

ENTRETIEN / JACQUES JULIEN – OBLIQUE À LA PLAINE

L'ART EST L'INVENTION D'UN ESPACE, C'EST AUSSI UNE HISTOIRE QUE L'ON (SE) RACONTE. DANS CE DOMAINE, JACQUES JULIEN EST AUSSI BON SCULPTEUR QUE « RACONTEUR ». UN VOYAGE AVEC HUGUES REIP DANS LE GRAND NORD QUI TOMBE À L'EAU ET L'EMMÉNAGEMENT CETTE FOIS RÉEL DANS UN ATELIER CAMPAGNARD ET VASTE ONT CONSTITUÉ POUR LUI EN 2010 UN CHANGEMENT DE CAP : PLUIE, AUTONOMIE. ILS SONT LES PRÉTEXTES D'UNE RENCONTRE POUR PARLER D'ART, L'ART QUI EST PEUT-ÊTRE COMME LES PLAISIRS CHEZ BOSSUET « L'IMAGE D'UNE LIBERTÉ ERRANTE ».

Guillaume Leingre: Le punk, le blues profond, les musiciens hors normes te passionnent. Comment concilies-tu cet amour avec l'art ou plutôt son apparition contemporaine qui s'exerce dans un cadre normé faute de quoi l'« artiste » n'existe pas ? Je me souviens d'une œuvre qualifiée punk un soir de vernissage au Palais de Tokyo et qu'un vigile en costume avec un écusson gardait méticuleusement.

Jacques Julien: Un mot avant toute chose: comme tu le sais, j'avais initialement prévu de participer à une expédition dans le grand nord de la Sibérie mais c'est vers la Picardie que je me dirige. Paradoxalement, l'ambition de ce modeste déplacement m'apparaît plus importante que celle d'une banale chasse aux mam-mouths sur la banquise. Je compte projeter dans ce nouvel atelier une partie de mon avenir... Je suis né en 1967 et au sortir de l'adolescence j'avais près d'une dizaine d'années de retard sur la fulgurance punk. J'ai eu beau m'escrimer à toutes sortes d'abus, je ne faisais que me rêver « keupon » avec le sentiment de l'imposteur costumé. Entamer des études d'art m'a semblé une alternative et même une espèce de solution; j'ai coupé définitivement ma crête le jour où je suis rentré dans une école d'art. Le terme *étudiant-aux-beaux-arts* résonnait pour moi avec la même fierté et les mêmes ambitions que la fausse arrogance de mes violences passées. J'y voyais le même dessein révolutionnaire, une idée similaire du sacrifice au nom d'un idéal évidemment très abstrait, Jackson Pollock était un héros aussi légitime que Jello Biafra. J'ai finalement davantage aimé Blinky Palermo que Jackson Pollock et la musique que j'écoute s'est ouverte à d'autres marges. Dans les deux disciplines mon goût penche pour la singularité. Le punk n'a pas changé le monde et n'en avait d'ailleurs pas l'ambition, il est le symptôme d'un temps où l'on comprend que toute velléité de résistance ou d'alternative semble vouée à produire le contraire de ce à quoi elle aspire. Le «No Future» des Sex Pistols laisse place aujourd'hui à une mélodie, belle mais triste, des Tinklers «The future is not as good as it used to be», Le futur n'est pas aussi bon qu'il a été¹. La contre-culture semble avoir été absorbée par la culture institutionnalisée et il n'est pas rare de voir les arguments politiques ou poétiques des *seventies* être employés à des fins esthétiques ou communicantes. La panoplie du héros se confond avec celle du courtisan, la contradiction ne semble effrayer personne.

G.L.: «Dieu était creux. Seulement un trou avec n'importe quoi autour» écrit Genet dans Notre-Dame des Fleurs². Si tu remplaces Dieu par art il me semble que nous avons une définition potable des enjeux artistiques. L'atelier en Picardie loin des zones du tout-info (Particules y participe, ne soyons pas puristes) et des zones V.I.P., serait l'idéal pour regarder ce «trou»!

J.J.: Je te laisse la responsabilité de mettre l'art à la place de dieu car je suis tout à fait opposé à pareille substitution. Je reconnais toutefois que la formule «l'art comme un trou avec n'importe quoi autour» fait sens et j'aime assez cette image de l'art en tant que trou. Il y a quelques temps mon ami et artiste Loïc Raguénès m'a dit en parlant de notre condition: «notre travail c'est nulle part que ça se passe». La formule m'a plu, nulle part étant effectivement un lieu serein pour le travail et par analogie mes envies de Picardie s'en sont trouvées renforcées. Si faire de l'art s'apparente au fait d'inventer (ou de construire) des espaces de liberté, la raison d'être de cette activité est la confrontation permanente aux jugements. Toutefois ces jugements s'exercent au sein d'une communauté où tout est codifié, où chacun des membres de la communauté en question accorde une définition différente à son sujet d'expertise. Faire de l'art est donc une activité à paradoxes. Etre artiste serait incarner la définition que l'on donne à la singularité de son exercice; il s'agit d'un jeu d'équilibre entre un extérieur indispensable et un intérieur inévitable et comme nous le disait Gilles Mahé: un trou noir, c'est troublant. Aujourd'hui, on ne peut plus faire de l'art sans être un artiste mais on peut tout à fait être un artiste sans (encore ?) faire de l'art. La représentation sociale de l'artiste fournit une définition possible de ce que l'art devient. Dans les années 90 je pensais que le seul atelier était le champ de bataille, d'où mes tentatives *in-situ* de l'époque, volonté d'ultra subjectivité ou tentation d'occuper ne serait-ce qu'une parcelle de terrain. Aujourd'hui je pense différemment, peut-être convient-il de tenter d'échapper au temps réel de l'actualité, chercher à autonomiser le travail, lutter pour échapper à un dessein de littéralité. Légèrement battre en retraite.

G.L.: Tu parles d'autonomie... L'art n'existe pas sans le langage et s'il est une autonomie qu'il n'est jamais parvenu à gagner (l'a-t-il seulement voulu ?), c'est bien celle-ci. L'art a pu vouloir échapper à la signification, je pense à la peinture ou à la sculpture moderniste, rien n'empêche qu'il demeure une activité humaine qui s'écrit et se raconte. Mais comment raconter quelque chose qui ne veut rien dire puisque ton art ne veut rien dire ?

J.J.: En effet, je m'applique à ce «rien». Mon sentiment est que l'art doit surtout ne rien chercher à dire alors qu'il contient un évident besoin de parole. Reste à définir l'endroit, la juste place de cette parole. En plus de l'enseignement, qui est un lieu de parole important, je travaille régulièrement avec l'écrivain Pierre Alferi. Dans nos collaborations, il est question d'un vis-à-vis, jamais d'un commentaire. Simple, pour pouvoir être «dialectisé» ou «s'écrire», l'art me semble devoir se distinguer du langage.



G.L.: Je suis frappé par le fait que beaucoup d'œuvres contemporaines s'inscrivent, enfin ! ce sont leurs auteurs qui les y inscrivent, dans une logique concurrentielle, de pouvoir et de réussite. Du coup, c'est souvent carré, intelligent, standard international. Mais l'art ne devrait-il pas être aussi un espace d'échec ?

J.J.: Oui ! Le ratage est nécessaire ne serait-ce que parce qu'il qualifie la réussite, c'est aussi un outil d'apprentissage. Il est enfin une condition pour ouvrir ces espaces de liberté dont je parlais et si le ratage pouvait être élevé au rang de vertu, ma conscience en serait allégée ! C'est vrai, faire des expériences devient une



« “CARRÉ, INTELLIGENT, STANDARD INTERNATIONAL” EST UN DESCRIPTIF ASSEZ JUSTE DES ATTENDUS ACTUELS EN MATIÈRE D’EXPOSITION. L’EXPOSITION A – IL FAUT AUSSI LE DIRE – SUPPLANTÉ L’ŒUVRE DANS L’ORDRE DES DESIRS DE L’ARTISTE ET ELLE APPARAÎT DE PLUS EN PLUS SOUVENT COMME UN MODÈLE ALTERNATIF AUX VIEILLES QUESTIONS DE FORMES. “L’EXPOSITION EST DEVENUE L’UNITÉ DE BASE” ÉCRIVAIT FORT JUSTEMENT NICOLAS BOURRIAUD DANS LES ANNÉES 1990, À CECI PRÈS QUE LUI S’EN FÉLICITAIT LÀ OÙ JE M’EN ATTRISTE. »

activité peu utile et surtout risquée en terme de carrière. Il s’agit d’exister plutôt que de tenter, autrement dit, comprendre comment les choses fonctionnent et acter en conséquence, non pas dans une tentative de résistance mais avec une volonté de participation. « Carré, intelligent, standard international » est un descriptif assez juste des attendus actuels en matière d’exposition. L’exposition a – il faut aussi le dire – supplanté l’œuvre dans l’ordre des desirs de l’artiste et elle apparaît de plus en plus souvent comme un modèle alternatif aux vieilles questions de formes. « L’exposition est devenue l’unité de base » écrivait fort justement Nicolas Bourriaud dans les années 1990, à ceci près que lui s’en félicitait là où je m’en attriste.

G.L. : Comparé à un concert de rock, de hip-hop ou de tout ce que tu voudras n’as-tu pas l’impression qu’une exposition est toujours un espace conforme ? Ces salles blanches, les gardiens, cette politesse, etc. Je ne parle pas des vernissages codés au possible, du grand théâtre social.

J.J. : On ne peut pas attendre les mêmes affects d’un concert et d’une exposition. La musique populaire est une rencontre liée à l’adolescence, le punk ou le rock en général ont rapport à l’immédiateté, à l’urgence. Un sentiment récurrent lorsque l’on assiste à un excellent concert de rock est de se dire : « C’est ça que je voudrais faire ! », en soi une réponse à la question de l’adolescence : « Que faire ? » Quand je suis ému par une exposition je ne me dis jamais que j’aimerais faire pareil. Le regard se pose a posteriori sur ce qui lui est proposé et la chose touche aussi parce qu’elle est passée. Étudiant, je croyais que les très jeunes artistes avaient une quarantaine d’années et que les « vrais », ceux qui avaient accompli quelque chose, en avaient au moins 80 et des souvenirs et des silences plein la tête. Pour le dire autrement, faire de l’art est l’expérience d’une vie, faire du rock est l’histoire d’un moment même s’il faut reconnaître des exceptions, je pense à Johnny Cash. Ça ne veut pas dire qu’il faut être jeune pour faire de la musique et vieux pour faire de l’art mais que ces deux activités s’articu-

lent autour de temporalités différentes, deux affects : faire (ou attendre) du bruit et fabriquer (ou espérer) des silences.

G.L. : Pas tout à fait d’accord... La question serait : comment faire dérailler la salle d’exposition, le musée et le public avec ? L’art à apprendre de la musique sur cette possibilité. Un artiste comme un chanteur ou une chanteuse c’est d’ailleurs aussi un corps dans un espace : Manzoni (ligne dans le monde, renversement, vide), Steven Parrino (les tatouages, les motos), Tino Seghal qui a travaillé avec Jérôme Bel et fut (et est) chorégraphe... J’insiste car dans tes sculptures justement le motif du panneau de basket est récurrent : forme moderniste par excellence et qui invite à s’élancer.

J.J. : La ligne dans le monde... oui. Ça me rappelle la très belle série de photographies où Buster Keaton s’efforce d’apparaître perpendiculaire à la ligne d’horizon, chaque vallon est l’opportunité d’une drôle de figure oblique. L’oblique est d’ailleurs un outil récurrent pour Buster Keaton, une manière de lutter contre l’inévitable chute sur une pente trop raide ou par temps de vent trop violent. Et c’est une manière de construire les images. Faire image de cet état d’équilibre entre la chute promise et la persistance à vouloir tenir debout est une manière de parler de la sculpture aujourd’hui. Mes premières expériences consistaient à essayer de comprendre quels types d’espaces pouvaient bien exister entre – pour reprendre ton évocation – le corps du spectateur et celui de l’artiste. Par exemple, et j’en reviens à être une ligne dans le monde, j’essayais de regarder un tableau de Barnett Newman et je passais d’un côté du zip à l’autre en me demandant bien naïvement si j’étais toujours devant le même tableau. Même type de question ou de mouvement sur et à côté d’un Carl Andre ou encore dans un accrochage éclaté de Blinky Palermo, et semblable sentiment de solitude ; pas la moindre réponse en vue. Un jour que cette gymnastique m’amusait plus qu’elle ne me désespérait, j’ai dessiné au fusain une piste d’athlétisme de 50 mètres de long. Il s’agissait d’une forme d’autodérision où je donnais un sens trivial à la ligne ; certes ce n’était plus ma

ligne mais au moins c’en était une. J’ai gardé les terrains de sport comme de possibles modèles sans passion ni aversion pour le sport, c’était idiot : ça m’intéressait.

G.L. : Malgré les défauts qu’on lui trouve (à l’art) malgré son *mainstream* petit-bourgeois, on aime encore cette activité, c’est bizarre, non ?

J.J. : L’art n’est constitué que de ce qui constitue son époque. Ce qui est un peu désespérant, c’est vrai, c’est la volonté des uns et des autres d’acquiescer à une évolution qui ne me semble pour le moins pas aller dans le bon sens, mais cet état de fait n’est pas propre à l’art. À tous égards, le *mainstream* tolère (par nécessité) des exceptions.

G.L. : Quelle distinction vois-tu entre peindre et sculpter ou plutôt faire de la sculpture ?

J.J. : Le peintre fabrique plus ou moins de la ressemblance, il est devant une surface de projection en deux dimensions. Nommer un espace à trois dimensions comme le fait la sculpture appelle nécessairement à s’extraire de cet espace. Le sculpteur élabore de la différence. Bien évidemment ces définitions sont réductrices et peuvent s’entrecroiser ou se contredire à l’infini... Surtout, ces questions de mediums semblent caduques à l’heure de l’exposition comme format, elles ont ici pour intérêt de nommer une des raisons qui m’a fait glisser lentement de la peinture à la sculpture et limiter mon répertoire des terrains de sport au solitaire poteau ou panneau de basket-ball : une sculpture n’est ni plus ni moins qu’un objet qui cherche à tenir debout dans une double impuissance 1^o impuissance par nature à ressembler à quoi que ce soit 2^o impuissance de l’époque (encore elle) où tenter de se problématiser comme medium, voire pire comme forme, est une impasse annoncée. Faire une sculpture c’est persister dans la conscience de ces impuissances à vouloir faire bonne figure. Il n’y a d’ailleurs pas de sculpture sans figure. Pour problématiser cette figure que j’aimerais bien élevée, le panneau de basket-ball est un bon modèle. Il a la forme et la fonction d’un objectif sans sa raison d’être, en l’occurrence le sport pour lequel il a été créé. Son rectangle noir sur fond blanc garde le souvenir du tableau moderne. Son poteau de corps dessine la silhouette d’une sorte de grand bonhomme et tente lui aussi, d’être une ligne dans le monde.

G.L. : Je vois du romantisme dans « grand bonhomme ». Romantique et conceptuel comme l’on dit de Bas Jan Ader.

J.J. : Je connais mal... Je sais que c’est triste. Je partage avec lui la répétition de la chute

comme motif mais j’espère un dessein plus serein. À son autoportrait en larmes, je préfère la fontaine de Bruce Nauman. Pour parler d’autres performers de cette période, il y a dans les actions de Vito Acconci ou de Charles Ray une volonté d’« excarnation », par opposition à incarnation, une tentative de sortir du je pour tenter de définir l’espace de l’autre que je ne vois pas chez Bas Jan Ader, et qui m’intéresse davantage.

G.L. : C’est peut-être cet « espace de l’autre » si précieux dans la musique *live* que je voulais nommer tout à l’heure... Question insoluble : quelle serait ton œuvre idéale ?

J.J. : Il me faudrait d’abord être bien plus grand pour aspirer à une œuvre idéale ; pour jouer au basket-ball, il faut déjà être plus grand que je ne le suis, alors pour faire une œuvre d’art un tant soi peu idéale, je te laisse imaginer... Peut-être pourrais-je mettre le monde à l’envers et d’un socle lui faire un chapeau comme Manzoni, à moins que je n’écrase sur ce monde devenu tout petit une cigarette aux allures de sculpture abstraite monumentale comme celle de Tony Smith... Mais non tout cela n’est pas possible. La plupart de mes héros, dans l’art comme en musique, sont d’humbles personnages. Julije Knifer par exemple. Quoi de plus humble que la répétition à l’infini d’une figure de méandre en noir et blanc, pourtant quelle magnifique ambition et quel beau travail ! Philip Guston encore : la matière et la manière de cette peinture qui se rassemble au motif d’un cendrier d’atelier trop plein ou dans une figure tragicomique de dormeur. Si œuvre idéale j’avais, il y aurait du René Daniëls et peut être aussi du Walter Swennen... Je passerais à la sculpture, j’irais de Robert Smithson jusqu’aux frasques baroques de Bruno Gironcoli en passant par le bestiaire de Pino Pascali. Je taillerais le bois aussi bien que H.C Westerman et je souderais l’acier comme David Smith. Tony Smith, David Smith, Robert Smithson...!? Il faudrait que je change de nom pour mon œuvre idéale ! Si j’avais une œuvre idéale, on y rirait de bon cœur et pourtant tout n’y serait fait que de sérieux et de gravité, le contexte et le contenu dialogueraient en bons voisins et le monde s’y redessinerait avec la méticulosité d’Öyvind Fahlström et la curiosité d’Alighiero e Boetti. Malheureusement, même en Picardie, je n’ai pas assez de place pour accueillir ces illustres personnages et aurais du reste bien trop peur de manquer de conversation. Je me souviens m’être retrouvé un jour en tête à tête avec On Kawara. Ça m’a tétanisé et j’ai encore en souvenir le poids du silence qui a suivi.

G.L. : Un silence d’un million d’années... Tu n’as pas de galerie. Est-ce délibéré ou un manque ? Faire de l’art sans galerie, faire de l’art sans la Fiac, Freeze et Art Basel c’est possible. Dans les années 70, des artistes libertaires ont eu cette revendication. Est-ce ta perspective ?

J.J. : Dans mon œuvre idéale je pourrais dire avec un mélange de fierté et d’arrogance que oui, ne pas avoir de galerie fait partie d’un programme critique délibéré. Dans la vraie vie, cette situation n’est pas volontaire. Partir en Picardie et chercher à autonomiser le travail participatif d’une volonté de ne plus angosser de ce manque de visibilité. Chemin faisant, je siffle cette phrase que je répète aux étudiants en art quand ils sont désemparés : on ne peut pas choisir une activité pour la singularité qu’elle propose et se plaindre de la solitude qu’elle induit.

RÉALISATION : GUILLAUME LEINGRE

1. ALLEN RAVENSTINE DU GROUPE PERE UBU EN 1978 : « LES SEX PISTOLS ONT CHANTÉ “NO FUTURE”, MAIS IL Y A UN FUTUR ET NOUS ESSAYONS DE LE CONSTRUIRE. » IN SIMON REYNOLDS, RIP IT UP AND START AGAIN, ÉDITIONS ALLIA, PARIS, 2007.
2. JEAN GENET, NOTRE DAME DES FLEURS. ŒUVRES COMPLÈTES, TOME 2. LA PLÉIADE / GALLIMARD, P. 103.

ILLUSTRATIONS :
LA MORT LOUCHE, 2008. MATÉRIAUX DIVERS
LEADBELLY, 2009. MATÉRIAUX DIVERS

À VOIR :
PIERRE ALFERI, JACQUES JULIEN, ÇA COMMENCE À SÉDUIRE, DVD, ÉDITIONS P.O.L., 2007