

Intérieur Genève

Entretien avec Dario Gamboni, à propos d'un plateau de service accroché au mur de son salon. Propos recueillis par Aurélien Gamboni, en janvier 2006 à Genève

A: J'aimerais savoir où tu as acheté cet objet et qu'est-ce qui t'a intrigué au premier abord.

D: Je n'en ai pas un souvenir très net. Je l'ai trouvé dans une brocante, dans une petite ville des Pays-Bas, lors d'un voyage avec Johanna et Vasco. Je me souviens que c'était au bord d'un canal, un petit magasin avec un jardin à l'arrière et un couloir un peu long. On a acheté un masque pour Vasco et ce plateau.

A: Et qu'est-ce qui t'a motivé à l'acquérir ?

D: Bon, d'abord il m'a plu. La matière, le dessin, la construction et certainement le motif m'ont plu. Avec le fond du plateau, qui est fait d'un bois découpé en tranches, et ouvert selon une double symétrie axiale. Mais je l'ai pris sans bien réfléchir à ce que j'allais en faire. C'est un plateau Art Déco, on le voit assez nettement au niveau du dessin. Probablement des années 20 ou 30. Dans l'Art Déco, on a passablement utilisé les motifs naturels du bois ou de la pierre pour des effets d'ornements suggestifs. Je devais être de toute façon attentif à ce genre d'usage, parce que ça faisait un moment que nous étions aux Pays-Bas, et que ce pays a une tradition dans le domaine des arts décoratifs très intéressante. Pas très connue en dehors des Pays-Bas, je dois dire, mais pendant la période de l'Art Nouveau et celle de l'Art Déco, c'est assez remarquable. Tu dois te souvenir, à Amsterdam, du cinéma Tuschinski, qui est vraiment une merveille, un haut lieu de l'Art Déco. Mais ce n'est pas très bien étudié, ni même connu par les Hollandais eux-mêmes. Enfin, dans notre cas, on a affaire à un objet assez modeste, portatif, mais qui participe de tout ça, donc j'étais content de le trouver.

A: Dans un premier temps, tu t'en es réellement servi comme plateau ?

D: Pas beaucoup, je n'ai pas l'impression de l'avoir beaucoup utilisé. Comme plateau, il est bien, quoiqu'un peu lourd. Mais tu as dû voir qu'il y a du verre sur le bois, et j'ai l'impression de l'avoir vraiment utilisé une fois, avec des invités, et de m'être aperçu que le liquide, si on renversait quelque chose, passait sous le verre. J'ai dû ensuite le démonter pour le nettoyer, et je ne sais pas si j'ai pris une décision tranchée à ce moment, mais enfin ça l'a éloigné de sa fonction. Et je pense que c'est ici, après un déménagement à Genève, qu'il a finalement trouvé sa position verticale.

A: L'idée d'en changer la fonction t'est venue avec le contexte de ce réaménagement ?

D: Oui, je pense. Un déménagement, c'est comme une re-distribution des cartes. On re-brasse tout, on décide de conserver, de jeter, de vendre ou de mettre au grenier, donc il s'agit certainement d'un contexte favorable à une idée de ce genre-là. Mais cela dit, il ne s'agit pas d'un objet fonctionnel qu'un défaut aurait défonctionnalisé. De toute manière, dans l'intérêt qu'il avait pour moi, il y avait pour une bonne partie déjà son aspect visuel, tactile aussi. Je pense aussi que, quand on déménage quelque part, on se demande ce qu'on va mettre au mur. C'est vrai que le décor est souvent fait d'habitudes, on accroche quelque chose et au bout d'un moment on ne le voit plus. Donc là on a un regard frais, dans un environnement qu'on ne connaît pas encore, on se l'approprie peu à peu. C'est comme ça qu'il a connu ce nouvel épisode de sa vie.

A: Une chose qui m'intéresse, c'est qu'en passant au mur, il passe du statut d'objet utilitaire à celui d'objet décoratif, alors que le geste en lui-même, ce déplacement, fait penser à un geste artistique. Du coup cet objet réunit, si on veut, trois qualités parfois jugées contradictoires : utilitaire, décoratif et artistique.

D: Tout à fait. Si ce n'est qu'utilitaire, il ne l'est plus, puisqu'il n'est pas fixé de manière à ce qu'on puisse l'enlever et le remettre facilement. Ensuite, entre décoratif et artistique, j'avoue que je ne mets pas une différence très nette, personnellement. Je pense que c'est très fluide, et assez flou aussi. Disons qu'en tous les cas il a pour fonction d'orner un mur nu. Il existe beaucoup d'objets utilitaires que l'on peut mettre au mur, comme par exemple les assiettes, qui sont parfois conçues spécialement pour y être accrochées. Mais l'une des particularités de cet objet est qu'il ressemble déjà à un tableau. Parce qu'on a le plateau proprement dit, cette surface avec ce motif doublement symétrique, mais il est entouré par un cadre, d'ailleurs assez joli et intéressant, avec un jeu assez fin sur les hauteurs et les largeurs, donc qui peut tout à fait être vu comme un cadre de tableau. Dans ce cas, ce serait un cadre plus dessiné, comme on en trouve au moins depuis la fin du 19^e siècle, des cadres d'artistes. Mais ça lui donne déjà le potentiel de devenir un tableau. Et une fois

qu'il est au mur, je ne suis pas sûr qu'on voit encore qu'il s'agit d'un plateau. Par contre, on l'identifie immédiatement comme une sorte de tableau.

A: Et le verre ajoute encore à cette impression.

D: Oui, donc il y avait là quelque chose, dans la forme, qui s'y prêtait, et qui fait que de toute manière il passe directement à un statut qui n'est pas seulement décoratif – au sens au moins où l'on voudrait distinguer entre décoratif et artistique, ou esthétique – mais à un statut de tableau ou d'analogie de tableau.

A: C'est donc un plateau qui avait ce potentiel de figurer un tableau... Je pensais à certaines analogies entre cet objet et *Fountain* (1917), l'un des premiers ready-mades de Marcel Duchamp. Il y a également ce renversement de l'objet, et on peut imaginer qu'en inversant un pissoir, Duchamp y avait réellement vu une fontaine.

D: Je ne c'est pas si ce dernier aspect est si important chez Duchamp. Il y a effectivement une analogie dans le renversement, dans ce passage du vertical à l'horizontal, ou l'inverse. Et surtout d'un objet utilitaire qui cesse de l'être et qui peut acquérir des fonctions d'un autre ordre, disons esthétiques. Mais dans le cas de ce plateau qui devient tableau, il ne devient pas pour autant un tableau représentant quelque chose. La forme au centre est assez suggestive, mais elle n'est pas figurative, ou iconique. Avec *Fountain*, ce que Duchamp fait, c'est de libérer un objet de son contexte, notamment fonctionnel, et de l'ouvrir à toutes sortes d'associations et de projections imaginaires. C'est très net dans les premiers témoignages de ses proches, qui n'y ont pas tellement vu une fontaine, à vrai dire. Ce qui revient toujours, c'est le Bouddha et la Madone, et une fois les jambes des femmes nues chez Cézanne. Il y a en fait des suggestions qui étaient là dans la pièce de porcelaine, et que Duchamp libère. Mais le plateau, ici, est beaucoup plus modeste et inoffensif, parce que ça vient longtemps après et que c'est sans prétention aucune. Mais aussi parce qu'à l'époque, il y avait quand même la violence d'un objet qui sert à des fonctions réputées basses et que Duchamp, pour ce ready-made-là, propose dans une exposition d'art, à un moment où l'art est censé être bien éloigné de cela. Donc il y a quand même une part d'iconoclasme qui est absente dans mon plateau.

A: On a parlé du potentiel tableau de ce plateau, comme étant généré par le cadre, le verre, etc., mais sans mentionner le potentiel d'image qui s'y trouve. Parce qu'il y a effectivement quelque chose à regarder dans ce motif, d'autant plus une fois qu'il est présenté au mur.

D : Oui, les effets du bois sont très suggestifs. Dans le passage du plateau à la verticalité, ça le rapproche des parements de marbre, cette manière de couvrir les parois avec un marbre veiné. Dans la carrière, on découpe des tranches, et ensuite on les présente en les ouvrant comme un livre, pour faire des effets de symétrie. C'est quelque chose qui se faisait dans l'Antiquité, et qui a continué, par exemple dans les églises byzantines, où l'on a des exemples magnifiques, et à l'époque Art Déco on aimait bien ça aussi. On le retrouve dans les gratte-ciel new-yorkais, l'Empire State Building, notamment. Et mis à part la symétrie, ça rappelle aussi certains effets suggestifs des pierres de paysages. Parce qu'il y en a pas mal, à partir du 15^e siècle, notamment à Florence, que l'on encadrait comme des tableaux, avec un cadre en bois sombre.

A: Je me demandais si les gens qui viennent chez toi l'observent, cherchent à y trouver quelque chose.

D: En fait, je pense que la plupart des gens qui viennent ne le voient pas. Le regard glisse plutôt dessus. Je trouve personnellement cette forme très intéressante, mais elle n'a pas l'air de retenir beaucoup le regard. Finalement ça ne me dérange pas, parce que ce qui me plaît assez, dans les images potentielles et spécialement dans l'ornement - et d'ailleurs c'est une des vertus du domaine des arts décoratifs, en particulier dans l'aménagement d'intérieur - c'est qu'il ne s'agit pas de choses auxquelles on consacre sa pleine attention. On ne se place pas face à elles, pour les regarder. On vit avec, et donc on leur adresse davantage des regards latéraux. Peu de manière consciente, mais surtout de manière liminale, ou subliminale. J'avais trouvé un très beau texte d'un critique du tournant de 1900, qui parle de cet effet

d'osmose ou de capillarité des choses avec lesquelles on vit, qui communiquent avec nous (1). Et ce qui est assez intéressant, c'est une chose que je n'ai jamais poursuivie, mais qui mériterait d'être étudiée, c'est qu'on trouve chez plusieurs artistes du 20e le souhait que leurs œuvres soient traitées ainsi. Duchamp le dit, à propos des ready-mades, qu'ils ne sont pas faits pour être regardés, en tout cas pas avec attention. Ils sont faits pour être vus distraitement. D'ailleurs, dans les premières expositions où se trouvaient des ready-mades, les gens ne les ont simplement pas vus. Un autre, c'est Jasper Johns, qui lors de sa première exposition chez Castelli, à propos des cibles notamment, affirme que ce qu'il souhaite justement, c'est qu'on ne regarde pas ces choses-là, qu'on leur accorde le genre d'attention qu'on donne à un radiateur. Donc on glisse dessus.

A: Mais ici le plateau induit quand même un regard assez frontal. Tu dis que le regard glisse dessus, que les gens passent à côté, mais pour peu qu'on veuille bien le regarder, on se place quand même face à lui...

D: C'est vrai que je l'ai mis au-dessus du fauteuil, à une hauteur presque habituelle pour un tableau, quoiqu'un peu bas...

A: Et la forme au centre est quand même très présente, très graphique, ce qui n'est pas forcément le cas d'habitude dans les effets de veines de bois. Malgré tout ça, il ne reçoit pas une très grande attention ?

D: Non, je n'ai pas l'impression. C'est franchement toi qui es le premier à avoir été frappé.

A: Oui, ça m'a frappé assez vite. Bon, j'ai toujours eu le souvenir qu'il y avait, dans les différents lieux où tu as habité avec Johanna et Vasco, quelque chose qui se passait, au niveau des objets, de différent par rapport à d'autres lieux. Déjà en ce qui concerne le statut des objets, leur statut esthétique trouble, plus complexe que d'habitude. Ça crée quand même un univers très singulier.

D: Je pense que si beaucoup de gens ne font pas très attention, c'est que pour eux, comme tu disais, c'est de l'ordre de la décoration. Je peux te montrer un autre objet, je ne sais pas si tu l'avais vu, c'est une cuillère à salade en plastique que j'ai fait monter sur ce petit présentoir. Je lui ai donné un titre, à usage personnel, c'est assez joli à écrire : *Slaolieidool*. En néerlandais : l'"idole de l'huile à salade". C'est vrai que je la trouvais très joliment dessinée, c'est un bel objet, qui fait un peu penser, comme ça à la verticale, à une idole cycladique. Donc je l'ai mis parmi les objets qui circulent par-là, des fois sur mon bureau, des fois vers la cheminée. À cet endroit, j'avais d'ailleurs installé une petite histoire de l'art en quelques objets - dont cette cuillère - qui m'amusait bien, je te montrerai tout à l'heure. Et même si je ne l'ai pas fait pour qu'on le remarque, ça m'a amusé, au fond, que je n'aie rien entendu là-dessus. Personne n'a rien dit. Les gens ont quand même dû voir que c'était une bête cuillère, enfin j' imagine...

A: Peut-être aussi qu'avec tout ce fourmillement d'objets, à la fin, soit on accorde moins d'importance au détail, soit on a le sentiment que chaque objet pourrait faire débiter une conversation interminable, et donc on a peur de la commencer.

D: Ah oui, peut-être. Ou alors cela touche au degré de curiosité. Mais ce que tu dis m'intéresse, parce que je suis en train de donner un cours sur Paul Gauguin, et on a passé deux séances sur des natures mortes datant des années 80, quand il était à Copenhague. Il avait vu que ça ne marchait pas à Paris, donc ils sont allés à Copenhague chez la famille de sa femme, et c'est dans cette situation très désagréable qu'il a fait plusieurs natures mortes. Je me suis aperçu peu à peu que dans ces peintures les objets ont souvent une sorte de présence quasi humaine. Ce sont comme les acteurs d'un petit drame. On ne sait pas quel drame, mais il y a des tensions, etc. Il y a même un très joli tableau qui s'appelle quelque chose comme *Intérieur Copenhague*, où l'on voit au fond, à travers une ouverture, des dames en visite et des enfants, qui ont l'air de s'ennuyer à mourir, et au premier plan une série d'objets, dont des oiseaux morts, rassemblés. On a en fait l'impression qu'il y a plus de vie dans les objets, une espèce de vie souterraine. Et comme c'était Copenhague, j'ai évidemment pensé à Hans Christian Andersen. Dans "La bergère et le ramoneur", par exemple, les objets deviennent vivants. Je l'ai donc relu, et ça commence par une description d'une de ces grandes armoires, très ornées, avec des grotesques. Il y a donc des personnages, notamment ce personnage à tête de bouc, qui joue un rôle assez négatif dans l'histoire. Dans les contes d'Andersen, l'imagination de l'enfant est assez importante, et souvent c'est l'enfant qui voit les choses. Et puis il y a un personnage qui fait la médiation avec le monde des adultes, que ce soit le parrain, un peu comme l'oncle chez Tati, ou un étudiant. Et donc les enfants, dans ces histoires, perçoivent cette vie imaginative, et ils ne font pas une distinction nette entre ce qui est animé et inanimé, ce qui est humain et animal. On parle au chat comme à une personne. Et donc cette espèce de continuité des règnes, je crois que c'est une chose à

laquelle un artiste comme Gauguin s'intéressait, et qu'il met en scène dans ses tableaux. Je vois une confirmation dans le fait qu'il introduit souvent dans ses peintures des objets qu'il a faits lui-même, comme ses poteries, ses céramiques. Évidemment, elles sont déjà des figures, mais donc elles ont aussi en tant qu'objets de sa main un statut intermédiaire ; ce sont des prolongations de personnes, elles ont ce statut de quasi-personnes. Et c'est vrai qu'on peut voir cette question dans l'histoire de l'art du 20e siècle, ou par rapport à la question art/non-art, mais aussi de manière plus générale...

A: Dans notre rapport aux objets ?

D: Tout à fait. Et les œuvres d'art, dans le monde des objets, ont un statut tout à fait particulier, qui est justement souvent celui de quasi-personnes : La valeur, le respect qu'on est censé y vouer, etc. C'est d'ailleurs comme ça qu'elles sont conçues sur le plan juridique en tant qu'"œuvres de l'esprit". Ce qui justifie le droit moral, c'est en effet qu'elles sont des prolongations, qu'elles représentent leur auteur.

A: Dans le cas des œuvres d'art, cette valeur est censée être reconnue par tout le monde, ou en tout cas par plus de personnes que leur seul auteur, mais autrement c'est une question qui nous concerne tous : les objets que nous possédons peuvent être représentatifs de notre personne, et la manière dont nous les disposons et la place qu'on leur accorde en dit certainement beaucoup.

D: Mais toi, parmi ces objets, tu te souviens d'avoir été intrigué, ou... ?

A: Un truc qui m'intriguait, par exemple, c'est le fait que les plinthes pouvaient rapidement devenir le support de toutes sortes de petits objets, des cailloux, des petites photos, ou un petit jouet qui ne donnait pas forcément le sentiment qu'il était là pour qu'on puisse y jouer. Des petits arrangements, qui donnaient soit le sentiment que rien n'avait été laissé au hasard, soit que le hasard finissait toujours par reconstituer des systèmes, selon une forme de logique interne à l'objet. J'ai l'impression que tu pourrais faire une visite guidée des objets qui se trouvent ici. Avant, tu me parlais de cette histoire de l'art en quelques objets...

D: Oui, maintenant je l'ai dispersée, mais elle était assez intéressante. Enfin bon, on s'entoure tous d'objets. Mais de ce point de vue-là, c'est un vrai mérite de l'art du 20e siècle, le fait qu'il nous permet d'en trouver des échos dans les objets du quotidien. Cela fait penser à la formule de Robert Filliou : "L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art." Et ce qui est souvent ressenti comme une usurpation, une manière de se moquer du monde, cette ressemblance de certaines œuvres avec des objets très banals, face auxquels certains se disent "je pourrais le faire", à l'inverse cela peut être très stimulant.

A: Il y a une sorte d'éducation du regard, ou pas seulement du regard, mais qui se retraduit en lui, et qui fait que, par une sorte d'effet secondaire, on peut potentiellement se mettre à voir des œuvres d'art partout.

D: Mais en même temps, l'effet libérateur qu'on pourrait en attendre, au sens de Joseph Beuys qui dit "Jeder Mensch ein Künstler", est tempéré sérieusement par le fait qu'il y a un moment où l'on est artiste ou pas, qu'il y a des différences de statut, de valeur etc., qui sont parfois réaffirmées de manière assez désagréable, non seulement par les institutions, mais par les artistes eux-mêmes. Enfin dans ce rapport aux choses, c'est vrai qu'on peut parler d'une esthétisation du réel, mais je pense qu'une autre approche, plus large sur le plan anthropologique, est celle du jeu. C'est une manière de jouer avec les choses. Et ici, le ready-made aussi est une espèce de jeu avec les objets. Un jeu sérieux, si on veut, mais un jeu quand même. Par ailleurs, pour les enfants, le jeu est quelque chose de très sérieux.

A: Alors c'est vrai qu'on sent ici que les objets ont un aspect très ludique. Je me demandais s'ils sont changés très souvent.

D: Beaucoup sont également de Johanna.

A: Est-ce que vous vous battez des fois pour l'espace, ou qu'il y a une sorte de dialogue qui se construit avec les objets ?

D: Il est arrivé qu'on se succède. On a eu un certain temps sur ce support de cheminée une espèce d'objet en métal assez laid qu'on avait trouvé à Plainpalais, je ne sais pas ce qu'il est devenu, comme une sorte de statue à laquelle il manquait la tête. Alors j'ajoutais des têtes, quand je trouvais quelque chose, et donc on s'est un peu succédé sans le chercher, mais pour changer de temps à autre. Mais le changement pose le problème de l'attention. J'aime bien ce texte de Robert Musil (2) à propos du monument, où il dit qu'il n'y a

rien de plus invisible qu'un monument. Alors qu'ils sont faits pour attirer l'attention, en fait ils sont imprégnés contre l'attention. Il écrit aussi que c'est parce qu'ils appartiennent aux "coulisses de la conscience". Mais c'est vrai que les stimuli, chez soi mais plus encore dans la ville, sont extrêmement nombreux, donc on fait le tri et on vit en bonne partie, je dirais, en pilotage automatique. On s'organise de manière à limiter ce qu'on perçoit. Bref il y a toutes sortes de raisons pour qu'on ne voie pas toutes sortes de choses. Si dans la ville on érige un monument, deux semaines après on ne le voit plus, et c'est pareil, on se fait chez soi ses petits monuments et on ne les voit plus. Parfois on les voit de nouveau, par distraction ou autre. Il peut y avoir aussi une cristallisation, on peut les agencer de telle manière à ce qu'ils ne soient pas faits pour rester longtemps sans bouger. C'est souvent le cas des combinaisons, quand on met un truc sur un autre. Au niveau des ready-mades, on peut penser à Bertrand Lavier, qui sur le modèle de la roue de bicyclette, combine des choses en les empilant. Chez Lavier, c'est fait pour durer, mais si on fait ça chez soi, on n'a peut-être pas envie de voir éternellement ces deux trucs l'un sur l'autre. Il y a un moment où ça cesse d'être amusant, et donc il faut changer.

Notes

1. André Fontainas, dans un texte manuscrit de 1895 cité dans la thèse que Laurent Houssais lui a consacrée (Université de Clermont-Ferrand, 2002) : "Or donc pour que soient nos idées toujours vivaces et présentes, il faut que nous vivions parmi les miroirs qui les reflètent, parmi les symboles qui leur donnent la consistance et les figurent, [...] l'œuvre décorative est un provoquant perpétuel à une méditation qui s'ignore, à un accroissement, à un *mûrissement* continu de l'être en nous qui pense. Et comme de toute évidence il ne faut pas que ce terrain de notre activité psychique soit trop défini, circonscrit, afin que nous n'ayons pas de sitôt achevé de le parcourir en tous sens et de le connaître en ses moindres replis, une décoration plus vague, flottante assez pour que nos idées les plus diverses y prennent corps tour à tour, s'y retrouvent et s'y exaltent, cette décoration sera la mieux comprise, la plus conforme à ce que nous recherchons."
2. Robert Musil, "Denkmale" [1927], in *Gesammelte Werke*, vol. 7, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1981, pp. 506-509