

Jacques Garcia.

C

Interview
par
Stéphanie Moïsdon,
photographie
Léa Fluck.

Comment vous interprétez les deux points du titre John Armleder : Jacques Garcia ?

C'est la question la plus compliquée. D'abord ce n'est pas moi qui en ai eu l'idée, mais un de mes amis et collectionneur d'art, proche de John Armleder, qui m'a contacté. Il m'a adressé une grande lettre, je ne voyais vraiment pas pourquoi faire un appartement dans une exposition. Un autre ami, Gilbert Costes, a insisté pour que je le rencontre. C'est là, que Armleder m'a expliqué les choses sans contours, sans complications.

Vous savez, je suis très ami de deux personnages, l'un est mort, et quand je vous dirai qui, vous ne me croirez pas. J'étais un des rares qui fréquentait Guy Debord et je suis très proche d'Edgar Morin. Et ces gens, quand vous les lisez, il vous faut, je dirais, cinq fois relire la page pour comprendre. Alors que dans la vie amicale et dans la simplicité, en trois mots tout est dit comme pour tout le monde. Et Armleder est de ceux-là, il m'a dit simplement : « J'aime ce que vous faites, vous représentez quelque chose, faites moi un appartement lambda pour un client lambda. Pas pour vous-même ou un grand collectionneur ou quelqu'un d'extraordinaire. »

— Vous me parlez de Debord, est-ce que vous voyez là une situation, au sens debordien ?

Non, pas une situation. J'y vois une attitude, tout comme, et c'est ça qui m'a plu, quand j'avais dix-sept ans, quand j'achetais Fontana, Yves Klein. Ça ne valait absolument rien, tout le monde pensait que j'avais l'appartement le plus immonde de la terre,

entièrement blanc, pur et dur avec ce Fontana de dix huit fentes et un Klein en face bleu rose et or et encore en face des tableaux d'Albers. Evidemment, aujourd'hui il faut aller au MoMa pour voir la même chose et tout le monde est d'accord. Mais tout le monde n'était pas d'accord.

Je n'y vois que l'attitude aujourd'hui d'un Yves Klein, qui monte une expo, en 64 je crois, et qui finalement, la veille, vide la salle et présente la salle vide. C'est dans ce sens-là que je vois ce projet. L'idée de la salle convenait à John Armleder, l'idée de l'exposition était déjà formée et finalement peu importe ce qu'on y voit. Et je pense que c'est dans ce sens qu'Armleder l'a vu. Je ne sais pas ce qu'il vous racontera par ailleurs et comment il découvrira cet espace. C'est pour ça que le paradoxe, par rapport à Guy Debord est intéressant. Quand j'ai raconté ça à Alice, sa femme, elle l'a senti comme moi, rien d'autre et rien de plus et rien de moins. Ça n'a pas plus d'importance que l'importance qu'on y accorde spontanément

— *Ça fait aussi partie de l'œuvre et du tempérament de John Armleder, de ne pas être frappé par cet esprit de sérieux. C'est lui qui reproduit à l'entrée de son exposition au Mamco un graffiti qu'il avait vu dans la rue : « Oh et puis non ! » qui renvoie un peu de manière lointaine au graffiti de Debord « Ne travaillez jamais. »*

C'est ça ! Qui laisse une liberté extraordinaire aux autres. Et même au-delà de la liberté, c'est plus fort encore, car là, ce n'est pas un choix qui m'est personnel. Il n'est pas évident du tout que j'ai envie de vivre dans cet espace, même si je le trouve très bien. Mais c'est une commande, au sens premier. Il ne m'a pas demandé de rassembler la quintessence de ce que je ressens. Challenge compliqué, tout de même ! Il fallait que ce soit un vrai appartement pas un modèle, et dans l'espace du Centre culturel



Loin du château bleu • Jacques Garcia.

Suisse, industriel minimaliste, il a déjà fallu trouver là-dedans, avant même de parler de décor, une nouvelle architecture et fort de cette architecture, j’ai ensuite inventé un décor. Ce n’est pas une architecture imposée, je me la suis imposée pour dire à mon client fictif, dans cette pagode, *« On va faire dans le genre chinoisant. »* Comme si la pagode était là. Vous n’allez pas faire du Louis XV là-dedans. J’agis comme d’habitude, pour mes autres clients, avec cet art de convaincre d’aller vers un genre et ensuite de placer des objets qui sont disparates puisque c’est le choix de gens, qui ont pu acheter, à des moments différents, à des moments de goûts différents, ou de conseils différents, des choses qui ne sont pas faites pour aller ensemble. Mon travail, c’est de faire que ça marche ensemble.

— *C’est intéressant ce glissement de termes, Armleder passe du statut d’artiste à celui de client ?*

Exactement, de la même manière qu’Armleder rassemble des trucs sans chercher d’harmonie, ou pas de façon volontaire. Dans des genres différents, nous avons en fait la même démarche.

— *Est-ce que vous voyez cette pièce comme une Furniture Sculpture ? Ou l’extrémité d’une Furniture Sculpture jusqu’à sa dissolution ?*

Exactement. Je suis très sensible à cette idée de vide et de dissolution, à l’éphémère. Tous les chefs d’œuvres ont disparu. Le colosse de Rhodes on ne sait plus comment c’était, les tuileries n’existent plus. Baltard a été démoli. J’aime l’idée d’une chose définitive qui finalement est éphémère.

— *C’est une pièce qui n’est pas bavarde. Beaucoup d’œuvres dans les années 80 parlaient théoriquement du statut du décoratif, de la crise de l’art confronté à l’ornementation. Là, on dirait que ça se passe de commentaire.*

C’est l’espace qui a imposé la chose, c’est comme ça ! il ne s’agit pas d’aimer ou non, de vouloir y vivre ou pas. Cela dit je trouve que l’on y est bien. C’est toujours ce que j’essaye de faire, quand les gens n’ont pas une personnalité extrême, des goûts très évidents. Au moins qu’on y soit bien. Si vous êtes ma cliente et que vous avez déterminé avec précision votre univers, choisi des objets pendant trente ans (j’ai eu la chance d’avoir les plus grands clients du monde souvent avec des collections très marquées), les œuvres s’imposent. Là, je me suis juste arrangé pour qu’ il y aient de beaux meubles, c’est ce qu’on attend de moi tout de même, je n’ai pas mis une merdouille 1900. J’ai sorti quelques meubles qui pourraient tout aussi bien être dans les collections de l’impératrice Eugénie. Il y a des choses qui viennent des chambres de l’hôtel en face de Champ de Bataille, ce ne sont pas des objets que j’ai fondamentalement aimés. A part peut être une chose : le portrait de ma mère peint dans les années 60 par un peintre russe.

— *Il y a une dimension fortement sexuelle dans les images de cet appartement ?*

Ce qui va sexualiser terriblement l’espace c’est la chambre, avec un des tableaux qui vient de chez moi, l’autre est proposé par le galeriste, Andrea Caratsch, un George Condo. Je trouve que la représentation de l’homme chez Gilles Rimbaud est aussi forte que chez Condo.

— *Quels sont les éléments importants pour vous dans ce décor ?*

Un des points fort est ce singe suspendu au toit de la Pagode, qui

incarne le jeu. C’est une enseigne d’un magasin de jouet d’enfant de 1830. C’est aussi une image de cirque. Mais pour vous décrire un peu l’espace : dans la pièce d’entrée, on rentre dans un vestibule, salle à manger, avec un lustre qui en fait est un cache néons fait par Tessa. Tessa est une amie depuis toujours, une égérie de la fête des années 80, qui a fait la couverture du livre Palace, et qui a toujours eu des tenues extravagantes, l’extravagance du vestimentaire poussé à l’outrance. Je lui ai demandé de faire un lustre qui soit mi œuvre mi sérieux, avec la série des cierges qui font partie de mes éditions. L’œuvre au fond est une pièce, un portrait de moi et de Tessa, la photo est éclairée et scotchée. C’est une vision trouble à travers la matière du scotch, rétro-éclairée.

La pièce maîtresse est la peinture de John, qui en fait est le feu, au-dessus des bûches. Les bûches en or, c’est une idée qui m’est venue il n’y a pas très longtemps quand j’ai fait l’exposition du Mobilier d’argent à Versailles. On a peint les bûches en or en rouge et en bleu aux chiffres du roi. C’était la tradition le jour de Noël. On peignait les bûches de tout le grand appartement de Versailles de ces trois couleurs avant d’y mettre le feu pour la naissance du Christ. Je trouvais que ça s’adaptait bien ici. En face, on aura l’eau, on va mettre des petits poissons dans ce bleu Klein monochrome, on va peindre des petites vagues en or. Ainsi, vous avez l’eau, le feu, mais aussi la terre et l’air. Je suis très sensible aux éléments, à ces compositions qui font ma vie depuis quinze ans. Le jardin à Champ de Bataille, c’est l’œuvre de ma vie qui renvoie à ce rapport cosmique entre les éléments. J’ai bougé un million de mètres cubes de terre pour créer ce jardin, pour changer l’univers, au sens de changer l’espace ; faire que la chaleur ne soit plus la même, que la lumière change, que la vapeur d’eau d’un grand canal modifie votre vision du matin, qu’une cascade d’or posée sur un couchant, même sans soleil, s’éclaire le soir avec des spots, face à vous.

C’est un peu ce que j’ai voulu évoquer de manière conceptuelle, et puis à côté de ça, on trouve finalement un appartement normal, pour quelqu’un qui a acheté un joli paravent, une jolie lampe, une table bien ou pas bien, peu importe. J’ai mis tout ça, j’aime beaucoup, chez les gens, ne pas disposer que ce qui est bien. Je trouve bien leurs erreurs, c’est ce qui montre leur personnalité. Quand tout est parfait, ça s’appelle « au goût du jour » et je trouve ça terrifiant. J’aime les strates des mauvais moments de votre vie ou des mauvais moments de votre famille qui vous ramènent simplement là où vous devez être et pas là où vous croyez être. Il faut revenir sur la faute de goût, même si a acquis le goût. C’est bien de garder la mémoire du temps où on n’en avait pas. Plus on a de goût, plus on peut se permettre de ne pas en avoir, et de l’assumer et de fabriquer la faute.

John Armleder.

John Armleder.

On pourrait penser, qu’avec cette pièce, tu as presque tout réglé : la question de la valeur, de l’auteur, de l’originalité.

Mon ambition n’a jamais été de régler quoi que ce soit et, comme tu le sais, j’imagine que la plupart des choses sont réglées depuis toujours. Donc, en fait, c’est du tourisme.

Interview par Stéphanie Moisson, l’ouverture aujourd’hui de l’exposition, quelle est celle qui revient le plus : est-ce que c’est celle de l’auteur, celle du décoratif, ou les deux ?

C’est un peu un télescopage. La première question est celle de l’auteur et à partir de ce moment-là, on se demande comment les choix se sont mis en place. L’auteur, chez beaucoup de personnes, ils ne le voient pas, ils ne savent pas en quoi je le suis, ils n’y pensent même pas. Mais ils n’abordent que rarement la question de sa légitimité. Ils n’imaginent pas que l’œuvre pourrait éventuellement nier l’apologie de l’authenticité. Si on veut, c’est possible de voir cette entreprise comme une critique de la notion d’auteur. Mais tout autant de la part de Jacques Garcia, qui joue ici ses propres canons stylistiques, ce qu’on attend de lui. Alors qu’en fait, il a une palette d’intérêts complètement différents, ce qui est peu connu.

— *Quelle est la fonction de la double ponctuation dans le titre ? Il y a d’emblée un jeu de langage dans cette histoire qui indique étrangement les rapports d’équivalence. Pourtant, ce n’est pas un principe de collaboration, c’est ça l’originalité ou le caractère un peu inédit de l’opération. Ce n’est pas une co-production non plus.*

Loin du château bleu.

Non, parce que personnellement ou trivialement, je prends Jacques Garcia en tant que signature comme d’autres prennent le pissoir, dont on ne connaît pas l’auteur d’ailleurs. Les deux points c’est bel et bien pour signifier que l’objet de l’exposition c’est Jacques Garcia sans lui demander la moindre interprétation de son rôle dans l’objet de l’exposition. Mais d’autres verront bien sûr le fait qu’il y a souvent pas mal de points dans mes tableaux et que par ailleurs je supprime de ma deuxième initiale le point que l’on imprime sur le carton en général « John M. Armleder ». Il fallait bien rattraper tous ces points perdus.

— *En rentrant dans l’exposition j’ai repensé à ce graffiti répliqué dans ton exposition au Mamco « Oh et puis non ! » qui me rappelait le graffiti de Debord : « Ne travaillez jamais. » Est-ce que tu admets ce parallèle ?*

Le « Oh et puis non ! » que je cite m’a surtout intrigué, je ne sais pas de quoi il s’agit. De prime abord, il y a un renoncement, je n’en suis pas certain, mais ce que l’on sait, quand on renonce, c’est qu’il y a un appel du vide. Donc, en général un effet de remplissage, en surabondance. Il y a quelque chose de cet ordre qui se joue dans cette exposition. Je pense aussi que dans l’effet de soustraction du graffiti, il y a une surabondance, il y a un effet de surinformation. Cette idée de mettre en jeu plus que l’on ne peut connaître est une chose qui m’intéresse moi, mais qui intéresse aussi Jacques Garcia. Et il se trouve que ça intéresse Guy Debord, que Jacques Garcia a très bien connu, contre toute attente. Quand on pense à l’image répertoriée, véhiculée par Garcia on ne l’associe pas forcément au situationnisme. Or Garcia était un des rares amis de Debord.

— *Depuis hier, et ma discussion avec Garcia, la situation a*

complètement changée. On parlait de décor, de goût et soudainement le fantôme de Debord hante cet espace.

Ça tombe bien en mai 2008.

— *C'est assez opportuniste.*

Mais toutes les expositions révèlent l'opportunisme.

— *Et la question du travail, il y a toujours un fond de moralisme dans la manière dont les gens approchent ton œuvre et ce genre de méthodes de délégation en général. Surtout en ce moment, en pleine période de valorisation du travail et du mérite.*

On me pose la question, effectivement étayée par des valeurs morales qui ne sont pas mises en jeu, abordées, discutées dans un projet pareil, parce que je crois que cette question est par nature disqualifiée. Ce serait absurde de voir cette exposition-là en niant le labeur. Il n'y a jamais eu autant de travail dans une de mes expositions précédentes. Le fait que je ne la réalise pas est secondaire. On a toujours, à tort d'ailleurs, donné trop de crédit à l'imagination des artistes. L'imagination est quelque chose d'intact, d'abstrait, il n'y a pas d'effort à faire, au sens musculaire, pour autant qu'on le sache. Et là, c'est un cas parfait d'un compositeur qui livre une partition et qui donne à un instrumentiste la carte blanche pour jouer l'œuvre. On n'a jamais considéré un compositeur comme un paresseux. Moi, je suis bien sûr paresseux car c'est une composition assez paresseuse que je propose. La paresse est un travail permanent.

— *Comme Duchamp l'a valorisé ?*

Oui mais si tu dis ça, les gens, à l'époque du ready-made pensaient qu'il y avait un manque d'engagement, au sens de l'effort. Moi je crois qu'à partir du moment où l'on décide quelque chose, on est confronté aux conséquences de cette décision, comme de répondre à tes questions par exemple. C'est un autre type d'effort. La responsabilité morale que l'on a, c'est celle de mettre en jeu quelque chose qui active du sens, je ne dis pas « qui livre du sens », mais qui permet aux gens, en partageant cette expérience, de changer leur constitution. De manière physique, comme quand on sort du fitness. Ce changement peut être pour le meilleur ou pour le pire, on ne se fait pas forcément du bien en allant fitness, c'est la même chose dans une exposition. La responsabilité d'un artiste, c'est d'offrir des instruments de torture qui sont efficaces.

— *Toi qui connais bien la question, pour l'avoir pratiquée, que penses-tu du display entre ta peinture, les statuettes sur la cheminée, et les bûches dorées qui renvoient aux dorures de la peinture. Quand tu découvres cela, car tu ne savais rien de cet espace avant l'ouverture, qu'est-ce que tu y vois ?*

J'y vois exactement ce que tu as décrits. J'ai tendance à voir les choses comme elles sont, ni plus ni moins. Le fait est que je suis terriblement jaloux de cette réussite. Je ne suis pas sûr que les gens, à part quelques intimes, lisent cela de manière fondamentale. C'est un épiphénomène et qui est complètement intégré. Et c'est un dégât collatéral au niveau du sens. Je pense qu'il y a d'autres de mes toiles dans les intérieurs de collectionneurs qui sont présentées de cette manière et qui vivent actuellement en d'étranges compagnies. Que ce soient les masques africains ou précolombiens, sur des cheminées ou ailleurs. Je crois que c'est une conséquence logique. Mais je pense qu'un mur blanc dans un musée avec un banc à 3,50 m avec quelqu'un qui essaye de lire un cartel à côté, c'est tout aussi exotique que ce display.

— *Celui-là aurait la vertu d'être fait d'une manière assez désinhibée.*

C'est bien probable ! La vertu de ce qu'on a fait est bel et bien fondée sur le naturel, contrairement à ce que l'on pourrait croire. On accusera toujours quelqu'un comme Jacques Garcia, voir moi, mais avec le prétexte conceptuel, d'être dans l'artifice. Alors qu'en fait, ce sont les gestes les plus naturels que l'on puisse imaginer. Après tout, un enfant dans sa chambre, va prendre deux trois objets qui n'ont rien à voir, les disposer dans un coin, les regarder et trouver que ça rentre dans l'harmonie du monde. Les expositions sont des extraits de ces situations, elles voudraient avoir une vision plus abstraite ou plus éthérée du même geste, mais dans le fond elles participent exactement de la même mécanique.

— *Je sais que tu fais de ton mieux pour n'avoir ni attentes ni déceptions particulières. Mais là, c'est un peu inévitable. Quand tu découvres cet espace, quelle est la marge de certitude, de surprise, d'étonnement, de perplexité ?*

La première impression, c'est que c'est exactement ce que j'attendais d'une certaine manière. C'est un aller-retour. Je suis surpris, parce que normalement ça aurait dû aller de travers, pas comme un échec. Mais entre le temps réduit, les moyens du centre, il y a avait peu de raisons de décider Jacques Garcia à accepter. J'ai compris au moment où il a dit oui que ça l'intéressait réellement, que ça allait se faire, dans un sens réel et non pas celui du leurre, c'est à dire qu'il n'allait pas faire un modèle. Là j'ai été surpris. Mais quand tu fais quelque chose où tu n'y es pour quasi rien, je voudrais bien vraiment pour rien, tu ne peux être que globalement surpris, dans le sens d'une substance qui serait la surprise brute. Ensuite, j'ai été surpris qu'il y fasse si chaud.

— *Jacques Garcia me parlait hier de toi comme d'un client, tu précises qu'il s'agit en fait d'un client imaginaire ? Quelle est la part de négociation, de commerce ?*

Dans la conversation en général, on est toujours en situation de négociation. Rien qu'en se parlant, on est le client de l'autre, pour obtenir des réponses par exemple. La vérité, c'est qu'au départ, Jacques Garcia me voyait comme le commanditaire du projet, ce que je suis mais seulement au niveau de la partition. Ensuite, il a compris quelque chose, car il a été très pointu dès le départ dans la compréhension du projet. Et il s'est rendu compte que si j'étais vraiment le client, il devrait collaborer avec moi et que donc, peu à peu, le décor se rapporterait à moi en tant que personnage. Et devrait s'adapter à ce que je représente. Ce qu'il fait d'habitude dans ses décorations d'intérieur. Pour éviter cela, il a glissé vers quelqu'un qui n'existe pas, parce qu'il a senti que je voulais qu'il fasse un espace qui ne soit pas une narration. Il l'a fait de manière un tout petit peu perverse aussi, car il se trouve, que ce client, par hasard, aurait une peinture de moi dans son appartement, une photo de lui, un tableau de sa mère. C'est un peu ambigu dans la construction. Mais je pense qu'il a bien compris que c'est une sculpture abstraite.

— *Ce client a par ailleurs quelques penchants érotiques marqués.*

Tu sais, je trouve que la plupart des gens, quand ils se mettent à décorer, développent toujours une certaine sensualité. A part ceux qui furieusement l'annihilent. Chez lui cette sensualité est assez affirmée. On sait, que d'une certaine manière, ça ne m'intéresse pas dans la représentation, s'il y en a une, dans mon œuvre, parce qu'en principe, il n'y en a pas. Cela ne m'a ni surpris, ni gêné, ni encombré, d'une manière ou d'une autre. Ça m'a divertit.

