

## Conversation

Daniel Baumann, Christophe Cherix, Jérôme Massard / Konstantin Sgouridis (KLAT) & Aurélien Gamboni (1)  
Genève, mai 2006

AG: Je propose comme sujet de cette conversation les « supports d'expression mineurs ». On pourrait y trouver un autre nom, mais ce qui m'intéresse, c'est certains types d'objets qui à l'origine ne sont pas prévus pour être des supports d'expression et qui sont utilisés dans ce sens, le plus souvent à l'aide du dessin. On a les tables d'écoles, les post-its, les murs de WC, etc. Bref, un certain nombre de supports imprévus, qui appellent des formes d'expressions diverses...

KS/ KLAT: De l'ordre de la trace ? Une question de trace, de fragment...

AG: Assez proche, oui, de la trace, du graffiti, des dessins qu'on fait sur les marges d'une page de note...

CC: Les notes téléphonique ?

AG: Exactement, ce que les anglophones appellent le « doodle ». Malheureusement on n'a pas de terme en français pour ça. Et j'ai le sentiment qu'il y a une sorte de domaine un peu flou, et qui s'insère dans le quotidien, où l'on peut trouver des formes d'expression à peine identifiable et sans prétention artistique, mais qui ensuite peuvent fournir une source d'inspiration pour les artistes.

DB: Il faut faire attention avec un tel sujet... Ça me fait penser à une vision romantique de l'art, après tous les discours qu'il y a eu sur les marges et les marginaux, dont on aurait envie qu'ils rejoignent le centre. C'est un des grands sujets des années soixante et soixante-dix...

CC: Ou bien des années dix et vingt, avec les avant-gardes. La distinction entre genre mineur et majeur me fait bizarrement penser à Serge Gainsbourg, qui disait pratiquer un art mineur. Ce qui à mon sens n'était pas dénué de prétention en ce que cela rendait son travail d'autant plus extraordinaire. Ce qui m'intéresse davantage, en fait, c'est comment une forme d'expression particulière, atypique, inhabituelle s'inscrit au sein d'une pratique. La question de réaliser des expositions sur répondeur, sur disque, sur boîte d'allumettes, ou n'importe quoi d'autre, m'importe peu. Par contre, la raison pour laquelle, à un moment donné, des artistes, qu'ils travaillent seuls ou en collectif, ont recours à des modes d'expression insolites par rapport à la production de leur temps me paraît mériter une étude attentive. Pourquoi est-ce qu'un artiste comme Robert Smithson s'intéresse soudainement aux espaces laissés pour compte et au désert, pourquoi Ed Ruscha, au début de sa carrière, a-t-il recours au livre ? Une partie de la réponse se trouve sans doute dans la recherche d'un nouveau type d'accès à un public et dans l'idée de produire un discours hors de l'institution, et donc hors d'un système de légitimation établi, qu'il s'agit de contourner.

AG: Bon, là on est déjà dans le champ de la production artistique, par rapport à cette problématique. Je la voyais déjà à un autre niveau, beaucoup plus courant en fait, comme celui des dessins que l'on fait sur les tables d'école. C'est quelque chose que tout le monde a vu, que tout le monde a fait, et qui en soi n'a rien de « nouveau »... Et ce qui est intéressant, je pense, dans ces différents supports d'expression improvisés, c'est qu'ils sont eux-mêmes inspirants. Du coup le support en lui-même est plus intéressant, par rapport à l'activité même d'intervention qu'il peut appeler, de manière détournée ou non, que le résultat de l'intervention.

CC: Cela me rappelle un mot de John Armleder – puisque nous sommes à Genève qui rapporte avoir vu une inscription sur un mur de la ville, qui, si ma mémoire est bonne, disait « Oh ! Et puis non... ». Il parle de cette phrase comme d'une forme artistique pleine et entière : un enthousiasme, un éblouissement, immédiatement suivi par la reconnaissance de la futilité de toute action.

AG: C'est intéressant par rapport à notre sujet, si l'on pense à cette fameuse angoisse de la page blanche ou de la toile blanche, parce qu'en principe avec le graffiti, on n'a pas d'angoisse du mur blanc, et le tagueur ne va se demander « tiens, qu'est-ce que je vais dire maintenant? ». Dans le « Oh! Et puis non... », il y a une forme de renoncement qui est assez inhabituelle par rapport à ce support du mur.

JM/ KLAT : C'est une question importante, par rapport à ce qu'on pourrait appeler le dessin automatique ou la création automatique « inconsciente ». Comme tu dis, si tu t'ennuies en classe et que tu dessines, tu n'auras pas le syndrome du « pupitre blanc ». Même si tu peux aussi décider délibérément de crayonner ton

pupitre, c'est quelque chose que tu commences en général de manière intuitive, ou automatique. Ensuite, la réutilisation que peuvent faire les artistes de ces modes d'expression automatiques – ou instinctifs, ou instantanés – est en général intellectualisée. Tu le fais en ayant conscience du mécanisme original de ce mode d'expression, mais tu le fais pour exprimer quelque chose de précis. Dans la plupart des cas, je pense qu'il y a un travail *sur* le dessin instinctif, mais *en tant* qu'artiste utilisant des modes d'expression « mineurs », comme tu dis. Un des aspects de la question est là, entre le conscient et l'inconscient de ce qu'on fait. Et même si en tant qu'artiste tu essaies de le faire de manière non réfléchie, on peut dire que la position d'artiste et le contexte dans lequel tu le fais donne déjà une tout autre coloration à cette chose.

CC: Tu parles ici du point de vue avec lequel tu observes les objets que tu choisis ? Un peu comme Jean Dubuffet qui s'intéresse au dessin des enfants, ce qui aboutira à la création d'un musée l'art brut. C'est ça qui est intéressant. On a fait un musée de l'art brut, un musée d'une expression supposée inconsciente, non contrôlée, ce qui est bien évidemment important, mais, au départ, il y a une collection rassemblée par un artiste qui va chercher son inspiration dans un champ qui est loin d'être traditionnel. Mais toi, Daniel, tu sais tout ceci mieux que nous, en qualité de président/directeur de la Fondation Adolf Wölfli...

DB: Oui, il y a ce qui est écrit sur un mur, il y a la façon dont c'est récupéré par les artistes, mais ensuite il y a aussi toute la question de savoir comment c'est reçu. L'histoire de la réception de ce type de gestes, à la fois du geste d'écrire sur le mur mais aussi du geste de l'artiste qui reprend. Tout est lié à des conventions, à des traditions, des normes, et je pense qu'il y a eu cette fascination, historiquement, après des années d'académisme, pour ces gestes qu'on croyait être très spontanés et en dehors de toute tradition. Mais il faut encore voir si c'est vraiment le cas. Moi, par exemple, je ne vois pas ce que c'est que la spontanéité, je ne vois pas ce que c'est que l'authenticité, pour moi ça n'existe pas. On est tous les produits d'une culture...

AG: Oui bien sûr, mais ça on le voit très bien dans les dessins de marge, les dessins de téléphones : affirmer que ce sont des dessins « libres » ne veut rien dire du tout. Dans la manière plus ou moins automatique qu'on a de se mettre à dessiner sans avoir forcément l'intention de signifier quelque chose, on voit bien qu'il y a des systèmes qui se mettent en place, une espèce de logique, et qu'on le ferait complètement différemment à un moment ou un autre, dans une culture ou une autre, etc. Mais il y a une manière assez organique où cela fait interagir des éléments ou des caractéristiques d'ordre plutôt personnelles et d'autres plus collectives. Ça se structure de manière assez organique et, je trouve, intéressante.

DB: Le problème, c'est que le regard qu'on y porte nous amène automatiquement à une forme d'opposition. Le geste spontané *versus* la reprise plus réflexive. Au niveau structurel, ça reprend des modèles comme le high and low, tous ces systèmes qui ont ordonné notre regard sur le monde, en tout cas pendant le 20<sup>e</sup> siècle.

JM/ KLAT : Oui, mais là on essaie justement d'analyser ces mécanismes, sans avoir la prétention de dire si c'est intéressant ou pas, mais pour voir comment fonctionnent ces différents modes d'expressions. En plus, il y a pas mal de différences entre un dessin que tu ferais sur un bureau d'école parce que tu ne peux pas suivre le cours (et en général, moi je me rappelle qu'en dessinant sur les bureaux tu es vraiment plongé dans ton dessin), et un dessin que tu ferais quand tu es au téléphone. Quand tu es au téléphone, normalement, ton attention est absorbée par la discussion, donc ce que tu vas dessiner est à un autre niveau de conscience que si tu es absorbé par ton dessin. C'est pour ça que je parlais tout à l'heure de dessin automatique. En plus, il y a des tests assez incroyables qui ont été faits avec le téléphone portable, où l'on voit que même avec un « mains-libres », au volant d'une voiture, ton champ de vision se restreint à un cercle extrêmement petit, c'est-à-dire que tu n'as plus aucune conscience de tout le reste de l'environnement. Donc avec ces dessins que l'on ferait au téléphone, on peut imaginer de la même manière que le centre de l'attention est pris par cette conversation, et donc on a affaire à une espèce d'attention périphérique, qui vient peut-être de l'inconscient... on ne va pas forcément s'aventurer dans des principes psycho-analytiques, là je ne suis pas assez calé pour en parler, mais je pense que ça rentre aussi en jeu.

AL/ KLAT: En plus, dans le cadre de la table d'école, tu sais que c'est un dessin qui va être poursuivi, que d'autres vont le lire et le continuer. Donc tu as déjà une conscience du fait que tu es en train de produire pour quelqu'un d'autre, parce que ça ne reste pas dans ton cercle entièrement privé.

KS/ KLAT: Disons que quand tu te trouvais toujours à la même place, dans une salle, il y avait une rotation qui se faisait avec les autres classes, et tu entretenais une relation sur le bureau avec celui qui écrivait

avant, les insultes ou autre. Il y a toute l'histoire de ceux qui s'asseyaient, qui marquaient leur territoire un peu à la manière du tag.

DB: Oui, les graffitis continuent ce même principe, et quelque sorte.

JM/ KLAT: Mais c'est très ancien, en même temps. On sait qu'à Pompéï il y avait déjà des graffitis ... Ce qui est intéressant aujourd'hui, et la raison pour laquelle on en a parlé tout au long de l'histoire de l'art, que ce soit dans les années dix, dans les années soixante, dans les années nonante ou après, c'est cette multiplication des modes d'expression, multiplication des supports, multiplication des outils pour inscrire des choses sur ces supports. Il y a des nouvelles formes qui appellent des questions qui ont déjà été posées et réfléchies, et qui réapparaissent simplement sous d'autres formes. Comme l'a dit Christophe, du moment que ça s'inscrit dans un système de légitimation, ça n'a plus du tout le même sens que quand c'est en dehors. Quelqu'un trouvera quelque chose très beau, par exemple, sur le mur d'un musée, mais dans la rue il trouvera ça inadmissible, si ça revient à taguer un mur. Parce qu'il y a la question de l'espace public, la question de l'intimité... Il y a des espaces intimes, d'autres qui ne le sont pas, et culturellement on plaque des attentes par rapport à ça.

KS/ KLAT: Mais en parlant de supports improvisés, il y a un truc qui revient souvent, c'est cette idée de désœuvrement.

Parce que c'est lié à l'emmerdement, en fait. Quand tu intervies sur ce type de support, et quand tu remarques ça aussi, c'est quand tu es un peu vide, et que tu es davantage susceptible de faire attention à des détails qui t'échapperaient autrement.

AG: C'est lié à des situations, en tous les cas. Si on est dans les toilettes, on remarque qu'il y a des trucs inscrits sur les murs et on a l'occasion de le faire pendant cet instant, et c'est en soi déjà une situation particulière. Pareil avec les tables, les dessins de téléphones, etc.

CC: Mais qu'est-ce qui t'intéresse dans ces formes ? Parce que pour moi, et peut-être aussi pour Daniel, c'est avant tout leur récupération qui fait sens. Ces formes en elles-mêmes appartiennent à un champ d'étude para-artistique, par exemple sociologique : en cela, elles font partie d'un terrain relativement bien balisé. Pourquoi écrire quelque chose sur un mur, quel est l'inconscient à l'œuvre dans certaines situations ? Le vingtième siècle a largement étudié ces manifestations. Ce qui me paraît plus intéressant aujourd'hui est de se demander pourquoi elles semblent revêtir tout à coup une nouvelle actualité ? Comment, sous quel angle, regardes-tu ces objets ?

AG: Tout à fait, bon je pense qu'il y a quelque chose qui peut être inspirant dans ces modes d'expression, et qui peut revenir à des époques ou à d'autres. Aujourd'hui, on a en art une impressionnante diversité de supports, techniques, etc., dont le succès varie selon les tendances du moment. Et je pense à ces formulaires pour artistes de demandes d'aides à la création, où l'on doit cocher son médium, que ce soit « vidéo », « sculpture », voire « média mixte », ce genre de classifications. Ça devient des canaux relativement balisés, avec parfois leur propre public, critiques, références etc., et je pense qu'à une époque où ce genre de tendance est marquée, ça peut donner envie de s'intéresser à d'autres supports.

CC: C'est difficile dans un monde qui ne rejette rien. Comme tu le disais, la catégorie « média mixte » est extraordinaire, parce qu'elle inclut le monde. Aujourd'hui, il est possible de décrire une pièce de la façon suivante : Sans titre, média mixtes, dimensions variables. Nous vivons dans un moment qui a largement abandonné les catégories traditionnelles – ce qui est parfaitement juste et en accord avec notre société mais ce qui rend malaisé aujourd'hui toute velléité d'un positionnement en marge du système, car ce dernier est précisément de nature englobante.

AG: Pour moi, ce n'est pas tellement la volonté d'être dans les marges qui va être intéressante, ce qui m'intéresse davantage est certaines affinités structurelles entre des situations dans lesquelles chacun peut se trouver à différents moments de sa vie, et qui peuvent être productives, d'une certaine manière, et d'autres types de situations plutôt artistiques. Je pense que certains artistes peuvent reconnaître des analogies – justement – structurelles, et que c'est peut-être ça qui est parlant.

DB: On devrait donc procéder par analogie. On pourrait dire : il y a dans la société des formes d'expression mineures, est-ce qu'il y en a aussi par analogie dans les arts ? Je viens de voir l'expo chez Christophe (2), qui est magnifique, mais c'est évident qu'on perçoit les pièces présentées comme des productions marginales. Si tu prends un livre général sur l'art, il n'y aura jamais un mot sur tout ça, sur toute cette activité

qui est pourtant très présente et où des choses très importantes se sont passées, qui après ont été reprises par d'autres artistes qui sont devenus des sortes d'icônes, etc. C'est comme quand tu lis un texte important, et qu'en bas de page tu as deux notes qui sont encore plus importantes. Je pense que c'est ça qui t'intéresse, ce rapport d'importance : est-ce que les petites choses sont vraiment moins importantes ou est-ce que elles ne sont pas sous-estimées ? Est-ce qu'il faut considérer les fanzines, les disques et les livres d'artistes comme des expressions mineures, ou est-ce que ce n'est pas une fausse opposition, entre mineur et majeur ? Dans les années soixante, le geste romantique a été de dire que les marges sont le centre...

CC: C'est plutôt l'inverse : les marges n'étaient pas appelées à devenir centrales, car il fallait précisément exister hors du centre. Certes, l'art conceptuel passe rapidement des déserts du *midwest* à la galerie Castelli. Il y a un abandon assez rapide, qui est vu dans l'histoire de l'art comme une sorte d'échec, l'échec d'une idéologie ou d'une tentative de réviser notre rapport à l'art, d'un art qui justement n'arrive pas à exister véritablement dans la périphérie du système dominant. Comme d'un exemple parmi tant d'autres, Lawrence Weiner disait que, pour lui, un bon livre d'artiste, c'est un livre que l'on peut acheter à la gare, lire dans le train et oublier sans regret à l'arrivée. C'est une phrase magnifique, mais aujourd'hui personne n'attacherait si peu d'importance à la matérialité d'un livre de Weiner. Une des réflexions qui me vient, et qui me semble en phase avec ce que propose Aurélien, est la nécessité de poser aujourd'hui la question de la hiérarchie entre les artistes et d'une certaine uniformisation des statuts associés à l'œuvre d'art. À notre époque, il y a peut-être une centaine d'artistes qui existent véritablement d'un point de vue économique. Ils existent toutefois de manière presque exclusive en ce que quantités de choses qui se sont passées parallèlement sont totalement ignorées, voire occultées par les systèmes de promotion mis en place par les marchands et les institutions. On a donc créé un centre extrêmement restreint mais aussi extrêmement puissant, avec tout autour de gigantesques banlieues que l'on ne visite quasiment jamais.

AL/ KLAT: En même temps, aujourd'hui, on n'a jamais été davantage dans la volonté de mettre en lumière ces « perles de l'ombre », ce genre de trucs... et de réécrire une autre histoire avec ces productions-là. Parce que la « grande histoire », on ne sait plus vraiment quoi en faire.

DB: C'est que ces objets, on le voit maintenant, ont des statuts très différents. Certains ont été produits pour échapper au marché, comme les multiples illimités, mais ils finissent quand même par coûter cher parce que la plupart ont été perdus... Il y a eu un discours de démocratisation derrière tout ça, mais qui est un échec, évidemment, comme plein d'autres. Dans les années soixante, peut-être que les choses étaient tellement à l'écart de toute façon que, effectivement, il n'y avait que toi et tes copains, et c'était dans ce contexte-là que tu produisais. Il n'y avait aucune réflexion au niveau du marché, parce qu'il n'y avait pas de plateforme pour ça. Mais à partir des années septante, ça s'est vraiment commercialisé très rapidement, et donc ces gestes qui n'étaient même pas nécessairement rebelles, sont devenus des gestes rebelles, ou occultes, et c'est comme ça qu'on les perçoit maintenant. Moi je n'y crois pas du tout à tout ça, mais c'est ça le truc... On a tellement appris à lire les gestes, qu'avec n'importe quel geste, qu'il soit super réflexif ou soi-disant naïf, on a tout de suite cette sorte de lecture immédiate qui se met en marche, ce système de référence qui fait « bloub-bloub-bloub-bloub-bloub »...

CC: Tu n'oublieras pas dans la transcription cette partie « sonore » !

[Rires]

AG: C'est un aspect important, cette question de « grille de lecture », qui permet ensuite de percevoir... C'est vrai que c'est quelque chose qui compte dans mon intérêt pour certains types de supports, le fait qu'une fois qu'on les déplace dans un contexte artistique, si on pense à une table sur laquelle on a dessiné ou quelque chose du genre, ou n'est plus vraiment dans une lecture de l'image. Ce n'est plus vraiment cette grille-là, c'est plutôt l'activité qui est tout à coup mise en lumière, quelque chose d'assez « performatif » en fait, et c'est ça que je trouve assez intéressant. Et d'ailleurs, ça casse un peu avec cette manière de percevoir liée à la catégorie « nouveaux médias », où on se contente souvent d'analyser les images dans le contexte des mass-media. Ça fait déjà un moment qu'on s'est mis à étudier l'art, les peintures mêmes, en termes d'image et de représentation, ce qui mis à part ça est très intéressant et permet de dépasser cette volonté « isolationniste » de ne juger la peinture qu'en termes strictement « picturaux ». Mais c'est vrai aussi qu'on arrive ensuite à un stade où beaucoup d'artistes procèdent par une forme de production délibérée de sens, et semblent vouloir « coder » leurs images en utilisant les outils qu'avaient développés auparavant les analystes pour les décoder. Ils pensent pouvoir donner à leurs œuvres un sens exact, une lecture unique, et c'est finalement plus proche de la communication visuelle. Et c'est vrai qu'une telle approche, ça me donne envie de la prendre à rebours.

DB: Je viens de lire un article sur Ed Ruscha, dans le cadre de son exposition à Zurich (3), disant que lorsqu'il a fait ses « Twenty-six Gasoline Stations » (4) il n'avait pas l'intention de produire cet énorme sens que la série a pris par la suite. À l'époque, je pense qu'il y avait pour lui un côté gribouillage, « doodle », mais avec des photos. Il voulait documenter une distance entre A et B par un choix d'objets pré-établis. C'est aussi pour ça que ce travail me parle encore aujourd'hui, parce qu'il y a une sorte de fraîcheur énorme, qui vient aussi du fait qu'il n'a pas forcément voulu illustrer Derrida et Heidegger.

CC: Oui, mais Ruscha procède d'un mécanisme en fait tout aussi complexe, puisque son projet est justement de n'avoir pas de sens. Cette idée est omniprésente dans son travail. Il dit d'ailleurs aimer le pouvoir brut des choses qui n'ont pas de sens. Quand il commence à distribuer autour de lui son premier livre, « Twenty-Six Gasoline Stations », tout de suite les personnes qui entrent en contact avec cet objet pour le moins énigmatique pensent devoir l'interpréter. Ainsi un critique écrit quelque chose du genre : « Si Ed Ruscha a choisi les stations service comme motifs, c'est parce qu'elles symbolisent les terminaisons nerveuses de la société ». C'est une jolie idée, que l'on aurait en fait tous pu écrire. Toutefois, la réponse de l'artiste sera d'ajouter à la fin de ses ouvrages une image faisant le moins de sens possible par rapport aux précédentes. Ainsi, dans le livre suivant, « Various Small Fires and Milk » (5), il place à la suite d'une collection de « divers petits feux » domestiques l'image d'un verre de lait. L'idée est ainsi d'invalider tout sens potentiel de l'ouvrage, un peu comme si dans une phrase on glissait un mot sans rapport sémantique ou grammatical avec les autres. Donc la façon avec laquelle tu regardes ces objets est pour moi plus intéressante que les objets eux-mêmes. Les stations service sont bien évidemment dignes d'intérêt – elles témoignent dans le cas de Ruscha d'une architecture issue des années 50, urbaine, modulable, préfabriquée – mais est-ce que cela fait sens directement rapporté dans le champ de l'art contemporain ?

AG: En fait, il fait des œuvres qui peut être interprétées de tellement de manières que – justement – ces interprétations ne peuvent pas les remplacer... Mais j'aimerais aborder un autre exemple, pour se rapprocher de notre sujet, qui est cette pièce réalisée par les KLAT, une série de plâtres que vous vous étiez fait pour un vernissage, afin que les gens signent ou dessinent dessus (6).

KS/ KLAT: Oui, mais ce n'est pas vraiment une « pièce », à la base.

AG: C'est vrai qu'elle a justement plusieurs niveaux de lecture, et un statut assez complexe. J'imagine que les plâtres doivent être vus comme la trace d'une performance...

JM/ KLAT: Au départ, c'est une action qui s'est basée sur un objet, comme support d'expression, lequel est devenu après l'action la trace de la performance, et cette trace est ensuite devenue une pièce. Ne serait-ce que par la seule photo de documentation qu'on a où elle est exposée sous un Spoerri. Donc dire que ce n'est pas une pièce... Ça aurait été le cas si on avait jeté les plâtres. Ça l'est devenu.

AL/ KLAT: Maintenant c'est plus qu'une pièce, c'est même une sculpture, je dirais.

CC: Ma mémoire est peut-être défaillante, mais l'idée était de se balader dans le vernissage avec des bras ou des jambes plâtrées, donc de manifester votre incapacité à réaliser une œuvre dans une exposition dans laquelle vous aviez du mal à trouver votre place.

JM/ KLAT: Elle nous embarrassait, elle s'appelait d'ailleurs « Swiss challenge »... On avait beaucoup rigolé sur ce nom qui évoquait pour nous l'idée du challenge dans la compétition de ski. Et nous, dans l'histoire, on était les cinq pignoufles qui s'étaient les cinq cassé le bras.

CC: Vous étiez les « jeunes artistes » de l'exposition. Il y avait des gens très connus, et vous au milieu...

JM/ KLAT: Ben oui, c'était en 1998, on venait de commencer. On était invités justement parce qu'on était jeune, je pense. Donc l'idée était de faire signer ces plâtres, comme ça se fait souvent avec les plâtres.

AG: C'est déjà assez intéressant comme coutume, le fait de signer sur le plâtre de quelqu'un, comme une manière de le soutenir pour sa convalescence. Il y a un aspect social, c'est un peu un dessin-pansement. Symboliquement c'est une idée qui me plaît beaucoup.

CC: Il y a cette idée de la collecte d'autographes malgré tout. Comme si vous étiez des fans de gens célèbres...

JM/ KLAT: Il y a aussi cet aspect très drôle où, au fur et à mesure, des gens commençaient à nous dire « mais vous êtes au moins la deuxième ou la troisième personne qui nous fait signer un plâtre ! » C'était pas spontanément compris comme une performance...

AL/ KLAT: D'ailleurs tout le monde nous demandait ce qui nous était arrivé. « Mais vous étiez ensemble en voiture ? »

[Rires]

JM/ KLAT: À ce moment-là je bossais, j'avais un job dans un grand hôtel à Genève, au kiosque à journaux. La veille au soir on s'est plâtrés le bras, et donc ce matin-là, avant le vernissage, je suis allé bosser plâtré. Donc tout le monde au boulot me fait « ah mais qu'est-ce qui t'es arrivé ? », je fais « ben je me suis cassé le bras, c'est con ». J'ai joué le jeu, et évidemment le jour après je n'avais plus de plâtre. On avait beaucoup rigolé aussi sur le fait que, quand tu vois quelqu'un avec un plâtre, en général, c'est toujours sur une certaine durée. Les gens ne sont pas plâtrés pour deux jours, ou pour une soirée. C'est un déguisement en quelque sorte, et le déguisement a fonctionné dans le sens où personne ne soupçonnait au début que c'était une performance.

CC: Et tout s'est terminé par un « abus de room-service », d'une fête qui n'en finissait pas.

AL/ KLAT: Totalement. D'ailleurs il y a quand même une image mythique, c'est Senni en train de prendre un bain et de se faire couper le plâtre par Gianni [Motti] qui a un pied dans le bain et l'autre dehors, et qui lui coupe le plâtre, et aussi un bout de bras.

DB: Et maintenant c'est parti dans une collection ?

JM/ KLAT: Oui, on l'a vendu au Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève. Parce qu'ils n'avaient jamais rien acheté de nous...

AL/ KLAT: On leur a dit que c'était une pièce majeure, du patrimoine etc. C'était quand même « Swiss challenge », alors...

CC: C'est vrai que c'est une pièce assez étonnante. Ce qui rejoint l'idée d'Aurélien est le fait que vous auriez très bien pu décider de donner à cette œuvre la forme d'une documentation photographique et non de fragments récupérés.

JM/ KLAT: On donne aussi une documentation photographique.

CC: Est-ce que cette documentation photographique ne serait pas en quelque sorte plus juste dans ce cas précis ? Est-ce que cela signifie que les plâtres vous intéressent en fin de compte ?

JM/ KLAT: Non, sinon on ne les vendrait pas !

[Rires]

JM/ KLAT: Ce qui est intéressant, par rapport au statut de cette pièce, c'est qu'on a eu un problème avec cette chambre, on a eu beaucoup de dégâts et on a été poursuivi, enfin moi, en l'occurrence, pour des milliers de francs demandés par l'hôtel, et Pierre [Huber], on lui avait demandé de nous aider, de savoir ce qu'on pouvait faire, et il ne nous a jamais proposé de les acheter. C'est-à-dire que lui ne les a jamais considérés comme une pièce.

AL/ KLAT: D'ailleurs, je crois que c'est la seule fois où John Armleder s'est fait hurler dessus au téléphone... par Pierre.

DB: La deuxième fois, c'est avec moi, quand j'ai fait l'expo avec ses assiettes, son multiple illimité.

CC: C'est un bon exemple : il s'agissait de l'exposition au Musée d'art contemporain de Thônex...

DB: Non, c'était avant, ça s'appelait « Daniel Baumann & CPLY ». (7)

CC: C'est juste, dans ton studio, à Thônex toujours. Je venais de réaliser avec Rainer Michael Mason une rétrospective intitulée « John M Armleder / L'œuvre multiplié » (8), et, au même moment, Pierre Huber préparait une grande exposition de John dans l'espace qu'il occupait alors en face du Mamco (9). Et Daniel, sans l'annoncer à quiconque, envoie ses cartons...

DB: C'était avec ces machines pour imprimer des cartes de visites à la gare Cornavin, j'ai imprimé le carton pour le vernissage.

CC: L'exposition s'appelait « John Armleder / Les assiettes ». John Armleder avait fait trois assiettes : des éditions qui prenaient la forme d'assiettes en porcelaine normales munies de sa signature au dos. Les assiettes étaient présentées au-dessus de ton lit...

DB: Bon, j'ai fait un accrochage soigneux, et puis j'en avais aussi mis dans l'armoire de ma cuisine, sur les autres assiettes.

CC: L'accueil fut élogieux, bien que la démarche était plutôt simple, en tout cas très concise. Ce qui ne manqua pas de provoquer une réaction concurrentielle de la part du galeriste...

DB: Mais ça l'était effectivement, il l'a bien compris.

AG: Ça rejoint aussi ce qu'on disait avant, à propos de pièces qui pourraient être considérées comme mineures, au regard de la pratique d'ensemble d'un artiste, et qui peuvent prendre une importance presque plus grande que d'autres pièces plus imposantes. En fait, c'est pareil avec les expositions.

DB: Oui mais en fait, ce qui relie tout ça – et maintenant je comprends mieux ce qui t'intéresse, Aurélien, là-dedans – ce qui est vraiment essentiel et qui relie les gribouillages, le plâtre, Ed Ruscha, même la petite expo que j'ai faite, et aussi celle de Christophe, c'est le jeu. Il y a un aspect ludique impliqué, qui fait oublier toutes les implications possibles, et il y a un truc très jouissif venant du jeu, qui est justement extrêmement précis. En fait, le jeu, c'est toujours une question de règle. Quand on rentre dans un jeu, on se confronte forcément à des règles avec lesquelles on doit composer, par rapport auxquelles il faut se positionner. On ne peut pas faire sans règles, si l'on veut jouer. Et c'est ça qui marche, et c'est cela qui fonctionne, parce même sans y réfléchir complètement, même involontairement, on est très conscient des règles qui dominent un champs, et on travaille avec ça de manière extrêmement précise mais légère, et ouverte. Tout d'un coup les choses peuvent prendre plus d'importance qu'elles n'en ont l'air au moment même. Je crois que c'est cela qui est fondamental, et qui fait la grande différence avec des trucs lourdement réfléchis. Et de la même manière, je pense que ces dessins proche du gribouillage sont empreints de beaucoup de règles, ça les épuise et ça joue avec.

AL/ KLAT: C'est vrai qu'en pensant aux exemples dont on a parlé, et en voyant l'expo de Christophe au Cabinet, je trouve que cette pratique du jeu, en tout cas sous cette forme-là, se retrouve beaucoup plus chez les Anglo-saxons que chez les Français.

DB: Tu l'as quand même chez Robert Filliou... Bon, après, Marcel Broodthaers n'est pas français mais belge, mais je pense que cet aspect du jeu est très fort chez pas mal d'artistes que nous respectons : chez Martin Kippenberger c'est fort, il jouait tout le temps, chez Armleder c'est fort... Parce qu'il y a aussi une sorte de liberté, une forme assez intéressante d'anarchisme qui est impliquée. Et c'est ça peut-être qui reste aussi fascinant, et attachant. Donc... Vive l'anarchisme !

#### Notes

1. Daniel Baumann est commissaire d'exposition indépendant et directeur de la Fondation Adolf Wölfli à Berne / Christophe Cherix est conservateur du Cabinet des estampes, Genève / KLAT est un collectif d'artistes basé à Genève, fondé en 1998 / Aurélien Gamboni est artiste, critique et membre d'OBzine
2. « AUDIO / Sur une proposition de Francis Baudevin », exposition au Cabinet des estampes, 30 mars - 2 juillet 2006, Genève.
3. « Ed Ruscha, Photographer », exposition au Kunsthaus Zürich, 2006
4. Ed Ruscha, « Twenty-Six Gasoline Stations » (Los Angeles: A National Excelsior Publication [l'artiste], 1963)
5. Ed Ruscha, « Various Small Fires and Milk » (Los Angeles: l'artiste: 1964)
6. « Suite Substitute III : Swiss Challenge », exposition à l'Hôtel du Rhône, 1998, Genève
7. « John Armleder - Les Assiettes », exposition chez Daniel Baumann & CPLY, 1994, Thônex, Suisse
8. « John M Armleder – L'œuvre multiplié », exposition au Cabinet des estampes, 9 février – 15 avril 1995, Genève
9. « John Armleder », Factory, Art et Public, 1994, Genève