

Les uns parlent aux autres (de vous à moi)

À la fin des années quatre-vingt le *Journal of Contemporary Art* (né en 1988 à New York à l'initiative de deux artistes : Philip Pockock et John Zinsser) publiait plusieurs numéros entièrement constitués d'interviews d'artistes. Une série d'entretiens extrêmement pertinents, conduits par des critiques et/ou artistes, dont la brièveté reflétait avantageusement la dimension de *prise directe*.

L'impression que j'en garde est d'abord le fait d'existence – à cette époque encore – d'une communauté artistique (et son environnement proche) sans clivage de générations. Différemment, le culte jeuniste et l'extrême rapidité des consécration (et autres abandons) médiatiques, depuis une décennie, ont aujourd'hui conduit à une vraie et durable segmentation. N'en déplaise aux bonnes âmes, il faut bien constater que la « glaciation » immédiate des images et postures artistiques, tout comme le réchauffement né des ouvertures mondialistes, ne sont que les pendants d'une même climatologie faite d'excès inutiles, car sans usages, à l'origine de cet éclatement.

L'autre caractéristique marquante de l'initiative américaine était son souci pragmatique d'information. Rien d'historiographique, mais participer à la création du contexte produit par les œuvres au moment de leur apparition ou de leur relecture, et pas *a posteriori* décrire celui où elles se seraient inscrites. Informer sur les fictions décalquées du réel qu'elles lui substituent.

Aussi, lorsque Lionel Bovier et David Perreau imaginèrent sur une base finalement assez proche, la création d'une revue intitulée *Produits d'entretiens*, c'est avec beaucoup d'enthousiasme, et en plein accord avec Éric Troncy et Nicolas Bourriaud, que la décision fut prise d'inclure le numéro zéro de ce futur magazine dans ce qui reste à ce jour la dernière livraison annuelle de *Documents sur l'art* (n° 12, année 2000).

Hélas, le projet en restera à cet état de simple ébauche au dos d'une belle étude d'ensemble. Mais, le principe d'un ouvrage réunissant plusieurs conversations fut arrêté avec Lionel Bovier et Christophe Cherix, générant par là même une esquisse préparatoire plus précise : agréable mélange de traits incisifs (Parrino, Morris, Armleder), de courbes enveloppantes et d'investigations en obliques (Veilhan, Walsh et Mosset, Siegelau, Gygi), de parallèles mutuellement enrichies (Armaly sur Goldstein, Miller à deux reprises).

Des notoriétés volontairement inégales (qui ne préjugent pourtant pas de l'importance des propos tenus) et une diversité d'expériences comme de situations allant de l'entretien téléphonique à l'emploi du courrier électronique, de l'ambiance d'une séance psychanalytique à l'évocation de souvenirs à la fin d'un repas, de la parole laissée à l'échange croisé. Un tout où les effets de réverbération, les différents renvois, jouent comme autant de rebondissements dans l'unité d'un récit – celui-là même que l'on perçoit de plus en plus comme tel, au fil d'épisodes construisant les contours d'un territoire des œuvres en forme de quadrature circulaire...

Mieux donc : la promesse d'un album à colorier – paradoxalement moins intéressant pour sa connotation même de *Do it yourself*, que du fait qu'ici les couleurs soient précisément à chercher du côté de la peinture, entre New York, Genève et Paris.

Quand Dan Walsh prévient avec lucidité : « Une foule d'artistes croit à l'idée romantique que la peinture les choisit. La plupart ont toujours su qu'ils voulaient devenir peintres et ont investi dans le mythe de la peinture avant de penser sérieusement à sa dimension critique ou, plus récemment, à sa mort » ; et que Parrino se dresse pour renchérir : « J'ai commencé à peindre après la mort de la peinture » ; juste avant que la voix tout juste audible de Baudevin ne glisse : « De mes peintures, j'ai l'espoir qu'elles soient, en fin de compte, des peintures sans prétexte » ; et que pour finir Mosset ne s'emporte contre lui-même : « Je continue à peindre et mes toiles sont ce qu'elles sont. Pourquoi alors faire le malin en pensant qu'elles ne sont pas ce qu'elles devraient être ? Elles le sont certainement. »

Le tout dans l'espace d'une lecture.

Xavier Douroux

Fareed Armaly : *Jack Goldstein, « Artist Once-Removed »*

Cet entretien, mené par Lionel Bovier au printemps 2000, était destiné au deuxième numéro (jamais paru) de *MAG*, le journal édité par Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble. Réalisé en anglais par courrier électronique, ce texte a finalement été publié pour la première fois dans le catalogue de la rétrospective de Jack Goldstein organisée par l'auteur et Yves Aupetitallot (en collaboration avec Fareed Armaly) au Magasin (2 février-28 avril 2002). Il a été traduit en français par Frank Straszitz et il est republié avec l'aimable autorisation de cette institution. Fareed Armaly parle ici non pas de son travail d'artiste, mais de son programme au Künstlerhaus de Stuttgart, une institution qu'il dirige depuis quelques années. L'entretien porte plus précisément sur une exposition consacrée à Jack Goldstein et sur les liens tracés entre ce projet et celui de « haus.0 », titre générique de son activité curatoriale au Künstlerhaus.

Jack Goldstein est, à bien des égards, une figure oubliée de l'histoire de l'art récent. Comment vous est venue l'idée de l'exposition « Artist Once-Removed – On the Performances, Films, Records, and Paintings of Artist Jack Goldstein » présentée au Künstlerhaus de Stuttgart en 1999, et à quelles difficultés vous êtes-vous heurté pour la réaliser ?

L'œuvre de Goldstein m'intéressait depuis assez longtemps. J'estimais qu'il devait être présenté dans une perspective contemporaine mettant en lumière sa méthodologie – pas dans le sens d'une nostalgie

envers les années 80, mais en montrant comment ce corpus a incarné les plus importants changements survenus entre les décennies 70 et 80. Je l'avais souvent suggéré à des conservateurs, mais je suppose qu'ils voyaient surtout les aspects négatifs du projet : le fait, par exemple, que Jack Goldstein ait disparu de la scène artistique depuis dix ans, de même que son œuvre, à l'exception des peintures des années 80. Il était donc difficile, voire impossible, de trouver les films, une collection complète des disques, des documents visuels sur les performances, etc. Lorsque je suis devenu directeur artistique du Künstlerhaus et que j'ai pu envisager de réaliser ce projet, il m'a semblé que c'était précisément ces « aspects négatifs » qui devaient orienter et structurer l'exposition. La méthodologie de Goldstein reflète très exactement la domination croissante du privé, du système commercial et du marché sur les institutions culturelles à partir des années 80, en tout cas aux États-Unis. La galerie privée était devenue le vecteur d'un passage du marché de l'art au statut du « monde de l'art » et a indubitablement marqué, voire dominé, les programmes des institutions culturelles et les supports de la critique. Ce nouveau système plus « intelligent » devait favoriser une nouvelle pratique critique, bien entendue liée aux médias. Mais, comme l'a dit un galeriste new-yorkais fort connu, grand admirateur de Goldstein, à propos de la difficulté de trouver des matériaux de cette période : « Un collectionneur achetant un film ou un disque ??? »

Comment définiriez-vous exactement la méthodologie de Jack Goldstein, les relations que son œuvre établit avec les médias ainsi que les changements sociaux de l'époque ?

En apparence, l'œuvre de Goldstein est divisée en genres nettement distincts : performances, films, enregistrements sonores et disques, peintures. Tous résultent cependant d'une seule et même méthodologie, élaborée en réaction aux changements radicaux qui marquent le passage des années 70 aux années 80, particulièrement visibles dans la culture. Le projet veut attirer l'attention sur ces moments de transformation – moins sur les œuvres, donc, que sur la logique

interne de la démarche de l'artiste. La lecture des comptes-rendus de l'époque m'a rappelé combien il était évident que l'approche de Goldstein était fondée sur la notion de logiques de production restituées sous la forme d'œuvres d'art. Le travail de Goldstein ne reflète pas simplement la fascination exercée par la culture hollywoodienne, il montre que celle-ci est une nouvelle industrie globale d'une nature radicalement différente, tout en identifiant, peut-être de manière problématique ou encore irrésolue sur le plan philosophique, le spectateur comme la projection du « futur ». Ce caractère « irrésolu » est la dynamique qui informe son travail. Ses réalisations apparaissent comme des satellites de l'industrie idéologique sur le point de devenir planétaire, envoyant des signaux pour mesurer la profondeur de cette identification malaisée impliquant le futur et le public. Les œuvres frayent un chemin dans la jungle des discours philosophiques aujourd'hui associés à la période post-moderne. Par exemple, la notion d'une entité individuelle immuable, avec toutes les croyances qui l'accompagnent est alors réévaluée sous l'angle d'un nouveau (pour l'époque) système idéologique subsumé sous la notion de « spectacle ». Idéologiquement, cela reflétait les conditions de la nouvelle ère Reagan-Thatcher, d'un nouveau rapport de l'individualisme à l'État, en juxtaposant une série de changements radicaux de la culture populaire (caractérisés par la notion d'échantillonnage et associés au mouvement punk), avec le « nouveau globalisme hollywoodien » et le « secteur privé » du monde de l'art qui portait alors de nouveaux défis à l'ancienne autorité tutélaire des institutions (les musées). J'avais identifié une des orientations de Goldstein en lisant un texte du critique d'art Craig Owens datant du début des années 80, à propos du passage de « l'auteur en tant que producteur » à « l'artiste en tant qu'entrepreneur », se référant spécifiquement au modèle hollywoodien. Cette réflexion sur l'identité du « producteur », jugé sur la nature du produit final, témoignait d'une profonde compréhension des nombreuses facettes du processus de production. Une autre piste était la position « intermédiaire » de Goldstein, pris entre le minimalisme et le pop art, comme il le

déclarait, mais, de surcroît, s'inscrivant sur l'arrière-plan significatif, à mon avis, d'être un Canadien établi en Californie. Il me paraissait important de souligner une attitude canadienne spécifique de l'après-guerre, consistant à ré-examiner les disciplines artistiques par rapport à la société et aux médias. Le Canada, qui a une frontière commune avec les États-Unis, était manifestement assez proche du développement du capital « global » aux États-Unis après la guerre – la télévision privée, commerciale, en tant que nouvelle conscience du « melting-pot »... Pourtant, le Canada présentait des modèles sociaux différents, dont se souviennent certainement ceux qui fuyaient le Viêt-Nam dans les années 60, notamment dans les domaines de l'identité ou du pluri-culturalisme. C'était un modèle centré sur l'État, qui offrait à la société des chaînes de télévision publiques ainsi qu'un National Film Board accordant une grande importance à l'identité multiple de la nation. Au cours des années 70, par exemple, cet héritage pouvait se référer à l'ancien « gourou des médias » Marshall McLuhan, mais aussi à plusieurs des virulents critiques de la société popularisés par la télé et, par la suite, par Hollywood – qui tous étaient canadiens, mais que l'on croyait américains.

Dans l'exposition, vous avez privilégié certains aspects de la production de Goldstein, notamment les films et les processus de fabrication des images, au détriment de son aspect le mieux connu, c'est-à-dire les peintures. Pourriez-vous indiquer les principales articulations de l'exposition ? Et en quoi cela affectera-t-il la façon dont Goldstein est perçu par le public ?

« Artist Once-Removed » commence par faire état de la mystérieuse disparition de l'artiste Jack Goldstein depuis dix ans, puis donne des pistes d'interprétation par le biais de récits hypothétiques ayant trait à cette absence. Dans un sens, l'exposition fonctionne à rebours, en commençant par la fin, par cette « absence », pour tenter d'éclairer la production de l'artiste. Parallèlement, la situation institutionnelle informe la réalisation de l'exposition. Cette façon de procéder n'est pas un simple exercice intellectuel. Elle vise à mettre en lumière les conditions de travail de Goldstein :

séparer le personnage romantique de l'artiste de l'œuvre par l'entremise de la technologie et donner, à partir de cette position, une idée du présent en tant que reconstitution par des ensembles spécifiques de relations de production. Goldstein, en ce sens, était une importante figure de la scène des espaces indépendants, non seulement à cause de CalArts, mais à l'instar de tout un groupe d'artistes réuni autour de Hallwalls ou d'Artists Space à New York, il incarne ce glissement d'une scène à une autre, lorsque s'ouvre [la galerie qui le représentera pendant plusieurs années] Metro Pictures (un nom qu'il avait d'ailleurs suggéré). Ainsi, il était logique que je développe aussi ce projet dans le cadre du programme « haus.0 » [au Künstlerhaus, c'est-à-dire, littéralement : la maison des artistes] et des questions générales relatives à « l'espace d'artiste » et à son identité aujourd'hui. Le Künstlerhaus a vu le jour au moment du passage des années 70 aux années 80 et du changement d'ethos lui correspondant. « haus.0 » établit un lien entre l'avenir et les débuts de cette institution, lorsque l'atelier traditionnel n'était plus la seule option, mais qu'étaient proposés aux artistes de nouveaux ateliers de vidéo, d'audio et de techniques de l'image filmique, ainsi qu'un programme théorique international. Dans le contexte de l'exposition de Goldstein, « haus.0 » fait ainsi une déclaration importante, notamment en ce qui concerne notre rôle en tant que « qu'espace d'artiste » et la recherche, en opposition à celui, par exemple, d'entreprises établissant des collections dont le but est de revendiquer des pratiques artistiques « de gauche », engagées et critiques. L'exposition était présentée sur deux niveaux. Le premier se déployait à partir des « chaînes de fabrication » pouvant être lues, soit comme des œuvres isolées, soit comme des ensembles. Il était consacré aux trois médiums autres que la peinture : la dernière installation filmique (*The Jump* [Le Saut]), son dernier enregistrement – un album de 6 disques (*The Planets* [Les Planètes]) –, et les premières performances, représentées par les descriptions écrites de l'artiste (et enregistrées sur CD au Künstlerhaus). Les œuvres de Goldstein indexaient le sujet en tant qu'il se révèle sous divers éclairages

technologiques. L'un des avantages de cette installation des trois œuvres était de permettre de percevoir cet accent mis sur l'expérience des médias. Respectant la description de l'installation par Goldstein, le film 16 mm était projeté sur un mur sur lequel était tracé un cadre avec de la peinture orange fluorescent (du type utilisé pour la signalisation routière), éclairé à la lumière noire. La section son avait un éclairage normal et la salle consacrée à la lecture des descriptions de performances était brillamment éclairée par les projecteurs du théâtre du Künstlerhaus. Le passage d'une technologie à l'autre était donc ressenti physiquement. Le second niveau permettait surtout d'aborder l'œuvre de Goldstein sous l'angle de l'information, avec des sections audio, imprimés, vidéo et en ligne. L'ensemble de 45-tours colorés était présenté dans une vitrine, tandis que le son pouvait être écouté sur CD. La section des imprimés réunissait les principaux catalogues et surtout un ensemble très complet des comptes-rendus et articles parus dans des revues d'art. Ces documents permettaient de suivre la façon dont ses peintures avaient pénétré le discours sur l'art aux États-Unis. Le site web « haus.0 » permettait de consulter en anglais et en allemand les principaux textes du catalogue ainsi que d'autres documents.

En présentant l'œuvre de Goldstein dans le contexte renouvelé de ces logiques de production, vouliez-vous également re-formuler votre propre analyse des années 80, autrement dit reconstruire la représentation de cette décennie ?

Oui, dans le sens de l'introduction d'un « scénario », parmi d'autres qui m'intéressent aujourd'hui. Les films et performances de Jack Goldstein portent la marque du minimalisme du début des années 70, puis des mutations de la figure de l'artiste en tant qu'auteur, problématique qui a marqué les années 80. Cela a conduit à la construction du sujet à travers l'imagerie du pouvoir et de l'argent de Hollywood, à une époque où Hollywood commençait à peine à assurer sa domination sur l'imagerie, en attendant celle de la future globalisation de l'économie. L'évolution des œuvres sonores des années 70 et du début de la décennie suivante est analogue : elles

étaient créées à partir d'anciennes musiques de cinéma trouvées dans des archives sonores. Ces œuvres, qu'on pouvait déployer comme installations ou voir comme des objets, étaient fabriquées en vue d'une distribution, sous la forme marchande de disques 45- ou 33-tours. Même les peintures, en tant que forme de production particulière réagissant spécifiquement à la nouvelle demande d'images du marché (cet aspect était particulièrement discuté dans les textes critiques de l'époque), constituaient de véritables pièges sémiotiques ramenant à la surface les enjeux récurrents de la démarche de Goldstein. Dans ses pièces cinématographiques et sonores, il avait d'abord essayé de rendre la structure transparente pour le public, passant des références minimalistes à une perception d'ordre idéologique. Appelez cela un résultat indiciel ou simplement une « fenêtre d'opportunité », il n'en indiquait pas moins, à travers ses images, l'échelle de la production médiatique globale en mettant le doigt sur la signification économique de la nouvelle structure iconique et idéologique, créant un nouvel espace narratif, un espace « contrarié ». Sa dernière série de disques, *The Planets* de 1984, utilise le son et l'ambiance sonore de divers films de science-fiction, remixés, arrangés et présentés sous la forme d'une « suite » de six disques. Dans ces œuvres, le contraste avec le spectacle « à immersion totale » des années 80 et l'époque précédente était particulièrement manifeste : le langage qu'il utilisait était non plus structuraliste ou minimaliste, mais un mélange de catégories venant droit de l'ère punk, avec ses échantillonnages, mixages et disques pour DJ, la sélection abrupte ne créant jamais un récit abouti, ignorant la certitude, l'humour ou le pathos, mais renvoyant au fragment en soi, la signification ou résidu idéologique ne prenant corps que dans ce nouveau cadre. La recherche sur l'œuvre de Jack Goldstein finit par devenir l'archéologie d'une époque caractérisée par des failles et par une évolution incertaine. Si l'on considère que les pratiques artistiques reflètent des phénomènes socio-politiques, alors, dans cette époque, la notion de « pureté » d'une position bascule dans l'inconnu. Prenez, par exemple, le déplacement qui

s'est produit entre 1965 et le minimalisme réducteur du milieu des années 70 : l'on passe de la production de structures finies, intégralement perceptibles par le public, à l'application de ces postulats à la définition même de la pratique, comme dans les démarches dites post-studio, c'est-à-dire qui rendent visibles le rôle et le travail de l'artiste en se détachant des conventions du soi-disant mystère alchimique de l'atelier. Or, les discours et les mouvements qui inaugurent les années 80 n'opèrent plus dans des paramètres aussi clairs. Il est évident que l'on devrait repenser ce que peut signifier la réalisation d'objets « perceptibles » ou « transparents » dans le contexte de la nouvelle économie de l'image qui caractérise le marché de l'art des années 80. En ce qui concerne Goldstein, qui s'est arrêté de produire exactement en 1991, si l'on relie cette problématique à la nouvelle idéologie du Spectacle, dont le développement est déterminé ou du moins orienté par l'imaginaire social, ces pistes ne tarderont pas à être mieux indiquées sous la forme de travaux théoriques, d'écrits inspirés par les discours féministes ou post-colonialistes, de nouvelles associations et de nouvelles recherches encore à venir.

John Armleder : *Schmuck*

Entretien réalisé avec John Armleder et Ingrid Martraix pour le magazine *Documents* (Dijon) en 1996. S'inscrivant dans la perspective de recherches menées par les auteurs sur le groupe d'artistes/maison d'édition/librairie galerie Ecart et, plus généralement, sur la réception de Fluxus et les réseaux d'espaces alternatifs européens des années 70 (recherches aboutissant, d'une part, à l'exposition *Ecart, Genève 1969-1982. L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Mamco et Cabinet des estampes de Genève, 1997, et d'autre part, au projet en cours de fondation des Archives Ecart, la présente discussion porte sur le magazine *Schmuck* (Beau Geste Press), un autre point de « l'Eternal Network » dont parlait Filliou.

Alors que chacun débattait de l'importance du processus de négociation dans la pratique conversationnelle, des qualités et défauts respectifs de Cousteau et Tazieff et de la névrose obsessionnelle à l'origine d'une menace, aussi célèbre que réelle, planant sur toute bibliothèque contenant des livres anciens : les dévoreurs de reliure à la colle de poisson, la discussion que nous avons prévue autour du magazine *Schmuck*, profitant d'autant de savoureux prologomènes, prit le tour que nous reproduisons ci-après. Elle eut lieu à Genève, le dimanche de la Pentecôte (comme il se doit), autour de quelques aliments qui n'étaient pas sans évoquer les volcans précédemment cités ou d'improbables monstres sous-marins de la même origine.

JMA : Schmuck, c'est bien entendu une insulte : « You, Schmuck ! »

CC : D'origine hébraïque, mais peut-être après une acclimatation new-yorkaise...

JMA : Un terme argotique couramment utilisé en Grande-Bretagne, en tous les cas.

CC : Relevante, si j'ai bonne mémoire, du champ sémantique de la joaillerie ?

JMA : Oui. Il s'agit de désigner une babiole, un bijou bon marché, de la camelote. Le terme n'est pas sans faire référence à la réalisation du magazine lui-même.

CC : Les différents numéros montrent pourtant une grande complexité de fabrication, comportant de nombreux ajouts, « inserts », petits livres et autres multiples – un peu à la manière de l'*Index Book* d'Andy Warhol.

JMA : Oui, mais sans pour autant qu'on puisse parler de reproduction de qualité. Le magazine était ronéotypé sur une presse de type Gestettner et utilisait un système de plage de cire impressionnée qui passait directement au flashage.

LB : Au principe de chaque parution du magazine, il y avait visiblement un regroupement géographique et national. Il existe ainsi un *Schmuck* français, hongrois, allemand, etc. Est-ce qu'un numéro suisse était prévu ?

JMA : Nous en avons parlé, mais il n'a jamais été réalisé.

LB : Pourquoi ?

JMA : Par paresse, sans doute...

LB : Qui sont les artistes à l'origine du magazine ?

JMA : David Mayor et Felipe Ehrenberg, tous deux éditeurs de Beau Geste Press. Pour autant que je sache, je les ai rencontrés à Londres par l'entremise de David Bryers, l'éditeur de *Pages* et de John Gosling, un artiste que nous avons par la suite exposé à la galerie Ecart à plusieurs reprises. A moins que cette rencontre ait eu lieu auparavant...

IM : Dans une de ces librairies anarchistes, dont tu parlais tout à l'heure, peut-être ?

JMA : Peut-être...

LB : À moins que cela prenne place après ce « workshop » que tu as suivi avec John Epstein en 1968 ?

JMA : Peut-être... Cela pourrait tout aussi bien être via la lecture de publications de Beau Geste Press ou la rencontre de Genesis P.-Orridge... En tout cas, ils habitaient une ferme transformée dans le Devon, cette région avant la Cornouaille où les elfes et les druides sont toujours très présents. Le Devon est une campagne striée de routes plus profondes que les champs environnants, ponctuée par la mer, les vagues, les Vikings et des auberges où se consomme le délicieux « Devonshire Cream Tea ». Le groupe autour de Beau Geste formait une communauté, où passaient nombre d'artistes (en visite ou en résidence). De façon parallèle au « network » du *mail art*, cette communauté était en liaison avec d'autres éditeurs européens et américains – comme elle le sera, par exemple, avec Ecart à Genève dès 1974.

IM : Pour en revenir à ces éditions nationales, les éditeurs faisaient-ils appel à un « guest editor » choisi dans chaque pays ?

JMA : Il s'agissait plutôt d'un réseau, avec ses correspondants locaux qui faisaient eux-mêmes appel à d'autres correspondants. Et ainsi de suite...

CC : Existait-il un véritable public pour le magazine ?

JMA : Au début, non. Si on prend l'exemple d'Ecart, qui de toute façon n'avait pas de public, c'est seulement vers 1978 que la librairie vendait régulièrement quelques exemplaires de *Schmuck*.

LB : On constate, à la lecture de ces numéros, de nombreux parallèles entre Ecart et Beau Geste Press.

JMA : Il s'agit véritablement du « network » du moment. L'idée la plus partagée à cette époque était de faire des œuvres hors du contexte institutionnel, de faire, par exemple, des livres très rapidement, sans la consécration qui s'attache traditionnellement à la parution d'un ouvrage, sans le temps de conception ou la lourdeur de réalisation généralement impliquée par une telle entreprise. Le petit éditeur indépendant est d'ailleurs une véritable tradition nordique...

Une des réalisations de Beau Geste les plus emblématiques de cette conception est un livre conçu et produit pendant un voyage en train, depuis Edimbourg jusqu'à un lieu d'exposition, à l'aide d'une presse portable. C'était une façon de sortir du schéma donné de la culture institutionnalisée et finalement, dans un esprit très Fluxus, affirmer que l'art peut se faire n'importe où et n'importe comment.

CC : Il est d'ailleurs assez difficile de discriminer dans la production de l'époque entre œuvres périphériques et centrales.

JMA : Comme beaucoup d'artistes de Fluxus, de nombreux participants du groupe de Beau Geste Press ont ensuite changé de direction sans avoir constitué un véritable corpus d'œuvres. Quelqu'un comme Filliou, au contraire, a fait montre d'une véritable ténacité. C'est peut-être ce qui distingue quelques artistes de l'époque d'un type de production alors extrêmement diffuse et aujourd'hui retombée dans l'oubli.

IM : Dans le *Schmuck* français (n° 6, 1975), on trouve pourtant des contributions de Boltanski, Filliou, Le Gac, Gerz, Gette, etc., qui attestent d'une certaine durée de la qualité des choix éditoriaux.

JMA : Ces artistes travaillaient alors beaucoup dans le champ de la poésie visuelle. En traversant ce format, ils ont logiquement croisé des éditeurs indépendants. Ensuite, leur travail a pris cette forme consacrée qu'on leur connaît aujourd'hui, alors que d'autres artistes faisant des travaux de même niveau (et parfois même d'un niveau supérieur) ont bifurqué sur autre chose et disparu de l'histoire. Ici, le parti pris national est un thème de convenance. Il ressortit à des préoccupations pratiques, plutôt qu'à des volontés de regroupement esthétique et/ou qualitatif.

CC : Pourtant, cela pourrait apparaître comme contradictoire vis-à-vis de la volonté internationaliste du *mail art*, dont tu signalais pourtant le fonctionnement parallèle.

JMA : Non. Il s'agit ici d'une forme de guide de voyage, plutôt que d'une quelconque thématique nationale.

LB : J'aimerais revenir sur cette opération de confiscation de l'appareil médiatique que constituent ces presses improvisées.

JMA : C'est surtout, avant d'être une critique de l'appareil idéologique des institutions et avant de constituer un engagement politique déterminé, un mode de vie alternatif. La dimension alternative induit une économie globale des rapports au monde : aux modes de production, aux œuvres, aux réseaux de diffusion, etc. Ce n'est pas très différent de ce qui se passait à Ecart, où Dougal, l'imprimeur, imaginait des solutions pratiques et forcément non-conventionnelles, anti-institutionnelles, aux problèmes d'édition que nous nous posions.

CC : On relève pourtant une esthétique extrêmement individuée dans la production de l'époque – et cela d'éditeur en éditeur.

JMA : Ce sont les moyens qui ont déterminé cette esthétique. L'idée de faire simple, économique et vite, l'idée de s'approprier les presses des autres, c'est-à-dire les tampons, les « Xerox », etc., ont provoqué l'apparition d'un certain nombre de solutions formelles. De plus, la communauté de Beau Geste vivait, à proprement parler, *sur* ses appareils ; l'élaboration pouvait alors devenir plus complexe, s'assortir de collages, de techniques mixtes d'impression, etc. Il ne faut pas oublier non plus qu'on cherchait à ne pas s'ennuyer, à éviter le travail à la chaîne de l'édition : on préférait donc toujours des exemplaires extrêmement variés et dissemblables...

CC : En somme, tu établirais pour ce type d'objets un parallèle avec le développement de ce que Buchloh a appelé une « esthétique administrative » dans l'art conceptuel.

JMA : Il s'agit d'une esthétique qui réhabilite l'image imparfaite et exploite des procédures simples ou issues du quotidien ainsi que des moyens techniques de proximité. Non pas une documentation de l'éphémère, qui véhicule à cette époque un sens de la culpabilité parce qu'on y voit une forme de rentabilisation, mais une capacité de faire quelque chose en toute impunité de la paternité des idées. Plutôt que d'appropriation, on devrait parler de *reprise*.

LB : Il est singulier de constater combien à cette époque et pour la mise en application de ces idées, l'imprimé joue un rôle central.

JMA : Cela relève de l'économie du projet. En voulant avant tout rendre disponible un travail et le transmettre, se met presque naturellement en place une exploitation systématique de la disponibilité des moyens de l'imprimé. Produire un billet dadaïste impliquait de tout autres moyens : dans les années 70, il suffit de détourner les appareils mis en place pour la bureaucratie.

LB : Mais, aujourd'hui, alors que ces moyens sont plus que jamais faciles d'accès, comment expliques-tu le peu d'initiatives intéressantes en ce domaine ?

JMA : D'une part, il y a certainement eu, à un moment donné, surabondance de ce type de production. Le développement est en effet exponentiel : des cent acheteurs de *Schmuck*, cinquante vont réaliser le leur et le diffuser à leur tour, en une avalanche d'imprimés qui n'est pas sans évoquer celle que provoque le *mail art* au même moment. Se produit alors une espèce de nivellement qui, finalement, est peut-être le projet même de l'époque : rien de bien, rien de mauvais... C'est ce qui provoque, par exemple, l'abandon par Ray Johnson de toute activité (et venant d'un des pères fondateurs de cette pratique, le geste est emblématique). Le *mail art* était en effet devenu une véritable poubelle en mouvement : tout étant susceptible d'être envoyé, il finissait même par ne plus rien rester dans les poubelles... D'autre part, je ne suis pas sûr qu'une statistique des petits éditeurs aujourd'hui ne révélerait pas un nombre égal, sinon supérieur, à celui que pouvaient connaître les années 70.

LB : Oui, mais hors certains livres d'artistes et quelques « flyers technos », que dire de l'indigence d'ambition de telles productions ?

JMA : La plus grande différence réside dans le degré d'investissement respectif dont cette activité se voit créditée. À l'époque, c'était d'abord un projet de vie. Et, comme pour nous-mêmes avec Ecart, on finissait par perdre intérêt pour tout sauf cela. La situation actuelle est noyée par d'autres productions de genres extrêmement divers et la communauté artistique ne se borne plus à être un ensemble de communautés d'intérêt placées en réseau. Dans les années 80, le public s'élargit, en même temps que disparaissent

les nécessités économiques de produire des œuvres de la façon dont procède Beau Geste Press. Par cela même, l'esthétique des années 70 perd son ancrage et se délite. Enfin, on invente d'autres utopies de communication et de diffusion anti-institutionnelles : la vidéo, le fax, Internet... On oublie souvent, également, que la difficulté que rencontraient les artistes à exposer leurs œuvres s'est passablement atténuée.

CC : N'est-ce pas également que l'imprimé possède une dimension de proclamation proche de la propagande qui s'assortit mal du retour actuel aux catégories traditionnelles ?

JMA : Je pense que c'est principalement la rapidité des institutions à réagir aujourd'hui sur une scène internationale qui contraste avec le faible volume d'institutions progressives d'alors. En outre, Beau Geste Press aurait aujourd'hui, avec le même contenu, une autre signification, le sens d'une production donnée étant toujours sujet à modification à chaque mise en jeu nouvelle et en fonction du contexte environnant.

CC : Aujourd'hui, et j'en veux pour preuve l'ouvrage que tu viens d'éditer avec Lionel (*Never Say Never*, Offizin Verlag, Wintertour 1996), on a facilement recours à un système d'édition qui implique des coûts réels, des imprimeurs de qualité et une diffusion internationale, sans pour autant craindre que cette infrastructure ne vienne corrompre le message.

JMA : Sans doute. Ceci dit, la corruption est peut-être désormais réciproque : il est beaucoup plus facile de réaliser aujourd'hui un tel livre qu'il y a vingt ans. Et si l'aspect technique d'une telle réalisation s'est démocratisé, la méthode confidentielle de diffusion de l'époque n'est plus efficace : ce serait prendre *Art Diary* comme base de mailing... énorme et inopérant. L'idée de faire un produit, de le mettre en jeu pour que d'autres reprennent à leur compte cette injection et fassent à leur tour un travail similaire, qui est à la base du système de production des années 70, ne fonctionne plus aujourd'hui. Il y a vingt ans, le multiple n'était pas à entendre comme équivalence entre plusieurs objets, mais comme multiplication conceptuelle, virale...

CC : N'est-ce pas dire aussi que les artistes étaient interchangeables, que la structure précède l'intention et la domine ?

JMA : C'est faire, comme dans Common Press, agir un éditeur comme un invité permanent, c'est reconnaître dans une production de masse dont la qualité est plutôt indigente, l'intérêt du support conceptuel.

Francis Baudevin

En 1987, Francis Baudevin s'est choisi une méthode de travail. Il réalise depuis lors ses œuvres en cherchant des compositions dans un univers graphique plus ou moins immédiat (emballages de médicaments, couvertures de livres ou logos d'entreprises), en éliminant toute indication linguistique, en agrandissant ces motifs selon une échelle appropriée ou support (dessin, toile montée sur châssis ou mur) et en reproduisant scrupuleusement l'agencement des formes et la nature des couleurs. Commencé en 1997, cet entretien par les auteurs était destiné à une série conçue pour le magazine *Flash Art International*, dont la seule occurrence publiée consiste en une conversation avec Fabrice Gygi (reproduite ci-après). Retravaillé et augmenté en 2000, ce texte trouva finalement sa place dans la monographie consacrée à l'artiste suisse, *Yeah/Okay*, qu'a publiée JRP Editions.

Pour tes peintures, tu utilises toujours des motifs issus de la culture populaire, puisque trouvés dans le domaine graphique quotidien. Comment conçois-tu leur relation au spectateur ? Qu'en est-il, par exemple, de ces tableaux qui sont basés sur des couvertures de collections de livres ou de matériel scolaire ?

En l'occurrence, les cahiers d'école évoquent l'enfance et ont été, pour cette raison, très facilement identifiés, bien que pour ma part je ne les aie pas utilisés durant ma scolarité, mais récemment découverts en papeterie. Je les ai choisis pour l'utilisation systématique des « angles arrondis », qui correspondait à une option graphique très tendance à ce moment. Toutefois le dessin à l'aide

d'un arc de cercle identique pour chacun des angles, sans tenir compte de la progression des motifs, crée un tracé plus bancal que celui facilité aujourd'hui par l'utilisation d'un Macintosh. Cette « anomalie » graphique et les couleurs « ton sur ton » suggèrent une esthétique rétro, comparable à l'engouement auprès des jeunes gens pour les survêtements de sport de leurs parents.

Cette étape particulière de l'identification « iconologique », au sens panofskyen du terme, basée ici sur un déjà-vu, constitue-t-elle un mode de fonctionnement normal (ou souhaité) pour tes œuvres ? Je n'attends pas du spectateur qu'il identifie avec certitude la source des peintures qu'il regarde. J'ai souvent constaté un doute immédiat qui accompagne l'identification, reconnaissant là, par exemple, le motif d'un grand magasin. Ce sont alors les noms de plusieurs grandes surfaces qui viennent à l'esprit. En tout cas, il s'agit surtout de percevoir ces abstractions géométriques comme relevant du domaine des images et non pas comme des élaborations auto-référentielles.

Quel rapport entretiens-tu avec le travail de John Armleder, qui développe souvent les citations en cascade, touchant aussi bien l'adaptation commerciale du vocabulaire abstrait des avant-gardes que le détournement de procédures commerciales par les artistes des néo-avant-gardes ?

Je pense que je ne fais que m'approprier des formes préexistantes, sans guère me soucier des questions de signature.

Mais il s'agit néanmoins toujours d'une citation... impliquant un décalage dans la signature ou dans la position d'énonciateur.

Certains emballages de médicaments sont conçus comme de véritables compositions d'art concret. Sandoz divise logiquement la surface de l'emballage par deux et quatre horizontalement, et par trois verticalement – un peu comme Max Bill.

Aujourd'hui que l'opposition figuration/abstraction n'est plus opérante, continues-tu à penser que certaines formes issues du vocabulaire de l'abstraction historique soient particulièrement pertinentes en regard de la production artistique ?

La récupération par la communication commerciale de ce vocabulaire indique très clairement son efficacité. Peut-être, pour un artiste aujourd'hui, le défi consiste à proposer des modèles compatibles avec une assimilation immédiate par les supports publicitaires. De cette compatibilité dépendra son succès. Sans toutefois porter de jugement sur ce type de stratégie, un aspect de mon travail consiste à désamorcer le principe de récupération.

Peux-tu concevoir une peinture qui ne soit pas auto-critique, c'est-à-dire qui ne fasse pas son deuil du dernier moment héroïque de la peinture ?

Certains artistes des années 60, tels que Robert Mangold ou Brice Marden, ou, plus proche de nous, Olivier Mosset, ont encore des implications, en regard de conceptions modernistes, que je respecte. Dans mon travail, s'il y a une forme d'ironie induite, je ne vois pas de cynisme. Sans les travaux de ces artistes à partir des prémisses du modernisme, je ne pourrais pas faire mes peintures avec la même conviction.

Est-ce à dire que la modernité est un projet encore inachevé ?

Oui, ce serait plutôt ce que j'utilise – ce vocabulaire approprié – qui constitue pour moi, aujourd'hui, une contribution au modernisme. Enfin je ne pense pas avoir fait les frais de la modernité, j'en suis issu, à ma plus grande satisfaction. Je lui dois donc bien ça.

J'ai toujours vu tes peintures comme des œuvres désenchantées, essayant de se placer dans un registre moyen, plutôt que de relever un quelconque défi. Peut-être est-ce aussi lié au fait que tu travailles sur des images d'une culture artistique qui s'est rendue soluble dans la culture visuelle quotidienne, plutôt que sur des formes et des questions « de peinture ». Qu'en penses-tu ?

Dans le désir d'être un artiste, il y a la volonté de faire de la culture à partir de son propre réel. De mes peintures, j'ai l'espoir qu'elles soient, en fin de compte, des peintures sans prétexte.

Est-ce à dire que les procédures d'appropriation sur lesquelles tu as fondé ta démarche relèvent moins du domaine des arts visuels que de celui de la musique (je pense, par exemple, au « sampling ») ?

Tu évoques le « sampling » et c'est vrai que le vocabulaire musical semble plus riche de termes, comme « tribute », « cover », « remix », pour recouvrir celui d'appropriation que les arts visuels. En fait, j'ai d'abord découvert les travaux de musiciens comme Peter Gordon et Rhys Chatham, avant ceux de Sherrie Levine ou Richard Prince. J'ai ainsi eu connaissance de concerts donnés à la Kitchen de New York, où les musiciens s'exprimaient dans un registre franchement rock, mais dans le contexte de la « new music », présentant une forme relativement traditionnelle dans une situation d'expérimentation. Ned Sublett, qui a collaboré aux projets de Laurie Anderson et de Glenn Branca, a même sorti sur le label de « new music » Lovely Music un véritable disque de « country ». Il en va de même pour la peinture que j'essaie de faire : elle présente un aspect conventionnel dans les formes qu'elle emploie, mais je désire en relancer le caractère expérimental.

Il serait en effet intéressant de demander à un producteur de « country music » s'il voudrait reprendre ce disque de Ned Sublett pour son catalogue. Et de savoir si Max Bill aimerait voir l'une de ses réalisations graphiques retrouver un destin pictural...

Fabrice Gygi : *Entretien*

Cet entretien a été réalisé par les auteurs en 1996. Il a été publié en anglais dans le magazine *Flash Art International*, annonçant une série de discussions avec des artistes suisses qui ne trouvera finalement pas de débouché éditorial. Il s'agit de la première publication de ce texte dans sa version originale française.

Ton travail emprunte ses matériaux à des activités comme le trekking et le voyage, au mobilier urbain temporaire ou aux événements officiels de l'État. Il articule donc des codes liés à l'habitat éphémère, à la protection et à l'ordre social.

Deux métaphores peuvent caractériser mon travail depuis une dizaine d'années : le redoublement de la peau et la couture. Dans les deux cas, il s'agit d'une activité à mi-chemin entre l'habit et l'architecture. Les tentes, brancards ou autres éléments que je construis intègrent dans leur fonctionnement une dimension nomadique, mais cette notion de déplacement cible le cadre institutionnel censé accueillir ces pièces. Mes performances (« récolte de poussière », « cueillettes urbaines », etc.) sont différentes, car elles mettent en évidence le corps et sa perméabilité à l'environnement social.

Dans tes œuvres, pointe sans cesse la figure de l'autorité. Comment articules-tu cette dimension au sein de ta démarche ?

Dans la performance *Authority Finger*, par exemple, je prétends soigner l'autorité en appliquant sur un fourreau qui recouvre mon index diverses décoctions, soulignant cette présence diffuse et ambiguë, insupportable mais inséparable de notre inscription dans

le monde. Du matelas qui protège des manifestants et qui se retrouve dans les escaliers du Mamco à l'affiche détournant un imprimé d'une société de sapeurs-pompiers volontaires, je tente toujours de montrer l'autorité comme elle apparaît dans la réalité, c'est-à-dire « naturalisée ». Tout citoyen est une figure d'autorité potentielle, car il est en position de capillarité avec l'ordre social. Ce qui m'intéresse, par conséquent, c'est de pointer l'autorité sous ses aspects les plus communs et les plus pervers : figure héroïque et civile du pompier, micro-sociétés comme les chorales, les fanfares ou autres associations populaires reproduisant une organisation de milice, etc.

Il est effrayant de constater que notre société n'arrive en effet jamais à se débarrasser de l'idée d'autorité.

C'est en quelque sorte une considération de cet ordre qui me motive dans mon désir de dissimulation : j'essaie, dans mon travail comme au quotidien, de ne pas être détectable, de ne pas être inscrit dans un quelconque registre – ni même dans ses marges. En 1993, j'ai réalisé un tchador que j'ai cousu et porté pour produire une image photographique. Le tchador est un masque et, par là, provoque souvent l'effroi. Pourtant, nous reproduisons ici même, avec nos voitures par exemple, ce genre de dissimulation. Ce qui est insupportable pour nous, c'est l'anonymat absolu. Si des femmes en grand nombre se soustrayaient à notre regard occidental avec des tchadors, je crois que nous en viendrions à les munir de plaques minéralogiques. Car cette image qui incarne la soumission permet paradoxalement la mobilité : ainsi, en Afghanistan, ce genre de vêtement traditionnel est utilisé pour transporter illégalement des armes !

Il semble que dans tes travaux récents, intervienne une autre dimension critique : en produisant des structures qui évoquent les tribunes officielles de fêtes populaires, des stands ou des podiums, tu révéles aussi au spectateur des vecteurs de la « mise en spectacle » du quotidien.

Ces constructions sont en effet des catalyseurs d'une activité de groupe et des éléments de désignation d'une manifestation dans un

lieu public. Ce sont les signes du rassemblement et de la structuration du spectacle. Ils assignent à chacun une place et un statut social, déterminent le rôle d'acteur ou de spectateur et, comme ils sont généralement loués ou prêtés pour une manifestation par la voirie ou la protection civile, placent l'événement sous le joug de certaines obligations ou contraignent la fête à n'être qu'une activité officielle de plus.

Dans cette optique, comment envisages-tu ta position d'artiste dans le système artistique helvétique ?

En tant qu'artiste, je profite du système d'aide et d'assistance de la Suisse, tant localement qu'au niveau fédéral, non sans remarquer que ce système tend à confiner l'artiste sur le plan national. Même si les responsables et décisionnaires suisses en matière culturelle désirent vraiment que les artistes qu'ils soutiennent puissent évoluer sur la scène internationale, le système officiel convertit inexorablement la création en patrimoine local. Procédant trop souvent par saupoudrement et visant le consensus, les institutions étatiques n'ont pas la souplesse du système commercial et n'offrent pas la même liberté que lui.