préférez déléguer ?

GDM Oui, parce que la délégation est liée à la question de la copie, de la reproduction, mais aussi à celle de l'économie. Je pourrais bien sûr travailler moi-même à chaque fois, mais je préfère rester à distance de la réalisation. L'expression, le style ne m'intéressent pas. Chaque travail est une histoire, il y a beaucoup de connexions, il ne s'agit pas seulement de peinture. Je fais plutôt de la mise en scène, un peu comme au cinéma. Chaque exposition est la mise en scène d'une idée qui réunit un tout. C'est pour cela que j'ai besoin de m'entourer de beaucoup de collaborateurs pour ma peinture, mais aussi pour mes films et mes sculptures.

8 Gabriele Di Matteo, expositions « Il Prestigiatore », FRAC Limousin, Limoges, 2002 et « Tableaux vivants. Prenez garde à la peinture », FRAC Bretagne, Rennes, 2003. Le FRAC Limousin a organisé des rencontres entre Gabriele Di Matteo et André Raffray dès 2002 et fait l'acquisition de plusieurs œuvres d'André Raffray. L'exposition « Et si on recommençait ? Hommage à André Raffray » y a été organisée en 2011. Le FRAC Bretagne a consacré à André Raffray l'exposition « Le Peintre des peintures » en 2010.

JMB C'est donc pour des raisons artistiques et pratiques que vous déléguez la réalisation de vos peintures ?

GDM C'est une question pratique, oui. Cela dépend aussi du projet et de l'idée d'auctorialité dont je parlais tout à l'heure : en quoi une même œuvre sera-t-elle différente si elle est réalisée par tel ou tel artiste ? J'ai déjà fait une recherche approfondie sur le concept de reproduction dans les années 1990. Maintenant, il s'agit de mettre en scène des œuvres. Je ne peux le faire que si je reste en dehors, comme c'est le cas avec *E Il Topo*. Cela dit, je tiens à avoir un rapport direct avec les personnes avec lesquelles je travaille. Plus qu'une délégation, c'est une implication et j'emprunte parfois les idées de mes collaborateurs. Cela me plaît de les impliquer directement.

BLP Dans cette perspective, qui est l'auteur ? Est-ce que c'est vous ou est-ce que c'est, par exemple, Salvatore Russo ? Devient-il co-auteur des œuvres ou reste-t-il exécutant ?

GDM C'est un exécutant, mais il fait partie du travail. Il fait partie du concept de l'œuvre. De plus, ce travail peut changer, il ne repose pas sur une écriture précise, parce que je n'aime pas l'idée de définir un scénario que je réaliserais ensuite. L'œuvre naît au fur et à mesure qu'elle se fait, c'est pourquoi il y a toujours des échanges avec les exécutants. C'est un peu comme la différence entre une performance artistique et une performance théâtrale. La performance théâtrale est une écriture tandis que la performance artistique se réalise au moment où elle se fait. Et s'il y a des points de repère pour cette dernière, on ne sait pas précisément quoi faire. C'est ce que je préfère. Et puis, dans certains cas, Salvatore devient aussi lui-même une œuvre. Ce n'est pas lui qui détermine le travail, mais il en fait partie.

JMB Salvatore a donc un peu de liberté quand il travaille ?

GDM Oui. Dans *Le Peintre à Genève*, un film que j'ai réalisé pour le Mamco, Salvatore est interviewé et dit quelque chose d'important à propos de son statut d'exécutant : « Je ne suis pas né artiste, je ne suis pas artiste ; je suis né peintre, copiste qui gagne de l'argent. » À Naples, il y avait une tradition de la copie qui était très forte jusqu'à la fin des années 1990 et l'arrivée des Chinois sur le marché. Ceux-ci ont tant fait baisser les prix qu'en quelques années ils ont détruit le marché. Alors j'ai dit aux copistes napolitains : « Pourquoi ne copierions-nous pas les Chinois ? » C'est comme cela que j'ai fait *China Made in Italy* en 2009. Ce projet créait une sorte de renversement : les peintres continuaient à copier, mais cette fois ils copiaient des artistes chinois, chacun se spécialisant dans la copie d'un artiste en particulier. J'ai aussi organisé des réunions pour parler de la peinture

chinoise, car ce travail soulevait des questions politiques et touchait à l'idée du marché de la peinture. Salvatore n'a pas voulu entrer dans cette discussion, il y a des parties du projet dans lesquelles il a été directement impliqué et d'autres auxquelles il ne s'est pas intéressé.

JMB Est-ce que c'est important pour vous d'engager un peintre et de le payer pour que ce soit fait à la main et non pas à la machine ?

GDM Oui. J'aime beaucoup l'idée de la main, de travailler avec la main. La copie manuelle implique une répétition différente, ce n'est pas la même chose qu'avec une machine.

JMB Est-ce cela qui était l'enjeu de vos recherches sur la reproduction ?

GDM Oui. C'était par exemple le cas pour une série de cinq peintures que j'ai faite sur Yasser Arafat en 1996 et pour une autre sur Borges, *The Blind Man*, en 1998. Tous les *Arafat* ont été peints en même temps : une touche sur la première toile, une touche sur la deuxième, une touche sur la troisième, et ainsi de suite. Pour *The Blind Man*, j'ai procédé différemment. J'ai d'abord peint un premier tableau, puis j'ai essayé de me rappeler comment je l'avais fait. J'ai ensuite peint le deuxième. Pour le troisième, j'ai essayé de me rappeler comment j'avais fait le premier et le deuxième, et ainsi de suite. La réalisation d'un portrait d'Arafat est donc très différente d'un portrait de Borges, même si les cinq peintures forment une série et semblent identiques. Dans un cas, j'ai essayé de copier les touches en même temps, tandis que, dans l'autre, j'ai travaillé de mémoire.

BLP Pour les *Borges*, vous n'avez donc pas travaillé d'après photographie, comme Salvatore est en train de le faire avec son iPad à côté de nous ?

GDM Salvatore travaille toujours à partir d'une photographie, ce que je n'ai pas fait pour la série des *Borges*. Comme cela impliquait la mémoire, c'était le sujet, c'est-à-dire Borges, qui était ici très important.

JMB Cette idée de refaire une œuvre à l'identique sans la copier est effectivement très borgésienne.

GDM Dans ce cas-là, oui, mais pour les *Arafat*, c'était plutôt la question du paysage mental qui m'intéressait. J'ai fait une autre série du même genre, *Les Visiteuses de Lyon (celles qui ont vu Borges)* en 1999. Il s'agit de six tableaux réalisés à partir de photogrammes pris lors du vernissage de l'exposition *The Blind Man* en 1998 à la Bibliothèque municipale de Lyon. On y devine un imperceptible mouvement de la bouche des femmes entre les différents tableaux. C'est une sorte de mini-film en six images. Les *Arafat*, les *Borges*

et *Les Visiteuses de Lyon* sont à la fois similaires dans l'idée d'une reproduction en série et conceptuellement différents dans leur réalisation.

BLP Si la réalisation est différente, le sujet l'est également. Pourquoi choisir des personnages aussi emblématiques que Borges ou Arafat ?

GDM Ce sont les images qui viennent à nous. En 1996, le portrait de Yasser Arafat était présent quotidiennement dans les journaux italiens du fait de son élection en tant que Président de l'Autorité palestinienne. L'histoire de *The Blind Man* est quant à elle tout à fait différente et assez étrange. La première fois que j'ai rencontré Christian Bernard, c'était à Genève pour lui parler de mon projet sur André Raffray. À cette époque, j'étais en pleine préparation de mon exposition à la Bibliothèque municipale de Lyon<sup>9</sup>. J'étais donc à Lyon afin de décider de ce que j'allais faire quand j'y ai trouvé une photo de Borges. Lyon et Genève étant géographiquement proches, je suis parti rencontrer Christian, emportant avec moi la photo de Borges. J'ai voulu ensuite rentrer à Milan, mais comme j'avais deux ou trois heures d'attente avant de prendre le train, je suis allé fumer une cigarette dans le Cimetière des Rois qui n'est pas loin du Mamco. Et là, je suis tombé sur la tombe de Borges ! En rentrant à Milan, j'ai donc fait la série *The Blind Man*, que j'ai exposée à Lyon. Avant l'exposition et avant même que j'aie fini de peindre, une galerie de Brescia a tout acheté. Après avoir récupéré les tableaux à la fin de l'exposition, la galerie ne m'a pas payé. Je leur ai donc téléphoné – il faut se faire payer, non ? – mais la galeriste a refusé de me verser l'argent.

JMB Que s'est-il passé ensuite ?

GDM Elle m'a rappelé deux ans plus tard parce que je n'avais pas signé les toiles – je ne signe généralement jamais mes tableaux. Elle m'a dit que je devais les signer pour être payé, ce que j'ai refusé, arguant du fait qu'ils n'étaient pas de moi. Pendant quelques années, la série *The Blind Man* a disparu de ma vie, comme si je ne l'avais jamais faite. Un jour, sur Internet, j'ai trouvé un des tableaux en vente. J'ai alors écrit à la galerie en me faisant passer pour un collectionneur. Je disais que je connaissais l'artiste, que je savais qu'il y avait cinq tableaux, même si un seul était en vente, et que je souhaitais acheter la série complète. La galeriste m'a répondu qu'elle avait bien tous les tableaux si je le souhaitais. Je me suis donc acheté. J'ai ensuite raconté toute l'histoire à Christian, la visite, le cimetière, la galerie, etc. [rires]. Le Mamco me les a rachetés !

9 Gabriele Di Matteo, exposition « The Blind Man », Bibliothèque municipale de Lyon, 1998.

- JMB La galerie vous a-t-elle finalement payé ?
- GDM Non, jamais ! C'est une histoire italienne.
- JMB Est-ce qu'ils sont signés, désormais ?
- GDM Oui, ils ont une signature.
- BLP Pourquoi est-ce que vous ne signez pas vos travaux ?
- GDM Parfois j'oublie. Mais quelqu'un finit toujours par signer à ma place. J'aime l'idée que l'on puisse copier ma signature [rires]. Ma signature est très simple, G.DM. Elle est donc facile à copier.
- BLP Est-ce qu'on vous a copié ?
- GDM Peut-être. Lorsque j'ai acheté mes propres tableaux à la galerie en tant que collectionneur, le tableau que la galeriste avait mis en vente sur Internet était signé. Ce n'était pas de moi, mais c'était ma signature, G.DM !
- BLP Dans le cas de la galerie, votre signature est la marque de l'auteur, mais c'est surtout une valeur marchande.
- GDM Oui, c'est une valeur marchande, et s'il n'y a pas de signature, il faut un acte d'authentification. En Italie, quand un collectionneur achète une œuvre, il ne veut pas seulement la signature, il veut aussi cet acte.
- JMB Est-ce vous qui signez lorsque vous travaillez avec Salvatore Russo ?
- GDM Non. C'est lui qui signe G.DM à ma place.
- JMB Quand vous vendez ou que vous montrez le tableau, y a-t-il une explication, comme au cinéma, avec des crédits : peint par lui, avec vous ? Donnez-vous son nom ?
- GDM Non. Je ne le cache à personne, mais je ne trouve pas intéressant de le déclarer. Dans mes vidéos, par exemple dans *Le Peintre à Genève*, c'est toujours lui qui incarne le peintre.
- BLP Mais c'est votre nom qui apparaît. Est-ce que c'est vous qu'il incarne dans ce film ? Est-ce qu'il s'agit d'une reconstitution, une répétition de votre première visite à Genève pour rencontrer Christian Bernard ?

- GDM Non, il incarne le personnage du peintre. Certaines choses me sont effectivement arrivées mais, là, il s'agit de son histoire, de sa visite en tant que peintre. Même si c'est moi qui l'ai inventé.
- BLP Ce film était-il présenté dans l'exposition ?
- GDM Non. Ce film a été tourné durant l'exposition « China Made in Italy » au Mamco, et n'a donc pas pu y être présenté pour cette raison. On y voit Salvatore en train de peindre dans une salle du musée, en présence du public. Christian Bernard l'a vu ici, à l'atelier, quand il est passé par Milan, mais je ne l'ai montré nulle part.
- BLP Pourquoi le voit-on en train de peindre ? Était-ce important que le public assiste au travail en train de se faire ?
- GDM La série *China Made in Italy* est une *open ended edition*. Lorsqu'un tableau est vendu, je le refais. Au Mamco, quelqu'un en a acheté un, on a donc installé Salvatore dans l'exposition pour le refaire. C'était aussi une performance. Salvatore chantait.
- JMB Cela ne le dérangeait pas que les gens le voient peindre ?
- GDM Je ne crois pas. [À Salvatore] Est-ce que cela t'embêtait que les gens te regardent ?
- Salvatore Russo  
Non, cela ne me dérangeait pas.
- BLP Est-ce que ce projet consistait également à déplacer un peintre avec son savoir-faire, son activité commerciale, au musée ? C'est-à-dire qu'au lieu d'exercer dans un atelier ou dans la rue, il exerçait directement dans une institution ?
- GDM Non. Il s'agissait là de résoudre la problématique de la reproduction des pièces vendues, en temps réel. C'était une question de production, mais Salvatore est aussi un acteur, un *performer*, cela l'amusait.
- JMB Quand il travaille avec vous, est-ce que vous êtes toujours là pour le regarder ?
- GDM Cela dépend du projet. Aujourd'hui, Salvatore travaille seul avec un iPad à la reproduction du portrait du footballeur Helmut Haller. Quand je le filme, je suis évidemment là, comme pour *La Nuda Umanità* qui a été entièrement filmée.



Gabriele Di Matteo, *Le Peintre à Genève*, 2013, vidéo, 40'



L'atelier de Gabriele Di Matteo: Salvatore Russo et Gabriele Di Matteo discutant le diptyque *W. Bologna, Pascutti and Haller*, 2018, vidéo

JMB Où travaillez-vous avec Salvatore? Ici, dans votre atelier milanais, ou chez lui, à Naples? Travaillez-vous toujours ensemble?

GDM Je préfère être présent quand je travaille avec lui, généralement à Naples, parce que cela s'inscrit toujours dans un projet plus large. Mais que ce soit lui ou pas, comme pour *China Made in Italy*, cela n'a pas d'importance. Sa venue dépend du type de projet.

BLP Est-ce que vous auriez pu faire vous-même la performance publique au Mamco?

GDM Ce n'était pas moi le peintre. *China Made in Italy* était un projet collectif et Salvatore était impliqué dans ce projet avec quatre autres peintres. Il a dirigé les peintres et moi j'ai dirigé le projet. Je lui ai demandé de choisir des peintres à même de faire ce travail, car je n'étais pas toujours à Naples. C'était un travail très stimulant, très exigeant, parce qu'il y avait l'idée d'une reproduction de la reproduction. Le projet a été montré pour la première fois à Bâle, à Art Unlimited, en 2009. Après cela, il a été exposé au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, au Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe et au Mamco à Genève où les peintures sont restées quatre ans. À chaque occurrence, j'ai demandé à l'institution s'il était possible de les acheter et de les vendre. Cela n'a été possible ni à Paris ni à Karlsruhe, même s'ils étaient très intéressés par cette idée de reproduction infinie. Au Mamco, avec Christian, cela a été possible à certaines conditions. Lorsqu'il est parti, la nouvelle direction n'a plus été intéressée par ce projet et les toiles sont désormais entreposées dans mon atelier. Généralement, les musées ne peuvent pas vendre, mais Christian avait réussi à me mettre en contact direct avec un collectionneur et le musée a certifié la vente de l'œuvre. Je voulais vendre ces toiles comme des gadgets, comme lorsque vous allez au musée et que vous achetez une carte postale ou un objet à la boutique. Mon idée était d'essayer, à travers la peinture, de créer un gadget pour avoir à le refaire encore et encore. J'ai finalement arrêté, parce que c'était une idée trop compliquée à mettre en place.

JMB Pour des raisons légales?

GDM Oui. J'imaginai que ce ne serait pas facile de faire ce projet avec une galerie, parce que le marché est particulier, mais mon idée était encore plus extrême que cela, puisque je voulais que ce soit le musée qui vende. Pourtant, à Bâle, mon galeriste madrilène, Pepe Cobo, en a vendu beaucoup. En trois jours, chaque tableau a été refait quatre ou cinq fois, c'était un vrai marché!

JMB Et à Bâle, Salvatore était-il aussi sur place?



GDM Non, je n'y étais que trois jours pour signer des contrats avec les acquéreurs. Un collectionneur avait acheté une toile de Yue Minjun, artiste chinois très connu, inspirée du *Tres de Mayo* de Goya, pour trois millions d'euros à Christie's. Ce même collectionneur, qui avait donc acheté l'original, a acheté ma copie italienne à Bâle pour cinq mille euros [rires]. Comme ma galerie avait un espace à Art Unlimited et parce qu'il y a toujours de grands projets là-bas, j'ai dit à mon galeriste que je ne voulais pas vendre à plus de cinq mille euros, ce qui est dérisoire à Bâle. Cela a créé une sorte de séisme dans la foire et, l'année d'après, Pepe Cobo n'a plus été invité. Ce travail était un peu politique. Il abordait la question du marché de l'art en plein cœur de l'une des plus grandes foires d'art au monde. Il évoquait également le soutien en sous-main de la Chine à ses artistes ; comme avait pu le faire la CIA pour le pop art dans les années 1960. J'ai fait *China Made in Italy*, non pas parce que j'aime la peinture chinoise, mais parce qu'il s'agit de la même opération politique que pour le pop art.

JMB Comment les artistes que vous avez copiés ont-ils réagi ?

GDM Il n'y avait pas de discussion possible parce qu'ils ne comprenaient pas mon travail. Mon projet n'est pas passé inaperçu parce que, le jour du vernissage, la galerie ressemblait à un marché ! J'étais moins cher que les Chinois [rires] alors que, pour eux, le prix est très important. Mais rien que le châssis, la toile et le travail du copiste me coûtaient pratiquement cinq mille euros pièce, je n'ai donc rien gagné ! C'est après cette expérience que j'ai pensé qu'un musée pourrait prendre en charge la production...

BLP Ce thème de la critique du marché et de l'institution par la copie, à la limite de la légalité, était-il déjà présent dans votre travail ?

GDM J'avais déjà fait un peu la même chose avec un projet sur Jackson Pollock à partir du catalogue édité en 1982 par le Centre Pompidou<sup>10</sup>. C'est un catalogue très important pour moi, parce que c'est celui de la première exposition que j'ai vue. C'était la première grande exposition de Pollock en Europe. Quand je suis allé la voir, je n'avais pas encore fait d'école d'art, mais une école navale. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de devenir artiste. Depuis, j'ai toujours gardé ce catalogue avec moi, jusqu'au jour où j'ai décidé de faire un travail sur la vie de Pollock. Ce qui m'intéressait avec Pollock, c'est que c'est le premier artiste américain à avoir été instrumentalisé

<sup>10</sup> Daniel Abadie, éd., *Jackson Pollock*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1982.

par l'État américain. L'Amérique avait compris que le pouvoir économique seul ne suffisait pas, qu'il était aussi important d'avoir le pouvoir culturel. Pollock est le premier expressionniste à figurer dans des revues de mode comme *Vogue*. Il a marqué le début de l'exportation de la culture américaine.

JMB Qu'avez-vous fait alors ?

GDM J'ai fait une réédition du catalogue du Centre Pompidou. C'est exactement le même, sauf que les photos sont des reproductions en peintures, réalisées par Salvatore. Je voulais faire ce catalogue sans demander d'autorisation, parce que je n'aime pas faire cela, mais Carta, mon éditeur, a refusé. J'ai alors demandé au Centre Pompidou qui a répondu que ce n'était pas possible en raison du copyright sur les photos et les textes. J'ai donc modifié les photos, qui sont devenues des peintures, et j'ai mélangé les lettres des textes sauf pour la biographie officielle et chronologique de Pollock. À partir de là, Carta et le Centre Pompidou étaient d'accord, parce que la peinture, ce n'est pas de la photographie. Autre petit détail : à chaque fois qu'il y a une reproduction d'un tableau de Pollock dans le catalogue, l'encart est laissé vide dans la réédition.

BLP Pourquoi ?

GDM Parce qu'il s'agissait de faire un travail sur la biographie de Pollock en tant que personne, pas en tant qu'artiste.

BLP Pour bien comprendre le processus appliqué aux images, vous êtes parti de photographies de Pollock imprimées dans le catalogue, que vous avez peintes puis photographiées ?

GDM Oui. La peinture une fois faite a été photographiée pour être intégrée dans le catalogue. J'ai tenu à faire des peintures, parce que les photographies de l'original sont imprimées sur un papier qui leur donne un aspect de peinture. J'ai voulu rendre quelque chose qui ne soit pas une copie parfaite, mais qui en soit très proche. Salvatore ne travaille pas de la même manière quand il fait la copie parfaite d'une photographie.

JMB Les ayants droit de Pollock n'ont-ils pas réagi ?

GDM Non, la famille de Pollock n'a pas été consultée.

BLP Cela vous a pris combien de temps pour refaire toutes ces images ?

SR Deux-trois mois.



Salvatore Russo dirigeant des peintres de la Coopérative des peintres commerciaux napolitains au travail sur *Quadro di Famiglia*, 2010, 25 copies à l'huile à l'échelle 1:1 (318×276 cm) divisées en 16 panneaux chacune de *Las Meninas* de Diego Vélasquez (1656)

BLP Dans votre travail, vous partez parfois d'une photo pour la transformer en peinture, mais on a aussi vu que vous scanniez certaines images, qui étaient ensuite marouflées sur toile...

GDM Oui, j'ai aussi beaucoup utilisé la photocopie, le scanner et le scan-chrome, une technique d'impression directe sur toile qui n'existe plus aujourd'hui. Chaque aspect de la reproduction m'intéresse. J'aime manipuler les images, je fais aussi beaucoup de collages.

BLP Mais comment faites-vous le choix du médium ?

GDM Pour le choix, *mi affido al caso*, je fais confiance au hasard. C'est l'image qui m'arrive, ce n'est pas moi qui la cherche.

BLP C'est l'image qui détermine la manière dont vous allez la reproduire ?

GDM Oui. Quand l'image arrive, je réfléchis à la manière de la manipuler. C'est un peu napolitain, c'est la *fortuna*.

JMB Mais vous privilégiez tout de même la main qui l'emporte sur la machine.

GDM Oui, la peinture est mon premier amour. Comme Salvatore, je viens d'un village où il y a beaucoup de peintres commerciaux. J'ai la peinture dans le sang. La peinture commerciale m'intéresse beaucoup, même si je ne suis pas un artiste intégré dans le marché de l'art. Ce n'est pas facile d'y être en faisant de la peinture comme je le fais. Habituellement, la peinture est toujours liée au marché mais, lorsqu'on la regarde d'un point de vue différent, cela devient un peu plus compliqué. Je l'utilise comme je ferais du théâtre, de la performance ou de la mise en scène. C'est toujours difficile, plus que si je faisais de la vidéo ou de l'installation.

JMB Dans cette idée de mise en scène ou d'orchestration, il y a aussi ce curieux portrait de vous en Foucault, enfin ce tableau où vous ressemblez à Michel Foucault, vous posez devant *Les Ménines* de Vélasquez... [rires].

GDM Oui, Foucault a beaucoup parlé des *Ménines* et de la fonction du miroir. Le travail que j'ai fait sur *Les Ménines* s'appelle *Quadro di Famiglia*, c'est-à-dire *Tableau de famille*, qui est le titre original du tableau<sup>11</sup>. Pour moi, la peinture commerciale commence avec Vélasquez, qui peignait très rapidement et très différemment de ses contemporains. J'ai donc eu l'idée de faire une version commerciale des *Ménines*. La peinture commerciale produit des choses très mauvaises, mais que j'aime beaucoup. Pas pour leurs qualités, mais pour la manière dont elles sont réalisées. Il s'agit d'une technique très particulière pour laquelle il faut partir du fond en étant analytique et précis. Il faut aussi travailler beaucoup et vite pour gagner de l'argent. J'ai donc envoyé Salvatore et deux autres peintres à Madrid visiter le Prado et voir le tableau de Vélasquez. Salvatore travaille beaucoup sur l'histoire de l'art, mais il n'est jamais allé dans un

<sup>11</sup> Gabriele Di Matteo, exposition « *Quadro di Famiglia* », galerie Pepe Cobo, Madrid, 2009 et galerie Federico Luger, Milan, 2011.

musée, parce qu'il peint toujours à partir d'une reproduction. Quand ils sont revenus à Naples, nous avons travaillé ensemble au *Quadro di Famiglia*. Chacun était responsable d'une étape et c'est Salvatore qui apportait la touche finale, comme sur une chaîne de montage. Le tableau a été réalisé à seize exemplaires numérotés mais non signés, de la même échelle que l'original. Chaque exemplaire a été divisé en seize parties. C'était vraiment très commercial, comme la qualité du châssis et de la toile.

BLP Qui achète de la peinture commerciale aujourd'hui ?

GDM Il y a plusieurs marchés. Ces peintures se retrouvent dans des pizzerias en Amérique du Sud, en Australie. Beaucoup de touristes en achètent aussi.

JMB Les peintres commerciaux travaillent-ils uniquement à la commande ?

GDM Oui. Mais maintenant c'est terminé. À Naples, cette tradition n'existe plus.

JMB Et comment avez-vous rencontré Salvatore ? L'avez-vous choisi parce qu'il avait un savoir-faire particulier ou par affinité humaine ?

GDM Salvatore m'est arrivé comme m'arrivent les images. Il est venu par hasard à Milan, avec une copie de Vlaminck sous le bras. Il avait besoin d'argent, il m'a demandé si je connaissais quelqu'un qui serait intéressé pour l'acheter [rires]. À l'époque, je connaissais une galerie qui vendait des reproductions d'œuvres célèbres. Lorsque je leur ai apporté sa peinture, j'ai compris à leur réaction que c'était un excellent copiste. Salvatore est une sorte de photocopieuse humaine, il fait tout très vite [rires] ! Il est aussi très versatile, il n'a pas de style, ce qui m'intéresse beaucoup, parce qu'il peut tout faire.

BLP Salvatore maîtrise-t-il différentes techniques de reproduction ?

GDM Oui, mais des techniques manuelles uniquement. Il travaille depuis qu'il est petit dans une coopérative de peintres commerciaux.

JMB Et comment les peintres commerciaux travaillent-ils ?

GDM Ils copient sur commande ou ils se spécialisent. Il y a un peintre qui ne fait que des vagues et Salvatore, par exemple, est le maître des mimosas. Il a inventé un pinceau à quatre ou cinq têtes qui lui permet d'aller très vite. Ses mimosas sont vraiment d'excellentes peintures commerciales, certaines sont maintenant au Mamco.

JMB Vous faites aussi de la copie, que pensent de votre travail les peintres commerciaux que vous engagez ?

GDM Je fais de la copie et cela fait longtemps que je travaille avec Salvatore. Il comprend mon travail. Il est l'incarnation de mon idée du double. Les autres peintres ne comprennent pas que ce soit Salvatore qui fasse les tableaux et que ce soit moi qui fasse les expositions. C'est normal, non ?

Entretien réalisé dans l'atelier de Gabriele Di Matteo, Milan, les 22 et 23 février 2018

Gabriele Di Matteo est né à Torre del Greco (Naples) en 1957. Il étudie la peinture à l'académie des beaux-arts de Naples, puis s'installe à Milan où il vit et travaille depuis. Au fil des ans, il a créé de grands cycles d'œuvres dont *La Vie illustrée de Marcel Duchamp d'après André Raffray* (1993), *Arafat* (1995), *The Blind Man* (1998), *History Stripped Bare* (2000-2005), *Georges Méliès - Prenez garde à la peinture* (2003), *Le peintre salue la mer* (2005), *Jackson Pollock Life* (2009), *China Made in Italy* (2010), *Looking for the Monochrome* et *Blue Braque* (2019). Son travail a, entre autres, été exposé au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, au Mamco de Genève, au ZKM de Karlsruhe, au Pérez Art Museum Miami et au Museo Madre à Naples. Depuis 1992, avec son alter ego Armando Della Vittoria, il est directeur du magazine d'artistes *E Il Topo*, au travers duquel il a notamment collaboré avec Iain Baxter & Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, Jimmie Durham ou Mark Dion.

# Zoë Sheehan Saldaña

Depuis le début des années 2000, Zoë Sheehan Saldaña s'est attachée à reproduire manuellement ou artisanalement des biens de consommation produits industriellement en série. On peut décrire ces répliques avant tout comme un désaveu du ready-made : rien n'est « tout fait », des mains se sont affairées en amont de chaque artefact. Sheehan Saldaña repense l'organisation du travail dans un monde où l'anonymat de l'ouvrier ou de l'ouvrière dote l'article de grande surface d'un caractère quasi achéiropoïète. Mais le faire, tel qu'elle le pratique, est aussi un moyen privilégié pour explorer l'objet. La recherche de procédés permettant de le dupliquer donne accès à une compréhension plus avant de son mode d'existence. Les répliques de Sheehan Saldaña esquissent une histoire de la production industrielle dont l'abandon des techniques artisanales et la division du travail sont des étapes constitutives. Les biens qu'elle choisit de reproduire sont indissociables de problèmes économiques et politiques sur lesquels elle revient, en portant un regard souvent critique sur la société américaine.

Ileana Parvu

Vous avez une pratique de sculptrice, avez-vous été formée dans cette discipline ?

Zoë Sheehan Saldaña

Non, j'ai étudié la photographie en école d'art. Ce qui m'a toujours intéressée dans cette pratique, c'est la manière dont l'image, l'idée, la matière et le moment coïncident et se contredisent. La photographie dématérialise en la capturant une réalité qui n'est plus présente. Elle prétend ensuite pouvoir la re-présenter par des moyens totalement différents. L'image photographique me semblait complètement obsédée par son contenu. Quand j'étais étudiante et que je m'essayais à cette pratique, je ne savais jamais quoi photographier parce qu'il me semblait que tout l'avait déjà été. J'ai fini par faire de la sculpture parce qu'elle me paraissait d'une manière ou d'une autre plus photographique que tout ce que je pouvais faire avec la photographie.

Valérie Mavridorakis

Quelle était cette école ?

ZSS Le Rochester Institute of Technology, dans l'État de New York, là où Kodak et Xerox avaient leur siège. C'était un grand centre pour les sciences de l'imagerie. J'ai assez vite commencé à produire des objets, parce que je m'intéressais aux matériaux et qu'on me laissait une grande liberté d'exploration. Une des premières œuvres dont j'ai été satisfaite était un grand cube de gélatine d'un mètre cube<sup>1</sup>. Il était surdimensionné et entièrement fait en gélatine, sans armature. L'industrie de la gélatine était importante à Rochester parce qu'elle faisait partie des composants du film photographique. Une des villes voisines était d'ailleurs la capitale du Jell-O. À l'époque, on y célébrait le 150<sup>e</sup> anniversaire de son invention ou, pour être plus précise, l'anniversaire de sa mise sur le marché. Je me suis dit que, pour une telle occasion, il n'y avait rien de mieux qu'un cube d'une tonne parfumé à la framboise.

Bénédicte le Pimpec

Comment l'avez-vous réalisé ? Avez-vous dû faire beaucoup d'essais pour trouver la bonne consistance ?

ZSS Cela m'a pris beaucoup de temps pour savoir comment m'y prendre. Il a d'abord fallu trouver la bonne consistance du Jell-O, puis la meilleure façon de construire un moule et enfin un dispositif d'exposition – je voulais un socle. J'ai reçu une petite bourse pour l'achat de matériaux et la Kraft Corporation, qui produit le Jell-O, m'a également aidée. Sans oublier tous ceux qui sont venus me donner un coup de main pour le plaisir.

BLP Ceux qui vous ont aidée s'y connaissaient-ils en chimie, en Jell-O ou en moulage ? Avaient-ils un savoir-faire à partager ?

ZSS La question est de savoir si l'on est prêt à travailler avec des experts quand on n'a pas soi-même toute l'expertise. Pour ma part, j'ai commencé par consulter un professeur de chimie spécialiste de la gélatine. Il faisait des recherches sur le déplacement des substances chimiques dans l'émulsion de gélatine déposée sur les films photographiques. Il connaissait bien cette matière, mais il n'avait évidemment jamais réalisé de cube géant en Jell-O. Il m'a encouragée à commencer par un petit cube, ce que j'ai fait. Quand je le lui ai montré, il a inspecté son angle de déformation et a dit que ça marcherait probablement pour de plus grandes dimensions. D'autres personnes capables de faire avancer les choses, comme les professeurs Roberley Bell et Jeff Weiss<sup>2</sup>, m'ont aussi aidée. Ensemble, nous

1 Zoë Sheehan Saldaña, (*Jello*)3, 1997, œuvre exposée au Castellani Art Museum of Niagara University, Niagara Falls (New York).

2 Les artistes Roberley Bell et Jeff Weiss enseignent tous deux au College of Art and Design du Rochester Institute of Technology.

avons mis au point une structure qui puisse servir de moule. La gélatine étant liquide, il faut la verser dans le moule avant de la laisser reposer quelques semaines, le temps qu'elle se fige. Le moule doit ensuite pouvoir être ôté sans endommager le Jell-O. Nous avons donc construit plusieurs versions de cette structure que l'on a testées avec de l'eau pour voir si elles tenaient le coup. Après chaque étape, nous passions à une échelle un peu plus importante.

VM Le cube était-il assez solide pour tenir par lui-même ?

ZSS Oui, il était constitué de gélatine très concentrée. J'ai dû trouver le bon mélange pour qu'il ne s'affaisse pas.

IP Est-ce qu'il a fini par durcir ?

ZSS Oui, mais cela a mis du temps. J'avais préparé le Jell-O à l'avance dans une cuisine professionnelle et je l'avais transvasé dans des barils d'acier. Ensuite, avec des amis, nous avons déménagé le Jell-O, le moule et les matériaux dont j'avais besoin au musée où le cube devait être exposé. Sur le parking, nous avons alors fait fondre le Jell-O avant de le verser dans le moule. Nous l'avons ensuite laissé là, à l'extérieur, pendant deux semaines. Le moule était trop grand pour un réfrigérateur, mais comme nous étions en novembre il faisait suffisamment froid. Le Jell-O met du temps à se figer. C'est d'abord l'extérieur qui se refroidit et les parties qui ont déjà gelé isolent l'intérieur du cube et l'empêchent de durcir. Personne ne savait si on parviendrait à surmonter ce problème et on a tous été surpris de voir le résultat.

VM Était-ce pour ses résonances sociales et économiques que vous avez choisi le Jell-O ?

ZSS Au départ, j'ai juste songé à l'anniversaire du lancement de ce produit. Je crois ne pas avoir attaché un sens particulier à ce projet, la question qui se posait pour moi étant surtout de savoir si je parviendrais à le réaliser. Je me trouvais dans la patrie du Jell-O et il m'a semblé bon de réaliser ce cube pour un petit musée qui lui était dédié. J'ai découvert ensuite que le sol du bâtiment historique où se trouvait ce musée n'était pas assez solide pour supporter le cube. Mais, en tous les cas, j'ai adoré réaliser cette sorte d'hommage local, assurément un peu répugnant, avec sa masse tremblotante et son odeur douceâtre.

Jean-Marie Bolay

Où se trouve ce cube à présent ?

ZSS J'ai eu l'idée de le jeter dans les chutes du Niagara parce qu'elles étaient juste à côté, mais je ne l'ai pas fait... Je n'allais de toute façon pas

obtenir les autorisations nécessaires et, au lieu de cela, j'ai découpé cette pièce en morceaux et je l'ai jetée aux ordures.

JMB Est-ce que le processus de fabrication faisait partie de l'œuvre ?

ZSS *A posteriori*, je dirais que oui mais, sur le moment, il y avait juste la curiosité de savoir si cette pièce était réalisable. Je n'ai pas mis au point un programme pour ce projet, j'ai juste fait en sorte de pouvoir l'exécuter.

VM Cette pièce a-t-elle marqué le début de votre aventure avec les objets ?

ZSS Je pense que oui. Ça a été pour moi le premier objet de ce type. J'avais déjà fabriqué des choses, mais ce travail était plus ambitieux et s'apparentait à une investigation : voyons ce qui se produit si l'on suit telle piste.

IP Dans (*Jello*)<sup>3</sup>, les notions de copie, de reproduction, de réplique définissaient-elles déjà votre rapport à l'objet ?

ZSS Ce cube de Jell-O ne constituait pas une reproduction aussi exacte que possible d'un objet ou d'un bien de consommation – cela est venu bien plus tard. Mes travaux entretiennent pourtant toujours un rapport de ressemblance si ce n'est avec une chose en particulier, du moins avec l'idée que je me fais d'elle. C'était déjà le cas pour (*Jello*)<sup>3</sup>. Pour moi, le Jell-O est un cube. En donnant cette forme au Jell-O, je me rapproche de l'idée même de ce produit. Par la suite, alors que j'usais encore de la photographie, j'ai commencé à réfléchir à la reproduction. Je me suis mise à broder des images trouvées sur Internet<sup>3</sup>. Là, il s'agissait vraiment de reproduction au sens strict.

VM Vous faisiez des imitations d'images au moyen de la broderie ? Quelles images copiez-vous ?

ZSS Je suis notamment partie d'images satellite d'épisodes météorologiques gigantesques... Ce qui m'intéressait dans la broderie, c'est qu'elle possède une texture et une matérialité tout en présentant une surface plane. De plus, elle me permettait de transformer une image numérique à basse résolution en une image à haute résolution en conservant un contenu à peu près identique. L'image ainsi reproduite ne montrait rien de plus, mais elle obligeait son spectateur à passer plus de temps devant elle.

BLP Avez-vous exécuté seule ces broderies ou avez-vous délégué une partie du travail ?

<sup>3</sup> Zoë Sheehan Saldaña, *Cross-stitch*, 1999-2002.

ZSS J'ai tout fait moi-même. C'était aussi une question de logistique : j'avais quitté Rochester pour emménager à New York, où je n'avais ni beaucoup d'espace ni de l'argent. La broderie est une activité que l'on peut pratiquer à la maison.

BLP Mais pourquoi avoir choisi spécifiquement cette technique ?

ZSS Je ne brodais qu'au point de croix, c'est-à-dire en faisant des X. Ce n'est pas un point très élaboré, il évoque plutôt la trace d'une machine. Il est pour moi l'équivalent du pixel, qui est une autre marque de la machine. Ce X correspond à ce que je suis capable de faire, j'aime sa simplicité. Il est répétitif et non-créatif.

JMB Quand avez-vous déménagé à New York ?

ZSS En 1998, quand j'ai fini mes études en école d'art. Mais je passais beaucoup de temps hors de la ville, dans des espaces moins urbains.

IP Est-ce à ce moment-là que vous avez commencé votre projet *Shopdropping* ?

ZSS Oui. J'étais partie faire du shopping – comme tout le monde – et j'ai fini dans un Walmart du Vermont, au nord-est des États-Unis. J'étais dans ce supermarché à me balader dans les rayons quand je me suis dit que ce serait fantastique si tous les articles autour de moi étaient faits à la main. À l'instant, j'ai réalisé combien il était ridicule de penser cela car, dans une certaine mesure, tout est toujours fait à la main par quelqu'un. Mais du moment où cela m'avait traversé l'esprit, j'ai su que je devais le faire. Ce n'était pas une grande idée, mais c'était la meilleure que j'avais alors et je me suis lancée. Je me suis mise à reproduire manuellement des choses que l'on trouvait chez Walmart<sup>4</sup>. C'était à la fois logique et absurde, un croisement où j'aime bien me tenir.

VM Pouvez-vous nous décrire ce projet ?

ZSS J'ai choisi de faire des répliques de vêtements – je ne sais plus très bien pourquoi. C'était peut-être parce que j'ai pensé en être capable et aussi pour le rapport au toucher et au corps. Bref, j'ai commencé à faire des achats, la plupart du temps des habits à ma taille que je me voyais bien porter – j'ai très mauvais goût. Dans mon atelier, je tâchais ensuite de reproduire ces articles du mieux que je pouvais. Pour cela, je devais aussi me procurer du tissu, des fermetures éclair et des boutons ressemblants. Une fois ces nouvelles pièces

<sup>4</sup> Zoë Sheehan Saldaña, *Shopdropping*, 2003-2005.

terminées, je leur fixais l'étiquette de prix des vêtements originaux. Je prenais ensuite une photo de ma copie et je l'amenais à Walmart où je la glissais discrètement sur un présentoir afin qu'elle puisse être achetée comme les autres articles. Mes répliques réalisées manuellement étaient des contrefaçons de biens de consommation produits industriellement en série – j'appelais cela mes contrefaçons faites main.

- BLP Beaucoup de savoir-faire est nécessaire pour reproduire exactement un vêtement en si peu de temps. N'est-ce pas gênant pour vous que ce gros travail reste invisible ?
- ZSS Pour ce qui est du savoir-faire, je me débrouille, ce n'est pas parfait, il y a toujours quelque chose qui cloche dans mes répliques. Mes copies sont pourtant suffisamment ressemblantes au modèle original pour que l'on ne remarque pas les différences qui les séparent. Ensuite, l'invisibilité peut certes poser problème, mais elle est au fondement de ces pièces et leur permet de susciter des questions. Un autre projet qui mise sur l'invisibilité est mon désinfectant pour les mains<sup>5</sup>.



Zoë Sheehan Saldaña, *Faded Glory Ruched Shoulder Tank (China Red)*, 2003, blouse, cintre, impression photographique, 76×102 cm

Au départ, je voulais produire de l'alcool que je pourrais boire – de l'éthanol – parce qu'à défaut de savoir qu'en faire je pouvais toujours m'en servir pour me saouler. J'étais alors en congé sabbatique. J'ai suivi une recette d'alcool de contrebande que l'on fait avec du maïs et des céréales fermentées. J'ai dû me procurer un équipement spécifique.

- JMB Quel genre d'équipement ?
- ZSS Pour extraire le liquide de la masse de céréales fermentées, j'ai dû construire une petite presse. Comme il m'a fallu ensuite distiller ce liquide, j'ai fabriqué un alambic<sup>6</sup>. J'ai mis plusieurs mois à le mettre au point, mais j'ai fini par obtenir un peu de cet alcool appelé *moonshine*.
- VM L'avez-vous bu ?
- ZSS Oui, mais ce n'était pas très bon ! C'est là que j'ai pensé que mon alcool ferait un excellent désinfectant pour les mains. C'était en 2011 et mon pays était engagé dans plusieurs guerres pour l'accès à l'énergie. Le gouvernement menait une politique visant à l'autonomie énergétique et les gros exploitants agricoles percevaient des subsides sous forme de rabais fiscaux pour cultiver de gigantesques quantités de maïs et produire de l'éthanol. On a fini par obtenir une production si abondante que l'on ne savait plus quoi en faire. L'industrie lui a trouvé un usage en tant que désinfectant pour les mains, dont les prix ont soudainement augmenté. On avait donc des Américains qui se battaient pour le pétrole en Irak et en Afghanistan, tandis qu'au pays il y avait partout du désinfectant pour les mains. C'est cet aspect de l'actualité qui m'a intéressée.
- IP Qu'avez-vous fait de ce désinfectant ?
- ZSS J'ai acheté des petites bouteilles de désinfectant industriel que j'ai vidées de leur contenu pour le remplacer par mon propre désinfectant fait maison. À l'époque, je m'intéressais aussi aux modes de distribution et d'échange qui n'étaient pas standard ou construits sur la monnaie. J'ai donné mes bouteilles de désinfectant à une association qui envoie des colis avec des effets de toilette aux troupes américaines stationnées à l'étranger. Un des problèmes rencontrés par le personnel de service américain en poste en Afghanistan et en Irak est qu'il ne dispose pas de tout ce dont il a besoin. Les véhicules ne sont par exemple pas équipés de protections adéquates contre les engins explosifs improvisés. Mais il manque aussi des choses plus basiques, comme le

<sup>5</sup> Zoë Sheehan Saldaña, *Hand Sanitizer*, 2011.

<sup>6</sup> Zoë Sheehan Saldaña, *Still*, 2010.

désinfectant pour les mains. Et, bien sûr, ce qu'il nous faut quand on est dans le désert, c'est avoir les mains propres. Il est un peu étrange de penser que des associations caritatives envoient du désinfectant à nos troupes, alors que celles-ci sont en train de faire un travail discutable pour le gouvernement. Le geste de se désinfecter les mains m'intriguait, je songeais à Lady Macbeth cherchant à se laver les mains du sang qui les souillait. La désinfection est aussi un geste d'anxiété, c'est une manière de refouler un problème. Pour moi, c'était comme l'incarnation d'un moment historique fait d'ambiguïté et d'anxiété.

BLP Vous êtes passée du fait main à une réflexion sur les modes de distribution, quels auteurs ont retenu votre attention à ce propos ?

ZSS Je m'intéresse à la division du travail, à l'aliénation par le travail, à la production de masse, à l'artisanat, à la production en usine ou à la main... et aux épingles ! Je ne pouvais donc pas éviter Adam Smith. Son livre *La Richesse des nations*, publié en 1776, s'ouvre avec une parabole sur la fabrication de ces objets. À cette époque, les épingles étaient produites de manière préindustrielle, les humains occupant le rôle que prendraient plus tard les machines. Dans cette parabole, l'auteur explique qu'un ouvrier travaillant seul ne peut fabriquer que de dix à vingt épingles par jour, parce qu'il doit effectuer lui-même toutes les étapes de la production. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cela représentait environ dix-huit étapes différentes, de la coupe du fil de métal, à l'affûtage de la pointe, en passant par la fabrication de la tête...



Zoë Sheehan Saldaña, *Wealth of Nations*, 2015-2017.  
épingles en laiton étamé, 2,5 cm (épingles) / 7,6×10×10 cm (tas)

Mais, en assignant à dix-huit personnes différentes chacune de ces tâches, on pouvait augmenter significativement la productivité. Smith plaide en faveur de la division du travail et de l'accroissement des richesses qu'elle est censée apporter. Toujours est-il que je me suis décidée à fabriquer des épingles. J'en ai fabriqué deux mille seize, ça m'a pris énormément de temps<sup>7</sup>. Et c'était un travail vraiment très déprimant !

IP Vous les avez toutes faites vous-même ? Aurait-il été possible de déléguer ce travail ?

ZSS Fabriquer la première épingles a marqué la fin de la partie amusante du projet. En faire deux mille quinze autres a été très dur. Il m'est arrivé à d'autres occasions de déléguer le travail, comme lorsque j'ai fait des gilets de sauvetage – là il était indispensable de demander de l'aide<sup>8</sup>. Mais ici, si j'avais fait faire ces épingles, je pense que l'œuvre aurait été tout autre. Elles n'auraient sans doute pas été empreintes de l'anxiété à laquelle il m'est impossible de ne pas les associer.

IP Il importait donc que ce soit vous qui les réalisiez quand bien même le travail était pénible.

ZSS Le fait de les avoir moi-même fabriquées est inscrit dans l'œuvre – du moins pour moi, car je ne suis pas certaine que cela puisse se communiquer. Cela pourrait ressortir si on expose ces épingles à côté d'autres objets. Chaque décision compte. Le choix d'exécuter moi-même toutes les épingles est déterminant pour cette œuvre. C'est une autre question de savoir si ce fait est perceptible par d'autres. L'œuvre aurait été très différente si j'avais chargé un groupe de personnes de l'exécuter. Ce qui m'a intéressée ici, c'est de revisiter le moment historique où Adam Smith a avancé sa thèse capitaliste. Si la spécialisation du travail avait permis d'augmenter la productivité en transformant chaque ouvrier en machine, je voulais savoir ce qu'il en était pour une seule personne de fabriquer toutes les épingles.

IP Mais pourquoi en faire deux mille seize, en faire une ne suffisait pas ?

ZSS Si l'on fabrique une seule épingles et qu'on l'expose, cette épingles devient monumentale et héroïque. C'est exactement ce que je voulais éviter, car le travail est rarement héroïque, même quand il est artistique. Pour avoir une épingles dépourvue d'héroïsme, il me fallait en faire beaucoup et les faire moi-même. C'était un impératif du travail.

<sup>7</sup> Zoë Sheehan Saldaña, *Wealth of Nations*, 2015-2017.

<sup>8</sup> Zoë Sheehan Saldaña, *Life Jacket*, 2008-2009.



- JMB Comment choisissez-vous les outils dont vous vous servez dans vos projets?
- ZSS Pour *Wealth of Nations*, le choix a été difficile, car une partie de moi voulait utiliser les outils disponibles à l'époque d'Adam Smith. J'ai fini pourtant par me servir surtout de leurs équivalents modernes. La pointe d'une épingle, par exemple, doit être affûtée à la meule. En 1800, les meules étaient sans doute mues par la force hydraulique ou humaine, mais moi, j'ai simplement utilisé un Dremel<sup>9</sup>.
- IP Vous reproduisez donc des objets, mais pas leurs techniques de fabrication.
- ZSS Il arrive qu'une technique ancienne soit la seule manière de faire. Mais s'il existe des moyens plus accessibles qui me permettent d'obtenir le rendu que je recherche, je les emploie.
- IP Il me semble que votre pratique possède un ancrage photographique même lorsque vous ne recourez pas à la photographie. Vous avez une formation de photographe, mais comment avez-vous appris à fabriquer des objets tridimensionnels?
- ZSS On peut toujours commencer par chercher quelques informations sur Internet mais, pour des questions pointues, il faut s'adresser à des spécialistes. Mon travail repose sur de nombreuses recherches. Je tente de comprendre les aspects tant techniques que philosophiques des procédés que j'emploie et les métaphores qui se logent en eux.
- IP Il vous arrive d'employer le mot « idée » quand vous décrivez vos projets. Dans la théorie de l'art, cette notion est associée à celle d'invention. Mais comment la définir quand elle se rapporte à une pratique qui consiste, comme la vôtre, dans la production de répliques d'artefacts?
- ZSS Dans mon travail, l'idée ne réside pas dans la forme. Sur ce plan-là, il n'y a pas d'invention. Je ne fais pas d'épingle à deux têtes, je reprends une forme d'épingle préexistante. L'acte créatif consiste plutôt dans le cheminement, dans le parcours que je fais pour arriver à la décision de reproduire des épingles. J'intègre à cette œuvre une réflexion sur un pan de l'histoire de la fabrication des épingles et sur l'évolution de leur forme qui est indissociable de l'idéologie capitaliste.
- JMB Comment choisissez-vous les objets dont vous faites des répliques? Est-ce qu'au début d'un travail il y a toujours la question de savoir

9 C'est-à-dire un outil multi-usages.

comment l'exécuter? D'une manière plus générale, comment débutez-vous vos projets?

- ZSS Ça dépend, parfois je pars d'un artefact, parfois je saisis une opportunité. Quand j'ai réalisé un tapis, par exemple, je connaissais un paysan qui avait quelques moutons<sup>10</sup>. Je pouvais donc disposer de laine. J'ai payé quelqu'un pour la filer avant de l'envoyer à quelqu'un d'autre pour le tissage du tapis. Laine et savoir-faire étaient simplement disponibles. Je n'ai pas moi-même réalisé cette pièce, ma fonction était plutôt celle d'une productrice dans le sens hollywoodien du terme.
- BLP Dans *Wealth of Nations*, je comprends pourquoi vous avez décidé d'exécuter seule tout le travail. Mais qu'en est-il de vos autres projets? Pourquoi choisissez-vous tantôt de réaliser vous-même l'œuvre et tantôt de déléguer l'exécution? Dans *America's Most Dangerous* (2003-2004), vous avez fait appel à des artisans pour produire une tapisserie. Vous auriez aussi bien pu apprendre à l'exécuter vous-même.
- ZSS Je suis curieuse de découvrir ce qui se passe quand quelqu'un d'autre travaille à ma place. Mais il m'arrive aussi parfois de m'apercevoir que je n'ai pas suffisamment de temps pour effectuer certaines tâches liées à mes projets. Je délègue donc également pour des raisons pratiques.
- JMB Ce type de considérations entre-t-il également en jeu lors du choix d'une technique ou d'un outil?
- ZSS Prenons le seau de vingt litres qui m'occupe actuellement. Sincèrement, si j'avais un million de dollars à dépenser, je le produirais industriellement en plastique injecté dans un moule, ce qui me donnerait l'occasion d'entrer dans le monde des machines dont je suis extrêmement curieuse. Mais la production d'un tel moule étant clairement au-dessus de mes moyens, j'imprime le seau en 3D. C'est un compromis, car je recours au nylon alors que l'industrie utilise du polyéthylène. Le problème du nylon est qu'il est mat, sans éclat ni miroitement. Pour être crédible, mon seau a donc besoin d'une finition soignée.
- JMB Pourquoi avez-vous choisi de reproduire un seau?
- ZSS Il y a plusieurs raisons à cela. J'utilise une grande quantité de seaux. C'est un objet multifonctionnel. Je n'ai pas beaucoup de meubles à la maison et mes seaux me servent de chaises, d'escabeaux, de repose-pieds ou de... seau pour passer la serpillière. Pour parler des choses qu'on aimerait faire, on dit en anglais qu'on a une *bucket list*,

10 Zoë Sheehan Saldaña, *Carpet*, 2013.

expression que je déteste. Je ne comprends pas pourquoi je devrais mettre mes rêves dans un seau, alors que c'est là où on jette les ordures [rires]! Enfin, le seau a l'avantage de pouvoir se trouver dans un coin sans que personne le remarque.

VM Combien de seaux comptez-vous faire ?

ZSS C'est une excellente question! J'en saurai bientôt plus. Pour l'instant, je n'ai qu'un morceau de seau.

VM Est-ce si difficile à réaliser ?



Zoë Sheehan Saldaña, *Pail*, 2019, impression 3D en plastique, acier, 41×30,5×30,5 cm

ZSS Oui. Je dois surtout trouver une manière de travailler pour que ce seau soit tel que je le veux. Et aussi pour le produire plus rapidement. Si j'y arrive de mon vivant, j'aimerais bien faire des multiples.

VM Les autres objets que vous produisez sont très proches de leurs modèles industriels, alors que la technologie 3D a son esthétique propre. On reconnaît facilement les objets imprimés, souhaitez-vous annuler cette esthétique ?

ZSS Oui, c'est le problème que je rencontre actuellement. Je voudrais que mon seau passe pour un seau produit en masse. Je dois gommer les traces de l'impression 3D. Idéalement, je les éliminerais toutes, mais j'ai seulement besoin d'arriver au point où je sens que le seau est suffisamment proche de son modèle. Et je pense pouvoir y arriver. J'aimerais que l'on pense que ce seau provient d'un magasin. Il faudrait l'inspecter attentivement pour voir que ce n'est pas le cas.

IP Vous voudriez qu'il soit comme un ready-made ?

ZSS On devrait simplement se dire que quelqu'un l'a oublié dans un coin.

VM La technique de l'impression 3D ne tranche-t-elle pas avec les modes de production artisanale dont vous nous avez parlé jusqu'à présent ?

ZSS Je pense qu'il s'agit d'une distinction plutôt arbitraire. Dans une certaine mesure, l'impression 3D tient de la pensée magique. Nous aimons croire qu'elle fait surgir des objets comme dans *Star Trek*. Mais en réalité, une imprimante 3D n'est rien d'autre qu'un pistolet à colle sur un bras articulé. J'entends votre question et elle m'intéresse, mais je n'ai pas de position idéologique à ce propos. Vous savez, j'ai dû dessiner mon seau de la manière la plus fidèle qui soit pour pouvoir transmettre ce schéma à la machine. J'ai dû effectuer un très gros travail manuel et ça m'amuse de constater que c'est sur ce travail manuel que repose un processus que l'on se figure volontiers magique.

IP Vous ne faites donc pas de distinction entre travail manuel et technologie ?

ZSS Je crois que la relation entre eux est surtout affaire d'histoire et de nostalgie. Mes étudiants, qui ont grandi à l'ère du numérique, se tournent vers la photographie analogique car elle leur paraît plus proche du fait main. Il y a cinquante ans, c'est au contraire la photographie analogique qui était à la pointe de la technologie, comme les vinyles. On est nostalgiques d'anciennes techniques que l'on

- associe à l'artisanat. La nostalgie en tant que telle ne m'intéresse pas, même si elle est manifestement présente dans mon travail. Si je prête attention aux technologies du passé, c'est parce que leur examen nous renseigne sur la façon dont nous en sommes arrivés là où nous nous trouvons aujourd'hui. Mais je ne suis pas nostalgique et je ne considère pas que mon rôle soit de faire survivre une tradition artisanale.
- VM Même s'il est très différent, votre travail me rappelle par ses procédés celui d'Elaine Sturtevant. Cela vous semble-t-il pertinent? Vous sentez-vous proche de sa pratique?
- ZSS J'ai, comme elle, la curiosité de savoir ce qui se produit quand on pose la question de la reproduction de manière strictement littérale. Mais l'envie d'acquérir des savoir-faire très divers m'éloigne d'elle. Ce n'est pas que je m'intéresse à l'artisanat *per se*, à la façon du mouvement *Studio Craft*. Il m'importe plutôt de découvrir comment nous pouvons accéder aux connaissances dont la technique est porteuse.
- IP Demandez-vous de l'aide également pour pouvoir effectuer des travaux qui dépassent vos forces physiques?
- ZSS Oui, la plupart des personnes qui m'ont aidée sont des hommes, à l'exception de Kate Smith, ma professeure de tissage, qui compte beaucoup pour moi. Historiquement, le tissage est d'ailleurs une activité masculine, ce n'est qu'à l'époque contemporaine qu'il s'est féminisé.
- VM Y a-t-il une réflexion sur le genre dans votre pratique?
- ZSS Oui, absolument. Je m'interroge dans mon travail sur la séparation des deux sphères industrielle et domestique et leur rattachement respectif à des sujets masculins et féminins. Il y a, cela dit, des exceptions puisque la fabrication d'allumettes et de vêtements est largement le fait d'ouvrières.
- IP N'allez-vous pas au-delà de cette séparation en effectuant un travail que les femmes ne font généralement pas?
- ZSS Je pense au contraire que je me trouve dans la sphère de production des femmes. Les femmes cuisinent, mais les chefs, ce sont des hommes, n'est-ce pas? Le chef reçoit des récompenses, mais qu'en est-il de la cuisinière qui s'affaire à la maison? Tout le monde aime sa cuisine, sans qu'elle soit forcément très inventive. J'ai le sentiment de me calquer dans une certaine mesure sur ce modèle: je suis à la maison, je fais ce dont je suis capable. Tout cela n'est pas très créatif, je me contente de reproduire des artefacts.
- VM Mais votre travail me fait aussi penser à celui d'un inventeur fou et obsessionnel qui est plutôt un archétype masculin.
- ZSS Certes, mais dans ma pratique j'essaie de ne pas suivre une ligne idéologique. Si ce que je fais peut susciter une réaction, tant mieux.
- BLP Votre œuvre *Britney Naked*, construite à partir d'un vélo, semble être un hommage à Duchamp. La considérez-vous comme une version féminine de sa *Roue de bicyclette*?
- ZSS Quand je me suis mise à faire du filage, j'ai voulu fabriquer mon propre rouet. J'en ai réalisé deux: le premier à partir d'un vieux vélo à dix vitesses. Le second, *Britney Naked*, tient effectivement de Duchamp. J'aime beaucoup cette pièce, c'est une machine qui me sert à faire d'autres œuvres<sup>11</sup>.
- IP Vous avez détourné et féminisé une œuvre célèbre de l'histoire de l'art.
- ZSS Absolument. La *Roue de bicyclette* de Duchamp a perdu son ancienne fonction, c'est une roue qui n'est plus une roue, elle ne sert plus à rien. Quant à moi, je l'ai remise en action, on peut à nouveau en tirer quelque chose.
- VM Mais pourquoi est-elle intitulée *Britney Naked*?
- ZSS Cette roue de monocycle a été achetée sur eBay par une amie artiste. Il se trouve que le pseudonyme du vendeur était « Britney Naked ». Quand j'ai retourné ce monocycle sur sa selle, il s'est mis à évoquer fortement la *Roue de bicyclette*. C'est une machine tant symbolique que fonctionnelle, une mariée mise à nu... tout convergeait.
- IP Vous avez une activité d'artiste et vous êtes également professeur. Qu'enseignez-vous? Un savoir-faire, des compétences?
- ZSS Le premier travail que j'ai trouvé à la fin de mes études consistait à manipuler des images numériques. En gros, je payais mes factures en faisant des montages d'images publicitaires avec Photoshop et, à côté, je faisais de l'art. Mais le travail alimentaire et ma pratique ont fini par entrer en concurrence, je n'avais plus d'énergie pour mes pièces. J'ai donc commencé à revoir ma position vis-à-vis de l'enseignement dont j'étais restée jusque-là éloignée. Au début, je ne voyais pas vraiment ce que je pourrais enseigner... Mais il se trouve

11 Zoë Sheehan Saldaña, *Britney Naked (Spinning Wheel)*, 2011.

que je possédais un savoir-faire très demandé que les écoles avaient commencé à proposer comme enseignement pratique. Maintenant, tout le monde sait utiliser Photoshop, mais il y a vingt ans c'était loin d'être le cas. J'ai donc commencé à transmettre mon savoir-faire en design graphique et en photographie. Mais même si mon enseignement fait partie d'une formation professionnelle, j'essaie d'aller au-delà de la transmission de compétences techniques pour ouvrir mes étudiants à une réflexion sur leur pratique.

- IP Parvenez-vous à leur apporter également quelques ouvertures théoriques ou critiques ?
- ZSS C'est en tous les cas ce que j'essaie de faire. La plupart de mes étudiants ont besoin d'un travail, ils cherchent donc à acquérir des savoir-faire spécifiques. Ils considèrent leurs études comme un investissement pour l'avenir et c'est tout à fait respectable. La pensée critique est pourtant de toutes les compétences celle que j'aimerais le plus leur transmettre. Je voudrais que mes étudiants soient des acteurs de ce monde, capables de réfléchir à leur rôle de producteurs de culture, de comprendre les enjeux du domaine qui est le leur et de connaître son vocabulaire visuel. Mais tout cela ne figure qu'en marge de mon enseignement qui porte par exemple sur la façon d'utiliser Photoshop.
- BLP C'est intéressant de réfléchir comme vous le faites à l'équilibre que les cours doivent maintenir entre enseignement pratique et pensée critique. Diriez-vous que vos étudiants ont surtout besoin d'outils pratiques pour affronter le monde ?
- ZSS C'est bien vu. La majorité des étudiants de mon école étudient l'économie et il m'arrive de travailler avec un professeur en entrepreneuriat. Je ne comprends rien à ce domaine, mais c'est un mélange des genres très fécond. J'adorerais que mes étudiants en design suivent également des cours d'entrepreneuriat. Ceux-ci pourraient leur servir pour leur future vie professionnelle.
- VM J'imagine que ce doit être stimulant pour vous d'avoir des étudiants en économie, car votre travail comporte une réflexion critique sur les modes de production, le marché.
- ZSS Absolument ! C'est une belle occasion qui m'est donnée de mettre à l'épreuve mes valeurs qui sont à l'opposé de celles de l'institution où j'enseigne. Avec mes collègues économistes, on se regarde parfois un peu de travers. Et puis, il m'arrive de leur emprunter des expressions pour demander « quels résultats sont attendus de ce projet » ou dire que l'on a besoin « d'un bon retour sur investissement ».

- VM Pensez-vous que votre travail assume une fonction critique ?
- ZSS J'espère que oui. En produisant un renversement des valeurs habituellement admises, mes pièces donnent la possibilité de remettre celles-ci en question. En cela réside plus généralement la tâche de l'art : s'interroger sur ce qui semble aller de soi, sur l'efficacité, la rationalité. Cette pensée à rebours ouvre d'autres perspectives. Mais, en sortant des sentiers battus, on risque assurément de passer pour un marginal ou un fou.

Entretien réalisé à Genève, le 23 mars 2019  
Traduit de l'anglais par Jean-Marie Bolay

Zoë Sheehan Saldaña est née en 1973 aux États-Unis. Elle a étudié à l'Oberlin College, au Rochester Institute of Technology et à la Skowhegan School of Painting and Sculpture. Elle est professeure d'art à la City University of New York / Baruch College. Sa pratique porte sur les modes de production des choses et le sens de ces procédés techniques. Si ses œuvres semblent généreuses, elles font souvent appel à des ruses. Son travail a été exposé à de nombreuses occasions aux États-Unis et en Europe. En 2019, elle a présenté une exposition personnelle intitulée « There Must Be Some Way Out of Here », à l'Aldrich Contemporary Art Museum, à Ridgefield, dans le Connecticut.

Les éditeurs remercient Jean-Pierre Greff, directeur de la Haute école d'art et de design – Genève, Julie Enckell Julliard, responsable du Développement culturel de la HEAD – Genève, Anthony Masure, responsable de l'Institut de recherche en art et en design de la HEAD – Genève, et Charlotte Laubard, responsable du département des arts visuels de la HEAD – Genève, qui ont accompagné ce projet et, à des titres divers, ont rendu possible la publication du présent ouvrage.

Ils tiennent à exprimer leur reconnaissance tout particulièrement à celles et ceux qui leur ont généreusement accordé des entretiens : John M Armleder, Pierre-Olivier Arnaud et Julie Portier, Christian Bernard, Gabriele Di Matteo, Sylvie Eyberg, Christian Gonzenbach, Wade Guyton, Fransje Killaars et Roy Villevoye, Stéphane Kropf, Pierre Leguillon, Anita Molinero, Émilie Parendeau, Claude Rutault, Zoë Sheehan Saldaña, Wim Starkenburg, Joëlle Tuerlinckx, Remi Verstraete, ainsi qu'à Lindsay Aveilhé, Thomas Bonny, Ludovic Bourrilly, Thierry Davila, *l'Estate* Sol LeWitt, Dario Gamboni, John Hogan, Jessica Lin Cox, Sara Martinetti, Mathias Pfund, Salvatore Russo, Marie Sacconi. Un grand merci également à toutes les personnes qui les ont aidés dans leur recherche d'images : Camille Gouget (galerie Thomas Bernard – Cortex Athletico, Paris), Melanie Harl (Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienne), Charlotte Quiblier (Musée Picasso-Paris), Farah Tounkara (Palais de Tokyo).

Les participant.e.s aux séminaires qui se sont tenus à la HEAD – Genève dans le programme du Work.Master ont contribué à la prise de forme de leurs réflexions. Que soient ici remercié.e.s notamment Yvan Alvarez, Johana Blanc, Anaïs Bloch, Grégory Bourrilly, Arnaud Cuérel, Anjesa Dellova, Young Kim, Arnaud Sancosme et Vanessa Urben.

Ce livre est issu du projet de recherche « Le faire comme cheminement. La technique artistique à l'épreuve du refus du métier dans la pratique contemporaine », conçu par Ileana Parvu avec la contribution de Valérie Mavridorakis, financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) et mené à la HEAD – Genève par Jean-Marie Bolay et Bénédicte le Pimpec. La publication de la version numérique de cet ouvrage a également bénéficié de l'appui du FNS.

Jean-Marie Bolay (\*1984) est historien de l'art, formé aux universités de Genève et de Francfort-sur-le-Main. Il s'intéresse tout particulièrement à l'art contemporain et à l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme. Il a ainsi été amené à étudier et à interroger le travail de l'artiste français Alain Bublex avant de se consacrer à l'artiste et théoricien de l'art György Kepes. Sa thèse de doctorat a été publiée en 2018 aux Métis Presses, sous le titre *György Kepes. Du langage visuel à l'art environnemental*.

Bénédicte le Pimpec est commissaire d'exposition, diplômée des beaux-arts de Brest et d'un master en pratique curatoriale de la HEAD – Genève. Elle a collaboré avec diverses institutions, telles que le Palais de Tokyo (Paris, 2013), le Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (2016-2018), Kunsthaus Langenthal (2018) et le Centre national des arts plastiques (Paris, 2019). Elle a participé à plusieurs résidences, notamment à la Fonderie Darling (Montréal, 2017), à das weisse haus (Vienne, 2014), à Astérides (Marseille, 2015) et, plus récemment, à Bombay, au Mumbai Art Room (2019). Dans le cadre d'un projet de doctorat, elle mène actuellement des recherches sur un groupe d'artistes et d'activistes new-yorkais qui ont travaillé aux États-Unis dans les années 1990.

Après avoir enseigné à la HEAD – Genève de 2008 à 2018, Valérie Mavridorakis est actuellement professeure d'histoire de l'art contemporain à Sorbonne Université. Ses recherches portent principalement sur l'art américain des années 1960 et 1970, en relation avec des problématiques culturelles diversifiées. Auteure de nombreux articles sur des artistes tels que Carl Andre, Richard Artschwager, Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback, Robert Smithson, etc., elle a entre autres édité l'anthologie *Art et science-fiction: la Ballard Connection* (Mamco, 2011). Son travail éditorial s'attache notamment aux textes d'artistes (Mel Bochner, *Spéculations – Écrits, 1965-1973*, avec Christophe Cherix, Mamco, 2004, ou Victor Burgin, *Scripts*, Mamco, 2016). Son ouvrage sur l'œuvre de Siah Armajani (1939-2020), *Siah Armajani, pragmatisme et anarchie*, est en cours de publication aux presses du réel.

Ileana Parvu est professeure d'histoire et de théorie de l'art à la HEAD – Genève. Ses recherches – sur les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, sur des artistes des années 1980 et 1990, sur la décennie 1970 en Roumanie – ont porté une attention particulière à l'intrication de l'histoire et de la théorie de l'art, à la matérialité des œuvres et à leurs modes d'exécution. Elle est l'auteure de *La peinture en visite. Les constructions cubistes de Picasso* (P. Lang, 2007) et l'éditrice de *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art* (Métis Presses, 2012). Son livre *La consistance des choses. Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné* paraîtra en 2021 aux Presses universitaires de Provence. Elle a été la porteuse principale du projet « Le faire comme cheminement. La technique artistique à l'épreuve du refus du métier dans la pratique contemporaine » qui a été financé par le Fonds national suisse et dont le présent ouvrage publie une partie des résultats.

## Crédits photographiques

pp. 34-39: Bénédicte le Pimpec, Jean-Marie Bolay  
46: Ludovic Bourrilly  
64, 66: Jules Roeser  
70: Fabrice Gousset  
80, 82, 84, 86, 90, 92, 94, 98: Ilmari Kalkkinen  
106, 108, 110: Wim Starkenburg  
120: Christine Cadin  
122, 124 (haut): Coll. Fransje Killaars, Roy Villevoey  
124 (bas): Piet Dirks  
134, 138, 140, 142: Remi Verstraete  
152, 154, 160, 162, 164, 166: Émilie Parendeau  
168: Quentin Lannes, Émilie Parendeau  
178 (haut): Musée national Picasso-Paris /  
Philippe Fuzeau  
178 (bas): Musée national Picasso-Paris /  
Philippe Fuzeau / Coll. Billarant  
190, 194: TADZIO  
198: Jean-Christophe Lett  
200: André Morin  
202: Rebecca Fanuele  
210, 214, 216, 218, 220, 222: Christian Gonzenbach  
228: Wade Guyton  
230: Gunnar Meier / Wade Guyton  
236, 240: Wade Guyton  
250: Coll. Sylvie Eyberg  
252: Coll. Greta Meert  
254 (haut): Coll. Sylvie Eyberg  
254 (bas): Coll. particulière  
256: Coll. Greta Meert  
258, 262: Sylvie Eyberg  
264: Coll. particulière  
274 (haut): Coll. Luc Delahaye  
274 (bas): CRAC Alsace  
276: Pierre Leguillon  
280 (haut): Aurélien Mole / Courtoisie FNAGP  
280 (bas): Courtoisie The Island Club,  
Limassol, Chypre  
290, 296, 298, 308 (haut): Joëlle Tuerlinckx /  
Courtoisie Galerie nächst  
St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder,  
galerie Nagel Draxler  
308 (bas): Joëlle Tuerlinckx /  
Courtoisie Galerie nächst St. Stephan  
Rosemarie Schwarzwälder  
314: Joëlle Tuerlinckx / Courtoisie Galerie nächst  
St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder,  
galerie Nagel Draxler  
322: Antonio Maniscalco  
330 (haut): Gabriele Di Matteo  
330 (bas): Bénédicte le Pimpec, Jean-Marie Bolay  
334: Gabriele Di Matteo  
344, 346, 350: Zoë Sheehan Saldaña

## Impressum

Haute école d'art et de design  
HEAD – Genève

Jean-Pierre Greff  
Directeur

Julie Enckell Julliard  
Responsable du Développement culturel

Anthony Masure  
Responsable de l'Institut de recherche

Charlotte Laubard  
Responsable du Département des arts visuels

Direction éditoriale  
Jean-Marie Bolay  
Bénédicte le Pimpec  
Valérie Mavridorakis  
Ileana Parvu

Coordination éditoriale  
Jean-Marie Bolay  
Bénédicte le Pimpec  
Ileana Parvu

Conception graphique  
David Mamie  
Nicola Todeschini

Caractères typographiques  
Marcin Antique  
Px Grotesk

Traductions  
Jean-Marie Bolay

Relecture  
Marie-Claude Schoendorff

Impression  
La Buona Stampa

© les auteurs, les artistes,  
les photographes, les institutions  
et HEAD – Genève /  
Les presses du réel

Tous droits de reproduction  
réservés pour tous pays

Imprimé en Suisse

Publié par  
HEAD – Genève  
Les presses du réel

Distribution  
Les presses du réel  
35, rue Colson  
21000 Dijon  
www.lespressesdureel.com

En a-t-on vraiment fini avec la main dès lors qu'elle n'est pas au travail ? À l'opposé de ce que déclaraient différents artistes des années 1960, ne peut-on pas considérer qu'en dehors des processus d'exécution, elle est à même de mettre en forme ce qu'ils dénommaient « la conception » de l'œuvre ? N'y a-t-il pas lieu de s'interroger sur les fonctions qu'elle assume paradoxalement dans des pratiques de délégation ou dans des gestes qui ne requièrent pas a priori des compétences manuelles spécifiques ? L'artiste qui au contraire ne confie pas à d'autres la réalisation de ses pièces, est-il/elle forcément seul.e à faire œuvre ? Qu'en est-il des matériaux, des procédés, des outils ? Et comment est-il possible d'user du faire artistique pour penser les problèmes qui se posent dans le monde du travail ?

Telles sont les questions qui, dans ce livre, sont examinées depuis le point de vue de la production, au moyen d'une série de dix-huit entretiens. *Faire, faire faire, ne pas faire* déroule une réflexion plurielle et polyphonique, en réunissant les propos de divers acteurs et actrices de la réalisation des œuvres et de plusieurs générations d'artistes : John M Armleder, Pierre-Olivier Arnaud et Julie Portier, Christian Bernard, Gabriele Di Matteo, Sylvie Eyberg, Christian Gonzenbach, Wade Guyton, Fransje Killaars et Roy Villevoye, Stéphane Kropf, Pierre Leguillon, Anita Molinero, Émilie Parendeau, Claude Rutault, Zoë Sheehan Saldaña, Wim Starkenburg, Joëlle Tuerlinckx et Remi Verstraete.

