



## La Force de l'Art, entretien avec les commissaires par Catherine Millet, ArtPress N° 356, mai 2009

38 | artpress 356

la force de l'art

# la force de l'œuvre

interview de Jean-Louis Froment, Jean-Yves Jouannais, Didier Ottinger et Philippe Rahm par Catherine Millet

■ *Vous n'aviez, Jean-Louis Froment, Jean-Yves Jouannais, Didier Ottinger, jamais travaillé ensemble. C'est à peine si vous vous connaissiez...*

Jean-Louis Froment. J'avais d'abord demandé à Olivier Kaepelin de pouvoir collaborer avec Philippe Rahm et Marc Sanchez. J'avais travaillé pendant des années avec ce dernier et je savais qu'il pouvait assurer le bon fonctionnement logistique d'un tel projet dans la mesure où je ne disposais pas d'une infrastructure d'accompagnement comme dans un musée,

ce qui est très problématique. On n'imagine pas la lourdeur de fonctionnement d'élaboration d'un tel projet, le contrôle qui s'exerce sur tout et qui limite la générosité des idées que l'on peut avoir !

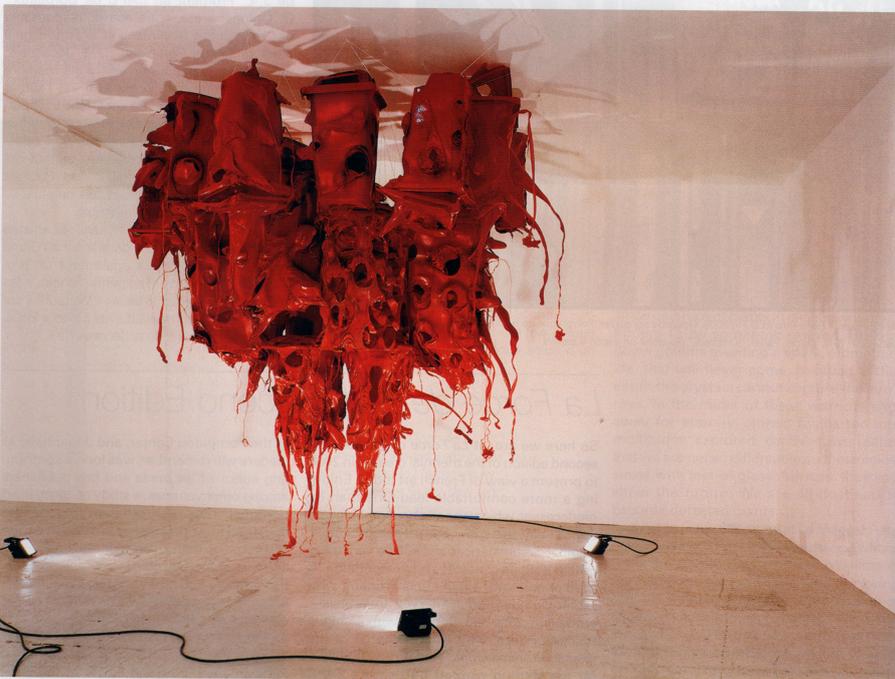
Olivier s'était d'abord adressé à moi seul, puis, le temps passant, il m'a demandé si j'acceptais de travailler avec Didier, Jean-Yves et Marie-Claude Beaud, qui s'est ensuite retirée. Ça me disait de tenter l'expérience. Je connaissais très peu Didier, uniquement au travers de son action en tant que directeur du musée des

Sables d'Olonne. Jean-Yves, que je ne connaissais qu'à travers ses textes, m'intriguait, et j'avais envie de faire connaissance avec lui.

... *Et pourquoi avoir fait appel à Philippe Rahm ?*

J.-L. F. Il a une sensibilité particulière qui le met en contact avec les artistes. Il a su analyser l'art contemporain et y trouver des outils pour son architecture. C'est aujourd'hui cela qui m'intéresse le plus.

Didier Ottinger. Si j'ai tout de suite souscrit à



Anita Molinero. Sans titre, 2005. Poubelles en PVC fondues. 375 x 300 x 400 cm. Cnap/Fnac. Vue de l'exposition aux Ateliers d'artistes de la Ville de Marseille, 2005. © Ateliers d'artistes de la Ville de Marseille ; court. galerie Alain Gutharc, Paris). Untitled work made of melted PVC trash bins

cette proposition, c'est que Philippe Rahm se définit d'une certaine façon comme un architecte des énergies, pas du tout comme un architecte des formes. Je me souviens de notre première rencontre, de ma surprise lorsqu'il m'a parlé de chaud, de froid, de la pression atmosphérique, de tout un ensemble de valeurs qu'un conservateur de musée doit interpréter en termes de potentiel énergétique des œuvres, à défaut de pouvoir y accrocher ses œuvres...

J.-L. F. Un paramètre fondamental sur lequel nous sommes tombés d'accord est que nous ne voulions pas de scénographie, mais véritablement une architecture. Nous voulions éviter de tomber dans les poncifs des années 1970 à propos du lieu d'exposition, de l'espace, et utiliser le Grand Palais comme un lieu devant recevoir un projet pensé d'abord architecturalement. Et laisser aux artistes l'initiative de la scénographie.

**Philippe, à quel moment êtes-vous intervenu ? Le choix des artistes était-il déjà fait ? Ou bien avez-vous participé à ce choix ?**

Philippe Rahm. Je suis arrivé dès le début et l'idée de travailler réellement ensemble était passionnante. J'ai d'abord participé aux réunions au cours desquelles s'exprimaient les souhaits concernant les œuvres, et j'ai soumis quelques noms. Mais bon, j'ai vu que je n'allais pas jouer le quatrième commissaire, que c'était déjà assez compliqué comme ça. Les trois commissaires avaient des personnalités très différentes, chacun un univers bien défini, et on pouvait même se poser la question de savoir comment ces univers allaient finir par se rejoindre. Je me souviens qu'à un moment donné, plusieurs positions se sont recoupées, qui n'étaient pas d'ailleurs les positions dominantes de chacun. Jean-Yves a eu une phrase : l'exposition devait être un lieu de stupéfaction. Un lieu où l'on devait être étonné de rencontrer des œuvres auxquelles on n'était pas préparé. La position de Jean-Louis était que l'œuvre prime et que l'exposition doit être un « champ visuel de perception ». Et la rencontre s'est faite autour de l'idée que l'exposition ne devait pas être thématique, qu'elle serait sans superstructure narrative ou curatoriale et que ce seraient les œuvres qui définiraient le projet. L'architecture ne servirait pas à les articuler les unes aux autres, mais serait comme un paysage objectif, sans signification. D'où cette *Géologie blanche* qui a synthétisé le projet.

J.-L. F. Tu as alors prononcé une phrase essentielle : « C'est l'œuvre qui fait l'architecture. »

*Mon opinion est que l'importance que l'on accorde à l'architecture dans le monde de l'art contemporain, l'architecture au sein de laquelle l'art est présenté, tient au fait que cette architecture vient à la place d'une vision panoramique ou historique qui fait défaut.*



Xavier Boussiron et Arnaud Labelle-Rojoux. Installation. 2009. Coproduction Centre national des arts plastiques et les artistes.

**La méga-forme de l'art contemporain n'est pas un discours mais une architecture.**

Ph. R. Dans ce cas-ci, pas du tout. On a souvent assisté à des conflits entre artistes et architectes parce qu'un architecte avait conçu une architecture forte à laquelle l'artiste devait se mesurer. Au contraire, la *Géologie blanche* a une neutralité qui vient du white cube, de l'idée d'un fond sur lequel se détachent les formes et les couleurs. Elle est informe et ne se forme que par rapport aux œuvres.

**Un white cube qui se déplie**

*C'est-à-dire que vous la modeliez au fur et à mesure que vous prenez connaissance des projets des artistes ?*

Ph. R. Oui. Sa blancheur, c'est celle du white cube que l'on déplie. Son espace neutre se déforme dans sa hauteur en fonction de la grandeur de l'œuvre, et se déforme horizontalement selon la distance depuis laquelle l'artiste estime que l'on voit au mieux son œuvre. Différentes hauteurs sont également déterminées par le poids des œuvres. La plus lourde est surélevée parce qu'elle nécessite d'avoir un socle pour répartir les forces, tandis que la plus légère est la plus basse. Les œuvres qui demandent une lumière artificielle sont, elles, sous la structure. Je suis parti sur la base de 4 000 m<sup>2</sup> – ce qui était réalisable avec le budget dont on disposait – à répartir entre les artistes, en attribuant donc environ 100 m<sup>2</sup> à chacun. Puis on a adapté la structure en fonction de la grandeur réelle des œuvres et tout s'est poussé, un peu comme dans des mouvements de plaques tectoniques, si bien que la forme peut sembler naturaliste, comme produite par un processus géologique. Enfin, ce qui est très positif, c'est que la relation entre l'archi-

ture et les artistes s'est très bien passée. D. O. Ils étaient pourtant, dans un premier temps, plus que méfiants ! Ph. R. Oui, mais maintenant ils sont très contents. C'est un peu comme si on avait construit le musée autour des œuvres.

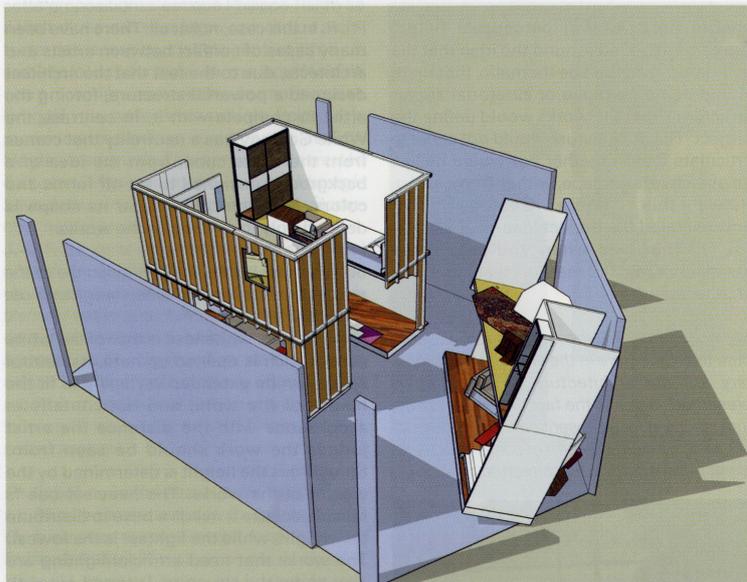
**Cette structure est en bois peint. Est-ce que ce sera bruyant lorsqu'on marchera dessus ?**

Ph. R. Non, parce qu'on a prévu une mousse à l'intérieur qui atténue les chocs. Quant à la saleté, nous avons trouvé un produit miracle qui fait que le blanc devrait se marquer très peu.

**Si l'on en croit les images de synthèse dont on dispose aujourd'hui, on a l'impression que cette architecture est loin d'occuper toute la surface disponible sous la verrière. Elle est comme un objet qu'on aurait posé là.**

J.-L. F. Il n'était pas question d'utiliser tout l'espace du Grand Palais et que les artistes se confrontent à la hauteur sous la verrière, à la lumière, etc., ce n'était pas le sujet. On nous prête le Grand Palais, nous y posons notre travail, mais nous aurions pu le poser ailleurs.

Ph. R. L'espace du Grand Palais est une bulle climatique. C'est une atmosphère appauvrie : on a supprimé la pluie, le vent, conservé seulement la lumière. Et la *Géologie blanche* prend place sous cette atmosphère appauvrie comme une géologie appauvrie elle-aussi, sans couleur, sans minéralité, réduite à un taux de réverbération élevé, à un albédo de 0,9, à la couleur blanche. Cela a pour effet que les angles sont effacés, les contours gommés et que les œuvres se détachent sur cet arrière-fond fantôme, sur cette architecture qui se dissout complètement. J.-L. F. Nous réfléchissons à la situation idéale dans laquelle l'œuvre pourrait se trouver au sein



Grout/Mazéas. « Sans titre [You damn fool you ruined the door! - The Texas chain saw massacre] ». 2009. Décor d'habitation de deux étages tronçonné en son milieu, techniques mixtes, bois, mobilier, sirop de glucose, trois éléments de 550 x 550 x 170 cm. (Coproductio Cnap et les artistes). *Two-story building sawn in two. Mixed media*

d'une exposition, sachant que nous avonssur-tout voulu utiliser la lumière du lieu, l'immatérialité, plutôt que son architecture grandiloquante. Il n'empêche que la *Géologie blanche* qui en résulte est elle-même un objet architectural, bien entendu.

D. O. L'une des idées premières n'était-elle pas de saisir le spectateur au travers d'une vision globale qui n'engage pas directement sa perception de chaque œuvre ?

J.-L. F. Nous étions préoccupés par le fait que le public entre dans cet espace, là où il a vu *Monumenta* ou d'autres expositions, qu'il en reçoive une première image qui soit une image d'architecture, puis qu'il pénètre cette image et qu'il y rencontre des espaces très différenciés qui donnent leur sens aux œuvres.

Jean-Yves Jouannais. Il y a une part de vérité dans la remarque de Catherine sur l'architecture qui en viendrait à pallier ou à masquer une difficulté de procédure de la part des commissaires. Une forme architecturale masquerait la difficulté pour les commissaires à énoncer d'une seule voix un projet. Mais, au final, c'est l'architecture qui a favorisé la rencontre. C'est le principe mis en place théoriquement et physiquement par Philippe Rahm qui nous a permis d'exprimer très clairement ce qui motivait chacun d'entre nous. C'est ainsi que nous avons souhaité déplacer le titre accrocheur de *la Force de l'art* pour parler de *la force de l'œuvre*. Libre à chacun d'entre nous, ensuite, de définir ce qu'il entendait par *force de l'œuvre*.

Pour ma part, je n'entends pas par là une « puissance des images », telle qu'elle a pu être théorisée par David Freedberg. Il ne s'agit pas d'une re-théologisation de l'image ou du totem. Simplement, j'ai l'impression que les œuvres se sont imposées au premier plan parce que l'artiste, pour moi, s'est quelque peu estompé en tant que figure. Peut-être est-ce une question de génération ; on a pu adorer Robert Filliou sans avoir jamais vu le *Poipoïdrome*, et être d'une façon générale fasciné par des trajectoires d'artistes, mais cela est de plus en plus difficile aujourd'hui. Ce n'est pas l'œuvre qui aurait changé de nature. Je ne l'envisage pas de manière plus fétichiste, en revanche, la silhouette des artistes s'est effacée. C'est d'ailleurs un principe qui nous a réunis. Nous ne sommes pas du tout partis d'une liste d'artistes, d'une playlist de noms à la mode, si bien que nous sommes arrivés à une liste d'invités assez inattendue, étonnante, et ça, j'en suis très fier.

#### La force intrinsèque des œuvres

*Il faut reconnaître que cette question de l'effacement de l'artiste habite Jean-Yves depuis un certain temps...*

D. O. J'ai fait une autre analyse en rapportant cette question à nos histoires personnelles. Je me suis souvenu que la carrière de Jean-Louis s'est déroulée en grande partie au CAPC de Bordeaux, qu'il a créé à un moment où l'art exsudait une force considérable. Cela s'appelait l'avant-garde. Les œuvres étaient en oppo-

shed atmosphere, as if it itself were an impoverished geology, without color or minerality, reduced to a high degree of reflectivity, an albedo of 0.9, to the color white. The effect of this is to soften the corners, to erase the contours, leaving the works to stand out against this ghostly background, this structure which just dissolves.

J.-L. F. We are thinking about the ideal situation for a work of art within an exhibition, bearing in mind that above all we wanted to use the place's light and immateriality rather than its grandiloquent architecture. Of course, the resulting *White Geology* is itself an architectural object.

D. O. Wasn't one of the original ideas to give viewers an overall vision rather than engaging them directly with the perception of individual works?

J.-L. F. We were very much concerned with the idea that visitors enter this space, where they have already seen *Monumenta* or other exhibitions, that they should have an initial image that is architectural, and then enter into that image and experience highly differentiated spaces that give meaning to the works.

Jean-Yves Jouannais. There is an element of truth in Catherine's comment about architecture offsetting or hiding the difficulties of the curating process. An architectural form could easily disguise the fact that the curators found it difficult to speak about the project in one voice. In the end, though, it was the architecture that helped bring us together. It was the principle theoretically and physically put in place by Philippe Rahm that enabled each one of us to express very clearly what we were after. That's why we wanted to displace the catchy title *La Force de l'art* and talk instead of "the power of the artwork." Personally, what I mean by that is the "power of images," as theorized by David Freedberg. This is not a theologization of the image or totem, it's simply that I have the impression that works have come to the fore because the artist figure has taken a bit of a backseat. Perhaps it's a generational thing: you could love Robert Filliou with having seen the *Poipoïdrome* and be fascinated in general by the development of artists, but that is becoming increasingly difficult nowadays. It's not that the nature of the work has changed. It's not that I am looking at it in a more fetishistic way, but it is true that the figure of the artist has faded somewhat. In fact, that's a principle that we agreed on. We didn't start with a list of artists, a playlist of fashionable names, and in fact we ended up with quite an unexpected, surprising list of guests, and that's something I'm very proud of.

*Of course, this question of the artist's self-*

la force de l'art

sition farouche à une société très peu réceptive. Elles devaient donc se renforcer comme autant de petits noyaux ou de hérissons hérissés de tous leurs pics. Peut-être est-ce cela que Jean-Louis recherchait dans l'espace du Grand Palais, encore plus gigantesque que celui du CAPC. Moi, j'attendais aussi la force de l'œuvre, mais plutôt à partir de mon expérience « américaine ». J'ai toujours, peut-être naïvement, reproché à l'art français de ne pas savoir se valoriser à l'instar de l'art américain qui s'impose visuellement par sa simplicité, et physiquement par sa cohérence formelle, son savoir-faire technique, etc. Mais après avoir attendu cette force un certain temps, et presque désespéré de ne pas la trouver, j'ai fini par me satisfaire de son absence et par me dire : « Au fond, c'est ça qui est intéressant. » Nous nous sommes rendu compte qu'au fond la force que nous attendions s'était muée en une faiblesse extrêmement éloquent.

J.-L. F. J'insiste sur le fait que nous ne voulions pas bâtir un récit. Nous sommes saturés de récits au travers desquels, dans les expositions, les œuvres deviennent des signes qui, assemblés, racontent une histoire au détriment de leur force intrinsèque. Nous nous sommes concentrés sur l'œuvre en tant qu'unité capable de rayonner, et c'est dans ce sens que nous disons que, grâce au travail architectural de Philippe, l'œuvre crée son propre espace. J'ajouterai que finalement ce seront les spectateurs qui, chacun, pourront raconter des histoires à partir de la perception qu'ils auront des œuvres. Dans leur déambulation, ils rencontreront des propositions extrêmement contrastées. À eux d'assembler l'histoire.

*En s'adressant à vous, l'institution s'est adressée à des personnalités qui, à des titres divers, avaient toutes pris du recul, ces dernières années, par rapport à la scène contemporaine.*

J.-Y. J. La manière dont nous allions travailler ensemble n'était absolument pas gagnée d'avance. Nous ne nous connaissions pas mais, dès la première réunion de travail, nous avons su que nous ne réaliserions qu'une seule et même exposition. Or, la demande nous laissait libres de ce point de vue-là. Peut-être y avait-il dans l'esprit de ceux qui s'adressaient à nous l'idée que nous allions faire chacun une exposition différente, autonome et signée à titre personnelle.

J.-L. F. Cette distance fait que nous avons une liberté formidable de voir les choses et non pas de les « revoir ». Une liberté de dire non, de ne pas tomber dans les lieux communs qui sont aujourd'hui ceux de beaucoup d'expositions.

D.O. C'est vrai que la prise de distance qui est la nôtre a fait qu'il n'y avait pas, derrière cette exposition, d'enjeu stratégique d'occupation d'un territoire. Demain, nous pourrions chacun retourner à notre jardin secret.

*Malgré votre diversité, vous prétendez que tous les choix ont été fait à l'unanimité. Est-ce que vous avez décidé d'emblée que vous n'alliez retenir que les œuvres sur lesquelles vous étiez tous d'accord ?*

Tous (en chœur). Oui.

J.-L. F. Cela c'est vraiment fait naturellement. Il a pu y avoir des conflits sur des questions intellectuelles diverses, jamais sur le choix des œuvres. Ce qui est fondamental dans ce projet, c'est qu'il s'agit de l'art en face des autres, et non pas de l'art en face de l'art, — et ce n'est pas qu'une formule. Il s'agit des œuvres face aux uns et aux autres membres de notre petit groupe, puis, à une plus grande échelle, face au public. Parce que nous n'avons pas cédé au récit thématique, nous devons expliquer nos intuitions, les présenter le mieux possible pour les faire partager, persuader qu'il était impossible d'ignorer telle œuvre, qu'elle était capitale, etc. Nous étions confrontés les uns aux autres, et non pas dans la situation de réaliser un « casting ».

J.-Y. J. Dans un premier temps, nous avons eu envie, en effet, de dire aux autres : « Regardez, voilà ce que j'aime. » Dans un second temps, est apparu le désir de découvrir ensemble. Je l'ai ressenti très fortement parce que, en effet, j'avais pris mes distances et que j'ai eu ainsi l'opportunité de découvrir des artistes que je ne connaissais pas ou connaissais mal. Je pense à Julien Prévieux, Fabien Giraud et Raphaël Siboni ou à cette artiste majeure qu'est Anita Molinero. Les acquis de chacun nous ont servi de fondations à partir desquelles nous avons pu faire des découvertes en commun.

D. O. Dans les universités, cette méthode pourrait servir d'illustration à la méthodologie kantienne. Nous nous sommes constituéé une sorte d'accord inter-subjectif qui, à un moment donné, n'a plus porté sur des noms ni même sur des œuvres singulières, mais, je dirais, sur une idée bizarrement partagée de ce que l'exposition allait être. C'est-à-dire qu'un artiste sur lequel nous ne nous serions pas mis d'accord au début s'imposait pour l'équilibre de cette exposition que nous imaginions.

*Mais alors, est-ce que vous ne pensiez pas en terme de scénographie ?*

J.-L. F. Pas du tout, parce qu'il s'agissait de la signification des œuvres, pas de leur mise en espace qui viendrait après.

*Vous n'aviez donc pas le souci de rendre compte de façon plus ou moins exhaustive de la création en France.*

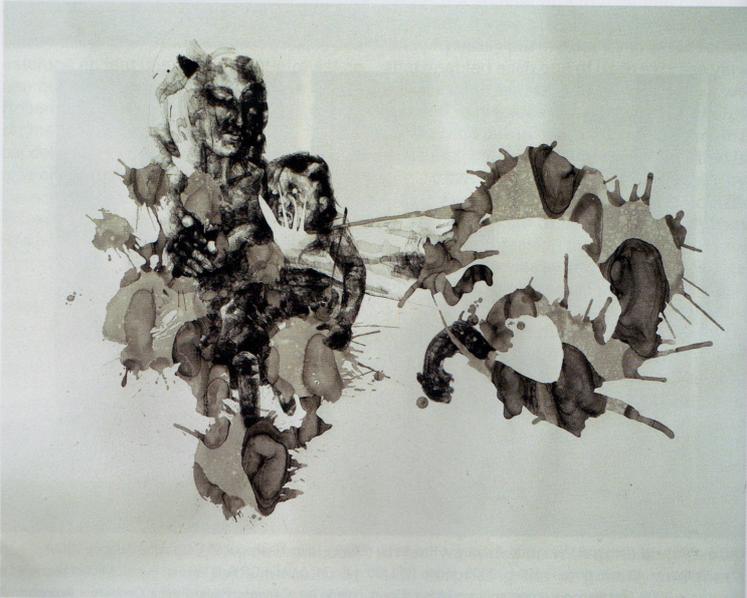
D. O. Non, mais le plus curieux est que l'on constate quand même un équilibre entre différents types d'œuvres.

J.-Y. J. Sans que ce soit le panorama dont parle Catherine.

D. O. Pourtant...

J.-L. F. Tu le ressens ainsi, mais ce sentiment que tu as de représentativité m'intrigue beaucoup.

D. O. En tout cas, nous n'avons exclu aucun support. On ne pourra pas dire qu'il y a une phobie de telle ou telle forme d'expression. Elles sont toutes là : image sur support classique, son, installation...



Frédérique Loutz. « Vierge à l'Enfant ». 2007. Encre de chine. 210 x 170 cm. (Coll. de l'artiste ; Court. galerie Claudine Papillon, Paris). "Virgin with Child." Indian ink

J.-L. F. Oui, par hasard...

J.-Y. J. Il était évident que la première *Force de l'art* devait être une fête de l'art en France, qu'il ne fallait laisser aucun artiste au bord du chemin, qu'un maximum de galeries devaient être représentées, etc. Cela était parfaitement normal et légitime. Mais nous, pourquoi aurions-nous invité cinq cents artistes à présenter chacun un petit objet ?

J.-L. F. Dans la mesure où nous nous intéressions aux œuvres, il n'y en avait pas cinq cents à montrer.

J.-Y. J. Plutôt que d'exposer le maximum d'artistes, nous avons voulu que chacun puisse présenter un ensemble généreux.

*Néanmoins, est-ce que vous pouvez, aujourd'hui, livrer une interprétation globale de vos choix ?*

D. O. J'ai livré la mienne dans le texte pour le catalogue. Assez vite, et bien sûr il s'agit là d'une approche subjective, j'ai vu dans la structure proposée par Philippe Rahm un iceberg, ce qui, de facto, faisait des artistes autant d'ours blancs...

Ph. R. Il est vrai que par sa blancheur elle peut évoquer une montagne ou une banquise, mais l'interprétation naturaliste arrive par hasard. Récemment, et bien après avoir appelé le projet *Géologie blanche*, je me suis rendu compte que l'adjectif « blanc » était aussi celui qu'avait utilisé Roland Barthes dans l'expression « écriture blanche » qui préfigure la littérature objective ou littérale d'Alain Robbe-Grillet. Et il y a certainement quelque

kind of commonplaces that you get in many exhibitions nowadays.

D.O. It's true that our distance meant that there was no strategic jockeying for position in the run up to this show. Tomorrow, we can all go back to our own secret gardens.

*For all your diversity, you claim that all the choices you made were unanimous. Did you decide at the start that you would only include works that you all agreed about?*

[In unison] Yes.

J.-L. F. It was a natural process. There was sometimes conflict over various intellectual matters, but never about the choice of works. What is fundamental about this project, is that it's about art in relation to others, not art in relation to art—and these are not just words. It was the works in relation to the different members of our little group, and then, on a larger scale, in relation to the public. Because we didn't give in to the thematic option, we had to explain our intuitions, defend them to the others, and present them as well as we could so that others would share them, persuade the others that it was impossible to ignore this or that work, that it was a capital piece, etc. We had to face confront each other's views. It wasn't like doing a casting session.

J.-Y. J. At first, yes, we did feel like saying to the others: "Look, this is what I like." Later on we started wanting to discover things together. This is something I felt very power-

fully because I had, as you said, moved away a bit, and this gave me the chance to discover artists I didn't know, or know very well. I am thinking of Julien Prévieux, Fabien Giraud and Raphaël Sibony, or that major artist Anita Molinero. What we each individually knew provided the foundations for our shared discoveries.

D. O. This method could be used to illustrate Kantian methodology in universities. We constituted a kind of inter-subjective agreement, which, at a given moment, was not about names or even individual works, but more, I would say, about a strangely shared idea of what the exhibition was going to be. This means that an artist we didn't agree on at first could come back into the reckoning for the sake of the balance of this show we were imagining.

*But at this stage weren't you thinking in terms of exhibition design?*

J.-L. F. Not at all, because it was about the meaning of the works, not their spatial arrangement. That would come afterwards.

*So you didn't feel a concern to give a more or less exhaustive account of art in France?*

D. O. No, because the most curious thing is that you can see a balance between different kinds of works.

J.-Y. J. But it's not the panorama mentioned by Catherine.

D. O. And yet...

J.-L. F. You sense that, too, but this feeling you have of representativeness I find very intriguing.

D. O. In any case, no medium has been excluded. It can't be said that there is a phobia about this or that form of expression, as there is in some shows. They are all there: images on classical supports, sound, installation, etc.

J.-L. F. Yes, by chance...

J.-Y. J. It was obvious that the first *La Force de l'art* had to be a celebration of art in France, that no artists could be left by the wayside, that the maximum possible number of galleries should be represented, and so on. That was perfectly fair and legitimate. But why would we have wanted to invite five hundred artists, with each one presenting one little object?

J.-L. F. Insofar as we were interested in works, there weren't five hundred of them to show.

J.-Y. J. Rather than exhibiting as many artists as possible, we wanted each one to be able to present a generous ensemble.

*Nevertheless, could you now give a global interpretation of your work?*

D.O. I gave mine in the catalogue text. This is of course a subjective approach, but fairly soon I saw Philippe Rahm's structure as an



Philippe Perrot. « L'homme invisible ». 2007. Peinture à l'huile et antiseptique (éosine, bétadine et bleu de Millian) sur toile 80 x 100 cm. (Coll. Mr et Mme Rosa & Carlos de la Cruz ; Court. Art: Concept, Paris). "Invisible Man." Oil and antiseptic

chose de similaire dans le projet de cette *Force de l'art*, dans ce désir de produire une architecture qui « est avant d'être quelque chose » pour reprendre une phrase de Robbe-Grillet. Les œuvres sont simplement là, présentées dans une forme d'objectivité. L'interprétation et la subjectivité viendront ensuite.

D. O. Ma réflexion est partie de la première œuvre que nous avons choisie de façon consensuelle, *le Terrier* de Gilles Barbier. Nous avons cru longtemps que cette œuvre avait été retenue pour satisfaire une première recherche thématique, éphémère, qui était celle d'un lien des œuvres avec un référent littéraire. Cette œuvre, inspirée par le texte de Kafka, nous intéressait. En fait, j'ai vu plus tard qu'elle parlait du monde clos qui est celui de l'œuvre d'art, et qu'il y avait, par rapport à l'espace du Grand Palais, une sorte de mise en abîme : la coupole du Grand Palais a été construite pour être le lieu que la République pensait être le plus parfait pour exposer des œuvres d'art ; sous cette coupole, la structure de Philippe Rahm reproduit, selon nos conceptions, cette idée d'un lieu idéal pour l'art ; et ce qui est surprenant, c'est que les artistes ont réalisés des œuvres qui reproduisent ce schéma à une plus petite échelle, des microcosmes, des lieux qui sont comme des coquilles ou de petits creusets.

### Reconnecter les mémoires

J.-L. F. J'aime bien l'idée du terrier. Nous avons finalement travaillé un peu comme travaillent certains artistes, aujourd'hui, en réseau, en connivence. Ces artistes, plutôt de la jeune génération, produisent ensemble, par « friction », des œuvres qui ne sont pas encore vraiment nommées, avec l'idée de l'« atelier » où se fabriquent plutôt des interrogations. Je pense particulièrement aux travaux de Boris Achour, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent et Olivier Bardin.

J.-Y. J. La question se pose souvent – qui personnellement ne m'intéresse pas – de savoir pourquoi l'art français contemporain s'exporte difficilement. On tend à l'expliquer parfois par sa composante littéraire. Que cette prééminence du romanesque comme de l'encyclopédisme dans l'art français l'empêcherait d'être aisément traduisible.

Nous avons eu envie de mettre l'accent sur ce prétendu handicap. Nous en étions même arrivés à un titre du genre *l'Encyclopédie comme roman national*. C'est en tout cas l'une des pistes qui nous avait intéressés. Il en demeure des traces avec le très beau projet, *Proust lu*, de Véronique Aubouy.

### Je n'osais pas poser la question : y a-t-il une spécificité de la scène française ?

D. O. On a cru que c'était cette composante littéraire, mais maintenant je dirais qu'il existe plutôt un atavisme spécifique de l'art français qui serait celui d'une résistance à l'assimilation,

telle celle dont nous parlions tout à l'heure à propos du discours des commissaires d'exposition qui surdétermine le sens des œuvres, mais aussi assimilation sociale, voire politique. Ce contre quoi nous avons voulu réagir, c'est une instrumentalisation de l'art contemporain que l'on met à toutes les sauces, y compris la sauce économique et la sauce touristique.

J.-L. F. Je ne crois pas à un art français, et je ne tiens pas à me défendre en parlant d'« art en France ». En revanche, je crois à une sensibilité culturelle française qui vient d'un mélange de pensée philosophique, de certaines avant-gardes secrètes, et qui se diffuse hors de France. Quand même, il nous manque actuellement de grands projets comparables à ceux qu'avait réalisés Pontus Hulten, *Paris-New York, Paris-Moscou*, qui nous permettaient de nous mesurer culturellement au reste du monde.

J.-Y. J. J'ai toujours été frappé par la remarque de Harald Szeemann sur l'impossibilité pour lui de réfléchir à une exposition sur l'art français, comme il l'avait fait pour l'art suisse ou, à la fin de sa vie, sur l'art belge. Il y aurait une difficulté, vu de l'extérieur comme de l'intérieur de notre pays, de rendre compte d'un « esprit français ».

Ce qui me plaît, au final, c'est que les trois commissaires, paradoxalement, en plein accord, racontent chacun une histoire différente à travers cette exposition. Mon texte pour le catalogue s'appuie sur un roman, *l'Autoportrait dit de Dordrecht*, d'Annie Bélis. Il raconte que le monde a été ravagé et que quelques chercheurs, scientifiques, spécialistes de l'art, se réunissent pour reconnecter toutes les mémoires. L'un se souvient d'un détail d'un tableau du Titien, l'autre de la traduction en espagnol de tel poème de Verlaine, et toutes ces mémoires sont mises en commun pour reconstituer le patrimoine mondial. J'imagine

iceberg, which made the artists into de facto polar bears.

Ph. R. It's true that its whiteness may bring to mind a mountain or pack ice, but this naturalistic interpretation comes in by chance. Recently, well after the project was given the name "White Geology," I realized that "white" was also the adjective used by Roland Barthes in his expression "écriture blanche," which heralds the objective or literal writing of Alain Robbe-Grillet. And there is certainly something familiar in the project for this *Force de l'Art*, in this desire to produce architecture that, to borrow Robbe-Grillet's phrase, "exists before it is something." The works are simply there, presented in a kind of objectivity. Interpretation and subjectivity only come in later.

D. O. My thinking began with the first work we chose together consensually: *Le Terrier* by Gilles Barbier. For a long time we thought that this piece was selected for the first, thematic type of research, an ephemeral search for works with a literary referent. This work, inspired by Kafka's *The Burrow*, interested us. In fact, later I realized that it was about the closed world of the artwork. And also that, in relation to the space of the Grand Palais, there was a kind of reflexivity: the dome of the Grand Palais was built by the Republic as the "perfect" place for exhibiting works of art. And under that dome, Philippe Rahm's structure creates what we think of as an ideal place for art. And the surprising thing is that the artists made works that reproduce this scheme on a smaller scale: microcosms, places that are like shells, or little crucibles.

J.-L. F. I like the idea of the burrow. In the end we worked rather in the way some artists



Philippe Rahm. « La Géologie blanche ». 2008-2009. Simulation 3D. "The White Geology" (exhibition architecture)



James Coleman. « Ligne de foi ». 1991-2005. Vidéo. (Court. de l'artiste et galerie Marian Goodman, Paris / New York ; © James Coleman). "Line of Faith"

que sous cette coupole du Grand Palais, ou plutôt dans cette « biosphère », pour rejoindre Philippe Rahm, est menée une expérience de reconstitution d'un objet qui s'est appelé « exposition » à un moment donné, alors qu'on a tout oublié de ce que c'était, tout oublié de ce qu'était une œuvre d'art. J'ai réalisé quelques expositions auparavant mais sans être tenté, comme d'autres critiques de ma génération, de réinventer le genre. Ça m'a donc intéressé, cette fois, d'imaginer une manière autre d'inventer l'exposition, mais sans être dans la course au nouveau, à l'inédit. De réinventer, non pas en connaissant et en désirant surpasser, ou surclasser, mais en feignant d'avoir tout oublié.

### Un jardin à la française

*Vous partez de l'idée du terrier, et d'ailleurs Didier conclut son texte sur une citation de Duchamp prédisant que l'artiste du futur serait « underground ». Jean-Yves, lui, parle de la reconstruction d'une mémoire après la catastrophe. Finalement, les artistes que vous avez sélectionnés en ayant ces idées en tête, vous les mettez, littéralement et symboliquement, dans une lumière incroyable. C'est assez paradoxal.*

Ph. R. Plutôt que de chercher des thématiques qui n'existaient pas au départ, il conviendrait plutôt d'attendre et de tenter les interprétations, de les « accoucher », après l'exposition.

D. O. Oui, mais notre choix d'artistes est le fruit de la méthode inductive que nous avons appliquée. Quand je me suis trouvé en face de ce choix composite, hétéroclite, le sens m'en est apparu d'un coup. Au fond, il y a une cohérence, ou plutôt, il y en a autant que de commissaires, il y en aura autant que de spectateurs.

*Avez-vous procédé de la même façon pour les « Visiteurs » que pour les « Résidents » ?*

J.-Y. J. Non. Le choix des Visiteurs n'est pas le résultat d'un même travail en commun. Les uns et les autres ont fait des suggestions et nous avons établi une petite liste. Ce sont parfois les artistes eux-mêmes qui nous ont proposé des idées.

D. O. Nous avons quand même un rêve, celui d'un jardin à la française qui consisterait en la superposition des bandes de Buren sur les images sensuelles des danseuses du Crazy Horse.

J.-L. F. Autour de ces éléments de stupéfaction dont parle Jean-Yves, nous aurions également souhaité des murmures, des choses qui se frôlent, des actions, des performances. Malheureusement, nous n'y sommes parvenus qu'en partie pour des raisons diverses, de budget notamment. Toutefois, grâce à une programmation conduite par Anne-Marie Morice, les Invités, il y aura quand même un bruissement.

*Les Résidents sont au nombre de trente-sept, les Visiteurs sont six. On va vous reprocher de dépenser beaucoup d'argent pour peu d'artistes.*

J.-L. F. Premier point, la structure de Philippe coûte moins cher que celle mise en place pour la première édition de *la Force de l'art*, de même que l'exposition dans son ensemble est également moins chère, sachant que la simple maintenance du Grand Palais grève déjà le budget de 50%. Ensuite, nous nous sommes attachés à la qualité des propositions, à la qualité de la production des œuvres. Une grande partie, 70% environ, est réalisée spécialement pour l'exposition. Nous espérons un budget de quatre millions. Il est finalement de trois, faute de mécénat suffisant en période de crise.

D. O. Surtout, en termes de surface d'exposition, celle-ci est, au mètre carré, très peu chère par rapport, par exemple, à une exposition au Centre Pompidou.

J.-Y. J. Nous ne voulions pas proposer au public des échantillons d'œuvres, mais qu'il puisse au contraire rencontrer des univers. Implicitement, nous refusions aussi le principe de certaines manifestations qui consiste à donner des cartes blanches en avalanche à des commissaires, qui eux-mêmes délèguent à qui mieux mieux. Si bien qu'à la fin, les artistes ne savent pas par qui ils ont été invités et il n'y a plus personne pour revendiquer ni même justifier les choix. Nous, nous avons voulu faire ce choix très serré en sachant que si le résultat n'était pas jugé satisfaisant, les gens sauraient à qui s'adresser.

J.-L. F. Je viens de voir la triennale anglaise organisée par Nicolas Bourriaud à la Tate Britain. Elle compte une vingtaine d'œuvres...

J.-Y. J. Que va devenir la *Géologie blanche* après l'exposition ?

Ph. R. Certains éléments seront recyclés. Ce sont de beaux murs.

J.-L. F. De vrais murs, pas des panneaux, qui ne donnent pas du tout l'impression de quelque chose de temporaire, et chaque œuvre donnera l'illusion d'être là depuis toujours. J'aime ce trouble de la pérennité. C'est aussi ce que nous avons voulu. ■

*There are thirty-seven Residents, and six Visitors. You're going to be criticized for spending a lot of money on not many artists.*

J.-L. F. The first point here is that Philippe's structure costs less than the one installed for the first edition of *La Force de l'art*, just as the exhibition itself as a whole is less expensive, bearing in mind that simple maintenance at the Grand Palais eats up 50% of the budget. Also, we have concentrated on the quality of the propositions, on the quality of production of the works. A large number of these, about 70%, are being made specially for the exhibition. We were hoping for a budget of four million. What we eventually got was three, due to shortfalls in sponsorship as a result of the crisis.

D. O. Most of all, in terms of exhibition area, this one, per square meter, is very cheap compared, say, to a show at the Pompidou Center.

J.-Y. J. We didn't want to give the public samples of artists' work, we wanted them to experience artistic worlds. We implicitly rejected the principle behind certain shows when curators are given a bunch of cartes blanches, and in turn delegate all down the line, with the result that in the end artists don't know who invited them and there's no one left to articulate or justify choices. We wanted to make a very tight choice, so that if the result was considered unsatisfactory, people will know who to come to.

J.-L. F. I have just seen the triennial organized by Nicolas Bourriaud at Tate Britain. There are about a twenty artists...

J.-Y. J. What will happen to the *White Geology* after the exhibition?

Ph. R. Some of the elements will be recycled. They are handsome walls.

J.-L. F. Real walls, not panels. They don't seem temporary at all. Each work will give the illusion of having been there since forever. I like that troubling semblance of longevity. That's another thing we were trying for. ■

Translation, C. Penwarden

### ARTISTES EXPOSÉS / FEATURED ARTISTS

*Les Résidents* : Boris Achour, Kader Attia, Véronique Aubouy, Fayçal Baghrich, Gilles Barbier, Olivier Bardin, Dominique Blais, Michel Blazy, Xavier Boussiron et Arnaud Labelle-Rojoux, Alain Bublex, Butz&Fouque, Stéphane Calais, Mircea Cantor, James Coleman, Pascal Convert, Damien Deroubaix, Dewar&Gicquel, Nicolas Fenouillet, Jean-Baptiste Ganne, Fabien Giraud et Raphaël Siboni, Grout/Mazéas, Fabrice Hyber, Le Gentil Garçon, Guillaume Leblon, Frédérique Loutz, Stéphane Magnin, Didier Marcel, Philippe Mayaux, Anita Molinero, Bruno Peinado, Philippe Perrot, Julien Prévieux, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, Fabien Verschaere, Wang Du, Virginie Yassef.

*Les Visiteurs* : Gérard Collin Thiébaud (Louvre) ; Bertrand Lavier (tour Eiffel) ; A. Messenger (Palais de la découverte) ; Orlan (musée Grévin) ; Pierre et Gilles (église Saint-Eustache).  
Information : laforcedelart.fr