

Collection *Documents sur l'art*

Disponibles en français

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998

Eric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, 1998

Dan Graham, *Rock/Music Textes*, 1999

Robert Nickas, *Vivre libre ou mourir*, 2000

Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, 2001

Vincent Pécoil (éd.), *Prières américaines*, 2002

Nicolas Thély, *Vu à la webcam (essai sur la web-intimité)*, 2002

Eric Troncy, *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver*, 2002

Lionel Bovier & Christophe Cherix, *Prise directe*, 2003

Elisabeth Wetterwald, *Rue sauvage*, 2003

Chen Zhen, *Les entretiens*, 2003

Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, 2003

Fabian Stech, *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messenger, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, Hou Hanru, Sophie Calle, DGF, Ming, Sans et Bourriaud*, 2006

Disponibles en anglais

Robert Nickas, *Live Free or Die*, 2000

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 2002

Chen Zhen, *The Discussions*, 2003

Toutes les interviews ont été publiées dans la revue allemande *Kunstforum International* sauf l'interview avec Thomas Hirschhorn. J'adresse mes remerciements à Dieter Bechtloff, directeur de la revue *Kunstforum International*.

les presses du réel, 2006
www.lespressesdureel.com

Fabian Stech

J'ai parlé avec Lavier, Annette Messenger, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, Hou Hanru, Sophie Calle, DGF, Ming, Sans et Bourriaud.

lespressesdureel

Bertrand Lavier – *L'art est un lieu totalement paradoxal !*

L'entretien a eu lieu à Dijon en août 2004, deux ans après la grande rétrospective consacrée à l'œuvre de Bertrand Lavier au musée d'Art moderne de la ville de Paris¹.

Nous sommes ici rue Buffon. Buffon était un des grands esprits systématiques de la biologie. Est-il possible de développer une systématique des œuvres d'art comme Buffon l'a fait pour les animaux ?

Vous savez, Lévi-Strauss disait : « On classe comme on peut, mais on classe. » Et je pense effectivement que l'on peut tout classer. Il y a bien sûr de grandes catégories comme la peinture, le dessin, l'aquarelle, la sculpture ou l'installation. Cette dernière est une catégorie qui rentre souvent dans la sculpture. Les avancées que peuvent faire les artistes sont toujours mises dans des grands tiroirs. Cela n'implique pas forcément qu'il y ait une évolution, même si je pense qu'il y a quand même eu une évolution. « Systématique » est un terme beaucoup plus scientifique que « classification ». J'ai fait de l'horticulture, et il existe une discipline qui s'appelle la systématique.

1. L'entretien a été publié en allemand pour la première fois dans *Kunstforum International* 175, avril-mai 2005, p. 226-241.

C'est une discipline qui sert à reconnaître ce que l'on est en train de regarder. Or, c'est plutôt l'inverse. Ça vous aide à vous ouvrir à des choses que vous ne connaissez pas.

Et comment se passe l'évolution à laquelle vous croyez ?

L'art, c'est un lieu totalement paradoxal. Il y a toujours une avancée et son contraire. C'est paradoxal, parce qu'il y a une évolution qui ne progresse pas. En technologie, on voit manifestement qu'il y a un progrès ; entre un poste de télévision des années cinquante et un poste d'aujourd'hui, il y a une progression. Alors qu'en art, on ne peut pas dire qu'un tableau de Frank Stella ait progressé par rapport à un tableau de Malevitch. Par contre, il y a une évolution qui tient compte de ce qui s'est passé avant.

C'est-à-dire que le progrès va vers un but alors que l'évolution est un développement qui n'est pas forcément téléologique, qui ne va pas forcément vers quelque chose de précis ?

Oui. La phrase de Picasso l'illustre bien : « Je ne cherche pas, je trouve ».

On peut transgresser les classifications. C'est un de vos mécanismes de travail ?

Oui, c'est un des moteurs.

Comment pourrait-on alors situer vos œuvres au sein d'une systématique, même si vous transgressez les classifications ?

Ça dépend de celui qui classe. Prenons par exemple une œuvre qui parle précisément de cela, *Or not to be* ; c'est un bloc de peinture et un bloc de bronze. C'est une œuvre que les certains vont faire basculer dans la catégorie de la peinture parce qu'il y en a soixante

kilos et que d'autres du côté de la sculpture parce qu'elle est en trois dimensions et contient du bronze. C'est toute l'ambiguïté de mon entreprise ; selon la personne qui classe, l'œuvre appartient à une famille ou à une autre. Mais ce qui m'intéresse, c'est de faire flotter la réalité, donc la réalité des catégories, c'est-à-dire la réalité au sens le plus général du terme.

J'ai l'impression que vous dérangez le monde des objets parce que vous instaurez un nouvel ordre en les déplaçant et en les peignant. Il y a toujours superposition.

C'est très proche de ce que j'ai fait en horticulture – de la greffe. À partir de deux choses, une troisième émerge.

D'où vient cet intérêt de déranger, de débrider la logique, de mettre en évidence les frontières dans ce processus du paradoxe ?

Ça, c'est plus une question de psychanalyse que de critique d'art. Mais c'est bien que les choses se superposent. Je pense que cela répond à une nature extrêmement profonde chez moi. L'art contemporain a été pour moi le déclencheur de ma trajectoire ; il avait une dimension critique par rapport à l'Académie. C'est peut-être avec Manet que cela a commencé : un virus critique a été inoculé pour engendrer un certain type d'art, envers lequel j'ai eu spontanément une empathie. (Mais c'est surtout, je pense, parce que cela correspond à mon caractère profond.)

Il n'y a pas d'implication méthodique ?

Ah non, pas du tout. C'est une position par rapport au monde. C'est une certaine manière de se mettre un peu en oblique, pas de front.

Ce que je me demande, c'est vous avez fait de l'horticulture alors que votre père était notaire ?

Eh bien, vous savez, ou on fait la même chose que son père, ou on fait le contraire. Je ne pensais pas du tout devenir artiste. L'université ressemblait à une espèce de grosse usine à calibrer la pensée et je me disais qu'une grande école me donnerait plus de liberté, d'autant plus que c'était une école à l'air libre ; et pourtant je n'avais pas de passion pour l'horticulture. C'est donc un peu par hasard que je me suis retrouvé là dans cette école.

Ce n'était pas par simple opposition à votre père ?

Non, parce que je savais aussi que l'univers du notaire ne me plaisait pas.

D'ailleurs, c'est une profession « héréditaire », comme le sont certaines maladies.

Oui, et vous verrez qu'il y a un certain nombre d'artistes qui sont fils de notaire. Il y a Duchamp, Dali, Matisse. Il y en a d'autres, mais je ne sais plus. On pourrait d'ailleurs faire une exposition qui n'aurait aucun intérêt : « Les fils de notaire ».

Dans l'art, il y a des artistes qui sont tombés dedans tout petits, comme Beckett, qui disait : « Je ne suis bon qu'à ça. » Moi j'ai pris une autre voie, celle de faire exprès de faire de l'art. On vit totalement différemment ; c'est un privilège que nous donne ce monde de l'art : on a une grande liberté de mouvement, de pensée, de comportement. C'est une question d'éthique. Un exemple trivial : l'artiste, peut ne pas mettre de cravate à un dîner, c'est admis. Cet aspect-là a énormément compté pour moi, de savoir que c'était un univers où je pouvais jouir d'une liberté la plus grande possible. On est très loin de l'univers du notaire.

Mais par rapport à l'élaboration de vos œuvres, est-ce que dans l'art il y a véritablement une liberté ? Est-ce que vous pourriez changer de méthode ? N'existe-t-il pas dans ce milieu libre une

détermination extrême ? Est-ce que vous n'avez pas uniquement la liberté de choisir l'objet avec lequel vous travaillez ?

Si, mais c'est déjà pas mal. Si on regarde les œuvres que j'ai produites depuis trente ans, on voit qu'il y a une grande diversité formelle. Ce n'est certes pas un but en soi, mais ça m'amuse d'expérimenter des matériaux différents comme la peinture, le néon, la photo, la musique, le cinéma, etc. Encore une fois, c'est paradoxal ; le territoire de l'art existe spécifiquement mais il s'étend, il se développe. Ce qui est amusant, c'est de faire bouger la frontière, tout en étant derrière cette frontière qu'on fait bouger.

Il y a le champ de l'art et il y a le champ de Lavier. Est-ce que Bertrand Lavier dans le champ de l'art a la possibilité de faire complètement autre chose ? N'est-il pas plutôt déterminé que libre ?

Je pense que les artistes ont, dans le meilleur des cas, imposé une longueur d'ondes, comme une station FM. Alors, au bout d'un moment, quand on a la possibilité de dire que tel artiste est né sur 92.8, cela signifie qu'il a créé un canal ; mais il ne peut pas aller sur 94.2, parce que le canal est déjà pris ou parce que c'est une espèce de vide magnétique.

Dans le champ de l'art, l'artiste est donc obligé de faire agréer sa longueur d'ondes.

Oui. Cela prend un certain temps. Mais il faut aussi que cela corresponde à un goût. Si par stratégie on faisait faire à l'artiste complètement autre chose, ce que je conçois très bien, il faudrait que cela lui plaise. Ma liberté s'exerce aussi au niveau des choses qui me donnent une satisfaction et un plaisir. Et c'est vrai que là, on est toujours ramené à son propre code. Imaginez un travail qui ne serait que l'illustration de sa propre liberté ! Ce ne serait pas très intéressant

en soi, parce qu'il faut quand même que les œuvres aient un intérêt à être regardées. Je crois au pouvoir visuel des choses.

Mais sur votre canal, n'y a-t-il pas que des grésillements à cause de ce que vous appelez le « court-circuit ». Est-ce que ce n'est pas uniquement une manière de perturber ?

Il y a des grésillements, mais pas uniquement. Sinon ça ne serait qu'agaçant. Je prends souvent l'exemple du trompe-l'œil. Si on prend les objets peints, on peut dire que c'est une manière, un peu, de tromper la personne qui regarde. De loin, on voit un extincteur et puis on s'aperçoit, mais oui, qu'il est repeint, mais c'est tout de même un extincteur. Une fois que vous avez décodé un très beau trompe-l'œil italien par exemple, vous continuez à être fasciné par ce que vous avez vu, alors qu'un mauvais trompe-l'œil, une fois décodé, n'a plus d'intérêt. Je crois qu'il y a quelque chose de cet ordre-là dans le court-circuit. Vous avez ce petit glissement qui fait que vous êtes, après, dans une chose qui est une espèce de mouvement sans fin.

Dans l'exemple de l'extincteur peint, vous avez ce va-et-vient qui est même physiquement permanent, puisque l'extincteur est sous la peinture et que cet aller-retour, ce que vous pourriez appeler un grésillement, eh bien, il est sans fin.

Ne pourrait-on dire qu'il y a une couche sensible qui développe l'objet en soi, en tant que représentation ? Est-ce qu'il n'y a pas un rapport à cette possibilité de reproduire ? Est-ce que vous refaites les œuvres ?

Je dirais que c'est plus proche de l'art. Vous avez raison sur le plan très général, cela a beaucoup à voir avec la photographie. J'aime ce monde virtuel, comme une sorte d'ange qui planerait au-dessus du réel. C'est un rapport nouveau, un changement aussi important que la perspective. On a maintenant la possibilité de virtualiser un certain

nombre de choses qui planent au-dessus de la réalité. Moi je me sens tout à fait en phase avec ce phénomène. Prenons l'exemple du tableau de Rothko en 35 mm, qui illustre bien cela. Vous avez le Rothko et puis vous avez le cinéma qui tremble encore plus que le Rothko lui-même. Le médium essaie d'atteindre « l'éternité » du tableau, et une sorte de vertige vous prend.

Dans ce processus, c'est le spectateur qui change et c'est l'œuvre qui reste sur place ?

Bien sûr. On a vécu quatre-vingts ans avec ce théorème de Duchamp. Je trouve que c'était tout à fait valable pour lui parce qu'il n'y a pas d'autre solution que de considérer que c'est le regardeur qui fait le tableau quand il s'agit d'un porte-bouteilles ; en plus c'est le spectateur et le lieu qui font le tableau. C'est-à-dire que le fait que ce porte-bouteilles soit dans un musée qui sacralise cette cassette, ce mégot de cigare, et c'est effectivement Duchamp qui l'a bien montré. Et donc le spectateur est obligé d'intégrer cela pour que ce porte-bouteilles devienne une œuvre d'art. Hormis ce cas-là, tout le reste, c'est une connerie. Vous êtes changé par l'œuvre que vous regardez. Cela vous transforme pendant une seconde ou toute votre vie, ça dépend. Mais c'est quand même ce phénomène-là qui se produit. Et l'œuvre elle-même, vous en conviendrez, elle ne change pas.

Faire une archéologie d'objets triviaux, c'est aussi en rapport avec ce choix. Délibérément vous faites cet acte de conservation pour l'éternité.

Mais c'est parce que les objets triviaux sont ceux qui deviennent les plus rares, parce qu'on n'y fait pas attention. Une bouteille de Coca-cola de 1932, c'est rarissime aujourd'hui. Il y en a eu des millions de fabriquées mais on n'y prêtait pas attention, et je suis persuadé que c'est grâce à Andy Warhol qu'on a pu garder un souvenir précis de la boîte de Campbell Soup.

Dans les objets avec lesquels vous travaillez, il y a toujours la notion d'utilité qui est – contrairement à ce qu'on peut observer avec les œuvres de Duchamp – encore existante.

Potentiellement oui.

Même dans la Giuletta de 1993 où ce rapport à l'utilité semble persister.

Parce que c'est frais. Je vais vous expliquer pourquoi. Ma *Giulletta* est une œuvre qui demande un travail de maintenance énorme, elle ne supporte pas un gramme de poussière. C'est-à-dire que tous les matins, quand l'œuvre est exposée, il faut que ce soit nettoyé, il ne faut pas qu'il y ait de rouille, etc. parce qu'il faut qu'on ait l'impression que l'accident vient de se produire. C'est cela que j'appelle « frais ». Sans cette fraîcheur, la voiture devient une épave et on n'a plus l'impression qu'on pourra la réparer. Comme un Ed Kienholz ; c'est poussiéreux et il ne me viendrait pas à l'idée de le restaurer.

Par rapport à cette finalité dans laquelle l'objet qui est à la base de l'œuvre conserve son utilité, Kant définit la beauté comme « la forme de finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin² ». Et le goût pour Kant représente la faculté de juger « sans aucun intérêt³ ».

J'ai l'impression que vous essayez de réintégrer, de fortifier cette idée de finalité dans le sens d'une possible utilisation. Bref, que vous redonnez une valeur d'usage aux œuvres d'art, d'une manière matérialiste.

2. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*. Traduction d'Alexis Philonenko. Vrin, Paris 2000, p. 83.

3. *Ibid*, p. 73.

Oui. Il y a eu une grande époque de dématérialisation et moi je me suis employé à rematérialiser l'œuvre d'art. Et puis il y avait aussi l'aspect « duchampien », qui impliquait qu'il était hors de question de mettre une bouteille sur un porte-bouteilles ; ça, ce n'était pas possible. Donc comme on m'a beaucoup comparé à Marcel Duchamp, il était important de montrer que mon travail était différent, et une manière de le faire, c'était effectivement de mettre des bières dans le frigo peint ou dans le frigo qui était sur le coffre-fort, cela n'enterrait pas l'œuvre. Pour moi, c'était une façon simple, presque simpliste, de montrer que ça se passait à un autre niveau.

Je vous donne un autre exemple : une des premières œuvres que j'ai faite c'était un morceau de bois qui était décrit par un petit texte en français qui par la suite a été traduit en anglais puis de l'anglais en russe, du russe en allemand, de l'allemand en chinois, etc. Je refaisais l'objet en fonction de la nouvelle traduction et on voyait que l'objet changeait un peu. C'est une œuvre de 1976, qui s'appelle « Polished ». La première fois que je l'ai exposée, je me souviens, à New York, il y avait Joseph Kosuth. Ensuite à Paris. Tous, il y avait les gens d'Art and Language. Tous trouvaient que c'était très intéressant, mais cela leur aurait plu davantage s'il n'y avait pas eu le petit objet en bois dessous. Pour eux, c'était trop visuel.

D'ailleurs, il y a toujours une espèce de jansénisme dans l'art, qui tend à disparaître, qui veut que la couleur soit mal vue, c'est bien le cas de le dire. Il suffit pour cela de se rappeler le noir, le blanc, le cuivre de Carl André, les peintures grises d'Alan Charlton, Gerhard Richter, le côté bistre d'Anselm Kiefer..., une volonté de ne pas avoir de couleur.

Votre première œuvre, c'était...

C'était la vigne vierge « l'ampélopsis ».

Oui, j'ai vu plusieurs photos de cette œuvre, dont une en noir et blanc d'ailleurs.

Oui, oui.

Vous l'avez refaite après ou a-t-elle été réalisée une seule fois ?

Une seule fois.

Votre rapport au temps, vous avez dit dans l'interview pour Libération, il y a chez vous, toujours un peu la tentation d'antidater les œuvres ?

Oui.

Est-ce que ça vous est déjà arrivé ?

Jamais puisque je refais l'œuvre. Je n'ai pas besoin d'antidater une chose, je la refais. Antidater, c'est mal vu. Pourtant ça se fait, il y a plein d'exemples, on ne dira pas qui, mais on le sait tous. C'est un autre virus, un grain de sable dans la linéarité du marché. Certaines personnes disent : « Moi je préfère une œuvre de 2002 à une œuvre de 1980 parce qu'elle est mieux faite. » Et c'est vrai qu'il y a une question de métier. C'est Raymond Hains qui me disait : « Tu peins mieux qu'avant. » Oui, j'ai appris à peindre avec plus de brio.

C'est vous qui peignez vos œuvres ? Ce n'est pas quelqu'un d'autre ?

Ah non, c'est moi. C'est la seule chose que je fais mais c'est vrai. Pour les objets soclés, c'est un socleur, les néons, un néoniste, etc. Mais les objets peints, c'est toujours moi. Ce n'est pas par volonté. J'ai déjà essayé de sous-traiter ce travail à quelqu'un d'autre, mais ça n'allait pas.

Pourquoi ?

(rires) Ce n'était pas bien fait.

Non ?

Je vous assure. Il y a une technique qui va avec la surface, une manière de la traiter, de trouver la largeur de pinceau adéquate. Je n'ai pas d'assistant mais j'ai quelqu'un qui travaille de temps en temps avec moi. Souvent, je lui dis : « Essaie », mais ça ne va pas.

Comme la touche « Van Gogh », c'est ça ? L'impossibilité que quelqu'un d'autre le fasse à votre place.

Oui, mais peut-être que si je faisais l'effort de former quelqu'un pendant un an, j'y arriverais.

Vous avez dit qu'on ne peut mettre en valeur le style qu'avec des œuvres qui non pas de style. Pourquoi Frank Stella ?

Parce que je trouve qu'il s'agit d'œuvres qui se prêtent bien au néon, qui ont une construction qui s'y prête. Si on prend par exemple *Las Vegas*, il y a des néons, si on les cadre, il y a des Frank Stella. Je m'en suis aperçu après d'ailleurs. C'est plutôt sur des tableaux que sur un artiste. On ne pourrait guère le faire avec les récentes images de Frank Stella. Si je le faisais avec des Mondrian, tout de suite, il y aurait un air kitsch dans les images. Il y a une ambiguïté, une signalisation et puis je n'ai jamais travaillé avec du néon.

C'est complètement différent d'autres travaux qui utilisent des néons comme les œuvres de Mario Merz, Laurence Weiner ou encore François Morellet ?

Oui, parce que tous ces artistes se sont servis du néon comme un trait d'écriture. Seules les œuvres de Dan Flavin et moi peuvent se permettre d'être éteintes. Une fois que c'est éteint, il y a une matérialité qui ressort de cette multitude de néons qui fait que c'est très beau. Que ce soit Bruce Nauman ou presque tous les autres, les

artistes utilisent le néon comme une écriture, il n'y a pas cette idée de peindre avec le néon.

Comment choisissez-vous vos objets ?

Ça dépend des catégories. Les objets peints ou les objets superposés ? Les objets soclés par exemple. Il y a toujours le premier qui répond à une réflexion. Je vous donne deux exemples. Le premier objet peint, c'était un poste de radio. Si on entend de la musique qui sort d'un objet peint qui représente un poste de radio, on se dit que le poste de radio est sous la peinture. Pour tous les premiers objets de chaque série, ça correspond à cela, après c'est plus complexe. Pour les objets soclés, le premier c'était une serrure, parce que j'avais vu chez un collectionneur plein de serrures dogons sur une cheminée, comme chez vous. Il m'a dit que c'était un objet commun, pas rare du tout. Alors je me suis dit, pourquoi ne pas faire la même chose avec nos serrures qui sont aussi communes. Et après, je rentre dans ce monde d'objets africains, de ces objets soclés. Et je prends des objets qui sont proches de la typologie de l'objet soclé. Par exemple, j'ai fait un taille-haie qui ressemble finalement à un masque. Il y a des séries qui sont jusqu'à maintenant au repos. Par exemple quand j'ai scié des objets au cadrage de la réalité, comme les pylônes ou la moissonneuse. Les photos relief, elles, sont des représentations en trois dimensions d'une photographie. J'ai utilisé un des clichés de la photographie, une image de Marc Riboud où on voit la tour Eiffel. Beaucoup ont fait la même chose, et donc, j'ai fait scier une charpente métallique comme sur cette photo. On pourrait croire que l'on peut faire toutes les photos en trois dimensions. Mais non, ce n'est pas possible. Et le pylône dans le musée, c'était un peu la même idée, parce que l'espace autour devient la chambre photographique. C'est l'espace qui devient cadre de l'objet, or, dans la photo, c'est l'objectif qui cadre. Avec la photographie, vous pointez quelque chose qui est très important. Ça pourrait être un fil rouge dans ce que je fais.

Comme le cadrage des terrains de basket-ball, que j'ai montré la première fois chez Gibson à New York. En France, FR3 était venue filmer l'expo et le cadreur était perdu. Il me disait : « Vous avez fait mon travail parce que c'est déjà cadré. » Il ne savait pas comment cadrer quelque chose qui était déjà cadré.

Les tissus d'ameublement où il y a une fenêtre de peinture au-dessous sont également liés à ce processus de cadrage.

Il y a des associations bizarres, qui me font penser à Lichtenstein. Il y a des tableaux qui s'appellent « Intérieurs ». C'est comme s'il peignait votre appartement en 4 mètres sur 3 et qu'après on l'accrochait au mur. C'est cela, radicaliser. Si l'on prend du tissu d'ameublement qui est fait pour aller sur une porte ou un mur et qu'on en fait un tableau, c'est d'autant plus un tableau que c'est peint. On progresse comme ça. On ne pourrait pas imaginer que Lichtenstein soit l'une des inspirations de ces tableaux.

Qu'est-ce que vous pensez de Lance Armstrong ?

Je pense que c'est un grand problème de chimie.

Est-ce que ce n'est pas aussi une superposition ? Une machine posée sur...

Sur une bicyclette. (*il rit*)

Annette Messager – *Pinocchio au bordel*

L'entretien a eu lieu dans l'atelier d'Annette Messager à Malakoff en août 2005 à l'occasion de la 51^e Biennale de Venise qui lui a décerné le Lion d'or¹.

Est-ce que vous pourriez décrire votre installation à Venise ?

Vous voyez le pavillon français, très néoclassique. Entre les colonnes j'ai mis des rideaux, le pavillon est ainsi fermé. C'est une coutume en Italie, sur la place San Marco, quand il fait chaud, on met des rideaux pour se protéger de la chaleur, de la lumière. Je ne voyais plus mes voisins. C'est comme si j'avais été chez moi. J'ai voulu m'approprier l'espace et faire mon propre parcours. Le pavillon est très symétrique. Il y a une salle centrale et trois autres salles accolées, qui ont été rajoutées de chaque côté. On ne rentre pas par l'espace central mais par la salle de droite et là, j'appelle ça « le dehors ». J'ai fait trois parcours : « le dehors », « le dedans » et « le dessus ». « Le dehors » fait très grotte. J'y ai fait une forêt de traversins, tordus, pliés ; il y en a quasiment six cents, et entre ces traversins, il y a des formes noires, des formes de nez, peut-être de

1. L'entretien a été publié en allemand pour la première fois dans *Kunstforum International* n° 177, septembre-octobre 2005, p. 202-211.

la Comedia del Arte. À un moment, dans le vide, sont accrochés des organes humains, car Pinocchio n'a pas d'organes humains et voudrait pourtant être un humain ; et puis il y a des jouets. *Pinocchio* est en réalité une histoire sur la misère. Au sol, il y a un seul traversin horizontal qui fait un circuit, qui se cache et qui revient – c'est le traversin avec le pantin Pinocchio.

Pour le « dedans », j'ai condamné une porte. Il y a une sorte de gros drapé rouge qui sort de partout, des murs. On ne sait pas trop d'où ça sort, une sorte de grosse gorge. Pour moi, c'est une sorte de flot, de sang rouge et dessous il y a des choses qui sont éclairées. C'est comme un accouchement. C'est alors que Pinocchio est avalé par un requin – c'est dans l'histoire. Il est engendré et il devient un humain. Dans la dernière salle, c'est « le dessus », un trampoline qui est entièrement mécanisé, avec des vérins qui envoient de l'air et où sont éjectés des sortes de bouts de corps, des bouts de plastique, des bouts de sacs plastiques, c'est assez peu identifiable. Disons qu'il s'agit de matériaux de la maison. C'est l'éjection. Est-ce que c'est la mort ? J'ai mis des filets pour protéger et c'est devenu un peu comme un manège de cirque. Il y a aussi quatre néons pour renforcer l'aspect fête foraine. C'est par là que le spectateur ressort. En gros, voilà les trois étapes de cette histoire.

Quel rapport entre « Casino » et « Pinocchio » ?

En fait, il faut comprendre que si Pinocchio parvient à devenir un humain, c'est justement parce qu'il est un très mauvais garçon. Il ne voulait pas aller à l'école, ne travaillait pas, n'avait que des copains épouvantables. Il n'est que dans les mauvais coups et, finalement, c'est grâce à toutes ces aventures – sorte de voyage initiatique – qu'il devient un être humain. C'est un joueur Pinocchio : à chaque fois qu'il a trois sous, il les donne à quelqu'un en pensant qu'il va en gagner vingt. L'artiste aussi est un joueur. Un artiste ne veut pas aller au travail, ne veut pas aller au bureau. À chaque fois, à chaque nouvelle exposition, il joue sa vie, enfin, moralement, n'exagérons

rien ! En plus, Venise, je trouve que c'est un vrai « casino » ; la Biennale de Venise, c'est l'endroit où tout le monde vous juge. Casanova dit toujours qu'il va au casino à Venise. Aujourd'hui, j'ai d'ailleurs reçu une lettre d'une femme, que je ne connais pas, qui m'écrit que le mot « casino » a été inventé à Venise. Je ne le savais pas. Ce qu'il y a de très drôle, c'est que « casino » a plusieurs sens en italien. Au départ, cela voulait dire « la petite maison – casa », en fait, c'était un bordel. Quand Casanova allait au « casino », il allait au bordel. Et puis après, c'est devenu une maison de jeux, mais les Italiens, dans le langage courant, disent toujours « che casino », ce qui signifie « quel bordel ». Dans les journaux italiens, le titre de l'œuvre c'est : *Pinocchio – casino !* soit : « Le pantin au bordel ».

Pinocchio a quand même quelque chose d'humain, c'est son nez.

Oui, enfin, vous avez déjà vu un humain avec un nez qui grandit ; c'est un autre organe en général qui grandit. Pour moi, son nez c'est le cordon ombilical qu'il n'a pas. (Mais cette histoire du nez est assez curieuse.)

D'ailleurs, vous n'abandonnez pas tout à fait Casanova.

Casanova est un vrai pantin. Une vraie marionnette. Fellini voulait tourner *Pinocchio*. Il n'a pas eu l'argent ; on lui a demandé de faire à la place *Casanova*. Dans ce film, Casanova fait l'amour de manière mécanique, comme une machine, comme un pantin.

Ce qui vous intéresse alors c'est le devenir-machine de l'homme et le devenir-homme du pantin ?

Il y a une blague que connaissent tous les Italiens, qui est très étrange. Le père de Pinocchio s'appelle Geppetto, c'est le diminutif de Joseph. Geppetto est un sculpteur qui réussit à donner la vie à un morceau de bois, ce qui pour un artiste est assez fascinant. La

blague italienne raconte que Geppetto arrive au paradis et que Dieu lui dit : « Tu as toujours été un homme bien, droit et très pauvre ; s'il y a quelque chose que tu désires, j'essaierai d'exaucer ton vœu. » Geppetto répond : « Voilà, j'aimerais bien retrouver mon fils mais bon, mon fils n'est pas tout à fait mon fils, il n'a pas été conçu avec une mère, enfin, c'est compliqué, il était en bois. » Dieu va voir, il réunit son concile et revient avec le Christ. Geppetto voit le Christ et il dit : « Oh Pinocchio ! » Finalement le Christ se retrouve en pantin cloué sur du bois tandis que Pinocchio finit en humain, comme s'il y avait une sorte d'inversion de ces deux personnages.

Est-ce que vous connaissez le texte de Heinrich Kleist sur les marionnettes ?

Je ne le connais pas. Par contre, j'ai lu beaucoup d'articles sur ce texte et j'en connais des extraits. Entre autres, une étude sur les marionnettes et le romantisme allemand, qui est très intéressante.

Le texte de Kleist sur les marionnettes est assez étonnant par rapport à cette blague italienne. Les mouvements des marionnettes sont plus gracieux que ceux des hommes et ils sont plus proches de Dieu. Seul Dieu pourrait reproduire cette grâce du mouvement, parce qu'il en possède la connaissance absolue. L'homme, après la chute du paradis, n'a plus cette perfection. Est-ce qu'il y a un rapport à cette idée de perfection ?

J'ai souvent travaillé avec des marionnettes justement parce que, pour moi, elles sont une sorte de simulacre de nous-mêmes ou de notre mauvaise conscience. On les façonne avec de grosses têtes, joyeuses mais laides. On y met peut-être tous nos pêchés, toutes les choses qu'on ne veut pas voir, qu'on rejette.

L'interprétation parle plutôt d'ex-voto, de magie par rapport aux marionnettes et aux peluches. Or dans le texte de Kleist la recherche

est tout autre. La perfection est dans le mécanisme. La marionnette va basculer à un point précis parce qu'elle est mécanique et c'est cette nécessité qui lui confère la grâce.

Une telle interprétation ne change-t-elle pas le point de vue sur votre travail ?

Oui, je suis partie des ex-voto, mais je pense que le travail a évolué. Vous étiez à la « Documenta » il y a quatre ans ? J'avais installé une sorte de danse macabre avec des pantins articulés. Or, ce qui m'intéresse dans le mouvement, c'est, paradoxalement, la part des choses immobiles. Il y a une sorte d'attente, ce côté « alien » dans le travail, provoqué par le mouvement mais il y a toujours des choses dessous. Pourquoi l'histoire de Pinocchio a-t-elle survécu si longtemps et partout, au Japon, en Corée. Chaque culture a ses marionnettes. C'est assez fascinant. C'est donc une sorte de conscience de nous-mêmes, et finalement *Pinocchio* est très actuel avec les histoires de clonage humain, d'utérus artificiels, de robots, de chirurgie esthétique. Le développement de toutes ces expériences fait peur. On n'a pas envie de naître à partir de sperme congelé par exemple. On a envie de naître de personnes qui s'aiment. Le problème de Pinocchio, c'est qu'il n'a pas de mère ; il la cherche tout le temps.

Ce « devenir-machine » de l'homme apparaît dans votre œuvre avec la mise en mouvement de ce que vous faites, c'est-à-dire à partir de la Documenta.

Oui et non. Il y a eu une série en 2001 que j'ai appelée « Les Répliquants ».

C'était des sortes de grosses poupées, des personnages inertes et c'est à partir de là que j'ai commencé à créer du mouvement. J'avais envie que ça bouge, que ça se déballe plutôt et que ça tombe. Je ne crois pas que les marionnettes soient plus perfectionnées que nous. Au contraire, rien n'est plus perfectionné qu'un humain. Mais

aussi rien n'est plus mauvais. Cette espèce de perfection nous conduit à toutes les horreurs du monde.

Si on essayait de faire le lien entre ce que vous avez fait à la Biennale et une vos premières expositions en 1973, au musée François Rude à Dijon ?

Vous n'avez pas vu ça, vous ?

Non, mais...

Vous n'étiez pas né.

Si, si, j'étais né. Est-ce qu'il y a un rapport entre les deux ?

Oui il y a un rapport. Au tout début, lorsque j'ai fait la série *Les pensionnaires*, qui sont des petits moineaux, je les ai mis sur des jouets d'enfants avec des petits mécanismes et une clef. Ils étaient morts et ils tressautaient – c'était absolument horrible. Dans ces travaux des années soixante-dix, il y avait déjà des petits mouvements. Après j'ai abandonné. Peut-être qu'aujourd'hui le cycle bouclé.

En tout cas, le mouvement était déjà présent dans votre travail.

Oui, et je me suis appropriées petits moineaux comme des personnes humaines. C'était des choses mortes. Plus tard, j'ai utilisé des animaux empaillés mais pendant longtemps je n'ai fait que ces moineaux. Il y a des choses qui reviennent par à-coups.

Tout au début vous avez travaillé avec des cahiers d'écolier ?

Non, c'était des albums. À cette époque-là, on vendait des albums pour coller des photos. Je les achetais dans le commerce. Peut-être que j'en ai fait certains moi-même. Mais c'était des albums avec

une couverture dure qui donnait une allure un peu sérieuse. Je voulais que ça fasse sérieux. Je les appelais les *albums-collection*. Pour la série *Les Pensionnaires*, je m'appelais moi-même *Annette Messenger artiste* et pour toutes les séries des *albums-collection* je m'appelais *Annette Messenger collectionneuse*, puisqu'il s'agissait de choses découpées ou de broderies dessinées, enfin, cousues. Ensuite il y avait des travaux de couture ou des dessins ou des choses que je trouvais dans des magazines et des journaux. Sorte d'appropriation des choses qui m'entouraient. J'ai pris beaucoup de choses des magazines et j'ai utilisé des photos rephotographiées. C'était une sorte d'appropriation de mon quotidien.

Dans tous les catalogues, on classe cette première partie de votre travail dans l'art de l'appropriation. Personnellement, je trouve que votre travail est plus proche des collages de Hannah Höch que de l'appropriation.

Peut-être parce que je prenais possession des choses, d'une manière très personnelle. Il ne s'agissait pas d'un constat froid, mais plutôt d'une sorte d'obsession. Les hommes que je veux avoir, je les colle. Les femmes que je trouve trop belles, je dessine sur leur visage. C'était une sorte d'appropriation. D'ailleurs, je m'appelais *la collectionneuse*, avec ce que cela implique de trouble, concernant la collection d'hommes.

Il y a une notion psychologique dans cette appropriation. Il y a d'autres formes d'art que l'on classe dans l'art de l'appropriation qui ne travaillent pas sur ce niveau psychologique.

Je dirais presque que ça pourrait se rapprocher de l'art brut. J'aimais beaucoup l'art brut. Les cahiers d'art brut de Dubuffet, je les lisais souvent. Il y a des femmes qui découpaient dans les journaux les choses qu'elles aimaient. C'était aussi, dans les années soixante-dix, une tendance de l'art conceptuel. Il y a donc un mélange. Par

contre, je n'ai jamais suivi un dogme conceptuel ou minimaliste qui m'aurait riviée à une forme unique (des mots écrits par exemple), car, je voulais au contraire rassembler des identités. Un dessin, puis une broderie, puis un collage, puis une photo, des choses très diverses qui, pour moi, constituent la personne.

J'ai l'impression que votre travail vient plutôt d'une envie d'écriture.

C'est peut-être l'impossibilité d'écrire. Je me sens incapable d'écrire et j'adore les mots. C'est pourquoi, dans mon travail, les mots sont répétés comme une incantation, une litanie. Quand un mot n'a plus de sens, il devient une chanson. J'écris des conneries, mais pour moi les mots, ce sont les livres. Le dictionnaire, c'est ce qu'il y a de plus beau au monde. Les titres de mes travaux ont beaucoup d'importance pour moi, mais j'ai toujours pensé que si j'étais plasticienne, c'était le visuel le plus important, peut-être que cela ne se voyait pas au début, j'étais très timide et les choses étaient cachées. Le visuel est décisif. La forme et l'idée sont complètement liées.

En 1988 dans Mes travaux vous disposez des mots que vous reliez avec des photos. J'ai l'impression que c'est le moment qui précède l'ouverture vers l'espace dans les installations. Est-ce qu'il y a une relation ?

Oui, je n'ai jamais pensé à ça, mais effectivement, c'est possible. C'est le moment où j'ai d'ailleurs exposé au Consortium. Il y avait une colonne, comme une colonne de mots, et c'est vrai que c'était la première fois que l'œuvre commençait à se développer dans l'espace.

Mais cette notion d'espace, quelle importance a-t-elle dans votre travail ?

Elle est très importante. Si j'ai un espace et que je mets une chose toute petite au milieu, ça prend beaucoup de sens dans la relation

avec l'espace. Ce n'est pas un tableau qui a la chance d'être indépendant, d'avoir son cadre, sa propre autonomie. Ce que je fais est très lié à l'espace, depuis la série des *Chimères* – des photos découpées sur les murs. Je crois que je fais toujours la même chose depuis les petits livres. Tout était là, dans les idées, ça s'est développé, j'ai eu moins peur et voilà. Bien sûr, le travail avance avec l'évolution personnelle, avec l'âge, avec le monde qui nous entoure – qui ne m'encourage pas à l'optimisme.

Vous avez l'impression ?

Attendez, moi j'ai connu la pilule, la liberté d'avorter. Quand j'étais jeune, pas de peur du sexe, des maladies, de la mort. Aujourd'hui, même si je prends le métro tout le temps, il y a toujours la peur d'un attentat. On est actuellement en pleine guerre larvée.

Il y a eu toute une époque de combats, dans les années 68 ?

Il y a eu un combat porteur, qui est allé vers une victoire, qui est allé vers quelque chose de meilleur.

Mais des gens comme Houellebecq disent que notre situation actuelle est pour partie le résultat de ce combat. Je ne suis pas de leur avis d'ailleurs, mais...

C'est très réactionnaire de dire ça. Peut-être qu'il n'y avait pas besoin de faire la Révolution française et que les choses auraient évolué d'elles-mêmes. Ceci dit, la révolution a été faite. Aujourd'hui les combats sont différents de ceux de 68, qui ont apporté des choses, pour moi très positives. On vivait, juste après-guerre, dans un certain conformisme. Mai 68 a fait éclater beaucoup de choses...

Vous avez dit que c'est difficile de faire de l'art sur la durée, aussi difficile que de vivre avec un partenaire pendant longtemps. Un

travail est marqué par son temps. Il se fond et se confond avec une époque.

C'est pourquoi j'aime bien l'art brut ou l'art des fous, parce qu'ils ne sont pas datés. Ou un dessin d'enfant. Un dessin d'enfant aujourd'hui et un dessin d'enfant d'il y a trente ans, ce sont quasiment les mêmes. L'enfant fera presque toujours la petite maison, même s'il vit aujourd'hui dans une HLM. Il n'y a rien de pire que de dire : « C'est le travail d'un artiste des années soixante-dix, de la période conceptuelle. » C'est terrible pour un artiste d'avoir un tel tampon. C'est vrai qu'on dépend de son époque mais en même temps il faut essayer de la transgresser. Au début, je faisais un travail plus féministe qu'aujourd'hui. Ensuite les choses se sont résolues. Je ne dis pas que tout est résolu, mais je suis passée à autre chose. Un artiste se situe dans le temps, mais il n'est pas le même non plus.

Qu'est-ce que vous vous dites par rapport au fait que vous, vous êtes toujours là, et avec le Lion d'or, peut-être même à l'apogée de votre carrière ?

C'est difficile de répondre à cette question, mais je pense que je n'ai pas triché avec moi-même. Dans les années soixante-dix, personne ne s'intéressait à moi en France, mais j'ai continué. J'ai fait des expositions en Allemagne ou en Italie, mais peu en France, qui restait quand même un pays de machos. Mais j'ai continué. Les minorités ont une force parce qu'elles sont acharnées. Elles ont un combat à mener pour elles-mêmes et finalement peuvent déplacer des montagnes. Tandis que quand tout est donné, quand tout le monde vous admire très jeune, je pense que c'est beaucoup plus difficile de s'accrocher. Moi j'avais envie de faire mon travail, j'ai évolué suivant mon parcours personnel et je me suis imposée ; je pense que je n'ai pas triché vis-à-vis de moi-même. Maintenant Dieu seul sait...

Croyez-vous en Dieu ?

Malheureusement non. J'aime beaucoup les formes artistiques catholiques ; il n'y a rien de plus beau qu'une église, tout d'un coup la lumière, les vitraux. C'est dans les églises que vous trouvez les premières installations du monde. Ils sont forts, les catholiques. On se sent tout petit par rapport à cette aura. Ça m'a toujours fascinée. Déjà quand j'étais petite, j'aimais beaucoup les églises et les cathédrales, toutes les formes d'ex-voto qui sont là, les formes populaires d'offrandes de corps, et toutes leurs représentations. L'art, c'est une forme de religion, on croit à un bout de papier splendide avec trois taches de couleurs. C'est une croyance. Un Paul Klee, je trouve ça merveilleux, mais il faut y croire.

Je ne suis pas d'accord. C'est visuel.

Mais l'église, ce n'est pas visuel ?

Oui, mais elle fonctionne sans la croyance, et l'art fonctionne aussi sans la croyance.

Bien sûr, ça fonctionne sans croyance. Mais quand même, c'est une sorte de croyance en cette beauté. C'est-à-dire qu'on est « envahi ». Comme quand on écoute de la musique, et qu'on est envahi corporellement par un son.

Vous avez parlé de Klee. Dans votre travail on est sûrement envahi mais pas par la beauté. À mon avis votre travail fait plutôt peur.

Oui, mais je ne sais pas ce qu'est la Beauté.

Si, je suis sûr que vous le savez, mais vous travaillez sur autre chose.

Je ne cherche pas la beauté, ça, c'est certain. Disons que la beauté, ça peut être un coin de rue avec quelqu'un qui marche d'une certaine

manière. La beauté, ce n'est pas forcément un monument, cela peut être un chat qui passe tout d'un coup, qui se gratte.

Oui, ce sont ces événements de tous les jours qui sont à la base de votre travail et qui se développent vers un travail assez cauchemardesque.

Je trouve que la vie est cauchemardesque. Si je vous disais que dans le café où je vais, ils ont beau être excessivement sympathiques – je les aime beaucoup – en une seconde, il peut y avoir une bagarre parce qu'ils ont un peu bu, parce qu'il y en a un qui a traité l'autre d'arabe. Une chose très familière et très agréable peut devenir tout d'un coup une horreur et on vit comme ça. On est en voiture, le paysage est merveilleux, et pan, on a un accident. Je trouve qu'on est entouré à la fois de la peur et de la joie, du désir et de la crainte. Je ressens en permanence ces oppositions. Mais ceci dit, à Venise – c'était peut-être la limite d'ailleurs – cette soie rouge était très belle. Ce gros bouillonnement de tissu rouge, c'est vrai ça peut faire peur, mais théâtralement, c'est très beau. Et lorsque ce n'est pas beau, je veux en tout cas que ce soit visuel.

Dans l'installation *Sous vent* au couvent des Cordeliers, j'ai utilisé pour la première fois une sorte de grand tissu noir qui recouvrait la moitié de l'espace. L'autre moitié, c'était pour les visiteurs. Ce tissu se gonflait avec une sorte de ventilateur et il y avait des choses en dessous. C'était les prémices de mon travail présenté à Venise.

Par rapport à la perception, je trouve votre œuvre très tactile, c'est-à-dire qu'elle s'attache à d'autres sens que la vision presque comme si la tactilité passait par les yeux.

J'ai beaucoup utilisé de matériaux de la maison, des peluches, des coussins. Effectivement, j'adore toucher les tissus. J'achète beaucoup de tissus pour mon travail. Le bruit de la soie, le fait qu'une soie soit plus légère qu'une autre, j'adore ça. Mais je ne sais pas si

cela se transmet au spectateur. Ce qui est drôle, par exemple ce sont ces formes que j'ai disposées sur le sol de l'atelier, et qui sont en caoutchouc. Je me suis dit, on représente Pinocchio de profil. Eh bien moi, je vais dessiner Pinocchio de face. Pinocchio de face, cela donne des formes dignes d'un test de Rorschach. J'achète mes caoutchoucs toujours au même endroit. Un jour le type me dit qu'il n'en a plus, qu'il ne lui reste que du brillant. Je lui dis que je ne peux pas continuer avec du brillant. Il dit : « Qu'est-ce que vous faites avec ça ? » Je lui réponds : « Je vous ai déjà dit, c'est pour dessiner, je les découpe, je fais des dessins. » Et il me répond : « Oui, oui, vous dites ça. Vous savez pourquoi je n'en ai plus, parce que ce sont les sadomasochistes qui m'ont tout acheté. » Ils viennent les bras couverts de trous de cigarettes, puis ils prennent le caoutchouc et ils essaient. J'utilise aussi beaucoup les cordes. Je vais chez mon marchand de cordes, j'en achète 500 – 600 mètres et il me dit : « Ah non cette corde-là il n'y en a plus, parce qu'un directeur de sex-shop l'a achetée pour ses magasins ; les gens se ligotent avec. » Et je me dis que ces matériaux sont utilisés pour le corps. Ce que j'ai voulu faire rejoint finalement une utilisation possible de ces matériaux.

Votre installation à Lille Les spectres de l'Hospice Comtesse était basée également sur un autre sens – l'ouïe – et non sur le visuel. C'est nouveau ?

En fait, je ne pensais pas que le bruit serait si violent. J'avais pensé rajouter un capteur quand le truc tombe, mais je n'en ai pas eu besoin de le renforcer. Dans la troisième salle de Venise, avec le trampoline, où il y a des choses qui sont éjectées, alors là ça pète tout le temps. Des petits pets, *ping-pang*, à cause du système d'air. Mais ce n'est pas nauséabond.

C'est toujours assez rigolo, dès qu'on parle de choses comme ça, les enfants ont un grand sourire.

Il y a des professeurs d'école qui disent qu'il ne faut pas que les enfants voient le travail d'Annette Messager. À Grenoble on a essayé de montrer l'exposition à des enfants. Dans la série *Mes vœux*, il y a tous les morceaux du corps et forcément il y a des fesses, des sexes, mais pas plus que cela. Ça ne fait absolument rien aux enfants ou bien ils rigolent deux minutes et puis ils passent à autre chose. Ce sont les professeurs qui ont des problèmes. Certains me disent que mon travail n'est que sexuel, et d'autres disent le contraire. Il ne faut donc pas exagérer.

Le nez de Pinocchio a quand même une forme très spécifique. C'est assez génital, masculin et féminin.

Oui, ce qui est étrange, c'est de penser que si le nez de Pinocchio est un organe sexuel masculin, ça veut dire que quand il grandit, l'homme ment. (*rires*)

Il ment parce qu'il nie son côté féminin. Dans votre travail, on trouve toujours des archétypes. Vos œuvres travaillent avec l'inconscient. Est-ce que l'art est une sorte de psychanalyse, en particulier dans votre travail ?

On m'a demandé plusieurs fois si j'avais fait une analyse et j'ai répondu : « Jamais, je n'en ai pas besoin, j'ai mon travail. » Je pense que si je n'avais pas été artiste, j'aurais peut-être tué mon père, ma mère, mon frère... j'exagère. C'est simplificateur de dire ça mais sûrement mais il me semble que je peux tout mettre, toutes les angoisses, toutes les choses contre le monde, pour le monde, tout.

Dans vos expositions, il y a ce rapport au chez-soi et à l'extérieur qui revient souvent. Est-ce que vous aimez beaucoup exposer, aller vers les autres, montrer ce que vous faites ?

J'ai fait une exposition, il y a deux ans, en Italie, que j'ai appelée : « Pudique Public », parce que je crois, effectivement, que j'aime

beaucoup être enfermée chez moi et être seule. Mais pas tout le temps. J'aime aussi travailler avec des gens, avec une équipe – c'est un autre aspect du travail d'artiste. Je suis de toute façon obligée de travailler avec des gens, notamment pour réaliser ce trampoline à Venise, qui a été fait avec un bureau d'étude, par ordinateur, c'est très complexe. Ensuite, l'installation est un travail d'équipe, d'où cet aspect de théâtre. J'aime bien le théâtre. Cette œuvre était un travail de groupe et quand j'ai reçu le Lion d'or, j'ai été étonnée de voir que tous les gens qui avaient travaillé avec moi étaient heureux. *Vous avez utilisé un cinéma pour essayer la mise en espace. Vous travaillez toujours comme ça ou est-ce la première fois ?*

Non, non, là c'était la première fois et c'était grâce à la ville de Malakoff qui m'a très gentiment prêté un cinéma abandonné. Un cinéma construit dans les années soixante qui n'a jamais été utilisé, une sorte de fantôme.

Par rapport au cinéma, je sens que ça ne va pas vous plaire, mais il y a un travail que je trouve assez étrange cinématographiquement et qui est assez proche du vôtre, c'est Alien, le film.

J'adore !

Vous adorez ?

J'aime beaucoup. Ces choses que je mets un peu sous le tapis sont très proches d'*Alien*. C'est une sorte de matrice qui grossit, qui engendre et on ne sait pas si c'est un cocon gentil. De toute manière, attendez, c'est monstrueux l'accouchement. On vient tous d'un endroit. On est tous des Aliens. Oui, c'est cela, on est tous des Aliens.

En tout cas, ça m'a choqué moi aussi quand j'ai vu la naissance de mon premier fils. Ce n'est pas l'accouchement en lui-même qui m'a

choqué, mais autre chose, les bottes du chirurgien. Il avait un tablier de boucher et des bottes en caoutchouc blanc.

Pire que l'accouchement ?

Oui.

De toute manière, c'est très dur d'être voyeur.

Votre travail est un peu le côté féminin du travail de H. R. Giger sur la naissance et sur le mythe de la mère, comme dans le film de Ridley Scott.

Je vous disais au départ, que si je m'intéresse au mouvement c'est plus pour montrer les choses qui sont sur le trampoline. Ce n'est pas pour ce que vous avez vu chuter. C'est pendant la chute qu'on a peur finalement, parce qu'on se dit : « Mais qu'est-ce qui va se passer encore ? » C'est dans l'attente du mouvement. *Alien* c'est ça. À Venise, sous les tissus, il y a des choses qui respirent, qui gonflent. Un peu comme des méduses blanches qui bougent. Sous ce tissu qui bouillonne déjà, il y a encore d'autres choses qui respirent. Ce quelque chose, c'est une naissance ; enfin c'est une transformation physique et toute transformation est inquiétante. On est tous issus de ça.

Vous allez beaucoup au cinéma ?

Non, j'aimerais aller au cinéma, mais je n'y vais pas beaucoup. Par contre, je regarde beaucoup de films, j'ai plein de chaînes. Vous savez au cinéma, ou on y va, ou on n'y va plus. Je suis dans une période où je n'y vais plus.

On a évoqué le cauchemar et le cinéma. Vous avez parlé, à propos de votre travail, « du cinéma du pauvre ». Est-ce que vous faites un travail systématique sur les rêves ?

Non, mais je rêve beaucoup dans la journée. Et j'ai l'impression que je travaille mieux lorsque justement, je ne fais rien. Je suis là et puis tout d'un coup, il y a une petite fourmi qui surgit, je regarde le circuit de la fourmi, puis elle me paraît monstrueuse, alors je la tue, et je me dis que je suis un assassin, parce que je viens de tuer une petite bête. Disons que ce n'est pas la nuit que me viennent les idées, non, c'est plus dans la journée, ou en marchant dans la rue ou encore en lisant le journal.

Et la nuit vous ne rêvez pas du tout ? Vous souvenez-vous d'un rêve nocturne ?

Oui, j'ai ce rêve qui est plutôt un cauchemar.

Est-ce que vous pouvez le raconter ?

C'est un rêve que je fais depuis que je suis petite. Mais comme j'y pense dans la journée, maintenant je ne sais plus si je le rêve en vrai ou pas. Je suis sur un pont qui est tout en verre, très étroit ; je marche, je marche puis tout tombe, le verre derrière moi s'écroule ; voilà c'est tout. Et je me réveille en ayant très chaud, je transpire.

C'est intéressant que ce soit du verre ; ce n'est pas un matériau avec lequel vous travaillez.

Non, le verre me fait peur. C'est froid, on ne peut pas le modeler, le transformer.

On le peut si on le réchauffe.

Oui, mais on ne peut pas faire ça soi-même. Enfin ce n'est pas facile. Peut-être qu'un jour, je le ferai. J'ai beaucoup utilisé les filets. J'aime bien parce que ça cache, ça enferme et en même temps ça préserve. Et le filet aussi a un côté un peu érotique.

Prochainement, vous allez faire une exposition au Centre Pompidou.

Non, n'exagérons rien, c'est une rétrospective, qui débutera en février 2007. Mais le Centre Pompidou, c'est un lieu difficile pour moi. Et auparavant, je dois faire une exposition chez Marianne Goodman à New York, puis peut-être une au Japon.

J'ai vu une pièce à Bâle, chez Marianne Goodman, Fables et Récits, déjà vendue d'ailleurs.

Fables et récits, ce sont des livres tout à fait normaux, usuels et que je mets en colonne et puis il y a des peluches entassées entre les colonnes de livres et trois animaux empaillés.

D'après vous, le fait d'avoir gagné le prix de Venise a-t-il fait augmenter la valeur de cette pièce ?

Je ne sais pas, mais cinq personnes qui la voulaient. Cela ne fait pas baisser les prix. Plus c'est cher et moins les Français peuvent acheter. Je ne saurais pas trop vous dire qui l'a acheté. C'est un collectionneur privé de Monaco, pour un organisme ou une association.

Dans la pile, j'ai vu un livre sur le yoga. Vous avez fait du yoga ?

Ce n'est pas moi qui choisis les livres. Mais, non, je ne fais pas de yoga. Cette pièce je l'ai montrée plusieurs fois et à chaque fois dans le pays où je la réalise – la dernière fois c'était en Norvège, il y a quelques mois – je leur demande des livres vraiment répandus dans le pays, mais je ne sais pas du tout ce qu'ils ont choisis.

Ah oui, je suis un peu naïf mais moi j'ai toujours cette notion complètement dépassée, d'authenticité, du genre « les livres viennent de la bibliothèque de l'artiste ».

Et là vous tombez juste, ou mal si je puis dire, parce que c'est la seule pièce où je ne contrôle pas tout.

Votre père est artiste aussi ?

Non, mon père était architecte.

Sylvie Fleury – *Je suis une femme, je vis dans mon siècle, je suis féministe*

L'entretien a eu lieu à l'automne 2003 à Genève¹.

Au téléphone, vous m'avez parlé d'une source d'énergie que vous avez découverte en Thaïlande. De quelle forme d'énergie s'agit-il ?

Des énergies, il y a en tellement. Quand il arrive d'en appréhender, il est difficile de savoir de laquelle il s'agit. Des énergies positives, disons. J'ai aussi fait du yoga et de la méditation. J'ai commencé le yoga il y a très longtemps, mais on peut faire du yoga pendant des années sans que rien ne se passe et tout d'un coup un jour, il arrive quelque chose. Mais la plus grande énergie que j'ai trouvée en Thaïlande, c'est d'être bien dans l'instant et ne rien faire d'autre.

Cette énergie a-t-elle aussi une influence sur votre travail ?

Absolument. L'énergie créatrice est quelque chose de mystérieux et demande un certain conditionnement pour fonctionner bien. C'est le mystère de la création justement. Mais il faut bien dire que l'on ne sait pas trop bien de quoi on parle à propos de création et d'énergies.

1. L'entretien a été publié pour la première fois dans *Kunstforum International* n° 167, novembre – décembre 2003, p. 208-225.

Pour vous, le génie existe-t-il dans la création artistique contemporaine ?

Je crois au génie de la vie avant toute chose et il se transmet d'une manière ou d'une autre. Le génie de la création est en Dieu, si on veut parler de religion. Il est dans la vie, dans chaque chose, il est dans chaque plante, il est dans chaque cellule du corps humain. La création artistique contemporaine est un ovni qui se déplace avec le temps : elle existe toujours, à toute époque, avec ou sans génie.

Est-ce la production de vos pièces qui vous coûte le plus d'énergie ou plutôt la promotion et ce qui est autour en quelque sorte ?

La production de mes pièces produit de l'énergie plus qu'elle ne m'en coûte. Que ce soit envers moi ou envers ceux qui veulent s'en servir. La promotion est le fait des promoteurs. Réaliser l'œuvre est finalement la seule promotion dont l'artiste se préoccupe sérieusement.

Mais la recherche d'inspiration ne vous demande-t-elle pas de l'énergie ?

Non, dès que ça devient vraiment un effort de trouver les idées, cela perd tout son intérêt. Il n'y a rien de plus intéressant que les choses qui deviennent faciles. À partir du moment où cela devient facile, c'est naturel, donc c'est vrai, il y a donc quelque chose. En anglais, il existe le mot « effortless ». C'est important pour moi. D'où la nécessité de l'énergie.

Eric Troncy a décrit votre travail en disant que vous créez avec un seul geste, surtout par rapport aux Shopping bags. Peut-on décrire ce geste, le saisir ?

Vous parlez de quel geste, car il y en a beaucoup ? Il y a le geste qui consiste à essayer les chaussures, il y a le geste qui consiste à les

acheter, à les payer, celui pour décider de les exposer. Comment définir ce geste ?

Existe-t-il un geste artistique contraire à cette multitude de gestes ou à la gestuelle d'un peintre ? Y a-t-il quelque chose de comparable ?

Oui, ce qui est comparable, c'est l'énergie créatrice. Les artistes sont des espèces de vecteurs de choses qui sont dans l'atmosphère. Un peintre l'exprimera avec son pinceau et moi, il m'arrive de rechercher d'autres moyens de le faire. Évoquer la gestuelle d'un peintre renvoie quelque peu aux efforts chorégraphiques de celui-ci. Il en résulte une pâte que scrutent certains afin de définir une personnalité. Qu'il y ait un geste artistique plus global, plus fondamental, ou plus politiquement lisible est un postulat dont tous les acteurs doivent convenir au départ ; c'est une probabilité, mais la simple gesticulation en est une autre. De plus en plus, je m'approche de l'idée d'un rapport avec le vide. Mais si on pense au vide, on pense automatiquement à son contraire. Ce n'est pas parce qu'on montre des shoppings bags, représentatifs du luxe, que l'on ne peut pas parler exactement du contraire.

Il y a trois axes dans votre travail : les sculptures, les installations, les vidéos. Pouvez-vous me décrire la manière dont vous travaillez sur ces différents axes ? Comment produisez-vous vos pièces et installations pour les galeries ?

Je dirais qu'à la base tout est installation, parce que chaque œuvre est créée pour une exposition et donc fait partie d'un tout. Dès lors, cet ensemble est en soi une œuvre. Dans la mesure où je suis associée à la présentation de mon travail, la production d'une exposition est un événement similaire à la production d'une œuvre individuelle. Toutes les stratégies de réalisation dépendent finalement de cela. La nature même des pièces impose pragmatiquement leur fabrication et par exemple leurs formes de réalisation. Et de ce fait,

je pense qu'il y a autant d'axes dans mon travail que d'œuvres, ou alors il n'y en a qu'un. En somme, la plupart de mes œuvres sont radicalement littérales. Si je reproduis une couverture de magazine en photographie, c'est qu'au départ, c'était déjà une couverture de magazine. Si je pose des shopping bags au sol dans une salle, c'est bien parce que c'est ce que l'on fait avec des shoppings bags. Si l'on veut percevoir tout de même des axes, on pourra dire qu'à l'inverse de ces cas, il m'arrive d'appliquer à un processus un autre processus. Comme c'est le cas en traitant des icônes de la consommation avec les emblèmes de sécularisation comme le bronze ou en féminisant des symboles du pouvoir machiste.

Je suis très fétichiste pour certaines choses mais je ne fétichise pas l'idée que c'est la main de l'artiste qui doit créer. Mon travail montre au contraire que ce n'est pas important si c'est moi qui fais quelque chose ou si cette chose est faite par quelqu'un d'autre. Je travaille en collaboration par exemple avec Sidney Stucki et dernièrement avec un chromothérapeute.

Pouvez-vous décrire votre collaboration avec ce chromothérapeute ?

Le résultat était exposé au Magasin à Grenoble. Lors d'un forum de santé, j'ai découvert un stand de chromothérapie, sorte de *healing* tout à fait fabuleux et magique, qui consiste à traiter des sujets avec de la lumière colorée plutôt qu'avec des médicaments, des piqûres ou des opérations. Ce chromothérapeute a mis au point le chromogène. On fait un test en utilisant des couleurs. Certaines couleurs vont avoir des effets thérapeutiques favorables, d'autres vont être moins favorables. Pour un traitement efficace, il faut une couleur extrêmement dense. Il avait donc mis au point un projecteur très puissant. Je voulais créer avec lui un appareil qui serait capable de remplir une pièce de cette couleur intense. Nous sommes partis sur les douze couleurs de la roue magique et nous avons mis en place un traitement harmonisant pour les visiteurs de l'exposition.

Quel rapport avec l'aura ?

Il s'agit finalement de la même sensibilité. Si l'on admet que la lumière et la couleur agissent sur les corps, on acceptera sans doute plus facilement l'idée que ces derniers produisent de la lumière et de la couleur. Et ce sont des préoccupations qui agitent les artistes depuis des lustres, d'une manière ou d'une autre. De là, investiguer quelques techniques et inventions de révélation s'est imposé à moi... Après quelques trajets sur internet, j'ai découvert une multitude de systèmes pour capturer et reproduire l'aura de personnes se soumettant à l'expérience, et toute une communauté de personnes extralucides. Avec tout un matériel ambulatoire, je réalise aujourd'hui des portraits où figure le sujet avec sa propre aura, comme seul décor émis par lui-même directement en temps réel lors de la prise de vue. Si beaucoup de gens à Paris ont vu un traitement post-warholien dans ces photographies, montrées lors de mon exposition chez Thaddeus Ropac, c'est plutôt l'histoire du portrait qui m'intéressait, Warhol compris. Dans le portrait avec aura, les représentations figurative et abstraite se superposent. Ces portraits sont très simples et je n'en avais jamais fait avant. Le portrait est le résultat conjoint d'une prise de vue photographique et d'une lecture électromagnétique par capteur.

Il y a alors une recherche d'authenticité dans ces photos. L'aura est émise par le personnage et représente la personne de manière authentique.

Absolument, dans la mesure où le traitement du portrait est produit par son sujet même. Et où, en fin de compte, l'artiste ne fait que soumettre l'instrument. L'artiste ici n'est convoqué que pour révéler ou mettre en scène une image réelle, perceptible ou non. C'est ainsi qu'on arrive directement aux Shopping bags. Ces objets révèlent immédiatement le produit d'un système, l'adhésion à celui-ci et le rapport identitaire qui l'induit. C'est important pour moi qu'il

subsiste plusieurs niveaux d'interprétation et qu'on puisse faire de mes œuvres ce que l'on voudra.

Vous connaissez le texte de Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique² » et sur la perte de l'aura ?

Non.

On parlait de recherche d'authenticité, d'identité et je trouve que dans beaucoup de pièces, surtout dans les vidéos, il y a un repli sur des objets partiels. Par rapport au fétichisme, il y a beaucoup de prises de vue dans Twinkle par exemple, Cars Wash, ou Between my legs. Cette recherche d'identité passe-t-elle toujours par l'objet partiel, par l'identification à des morceaux ?

Oui, c'est la customisation. Puisque finalement ces accessoires sont customisés, le partiel devient signe identitaire remodelé par son détenteur. De la même manière que les fanatiques de voiture vont tout d'un coup mettre des roues plus larges à leurs voitures par exemple. Le processus de customisation m'intéresse véritablement. Il implique une tentative d'appropriation en ayant recours à des transformations codées. Chaque détail devient ainsi une prothèse identitaire. Par exemple, les cheveux, la couleur des cheveux ou le maquillage sont aussi des procédés de customisation. Et puis finalement, il y a encore l'aura. Quand on commence à s'intéresser à l'aura, on se rend compte qu'on peut la customiser elle aussi. Ce n'est pas tout à fait le même processus mais certaines techniques permettent à votre aura d'être différente, améliorée ou endommagée. Tout d'un coup, tout se rejoue dans l'autre sens.

2. Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Traduit par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, Paris 2000.

L'aura devient ainsi un signe qui nécessite une interprétation, comme ce que vous faites avec vos objets. Mais par rapport à vos œuvres, ce rapport au fétichisme et à l'objet partiel, pourquoi cette partialité, pourquoi par exemple ne voit-on que rarement votre visage ?

Premièrement, à mes yeux ce n'est pas important que ce soit moi qui joue. C'est purement pragmatique et technique. Sachant ce que je veux faire, ce serait plus simple si je le faisais moi-même ; mais cela ne m'intéresse pas du tout de faire des travaux sur moi. C'est contre cette idée de l'artiste avec son aura. Et souvent on se décide une première fois pour quelque chose et après on trouve d'autres raisons qui font que c'est intéressant. L'idée de l'absence de la personne me plaît également. Dans certaines de mes installations, j'ai aimé faire en sorte qu'il y ait réellement la perception d'une présence de femme sans qu'elle soit physiquement là. Cette personne n'est qu'à moitié là. Le fétichisme implique une fixation, c'est un système de codes. C'est un langage et une culture. C'est peut-être la forme la plus réduite et la plus élitiste de communication. L'art n'a finalement recours qu'à de tels mécanismes.

Il y a autre chose que j'ai remarqué : il n'y a jamais d'hommes dans vos vidéos. Quelle en est la raison précise ?

Je viens de faire une nouvelle vidéo avec des hommes et il y en avait aussi dans *Current Issues 97*.

Les hommes ont toujours le rôle de figurant.

Oui, si vous voulez, un objet de ce genre.

Encore et toujours un objet soumis.

Oui, voire manipulé dans le cas de *Current Issues 97*. Les « acteurs » étaient des fanatiques qui ne pensaient qu'à conduire leurs voitures. Ils étaient ravis d'être filmés avec leurs voitures. Je

leur imposais à chaque séquence de sortir une pancarte dont ils ne connaissaient pas le texte. Ils ne savaient donc pas que des slogans de cosmétiques y étaient inscrits. Mon travail porte toujours sur la femme, même quand des hommes y figurent. Mais finalement, poserait-on cette question à un homme artiste ? Par ailleurs, dans ma série de couvertures de magazines, on notera celles de mode, avec des cover girls, celles de *Hot rods* avec des pin-up et la série « Playgirls » où figurent des hommes nus, sortes de sex-symbol.

L'objet en quelque sorte. Y a-t-il un rapport avec ce fétichisme, cet objet partiel ?

Oui, complètement. De toute manière, l'idée de l'objet me fascine, mais moi, j'énonce et puis après, je laisse les autres se débrouiller.

Les hommes, dans vos œuvres, sont là par absence. Dans l'objet phallique des Space ships par exemple ?

À ce propos, il faut savoir que ce sont toujours des hommes qui ont fabriqué à ma demande et parfois conçu les fusées de ma série *First Spaceship on Venus*, à l'exception d'une femme en Australie. Je me suis adressée à des assistants qui m'ont souvent avoué qu'ils rêvaient de construire une fusée depuis leur tendre enfance. On en tirera l'explication allégorique que l'on voudra... La partition se complique encore quand les fusées sont peintes dans une gamme de couleur empruntée à la gamme de rouge à lèvres de la saison. Si la question du « gender » est très présente dans mon travail, on peut s'y référer à tous les niveaux. De toute manière, on plonge dans ces thèmes comme dans une auberge espagnole.

Alors cette instrumentalisation par le féminisme de la deuxième vague en quelque sorte, ça vous gêne ?

Non, c'est simplement un des niveaux de lecture. Certains m'ont

taxée d'antiféministe au début. Les gens sont toujours renvoyés à leur propre façon de penser quand ils regardent les choses. J'ai commencé à exposer en 1989, à une époque où on parlait peu des femmes artistes. Ce fut certainement un débat au début des années quatre-vingt-dix, animé par toutes ces expositions avec uniquement des femmes. Je suis apparue sur la scène à ce moment-là. C'est fascinant à quel point c'est devenu complètement normal et banal, comme une sorte de cliché. Je raconte cela aux jeunes artistes aujourd'hui, et j'ai l'impression de passer pour une veille radoteuse. Pourtant, c'était il y a dix ans seulement. Donc si on veut m'appeler néo-post féministe, ça ne me gêne pas. Je suis une femme, je vis dans mon siècle, je suis féministe. En même temps, je ne suis pas revendicatrice au premier degré. Il n'est pas nécessaire qu'un travail soit toujours politique, il le deviendra quoi que l'on fasse.

Pour revenir à vos vidéos, avez-vous une affinité spécifique avec ce médium ?

J'aime la vidéo parce que c'est facile. Ça découle du principe d'« effortless ». Les premières vidéos que j'ai faites, *Carwash* et *Twinkle* sont des vidéos où je pose ma caméra sur un trépied. C'est en temps réel, c'est coupé au début et à la fin et après c'est collé ensemble. Il n'y a pas de chichi. Assez radical, assez efficace. Tout d'un coup, j'ai eu envie d'essayer le contraire. *Zen & Speed* et *Viva Las Vegas* sont les deux dernières vidéos que j'ai faites. Elles sont montées de manière technique par des professionnels. *Viva Las Vegas*, c'est Sidney Stucki qui l'a monté, et *Zen and Speed* a été monté par des gens de la publicité.

Ce basculement dans la forme de vos vidéos résulte de quoi ? D'où vient cette envie de faire de la publicité comme pour une marque qui n'existe pas ?

Ce sont plusieurs choses qui se regroupent ensemble. Je suis fascinée

par les voitures, j'adore ça. Je regarde toujours religieusement les grands prix. J'ai toujours été fascinée par cette scène finale quand les hommes s'aspergent de champagne avec leurs « trucs ». Ce milieu de la Formule 1, où il n'y a pas de femmes pilotes, moi ça m'a fait rire. Puis Hugo Boss, sponsor de Mac Laren Mercedes, m'a proposé de faire un vêtement. J'ai proposé la copie féminisée de la combinaison de Häkkinen. Les combinaisons sont dans un matériau ignifugé, on peut rester dans le feu pendant trois minutes normalement, mais bon, ce ne sont pas des pantalons. La doublure qui est à l'intérieur, ce sont des flammes qui sont des reprises de mes peintures murales. Le recours à des techniciens pour la réalisation neutralise l'effet de style personnel. Il permet la création d'un produit filmique. C'est en quelque sorte un ready-made culturel, directement consommable.

Les flammes que vous avez peintes sur les murs, ce sont des modèles déposés ? Je les ai vues sur les voitures Matchbox pour enfants.

C'est sur les avions que cette tradition est apparue aux États-Unis. C'est un des premiers signes de customisation.

Comme les tatouages ?

Exactement comme les tatouages. L'école s'appelle le « Pin stripping ». Les flammes sont reproduites avec un cache, et à la fin la ligne autour est tracée à main levée, c'est très précis. C'est l'emblème d'une voiture customisée. Les flammes signalent que le moteur est spécial ou qu'il y a un truc étrange qui n'existait pas à l'origine. C'est l'idée d'avoir pris quelque chose qui a été fait en une centaine de milliers d'exemplaires, si ce n'est plus, d'un coup, d'y apposer sa marque, mais en même temps une marque qui révèle le fait d'appartenir à un clan, à une culture, à une société identitaire, à un autre ensemble que celui de la masse. Ce sont des sortes de badges de rébellion.

Vous avez travaillé en tant qu'assistante pour Richard Avedon à New York pendant vos études de photographie. C'est grâce à cette rencontre que vous aimez la vidéo en tant que support facilement accessible ?

Non, j'ai fait ma première vidéo, *Twinkle*, simplement parce que le galeriste et artiste Lothar Hempel m'a invitée à participer à une compilation d'artistes vidéastes. Chaque séquence devait durer environ 3 minutes. J'ai accepté sans réfléchir, comme souvent. Pour le tournage, j'ai installé une caméra fixe et je me suis mise à essayer toutes mes chaussures en passant des disques, ce qui fait que la vidéo dure beaucoup plus que 3 minutes. J'ai tout envoyé. Cette vidéo a beaucoup tourné et ce n'est qu'après que je me suis rendu compte que c'était un médium agréable. Mais je n'y attache pas trop d'importance. Disons que je suis moins fétichiste avec la vidéo qu'avec les chaussures. Pour moi, la vidéo s'intègre plutôt dans un concept d'installation. Au Magasin, à Grenoble, par exemple, j'ai installé une décharge de voitures, avec plein de voitures accidentées, et on a recréé le bureau des « She devils on wheels », mon club de voitures américaines à Genève. C'est une installation, qui est composée d'énormément de petits objets, de meubles, de produits de nettoyage, d'huile de vidange. Dans cette installation, il y avait une vieille télévision qui montrait une vidéo, que j'ai fait tourner en Corée. Un pilote de voitures customisées y écrasait des produits de maquillages en roulant dessus. Et le type était génial. Il a dû mettre sa voiture dans un ascenseur pour arriver au deuxième étage du musée. J'ai demandé qu'il fasse des « donuts » (figure qui consiste à dessiner des traces de pneus en forme de cercle en faisant déraper la voiture) et malgré les colonnes, il s'est mis à faire des « donuts » hallucinants. J'ai posé la vidéo comme un accessoire, comme une paire de chaussures ou quelque chose d'autre. J'aime bien que ce soit vivant. Sinon, personnellement, ça m'ennuie.

Pouvez-vous nous raconter cette anecdote avec Richard Avedon ?

C'était un shooting pour Benson et Hedges, je crois. J'ai fait une école de photo parce que je voulais être photographe. J'ai suivi des cours à New York dans une assez mauvaise école. J'ai appris à développer les négatifs couleurs, noir et blanc, agrandir la couleur, agrandir le noir blanc, je me suis bien amusée. Puis on m'a dit : « Non, non, vous comprenez, le sujet doit être au milieu et puis, ça doit être net, et puis ceci et puis cela. » À la fin, je me suis inscrite pour un stage gratuit. Le premier job que j'ai eu, c'était le shooting avec Avedon. Il y avait 20 personnes et on photographiait une fille sur le toit d'un immeuble, depuis le toit d'un autre immeuble et je suis restée assise pour la mise au point à la place de la fille qui ne voulait pas faire de la figuration pendant trois heures... Mais je travaille toujours avec la photographie, tous mes cartons d'invitation pour les expositions sont des photos. Je fais des photos, énormément. Et j'utilise aussi les photographies des autres.

Que fait le « She Devis on Wheels » ?

L'histoire de « She Devis on Wheels » commence à Genève avec *Car wash*. Je cherchais des voitures américaines à laver pour faire mon film. Dès que je voyais des gens avec une voiture américaine, je leur demandais : « Ça ne vous ennuerait pas que j'emprunte votre voiture pour aller la laver et je vous la ramène. » Une fois, quelqu'un est arrivé avec une voiture incroyable vraiment magnifique, une Chevrolet Impala noire de 64, extrêmement bien customisée. Son propriétaire appartenait à un club de voitures, les « Crazy Cruisers ». J'ai évidemment tout de suite rêvé d'en faire partie avec ma propre voiture. J'étais sûre qu'ils seraient absolument ravis, et puis, ils m'ont dit « écoute, désolés, on n'accepte pas les filles ». Alors j'ai fondé les « She Devis on Wheels ». Chez nous, il n'y a aucune règle. Au début, il y avait très peu de filles qui roulaient avec des Américaines et maintenant à Genève il y en a quelques-unes qui ont des belles voitures et le club existe, avec des membres partout dans le monde.

Si vous n'étiez pas devenue artiste, qu'est-ce que vous auriez aimé faire ?

Pilote de course, je crois. Cela m'aurait plu et puis il y a encore mille autres activités qui m'auraient intéressée.

Est-ce que vous avez d'autres projets dont vous aimeriez parler ?

Non, je n'ai jamais vraiment envie de parler.

Thomas Hirschhorn – *L'art est affirmation*

C'est à l'occasion de la Documenta 2002 que l'entretien a eu lieu, sur un banc, près de la bibliothèque du *Bataille Monument*.

Dans La part maudite¹, Bataille développe une théorie de la dépense, qui détache le concept d'utilité du concept de travail. Appliquez-vous ce concept à votre propre travail ?

Je n'ai pas essayé de faire l'illustration de l'œuvre de Georges Bataille. Que le *Bataille Monument* soit ici n'a rien à voir avec la cité, Kassel ou l'Allemagne. Ce n'est pas un travail de concept. C'est le 3^e monument que j'ai voulu faire. Bataille était sur ma liste et j'ai trouvé bien que le choix de Bataille n'ait pas de rapport avec Kassel. J'aime l'œuvre de Georges Bataille, et particulièrement *La part maudite* et le texte sur la notion de dépense auquel j'adhère en tant qu'être humain, pas en tant qu'artiste. Je n'ai pas besoin, dans mon travail, de m'illustrer dans ce monument. Je voulais faire un monument pour lui en tant que fan, fan de « la part maudite » et de « la notion de dépense ». Je suis un fan de Georges Bataille !

1. Georges Bataille, *La part maudite*, précédée de *La notion de dépense*, éditions de Minuit, Paris, 1967.

Pouvez-vous expliquer votre concept de fan ?

Ce n'est pas un concept. Si ça m'intéresse d'être un fan de quelque chose, c'est parce que le fan n'est pas un historien, il n'est pas un scientifique et il n'est même pas un grand connaisseur : il est un fan ! Il a quelque chose en commun avec tous les autres fans. Les fans partagent l'idée d'être, disons-le, absolument pour quelque chose. C'est pourquoi Georges Bataille est important mais en même temps, il est mentalement – je le pense – remplaçable. Un fan de club de football, il est fan du club de la ville où il est né, ou dans laquelle il vit. S'il était dans une autre ville, il serait fan du club de football de l'autre ville. Ce qu'il partage par contre, c'est d'être fan et il le partage avec le fan de l'autre club de football. C'est pour ça que j'aime cette notion de fan : elle est quelque part liée à la personne, à moi, et non à un concept artistique que je développerais ou à une position que j'aurais par ailleurs, elle est très subjective. C'est un positionnement personnel et c'est pour ça que j'aime ce terme « fan ».

Quelle est la différence entre le Bataille Monument et celui de l'exposition La Beauté, à Avignon, en 2000 ?

La différence tient dans la taille des éléments. À Avignon, il y avait quatre éléments et il n'y avait qu'un seul élément qui nécessitait la présence sur la durée des gens, des habitants de la cité. Ici, il y en a beaucoup plus. Il y a l'exposition, le « Imbiss » un Snack-bar, le « Studio Télé », la « Bibliothèque » et le « Fahrdienst », le service transport qui nécessitent tous le travail ou l'aide des habitants ou des jeunes du quartier. Donc, le monument est plus développé. Ensuite, j'ai beaucoup appris lors de l'exposition que j'ai faite à Avignon. Notamment qu'il ne faut pas seulement monter le travail ensemble mais aussi l'accompagner dans la durée et s'en occuper. Ce que je n'avais pas prévu et ce que je n'avais pas fait à Avignon. Le résultat a été que l'on a dû démonter le *Deleuze Monument* deux mois plus tard parce que la réalité du quartier a pris le dessus. Je me

suis dit que cette fois je devais être présent, dans le quartier, pour m'occuper du travail, pas en tant qu'artiste mais plutôt comme un concierge, qui répare, ou qui vérifie que c'est réparé, qui paye, qui met l'électricité, qui répare les trous dans le toit et qui règle tous les problèmes du quotidien.

On pourrait dire que vous faites partie intégrante du Bataille Monument, beaucoup plus que ce que l'on constate en général entre les artistes et leurs œuvres.

Non, je ne me vois pas comme partie intégrante du projet. Il y a huit éléments. J'ai réalisé les huit éléments. Cela aurait pu éventuellement être quelqu'un d'autre. Mais je trouve normal d'être sur place. C'est un acte de respect que de ne pas laisser les habitants s'occuper seuls du projet. C'est pour cela que j'ai pu faire mon travail sans aucun compromis sur le contenu.

Des enfants s'approchent de nous.

Garçon turc : Habt ihr auf französisch geredet ?

Hirschhorn : Ja, wir reden französisch.

Garçon : Was heißt wie geht's dir ?

Autre garçon : Ça va.

Hirschhorn : Ça va. Heißt, es geht mir gut.

Autre garçon : Comment ça va ?

Garçon : Was heißt : Wie heißt Du ?

Autre garçon : Comment tu t'appelles ?

Hirschhorn : Je m'appelle Thomas Hirschhorn.

Stech : Je m'appelle Fabian Stech.

Les gens ont déjà peur de voir l'œuvre partir. Pour vous, par contre, cette « antimonumentalité » était par définition très importante.

C'est très important. Je me suis engagé à démonter le monument. Il y a peut-être un malentendu sur l'aspect social de ce travail. Pour moi, c'est un projet artistique, qui englobe des gens d'ici, des habitants et des jeunes du quartier. Le projet a besoin du travail des gens du quartier. Mais je ne suis pas un travailleur social. Les jeunes peuvent gagner un peu d'argent avec ce projet et du coup se posent la question : qu'est-ce qu'on fait après ? Ce qui me permet d'avoir un dialogue avec les gens, c'est mon travail, mon projet. Cette question révèle un malentendu mais en même temps, elle est légitime. Je fais mon travail et je me dis qu'on ne sait jamais, peut-être qu'il y a des choses qui vont changer. Peut-être que quand le travail sera démonté, il se passera encore des choses. L'expérience continuera et une mémoire s'installera.

Est-ce que c'est un aspect subversif de votre travail ?

Je n'ai jamais pensé à quelque chose de subversif. Je n'ai jamais voulu faire quelque chose de provocant non plus. Je veux me confronter au réel. Me confronter au temps dans lequel je vis. C'est ça le moteur de ce projet et de mon travail en général.

L'œuvre a-t-elle vocation à être remontée et exposée autre part ?

Ce n'est pas exclu, mais ce n'est pas dans mes projets pour l'instant. C'est à voir. Mais si ça devait être remonté, cela devrait l'être exactement avec les mêmes éléments, dans un lieu comparable et avec des gens qui sont à peu près dans la même situation qu'ici. J'ai

voulu travailler dans cette cité, parce qu'elle est mentalement transportable dans d'autres cités, d'autres villes, sur d'autres continents.

Deleuze a dit que le travail d'un philosophe consistait à fabriquer des concepts. Qu'est-ce que le travail d'un artiste ?

Je viens de le dire, c'est l'art. L'art est un outil pour se confronter au monde. C'est un outil pour affronter le réel et l'époque dans laquelle je vis. Je veux me confronter au temps qui s'écoule, aujourd'hui.

On vous a déjà reproché par rapport au Deleuze Monument d'utiliser des penseurs trop difficiles d'accès. Les gens d'ici lisent-ils Bataille et Deleuze ?

J'expose mon travail à toutes les critiques. Mais cette critique ne me touche pas parce que je ne pense pas que l'on puisse dire qu'un artiste, qu'un écrivain ou qu'un philosophe n'est pas compréhensible. Je peux dire : « Je ne le comprends pas. » Mais dire qu'il n'est pas compréhensible pour tel ou tel public et notamment pour les gens de tel quartier à Kassel, ça n'a pas de sens. Je défends le plus fermement possible l'idée que tout un chacun – s'il est réceptif, s'il s'intéresse, s'il a l'envie et si la situation est propice – peut être compris par tout un chacun. Deleuze et Spinoza l'ont dit : « Je veux être un philosophe pour tous les philosophes, les critiques, les connaisseurs des philosophes et les amateurs de philosophie mais également pour celui qui n'a jamais touché à la philosophie. » Je ne suis pas là pour comptabiliser ce que les gens lisent ou ne lisent pas dans la bibliothèque. L'important est qu'ils aient la possibilité de lire. J'ai voulu offrir cette possibilité.

Votre travail ne cherche pas la « qualité » : « Énergie yes – Qualité no ». Que représente cette idée d'énergie pour vous ?

C'est d'abord le refus d'un critère. Dans le monde de l'art, trop souvent, les gens essaient de classer les œuvres selon un standard de

qualité, qui est – et c'est ce que je critique – le standard de qualité des pays développés, des pays riches de l'Ouest et du Nord. Cela exclut les autres. Deux tiers de la population mondiale luttent pour survivre économiquement. Ils ne peuvent pas se poser la question de la qualité, mais ils possèdent quelque chose qui est de l'ordre de l'énergie. Nous utilisons trop de classifications pour ériger des barrières. Je hais cela, voilà pourquoi : Energie : Oui ! Qualité : Non !

N'imposez-vous pas tout simplement une nouvelle idée de la qualité sous le nom d'énergie ?

Non, quand je parle d'énergie, je m'intéresse autant à la mauvaise énergie qu'à la bonne. Car même une mauvaise énergie peut se rencontrer dans une œuvre et être captée par les gens. Les gens ne comprennent pas forcément, mais ils saisissent cette énergie. C'est pour ça que je trouve que le terme « énergie » n'est pas lié à l'échelle du « bon » ou du « mauvais », du « bien » ou du « mal ». Il y a juste de l'énergie ou pas d'énergie.

N'est-ce pas extrêmement subjectif, ce terme d'énergie ? N'est-il pas lié au concept d'énergie de Georges Bataille ? N'aurait-il pas tendance à devenir ésotérique, soit un concept qui ne serait pas accessible à l'autre ?

Ce terme est subjectif mais en même temps il englobe tout. La qualité est peu accessible, codifiée. Les critères de qualité diverge selon les pays, les niveaux de vie, la culture. Le concept d'énergie est plus subjectif mais en même temps il est global parce que l'énergie d'un Chinois, d'un Canadien, d'un Africain ou d'un Suisse, ou du travail d'untel, cette énergie, je peux la saisir. Cela demande plus de courage, plus de jugement personnel mais en même temps cela englobe plus.

Vous avez cette tendance au global, au plus d'énergie, plus de spectateurs, plus d'ouverture vers l'autre, toujours plus...

C'est que je pense que quelque part il n'y a pas assez, pas assez de travail, que ce n'est pas assez fort, il n'y a pas assez ; d'où cette idée d'ajouter quelque chose. J'essaie d'abord de voir, tout simplement, de ne pas contrôler, d'être moi-même en surrégime, puis d'être débordé, déstabilisé. Bien que ce soit très difficile à supporter, c'est par ce biais qu'on connaît parfois des moments de beauté ou des moments de justesse, très courts mais très subjectifs. Ce sont eux qui permettent d'en faire trop, d'en faire toujours trop. Ce n'est pas parce que je suis obsédé, je ne suis pas obsessionnel, mais je pense que cette « autodéstabilisation » est nécessaire pour toucher à des moments justes, à des moments de beauté. Voilà à quoi sert le « surrégime ». Exagérer, c'est, encore une fois, essayer de se surpasser. Si je ne prends que la responsabilité de ce que je contrôle, ce n'est pas de la responsabilité. C'est le droit ou c'est la loi. Je veux prendre la responsabilité de quelque chose qui me surpasse, qui est trop pour moi. C'est là que je peux faire une expérience.

Par rapport à la qualité, votre théorie s'applique-t-elle aussi aux matériaux ? J'ai l'impression qu'avec votre travail vous imposez d'autres matériaux, ce qui bouscule la hiérarchie qui existe entre les matériaux de valeur et ceux considérés sans valeur.

Non, je ne suis pas d'accord. J'utilise mes matériaux parce qu'ils ne représentent pas une plus-value. Ils n'ont pas au départ un surplus de valeur artistique, ce sont des matériaux qu'on peut utiliser pour faire de l'art, comme je fais. Mais on peut les utiliser aussi pour faire une cabane dans son jardin, un meuble ou autre chose. Ce sont des matériaux que je choisis « politiquement », pour ce qu'ils sont et aussi pour ce qu'ils ne sont pas. Ce ne sont pas des matériaux nobles, des matériaux exclusivement utilisés dans des démarches artistiques. Là, c'est l'aspect plastique des matériaux qui m'importe, qui, par leur utilisation même, nécessite du travail. C'est-à-dire que ce ne sont pas des matériaux qu'on peut accumuler artificiellement ou industriellement. Pour faire « grand », il faut travailler plus.

Mais d'autres matériaux comme le bronze, la peinture, les matériaux traditionnels demandent également du travail, non ?

Évidemment le marbre nécessite du travail, mais surtout il a une plus-value en tant que tel. Pour le travailler, il faut un savoir spécifique. Je veux éviter cette maîtrise d'un matériau, les traditions. Je veux le travail à l'état pur sans son côté artisanal. La notion de qualité ne peut pas intervenir.

Pouvez-vous expliquer la différence que vous faites entre un autel, un kiosque, un monument et la sculpture directe ?

Les kiosques sont des projets dans l'espace public, mais à l'intérieur. À l'université de Zurich, c'est un projet qui a duré quatre ans. J'ai fait huit kiosques différents, chacun étant dédié à une ou un artiste, un écrivain ou une femme écrivain. C'était des sortes de champignons qui se greffaient sur une architecture existante, neutre et fonctionnelle. Ce projet est terminé. Les kiosques ne nécessitaient d'ailleurs pas de suivi.

Les autels, c'est une intervention à l'extérieur, dans la rue et ils font référence à des autels construits par des gens pour célébrer des personnages connus, comme J. F. Kennedy Junior, Olaf Palme ou Lady Di, mais également des motards qui se sont tués contre un arbre auprès duquel quelqu'un apporte des fleurs ou des bougies. Ils ont une puissance plastique. Les gens respectent ces autels parce qu'ils sont liés à une personne, même si souvent ils ne la connaissent pas cette personne. Ils partagent l'acte de rendre un hommage à quelqu'un. J'ai fait quatre autels.

Le monument est plus conséquent et plus personnel. C'est aussi un travail qui est limité dans le temps. Le monument, c'est une forme non architecturale, un nœud avec plusieurs sens, telle une sculpture, c'est un « meeting point », un lieu de rencontre de mémoire. Un lieu où l'on peut boire une bière ou avoir une discussion. Le monument est consacré à la mémoire de quelqu'un. C'est un endroit dans la

cité ou dans la ville. Un monument est plus complexe qu'un autel, qu'un kiosque ou qu'une sculpture directe. Ce n'est pas seulement « I love you ». Le monument peut être détourné ou rejeté par les gens qui habitent autour. Il y a une référence aux monuments de l'ancienne Allemagne de l'Est que l'on a démontés. La question du lieu est importante. Le monument nécessite plus de réflexion. Est-ce que je le monte dans un lieu historique, central, stratégique ou est-ce que je le monte là où les gens habitent, dans la périphérie ? La sculpture directe est un travail pour l'intérieur, pas pour l'espace public. Je n'ai jamais fait de sculpture à l'extérieur dans une galerie ou un musée. La sculpture directe s'inspire d'une statue existante, détournée. La statue avec la flamme de la liberté à Paris, par exemple, que personne n'a jamais regardée et qui est devenue un lieu de pèlerinage après la mort de Lady Di.

Par rapport aux choses qui sont exposées, l'information dans vos œuvres est une surenchère. Est-ce que ça ne fonctionne pas comme cette surenchère d'informations dans les mass médias ?

Non, parce que cette surenchère est de l'ordre de l'excès. C'est volontairement démesuré. Or dans l'information, ce n'est pas le cas. On pense que l'on a besoin de tout. La volonté est de tout comprendre. Ici, je veux que ce soit trop. Le spectateur doit voir que c'est trop. Et il doit choisir ce qui est important pour lui. Ça peut être un extrait, c'est pareil pour les textes, ça peut être une phrase, quelques lignes. Ici, je veux que le trop se montre et se voit. Je ne le cache pas. On comprend qu'il faut réagir différemment par rapport à cette surinformation. Dans les médias, on a l'impression qu'on peut tout comprendre. Comme c'est fait pour comprendre, je me livre à l'information. Ici, c'est l'inverse : c'est moi qui donne, c'est moi qui donne trop, c'est d'abord moi qui ne comprends pas !

Par rapport à ce don et à l'acte politique qu'il représente dans ce contexte, j'aimerais savoir si vous pouvez concevoir de travailler de

manière plus directe en politique, comme Beuys par exemple, qui s'est engagé dans un parti politique.

Non, parce qu'avec son engagement, Beuys a montré les limites de cette démarche. Il a eu le courage de le faire. Les 7 000 *Eichen* est un projet magnifique. Mais je pense qu'il y a une grande différence avec ce que je fais. Ce qui m'intéresse, c'est de ne pas rentrer dans la politique. De ne pas en faire du tout. Beuys l'a fait de manière généreuse, superbe. Mais il l'a fait aussi pour montrer, en tout cas pour moi, que ce n'est pas le chemin à suivre. Maintenant, plus de vingt ans ont passé, c'est cette leçon d'art que j'ai compris, même si je n'ai pas été son élève...

Pensez-vous la même chose à propos de la politique parlementaire et à propos des groupes comme Attac ?

Les gens d'Attac, font leur travail. J'essaie de faire le mien. Je suis un artiste. J'essaie d'utiliser l'art pour dire ce que j'ai à dire, pour ce qui m'est propre et j'essaie d'agir librement. L'art, c'est mon outil. Ce que je dis, c'est : dans ce quartier, vous avez aussi besoin de l'art. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé, il y a treize ans, d'être un artiste. On a besoin de l'art et on a besoin de la philosophie. Mais on n'a pas besoin de culture. C'est à ce niveau-là que se situe la différence entre un travailleur social et quelqu'un qui mène une carrière politique, entre quelqu'un qui est engagé dans une lutte politique et un artiste. Je suis convaincu que l'art est nécessaire en général. Le travail de tout artiste est nécessaire.

L'art et la politique sont finalement coupés l'un de l'autre. L'art est naturellement politique, mais on ne peut pas vraiment rentrer au moyen de l'art dans le champ de la politique.

Ce n'est pas du tout coupé. Ce que je veux, c'est essayer de lier des choses qu'on ne peut pas lier. Et je veux toujours savoir pourquoi je

fais les choses. Ainsi, je souhaitais là faire de l'art dans une cité et travailler avec les habitants. Pourtant il y a des gens qui ne sont pas honnêtes, ou ne travaillent pas bien, d'autres qui ne sont pas précis, pas ponctuels. Malgré tout, je souhaitais travailler avec ces gens, parce que cela faisait partie intégrante du projet artistique.

J'ai eu beaucoup de problèmes. Même à l'intérieur du projet, il y a des gens qui ont voulu exclure celui-ci ou celui-là parce qu'il avait trop déconné ou parce qu'il ne leur plaisait pas. En même temps, la seule chose qui me permet de travailler avec tout le monde sans exclure personne, c'est mon projet, qui est un projet d'art. C'est un travail qui fait un lien avec la politique, qui pose la question du social. Il y a eu des projets politiques qui ont commencé autour d'une grande utopie, mais au fil du temps, ils se compromettent, ils ne sont plus utopiques. L'art me permet de rester utopique. Je travaille politiquement mais je ne fais pas un travail politique. Même des mouvements comme Attac sont amenés à faire des choix politiques qui ne sont plus très utopiques, mais liés à des considérations de pouvoir. L'art ne veut pas le pouvoir. L'art n'a pas besoin d'autorité.

Vous êtes idéaliste ?

J'espère bien que je suis idéaliste.

Il y a de nombreux travaux documentaires autour des cités qui utilisent la photographie. Dans votre œuvre, la photographie ne tient pas une place importante, pourquoi ?

Le constat ne m'intéresse pas. Le constat photographique, c'est certes utile. Mais je veux affirmer les choses, je ne veux pas les constater. L'art est affirmation.