

Une sorte de salade russe, sans oublier la mayonnaise

Deux entretiens avec John M Armleder.

I. Mardi 1er août 2006

Parcourir le supermarché de mon œuvre.

Christian Bernard : Au moment où nous engageons cette conversation, notre projet d'exposition [*Amor vacui, horror vacui*, Mamco, Genève, 17 octobre 2006 – 21 janvier 2007] est encore indéfini. Tout ce qu'on peut peut-être en dire, c'est qu'il ne s'agit pas d'élaborer une rétrospective, une narration chronologique, mais pourtant de couvrir largement le spectre de ton travail, tout en ménageant une place aux propositions inédites. Concevoir une exposition à l'échelle des trois-quarts du Mamco (au moins trente salles) est une donnée nouvelle pour nous comme, je crois, pour toi.

John M Armleder : Cette option va justement permettre de casser l'effet rigide de la rétrospective, d'une narration linéaire, un des principaux travers du genre. De nombreuses personnes connaissent quelques éléments de mon travail mais finalement très peu de choses. Nous pourrions présenter une exposition comprenant uniquement des pièces ayant été exposées à Genève : elles seraient inédites pour beaucoup de gens. Le risque de redite est faible. Le plus difficile est de saisir toutes les opportunités ou les pistes que les œuvres suggèrent. Ce travail qui balaie, il faut balayer avec ou balayer par-dessus.

CB : Imagines-tu mixer, sampler tes pièces ou, au contraire, présenter des salles homogènes ?

JMA : Il est probablement plus juste de commencer par séparer et trier, plutôt que de projeter un désordre dans lequel, par la force des choses et le poids des objets, nous finirions par être obligés de sérier. Nous obtiendrions le contraire de ce que nous souhaitons.

Faire des sections un peu stériles.

Françoise Ninghetto : Qu'entends-tu par « sérier » ?

JMA : Si nous élaborons une salle comprenant une installation, il est évident que nous ne pouvons pas en disperser les éléments. Et si nous maintenons l'idée de présenter une salle avec de faux propos sur mon travail, comme une salle de photographies, je voudrais pouvoir amplifier cette erreur. À l'extrême, nous aboutirions au même résultat que celui que l'exposition du Musée Rath [Genève, 3 mai – 24 juin 1990] avait produit avec les *Furniture Sculptures* et qui a pu faire croire qu'elles constituaient un sujet de mon travail. Or, ce n'est que par hasard que certains de mes travaux ont pris cette forme et que je l'ai utilisée *again and again*. Je ne l'ai jamais définie comme une scène sur laquelle j'avais décidé de travailler plutôt que sur une autre. Il s'agissait simplement d'une des formes disponibles. En fin de compte, ce que nous percevons dans mon travail, c'est l'utilisation opportune à un moment donné d'un moyen adéquat, disponible, porteur de sens et de désir. Aucune raison fondamentale ne guide ce choix. Une sorte d'arche des options s'impose économiquement. Il en a toujours été ainsi. Si je m'amuse à pousser certains de mes amis à faire des catalogues raisonnés par genre, le travail représente en fait exactement le contraire. Il est presque absurde de faire le catalogue raisonné des *Furniture Sculptures* ou de mes peintures murales, parce que les unes et les autres ne sont que des modalités de mon travail. J'aimerais me jouer de cette idée dans cette exposition, faire des sections un peu stériles, des salles de

Furniture Sculptures ou de peintures, par exemple. Le visiteur pourra ainsi se rendre compte que chaque sujet déborde, qu'il faut le faire transiter ou, du moins, le faire voyager.

CB : Comment traiter alors la chronologie ?

JMA : Nous pourrions traiter la chronologie de la même manière, en essayant de ne faire apparaître que quelques points de repère. Toutefois, la dispersion dans l'ensemble du musée des salles consacrées à cette exposition rend l'exercice difficile. Une idée reçue consiste à penser que les formats suivent la chronologie, petits au début, plus grands ensuite. Or, j'ai réalisé de très grandes pièces très jeune et de petites pièces plus tard. L'art n'est pas produit par un besoin absolu. L'artiste ne réalise pas une grande toile quand il faut qu'il la fasse. L'idéal serait d'accumuler un certain nombre de pièces, quelles qu'elles soient, parce qu'intrinsèquement elles nous intéressent toutes. Nous ne cherchons pas à réaliser une exposition scientifique. Il n'est pas nécessaire, pour identifier Saint Sébastien dans un tableau, de présenter l'étude d'une flèche à proximité. De la même manière, il me semble inutile de présenter des photographies me représentant devant un magasin de meubles. Si cette idée est amusante, ce n'est pas le propos de l'exposition que de montrer le processus de réalisation des œuvres. Une salle documentaire foisonnante et peu rigide pourrait être utile à cela.

Prendre toutes les choses qui ont l'air d'être des nouveautés.

CB : Quels pourraient être pour toi le statut et le régime de cette exposition prenant place dans un musée, le Mamco, qui critique la notion de rétrospective mais qui voudrait assurer aussi amplement que possible la collaboration entre un musée et un artiste ? Comment penses-tu remettre en jeu ton œuvre, dans ses extensions et sa compréhension, autrement que selon les stéréotypes de la rétrospective ?

JMA : Nous allons parcourir le supermarché de mon œuvre et prendre toutes les choses qui n'ont pas l'air pourries, qui ont l'air d'être des nouveautés. Ensuite, nous élaborerons une mise en scène en fonction de l'efficacité des objets choisis. Nous aurons le souci d'avoir de tout, pour faire une sorte de salade russe, sans oublier le liant, la mayonnaise. Et si le résultat n'a pas de goût, ce ne sera pas une rétrospective.

CB : Comment envisages-tu le partage entre l'exposition consacrée à tes propres œuvres et la mise en scène des œuvres du Mamco ?

JMA : L'idéal serait que nous ne puissions pas les distinguer. Mais, pour parler de façon suisse, j'éprouve une certaine retenue face à la cooptation et à l'égoïsme, maladies généralisées touchant les artistes en particulier. Certains éléments de la configuration du Mamco sont fixes. Suivant cet exemple, nous pourrions prolonger cette forme de mosaïque, utiliser les données qui existent et en créer d'autres. Je songe à proposer des thèmes, des sous-parties, des fausses pistes. Une autre possibilité consisterait à inviter des artistes avec qui je travaille. Mais malgré le désir que j'ai de témoigner de mon attachement à d'autres artistes, je ne veux pas faire de patronage. Il est important de trouver une articulation de salles valant pour elles-mêmes, de ne pas créer d'annexes. À l'extrême, j'aimerais que l'on perçoive mon exposition comme l'annexe des autres salles du musée.

CB : Quelle forme trouver pour que tes invités ne soient pas les otages de ton exposition ?

JMA : Des salles thématiques permettraient de ne pas présenter exclusivement un artiste invité. Nous pourrions aussi y introduire des artistes dont j'aime le travail mais que je ne connais pas ou que je ne veux pas connaître, des références à l'histoire de l'art, aux séries B ou d'autres objets. Mais, l'idée de convoquer cinq ou dix artistes

pour faire ce qu'ils veulent dans des petites salles ne me satisfait pas.

CB : Te représentes-tu l'exposition dans son déroulement ou n'en as-tu pour l'instant que des visions parcellaires ?

JMA : J'en ai une vision parcellaire car convoquer tous ces éléments dans une exposition non linéaire est une expérience inédite. J'aimerais produire un foisonnement, un aggloméré, un grand nougat. Quoi que nous fassions, tout rentre dans un mélange. À l'idée de l'absolu singulier s'ajoute ainsi celle d'un conglomérat.

CB : Pourrais-tu dater ton intérêt pour l'objet « exposition » ?

JMA : Difficile à dire, cet intérêt répond à des économies stratégiques qui changent au cours d'une vie. Enfant, la situation de l'exposition m'impressionnait autant que les œuvres exposées. Je me souviens de déambulations, l'environnement faisait partie de l'événement autant que l'objet qui en était le prétexte. Cette impression m'est toujours restée. Ensuite, quand j'ai su que j'allais faire de l'art, j'ai tout de suite éprouvé le désir de prendre l'objet en main, de lui créer un espace pour l'organiser, le médiatiser ou l'échanger. Plus tard, avec Ecart, nous songions non seulement à l'objet accroché mais aussi à sa prise en charge, à la gestion de l'événement dans l'espace.

Une aspirine effervescente, c'est toujours mieux qu'une simple aspirine.

FN : Il me semble d'ailleurs avoir lu dans un entretien que c'était plus important pour toi que l'objet lui-même.

JMA : Mon intérêt se portait effectivement sur la convocation, la mise en place d'un processus produisant à un moment précis un espace, que ce soit dans le temps, dans l'événement ou l'échange. Mes objets n'étaient que des catalyseurs. Une aspirine effervescente, c'est toujours mieux qu'une simple aspirine. L'effet est décuplé, c'est animé comme du champagne. L'effet médical n'est certainement pas meilleur. Le processus a l'air plus complet, un peu plus enrobé. J'ai vécu une grande partie de ma vie dans un hôtel. J'ai été inconsciemment sensible, très jeune, aux points communs entre ces lieux et les expositions. Dans le fond, un musée est comme un hôtel : des salles, les unes à côté des autres, sont occupées de façon plus ou moins permanente par des gens de passage dont nous ne connaissons pas vraiment l'identité. Les choses sont déplacées tout le temps, il y a des concierges et des visiteurs...

Un musée est comme un hôtel.

CB : Tu penses le musée comme un hôtel, mais as-tu regardé l'hôtel comme un musée ?

JMA : J'habitais l'hôtel familial, un contexte identitaire. Dans un hôtel, nous pensons forcément à nos prédécesseurs, aux spectres qui nous entourent. Le client d'un hôtel rentre dans la lignée de ses prédécesseurs. Il fait ce qui est attendu d'eux, en dehors de payer la facture en sortant : utiliser un peu de savon, essayer de ne pas faire trop de problèmes, mais forcément en faire un peu. Et s'il cause un peu de dégâts, il sait qu'il passera pour un mauvais client. Dans un musée, chacun est tenté d'imaginer pourquoi les gens apprécient certains tableaux et pourquoi d'autres passent inaperçus. Un musée a l'avantage d'être beaucoup plus aseptisé, beaucoup plus clinique qu'un hôtel. En tant que client d'un hôtel, nous résidons quelque part sans vraiment pouvoir y être. C'est un espace éthéré, même si dans les faits, c'est exactement l'inverse.

« N'avons-nous pas mieux à faire, partir en vacances, lire un livre, devenir hôtelier ? »

CB : Nous vivons une époque dans laquelle les expositions se sont généralisées. L'exposition est-elle encore une forme pertinente ?

JMA : Il n'y a pas de formes inintéressantes. De façon assez perverse, on pourrait dire que plus on fait de choses, moins elles sont remarquées. De la même manière, plus nous connaissons de choses, plus nous en oublions. Aucune forme ne peut être disqualifiée, quoique l'idée soit fascinante par ailleurs. Nous pouvons nous lasser d'une activité si nous ne la remettons pas en question : « N'avons-nous pas mieux à faire, partir en vacances, lire un livre, devenir hôtelier ? » Je me suis posé de manière lancinante cette question. Avec le temps, chacun se bâtit, se rend compte que le reste lui échappe, qu'il est trop tard pour faire autre chose. Comme l'activité que nous pratiquons ne nécessite pas réellement de virtuosité, de connaissance et de savoir-faire, nous pouvons continuer longtemps, comme le golf. Nous pouvons même imaginer de continuer en étant totalement gaga... De Kooning n'est-il pas meilleur peintre à la fin de sa vie, quand il est malade ? Il n'y a pas de bonnes raisons d'arrêter, sauf une décision personnelle. Il n'y a certainement pas de bonnes raisons de commencer mais, une fois lancé, il faut continuer. Je ne me suis jamais réellement rendu compte du nombre de mes expositions. Bien sûr, de temps en temps, j'envoie mon cv, alors... Cela dit, je suis extrêmement paresseux. Si je le dis, c'est que je le pense. Voyez le temps que je prends pour trouver le titre de cette exposition. Comme à l'école, je fais toujours tout au dernier moment, suivant le mode de travail des gens qui ne sont pas assez bons. J'ai échoué, parfois. Si je n'étais pas paresseux, je serais probablement accablé par le travail. Ce qui est fait n'est plus à faire, et d'autres choses sont à venir. Je n'ai pas l'impression d'avoir terminé quoi que ce soit.

Une histoire se développe dont d'autres se chargent.

FN : Pourtant, tu dis penser chaque œuvre ou chaque exposition comme la dernière.

JMA : Suivant la philosophie que je crois avoir décrite ici, je n'ai pas de programme établi d'avance. C'est la dernière chose que je fais dans la mesure où c'est celle que je suis en train de faire. Je n'ai pas en la faisant un plan pour ses rebondissements. Il ne s'agit pas de mettre en place un programme. Cette exposition représentera un cumul, une synthèse momentanée. En cela, ce sera la dernière, la dernière chose que j'aurai faite. Bien sûr, une histoire se développe dont d'autres se chargent. Ce développement linéaire avec un début et une fin, si tant est qu'il existe, ne peut pas être centré sur un individu. Il touche à la transmission d'un savoir, d'une culture, de tout ce qui pourrait être partagé par une ou des civilisations. Nous ne pouvons même pas avoir accès à ce que représentent ce début et cette fin.

FN : Depuis une trentaine d'années pourtant, tu publies des livres et des catalogues qui marquent différentes étapes de ton travail. Ton passé n'est donc pas une simple abstraction.

JMA : Lorsque je pousse Christophe Cherix et Lionel Bovier à publier des catalogues raisonnés proposant des développements relativement linéaires, c'est pour produire des monstres. Cela m'amuse, à la manière d'un jeu. Plus ces ouvrages seront complets, moins ils seront justes. Le jour où nous arriverons à répertorier tous les aspects d'un artiste, ce ne sera plus cet artiste, mais autre chose qui sera présenté. Ce principe appliqué à soi-même est peut-être encore plus fort. La compréhension globale d'un artiste, la connaissance de la totalité de son œuvre nous éloignent de l'enjeu de son travail. Nous centrons alors notre approche sur une personne, partie la moins intéressante de l'art. Si une œuvre d'art n'échappe pas à son auteur, elle est limitée. Une vision

panoramique pose un rideau, nuit à la perception des objets. Une œuvre suggère toujours plusieurs pistes. La capacité d'une œuvre isolée à dynamiser la vision est beaucoup plus grande que la connaissance de la totalité d'un corpus.

Avec peu d'effort, on peut encombrer.

FN : À la Kunsthalle de Zurich (2005), n'ambitionnais-tu pas de montrer tous tes dessins ?

JMA : Oui, tous ceux qui pouvaient être présentés, sachant qu'il en existe près du double. Ce projet incluait un déroulement rétrospectif répondant plus à l'envie des commissaires qu'à la mienne de présenter ce qu'ils considéraient comme les fondations de mon travail. Elle répondait presque à un désir de justification, de démonstration. Je ne sais pas si je fais de bonnes choses. Si j'en fais, je pourrais les faire pour de très mauvaises raisons, sans connaissance du tout. Pendant longtemps, en Suisse, un intérêt particulier était porté à mon activité antérieure aux années 1980, mes dessins et mes travaux sur papier. Le dessin est une de mes premières pratiques. De 1962 au début des années 1970, je réalisais au moins dix dessins par jour. Lorsque j'ai commencé à faire des peintures un peu plus rigides, des collectionneurs ont été déçus. Un clivage s'est créé. L'exposition de Zurich était une manière de rejouer cette production dans son ampleur. Nous l'avons traitée en bloc, sans faire d'effort de sélection. La lecture linéaire était en partie rompue par des placardages qui changeaient de salle en salle. Pour quelqu'un de fondamentalement paresseux, il est toujours impressionnant de voir que l'on a accumulé autant de choses. Avec peu d'effort, on peut encombrer. J'y trouve un certain intérêt mais c'est très personnel.

CB : Nous pouvions regarder chaque dessin de cette exposition mais cela supposait d'y rester une semaine. Cette exposition était irréductible au regard. L'absence de toute hiérarchisation, par la suggestion d'une équivalence entre tous les éléments, accentuait ce trait.

JMA : Une autre lecture consistait à considérer l'exposition comme une ligne horizontale, à hauteur des yeux, et le reste comme n'étant que décor. La ligne était plus ou moins chronologique. Les œuvres qui la composaient avaient été choisies sur le seul fait qu'elles avaient été encadrées par les collectionneurs. Il s'agissait donc d'œuvres distinguées, ce qui introduisait une (fausse) lecture critique.

CB : Tu restituais donc le goût des autres.

JMA : Le goût était ici assez compliqué à cerner, puisqu'il courait sur quarante ans et qu'il était aussi bien celui d'institutions que celui de collectionneurs. J'y ai trouvé une certaine stratégie de choix. Malgré l'équivalence apparente du support, certains dessins renvoient plus que d'autres à l'image que chacun se fait de mon œuvre.

J'adore attendre l'entracte devant les portes closes.

CB : As-tu travaillé contre l'emblématisation de certaines séquences de ton travail ?

JMA : Jamais. Ce serait répondre à un abus par un autre abus. Avant les années 1980, mon travail ne connaissait qu'une diffusion locale, une prise en charge dépendant d'une lecture extérieure. Dans les années 1980, avec le mouvement Néo-Géo, tout a changé. Les moyens et la diffusion sont devenus autres. J'ai connu cette mode saisonnière d'artistes promus un peu partout. Une telle situation, qui peut certes désorienter certains, donne de nouvelles clés et c'est toujours cela de pris. Lorsque mon œuvre est définitivement devenue du John Armleder et

que, tout à coup, tous les acheteurs des foires ont possédé des John Armleder, j'ai été très impressionné, mais cela n'a en rien modifié mes centres d'intérêt.

CB : N'y a-t-il jamais eu de malentendus sur ton travail ?

JMA : Tout ce qu'on peut dire sur une œuvre est juste d'un certain point de vue. Il n'y a pas de fumée sans feu. Certains croient, comme mon grand ami Helmut Federle, qu'un régime d'exception impose un respect de l'artiste. Cela m'amuse, sans ironie. J'adore, lorsque j'arrive en retard à un concert, attendre l'entracte devant les portes closes. Je ne voudrais pas imposer de lecture. Quitte à paraître trivial, mais nous ne sommes jamais loin de cela, les prix de vente des œuvres d'art ne reposent sur rien. Le marché définit des prix. Il est très difficile, même pour l'artiste, d'avoir des critères. Nous jugeons quelque chose en gardant une option, une forme de distance. La lecture critique est une forme de juridiction et comme personne ne veut endosser ce rôle, chacun garde la possibilité de pouvoir se dédire.

CB : Considères-tu l'exposition comme une lecture critique de ton travail ou comme une nouvelle élaboration de ton travail ?

JMA : Les deux. Pour une exposition, je réalise une œuvre à partir d'œuvres de différentes périodes, de différentes qualités. L'exposition est une entité, chaque pièce en est une autre. C'est ce à quoi je pense avant tout.

CB : À quoi tient la qualité d'une exposition pour celui qui regarde ?

JMA : Il n'y a pas de règles. Cela peut autant venir de la qualité du repas qui a précédé que de la compagnie, du lieu ou du moment de la visite. Il n'y a rien d'objectif.

Peu aspirent à être outsiders.

FN : Cela veut-il dire qu'il faut relativiser l'appréciation ou, au contraire, trouver le spectre susceptible de susciter de l'intérêt ?

JMA : Il est difficile d'exclure toute notion de goût, c'est un ingrédient essentiel de l'appréciation esthétique. Nous avons beau nous justifier, nos jugements sont avant tout intuitifs. Il n'y a rien de plus fragile et de plus changeant. Je ne pourrais pas dire tout de go que quelque chose est vraiment mauvais ; tout m'échappe sans arrêt. Je n'ai pas vraiment d'avis, le problème est là. Il n'y a aucune œuvre que je ne voudrais absolument pas accrocher. Je ne voudrais pas privilégier des éléments qui permettraient de justifier historiquement mon travail. Je ne suis pas protestant, mais je déteste l'idée de se donner à soi-même de la valeur. J'étais content d'avoir eu une toute petite exposition au MoMA à New York mais pas euphorique pour autant. Olivier Mosset, en revanche, rêverait de faire une exposition dans un grand musée américain. J'ai été très emprunté pour lui annoncer la nouvelle. J'aurais préféré qu'il eût cette opportunité. Ce qui ne m'a pas empêché d'être très ému en visitant l'exposition avec ma mère. Des artistes considèrent l'histoire de l'art comme leur mère. Ils veulent s'y inscrire et prétendre à une filiation. Peu aspirent à être outsiders.

CB : Une des choses qui me paraissent constitutives de ton travail est l'attitude, plutôt que le geste, dans ce que j'appellerais sa faiblesse virtuose. Tu surabondes d'effets, parfois jusqu'à la saturation. Pourtant, tu ne travailles jamais dans un registre qui exprimerait quoi que ce soit de la maîtrise ou de l'autorité. Tu ne déploies jamais une autorité qui nous excède. La qualité d'une exposition tiendrait-elle alors, à la capacité d'être en retrait de

l'autorité de l'œuvre ?

JMA : Je me suis évertué, de temps en temps, à essayer d'avoir une maîtrise totale. J'ai présenté une exposition chez Vera Munro qui a choqué au début. J'y ai accroché des peintures géométriques, en laque cuite sur métal, faites par quelqu'un d'autre évidemment. L'accrochage était complètement banal, mais des intentions ayant présidé à la conception de cette exposition la basculaient de manière flagrante vers autre chose.

Produire une chaîne d'accidents.

CB : Un peu comme Albers qui brouille le code de l'icône, ce sont les éléments déviants, hétérogènes qui t'intéressent...

JMA : J'aime aussi chez Albers sa maladresse en peinture. Olivier Mosset prétend que j'ai du talent. Cette remarque est à la fois très négative et très positive. Lionel Bovier dit que quoi que je fasse, je ne rate jamais. Mon ambition est justement d'échouer. J'ai une certaine capacité à bien me débarrasser des choses. Donc, quand je m'en débarrasse, c'est assez harmonieux. C'est très superficiel. S'il n'y a pas d'accident, il n'y a pas d'œuvre. Mais il y a toujours un accident, tout commence par un accident. Le moins stérile est de produire ensuite une chaîne d'accidents. Cet effet de chaîne est compliqué à obtenir dans l'installation d'une exposition. Un tableau est un espace complètement libre, sans éléments imposés. Il n'y a pas, comme dans une salle, une ou deux portes, un radiateur, une dame...

FN : La qualité n'est-elle pas, dans une telle situation, de savoir reconnaître et accepter les choses imprévues ?

JMA : Je suis encore beaucoup trop prudent dans une exposition. Il y a des choses que je ne me permets pas.

CB : Dans l'espace d'exposition, la défaillance est très difficile à prendre en compte et à donner à percevoir comme intentionnelle..

JMA : L'exposition est contraignante pour l'utilisateur, le rapport de pouvoir est beaucoup plus fort que dans une œuvre prise individuellement. Le visiteur peut courir à travers les salles, mais malgré tout, nous lui imposons une lecture. Dans un tableau, cette dimension est mineure. Une exposition impose une demi-heure de visite au minimum. Le problème des œuvres dans le contexte des institutions publiques est le suivant : l'artiste est confronté, qu'il le veuille ou non, à un pouvoir qui l'a choisi et qui lui donne des moyens. Il a alors plus de pouvoir sur la production et dans son rapport aux « utilisateurs ». Une œuvre est figée à un endroit sans que personne ne l'ait désirée. Certains sont ravis, d'autres non. Il y a un charme réel, lorsque nous nous baladons dans un parc, à découvrir des œuvres d'artistes qui nous sont inconnus. C'est presque aussi charmant qu'un peuplier. Cette découverte est plus agréable à faire là que dans un endroit qui n'est destiné qu'à cette fin. Au point qu'au bout de cinquante ans, si une œuvre est enlevée, les gens la regrettent, quelle que soit sa qualité.

II. Samedi 19 août 2006

Nous en saurons plus quand l'exposition sera terminée.

CB : À ce stade de l'élaboration matérielle de l'exposition, au vu des pièces que nous avons présélectionnées, ta vision de la distribution spatiale de l'exposition s'est-elle précisée ?

JMA : Oui, mais je ne visualise pas encore l'exposition dans sa structure déambulatoire.

CB : Si je récapitule sommairement, cette exposition présentera, d'un côté, un vaste lot de pièces de diverses natures et époques et, d'autre part, des salles pseudo-thématiques, une salle de photographies, une salle de dessins (dans notre Kiosque à dessins), une salle de néons produits pour cette occasion, par exemple. Tu souhaites aussi habiller des salles en recouvrant leurs murs de miroirs, d'ouate, de satin plissé, d'acétate drapé, etc. En tout, une dizaine de salles à ambiances spécifiques, à quoi s'ajoute le Plateau des sculptures qui accueillera une nouvelle version d'*Everything*. Donc, d'un côté, du matériel mobilier et, de l'autre, des éléments immobiliers, en tout cas, solidaires des murs. Comment envisages-tu les choses plus globalement, à ce point ?

JMA : Je ne suis pas encore sûr de la manière dont nous pourrions caractériser une telle exposition. Nous en saurons plus quand elle sera terminée. Nous verrons réellement de quoi il s'agit. Nous nous orientons, toutefois, par rapport aux propos sur la notion de rétrospective que nous avons tenus l'autre jour, vers une fragmentation de l'exposition qui permettra d'évoquer une pratique artistique faite autant d'expositions que de pièces. Les assemblages de pièces, les convocations, tendront à montrer que l'œuvre produite n'est jamais réellement établie et que mes œuvres et leur mise en place sont très indépendantes de moi. Même si un artiste participe à la mise sur pied d'une exposition, finalement sa position est secondaire, alors même que l'art est fait par des artistes. Cet événement devrait célébrer cette idée. Cette exposition aura tout le côté ennuyeux d'une monographie mais cet effet sera cassé par la présence d'autres artistes, dans une salle, au moins. Elle présentera, finalement, un fait culturel partagé, preuve que je n'y suis pour rien. Cette exposition sera celle d'un artiste suivant un désir et des instructions, à qui tout échappe finalement, ce qui est bien en soi. Je crois que l'œuvre qui est considérée comme étant la mienne est celle de quelqu'un d'autre, un peu n'importe qui, tout le monde. Mon travail est un fait culturel, un fait inévitable. Si les artistes disparaissaient, l'art serait produit par d'autres, avec une conscience, des moyens et matériaux différents. L'individu-artiste remplit simplement une case. Il est un instrument pour que cette mise en place, cette accumulation de faits puissent s'organiser.

Tous les grands gestes sont des anecdotes.

CB : Il n'y aurait donc ni singularité ni contingence ?

JMA : Voilà. Tout cela paraît détaché, voire négatif, mais nous pourrions enlever des pans entiers de notre histoire culturelle et nous serions au même point. Rien ne change. Il n'y a pas de progrès. Rien n'est vraiment nécessaire. Si nous considérons l'histoire, aujourd'hui en 2006, en nous arrêtant à la Renaissance, nous assouvirions le besoin de ce que représente Duchamp par la connaissance de l'œuvre d'un artiste de la Renaissance. C'est un état des choses inévitable. Il n'y a rien de glorieux, mais c'est ce qui est le plus fort et le plus magnifique. Tous les grands gestes sont des anecdotes. Leur célébration est toujours superficielle. Je ne les méprise pas en disant cela, au contraire. En architecture, nombreux sont ceux qui ont voulu oublier l'ornement, voire l'humilier. Or, ce sont les plus grands négateurs de l'ornement qui l'ont le mieux célébré et pratiqué. Simplement leur vision négative a été transcendée dans une autre pratique. Mais, il s'agit toujours d'ornement.

CB : C'est un changement d'échelle. Un gratte-ciel de Mies van der Rohe devient lui-même un ornement urbain...

JMA : Sa structure interne est pensée comme fonctionnaliste à l'extrême. Toutefois, la fonction est mise en scène. Les divers éléments deviennent, donc, aussi ornementaux. Et aujourd'hui, nous trouvons les gratte-ciel de Mies très esthétiquement organisés. Or, la répétition de motifs est un ajout ornemental, tous les éléments qui composent ses façades ne sont pas également nécessaires. Il ne s'agit pas de pure charpente. Ce supposé degré

zéro de l'ornement est un ornement. Finalement, les soucis humains sont les mêmes à chaque époque. Ce sont les mêmes souffrances : les maladies, les troubles mentaux, les tristesses affectives. Certes, nous vivons plus longtemps, nous vivons nuit et jour, nous avons des machines, mais rien n'a changé.

FN : Tu supposes une permanence de la condition humaine ?

JMA : Probablement, et je vois cela d'une manière très positive. Le jour où quelque chose changera réellement, nous ne serons plus de la même espèce. Nous serons passés à autre chose. Vous n'y croyez pas ? Dans notre culture, nous y songeons de manière négative, mais je l'envisage avec enthousiasme.

CB : L'art n'est donc le truchement de rien.

JMA : Le paradoxe est de le constater et de continuer à produire et aller voir des choses.

FN : Tout serait dérisoire ?

JMA : Sauf si nous considérons que nous sommes un élément de l'univers et que nous participons à sa pérennité. Si chaque changement produit la même chose, il faut bel et bien qu'un changement s'opère. La même chose, sans changement, n'est pas possible. Nous participons au renouvellement nécessaire.

Ce n'est pas John Armleder.

CB : Comment une exposition peut-elle porter cette idée ?

JMA : Je pense que l'exposition que nous préparons la reflète par son côté kaléidoscopique. Elle suggère que quoi que chacun de nous entreprenne, sous quelque forme que ce soit, il s'agit toujours de la même chose. Autant l'artiste essaie de dire qu'il n'existe pas, autant chacun va s'évertuer à chercher des liens entre les œuvres. Je ne suis pas responsable de nombreuses choses que nous présenterons. Ce n'est pas John Armleder.

CB : Mais c'est son exposition.

JMA : À ce moment-là, je ne suis qu'un nom. Vous ne me reconnaissez pas dans la rue. Je me balade sur la Place Neuve. Et comme nous sommes nombreux, sur les nombreuses Places Neuves du monde, vous ne me reconnaissez pas. Faire une exposition qui étale tout est un paradoxe, en regard de mes déclarations. Elle va confirmer, pour le meilleur et pour le pire, que je peux plus ou moins tout faire avec plus ou moins de talent de mise en scène, et que je ne fais sans doute pas grand chose, ce qui est mon but. En fait, j'ai eu deux buts dans cette perspective qui se sont perdus d'eux-mêmes. Le premier aurait été de ne pas reconnaître mon œuvre. Je ne suis malheureusement pas encore arrivé à entrer dans un musée et à ne pas reconnaître une de mes pièces. Et pour le second, idéalement je n'aurais voulu ne faire qu'une chose.

FN : Pourquoi ne t'es-tu pas arrêté ?

JMA : Car je n'ai pas autant de talent que l'on m'en reconnaît. J'éprouve coupablement un goût pour ce que je fais. C'est un plaisir, une forme de déviance érotique. En faisant les choses, je suis intrigué par le fait de les avoir commises et je cherche à savoir pourquoi. La meilleure manière de le savoir est de les refaire, de continuer, de les diffuser. C'est le destin des artistes. Et finalement, cela produit une œuvre. L'adhésion que mon travail convoque

m'intrigue. Elle me donne une responsabilité. Je me sens obligé, comme en amitié. Certes, il ne s'agit pas d'une obligation vécue à contrecœur, tout au contraire, mais d'une attache toutefois. Certains artistes, en répétant exactement la même chose, se libèrent de toute forme de liens. Ils font ce que chacun attend d'eux, mais ils ne s'y investissent plus. Ils se sont déresponsabilisés du pacte de la création. Ils l'ont passé, une fois pour toute. Ils ne gardent que le bonheur de répéter.

CB : Cela aurait pu être le choix d'Olivier Mosset ?

JMA : S'il s'en était tenu aux cercles, peut-être. Mais les autres travaux d'Olivier Mosset m'intéressent et ils m'intéressent plus que si quelqu'un d'autre, que je ne connaîtrais pas, les avait réalisés. Cette dernière remarque nous renvoie à un autre paradoxe extrêmement délicat : nous pouvons juger une œuvre comme totalement négligeable jusqu'à une rencontre avec quelqu'un qui nous parle de l'artiste, du travail, de l'œuvre. Et nous allons voir la chose différemment. Or, l'œuvre n'a pas changé. Nous n'avons pas réellement changé. Heureusement que cela arrive, sinon tout serait plat. Je ne crois pas aux aventures en art. Je pense que l'univers est constitué d'aventures. Mais les trajectoires ne sont pas décidées. Elles sont construites par l'ensemble. Tout comme celles des comètes, les trajectoires des artistes sont dessinées par des forces, des attractions. Notre discussion n'est pas loin de cela. Elle n'existe que par l'intérêt que vous avez pour mon travail et l'occasion de cette exposition. La conception de cette dernière va être influencée par le fait qu'elle se déroule ici et pas ailleurs. Des salles vont mettre en évidence les zones d'ombre de mon histoire et de celle du musée. Ces forces vont décider de beaucoup de choses, ni rationnelles ni fondées sur une lecture théorique de mon travail ni même liées à une décision affective ou un enthousiasme. Nous allons choisir un tableau, car j'en ai fait beaucoup, mais celui que nous allons présenter sera par exemple celui de la série qui sera disponible. Il se trouvera toujours quelqu'un pour dire : « Il aurait fallu avoir une autre toile ». Ou, au contraire : « Il était bon de présenter ce tableau plutôt qu'un autre ».

On ne peut pas échouer.

CB : Le visible est le disponible, mais ces contingences s'effacent dans l'assemblage. Pourtant, un artiste peut rater des toiles.

JMA : Si elles sont vraiment plus ratées que d'autres, nous pouvons les apprécier pour cette raison. Elles ont cette qualité, cette valeur. Elles se singularisent. Je pense que l'on ne peut pas échouer mais je ne refuse pas de faire des choix. Je n'ai pas de système comparable à ceux de John Cage pour ôter toute psychologie, tout affect. Mais comme : « plus ça change, plus c'est la même chose », « plus ça rate, moins ça rate ». Mes derniers tableaux reprennent un processus de fabrication plus ancien. Il s'agit de faire couler différentes couleurs incompatibles sur la toile et de tenter de provoquer des réactions chimiques. Le résultat donne une image très belle, totalement stellaire. Chacun aurait envie de la figer, mais il faudrait pour cela les faire sécher pendant de longues années. Une fois exposées, ces toiles deviennent lentement très laides. Une fois dressé, le tableau qui, bien que kitsch et surchargé, avait trouvé son élégance par la force des choses, devient plein et horrible. Puis, il redevient joli et, finalement, carrément insupportable. C'est inexplicable.

FN : Penses-tu que tout le monde aurait la même perception dans la chronologie de l'histoire de ce tableau, ce qui reviendrait à dire que nous aurions tous le même jugement de goût ?

JMA : D'une certaine manière, je pense que oui. Pour les coulées, tout le monde regrette quand j'en rajoute trop, moi y compris. Je me rends bien compte que l'ébauche est bien plus belle que le tableau terminé, mais le tableau terminé apporte plus de sens que l'ébauche. Puisque mes travaux sont architecturés conceptuellement, il n'y a pas

de raison de ne pas suivre la partition jusqu'au bout. Il y a beaucoup de pièces musicales laissées volontairement inachevées, qui ont été achevées par d'autres compositeurs. Le résultat, que les puristes détestent évidemment, est toujours très intéressant. Lorsque je réalise ces tableaux-couleurs, je me sens être les deux participants à l'œuvre, celui qui l'initie et celui qui l'achève. Je saccage donc ce que je pense être un peu moins intéressant. En fin de compte, le produit est hybride. En fait, si je n'arrive pas à produire quelque chose d'hybride, je suis un peu déçu. J'encours toujours le risque de me reconnaître. Dans l'hybride, on est deux et si on est deux, on peut se multiplier. Avoir deux souris blanches, c'est en avoir un millier.

Je ne fais qu'exécuter des tâches.

CB : C'est le sentiment que j'ai éprouvé en te voyant peindre la grande coulure de Rennes. J'étais impressionné par le moment de la production, dans lequel je voyais le John Armleder proche de Fluxus, entretenant un rapport économique aux gens et au temps, « performant » une toile qui décline sa propre temporalité, ce John Armleder étant très différent de celui qui accrochera ensuite cette peinture, lui-même très différent de celui qui nous en parle aujourd'hui.

JMA : Le tableau et la production du tableau sont deux choses distinctes. Par la force des choses, la production du tableau suppose la présence de l'artiste. Effectivement, je réalise ces tableaux comme je pourrais réaliser une performance en suivant un script. J'essaie d'épuiser toutes les portées de la partition en quelque sorte. Mais ce moment est aussi très mécanique. Je suis présent mais je ne fais qu'exécuter des tâches : j'ai pris la décision de réaliser ce tableau, j'ai mis en place la structure de production, décidé du format et des moyens.

FN : Mais cette partition ne t'impose pas une durée ou une quantité limitée de matériel.

JMA : Je me fixe une surface, un format. J'achète une quantité de peinture et j'essaie de l'utiliser complètement, de façon à recouvrir l'entier du tableau. Je tente de suivre la définition la plus stupide de la peinture : recouvrir une surface. Depuis le sommet des toiles, j'essaie de combler le vide. Mais le vide ne peut être comblé. L'erreur est dans le texte. Bien souvent, lorsque je travaille à une très grande toile, je mets moins de peinture au début en voulant en conserver pour la fin et, sur la fin, j'en mets des tonnes. Il y a donc souvent plus de couleur à droite qu'à gauche. Et je triche beaucoup. Je reviens en arrière, parfois je reviens tout court... Je ne porte pas d'ocillères. Mais chacune de mes tentatives ne sert à rien. La toile évolue chimiquement en séchant. Je regarde souvent mes tableaux de coulées ou mes tableaux à flaques. Je les regarde comme s'ils s'agissaient de paysage chinois. Ces tableaux m'amuse autant que j'aime regarder les jardins. De tous les tableaux que j'ai faits, ce sont ceux que je regarde le plus.

CB : Revenons sur la stratégie d'exposition qui se dessine maintenant.

JMA : Nous pensons, par exemple, réaliser au quatrième étage, une grosse exposition classique qui serait la bonne exposition, en quelque sorte, à la fois plus stérile et plus muséale. Cette partie de l'exposition pourrait se comprendre comme étant celle de quelqu'un d'autre. Cette idée me charme et m'intéresse, mais je ne pense pas ce soit une chose que je recommanderais de faire. Il y a peu de chose dans ce que je fais que je recommanderais à quiconque.

La toile remplace le sofa.

CB : Une exposition est aussi un accrochage, avec des hauteurs d'accrochage bien définies, des rapprochements, des espaces intercalaires, des espacements, des éloignements, etc. À Rennes, tu as accroché l'ensemble des œuvres assez bas, comme dans nombres de tes expositions. Pourquoi cela ?

JMA : Soyons justes, cela n'a pas été toujours le cas. J'ai aussi accroché des œuvres très haut en frise contre le plafond. Le phénomène de perception de l'œuvre en fonction de son accrochage m'intéresse autant que l'œuvre. J'ai été sensible très jeune à cette manipulation, liée au fait que l'œuvre est un objet mobilier. Plus les œuvres sont accrochées haut, plus elles nous sont imposées. J'ai fait des expositions dans lesquelles les tableaux se détachaient du mur en leur sommet. Nous savons qu'il a existé plusieurs angles officiels d'accrochage des tableaux. En théorie, cet angle permettait de présenter les œuvres perpendiculairement au regard. Mais, cet angle étant académiquement défini, il semble qu'il était utilisé sans tenir compte de la hauteur d'accrochage du tableau. Les visiteurs pouvaient donc, parfois, voir l'arrière du tableau. Je prise particulièrement ce genre de standards, que l'on retrouve dans d'autres éléments de mon travail. Je pense qu'un accrochage bas donne une dimension plus humaine à l'œuvre, une échelle du corporelle. Si l'œuvre est grande, elle sera plus grande que le visiteur. Si elle était accrochée plus haut, elle serait simplement monumentale, ce qui induit un autre rapport. Évidemment, cette réflexion renvoie aux années 1950. J'aime regarder les expositions par-dessus l'épaule de quelqu'un. La Chapelle de Rothko sans personne dedans est assez sordide ; avec quelqu'un dedans ou s'il y avait une boum ou un cocktail, cela serait fantastique... Quand un tableau est accroché très bas, il participe plus à la décoration intérieure de la salle vide. La toile remplace le sofa, la table. Placé en hauteur, la salle est vide, il n'est que tableau. Je trouve les tableaux plus sympathiques quand ils sont plus bas. Je ne sais pas s'ils doivent l'être, d'ailleurs. Ce n'est pas une règle. J'aime bien qu'avec le mur les tableaux-couleurs deviennent des Morris Louis. Le tableau doit être vraiment vertical, sortir de l'atelier, perdre sa position de fabrication. Le tableau ne prend sens qu'à ce moment-là. En revanche, s'il est accroché très haut, l'espace entre le bas du tableau et le sol me dérange. Il prend beaucoup plus d'espace que celui libre laissé libre au-dessus du tableau. Je ne sais pas pourquoi, mais le socle est trop grand.

CB : Lorsque tu accroches un tableau sur des peintures murales ou des papiers peints que tu as dessinés, que se passe-t-il, quel geste fais-tu ?

JMA : Premièrement, cela correspond à un souvenir d'enfant : les musées classiques aux murs tendus de tissus. D'autre part, j'ai été élevé dans un hôtel. Et dans un hôtel, il n'y avait, jusqu'il y a peu, pas de murs blancs, tout était capitonné, comme pour prévenir des crises de folie. Cette alternative m'intéresse, bien que je sois dynamisé, comme tout le monde, par la boîte blanche, la vision de quasi-projection du tableau dans l'espace contemporain du musée et sa mise en scène. Mes peintures murales ont souvent une importante présence graphique et entrent en conflit avec les œuvres accrochées. Mais notre perception est aussi tributaire de conventions et d'habitudes, un mur blanc peut provoquer un conflit, à sa manière. Accrocher un tableau blanc sur un mur blanc peut être violent.

FN : Les motifs de tes peintures murales évoquent plus l'environnement quotidien, les papiers peints que l'on pouvait avoir chez soi.

JMA : Oui, quoique mes peintures murales évoquent une période très courte de l'usage de tels motifs dans les intérieurs, la période optique, les projets de Pantone. La notion de surcharge m'intéresse évidemment. Ayant trop d'informations, chacun va s'intéresser à un détail, une sélection. Dans la vision classique d'un accrochage, tout est fait pour que rien ne dérange le visiteur, les tableaux sont placés les uns à côté des autres pour créer un dialogue dynamisant entre eux. Et, effectivement, accrocher des tableaux sur une peinture murale à motif de méduses perturbe les rapports. Une sorte de mille-feuilles vertical se crée. Ce geste n'est pas agressif car la proposition

n'est jamais définitive. Elle crée des accidents de la perception valorisants pour l'événement, pour le spectateur et, vraisemblablement, pour les tableaux et leur histoire.

Le tableau n'est qu'un détail de l'accrochage.

CB : Examinons, dans ton exposition au Musée de Beaux-Arts de Rennes (2006), le mur sur lequel est accrochée une œuvre de François Morellet. Ces trois monochromes blancs sont déjà de l'art sur l'art : le fantôme de la modernité flotte sur eux. Tu intercales, derrière, une œuvre de John Arlmeder plus récente (un mur peint à motif de méduses inspirées de Johann Jakob Heckel) mais qui renvoie à un passé plus ancien que, par exemple, Malévitch. Tu introduis une référence à un art que l'on pourrait qualifier d'exotique à la « grande » histoire de l'art, qui nous intrigue par son efflorescence imaginaire, en regard d'un art qui joue à citer la modernité. Destitues-tu le moment moderne par ce commentaire ?

JMA : Je pense que c'est un commentaire possible, mais il ne s'agit pas d'un *a priori* stratégique de mise en place. Si j'ai décidé de le faire, c'est au vu de mon intérêt actuel pour Heckel, de la situation précise du lieu, du musée. La couleur du papier peint n'a été choisie qu'en lien avec l'espace. Après, un faisceau d'explications se crée, dont celle que tu viens de donner. Le refus que tu sembles déceler derrière l'accrochage de cette œuvre de Morellet aurait été, peut-être, mieux décrit si j'avais repris le motif de peinture murale inspiré des *brushstrokes* de Lichtenstein. Mais si nous regardons le tableau, qui n'est qu'un des détails de l'accrochage en fin de compte, il est blanc sur un mur qui devrait être blanc. Or, le motif de la méduse est en réserve. Elle paraît peinte en blanc, mais c'est une réserve qui laisse apparaître le mur blanc. Ce mur sur lequel était accroché précédemment le Morellet demeure ainsi visible. En général, dans un accrochage, les occasions m'intéressent et elles se saisissent au moment du processus. Tous ces incidents cadrent la lecture de l'événement produit, une sorte de mille-feuilles, un mille-feuilles rétrospectif. Précédemment, ces tableaux étaient accrochés dans cette salle sur un mur blanc. Nous n'avons fait qu'enlever un tableau et en ajouter un autre. À ce stade, les murs blancs sont un rideau et les tableaux, un autre rideau flottant par-dessus. Tous ces éléments ont été enchâssés dans un autre, avant que le glaçage que représentent les spectateurs visitant l'exposition ne soit posé. Le tout crée une profondeur. Comme lorsque l'on regarde un mille-feuilles de manière zénithale, les différents éléments restent illisibles. C'est pourquoi, suivant cette idée, lors de la première visite commentée que j'ai faite au Mamco, nous n'avons regardé que les tranches des tableaux, sans beaucoup de commentaires, d'ailleurs. Une autre fois, nous avons regardé les taches, les marques de doigts sur les Donald Judd, par exemple. C'était rassurant. Cela prouvait qu'ils étaient réels. Le mille-feuilles est décoré pour être vu par le dessus, par le glaçage, mais nous pouvons aussi le regarder par la tranche, ce qui donne plus d'informations, mais ne révèle par réellement son contenu.

FN : Comment procèdes-tu ? Dans une salle déjà accrochée, tu choisis ce que tu veux garder et, en fonction de ce choix, tu décides de la peinture murale ou, à l'inverse, dans une salle vide, tu imagines une peinture murale et, ensuite, tu accroches des tableaux choisis ?

JMA : Je procède dans les deux sens. À Rennes, en l'occurrence, cette salle était accrochée. J'ai choisi d'utiliser les salles contemporaines ; j'aurais pu intervenir dans d'autres sections du musée. Dans les salles que j'ai choisies est présentée la partie de la collection la plus ambiguë, la plus jeune. Le reste de la collection du musée a un sens historique tandis que la structure de cette partie est moins cohérente. Et, physiquement, elle se prêtait aussi mieux à mon intervention, notamment du fait de cette étrange cloison ajoutée qui a permis la création d'une pièce, à la fois peinture murale et structure. Je me suis intéressé, ensuite, à la collection. Je suis allé voir les autres œuvres disponibles. Nous avons donc fait quelques échanges pour mille raisons, pas forcément légitimes. La raison finale était d'ordre esthétique, « de bon goût ». Nous aurions pu accrocher d'autres pièces. En fait, avec

cette peinture murale, ces pièces auraient été célébrées comme elles ne l'ont jamais été. Il serait, d'ailleurs, intéressant de refaire le même accrochage sans la peinture murale.

Voir les expositions comme de la décoration d'intérieur.

CB : Peut-on dire des peintures murales qu'elles sont la condition de la peinture abstraite aujourd'hui ?

JMA : Je ne sais pas comment comprendre cela. La peinture murale relève aussi de la décoration d'intérieur. J'ai toujours eu une tendance à aimer voir les expositions comme de la décoration d'intérieur. Il serait intéressant d'accrocher une exposition classique de peinture et de produire simplement une impression de décor bien fait. La dimension purement décorative est difficile à déterminer. À Rennes, elle est aussi déterminée par le mur de séparation qui évoque un décor de théâtre. Je ne suis pas très sûr de l'histoire de l'abstraction, pourtant je m'y suis sérieusement intéressé. J'aime particulièrement les débats sans sens. À le considérer historiquement, le débat sur l'abstraction est assez futile, surtout les conflits entre les genres d'abstraction. Bien des textes font sourire. Jusque dans les années 1980, je me suis un peu intéressé au destin du tableau plutôt qu'à celui de la peinture. Les enjeux de l'abstraction ont été, très souvent, perçus comme dramatiques au fil de l'histoire. Comme il n'y en avait jamais eu avant, ils étaient singuliers. Un chapitre s'ouvrait. C'était la nouveauté. Aujourd'hui, je ne suis pas sûr que nous puissions distinguer un tableau abstrait d'un autre genre de tableau, alors que cela était très facile au début du vingtième siècle. Lorsqu'Otto Wagner élabore une réseau décoratif de feuillage sur des façades, devons-nous y voir des feuillages ou cela entre-t-il déjà dans autre chose ? La question s'est posée radicalement, tout de suite après, dans l'histoire de l'art. Ce n'était pas innocent. Si je réalisais la même peinture avec des points, en lieu et place des méduses, motif qui pourrait représenter des méduses vues d'au-dessus, cela ne changerait pas vraiment. C'est une manière un peu oblique d'en parler mais c'est vrai. L'avantage du tableau abstrait radical, un monochrome par exemple, est, sans rentrer dans le débat de l'art concret, qu'il ne représente pas autre chose que ce qu'il est. Nous ne pouvons pas voir au travers du tableau. Pourtant, finalement, un tableau est éminemment figuratif, car il a fallu le faire. Ce débat, dans le fond, permet de parler, mais n'amène pas grand-chose.

CB : Mais, lorsque nous voyons, par exemple, dans une peinture abstraite des années 1920 ou 1930, un rond peint en aplat, nous voyons un rond. Lorsque tu peins un rond en aplat, c'est désormais l'image d'un rond. Si jamais, un jour, ce motif a été fait au premier degré, il est, chez toi, définitivement au dernier degré.

JMA : Ce serait donc l'abstraction !

CB : Non, la fin de l'abstraction. Tu as été de ceux qui ont signé la fin de l'abstraction.

JMA : Je n'en suis pas si sûr. C'est une des options, sans doute la plus réaliste, pour utiliser mon travail. Mais, je pense que l'idée de l'abstraction, même héroïque, est là pour rester. C'est aussi un ingrédient. Je suis mal placé pour en parler, car je n'ai jamais cru aux héros, ni *a fortiori* à l'héroïsme. Mais ce champ reste disponible. Bien sûr, bien d'autres choses ont été produites depuis le moment de sa découverte, mais il n'est pas clos.

CB : Quand Niele Toroni fait une empreinte, il a peut-être le sentiment de toucher à l'essence de la peinture. Il ne peut pas faire moins et c'est déjà presque trop. Lorsque j'accroche ensemble deux Francis Baudevin et deux Toroni, je prends acte du fait que les œuvres de Toroni peuvent être maintenant vues comme des images d'empreintes.

JMA : Oui, mais tu as le souvenir de ce que tu viens d'énoncer et donc, les deux moments subsistent.

CB : Je crois qu'une structure abstraite devient inmanquablement et irréversiblement un motif, puis une image.

JMA : C'est un peu l'histoire de la sculpture avec la harpe, le guéridon et le bloc de ciment cubique — la sculpture abstraite idéale. Posé sur un socle, le bloc n'est plus un bloc pris pour l'usage auquel on le destine mais un bloc posé en tant que bloc. Il serait intéressant, dans ce sens, de poser un Carl Andre sur un socle...

Les peintures ne sont que des taches relativement pérennes.

CB : Que pourrais-tu dire du titre de l'exposition ?

JMA : Il est en latin. Il peut être entendu de manière très littérale par rapport à l'exposition. Il y a une équivalence entre le besoin de prendre du recul et celui d'évacuer beaucoup de substance, d'objets. L'exposition est remplie et renvoie à l'idée de surcharge et d'évacuation. C'est une des raisons de lui donner ce titre. Les deux formules renvoient, en outre, à l'utilisation des formules en général, à la confusion des genres. Je ne pense pas que celles-ci puissent être directement évoquées ni par mes pièces ni par la nature de mon travail. *Horror vacui* est une description de la nature. Pour faire une exposition qui parle réellement du vide (*amor vacui*), il ne faudrait pas l'annoncer. Il faudrait trouver un endroit relativement vide et n'en parler à personne. Dès que quelqu'un sait qu'une exposition existe, c'est déjà perdu. Le visiteur va venir y amener sa poussière, ses maladies et la règle de la nature va s'appliquer... Si l'on prend les peintures dont nous parlions précédemment, avec le recouvrement, il y a en quelque sorte deux vides qui sont annulés. Le premier est celui de la toile où il n'y pas encore eu de peinture. Il reste vierge en quelque sorte. La peinture, même si elle est très élaborée, ce n'est jamais qu'une fioriture. Ce vide de la toile sans encore rien dessus subsiste sous la peinture. Aucune peinture n'annule son support. Un bon restaurateur pourrait enlever toutes les couches de toutes les peintures, ça semble faisable. Les peintures ne sont que des taches relativement pérennes.

Transcription : Samuel Gross et Antoine Gache.