

Avant-propos

Critique d'art, c'est un beau métier

Publié en 1998, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier* (qui empruntait déjà son titre au Cluedo et s'annonçait comme autant d'hypothèses formulées à l'adresse du jeu de l'art) rassemblait quelques textes à caractère général, écrits entre 1988 et 1998. *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver*, on l'aura compris, lui fait pendant, qui regroupe une sélection de monographies et entretiens rédigés entre 1989 et 2002.

Le plus ancien et le plus récent des textes de ce recueil sont tous deux consacrés à Philippe Parreno : restituer la richesse et la complexité de sa pensée, transmettre l'expérience singulière de son œuvre sont parmi les exercices les plus périlleux et les plus passionnants qui soient – je l'envisage aujourd'hui avec une émotion inchangée depuis dix ans. Il en va de même pour Bertrand Lavier, dont la fréquentation amicale est l'un des vrais luxes de mon activité, ou de Bruno Serralongue, dont j'admire à chaque fois un peu plus l'extraordinaire ampleur, la subtilité et la gravité de son projet artistique. Les textes consacrés à Sylvie Fleury sont l'occasion d'en rassembler trois autres qui envisagent la désormais inévitable (mais heureusement éphémère) question des relations entre l'art et la mode ; ceux consacrés à Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Pierre Joseph sont l'occasion d'y adjoindre d'autres textes dédiés à « l'art français ».

J'ai souhaité placer au tout début de ce volume *Le spectateur et*

l'accident, un texte de 1997 qui avait échappé au précédent ouvrage – on se demande bien comment.

S'ils n'ont en aucun cas été modifiés pour cette édition, ces textes peuvent présenter des différences avec les versions publiées dans telle revue, tel magazine ou tel catalogue. À ceux qui devraient ici l'apprendre, on expliquera en effet l'existence dans les revues, les magazines et l'équipe éditoriale des catalogues, des secrétaires de rédactions (cette profession est étrangement féminisée) : selon des critères qui leur sont propres, elles veillent à la conformité de ce qui est publié avec les attentes supposées de leur lectorat. Un style un peu complexe, l'utilisation d'un vocabulaire sophistiqué, ou bien encore une construction de phrase un peu hardie, ne résistent bien souvent pas au couperet impitoyable dont elles fondent l'usage sur leur conviction de ce qui doit être ou non : elles déplacent les virgules, réduisent les phrases, torpillent les adjectifs, aplatissent toutes les aspérités. Elles pensent par ailleurs posséder une science du titre qui les conduit dans presque tous les cas à ignorer celui de l'auteur pour lui en préférer un de leur cru : ils ont ici été restitué dans leur version originale, et la mention « publié sous le titre » laisse apercevoir l'identité que, le cas échéant, elles leur ont préférée pour publication. N'oublions pas que, dans certains cas, le texte ne représente que cette surface de lettres qui assoit et légitime la mise en page des images : il serait hâtif de prédire quel support est le plus cynique en la matière. Ainsi les pages qui me sont confiées depuis plusieurs années dans le magazine féminin mensuel *Numéro* le sont dans une liberté et un respect qui peuvent paraître extravagants en regard de certaines revues d'art.

À l'occasion, c'est l'artiste lui-même qui tranche dans le gras, décidant de ce qu'il vaut mieux ne pas dire : le texte consacré à Mimmo Rotella est donné ici dans la version que l'artiste lui-même n'avait pas encore amputée de ses propres citations, citations provenant d'ailleurs de son propre journal, publié avec son accord – quelques années plus tôt il est vrai – mais dont l'exhibition quelques années

plus tard lui aura semblé nuire à un probable positionnement stratégique. Positionnement stratégique qui aura conduit aussi, sans doute, *Les Inrockuptibles* à renoncer à la publication d'un texte pourtant commandé et franchement bien inoffensif, consacré au livre de Loana – la télé réalité en général, et *Loft Story* en particulier, me semblent à bien des titres relever *presque* du projet artistique : le CSA lui interdisant cependant d'y émarger tout à fait. C'est cette petite différence de liberté qui fait peut-être la spécificité de l'art – pour combien de temps encore ?

Certains de ces textes, enfin, s'ils ne sont pas inédits, pourront apparaître ici pour la première fois sous une forme lisible : ils avaient à l'origine pu faire les frais des convictions esthétiques de graphistes d'avant-garde, les proposant dans un corps si minuscule et les faisant imprimer, par exemple, dans une gamme audacieusement éthérée de gris très pâles sur blanc laiteux, que toute tentative de lecture aurait alors relevé de l'exploit ophtalmique. (Phrase longue : 79 mots, prévient l'ordinateur, qui s'y met lui aussi.)

Certaines phrases pourront paraître familières, certaines remarques communes : les attachés de presse considèrent souvent les textes monographiques comme autant de matière dans laquelle couper-coller pour rédiger les communiqués de presse ; certains journalistes y voient un moyen rapide de s'acquitter de leur tâche de compte-rendu ; certains critiques, enfin, s'y abreuvent sans complexe – les plus scrupuleux, très exceptionnellement, renvoient la mention de leurs sources en note de bas de page, dans un corps microscopique.

Ce sont là bien des détails, mais à la vérité l'intérêt de cette collection de textes repose aussi sur les détails. En l'occurrence, je souhaite qu'il plaise au lecteur de porter une attention toute particulière aux dates de rédaction de ces textes, et de les situer, d'une part, dans leur contexte d'alors et, d'autre part, en regard du débat tel qu'il se présente aujourd'hui (ou quelque nom qu'on veuille donner à l'ensemble de propositions apparaissant maintenant dans le champ artistique).

On comprendra mieux, je l'espère, en considérant ces dates, pourquoi la plupart des préoccupations, des termes et des concepts qu'on dit actuels, et qui semblent faire frémir la litanie de toutes sortes d'écritures consacrées aujourd'hui à l'art, me paraissent un rien vieillot, et en tout cas bien loin de cette fraîcheur qu'on fait mine d'y voir : que n'a-t-on prêté plus de considération, alors, aux artistes qui en étaient les créateurs, et les mettaient en œuvre ?

Le spectateur et l'accident

[Texte publié dans *Art Press*, n° 226, juillet-août 1997]

La tentation est grande, pour une époque donnée, de nommer clairement les pratiques artistiques singulières qui lui sont relatives. Comode, l'entreprise (qui regroupe ici et là les individualités en « mouvements ») est souvent rapidement remise en question – même parfois par ses protagonistes. À peine Henry Flynt avait-il défini « l'art conceptuel¹ » comme « avant tout un art dont le matériau sont les concepts, comme par exemple le matériau de la musique sont les sons », que Ken Friedman, dans ses *Notes on Concept Art* (1971) préfère y voir plus largement « not so much an art movement or vein as it is a position or world-view, a focus on activity ». Défini par Pierre Restany, le « mouvement » des Nouveaux Réalistes est aujourd'hui décrit par Catherine Francblin non pas comme « un mouvement unifié par un style », mais comme « un regroupement circonstanciel d'artistes² ». C'est, pour sa part, de la « dématérialisation de l'objet d'art³ » dont parle Lucy Lippard, se gardant dès la préface de l'ouvrage d'évoquer un « mouvement », ambitionnant plutôt de « to expose the chaotic network of ideas in the air, in America and abroad, between 66 and 72 ». Elle même reconnaît d'ailleurs l'imperfection du mot « dematerialization » qu'elle conserve « for lack of a better term » et c'est probablement aussi pour cette raison que nous utilisons ici le mot « spectateur », impropre finalement, puisque dans cette tentative de cerner une singularité dans l'œuvre de certains artistes des années quatre-vingt-dix, le spectateur ne l'est justement plus.

Schématiquement, les pratiques artistiques dominantes dans la décennie écoulée auront tenu globalement le spectateur à distance. C'est probablement le lien qui unit entre eux les divers « mouvements », théorisés ou non, que les années quatre-vingt auront vu se succéder. De la Bad Painting aux Simulationnistes, des Neo-Geo aux Nouveaux Fauves, de la Nouvelle Sculpture Anglaise à la Figuration Libre, le spectateur est un sujet physiquement passif qui se tient en face d'une œuvre inerte conçue au préalable, ailleurs, dont il est invité à enregistrer la présence dans un temps différé. Ici s'arrête l'expérience, le spectacle, et Jean Baudrillard ajouterait probablement que ce spectacle est général et unilatéral : il unit également le champ politique, le champ social, le champ artistique.

Les plus remarquables œuvres de la décennie exemplifient d'ailleurs radicalement ce modèle. *Rabbit* (1986), de Jeff Koons, moulage en acier inoxydable d'une baudruche pour enfant en forme de lapin rebondi, trônant pompeusement sur un socle, renvoie au spectateur l'image déformée, par les convexités de son ventre, de sa présence dans un espace (d'exposition) lui aussi passé au fish-eye. Comme cet aphorisme qui veut que le plus bel endroit de Paris soit la Tour Montparnasse parce que c'est le seul endroit depuis lequel on ne la puisse voir, l'œuvre est ici, et est la seule à ne pas s'inscrire dans ce reflet circulaire qui englobe espace et spectateur auxquels elle répond par une caricature. *Seascape* (1989), de Ashley Bickerton, formidable œuvre-machine en forme de container customisé qui emporte avec elle les déchets de sa propre fabrication, voyage pour sa part dans les fonds marins, dans une parfaite et absolue indifférence au spectateur, ne laissant symboliquement même plus les résidus de sa confection.

Au mieux, l'œuvre entretient-elle avec le spectateur un rapport de domination : les très grands formats des peintures de Schnabel capturent le regard dans un champ de couleurs et de matières qui excède son champ de vision ; les femmes-mannequins de Charles Ray terrassent le spectateur de leur taille surdimensionnée, les aspirateurs de Jeff Koons s'offrent à un désir de possession éclairé au

néon qu'interdit leur isolement dans des vitrines, le réfrigérateur posé sur un coffre-fort de Bertrand Lavier semble à la fois proposer et interdire (une action, un sens, une logique)..., domination qui se modélise toujours par une mise en présence de l'œuvre et du spectateur dans laquelle ce dernier, contraint à la plus parfaite passivité, ressortira impuissant, vaincu.

On pourrait d'ailleurs parfaitement envisager que c'est précisément ce refus de faire l'expérience esthétique de la soumission qui inconsciemment révolte les détracteurs de l'art récent : on pourrait le faire si une forme d'art radicalement différente, et qui porte peut-être la marque des années quatre-vingt-dix, ne les révolte tout autant.

Dès la fin des années quatre-vingt, certaines œuvres ont énoncé cette conviction d'être inachevées sans la présence du spectateur. Et à tout le moins ne l'ont-elles pas énoncé de manière avant tout conceptuelle (la fameuse phrase de Godard « Il faut être deux pour une image », sous-entendu celui qui la fait et celui qui la regarde) mais en l'inscrivant physiquement dans l'œuvre.

Les « Images Intelligentes » de Pierre Joseph et Philippe Parreno, sont ainsi porteuses d'un élément sonore qui ne se déclenche qu'en présence du spectateur, présence détectée à l'aide d'un petit appareil électronique. Programmatique, l'œuvre *King of Comedy* de Angela Bulloch présentée en 1990 pour l'exposition *No Man's Time* se compose d'une image projetée qui épouse la surface d'un mur au fond d'un couloir. Elle figure un auditoire qui, dans le film éponyme, regarde un chef d'orchestre, de dos, qui en occupe le premier plan. Tandis qu'il aperçoit un cartel au plus près de l'image sur le mur de droite, le spectateur de l'œuvre de Angela Bulloch s'avance : traversant ainsi le faisceau du vidéoprojecteur il projette son ombre sur l'image et finalise alors l'œuvre dont l'ambition majeure devient alors limpide : faire du spectateur non plus un être passif mais le chef d'orchestre de l'œuvre.

Initiales et aussi forcément simplistes, ces œuvres ont en quelque sorte annoncé un radical renversement de situation qui place

aujourd'hui le spectateur non plus en face, mais au sein d'une œuvre qu'on qualifierait plus volontiers de dispositif de production, souvent inachevé bien après qu'il s'y soit inscrit, et dont l'action excède parfois la temporalité ordinaire de la visite. Il s'y trouve confronté à la proposition de n'être plus passif mais agissant, en face d'un éventail de comportements possibles qu'il détermine aussi librement que sa culture, son éducation, son inscription sociale le lui permettent, et à la mesure de sa volonté précisément de dominer l'œuvre.

Ainsi par exemple, le spectateur de certains types d'œuvres de Felix Gonzalez Torres (en particulier les *Stacks* et les tas de bonbons) est-il finalement confronté à la possibilité sous-jacente de disséminer l'œuvre – sinon de l'ingurgiter – et ce jusqu'à son irrémédiable disparition, c'est-à-dire, au bout du compte, au projet d'en priver la communauté. La décision est d'autant plus capitale que la permissivité est programmée : détruire l'œuvre n'est alors plus vécu *a priori* comme un acte possible de transgression mais semble être un acte ordinaire. Il en va de même des machines à boues de Angela Bulloch que le spectateur est autorisé à actionner, répandant ainsi dans son effort apparemment ludique la salissure sur le sol, les murs ou encore les œuvres voisines. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que figure aussi dans l'œuvre de Bulloch les *Rules Series*, séries de règlements ayant elles-mêmes leur règlement, et dont la fonction est de définir les comportements autorisés dans de multiples endroits habités par diverses communautés : sociétés privées, salles de jeux vidéo...

L'esthétique du feu de camp

Si les œuvres de Felix Gonzalez-Torres invitent à voler et à détruire, celles de Rirkrit Tiravanija proposent de recevoir et font du don le geste initial de l'être-là-ensemble qui les caractérise dans cette espèce « d'esthétique du feu de camp », qu'on retrouvera d'ailleurs avec l'œuvre de Xavier Veilhan au CAPC de Bordeaux pour l'exposition *Traffic* : littéralement une cheminée sertie de banquettes

rouges, véritable foyer de l'exposition mais aussi de la structure toute entière. Thai Curry ou nouilles chinoises, ce n'est pas tant ce qu'il cuisine que le fait qu'il le cuisine et l'offre au spectateur, qui fait de Tiravanija le concepteur de dispositifs visant à perturber les comportements acquis, en même temps que l'instigateur de l'échange social.

On comprend bien ainsi comment le rapport qui oppose le spectateur à l'œuvre des années quatre-vingt et sa résolution possible (je regarde, éventuellement j'achète, réglant du même coup la question de la domination) se modélise ici de manière radicalement différente : j'agis, je vole, je détruis, je reçois, je construis, etc. et toujours demande l'adaptation (la révision) d'un comportement socialement (culturellement) admis.

On multiplierait aisément les exemples de ces œuvres qui impliquent le spectateur dans des procédures participatives. Celles-ci par ailleurs peuvent être localisées à tous les maillons de la chaîne de constitution de l'œuvre. Dans leur conception même : les « portraits » de Dominique Gonzalez-Foerster, pour lesquels le portraituré doit faire « au moins 50% du travail », ou ceux de Felix Gonzalez-Torres qui mêlent éléments de vie personnelle et événements politiques et sociaux. À l'autre bout, dans l'acte d'exposition, avec les guirlandes de Felix Gonzalez-Torres dont la forme même de l'accrochage est déléguée. Au milieu enfin, lorsque l'œuvre est pensée comme l'utilisation par le spectateur d'un dispositif : ainsi la chaîne de télévision conçue par Pierre Huyghe (*Mobile TV*, Lyon 1995, Dijon 1997), dont l'antenne est ouverte.

Ce qui compte alors n'est plus tant l'ensemble concret d'éléments organisés par l'artiste mais la réponse comportementale du spectateur, et dans ce que ce comportement, éventuellement, va produire. C'est une des clés de l'œuvre de Philippe Parreno, contraignant les spectateurs à se rapprocher « spontanément » de *L'Homme Public* (Yves Lecoq) qui parle dans un micro qui n'est relié à aucun système d'amplification (exposition *Surface de Réparations*, FRAC de Bourgogne, 1994) ; organisant un cours de dessin autour

d'une pierre qui se met soudain à parler (*La pierre qui parle*, exposition *Backstage*, Kunstmuseum Lucerne), écrivant à l'avance le scénario d'une fête de deux heures qui aura lieu ensuite, de la manière décrite sans que quiconque en ait lu le scénario, et qui aura réuni quelques 200 personnes dans la production d'une temporalité quasiment palpable bien après l'événement (exposition *Snow Dancing*, Le Consortium, 1995).

À ce stade, il convient de souligner les similitudes frappantes qui peuvent exister entre cette approche de l'activité artistique et celles formulées par Dan Graham en 1979 dans *Ma Position*⁴ et développées ensuite dans *Artforum* dans un texte intitulé « Art in relation to Architecture/Architecture in relation to Art⁵. » Il y établit cette différence entre deux approches de l'œuvre qu'on a évoquée plus haut. Au sujet des Pavillons, il écrit : « Le spectateur est forcé de prendre conscience de lui-même comme d'un corps qui se perçoit, exactement comme sur le plan social il se sent partie intégrante d'un groupe social. C'est le contraire de l'habituelle perte d'identité ressentie par le spectateur qui regarde une œuvre d'art conventionnelle. Là, le "moi" se projette mentalement sur l'œuvre d'art (et s'identifie avec elle). Dans la façon traditionnelle et contemplative de regarder, le sujet observé perd conscience non seulement de son identité, mais aussi de son appartenance à un groupe donné, à une époque et à un contexte social bien définis... » Rédigeant les notices du catalogue de son exposition à la Lisson Gallery de Londres en 1991, il précise : « Dans toute mon œuvre, que ce soit la vidéo, le film, la performance ou le domaine sculptural/architectural, les formes géométriques sont habitées et activées par la présence du spectateur : une impression de malaise et d'aliénation psychologique émane d'un jeu constant entre des sentiments d'inclusion et d'exclusion. »

Comme pour les artistes qui nous semblent aujourd'hui caractériser à nouveau cette approche de l'activité artistique, ces « modèles de comportements » comme Graham les appelle, interagissent avec

ceux observés dans la société. « La psychologie radicale, l'éthologie, les états de conscience modifiés ou induits par les techniques de méditation, ainsi que le féminisme, furent à l'origine de nouveaux modèles de comportements individuels et collectifs, ainsi que de potentialités qui furent partagées à la fois par les artistes et par la prétendue "contre culture". Je savais que j'allais partager les hypothèses formulées, et avec le public et avec le monde de l'art. Mes performances utilisaient ces modèles de comportement en tant que structure, tout en testant ces principes "utopiques" en réelle situation de performance. »

Rien d'étonnant alors à ce que Graham soit une référence permanente de Tiravanija, dont l'œuvre présentée récemment au MoCA de Los Angeles (une réplique à l'échelle 1/2 de la *Glass House* de Philip Johnson, dont la taille, de facto, n'en autorise l'accès qu'aux enfants) semble combiner à la fois les études de Graham sur les fenêtres et les vitrines, et le désormais célèbre *Children's Pavillon*.

Le spectateur et l'accident

Ce qui guette alors le spectateur dans ces dispositifs conçus comme des pièges à comportement, c'est l'accident, qu'il soit appelé immédiatement à faire l'apprentissage de son usage (les pièces sonores et lumineuses de Bulloch, de même que ses *Drawing Machines* ne tardent jamais à tomber le masque de leur fonctionnement) ou emporte avec lui les remises en question de son comportement dans l'exposition. Les œuvres sont « réactivées par les spectateurs dans la conscience qu'ils ont d'en faire partie », ainsi que l'écrivait Anne Rorimer au sujet des œuvres de Graham.

Dès lors que le spectateur n'est plus le récipiendaire mais bien le sujet même de l'œuvre, invité à déterminer son comportement dans une situation accidentelle, on imagine bien l'inadaptation absolue des structures en place à simplement permettre l'apparition de ces œuvres. Même les plus souples d'entre elles, les « centres d'art » (fonctionnant par ailleurs souvent comme de simples présentoirs à œuvres) souffrent d'un évident jet-lag sur la réalité de ces pratiques.

Car ce ne sont plus tant des laboratoires que ces œuvres réclament (un terme qu'on a voulu efficace pour décrire les centres d'art) mais plutôt des studios de post-production, modèle emprunté au cinéma, lieu d'incrustation des effets spéciaux, du montage, de la gestion du temps, de l'accident dans l'image réelle, lieu où il n'y a plus tant à voir qu'à faire, et qui fassent ainsi du spectateur, comme l'écrivait Dan Graham justement, « non plus un spectateur mais réellement un acteur ».

1. Le terme apparaît dans : LaMonte Young and Jackson MacLow, *Anthology*, 1963.
2. Catherine Francblin, *Nouveau Réalisme*, Éditions du Regard, Paris, 1997.
3. Lucy R. Lippard, *Six Years : The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1973.
4. Dan Graham, *Ma Position (Écrits sur mes œuvres)*, Les Presses du Réel, 1992.
5. Dan Graham, « Art in relation to Architecture/Architecture in relation to Art », *Artforum*, vol. XVII, n° 6, février 1979, pp. 22-29.

John Armleder

[Entretien publié dans *Documents sur l'art*, n° 6, automne 1994]

Éric Troncy : Une des singularités de ton travail est d'échapper à la chronologie comme à la datation. Difficile de dire si telle œuvre date de 1970 ou de l'année dernière, quelle que soit, par ailleurs, sa forme : peinture, sculpture, installation.

John Armleder : Les objets que l'on met en jeu sont significatifs par rapport à leur contexte, différemment d'un moment à l'autre.

La répercussion d'un travail comme celui de Picabia est troublante : c'est une œuvre qui est déjà assez polymorphe, axée sur différents styles qu'il poursuit tout au long de sa carrière, qu'on qualifie sélectivement comme étant la partie principale de son œuvre : dessins mécaniques, transparences, peintures abstraites, sont tour à tour supposés être ce qu'il y a de mieux. Pourtant, tout est là dès le départ.

L'époque offre un support critique par le travail des autres artistes et la perception générale qu'on peut en avoir. J'ai toujours été méfiant vis-à-vis de la notion d'évolution car elle induit une progression, des niveaux d'expertise et de connaissance, une virtuosité changeante, qui seraient relatifs à une œuvre. Ça ne m'a jamais beaucoup intéressé, d'autant que je ne fais rien très bien.

É.T. : Comment définirais-tu le « support critique » que nous offre l'époque actuelle ?

J.A. : Il est à l'image de la situation que nous vivons, c'est-à-dire que toutes les certitudes méthodiques que l'on a eues dans les années soixante-dix et, d'une autre manière, dans les années quatre-vingt, se sont évanouies, écroulées, contredites. On ne peut plus avoir recours à des « strapontins d'intelligence ». On ne peut plus vraiment affirmer un discours en faisant un objet d'art, constatation qui vaut également dans le domaine politique ou économique. Ça offre d'ailleurs des perspectives formidables. Il y a toutefois un élément de surprise, car d'ordinaire ces « secousses » sont prévisibles. Pour l'époque qui nous concerne, il faut bien admettre que tout le monde a été pris par surprise.

Dans le système de la mode, un élément est privilégié pour un temps, jusqu'à ce qu'un autre vienne détrôner le précédent. Dans l'art on a beaucoup fonctionné comme cela, privilégiant tour à tour des discours plutôt formalistes, puis socio-économiques, puis existentialistes, tout cela, d'ailleurs, avec une vitesse de rotation de plus en plus grande. Il était fort logique que tout cela s'écroule : comme dans un mixeur, s'il y a un moment où l'on distingue encore des morceaux d'objets, cela devient rapidement une pâte informe. C'est peut-être cela notre situation.

Nicolas Bourriaud : Vous n'avez jamais désigné une piste possible en disant : c'est cela. Je pense à l'exemple contraire qui est celui de Peter Halley, qui a affirmé une lecture complètement virtuelle, Baudrillardienne, de son travail, pour ensuite affirmer un discours plus formaliste le situant dans l'héritage des grands abstraits. Il n'y a jamais eu cela dans votre travail : est-ce délibéré ?

J.A. : Je n'ai jamais bien su ce qui était délibéré ou pas, mais il est certain que toute affirmation me met mal à l'aise. Si je sais exactement pourquoi je fais une chose, alors elle ne m'intéresse plus vraiment. J'espère qu'ainsi il y a toujours plusieurs raisons, contradictoires. Mais c'est un tic qui finalement est assez banal. Qu'est-ce qu'on fait d'autre en général ? Quand on se lève le matin,

c'est toujours vaguement la même chose, mais on arrive quand même au bout de la journée.

É.T. : Cette attitude constitutive d'une œuvre sans programme est un peu en opposition avec ce qui semble aujourd'hui intéresser le champ artistique : des évolutions cohérentes, des messages clairs, des projets avec si possible un peu d'engagement politique ou social ?

J.A. : D'une certaine manière, ce que tu décris est l'assurance d'une forme d'intelligence, disons, « occidentale ». La difficulté avec les gens comme moi, c'est que, au fond, on voit bien qu'il n'y a pas grand chose à en tirer. En revanche, si l'on discute avec quelqu'un qui a placé un *statement* comme chapeau de son travail, on va pouvoir attaquer ce *statement* de tous côtés, ou le promouvoir au contraire. Je serais très ennuyé de toucher à quelque vérité que ce soit, parce qu'ensuite cela se transforme en dogme, qu'on le veuille ou non. Or le seul avantage du savoir est qu'il a toujours été contradictoire. N'importe quel objet acquis est un objet perdu.

É.T. : Cela éclaire un peu tes œuvres récentes constituées de roues de tracteur garnies de fleurs.

J.A. : Je ne sais pas si ces œuvres sont si différentes des peintures à pois dont la forme, il est vrai, est plus référentielle. Comme la plupart des gens, j'ai une répulsion par rapport à cet ameublement des jardins, puis ensuite une tendresse, une part de fascination, sentiment qui vaut pour toutes les excroissances kitch des activités humaines qui sont ambiguës parce que, comme toujours, elles nous ressemblent et sont des points de repère desquels on s'écarte. Reprises et mises en scène de la sorte, elles prennent une valeur formelle minimale extrême qui les contredit, créant ce que les artistes appellent des tensions. Les peintures de Larry Poons avec les coulures ont basculé hors de l'histoire de l'art à cause de leur aspect kitch.

N.B. : Le lien entre toutes ces œuvres de formes si différentes ne se trouverait-il pas dans la comportementalité ? Il y a un tel cliché sur le « mode de vie artiste », auquel votre mode de vie personnel échappe complètement dans ses déterminations sociales, mondaines.

J.A. : Oui mais quand je lis des choses sur moi je vois bien qu'on a remplacé ce cliché par un autre. Il est inévitable d'admettre que l'artiste n'est pas quelqu'un qui a une fonction claire dans la société, qui passe son temps à occuper cette fonction qui n'est pas claire et qui, par conséquent, a un comportement qui n'est pas clair non plus. Quoi qu'il fasse pour apparaître plus encore comme un clone de la société, il est à l'image de ce qu'on attend de lui. Que ce soit Mondrian, sévère, ou Picabia, play boy, ce sont forcément des artistes. Mon rapport aux objets que je fais ne les place pas au centre de mes préoccupations. Comment ne pas envisager avec dérision la sacralisation (même par moi-même) des objets que je produis, ou que d'autres produisent ? C'est pourtant dans cet état de sacralisation que je les apprécie : même la chapelle de Rothko est quelque chose qui me touche. C'est vous dire si cela va loin.

On dirait que toute activité aujourd'hui, même, disons, la pratique du sport, se fait de manière beaucoup plus caricaturale qu'auparavant, plus religieuse, parce que chaque activité est singularisée, découpée, et pratiquée comme une messe. Quand on regarde un match de football, pendant ce temps il n'y a rien d'autre. Or il n'y a pas de raison à cela ; même chose pour un tableau. Nous sommes dans un système où les valeurs ne sont plus convertibles. Mon goût immodéré pour les tableaux bien assortis au mobilier dans les chambres d'hôtel m'a fait réaliser que l'art, plus il est intégré au site, plus il en est détaché. L'art est peut-être une activité de laboratoire, mais pas dans le sens de la recherche. Plutôt dans le sens de la Série B, et donc détaché de toute réalité autre que celle d'un public de fanatiques de série B qui en connaît tous les acteurs, qui n'accéderont par ailleurs à aucune autre notoriété que celle-là.

É.T. : Est-il aussi excitant d'être artiste aujourd'hui qu'il y a vingt ans ? On a le sentiment qu'à une période de tâtonnements et d'expériences tous azimuts s'en est substituée une autre, plus engluée dans de petites certitudes.

J.A. : Du fait des vingt années écoulées, je ne ris pas avec le même accent qu'avant. Il faut dire qu'à cette époque, beaucoup étaient portés par des élans idéologiques, ou politiques. Pour ma part, j'étais un pacifiste convaincu : je ne sais pas si l'on peut être pacifiste aujourd'hui de manière identique. Pacifiste suisse : c'était déjà assez comique ! Ça m'a conduit en prison pendant sept mois, alors que je refusais de faire mon service militaire, et où je suis allé avec plaisir : aujourd'hui, ça ne serait plus le même plaisir ! Mais les années soixante-dix ne sont pas les moins moralistes. Il n'y a qu'à voir comment ceux qui ne faisaient pas de peinture ont mis les peintres au chômage. Les années pop étaient peut-être plus spontanément festives, quoique les années quatre-vingt, avec la perte de toute identité morale due en partie au règne de l'argent, étaient finalement aussi amusantes, mais pas franchement recommandables. Dans les années soixante, soixante-dix, on avait l'impression d'avoir des ennemis : il y avait un pouvoir, qui était forcément mauvais, et on pensait le combattre – ce qui est évidemment un peu illusoire. Que nous soyons devenus aujourd'hui nos propres maîtres est un peu inquiétant.

É.T. : Jusque dans les années soixante-dix, tu as surtout montré le travail d'autres artistes, à défaut du tien.

J.A. : À cette époque, c'était pour moi exactement la même activité de faire et montrer mon travail, ou celui d'autres artistes. Aujourd'hui je pense que cela ne serait pas perçu de cette façon, mais plutôt comme une label de production. Que je le veuille ou non, l'image de mon propre travail est devenue trop présente. Et puis à la longue, je n'ai plus cette espèce de « flexibilité active » : si je

réfléchis bien, il y a peu de choses que je ne sois pas prêt à exposer. Tout peut me plaire, même si je dois pour cela bâtir autour une structure, un contexte. Une peinture de Bernard Buffet seule, ce n'est pas très bien ; mais une peinture de Bernard Buffet avec un Jan Vercruysse, ça devient extraordinaire.

É.T. : La dénégration d'une préférence pour un style, ou une forme en particulier, dans ton œuvre, pourrait te conduire à intégrer, finalement, une multitude de styles et de formes. Comment fais-tu la différence entre ce que sera ton œuvre et ce qu'elle ne sera pas ?

J.A. : Il y a un graffiti sur le mur d'une maison près de chez moi qui me semble former une réponse convaincante à cette question. Il dit : « Oh ! Et puis non. » En règle générale, je déteste faire des choses qui soient compliquées, et je n'aime pas qu'on dépense de l'énergie et des moyens pour les choses que je fais. C'est peut-être parce que je vis à Genève et, bien qu'étant catholique, j'ai une petite influence calviniste.

É.T. : Je suis surpris par « l'étanchéité » de ton travail à tous les sujets que tu as choisi de développer dans la section de notre revue dont nous t'avons confié le titre de rédacteur en chef, et qui témoignent d'un appétit aiguisé pour des choses tellement différentes. Or tout cela ne semble rentrer qu'accidentellement, et comme par effraction, dans ton travail.

J.A. : Plus jeune, j'avais probablement furieusement envie de faire un certain nombre de tableaux que je ne faisais pas parce qu'ils avaient déjà été faits. L'idée du nouveau était très établie, et l'horloge de la post-modernité n'avait pas encore sonné.

N.B. : Qu'est ce qui pourrait remplacer cette idée du nouveau, comme opérateur de censure ?

J.A. : Rien peut-être. Auparavant, cette idée, en plus d'un opérateur de tri, était surtout un stimulant. Très naïvement, les artistes pensaient inventer leur style, et des choses que personne n'avait jamais entreprises. Maintenant, une chose nouvelle attire finalement moins l'attention qu'une chose qui a déjà été faite, et vue. De toutes façons, on va dans les musées pour voir des choses qu'on a déjà vues. Imagine-t-on aller à la campagne, se planter devant un chêne et dire « Mais je l'ai déjà vu celui-là ! »

N.B. : Le nouveau est moins un critère que l'événement, ce qui conduit à une sorte de ventriloquie des signes : peu importe le signe, l'important c'est qu'il parle.

É.T. : On peut aussi considérer l'activité artistique comme finie en soi, sans projet précis, sans but à atteindre.

J.A. : Le cas le plus général, c'est celui qui fait de l'art parce qu'il aime avoir cette activité, qui croit qu'il s'exprime et qu'il fait quelque chose qu'il doit faire, parce qu'il a une mission culturelle et qu'il se sent porté par cela. Moi je réprime cela, que je trouve ridicule, mais c'est clair que si j'ai passé toute ma vie à faire cela, il y a une raison qui n'en est pas très éloignée. Je suis le premier à ne pas vouloir admettre que je fais de l'art parce que c'est ce que je sens que je fais le mieux ou ce que j'aime le plus faire. La plupart des gens font de la peinture parce qu'ils ont vu des tableaux qui leur plaisent. La moitié savait bien dessiner : ils ont continué. Mes amis m'en voudraient sûrement de dire cela, mais avouons que ce qu'on fait est tellement plus agréable que d'autres choses qu'on peut faire ! C'en est même gênant. Et tout ce qu'on fait, de soi-même, dans la société, prête si peu à conséquences. Les prêtres et les militaires s'en tirent déjà bien, mais nous encore mieux. Dans cet ordre d'idées, le discours *politically correct* vient de ce malaise d'occuper une position privilégiée. Idem pour les artistes plus existentiels, qui boivent, qui chantent, et qui font toutes ces choses excessives.

N.B. : Ils justifient leur temps libre en développant l'image que la société attend d'eux.

J.A. : Oui, ceux-là respectent les règles plus que n'importe qui, c'est certain. N'importe quel discours, une fois affirmé dans un contexte culturel établi – et ils le sont plus ou moins tous – est sans risques ni conséquences. Mon comportement dans le champ de l'art, même s'il n'a pas recours aux instruments démonstratifs de revendication classique, est un engagement politique et social. C'est implicite. Jusqu'à ce que je sois assimilé à « un peintre abstrait géométrique », mon œuvre n'était pas prise en charge. Même si cela était erroné, ça lui a conféré une certaine visibilité.

Angela Bulloch

Last night a DJ saved my life (Yeah)

ou

***Alcohol, smoking (for girls), sex, and chocolate
are banned***

[Version originale du texte paru sous le titre « Sex and chocolate » dans le catalogue *Angela Bulloch*, Kunstverein Hamburg, CCC Tours, FRAC Languedoc-Roussillon, 1994]

« You cannot have your cake and eat it too
You cannot eat your wife and fuck her too
You cannot fuck your life and save it too. »

J. Baudrillard, *Cool Memories 1987-1990*, Éditions Galilée, Paris, 1990.

La configuration de l'œuvre de Angela Bulloch est basée sur le développement simultané d'un certain nombre de familles de travaux. Ce ne sont pas à proprement parler des « séries », au sens qu'a acquis ce mot après Claude Monet et *Les meules*, mais plutôt des peuplades que l'artiste, en ethnologue et en généticien, à la fois observe et conditionne. Certains types de travaux sont abandonnés, d'autres repris, d'autres encore épuisés, sans le souci historiciste d'assurer à l'œuvre en général une chronologie particulière – un peu à la façon dont procède Gerhard Richter avec la peinture. En cela, on peut dire de cette œuvre qu'elle est à la fois programmatique et accidentelle : programmatique comme le sont les logiciels d'un ordinateur, accidentelle comme le virus qui vient s'y loger et en perturbe la belle logique. Une classification de cette population ressemblerait vite à celle que Borgès reprit d'un manuel chinois, et qui concerne le monde des animaux découpé ainsi :

« a) appartenant à l'empereur ; b) embaumés ; c) apprivoisés ; d) cochons de lait ; e) sirènes ; f) fabuleux ; g) chiens en liberté ; h) inclus dans la présente classification ; i) qui s'agitent comme des fous ; k) dessinés très fin avec un pinceau en poils de chameau ; l) et caetera ; m) qui viennent de casser la cruche ; n) qui de loin semblent des mouches. »

Le lexique des familles dans l'œuvre de Angela Bulloch : les pièces lumineuses, les *Rules Series*, les *Drawing Machines*, les machines à boue, les vidéos, les *wall drawings*, et les pièces sonores, ces dernières se présentant comme étant éminemment caractéristiques du projet général de l'artiste.

Le principe des *Sound Pieces* est invariable : le spectateur déclenche involontairement, puis volontairement, un son présélectionné par l'artiste, soit par sa présence détectée par des détecteurs à infra-rouge, soit par son comportement : marcher sur un paillason ou s'asseoir sur une chaise, munis de capteurs électroniques dissimulés.

À ce titre, les œuvres en elles-mêmes sont comme des dispositifs, des structures disponibles auxquelles le spectateur donne littéralement existence, raillant ainsi, en quelque sorte, la remarque de Duchamp qui affirmait que c'est le regardeur qui fait le tableau. On ajouterait ici que, finalement, c'est le spectateur, par la réalité de sa présence (matérialisée par son ombre, tel Lucky Luke) qui termine l'œuvre. Ce principe a d'ailleurs clairement été exposé par l'artiste avec une œuvre présentée à Nice puis à Los Angeles où le spectateur, se trouvant entre un projecteur de diapositives et l'image projetée, complète de son ombre la pièce en utilisant le dispositif.

Il y a dans ces œuvres sonores une dimension expérimentale singulière : le spectateur apprend à s'en servir, un peu comme on apprend à visiter les mondes successifs des jeux vidéo, où telle action produit tel résultat. Il n'est, à cet égard, pas accidentel que Angela Bulloch travaille en ce moment à la conception d'un jeu vidéo et qu'elle ait, pour une édition, dressé la liste descriptive des jeux vidéo disponibles au Trocadero, un grand centre commercial et de loisirs situé à Londres. Comme dans les jeux vidéo enfin, les

actions sont matérialisées par des sons simples et étonnants : explosions, coups de feu, accidents, typiques des jeux vidéo de la famille des *shoot-'em-up*. C'est une sorte d'ethnologie des formes actuelles qui traverse l'œuvre de Angela Bulloch, les jeux vidéo fournissant ici un exemple de structure modélisée actuelle, plus important finalement que le souci un peu fashionable de l'interactivité.

Parmi la vingtaine de pièces sonores réalisées par l'artiste (une population), chacune produit un son différent (un individu) et l'on peut, dans cet ensemble, former des sous-ensembles (des ethnies) en fonction des sons utilisés. Les œuvres, en fait – c'est une de leurs singularités – s'organisent en société.

Quatre d'entre eux semblent être majeurs : le rire, la mécanique, le « Yes/No syndrome », et l'érotique.

Le rire

Laughing Crowd Sound Piece, Laughing Chair Piece, Man laughing with Helium produisent des rires souvent hystériques qui accentuent l'aspect « piège » induit par le dispositif de l'œuvre même, dispositif qui n'est finalement pas très éloigné de celui du « coussin péteur », un des plus fameux articles des magasins de farces et attrapes. Une des qualités principales de l'œuvre de Angela Bulloch, à cet égard, est l'égalité rigueur avec laquelle elle gère son aspect sérieux comme son aspect ridicule.

Le philosophe américain Deleuze explique que le cerveau de l'homme transforme en rire tout ce dont la conscience ne veut pas. L'intégration de leur dimension comique confère aux œuvres une pudeur un peu cynique, une réalité humaine, que l'on retrouve dans *Der Lauf der Dinge* de Fischli et Weiss, ou dans certaines vidéos de Bruce Nauman ; plus près de nous chez Philippe Parreno ou Lily van der Stokker, avec laquelle Angela Bulloch a d'ailleurs collaboré, à Nice, à une œuvre intitulée *Big Dicked Scooter Trash*.

Bergson voulait voir dans le rire « du mécanique plaqué sur du vivant ». Ici, nous aurions plus exactement affaire à du vivant plaqué par accident sur du mécanique.

The « Yes/No syndrom »

Parmi les premières pièces sonores utilisant des chaises (en l'occurrence un modèle de Jasper Morrison), trois d'entre elles produisent le son de la voix de l'artiste disant « Yes », « No », et « Maybe ». Au-delà de l'effet comique garanti, que nous avons déjà évoqué, cette idée qu'en chaque instant une chose et son contraire soit jouable et entraîne la nécessité d'une décision esthétique et idéologique, traverse toute l'œuvre. Boris Cyrulnik, (par ailleurs auteur de pages fameuses sur le rire) rappelle que « l'ambivalence est bien au cœur de la nature ». Les *Light Pieces* sont allumées puis éteintes, les *Drawing Machines* tracent verticalement puis horizontalement, comme les battements du cœur, la vie circule ou ne circule pas. Et surtout : chaque décision compte et modifie notre destin. Le cinéaste français Alain Resnais a récemment réalisé deux films respectivement intitulés *Smoking* et *No Smoking*. Adaptés de l'œuvre du dramaturge britannique Alan Ayckbourn *Intimate Exchanges*, ces films racontent l'histoire de seize personnages, tous incarnés par seulement deux acteurs. Sur un postulat scénarique identique, chacun des films présente un développement différent de la même histoire, relatif à des décisions contraires. Resnais éprouve ainsi la possibilité qui ne nous est jamais offerte, de vérifier ce que le comportement inverse de celui pour lequel on a opté aurait produit comme effet contraire.

Le mécanique

Sons de *computer games* (Le Havre), *Sonar* (Tours), *Macintosh sounds*, *gun shot explosions...* renvoient à un univers acoustique qui n'a rien de naturel. Pareillement, on peut observer que, à peu d'exceptions près, tous les types d'œuvres de Angela Bulloch utilisent l'univers mécanique : cellules infra-rouge, vidéo, Hi-Fi, capteurs sensitifs, bras articulés... et dessinent l'image d'une œuvre robotisée. Dans ce contexte, l'utilisation à Tours puis à Montpellier de la chanson *Trans Europe Express* du groupe allemand Kraftwerk, pionnier de la musique électronique, est particulièrement judicieuse.

Quant aux *wall drawings* présentés à Cologne, ils figurent des situations où la lumière a été coupée. Les *Rules Series* ne sont que la révélation d'une mécanique du comportement imposée à l'homme. C'est encore une singularité de cette œuvre que de partir de l'observation d'un système naturel (vivant/inanimé) pour produire des dispositifs où l'emporte le mécanique.

L'érotique

Nous avons évoqué *Big Dicked Scooter Trash* réalisé à Nice, ainsi que les *wall drawings* figurant des onomatopées prononcées par des personnages de BD pornographiques dans le noir. Une pièce sonore déclenche le son de la voix de Matt Collishaw qui prononce ces onomatopées « érotiques ». Inutile par ailleurs de s'apesantir sur le vocabulaire formel utilisé par Angela Bulloch : boules (lumineuses), tuyaux et giclures (machines à boue), réglementations dignes de pratiques fétichistes (*Rules Series*), sans parler du *Baby Doll Saloon*. L'érotique de l'œuvre de Angela Bulloch est souvent due à la présence insidieuse d'une iconographie qui renvoie au sexe sans la nécessité de le montrer. Les allusions à la pornographie, dans ce cadre, peuvent être comprises comme la désignation d'un terrain où la transformation du comportement en image atteint son paroxysme. Il va sans dire, également, que l'érotique est une des composantes essentielles de la civilisation contemporaine et que, à ce titre, elle fournit à l'œuvre une possible modélisation.

Nous laissons donc au lecteur le soin d'envisager (ou non), comment une œuvre dont les vecteurs sont le rire, le naturel, la mécanique et l'érotique peut être résolument actuelle – en dehors de son indiscutable contemporanéité.

Bibliographie :

- Boris Cyrulnik, *Mémoire de singe et parole d'hommes*, Éditions Pluriel, Paris, 1983.
- Charles Denett, *La conscience expliquée*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1994.
- Jean-Didier Vincent, *Biologie des passions*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1986.