

Nicolas-Xavier Ferrand

Bertrand Lavier et le rapport au réel

Thèse en vue de l'obtention du Doctorat de l'Université de Bourgogne,

Discipline : Histoire de l'art contemporain

Dirigée par M. le professeur Bertrand Tillier

ANNEXES

Dossier iconographique.

Dossier iconographique.....	2
LES DEBUTS.....	3
TRAVAUX CONCEPTUELS.....	6
OPPOSITION DE COULEURS.....	12
PAYSAGES REPEINTS.....	16
OBJETS REPEINTS.....	19
SUPERPOSITIONS.....	32
WALT DISNEY PRODUCTIONS.....	52
TELEPEINTURES.....	58
FRAGMENTS ET RECADRAGES.....	62
MIROIRS ET VITRINES.....	67
READY DESTROYED.....	70
OBJETS SOCLES.....	73
HARCOURT/ GREVIN.....	81
NEONS.....	85
ŒUVRES MENTIONNÉES.....	88

LES DEBUTS



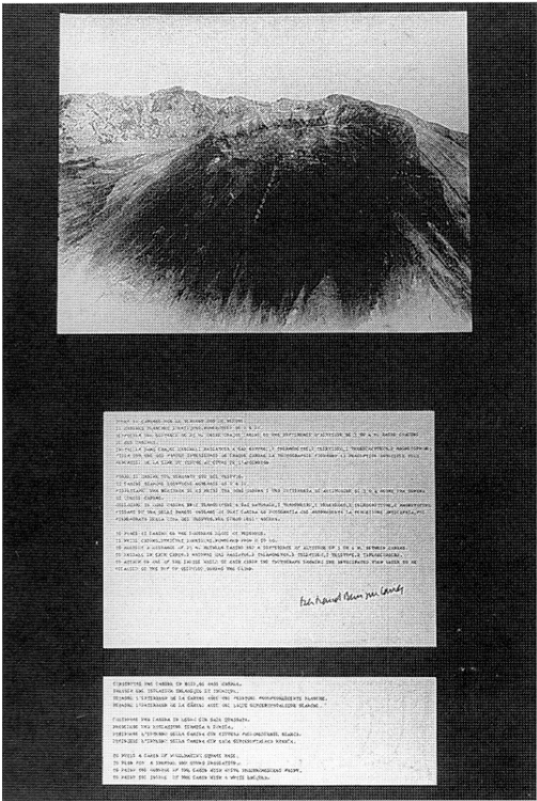
Cat. 1 *Ampélopsis ou Premiers Travaux de Peintures*, acrylique, ampélopsis, Aignay-le-Duc, 1969.



Cat. 2 *Bottes de paille accolées 2 à 2 en arc de cercle*, Etalante, 210 m de circonférence, 1969



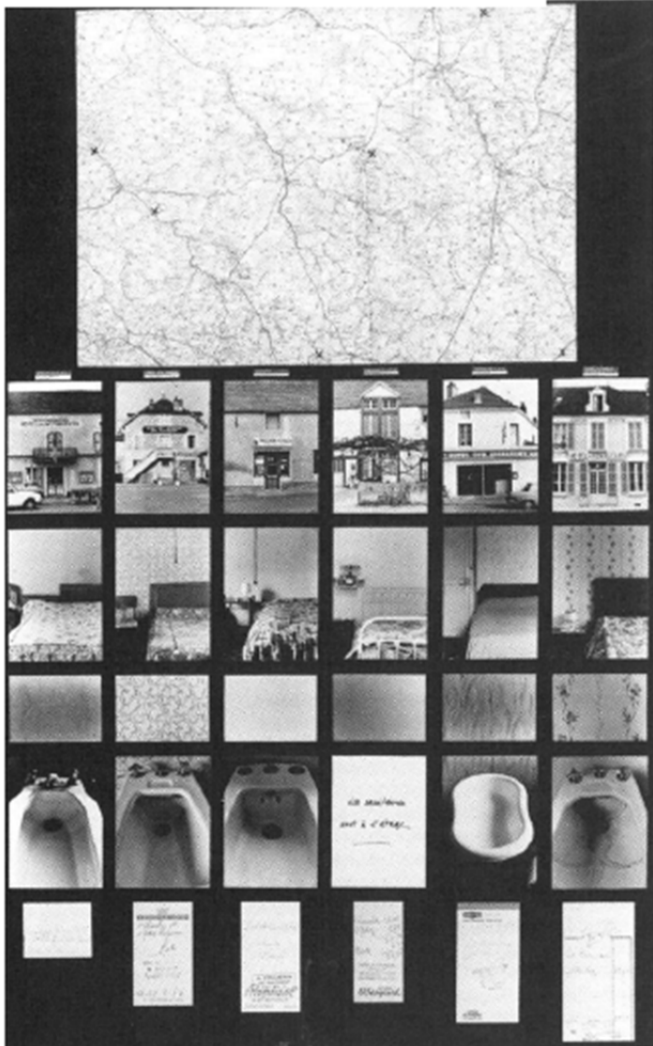
Cat. 3 *Proposition pour un troisième degré de perception, intervention, Paris, (1971)*



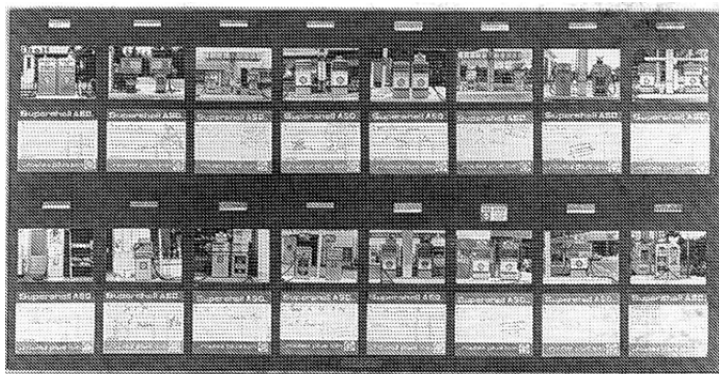
Cat. 4 *Opération Vésuve, Photomontage, texte dactylographié sur Papier, 80 x 100 cm, Naples, Milan, 1972.*

TRAVAUX

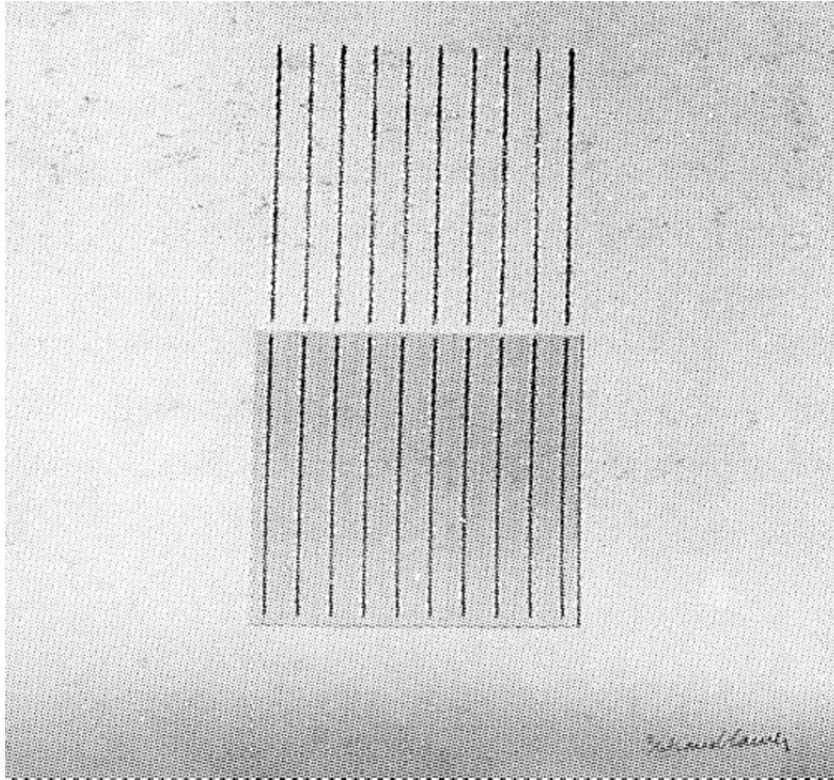
CONCEPTUELS



Cat. 5 *Hôtel des Voyageurs* photographies, papier et carte routière sur planche, 150 x 103, collection François et Clzire Durand-Ruel, Paris, 1974.



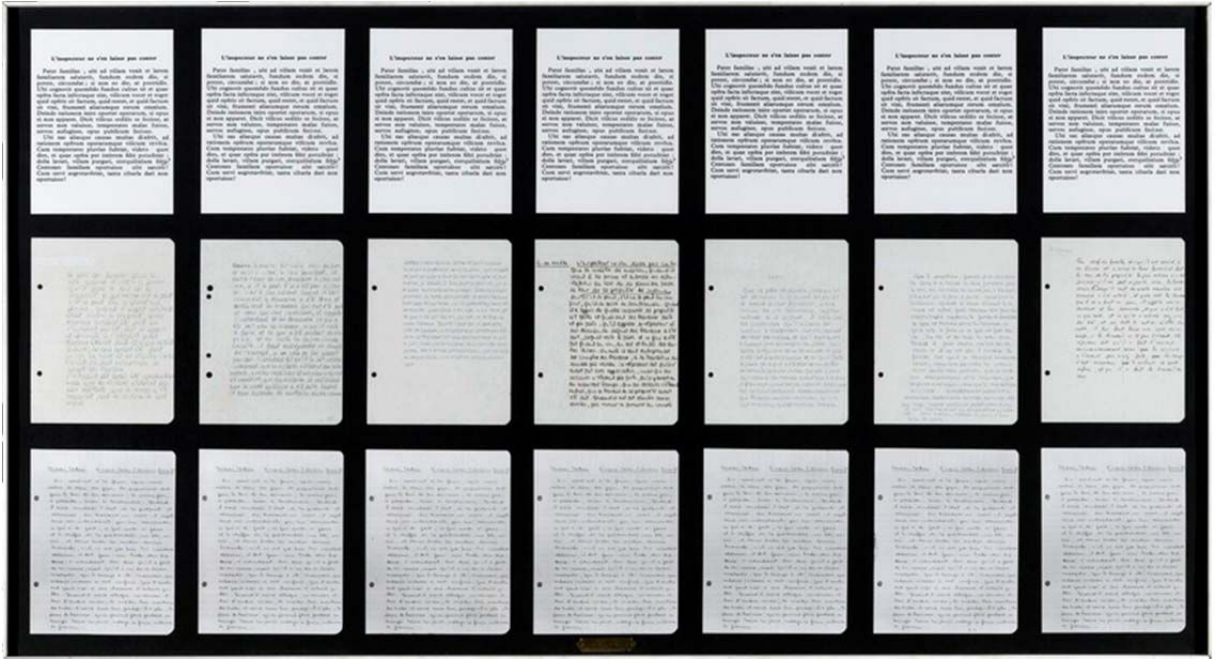
Cat. 6 *Shell que J'aime*, Photographies et collage 60 x 130 cm, collection de l'artiste, 1974.



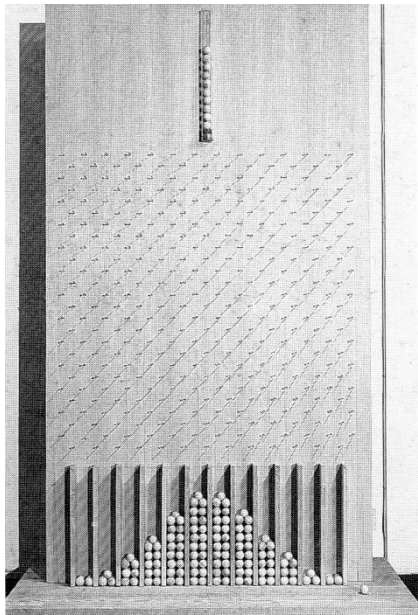
Cat. 7 *Dessin n° 1*, pastels à l'huile sur papier, photographie, 65 x 86 cm, collection de l'artiste, 1974.



Cat. 8 *Valse n°6 Opus 64 n° 1 de Frédéric Chopin*, 12 iconographies pour Frédéric Chopin. 12 biographies. 12 interprètes. Pochettes de disque, partition musicale, bande magnétique et magnétophone. 160 x 360 cm. Galerie de Paris, 1974.



Cat. 9 D'après *Caton l'Ancien*, 21 planches de texte, 79,2 x 145 x 4 cm, localisation inconnue, 1975.



Cat. 10 *Indicateur des chemins de dérives (Courbe de Gauss)*, Bois, métal et plexiglas 230 x 110 x 50 cm, localisation inconnue, 1975.



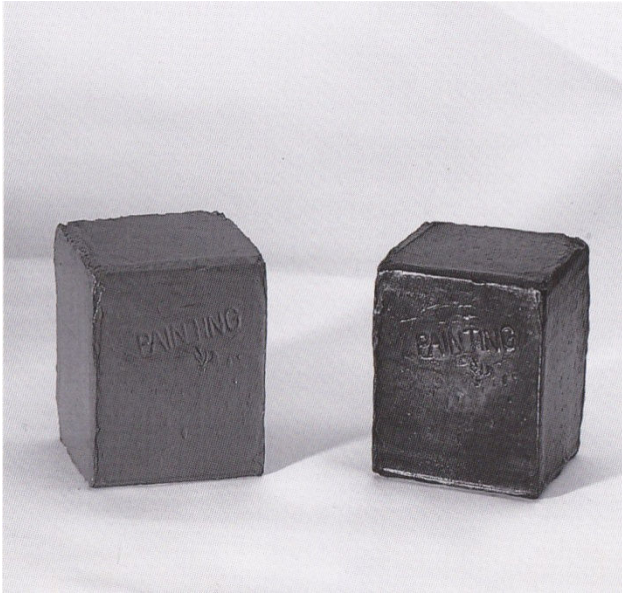
Cat. 11 *Arcades du Palais des Doges* photographies sur panneaux, 70 x 600 cm, collection de l'artiste, 1976.



Cat. 12 *Polished*, douze boîtes, verre, bois, papier et métal, chaque boîte : 36 x 8 x 8 cm. 12 textes encadré (anglais, allemand, chinois, anglais, suédois, hébreux, grec, anglais, français, russe, arabe, anglais) chaque cadre : 35 x 10 cm. Collection Philippe et Denyse Ruel, 1976.



Cat. 13 *Or not to be*, bloc de bronze et bloc de peinture acrylique. Chaque : 52 x 45 x 38 cm. Collection Christophe Durand-Ruel, Paris, 1978.



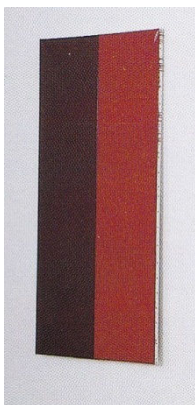
Cat. 2 *Painting*, peinture acrylique, bronze, 18 x 12 x 11 cm, collection privée, 1978.

OPPOSITION DE

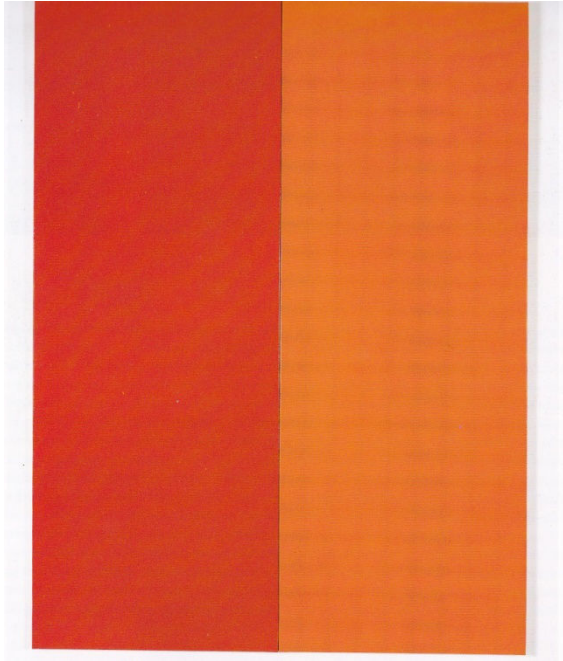
COULEURS



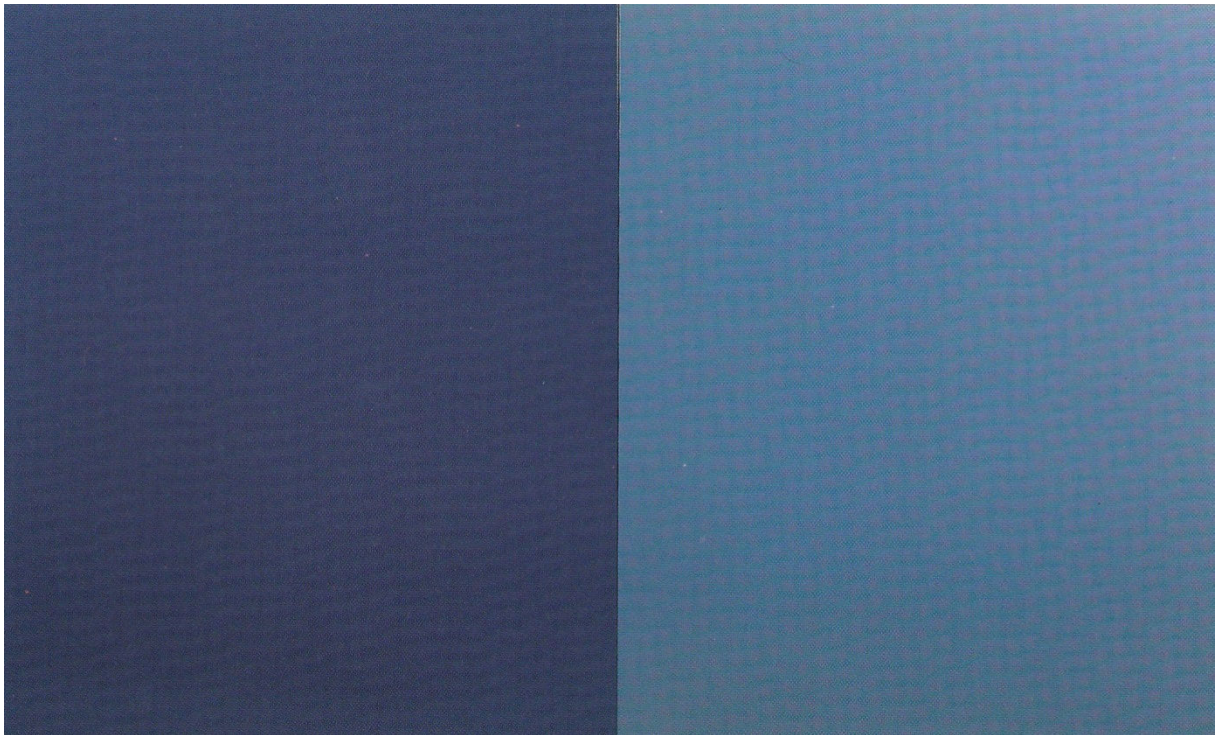
Cat. 15 *Rouge Géranium* par *Duco et Ripolin* dimensions variables, peinture acrylique sur mur, collection de l'artiste, 1974.



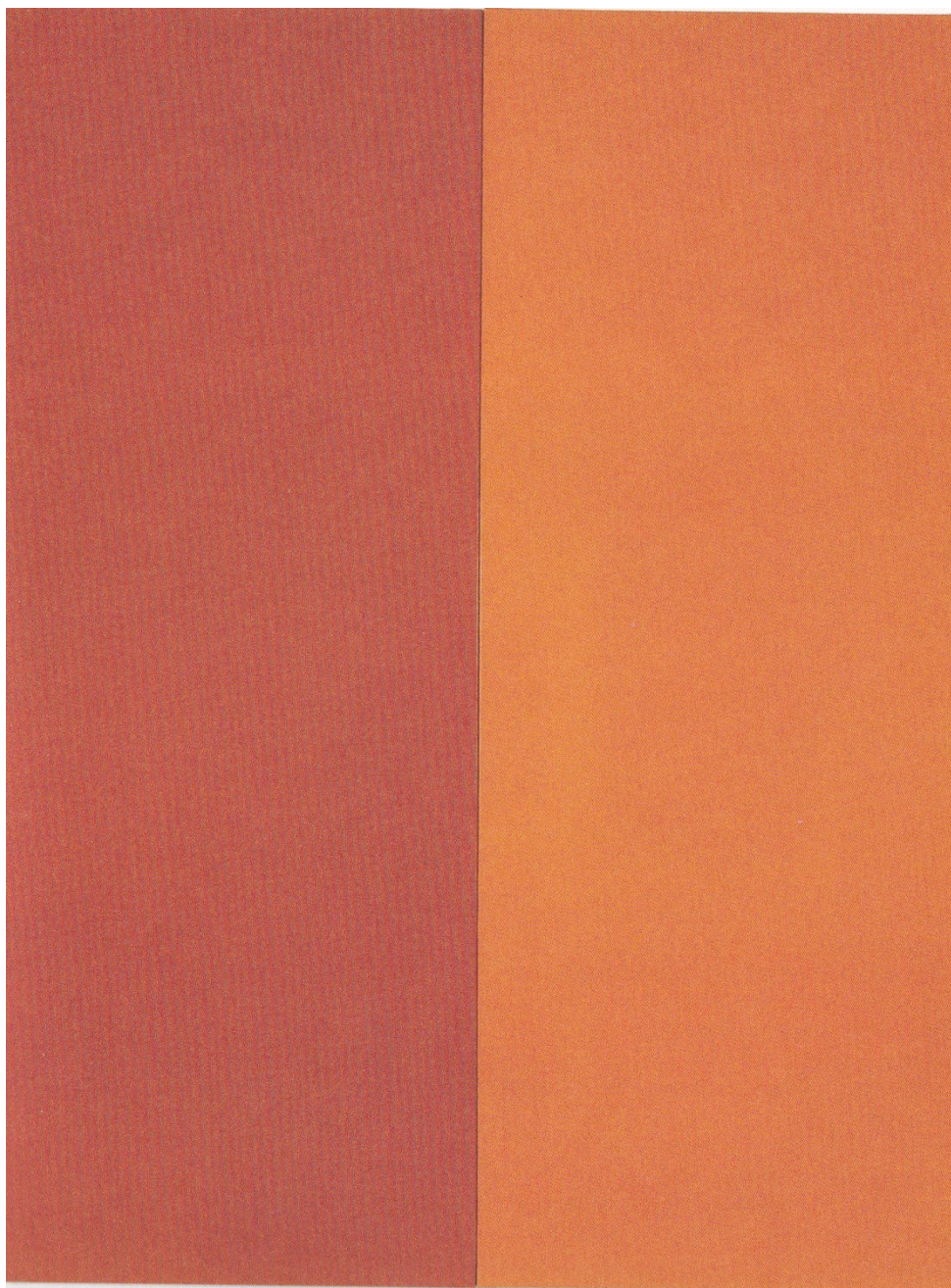
Cat. 16 *Rouge Bordeaux* par *Duco et Novémail* peinture glycérophtalique sous verre, 300 x 200 cm, localisation inconnue, 1986.



Cat. 17 Orange par Duco et Ripolin , huile sur toile, 180 x 150 m, collection de l'artiste, 1988.



Cat. 18 Bleu de France par Lefranc et Boirolac huile sur toile, 326 x 390 cm, collection Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris, 1992.



Cat. 19 *Mandarine* par *Duco et Ripolin*, peinture glycérophtalique sur toile, 250 x 220 cm, collection de l'artiste, 1994.

PAYSAGES REPEINTS



Cat. 20 *Nature morte and Still-life 1936-1977*, 16 x 26 cm, tempera sur huile sur toile, collection Eric Fabre, Paris. (Artiste peintre : M. Grandjean), 1977.



Cat. 21 *Landscape painting and beyond n°6* 270 x 420 cm. Liquitex sur poster contrecollé sur bois aggloméré, collection du FRAC Bourgogne, Dijon. (Photographie : Scandecor ; artiste peintre : M. Perrodin), 1986.



Cat. 22 Lavier donnant ses instructions au peintre, 1980.

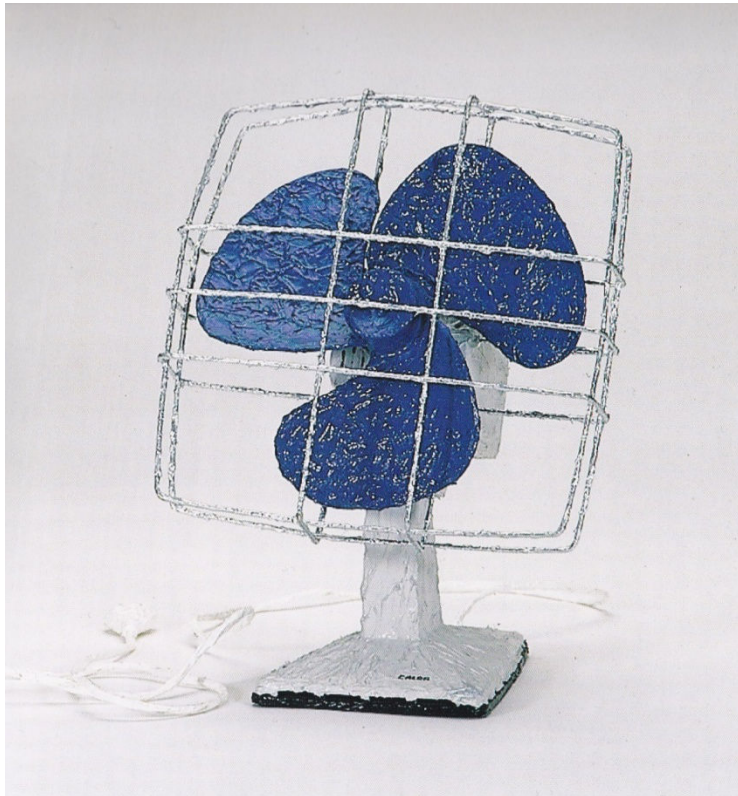


Cat. 23 *Landscape painting and beyond n°2*, collection S.J.B., Paris 1979.

OBJETS REPEINTS



Cat. 24 *Solid State*, peinture acrylique sur transistor, 40 x 26 x 8 cm, collection particulière, Milan, 1980.



Cat. 25 *Ventomatic* peinture acrylique sur ventilateur, 153 x 60 x 45 cm, collection Eric Fabre, Paris, 1982.



Cat. 26 *Star VP*, peinture acrylique sur échelle, 210 x 150, x 50 cm. Collection particulière, Genève, 1982.

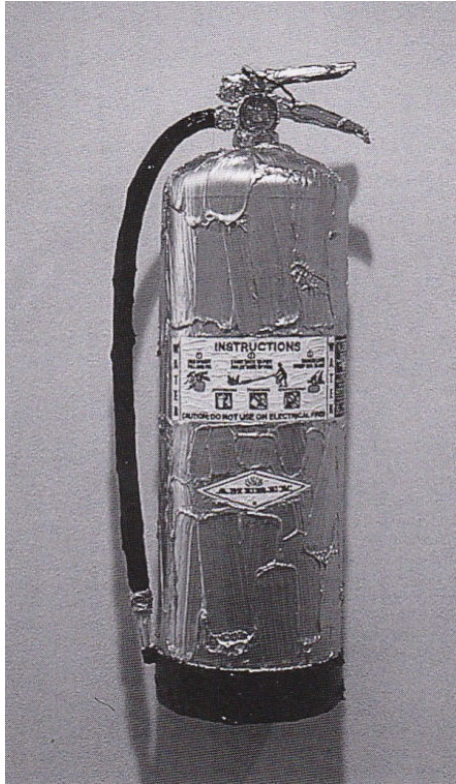


Cat. 27 *Westinghouse* peinture acrylique sur réfrigérateur, 145 x 71 x 61 cm ou 160 x 72 x 67 cm¹.
Collection Jean Brolly, Paris, Dépôt du Musée d'Art Moderne et contemporain, Strasbourg, 1981.



Cat. 28 *Fast* peinture acrylique sur carton, 218 x 110 x 70 cm, collection Michèle Lachowsky, Bruxelles, 1982.

¹ Les dimensions varient selon les ouvrages. Il semble qu'il ait pris un modèle légèrement différent pour un second exercice, et qu'il s'agit simplement d'un objet différent. L'œuvre et la description qui en découlent, cependant, n'en sont pas altérés outre mesure.



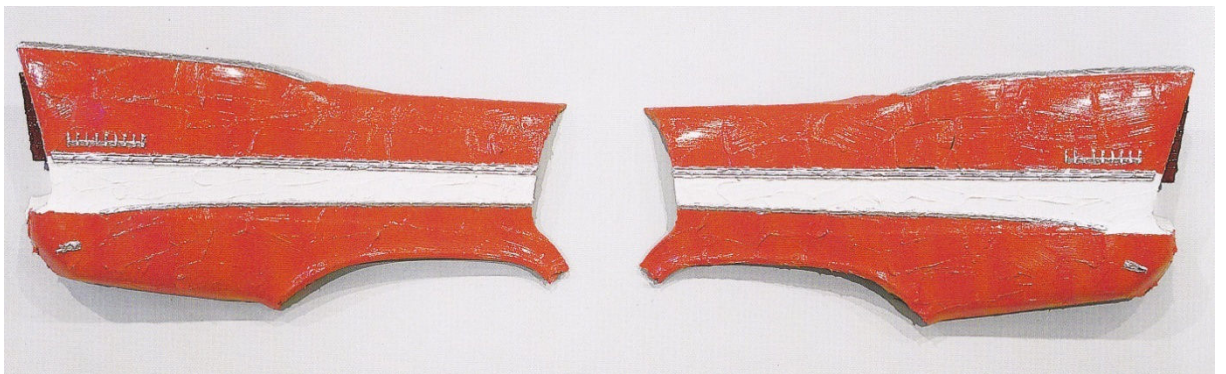
Cat. 29 Amerex peinture acrylique en extincteur, 61,5 x 23 x 18,5, cm. Collection Rosa Esman, New York, 1991.



Cat. 30 Sicli NC2, peinture acrylique sur extincteur, dimensions inconnues, localisation inconnue, 1980.



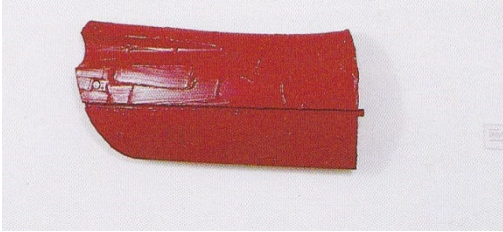
Cat. 31 *Intervoile*, acrylique sur toile, 210 x 352 cm. Collection particulière, 1989.



Cat. 32 *Chevrolet Bel-Air*, peinture acrylique sur tôle, 62 x 430 x 22 cm, collection particulière, Bruxelles, 1984.



Cat. 33 *Combi* peinture acrylique sur portière de camionnette, 135 x 115 x 28 cm, collection Robert Calle, Nîmes, 1984.



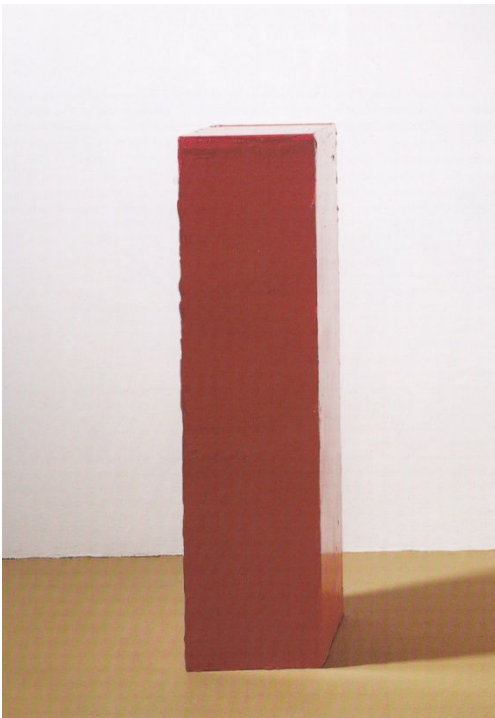
1. **Cat. 34 328 *GTB* Peinture acrylique sur tôle, 62 x 115 x 14 cm, Collection particulière, Neuchâtel, 1993.**



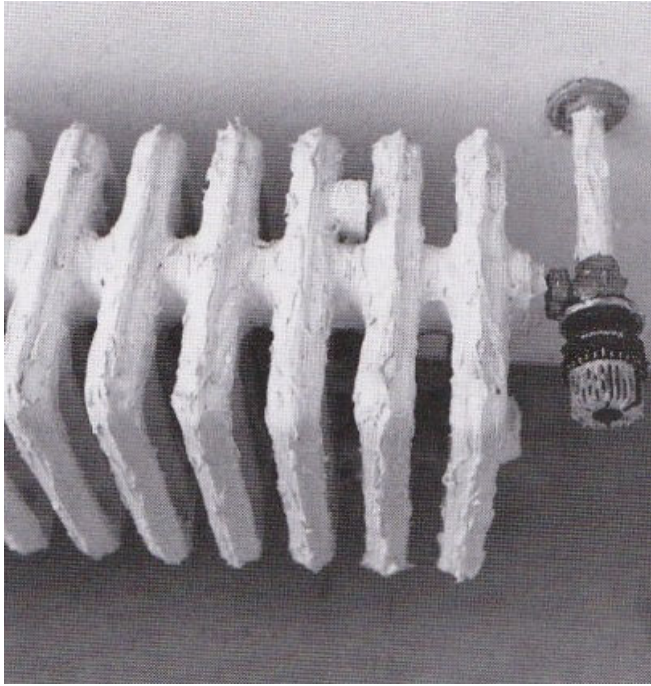
Cat. 35 *Peinture Moderne* peinture acrylique sur métal et bois, 193 x 48 x 38 cm, Musée d'art moderne, Saint-Etienne.(1984).et *Peinture Blanche* peinture acrylique sur plâtre et bois, 164 x 43 x 44,5 cm, collection Didier Krzentowski, Paris.(1984).



Cat. 36 *French Painting*, peinture acrylique sur livre et socle de bois, 108 x 31 x 31 cm, collection Françoise et Jean-Philippe Billarant, Paris, 1984.



Cat. 37 *Socle de peinture rouge*, bloc de peinture acrylique, 115 x 31 x 29 cm, collection de l'artiste, 1986.



Cat. 38 *Peinture acrylique sur radiateur* peinture acrylique sur radiateur, 115 x 31 x 29 cm, collection de l'artiste, 1982.



Cat. 39 *Peinture*, peinture acrylique sur vitre, 115 x 31 x 29 cm, collection de l'artiste, 1982.



Cat. 40 *Composition n°1*, peinture acrylique sur panneau routier, 80 x 80 cm, collection Le Consortium, Dijon, 1986.



Cat. 41 *Composition n°17*, peinture acrylique sur panneau routier, diamètre 100 cm, collection particulière, Paris, 1987.



Cat. 42 *Composition n°100*, peinture acrylique sur panneau routier, 110x 110 cm, collection particulière, Paris, 1990.



Cat. 43 *Composition n° 104*, peinture acrylique sur panneau routier, 143 x 125 cm, collection particulière, New-York, 1991.



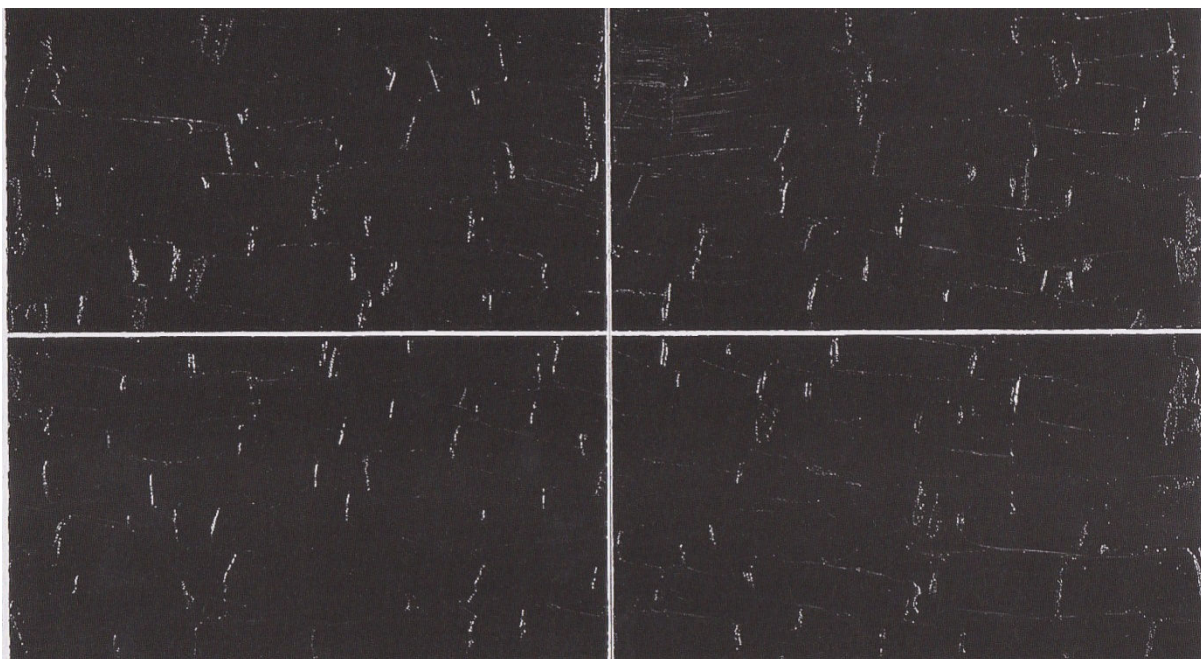
Cat. 44 *Gabriel Gaveau*, peinture acrylique sur piano, 200 x 154 x 105 cm, collection particulière, Bruxelles, 1981.



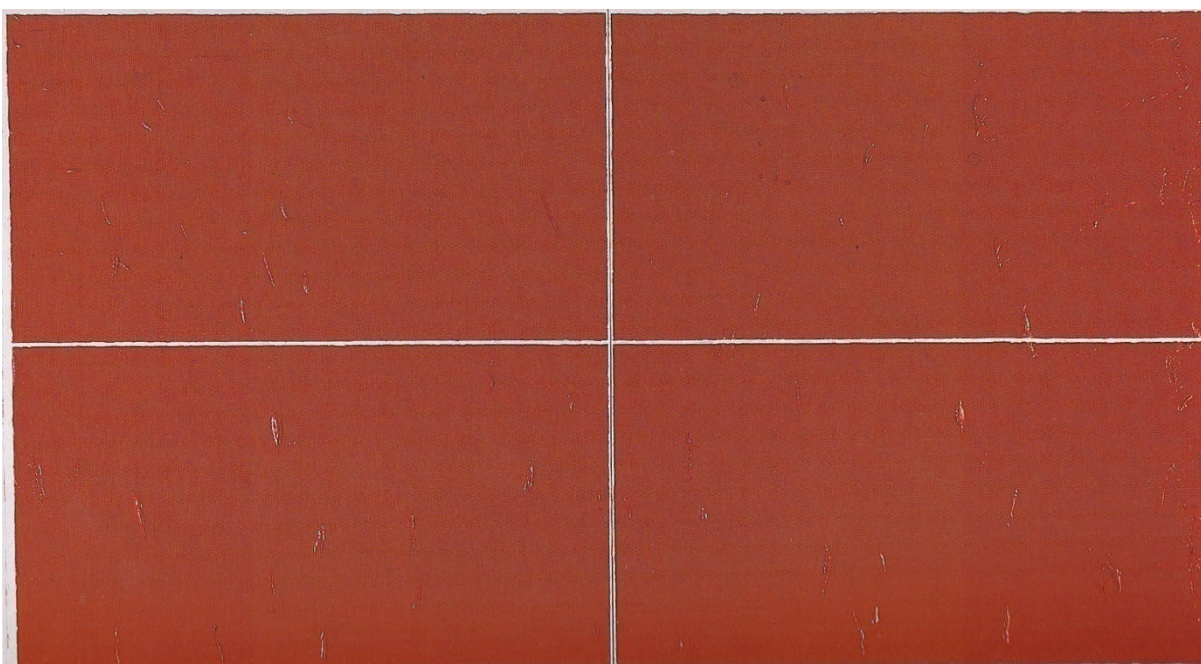
Cat. 45 Mercedes 190, peinture acrylique sur automobile, 142 x 160 x 475 cm, collection du Musée Mercedes-Benz, Stuttgart, 1990.



Cat. 46 Argo, peinture acrylique sur voilier, 800 x 1200 x 440 cm, Generali Foundations, Hambourg, 1994.



Cat. 47 *Green Phantom*, peinture acrylique sur bois, 152 x 274 x 109 cm, collection particulière, Los Angeles, 1988.



Cat. 48 *Dommay n°1*, peinture acrylique sur table de ping-pong, 153 x 274 x 7,5, collection Martina Deterrer, Francfort, 1990.

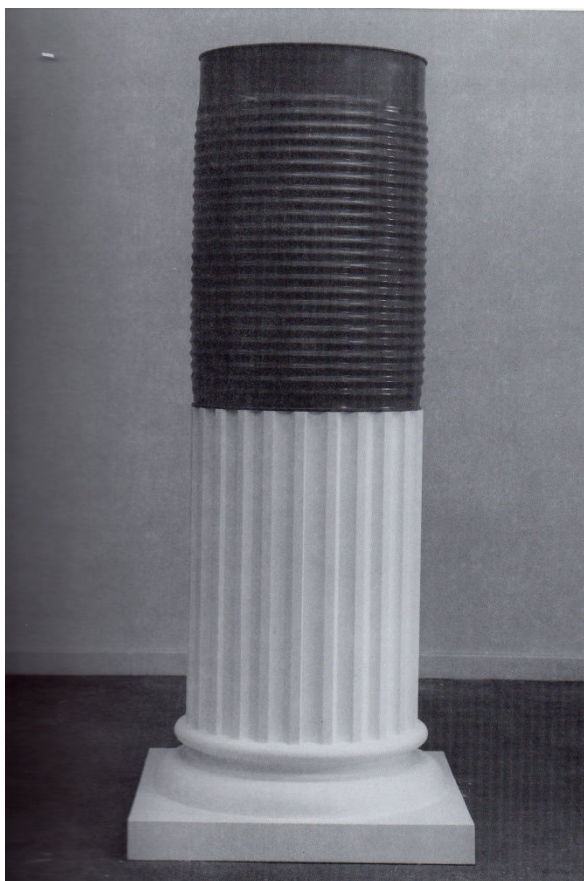
SUPERPOSITIONS



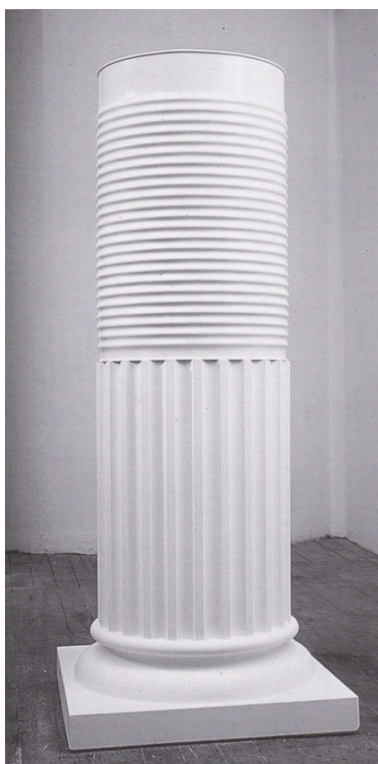
Cat. 49 *Brandt/Haffner*, réfrigérateur sur coffre-fort, 251 x 70 x 65 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984.



Cat. 50 *Brandt/Fichet-Bauche*, réfrigérateur sur coffre-fort, 198 X 101 x 80 cm, collection de l'artiste et Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, 1984.



Cat. 51 1/9, bidon métallique sur colonne en plâtre, dimensions inconnues, Boymans-van-Beuringen Museum, Rotterdam, 1985.



Cat. 52, 5/9, bidon métallique sur colonne en plâtre, Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, 1985.



Cat. 53 Ikea/Zanussi, armoire en bois sur congélateur, 263 x 110 x 63 cm, collection de l'artiste, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.



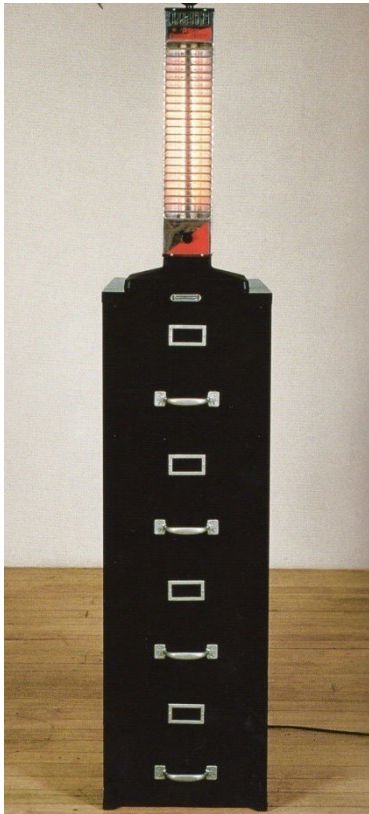
Cat. 54 Varese/Calder, installation sonore, sculpture, 1985.



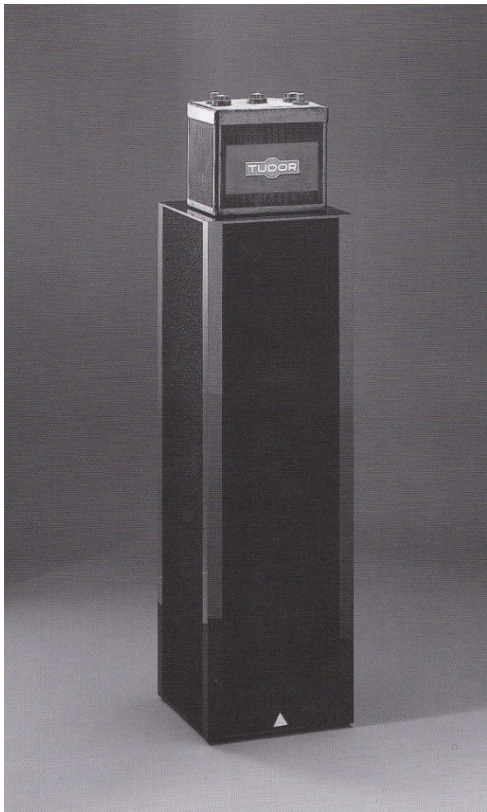
Cat. 55 Mozart/Calder, installation sonore et sculpture, Athénéum, Dijon, 1986.



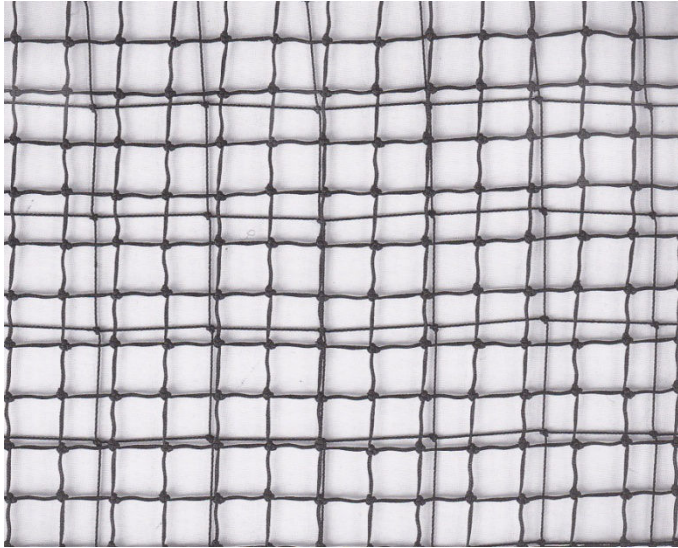
Cat. 56 Ellington/Girardon, installation sonore et sculpture, Athénéum, Dijon, 1986.



Cat. 57 Knapp Monarch/Solid Industries, radiateur sur classeur métallique, 190 x 50 x 60 cm, collection Martijn Sanders, Amsterdam, 1986.



Cat. 58 Tudor/Triangle, batterie automobile sur caisse acoustique et magnétophone, 124 x 30,5 x 30,5 cm, collection Christophe Durand-Ruel, Paris, 1985.



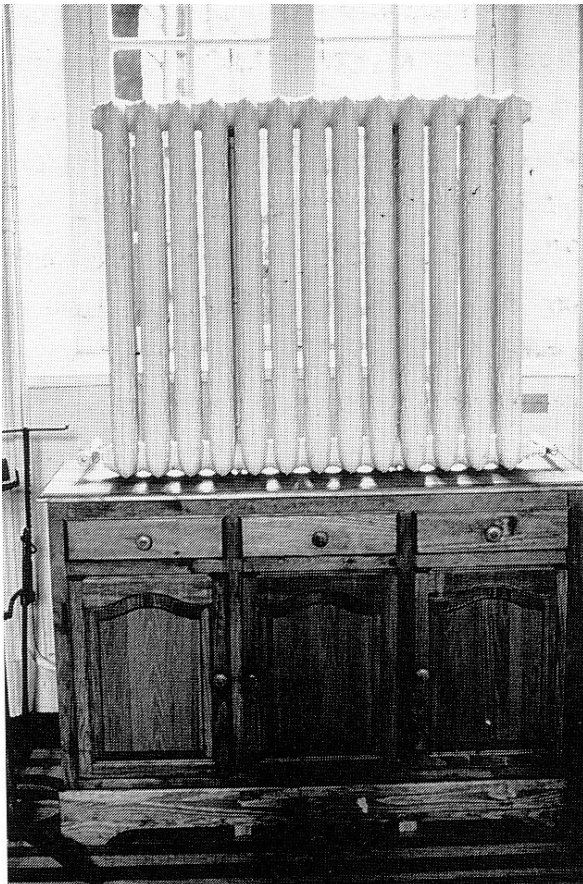
Cat. 59 *Tennis/Volley-ball (détail)*, filet de tennis sur filet de volley-ball, 112 x 302 x 10 cm, collection le Consortium, Dijon, 1987.



Cat. 60 *Privé/Mobi*, silo à grains sur garage métallique, 650 x 300 x 200 cm, Kroller-Muller Museum, Otterlo, 1987.



Cat. 61 *Anisa/CBS*, cylindre sur garage métallique, dimensions inconnues, localisation inconnue, 1985.



Cat. 62 *Idéal Standart/Conforama*, radiateur sur commode, 190 x 130 x 62 cm, Musée St-Denis, Reims, 1987.



Cat. 63 *Manutand/Kind*, rouleau de papier kraft sur classeur métallique, 227 x 135 x 95 cm, Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, 1987.



Cat. 64 *Philips dans Rue de Passy*, congélateur sur fauteuil, 190 x 110 x 50 cm, collection Daniel Templon, Paris, 1987.



Cat. 65 H/Zanussi, soc de charrue sur réfrigérateur, 165 x 55 x 90 cm, collection particulière, Zurich, 1988.



Cat. 66 Calder/Calder, sculpture sur radiateur, 130 x 85 x 38 cm, collection de l'artiste, 1988.



Cat. 67 *Pastel Furnitures/Sanyo*, fauteuil sur réfrigérateur, 228 x 54,7 x 59,7 cm, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, 1988.



Cat. 68 *Sambre et Meuse/Flambeau*, 1988, Enclume sur classeur métallique, 120 x 60 x 35 cm. FRAC Corse, Corte.



Cat. 69 *Hercules/Cole*, Enclume sur classeur métallique, 132 x 40 x 48 cm, collection de l'artiste, 1990.



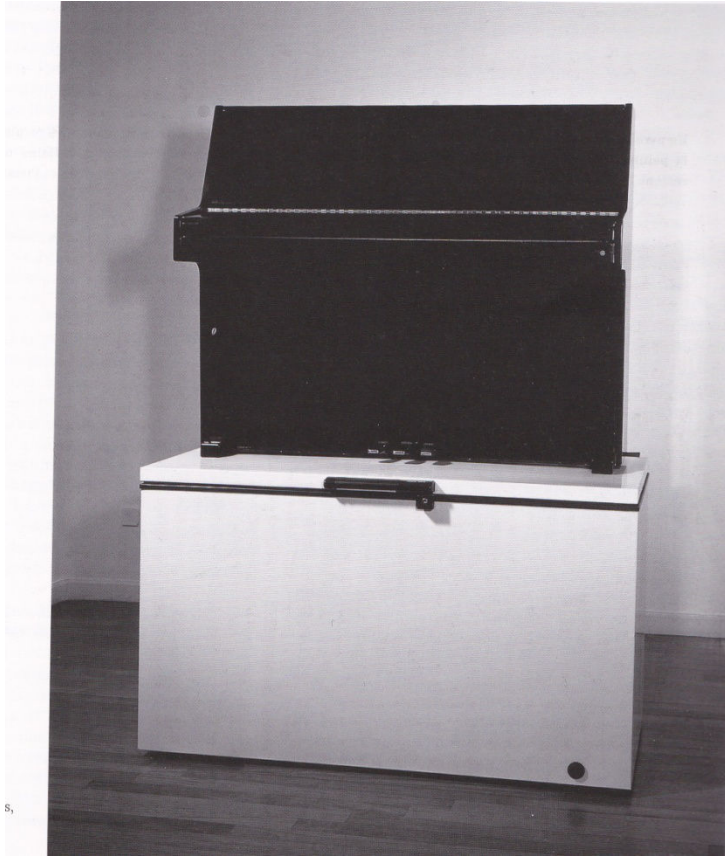
Cat. 70 *Beaunotte/Nevada*, pierre sur réfrigérateur, 161 x 55 x 60 cm, Galerie Isy Brachot, Bruxelles, Paris, 1989.



Cat. 71 Panton/ Faure, chaise sur réfrigérateur, 185 x 55 x 60 cm, collection Daniel Templon, Paris 1989.



Cat. 72 Panton/Arthur Martin, chaise sur réfrigérateur, 209 x 59 x 52, collection particulière, 1992.



Cat. 73 *Young Chang/Arthur Martin*, piano sur congélateur, 195 x 156 x 65 cm, coll. Massimo Minini, Bressi, 1990.



Cat. 74 *Argens/Decaux*, hélice de bateau sur toilettes publiques, 450 x 250 x 212, collection Villa Arson, Nice, 1990.



Cat. 75 Paulin/Planokind, siège sur meuble à plan métallique, 133,5 x 136 x 98 cm, FRAC Ile-de-France, Paris, 1992.



Cat. 76 Ferrari/Zanussi, Aile d'automobile sur réfrigérateur, 151 x 52 x 52 cm, Galerie Martina Detterer, Francfort, 1992.



Cat. 77 Prouvé/Faure, table sur congélateur, 155 x 200 x 60 cm, Galerie Jousse-Séguin, Paris, 1995.



Cat. 78 Xmas/Griffet, guirlandes décoratives sur camion-grue, 800 x 320 x 700 cm, 1997.



Cat. 79 Bertoia/Eames, chaise sur chaise, 78 x 82 x 85 cm, collection Didier Krzentowski, Paris, ed. 1/12, 2001.



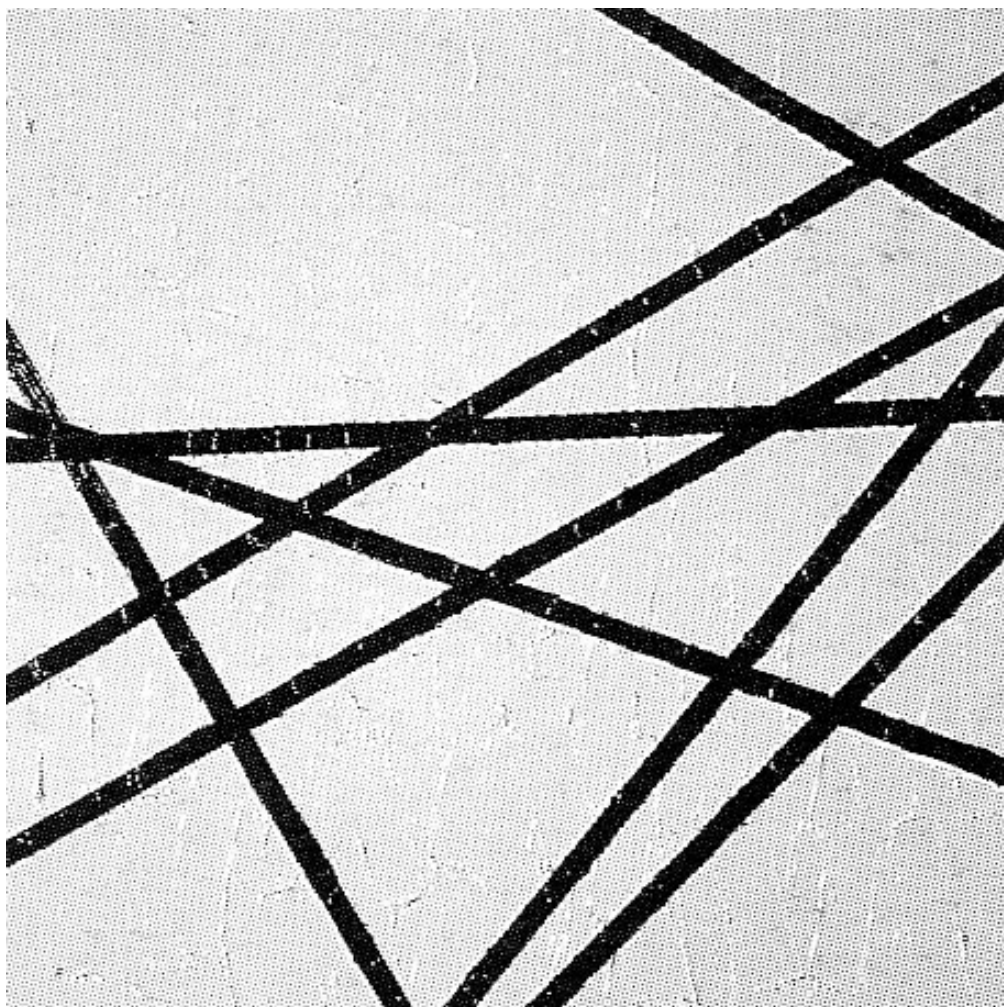
Cat. 80 Panton/Eames, chaise trouée, 82 x 48 x 45 cm, coll. Didier Krzentowski, 2001.



Cat. 81 *La Bocca/Bosch*, Canapé sur congélateur, 174 x 215 x 81 cm, galerie Kewering, Cologne, 2005.

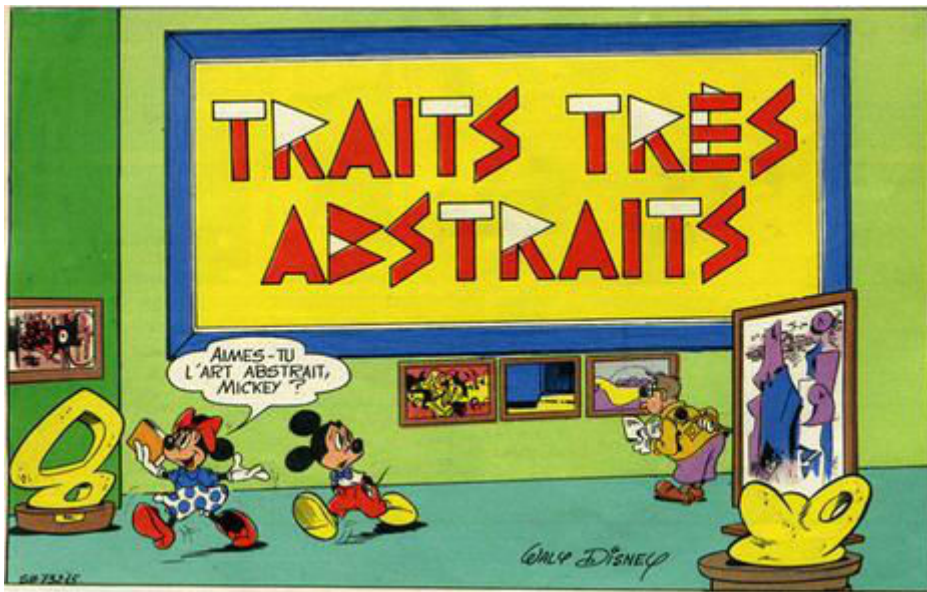


Cat. 82 *McCormick/Saxo*, machine agricole sur cabane de jardin, 451 x 330 x 210 cm, sculpture publique permanente, Anyang, Corée du Sud, 2007.



Cat. 83 *Lavier/Morellet*, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, Liliane et Michel Durand-Dessert, 1985.

WALT DISNEY
PRODUCTIONS



Cat. 84 Traits très abstraits, 1947.



Cat. 85 Walt Disney Productions n°1 1947-1987, aquatinte², 79 x 54 cm, Crown Pont Press, Sans Francisco, 1987.

² Une forme d'impression à l'eau-forte par laquelle on obtient différentes tonalités de couleur par morsure plus ou moins prolongée dans un bain d'acide.



Cat. 86 *Walt Disney Productions n°7, 1947-1984*, tondo en tirage cibachrome³, 100,2 cm de diamètre, Fonds national d'art contemporain et en dépôt au Carré d'art, musée d'Art contemporain de la ville de Nîmes, 1984.



Cat. 87 *Walt Disney Productions 1947-2001 n°21*, jet d'encre sur toile, 130 cm de diamètre, collection privée, Paris, 2001.

³ Il s'agit d'une technique d'impression photographique couleur depuis un film inversible, souvent une diapositive.



Cat. 88, *Walt Disney Productions n°1 1947-1985*, peinture sur résine de polyester, dimensions inconnues, 1985



Cat. 89 *Walt Disney Productions n°1 1947-1995*, peinture sur résine de polyester. 168 x 86 x 50 cm, Generali Fondation, Vienne, 1995.



Cat. 90 *Walt Disney Productions 1947-2001 n°10*, peinture sur résine de polyester, 166 x 286 x 43 cm, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2001.



Cat. 91 *Walt Disney Productions 1947-2008*, Résine et bois, 200 x 100 x 270 cm, collection de l'artiste, 2008.



Cat. 92 Image virtuelle de l'exposition, 1998.

TELEPEINTURES



Cat. 93 *Slide Painting*, projecteur, diapositive, dimensions variables, 1978.



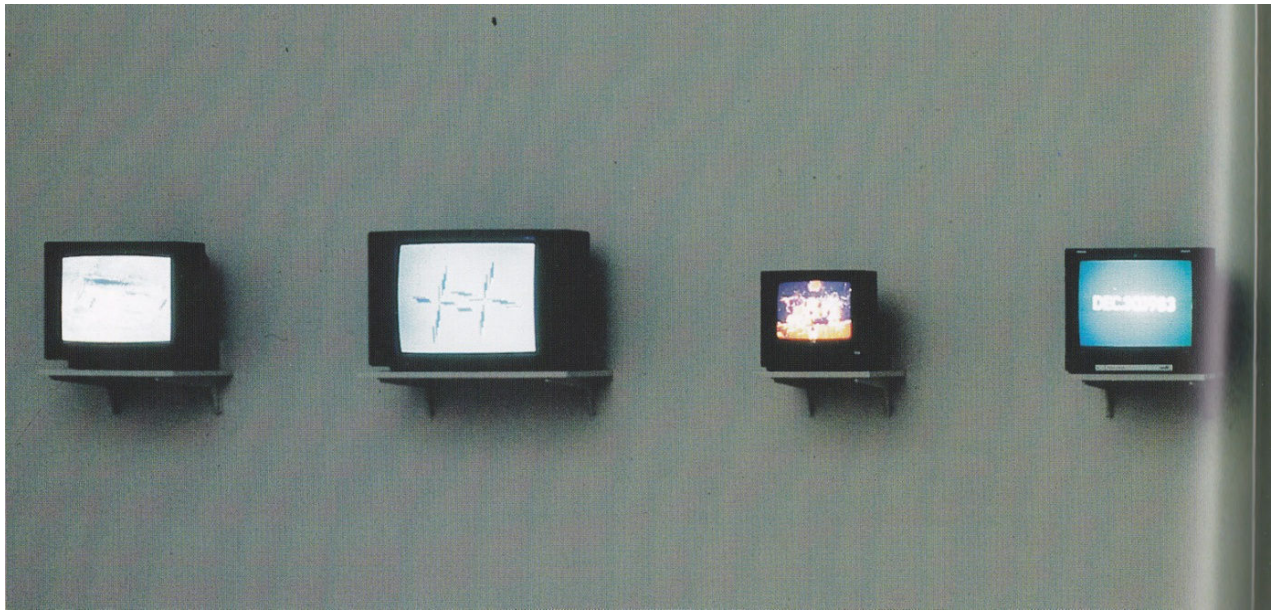
Cat. 94 *Cubist Movie*, projecteur super 8, film, 60 x 38 cm, collection privée, 1984.



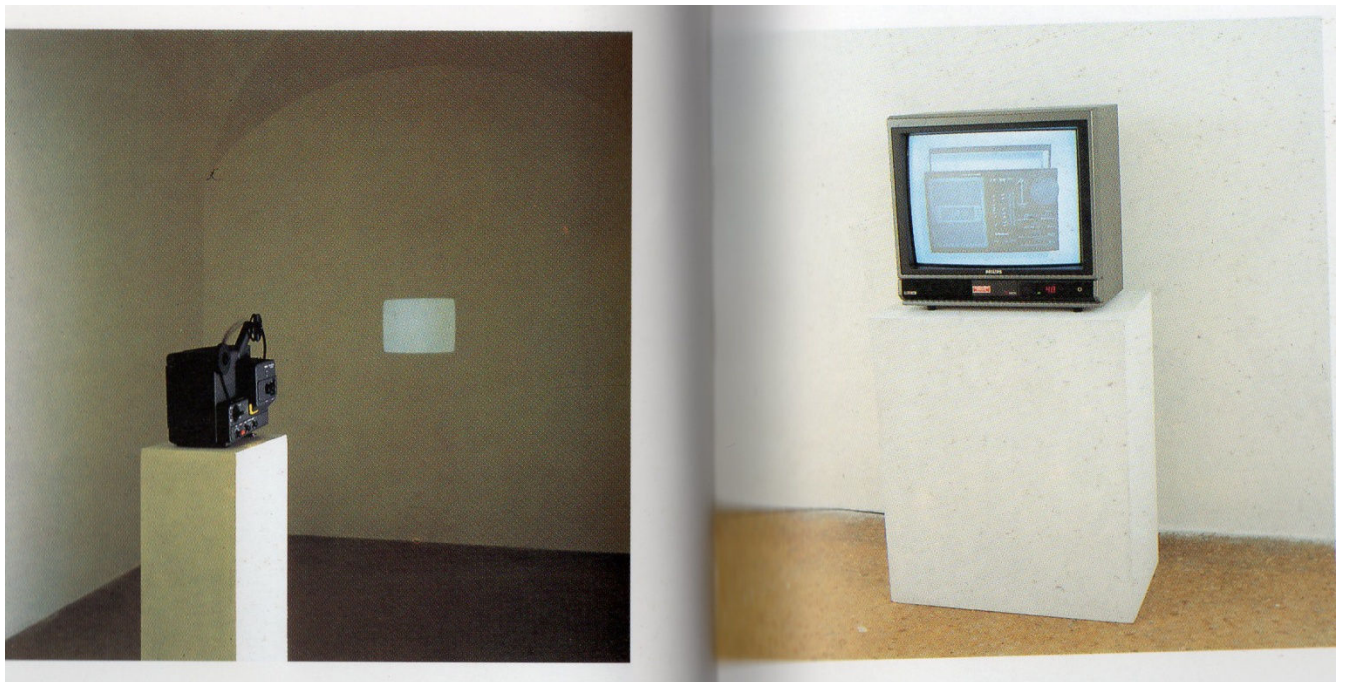
Cat. 95 *Four Darks in Red*, film 35 mm, collection Yvon Lambert, 2004, 2009, 2013



Cat. 96, *Accrochage n°2*, 4 projecteurs super 8, 1 projecteur 16 mm, installation au Consortium, Dijon, 1986.



Cat. 97 TV Painting, 7 téléviseurs, 7 magnétoscopes, 7 vidéocassettes, 1100 x 70 x 50 cm, installation au Consortium, Dijon, 1986.



Cat. 98 3+1, projecteurs super 8, films super 8, moniteur, magnéscope, bande vidéo et magnétophone, installation à la Galleria Locus Solu, Gênes, 1987.

FRAGMENTS ET

RECADRAGES



Cat. 99 *Relief-peinture n°1*, Fragment de façade de maison préfabriquée, 250 x 500 x 10 cm, collection du Musée d'art contemporain de Saint-Etienne, 1987.



Cat. 100 *Relief-peinture n°2*, fragment de façade de maison préfabriquée, 250 x 250 x 10 cm. Collection Claire et François Durand-Ruel, Paris, 1988.



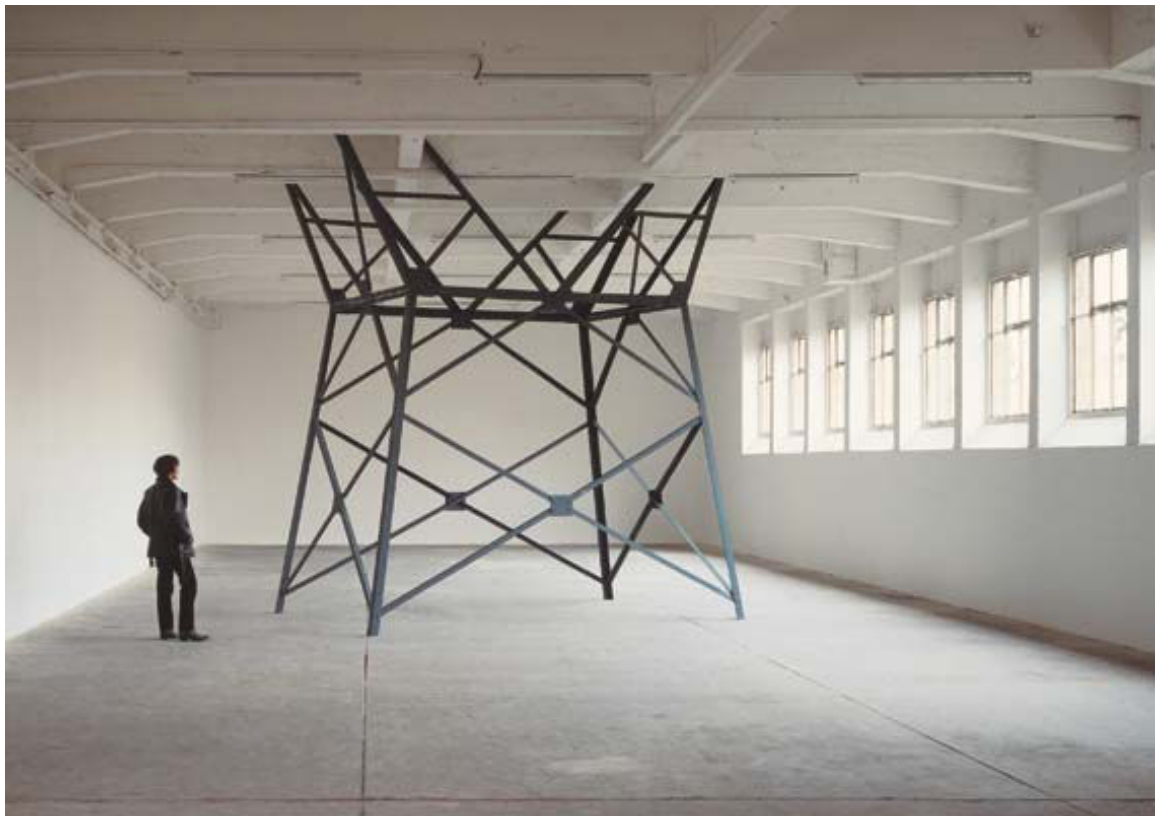
Cat. 101 *Photo-relief n°1*, métal, 160 x 240 x 35 cm, collection particulière, Paris, 1988.



Cat. 102 *Photo-relief n°2*, fragment de moissonneuse-batteuse, 260 x 245 x 255 cm, collection de l'artiste, 1991.



Cat. 103 HOLLYWOOD (détail), matière inconnue, dimensions inconnues, Biennale de Lyon, 2000.



Cat. 104 *Pylône-chat (détail)*, métal, 500 x 450 x 250 cm, Le Consortium, Dijon, 1993.



Cat. 105 *Photographie de Relief-peinture n°2*, 1991.

MIROIRS ET

VITRINES



Cat. 106 *Peinture*, peinture acrylique sur cadre et miroir, 163,5 x 128,5 cm, collection Didier Guichard, Paris, 1984.



Cat. 107 *Giudecca*, peinture acrylique sur cadre et miroir, 150 x 230 cm, collection de l'artiste, 1991.



Cat. 108 *Rue Louise Weiss*, jet d'encre sur toile, 145 x 124, collection de l'artiste, 1998.

READY DESTROYED



Cat. 109 *Giulietta*, automobile accidentée, 166 x 420 x 142 cm, Musée d'art contemporain de Strasbourg 1993.



Cat. 110, *Giulietta* (détail).



Cat. 113 *Mobymatic*, motocyclette accidentée, 125 x 85 x 60 cm, collection Castello di Rivoli, Milan, 1993.



Cat. 112 *Lothar*, peinture argentée sur pylône accidentée, 203 x 730 x 360 cm, collection CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000.

OBJETS SOCLES



Cat. 113 *JMB Classique*, , métal et bois, 28 x 10 x 7,5 cm, Collection François et Claire Durand-Ruel, Paris, 1994.



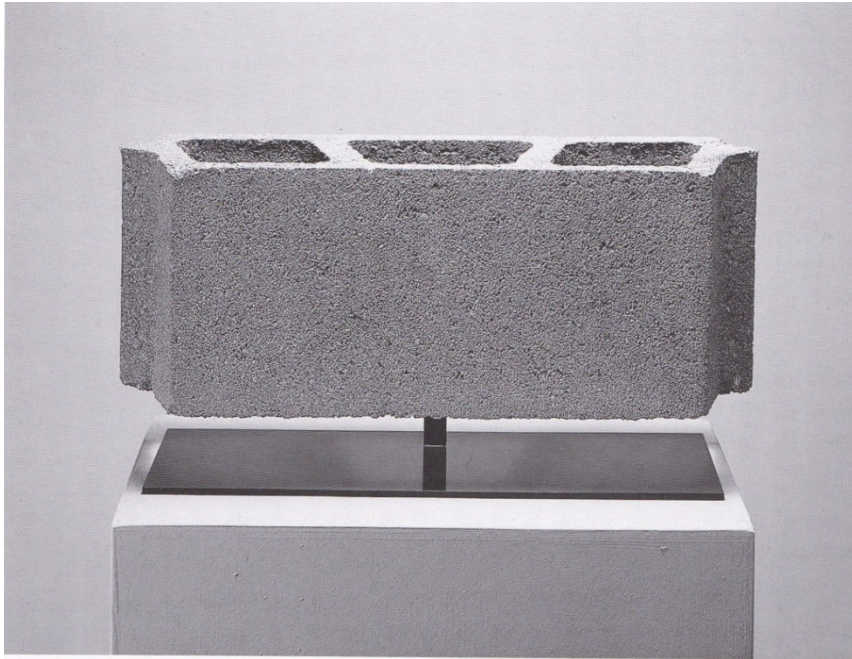
Cat. 114 *Teddy*, ours en peluche et métal, 51 x 18 x 17 cm, collection Laurent Nouvion, Monaco, 1994.



Cat. 115 *Bendix*, porte de réfrigérateur sur socle, 135 x 58 x 28 cm, Collection Philippe et Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison, 1994.



Cat. 116 *Teppaz*, porte-revues sur socle, 77 x 53 x 26 cm, collection privée, Paris, 1994.



Cat. 117 *Doras*, Parpaing de ciment sur socle de bronze, 20 X 14 X 40 cm, collection Massimo Minini, Brescia, 1995.



Cat. 118 *Chuck McTruck*, skateboard sur socle, 66 x 80 x 26 cm, collection de l'artiste, 1995.



Cat. 119 *Black & Decker*, taille-haie électrique sur socle en bronze patiné, 85 x 21 x 23 cm, collection Tommaso et Giuliana Setari, Paris, 2000.



Cat. 120 *Métabo*, peinture acrymique sur taille-haies sur socle, 2008.



Cat. 121 *Nautiraid*, kayak restauré sur socle, 40 x 85 x 500 cm, collection de l'artiste, 2002.



Cat. 122 *Nautiraid* (détail)



Cat. 123, *Embryo*, chaise de Marc Newson sur socle, 122 x 84 x 89 cm, collection privée, Paris, 2002.



Cat. 124 La frontalité des pièces.

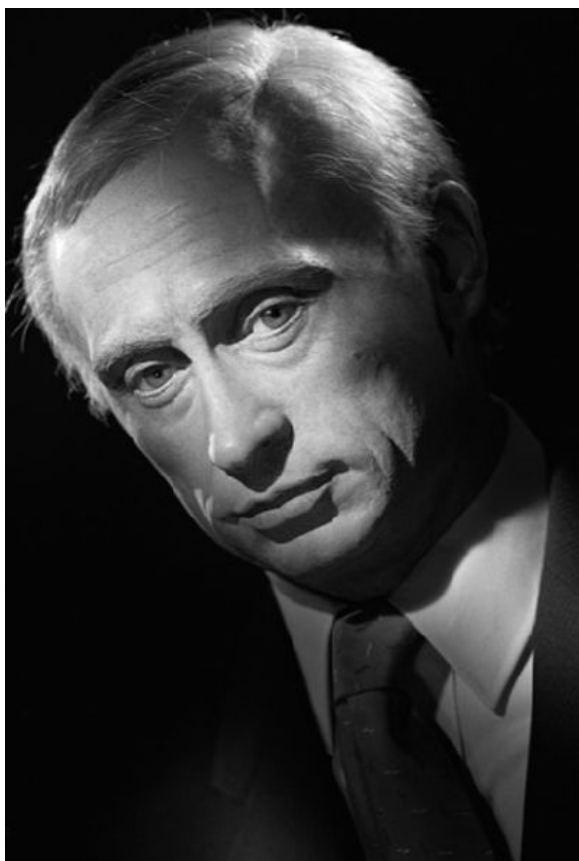
HARCOURT / GREVIN



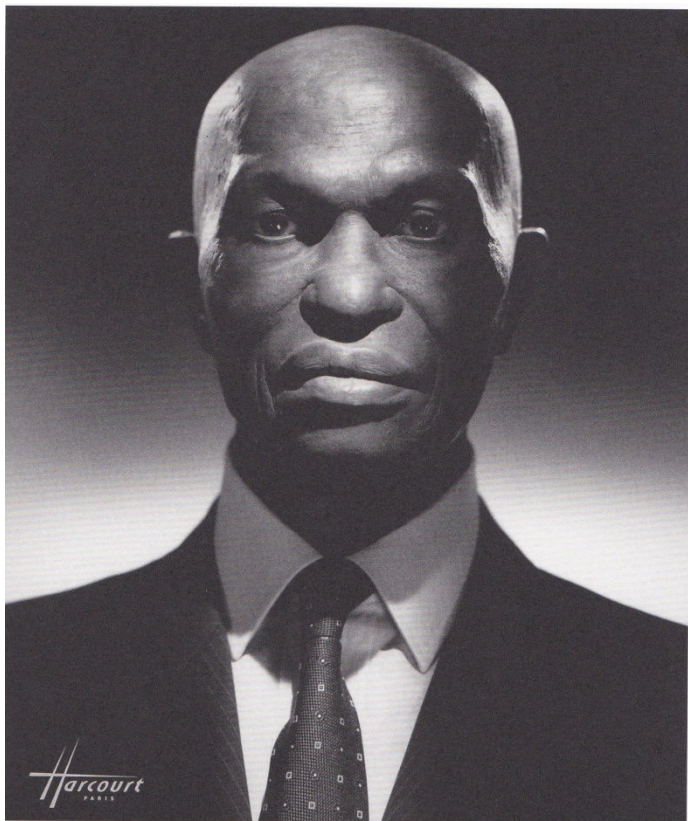
Cat. 125 *Harcourt/Grévin n° 4 (Roberto Benigni)*, 133 x 121 cm, tirage argentique sur papier, Galerie Yvon Lambert, 2002.



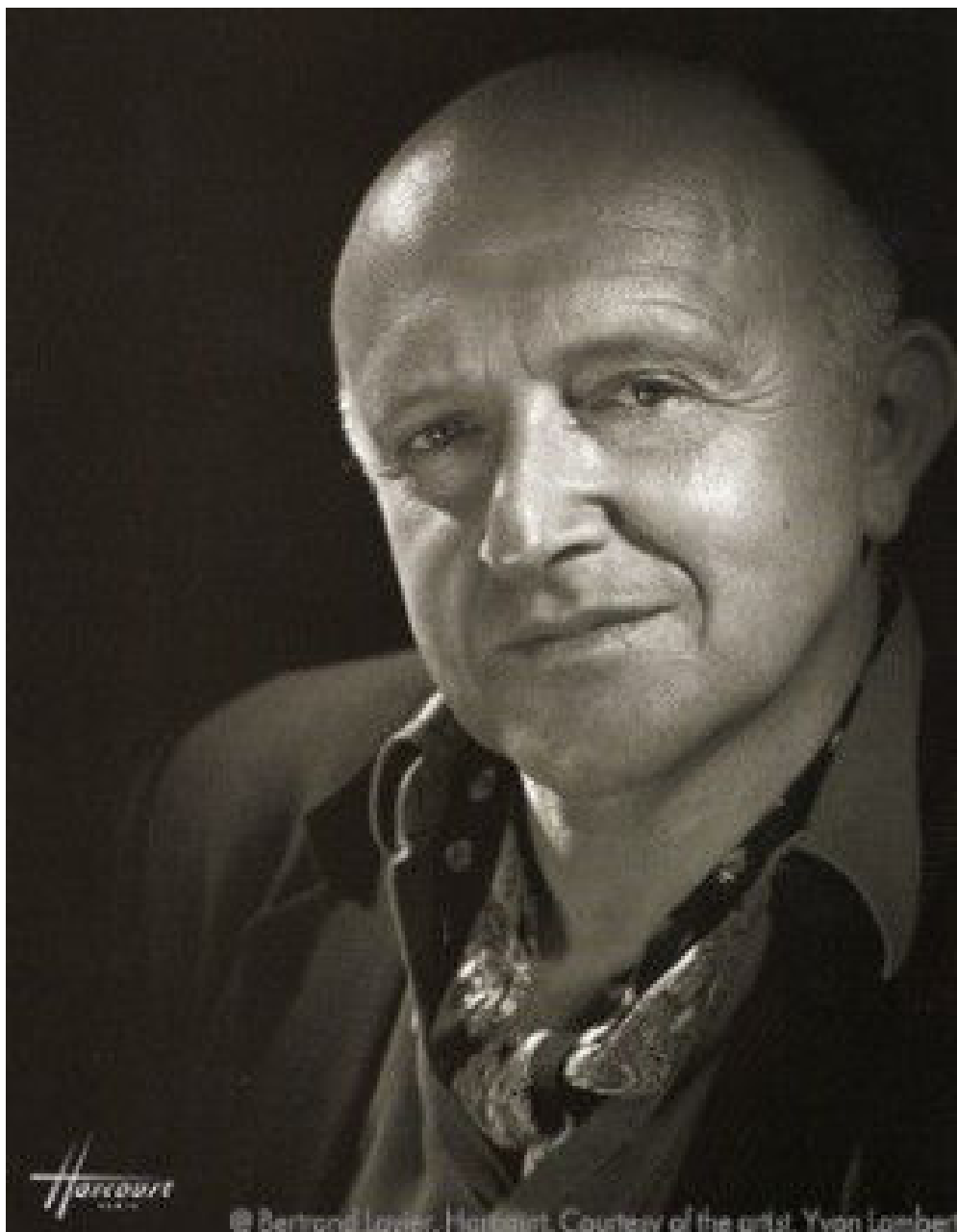
Cat. 126 *Harcourt/Grévin n°1 (Arnold Schwarzenegger)*, 133 x 121 cm, tirage argentique sur papier, Galerie Yvon Lambert, 2002.



Cat. 127 *Harcourt/Grévin n°5 (Vladimir Poutine)*, 133 x 121 cm, tirage argentique sur papier, Galerie Yvon Lambert, 2002.

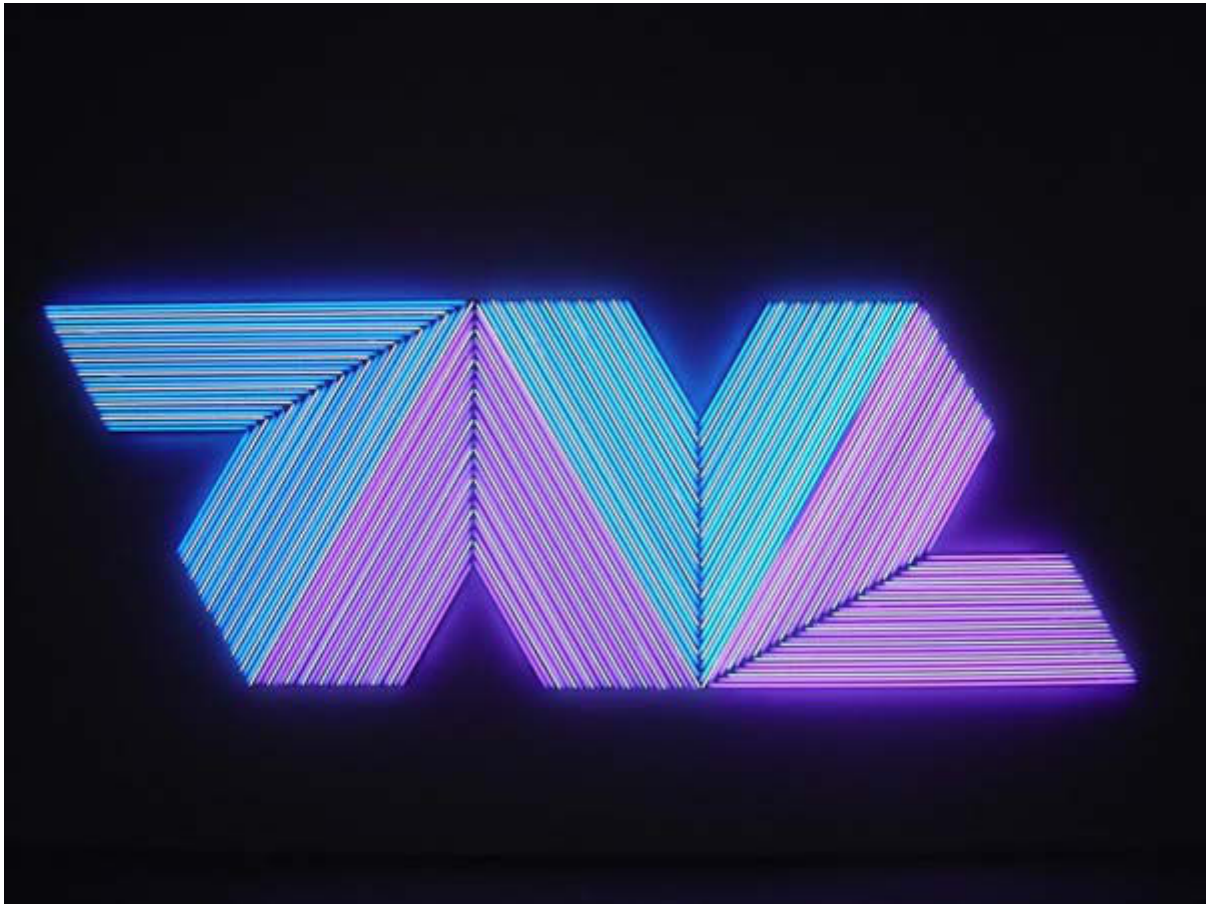


Cat. 128 *Harcourt/Grévin n°3 (Président Wadé)*, , 133 x 121 cm, tirage argentique sur papier, Galerie Yvon Lambert, 2002.



Cat. 129 Bertrand Lavier par Harcourt, Yvon Lambert, 1998.

NEONS



Cat. 130 *Empress of India II*, tubes de néons, 196 x 580 cm, collection LVMH, 2005.



Cat. 131 *Ouray II*, tubes en néon, 200 x 200 cm, collection Dominique Perrault, 2004.



Cat. 132 *Ifafa III*, tubes en néon, 200 x 300 cm, collection François Pinault., 2003.



Cat. 133 *Fontaine*, tuyaux d'arrosage et pompes, installation, Villa Médicis, Rome, 2000.

ŒUVRES

MENTIONNEES



Fig. 1 ARMAN, Pour l'œil, Tubes de Peintures dans du Ploy/Plexi 120 x 100 cm, 1965.



Fig. 2 BOETTI A., Rosso Palermo 511 52 67, acrylique sur tôle, 65 x 68 cm, Frac Loire, 1967.



Fig. 3 BRANCUSI C., *Prométhée*, bronze, 17,7 cm, collection privée, 1911.

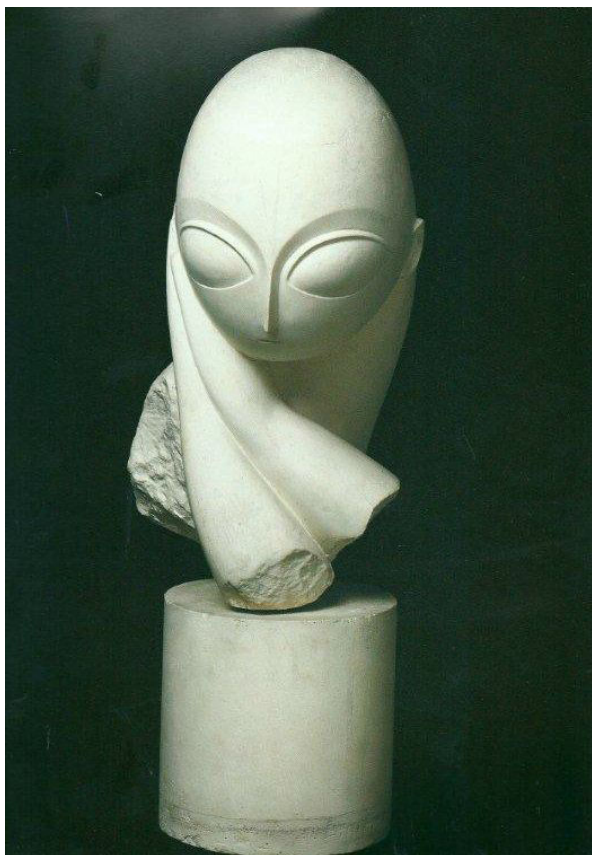


Fig. 4 BRANCUSI C., *Mademoiselle Pogany*, plâtre, 17,5 x 19 cm, Centre Georges Pompidou, 1912-1913.



Fig. 5 BRANCUSI C., *Princesse X*, bronze poli, 57.5 × 40.7 × 22.9 cm, Philadelphia Museum of Art, 1915-1916.



Fig. 6 BRANCUSI C., *La chimère*, bois, 153 x 21,9 x 24,1 cm, Philadelphian Art Museum, 1915-1918.



Fig. 7 BRANCUSI C., *Cariatide -chat*, bois, 125 x 29 x 60 cm, MNAM, Centre Georges Pompidou. 1916-1923.



Fig. 8 BRANCUSI C., *Nouveau-né*, marbre, 14.6 x 14 x 21.6 cm, localisation inconnue, 1920.

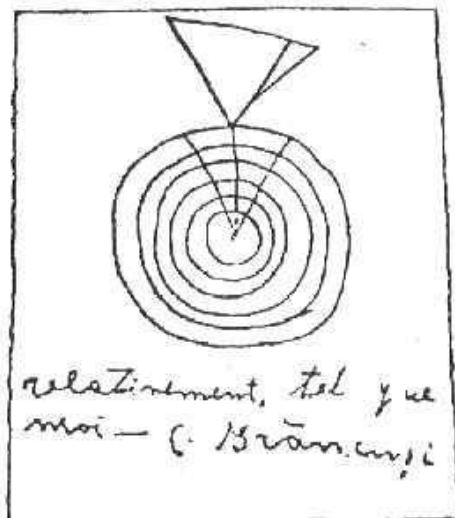


Fig. 9 BRANCUSI C. *Relativement tel que moi*, 28,7 x 25 cm, collection privée, date inconnue.



Fig. 10 CRAGG T., *New stones – newton's tones*, plastic, 330 x 235, collection privée, 1978.



Fig. 11 DE ANDREA J., *Allegory : after Courbet*, Art Gallery of Western Australia, 1988.



Fig. 12 DINE J., *Studio, Red Devil Color Chart 1*, huile sur toile, 213 x 152 cm, MOMA, New York, 1963.



Fig. 13 DUCHAMP M., *Roue de Bicyclette*, roue métallique montée sur un tabouret en bois peint, 128,5 cm, MOMA, New-York, 1913.



Fig. 14 DUCHAMP M., *Nu descendant un escalier n° 2*, huile sur toile, 147x89, 2 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphie 1912.

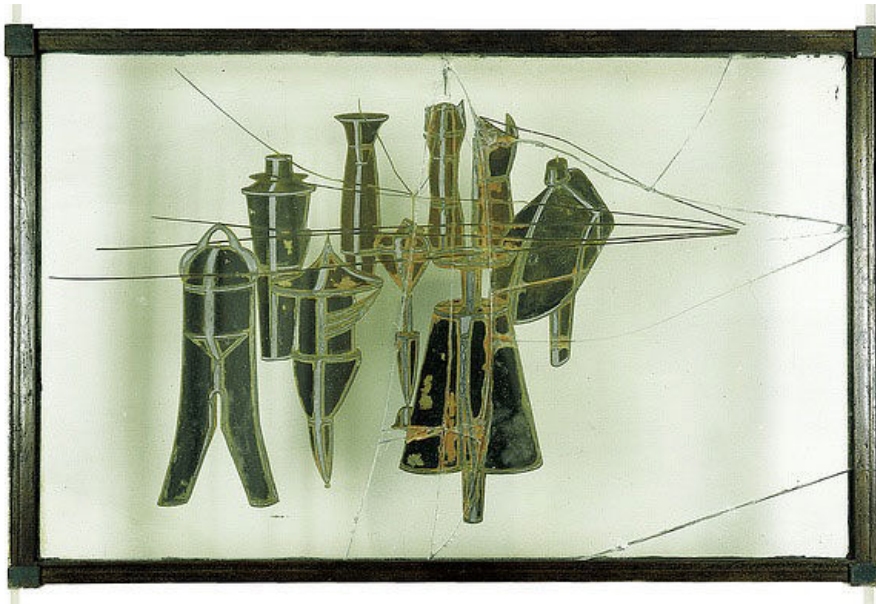


Fig. 15 DUCHAMP M., *Neufs Moules Mâlic*, 1913-1915, verre, plomb, peinture à l'huile, acier vernis, 66x101, 2 cm.



Fig. 16 DUCHAMP M., *Trois stoppages étalon et leurs règles à tracer*, trois fils fixés sur des bandes de toile collées sur verre, rangés dans une boîte de jeu de croquet, 40x130x90 cm, MOMA, New-York, 1913-1914.



Fig. 17 DUCHAMP M., *Pharmacie*, huile sur toile, 26,2 x 19x3, Philadelphian Museum of Art, Philadelphie, 1914.

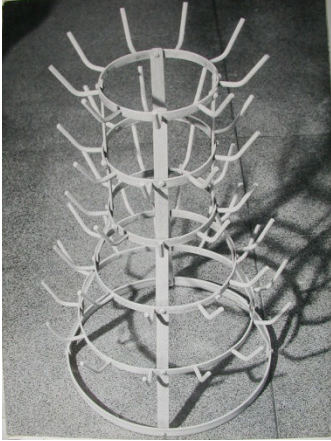


Fig. 18 DUCHAMP M., *Hérisson*, porte-bouteilles en fer galvanisé d'environ 64x42 cm, original perdu, 1914.

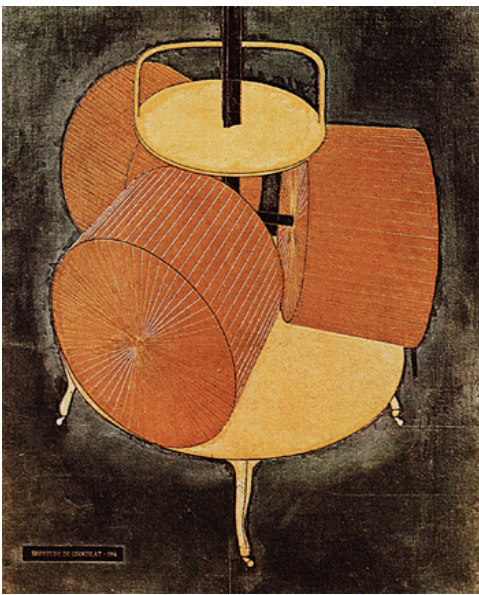


Fig. 19 DUCHAMP M., *La Broyeuse de Chocolat n°2*, huile et fil sur toile, 65x54 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1914.

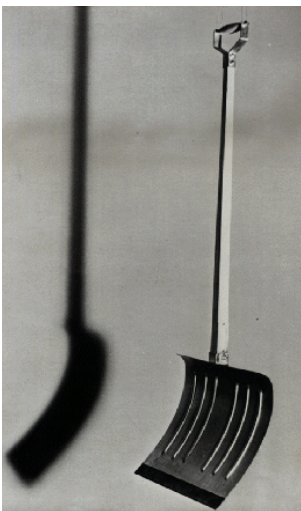


Fig. 20 DUCHAMP M., *In advance of the broken Arm*, pelle en bois et fer galvanisé, 121,3 cm, New Haven, Yale Center of British Art, 1915.

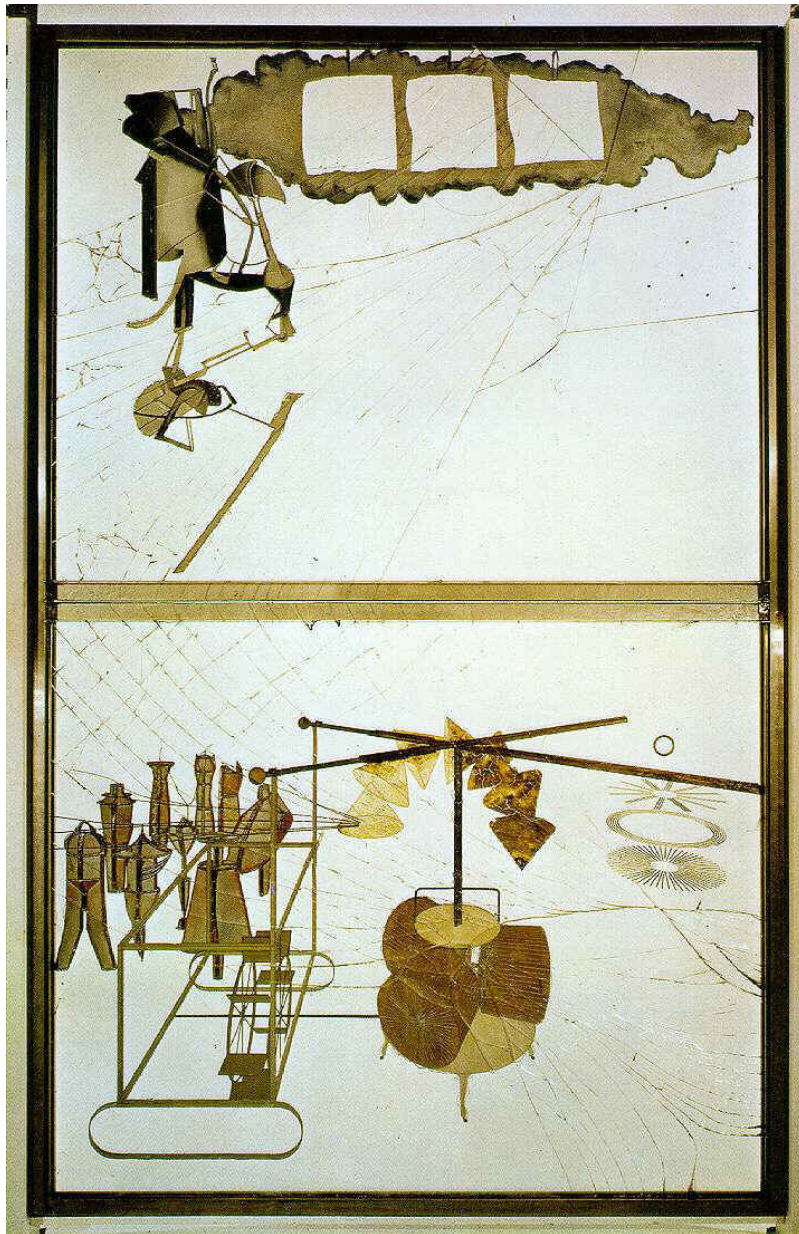


Fig. 21 DUCHAMP M., *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ou le Grand Verre*, huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur deux plaques de verre (brisées), 272,5x175,8 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1915-1923.

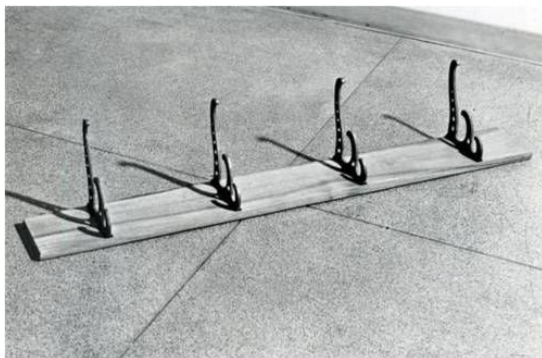


Fig. 22 DUCHAMP M., *Trébuchet*, porte-manteau en bois et métal, environ 100x19x3 cm, 1917.



Fig. 23 DUCHAMP M., *Fontaine*, urinoir, 36 x 48 x 61 cm, original perdu, 1917.



Fig. 24 DUCHAMP M., *Fontaine* suspendue dans l'atelier de Marcel Duchamp, 1917 ou 1918.



Fig. 25 DUCHAMP M., *Tu m'*, huile et crayon sur toile, écouvillon, épingles à nourrice, écrou, 69,8x303 cm, Museum of Modern Art, New-York, vers 1918.



Fig. 26 DUCHAMP M., *L.H.O.O.Q.*, crayon sur papier, 19,7x 12,4 cm, Collection particulière, 1919.

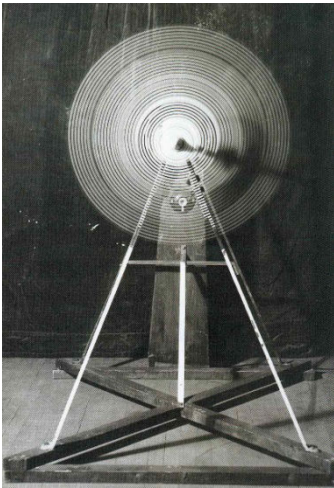


Fig. 27 DUCHAMP M., *Rotative plaques verre*, série de cinq plaques de verre constituant un seul dessin circulaire, fait de lignes blanches et noires, moteur, support métallique, Yale University Art Gallery, New Haven, 1920.



Fig. 28 DUCHAMP M., *La boîte-en-valise*, boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres,, 40,7x38,1x10,2 cm, boîte déployée pour présentation : 102 x 90 x 39,5 cm, 1936-1941/1968.



Fig. 29 DUCHAMP M., *Paysage fautif*, sperme sur satin, collection privée, dimensions inconnues, 1946.



Fig. 30 DUCHAMP M., *Feuille de vigne femelle*, plâtre galvanisé, 8,5x13x11,5 cm, Tate Gallery, Londres, 1950.



Fig. 31 DUCHAMP M., *Objet-dard*, plâtre galvanisé avec incrustation d'un filet de plomb, 7,8 x 19,7 x 9 cm, MNAM, Paris, 1951.



Fig. 32 DUCHAMP M. , *Torture morte*, mouches artificielles collées sur plâtre peint, boîte en bois et verre, 29,5x13,4x10,3 cm, MNAM, Paris, 1959.

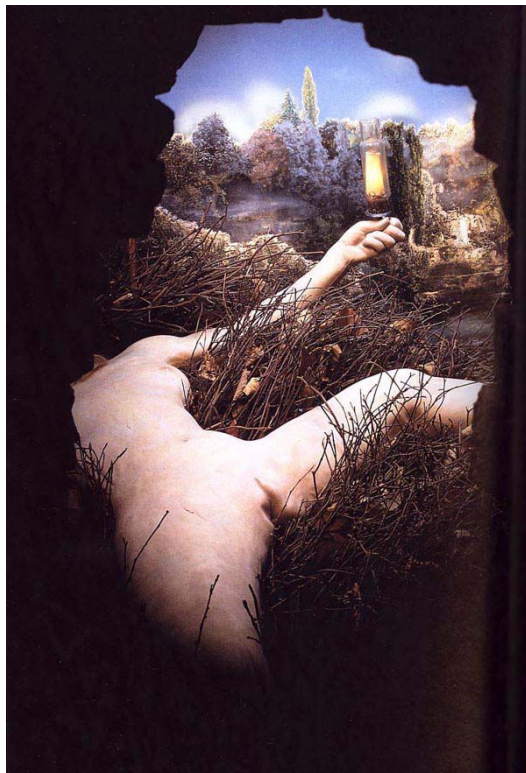


Fig. 33 DUCHAMP M., *Etant donné : 1) la chute d'eau 2) le gaz d'éclairage*, technique mixte, 242,6x 177,8 x 124,5 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1946-1966.



Fig. 34 Une spectatrice de "Etants donnés ..."



Fig. 35 FISCHLI & WEISS, *A New day Begins*, technique mixte, dimensions inconnues, collection privée, 1985.



Fig. 36 FLAVIN D., *Diagonal to the MAY 25 (to Constantin Brancusi)*, tube fluorescent, 244 cm, Dia Art Foundation, 1963.



Fig. 37 JOHNS J., *Flashlight*, bronze, 12,7 x 10, x 20,3 cm, Walker Art Center, New York, 1960.



Fig. 38 JOHNS J., *Painted Bronze Ale Cans*, bronze, 14 x 20.3 x 12.1 cm, Kunstmuseum, Bâle, 1960.



Fig. 39 KOSUTH J., *One and Three Chairs*, technique mixte, installation, 200 x 271 x 44 cm, MNAM, Paris, 1965.



Fig. 40 LEWITT, S., *Tower*, émail cuit sur aluminium, dimensions inconnues, Figge Art Museum, Davenport, 1984.



Fig. 41 LICHTENSTEIN R., *Look Mickey !*, huile sur toile, 122 x 175, National Gallery of Art, Washington, 1961.



Fig. 42 LICHTENSTEIN R., *Brushstrokes*, graphite, acrylique sur papier, 56 x 72 cm, MOCA, New York, 1966-1968.

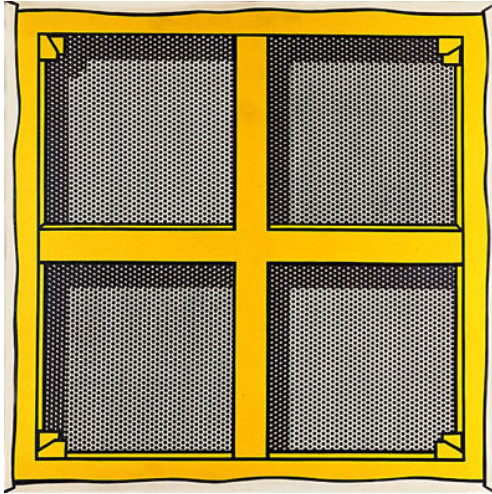


Fig. 43 LICHTENSTEIN R., *Stretcher Frame with Cross Bars III*, huile et magna sur toile, 121.9 x 142.2 cm, collection privée, 1968.

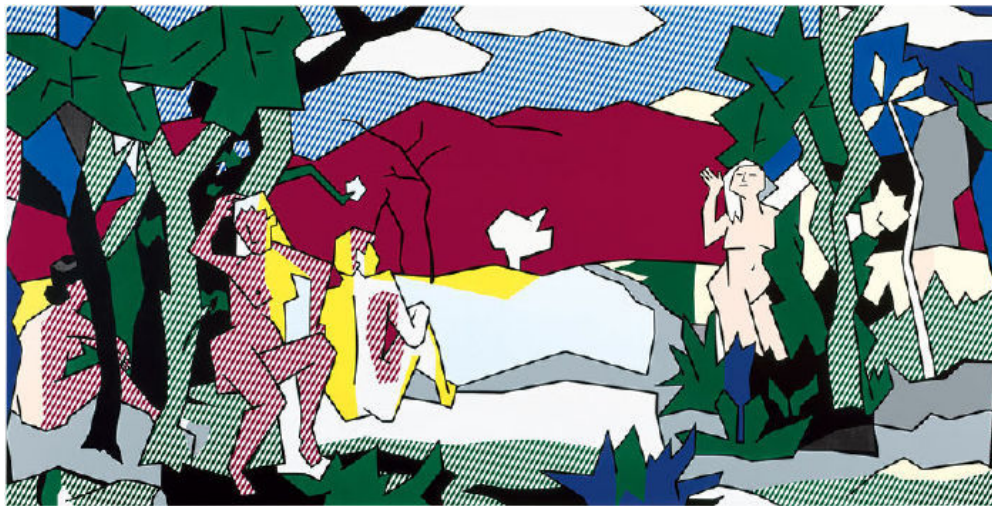


Fig. 44 LICHTENSTEIN R., *White Tree*, huile et magna sur toile, 267 x 535 cm, Estate of Roy Lichtenstein, 1980.



Fig. 45 LONG R., *A Line Made By Walking (photography)*, photographie, 37,5 x 32,4 cm, Tate Modern, Londres, 1967.



Fig. 46 MAGRITTE R., *La condition humaine*, huile sur toile, 100 x 81 cm, National Gallery of Art, Washington, 1935.



Fig. 47 MARDEN B., *For Pearl*, acrylique sur panneau, 244 x 244 cm, collection privée, 1970.

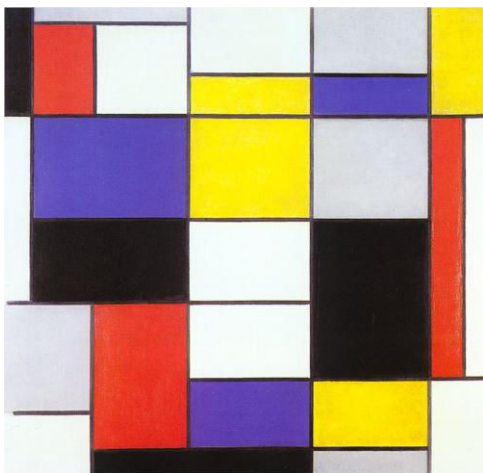


Fig. 48 MONDRIAN P., *Composition*, huile sur toile, 91 x 91 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 1919-1920.



Fig. 49 NEWSON M., *Embryo*, 1988.



Fig. 50 OLDENBURG C., *Typewriter (ghost version)*, vinyle, plexiglas, nylon, 71 x 76.2 x 20.2 cm, collection privée, 1963.



Fig. 51 OLDENBURG C., *Soft Toilet*, bois, vinyle, plexiglas, 141 x 71.8 x 76.2 cm, Whitney Museum, New York, 1966.



Fig. 52 OLDENBURG C., *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, acier corten, 740 x 760 x 330 cm, Yale University, 1969.



Fig. 53 OLDENBURG C., *Clothespin*, acier corten, 1400 x 373 x 137 cm, ville de Philadelphie, 1976.



Fig. 54 PICASSO P., *Figure (Projet de monument à Apollinaire)*, fil de fer et tôle, 37,5 x 10 x 19 cm, MNAM, Paris, 1928.



Fig. 55 RAUSCHENBERG R., *Erased de Kooning*, traces de graphite sur papier, 64 x 57 x 1,25 cm, MOMA, San Francisco, 1953.

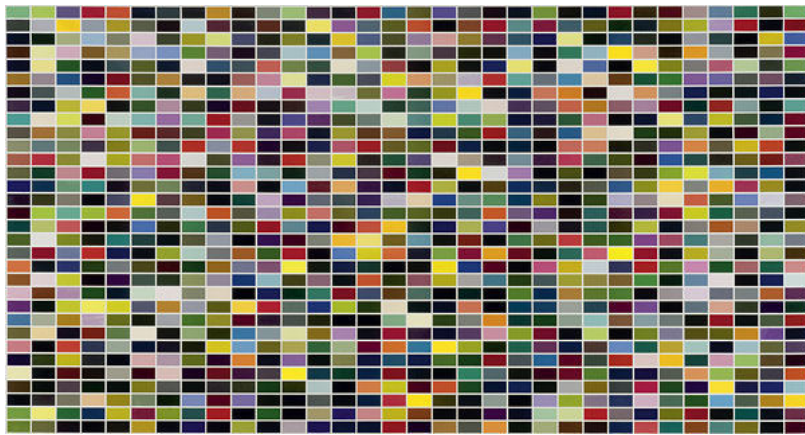


Fig. 56 RICHTER G., *1 024 Farben [1 024 Couleurs]* (CR 350-3), laque sur toile, 254 x 478 cm, MNAM, Paris, 1973.



Fig. 57 RIPPS, R., *Galaxy*, huile et cire sur tissu et bois, 33 x 80 x 17 cm, Montclair Art Museum, Montclair, 1978.



Fig. 58 SMITHSON R., *Asphalt Rundown*, œuvre éphémère, Rome, 1969.

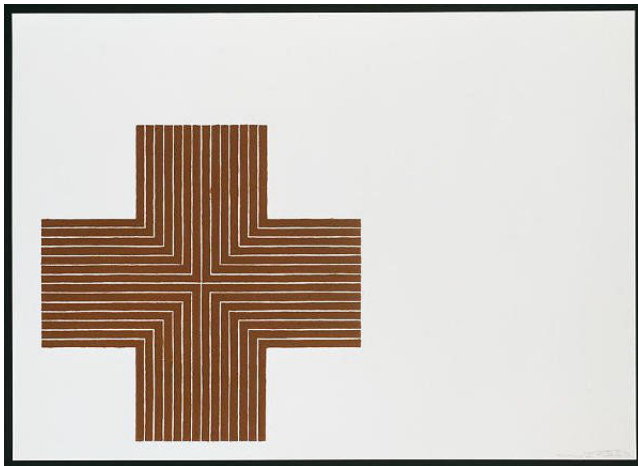


Fig. 59 STELLA F., *Ouray*, poudre métallique et émulsion polymérique peinte sur toile, 40,6 x 50,8 cm, National Gallery of Art, Washington, 1960.



Fig. 60 STELLA F., *Telluride*, huile de cuivre peinte sur toile, 57,2 x 68,6 cm, collection privée, 1962.



© ProLitteris, Zürich

Fig. 61 STELLA F., *Ifafa II*, poudre métallique et émulsion polymérique peinte sur toile, 197 × 331,5 × 7,5 cm, Kunstmuseum, Bâle, 1964.



Fig. 62 STELLA F., *Empress of India*, poudre métallique et émulsion polymérique peinte sur toile, 195,6 x 548,6 cm, MOMA, New York, 1965.



Fig. 63 STELLA F., *Irregular Polygons, Effingham I*, acrylique sur toile, 327 × 335,5 × 10, 1 cm, Van Abbemuseum Collection, Eindhoven, The Netherlands, 1967.

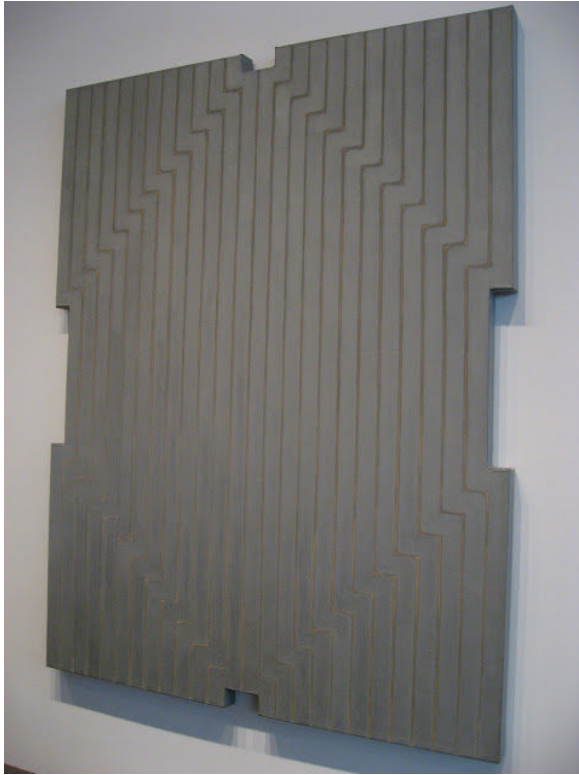


Fig. 64 STELLA F., *Marquis de Portago*, technique mixte, 40,6 x 55,9 cm, collection privée, 1970.



Fig. 65 STELLA F., *Relief-Painting Pachanak*, 233,7 x 307,3 x 91,4 cm, technique mixte sur aluminium, MFA, Boston, 1979.



Fig. 66 VOSTELL W., *Deutscher Ausblick (Schwarz Zimmer)*, téléviseur, technique mixte, Berlinische galerie, Berlin 1958,

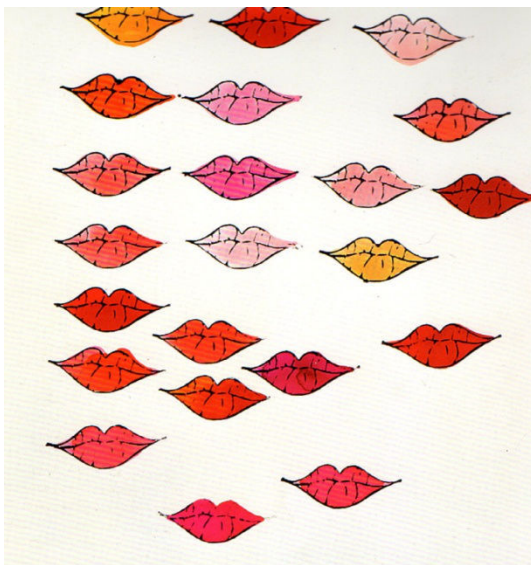


Fig. 67 WARHOL A., Extrait du *Lip Book*, encre et teinture sur papier, 36,8 x 28,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, date inconnue.

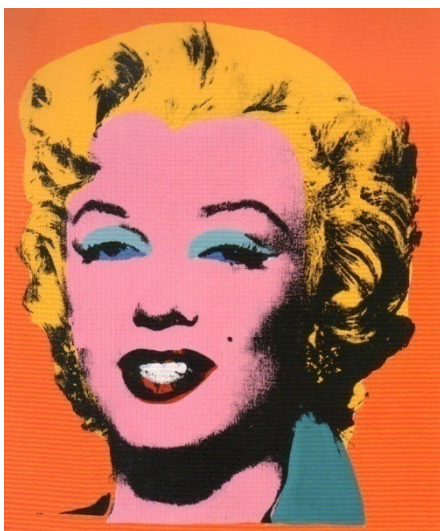


Fig. 68 WARHOL A., *Peach Marilyn*, acrylique, sérigraphie sur toile, 50,8 x 40,6 cm, collection particulière, 1962.



Fig. 69 WARHOL A., *Twenty Marylins (Marylins in Color)*, acrylique, sérigraphie sur toile, 195,3 x 113,3 cm, collection José Mugarbi, 1962.



Fig. 70 WARHOL A., *Coca Cola*, caséine sur toile, 176,2 x 137,2 cm, collection José Mugarbi, 1962.

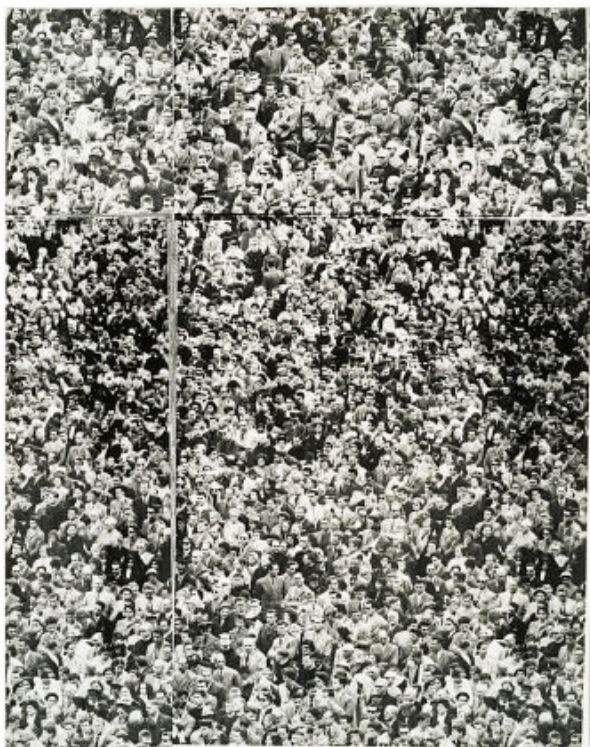


Fig. 71 WARHOL A., *Crowd*, sérigraphie sur toile, 127 x 76 cm, collection Jeffrey Deitch, 1963.



Fig. 72 WARHOL A., *Ethel Scull 36 Times*, acrylique, peinture métallisée, sérigraphie sur toile, 203,2 x 365,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Whitney Museum of American Art, New York, 1963.



Fig. 73 WARHOL A., *Silver Liz*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection Froelich, 1963.



Fig. 74 WARHOL A., *Sleep*, film 16 mm, durée variable, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1963.



Fig. 75 WARHOL A., *Self-Portrait*, acrylique, sérigraphie sur toile, 50,8 x 40,6 cm, The Stephanie and Peter Brant Foundation, 1963-1964.



Fig. 76 WARHOL A., *Brillo Boxes*, acrylique, sérigraphie sur bois, 43,2 x 43,2 35,6 cm chacune, Musée des Beaux-arts du Canada, 1964.



Fig. 77 WARHOL A., *Red Jackie*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1964.



Fig. 78 WARHOL A., *The American Man (Portrait of Watson Powell) (détail)*, acrylique, sérigraphie sur toile, 8 panneaux de 40,6 x 40,6 cm chacun, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1964.



Fig. 79 WARHOL A., *Most Wanted Men n°1, John M.*, sérigraphie sur toile, 121,9 x 99 cm ; 121,3 x 98,4 cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 1964.



Fig. 80 WARHOL A., *Empire*, film 16 mm, durée variable, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1964.



Fig. 81 WARHOL A., *Screen Tests*, film 16 mm, 4 mn, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1964-1966.

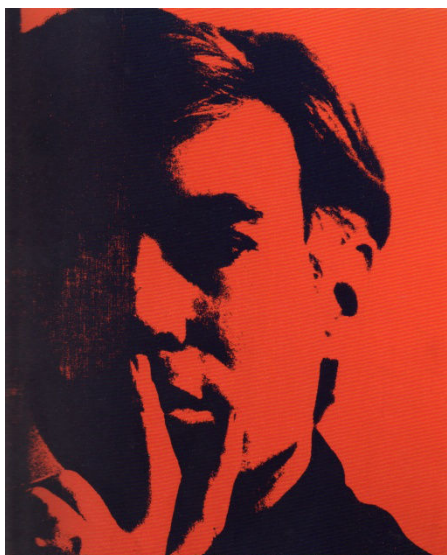


Fig. 82 WARHOL A., *Self-Portrait*, acrylique, sérigraphie sur toile, 55,9 x 55,9 cm, Andy Warhol Museum Pittsburgh, 1966-1967.



Fig. 83 WARHOL A., *Nelson Rockefeller*, acrylique, sérigraphie sur toile, 190,5 x 142,2 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1967.



Fig. 84 WARHOL A., *Seven Decades of Sydney Janis*, acrylique, sérigraphie sur toile, huit panneaux de 40,6 x 82,2 cm chacun, collection Sydney et Harriet Janis, 1967.



Fig. 85 WARHOL A., *Alexander Iolas*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1970.



Fig. 86 WARHOL A., *Giovanni Agnelli*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection particulière, 1972.

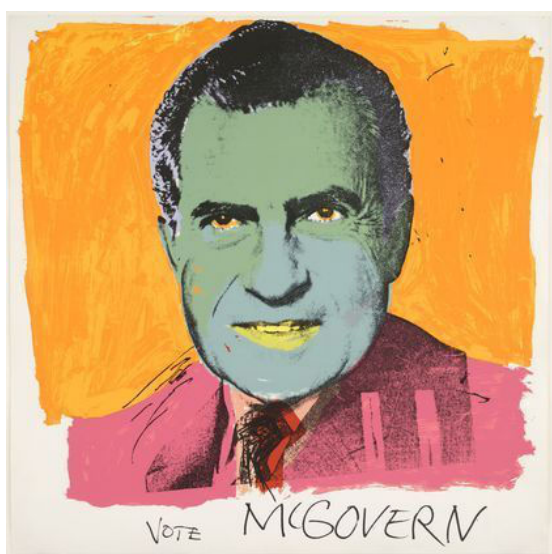


Fig. 87 WARHOL A., *Vote McGovern*, acrylique sur papier, impression sur acétate, 107,3 x 107,3 cm, Stephanie et Peter Brant Foundation, 1972.



Fig. 88 WARHOL A., *Mao*, acrylique, sérigraphie sur toile, 448,3 x 346,1 cm, collection particulière, 1973.

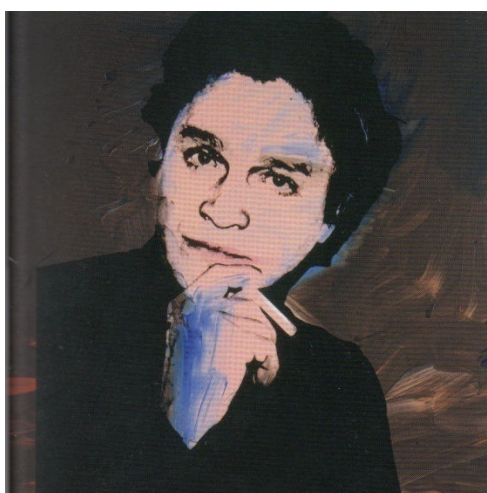


Fig. 89 WARHOL A., *Alexander Iolas*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, New York, 1974.

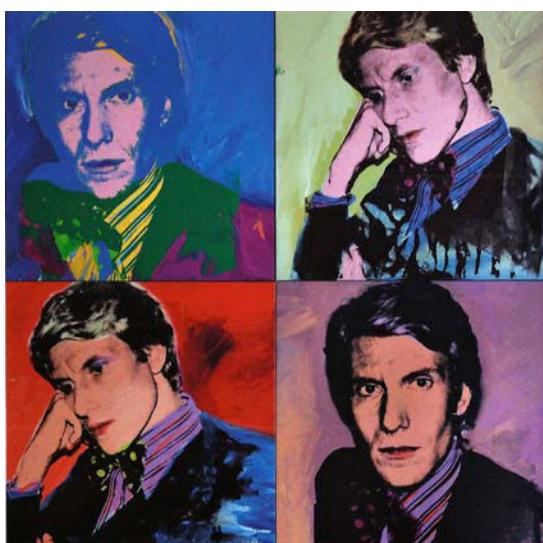


Fig. 90 WARHOL A., *Yves Saint-Laurent*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection Pierre Bergé et Yves Saint-Laurent, 1974.



Fig. 91 WARHOL A., *Ladies and Gentlemen* (détail), acrylique, sérigraphie sur toile, 305 x 205 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1975.



Fig. 92 WARHOL A., *Skull*, acrylique, sérigraphie sur toile, 183,2 x 204,5 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1976.



Fig. 93 WARHOL A., *An American Lady*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, chacun, collection particulière 1976.



Fig. 94 WARHOL A., *Farah Diba Pahlavi, Empress of Iran*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection particulière, 1977.



Fig. 95 WARHOL A., *Ashraf Princess of Iran*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection particulière, 1978.



Fig. 96 WARHOL A., *Judy Garland*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1979.



Fig. 97 WARHOL A., *Liza Minelli*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1979.



Fig. 98 WARHOL A., *Debbie Harry*, acrylique, sérigraphie sur toile, 106,7 x 106,7 cm, collection particulière, 1980.



Fig. 99 WARHOL A., *Nine Heads of Japanese Corporations*, acrylique, sérigraphie sur toile, 127 x 106,7 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1981.

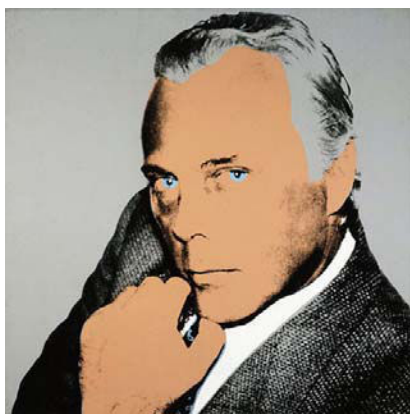


Fig. 100 WARHOL A., *Giorgio Armani*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection José Mugrabi, 1981.

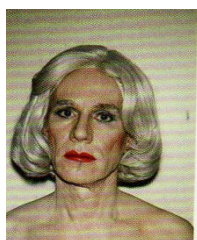


Fig. 101 WARHOL A., *Portraits in Drag*, 27 polaroids, 10,8 x 8,6 cm chacun, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1981-1982.



Fig. 102 WARHOL A., *Jane Fonda*, acrylique, sérigraphie sur toile, 121,9 x 111,8 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1982.



Fig. 103 WARHOL A., *Lana Turner*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1985.



Fig. 104 WARHOL A., *Raphael Madonna \$ 6.99*, acrylique, sérigraphie sur toile, 396,9 x 294,8 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1985.



Fig. 105 WARHOL A., *Sean Lennon*, acrylique, sérigraphie sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1985-1986.

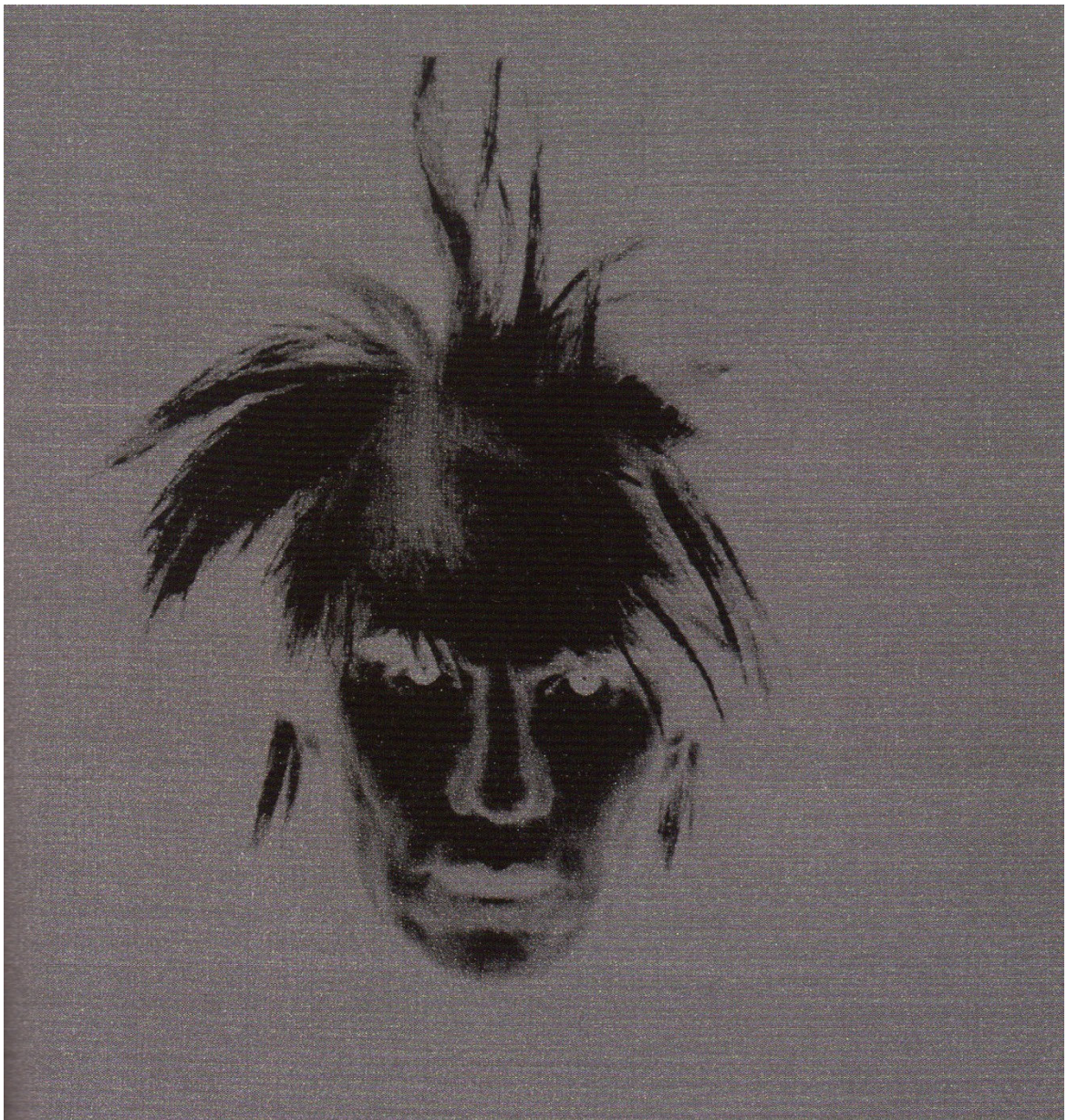


Fig. 106 WARHOL A., *Self-Portrait (Fright Wig)*, acrylique, sérigraphie sur toile, 35,6 x 35,6 cm, Andy Warhol Museum Pittsburgh), 1986.



Fig 107 WARHOL A., Advertising (détail), encre sur papier, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1961.

ENTRETIENS

Cette seconde partie des annexes est une compilation des entretiens majeurs réalisés par l'artiste, réalisés après 2001 et qui par conséquent ne sont pas figurés dans l'ouvrage *Bertrand Lavier Conversations, 1982-2001*. A l'issue de cette série est retranscrit, dans son intégralité, l'entretien que nous avons réalisé avec l'artiste en 2013.

Sont présentés ici :

L'entretien avec Daniel Birnbaum, *in Bertrand Lavier*, MAM, Paris, 2002.

L'entretien avec Catherine Millet, *in Correspondances, Bertrand Lavier, Edouard Manet*, Musée d'Orsay, 2008.

L'entretien avec Emmanuelle Lequeux, *in Sons et Lumières par Bertrand Lavier, Expérience au Château de Pommery #6*, Beaux-Arts TTM, Paris, 2010,

L'entretien avec Fabrice Bousteau « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde », *in Beaux-Arts Magazine*, n°340, octobre 2012.

L'entretien avec Guillaume Durand, *in Bertrand Lavier, depuis 1969*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2012.

L'entretien avec Nicolas Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

Daniel Birnbaum: Je voudrais commencer par une question sur vos études d'horticulture, la vie des fleurs, la notion de greffe et le rôle qu'elle joue dans vos œuvres.

Bertrand Lavier: J'ai étudié l'horticulture pendant quatre, cinq ans. C'était très intéressant de découvrir à quel point il est important d'analyser la réalité du monde. La première chose que j'ai remarquée, c'est que la différence entre deux plantes se joue quelquefois sur un seul petit détail, mais c'est un petit détail qui change tout. Ma deuxième grande découverte fut la greffe. La technique du greffage permet de créer une troisième chose à partir de deux. Par exemple, la tangerine résulte d'un croisement entre la mandarine et l'orange. Quand on voit ce nouveau fruit, on se dit que ce n'est pas vraiment une greffe, mais une manipulation génétique. C'est comme une mandarine en un peu plus gros. On a bel et bien un mélange de deux fruits, moitié-moitié. Quand je mets un réfrigérateur sur un coffre-fort, ou quand je peins un piano, l'œuvre semble flotter entre plusieurs choses différentes, au moins deux en tout cas. Si je prends un piano peint, le vrai piano est sous la peinture, évidemment, mais on a aussi la peinture en soi. C'est difficile de donner une très bonne définition. Alors, je dis que mon travail est comme une tangerine.

DB: Vous avez étudié à Versailles. Qu'arrive-t-il aux gens qui passent plusieurs années à Versailles ?

BL: L'école d'Horticulture se trouve dans le parc du château de Versailles, avec tous les célèbres jardins de Le Nôtre et le potager de La Quintinie. Quand on arrive là pour étudier, on se place à un autre niveau. Les élèves peuvent manger les fruits et les légumes cultivés pour Louis XIV. Avec le système des greffes successives, ils restent identiques. On finit

par manger la même poire que Louis XIV.
DB: Cela doit produire une sensation assez bizarre.

BL: Oui, le fait de manger cette poire crée une sorte de zone de turbulence, parce qu'on est exactement au même endroit. Le lieu est le même, mais on a changé d'époque.

DB: Quelquefois, quand deux choses en donnent une troisième, on voit apparaître des hybrides et des mélanges étranges. Ils sont parfois magnifiques, comme la tangerine qui est une grande réussite, mais le résultat peut être désastreux ou drôle. Quand des choses inattendues surgissent, elles peuvent apporter une pointe d'humour.

BL: Si on se replace dans l'histoire de l'art, le choix devient primordial. Même les peintres classiques doivent choisir entre deux couleurs. Et quand on manipule des objets, on doit toujours frôler le désastre. Il n'y a pas de recette, pas de règle, mais on sent que la chose juste se situe juste avant le désastre, que l'humour est juste avant le désespoir, et que le bon équilibre est juste avant le déséquilibre. Cette notion a beaucoup d'importance pour moi. Quelquefois, par exemple chez Van Gogh, Picasso ou même Pollock, on est juste à la lisière de la mauvaise peinture.

DB: J'ai récemment lu un livre de Clement Greenberg publié en 1999, *Home-made Esthetics*, où il dit que l'humour tel qu'il l'entend est impossible dans les arts plastiques. On sait qu'il est possible en littérature, mais, d'après Greenberg, il ne le serait pas dans les arts plastiques. Je crois qu'il se trompe et qu'on pourrait citer beaucoup d'exemples dans l'art. Certaines de vos œuvres les plus marquantes sont d'abord pleines d'humour, elles sont très drôles et également intéressantes du point de vue de l'art. Je pense notamment aux *Walt Disney*. On a

vaguement évoqué aussi d'autres façons d'imposer ce lien entre deux choses.

BL: Si on prend une œuvre classique, le réfrigérateur sur le coffre-fort, on n'a pas un réfrigérateur ordinaire plus un coffre-fort normal. En réalité, on a une sculpture basse sur un socle. Pour moi, c'est une très curieuse «bissociation». Je peux l'expliquer autrement: on représente quelque chose, mais en même temps ce qui est représenté devient la chose en soi.

DB: Il y a aussi une dimension temporelle.

BL: Il y a une simultanéité entre le rôle à interpréter et l'interprétation elle-même.

DB: Exactement comme la diffusion simultanée de deux parfums. Vous pourriez peut-être dire un mot de cette œuvre.

BL: Elle est peut-être plus évidente à expliquer parce que personne ne peut distinguer les deux parfums, à part un «nez» professionnel. Un nez pourrait peut-être évaluer le dosage de Shalimar et de Chanel n°5. Le titre de l'œuvre est ^{N°5} Shalimar. Les deux parfums sont des créations de la même période, 1921-1925. Si la fragrance est bonne dans la salle, l'installation est satisfaisante. C'est un bon exemple pour comprendre ce mécanisme, et c'est drôle aussi, parce que c'est la vie.

DB: Cette bissociation, ou comme disait Öyvind Fahlström, ce «tricotage» inattendu d'éléments se produit quelquefois dans la «jungle». Il peut s'agir de deux parfums ou de deux œuvres d'art, ou encore de deux objets industriels. Dans vos œuvres, ce sont parfois deux sortes de choses complètement différentes. On pourrait peut-être parler de différents types de bissociations: il y a les objets hybrides, il y a les rencontres de choses simultanées, comme les parfums, et il y a les fameux objets design.

BL: La chaise.

DB: Que s'est-il passé avec cette chaise? Pourquoi ces télescopages?

BL: Les gens qui ne connaissent pas le design ne peuvent pas l'apprécier, tout comme les gens peuvent être séduits par un nouveau parfum sans savoir pourquoi s'ils n'y connaissent rien. Ils disent: «Ah oui, c'est pas mal.» Quand on voit ^{Bertoia} ^{Eames} –les pieds d'une chaise de Charles Eames sous un siège de Bertoia–, si on ne connaît pas les deux chaises célèbres, et beaucoup ignorent ces créateurs, on peut dire: «Ah, oui, c'est une chaise design.»

DB: Elle reste fonctionnelle?

BL: Oui. On voit que c'est encore du design, c'est dans le «monde du design». Et on peut s'en servir, bien sûr. L'exposition de la chaise est très drôle. Pour ^{Panton} ^{Eames}, concrètement, il y a deux opéra-

tions, la plus importante étant le «trou», le fameux «trou» dans la chaise de Charles Eames. En réalité, c'est très différent de la greffe. On n'a pas une chose, puis une autre. On enlève une partie de la chaise pour obtenir un trou. L'effet de greffe, ou de bissociation, est plus compliqué. Pourtant, avec ce trou, la chaise de Panton reçoit une valeur ajoutée, puisque le trou est de Charles Eames.

DB: On pourrait dire qu'il y a un télescopage, voire un court-circuit, entre ces deux choses différentes. Le principe du court-circuit peut s'employer de diverses façons, et dans vos œuvres il semble intervenir sur plusieurs registres. Là où il est très drôle et efficace, c'est dans vos *Walt Disney* qui proposent une réflexion sur la culture populaire dans l'art et le Pop Art. Mais votre façon d'utiliser ce principe tient plus encore du circuit en boucle, parce que c'est déjà de la culture populaire au sens de la production de masse; les bandes dessinées ont nourri cette culture populaire. Est-ce qu'on pourrait parler un peu des *Walt Disney*? Dire comment ces œuvres fonctionnent, comment vous est venue l'idée de départ?

BL: En travaillant sur une conception générale de la peinture, la peinture dans l'histoire. J'avais vu une exposition très académique sur la peinture dans la peinture. Il y avait une petite peinture de Manet dans un de ses tableaux, et j'ai pensé que ce serait intéressant de faire quelque chose d'analogue avec la culture populaire des bandes dessinées. Par exemple avec Tintin. On trouve quelques images d'art moderne dans Tintin. Mais Walt Disney a fait beaucoup mieux, parce que les studios Disney étaient sans doute plus liés à l'art de leur époque. La bande dessinée dont je me sers est très ancienne, elle date de 1947.

DB: Et elle a des côtés très abstraits.

BL: Ce type d'œuvre n'était pas très à la mode à l'époque. J'ai décidé de partir du même principe de bissociation pour réaliser des peintures qui soient à la fois des représentations et des sortes d'icônes de la peinture moderne. Pour cela, je devais collaborer avec différents acteurs. Je suis un peu comme un metteur en scène de cinéma dans mon travail. Je dois gérer tout un ensemble de collaborations. D'abord le studio Disney, puis les infographistes, qui fournissent la structure et transposent les formes planes dans les trois dimensions. Il faut avoir le sens du travail en équipe pour que les choses marchent bien. Le troisième ou quatrième collaborateur c'était la galerie Denise René où j'ai exposé des *Walt Disney*, avant le Guggenheim et le musée de San Diego. Comme la source d'ins-

piration des *Walt Disney* ressemblait à l'art que Denise René exposait à l'époque, je pensais que c'était le lieu idéal pour présenter ce travail. Denise René a joué le jeu tout de suite. Je combine toujours la réalité à la fiction dans mes règles du jeu, et cela vaut en particulier pour les *Walt Disney*.

DB : Vous pourriez peut-être expliquer ce que montraient les versions conçues comme de minuscules albums, et comment vous avez manipulé les images.

BL : Il y a une aventure de Mickey qui se déroule dans un musée d'art moderne très traditionnel. Le musée abrite quelques sculptures abstraites, mais il y a surtout des peintures. J'ai demandé à un photographe de faire des prises de vue des peintures et d'agrandir les clichés aux dimensions «réelles». Ce n'est pas facile parce qu'on est dans l'univers de Mickey. Pour les dimensions, on a dû évaluer.

DB : Vous avez évalué les bonnes dimensions d'une œuvre abstraite moyenne. Est-il possible de reconnaître les auteurs des œuvres originales, les artistes qui ont inspiré les images de l'album de bande dessinée ? Vous citez une galerie dont on connaît un peu les artistes. Pourrait-on dire qu'il y a un Victor Vasarely, par exemple ?

BL : Non. C'est du Hans Arp pour les sculptures, c'est assez évident. Plusieurs des peintures abstraites font penser à Kandinsky. Il y a un Clyfford Still, une peinture dans le style des *drippings* de Pollock. Le fantôme de Clement Greenberg rôde par là, c'est sûr.

DB : C'est intéressant qu'il ait affirmé aussi catégoriquement dans *Homemade Esthetics* que l'humour n'avait pas sa place dans l'art. C'est peut-être une question géophilosophique, en rapport avec la France et les États-Unis. On a déjà fait une incursion aux États-Unis en parlant de Walt Disney, et pourtant, vous restez profondément un artiste français travaillant à Paris. Quant aux filiations de l'œuvre, beaucoup d'auteurs de catalogues se sont demandé si ce n'était pas une erreur de faire jouer un trop grand rôle au ready-made. Il s'agit plus du Pop Art et, si on doit trouver la source, ce serait Warhol plutôt que le Pop Art.

BL : L'ombre du ready-made est toujours là.

DB : Avec le risque qu'elle ait un effet réducteur, aussi, au lieu d'ouvrir sur autre chose. J'aimerais savoir comment vous vous situez dans le contexte français et si un contexte américain jetterait une lumière différente sur vos œuvres. C'est une vaste question. Disons que le fait de travailler à Paris, avec des références très clairement françaises, est déterminant pour vos œuvres de manière plus générale.

BL : Deux intérêts majeurs pour moi sont Warhol et les Nouveaux Réalistes, des artistes comme Raymond Hains et ses affiches. Ce groupe d'artistes a beaucoup compté, parce qu'il fallait avoir une forme d'expression bien française quand on avait vingt-cinq ans à la fin des années soixante. Warhol a été le vrai déclencheur pour moi, vous avez raison. D'habitude, les gens qui regardent mes œuvres ne voient pas cet aspect.

DB : Et cela nous ramène aux rapports géographiques, géopolitiques et culturels entre Paris et New York.

BL : Je peux vous donner un autre exemple. Quand j'ai exposé le réfrigérateur sur un coffre-fort à la John Gibson Gallery de New York, en 1986, il n'était pas question de Duchamp pour les New-Yorkais. Ils ont surtout souligné la dimension symbolique de ces objets. À l'époque, il était plus important pour eux d'envisager le réfrigérateur et le coffre-fort dans leur fonction de réceptacles pour la nourriture et l'argent, et d'évoquer la symbolique de la consommation. Peut-être pas dans toute l'Europe, mais au moins en France, personne ne tient ce genre de discours sur ces sculptures.

DB : J'ai immédiatement pensé à Warhol quand vous m'avez montré des images de l'accident. J'ai pensé à sa série des *Catastrophes*, qui est peut-être encore plus brutale, parce qu'elle parle de mort en production industrielle, d'efficacité dans la mort. Le thème de l'accident revient constamment dans votre travail, mais de façon un peu plus vulnérable.

BL : Comme pour *Giulietta*, la voiture accidentée.

DB : Et l'œuvre que vous allez présenter au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

BL : *Lothar*.

DB : Peut-être pourriez vous en parler un peu et raconter l'anecdote au sujet de son titre ?

BL : Pendant un an, cette œuvre est restée sans titre. Je l'ai exposée pour la première fois en mai 2000 à la galerie Yvon Lambert. Un an après, j'avais une exposition au Mamco à Genève et toujours pas de titre. Je n'aime pas laisser des œuvres sans titre. Et puis, j'ai lu un article d'une critique suisse au sujet du pylône tordu peint en argenté. Il disait que c'était la dernière tempête, baptisée «Lothar», qui avait tordu ce pylône. En faisant allusion à la fameuse tempête de l'hiver 1999, il avait trouvé un titre pour moi.

DB : De toute façon, vous ne pouviez pas le trouver tout seul, parce que, chez vous, les titres n'ont rien d'une description poétique. Ils sont clairs et nets.

BL : C'est littéral.

DB : Oui, très littéral. L'installation qui 17

utilise deux parfums a pour titre les noms de ces deux parfums. Les objets de production industrielle portent le vrai nom de leurs fabricants. Mais là, comme vous ne connaissiez pas le nom de la tempête, vous aviez besoin de quelqu'un pour vous aider à le découvrir.

BL: Vous savez, Daniel, je crois que c'est plus poétique quand on a un trouble de l'évidence. Je trouve plus poétique d'intituler une œuvre ^{66.07.11} *Fiches Bâchées* que *Le Songe d'une nuit d'été*.

DB: Oui, je suis d'accord avec vous.

BL: Avec tout ce qu'il y a comme clichés dans le poétique, c'est plus dérangent d'avoir un titre qui colle à la réalité immédiate. La vision surréaliste est moins poétique que la vision réaliste.

DB: Quand je parlais de descriptions poétiques, je voulais dire «clichés». Vous n'allez pas chercher un titre tiré par les cheveux alors que vous avez un nom qui existe déjà.

BL: *Giulietta* n'est pas le vrai nom de la voiture. J'ai intitulé l'œuvre *Giulietta*. La voiture est une Alfa Romeo GTV, mais *Giulietta*, c'est mieux que GTV comme titre. Il n'y a pas de règle stricte.

DB: Le titre est plus métonymique que métaphorique. Il est à côté de l'objet, ou très proche de manière précise. Ida Giannelli résume bien la perspective où se placent vos œuvres. Elle parle d'une archéologie industrielle du présent, ce qui est très connoté, très Michel Foucault et autres. Mais cela semble une bonne description.

BL: Pas mauvaise.

DB: D'une certaine façon, j'ai le sentiment que vos œuvres nous parlent du présent, de ce qui est réellement présent, et non pas de tradition ou d'une temporalité au sens le plus connoté.

BL: Oui. Il y a une sorte de nostalgie du présent, et sans doute quelquefois la nostalgie du futur. En 2000, il y a eu une exposition à Avignon sur le thème de «La Beauté». À cette occasion, j'ai créé une œuvre dans un bar, dans un café. D'habitude, dans les cafés, sur les murs, on voit de vieilles casseroles, de vieux outils, etc., le décor normal. J'ai tout enlevé et j'ai mis à la place les mêmes objets, mais d'aujourd'hui. Sur les murs, il y avait plusieurs machines à expresso neuves, une tondeuse à gazon neuve, une batterie de cuisine neuve, etc. Et, quand on entrait dans le café, on ne ressentait pas la nostalgie de l'époque actuelle, mais celle des cinquante années à venir. C'était très étrange, parce que les gens qui venaient au café ne semblaient pas du tout perturbés. C'était comme au cinéma, «raccord-synchro». On peut dire la même chose pour les objets soclés. Je les donne à l'artisan qui réalise les socles,

et qui fait aussi le soclage d'œuvres d'art primitif. Par exemple, je lui donne une vieille porte de réfrigérateur, une vieille serrure, une vieille planche à roulettes et il choisit la forme du socle, le matériau, etc. Là aussi, on est dans une sorte de zone de turbulence.

DB: Certains de vos projets semblent s'inscrire dans la temporalité de manière difficile à définir. Ils ne durent pas éternellement, mais plusieurs années. Les *Reliefs-Peinture*, par exemple. Vous les avez présentés pour la première fois en 1988, je crois, mais c'est encore un projet en cours, un projet actuel. Le présent ne se définit pas comme un instant, mais comme quelque chose qui se reproduit indéfiniment. Vos projets ne se déroulent pas toujours dans la continuité.

BL: C'est vrai. Je n'ai pas une période rose après une période bleue. J'ai une période rose, une période bleue, une période jaune, puis une rose...

DB: C'est une sorte de présent en plusieurs strates.

BL: Exactement. La formule est très juste.

DB: On a fait allusion aux œuvres que vous allez présenter à cette exposition. Donc, je poserai une question directe : comment voyez-vous cette exposition ?

BL: Ce serait plus facile de dire comment je ne la vois pas.

DB: Alors, c'est une théologie négative si vous commencez par dire ce qu'elle n'est pas.

BL: Ce n'est pas une rétrospective, mais cela y ressemble par certains côtés. Le choix d'œuvres n'est pas exhaustif. Cette exposition vient dans le prolongement de celle que j'ai présentée au Mamco de Genève l'été dernier. On l'avait intitulée «Expositions» avec un s, parce que, à ce moment-là, j'avais pensé que le musée de Genève se prêterait bien à une exposition d'expositions. Les expositions sont comme des partitions musicales. On peut jouer exactement le même morceau dix ans après, comme de la musique classique, ou alors, on peut l'interpréter à la manière du jazz, avec des improvisations. On peut aussi le jouer sur le mode de la techno, avec sampling et mixage. Ici, ce serait plutôt un procédé de sampling. Il y a deux morceaux différents, je les découpe et on a plusieurs touches de fonction : lecture, retour rapide et avance rapide. J'aime bien la métaphore musicale. Je suis le DJ de mon exposition.

DB: Vous avez exposé récemment à San Diego, et vous avez dit qu'il y avait un lien avec ce qui se passe ici, à Paris.

BL: Les *Walt Disney*, c'est vraiment la partition parisienne. Il y a trois morceaux

en tout dans cette musique, avec le mur peint du Guggenheim. Non, ce serait plus simple de dire qu'avec le mixage de Genève et de San Diego, on obtient la salle d'exposition à Paris.

DB: C'est la bissociation entre San Diego et Genève. Donc, on dira que ce n'est pas une exposition d'œuvres nouvelles, ce n'est pas une rétrospective, ce serait plutôt comme une tangerine.

BL: Oui.

DB: Il y a tout de même quelques œuvres nouvelles et des projets récents dans l'exposition. Vous m'avez parlé d'une fontaine dehors. De quoi s'agit-il?

BL: En fait, j'ai présenté le prototype à Rome, il y a un an et demi. Juste devant la villa Médicis, il y a une fontaine très classique. Là, j'ai créé une grande forme, comme un bouquet de fleurs, avec des tuyaux. J'ai utilisé des tuyaux d'arrosage ordinaires, vendus en grandes surfaces. Chacun se ferme par un robinet et a son jet d'eau particulier. Pour le vernissage à Rome, le premier jour, il n'y avait qu'une seule pompe. Le résultat était catastrophique, mais vraiment drôle. Il n'y avait presque pas d'eau. C'était désolant.

DB: Une œuvre assez flamboyante et masculine dans son genre. Y a-t-il d'autres œuvres nouvelles dont vous voulez parler?

BL: Le pylône dans l'espace, mais il n'est pas nouveau, par exemple. Vous savez, le pylône encadré par l'espace même.

DB: Il y a un lien avec le pylône dont on a parlé tout à l'heure. C'est le vrai pylône, pas détruit, ni peint en argenté, très mince.

BL: Il est aux dimensions de l'espace. C'est du sur mesure. Je l'ai présenté une fois, il y a neuf ans, au Consortium de Dijon, et aussi à Genève l'été dernier, mais jamais à Paris. Pour cette exposition, il y a une nouvelle œuvre que j'ai préparée avec un photographe du célèbre studio Harcourt à Paris. Le studio Harcourt réalise les portraits des hommes et femmes célèbres qui peuplent le musée Grévin. Ces personnalités appartiennent à des milieux aussi différents que le show-business, la politique ou les arts. Là, je pratique une autre sorte de greffe, qui est une greffe du style Harcourt sur les personnages en cire du musée Grévin.

DB: Je dois citer un petit texte très drôle d'Éric Troncy que j'ai lu sur votre œuvre. Il dit à peu près: parions que certains qualifieraient le pylône d'«élément récurrent dans l'œuvre de Bertrand Lavier». D'abord, qu'est-ce qui vous intéresse dans cet objet?

BL: C'est comme le réfrigérateur, mais je crois que la force visuelle du pylône est très «multible» parce qu'elle part dans

plusieurs directions. On peut l'interpréter tel qu'il se présente dans l'espace comme un dessin. Il fonctionne aussi comme une sculpture minimale, et quand il est tordu par la tempête, il devient très expressionniste. Mon point de vue n'est pas original. À l'époque de cette tempête, il y a deux ans, on a vu des images du pylône tordu à la télévision, sa force visuelle avait beaucoup frappé les cadres. Quand l'EDF veut prouver qu'elle a une vision d'avenir dans les publicités, elle montre souvent le même pylône. C'est une sorte de cliché, et ce cliché se prête à de nombreuses interprétations ou à des manipulations dans un but précis.

DB: Donc, c'est un projet assez nouveau dans cette exposition. Il y en a un autre, une vitrine que vous exposez avec un miroir peint.

BL: Oui. Beaucoup de gens ont vu des vitrines peintes à Paris au cours des quarante ou cinquante dernières années.

DB: Tout à l'heure, juste après notre rendez-vous de ce matin, en marchant dans la rue, j'ai vu deux ou trois boutiques qui avaient des vitrines peintes. Elles prennent un autre sens à présent.

BL: Pour vous donner une sorte de généalogie, je crois que le premier artiste à avoir regardé les vitrines peintes était un photographe du début des années cinquante, Édouard Boubat. Il les considérait comme de belles peintures. Par la suite, il y a eu aussi Mansion, un ami du situationniste Guy Debord. Il peignait lui-même la vitrine et puis il la photographiait.

DB: Ce n'était pas une vitrine toute faite, c'était une création. Donc, ces vitrines ne sont pas entièrement nouvelles. Elles ont déjà existé dans l'art.

BL: Quand je me balade dans Paris et que je repère quelques-unes des plus belles vitrines, je demande à un photographe de faire une prise de vue. Il y a plusieurs niveaux successifs. Le photographe me donne l'ektachrome, je le confie à un laboratoire qui le numérise. C'est très lourd, 380 mégaoctets. Je rentre ce fichier dans l'ordinateur qui transmet l'information à l'imprimante à jet d'encre. L'imprimante peint sur une vraie toile, une toile de peintre. Cela donne un grand tableau gestuel. On a vraiment devant soi la peinture telle qu'on pense l'avoir vue dans la rue.

DB: Les coups de pinceau sont très marqués.

BL: La peinture qu'on a sous les yeux, c'est véritablement celle qu'on a vue dans la rue, qui était exécutée au blanc d'Espagne sur verre. Il y a un double anonymat, qui est très important pour moi dans cette série de peintures: l'anonymat du peintre qui a appliqué le blanc

d'Espagne sur la vitrine et l'anonymat de l'imprimante qui a «peint» la toile.

DB : Il n'y a aucune volonté esthétique absolue ou évidente, pour ainsi dire.

BL : Non.

DB : De simples opérations mécaniques.

BL : Il faut y avoir pensé !

DB : Je me demande si vous n'êtes pas attiré par les effets involontaires. Il y a beaucoup d'exemples, dans vos œuvres, d'un certain désir de montrer des choses qui ne sont pas conçues comme de l'art, qui ne répondent à aucune intention particulière. C'est une sorte de non-intentionnalité qui est donnée à voir. Je me trompe ?

BL : Non, non. Sans doute parce que je pense qu'il faut en faire le moins possible pour avoir plus d'effet, «less is more», ou quelque chose comme ça. Plus on prend de la distance, plus l'effet artistique devrait être fort.

DB : Il y a peut-être un rapport avec ce qu'on a dit au sujet des titres qui ramènent l'œuvre à l'essentiel au lieu d'en rajouter. Quand on marche dans la rue après avoir regardé ces œuvres, on voit les choses différemment. J'habite à présent l'étrange ville de Francfort, et comme je voyage sans cesse, je passe beaucoup de temps à l'aéroport. Et là, je me livre à une expérience que j'appelle l'«effet Andreas Gursky». En attendant l'avion en retard, je vois d'immenses images à la Gursky, comme de grands espaces abstraits à dominante monochrome. On voit souvent des choses que quelqu'un d'autre a regardées et a utilisées dans son art. C'est un peu comme ce qu'on disait tout à l'heure sur les courts-circuits. Quelque chose qui n'est pas de l'art entre dans le monde de l'art, et, désormais, on le voit toujours comme de l'art. C'est un drôle de circuit en boucle.

BL : Pour revenir à Andreas Gursky, je pense qu'il y a un double court-circuit dans son œuvre. Par exemple, après avoir vu des affiches de Raymond Hains, dans la rue, on se dit : «Tiens, mais c'est du Raymond Hains !» Avant Raymond Hains, il y avait les photographies de Wols, très intéressantes du point de vue technique. Avant Gursky, ou avant moi, quand on voyait des vitrines, ou des aéroports, ou de grands terrains de sport, on pouvait leur trouver un certain intérêt esthétique. Mais, si on va un peu plus loin, la bissociation fonctionne encore là. En fait, l'intérêt esthétique est «surligné». On savait que le terrain de sport ou l'affiche étaient intéressants, et quand on les voit au musée, l'effet est redoublé, augmenté. C'est une appropriation et on a deux niveaux de redistribution.

DB : Il faut un peu de complexité pour que ce soit possible. La première étape,

qui consiste à s'approprier des objets ordinaires, ou à introduire la culture populaire et la production industrielle dans l'art, est une opération assez simple, mais quand on commence à avoir des aller et retour, comme dans les *Walt Disney*, c'est encore plus intéressant. Disney, ce génie de l'art du siècle dernier, travaillait constamment dans les deux directions, bien entendu. Et quand la publicité se sert du travail de Pipilotti Rist ou de Matthew Barney, elle procède en sens inverse aussi. C'est nouveau, mais non parce que c'est super-compliqué ou difficile à décrire.

BL : Devant une photographie de Gursky c'est très évident. Il y a un nouveau type d'émotion, parce qu'on a deux étapes en même temps. C'est comme un sandwich composé de deux couches de représentation du réel. Par exemple, après Turner, les gens admiraient les couchers de soleil, alors que maintenant l'effet s'est dilué.

DB : Continuons notre visite de l'exposition. Nous en sommes toujours aux vitrines. Devant les vitrines, vous présentez vos peintures-miroirs, ou miroirs peints, je ne sais pas comment les appeler. Quelle sorte de reflet se renvoient-elles ? Elles semblent étroitement liées.

BL : C'est l'idée de la fausse projection. Certaines personnes, qui sont venues voir l'exposition «Vitrines» il y a un an, ont pensé en voyant les miroirs peints : «Ah bon, des miroirs peints.» C'est très intéressant, parce que si on fait vraiment la confusion, il y a un autre court-circuit, une sorte de faux reflet de ces deux séries.

DB : On pourrait considérer le miroir peint comme une sorte de reflet simulé de cette situation. Les deux séries sont liées parce qu'elles évoquent toutes les deux des possibilités annulées. La transparence annulée et le reflet annulé, c'est chaque fois une sorte «d'effet retard» dû au verre.

BL : Je trouverais intéressant que la réalité reflète la fiction. C'est une sorte de fiction car, comme je vous l'ai dit, il faut passer par plusieurs niveaux successifs pour arriver aux peintures de vitrines. Pour le miroir peint c'est très simple, il y a le gel et le verre. Je crois que la confrontation de ces deux séries de peintures sera aussi une sorte de court-circuit. Quand on est dans la salle, on se retrouve dans une espèce d'atmosphère flottante, gris argent.

DB : Vous avez dit que ces œuvres feraient planer un peu ou qu'elles déstabiliseraient la station debout. Elles semblent perturber l'orientation parce qu'elles empêchent de voir et de se voir. Il n'y a pas d'objet ni de sujet. On ne peut

pas se refléter et on ne voit aucun objet. Normalement il y a un étalage derrière la vitrine, et normalement on se regarde dans un miroir, on vérifie que tout va bien. Là, on se heurte à un obstacle dans un sens comme dans l'autre.

BL : Et quand on voit la vitrine, on a une sensation d'espace que l'on n'a pas dans la réalité. Quand on regarde une vitrine dans Paris, elle est plane et elle renvoie des reflets, mais il n'y a pas d'espace dans la devanture elle-même. Ici, quand on regarde la vitrine, il y a un espace parce que c'est *comme* de la peinture et *c'est* de la peinture. Les miroirs reflètent ce que l'on croit voir devant soi. Ils révèlent le reflet de ce que l'on croit voir.

DB : C'est une partie importante de l'exposition. On a évoqué le cabinet de design, et il y a un autre ensemble d'objets: ours en peluche et autres, présentés, non pas comme des œuvres d'art au sens habituel, mais à l'exemple d'une exposition ethnographique ou anthropologique. Je ne sais pas si j'ai bien compris ou s'il s'agit d'un mode de présentation plus spécifique.

BL : Ces œuvres sont présentées sur de grands socles, et c'est une pratique courante dans les musées d'art primitif.

DB : Combien d'objets allez-vous montrer ?

BL : Sans doute douze ou treize, à peu près. Et de toutes sortes. Il y a un ours en peluche, une planche à roulettes, un pot à lait, des objets très, très différents.

DB : Toutes sortes d'objets que vous n'avez pas faits vous-même.

BL : Il y a une sorte de symétrie avec l'art primitif. L'objet primitif a servi, c'est une chose que j'ai apprise. Il doit être chargé de réalité concrète et pratique. J'avais commencé par donner un objet neuf à l'artisan qui réalise les socles. Pour moi, c'était parfait, mais il m'a dit: «Cela ne va pas, c'est trop neuf, il nous faut de la rouille, de la poussière, des éraflures.» Il avait raison. Après, je lui ai donné ce qui allait à la poubelle.

DB : N'y a-t-il pas un autre aspect que l'on peut évoquer précisément, un autre élément ? Le fait que ces objets aient servi, qu'ils ne soient pas entièrement neufs, a un rapport avec votre intérêt pour le présent. C'est quelque chose qu'Éric Troncy a bien vu aussi. Ma mère organisait des expositions à Stockholm, et je me rappelle le débat autour du «moi aussi, j'aurais pu le faire», qui pourrait être la réaction d'un enfant. Mais vous l'avez un peu reformulé sous l'angle de la temporalité. Il n'est plus question de la supériorité supposée de l'artiste, ou qu'une œuvre soit plus intense, mais de la temporalité des choses. Oui, vous aussi, vous

«auriez pu le faire», évidemment, mais aujourd'hui c'est trop tard. Cela me plaît bien.

BL : À moi aussi.

DB : Parce que vous défendez l'idée que tout le monde est artiste. Oui, on aurait pu le faire, mais voilà, c'est trop tard. C'est une question de juste rapport au temps.

BL : C'est très important, parce que c'est une question d'ordre général. La notion du bon moment est très mystérieuse pour moi. Si on a deux heures d'avance, c'est franchement trop tôt, et si on a une seconde de retard, c'est terminé. On a besoin d'un battement de dix minutes. Comment prévoir ? On a de la chance si on arrive au bon moment, parce qu'on n'aurait pas pu le faire exprès. Cette loi nous échappe totalement. Pour nous, il est impossible d'élucider le problème, mais force est de reconnaître que c'est ainsi. Parfois, on redécouvre un artiste. Oui, effectivement, il a fait ceci ou cela avant tout le monde, mais trop tôt. C'est terrible. Ce n'était pas exactement la même chose, parce qu'il était en avance. C'est une question très compliquée. Heureusement, personne ne connaît la réponse, la solution. Mais on est obligé de faire le constat.

DB : Il y a un élément de l'exposition dont on n'a pas parlé du tout, c'est la courbe. Il y a le cabinet de design, les objets sur des socles, les œuvres majeures comme *Giulietta*, *Lothar*, *Dolly*... Mais la courbe, c'est quoi ?

BL : C'est une courbe du mur, elle est très importante pour l'accrochage des peintures. Il y a six peintures de grand format, qui sont toutes réalisées différemment. Il y a un *Relief-Peinture*, de la peinture sur de l'aluminium, ^{Lavier} Morellet, peint à l'acrylique sur un vrai tableau de Morellet, à bandes noires sur fond blanc, une «vitrine», réalisée par projection de jet d'encre sur toile, un parquet de salle de sport, cadré, avec des bandes jaunes, vertes et rouges peintes sur bois. Il y a un *Walt Disney et Mandarine par Duco et Ripolin*, deux marques de peintures industrielles. Cela fait six exemples de peintures en tout, dans des techniques et des styles différents. Pour moi la présentation de ces peintures, c'est comme une exposition dans la bande dessinée de Disney. Cette courbe est comme une exposition collective.

DB : Cela ne semble pas l'exposition d'une seule personne. On est un peu dans une problématique à la Gerhard Richter qui réussit à jongler avec toutes sortes de choses renvoyant à des possibilités et des techniques différentes, comme autant de «trips». Dans son célèbre entretien avec lui, Benjamin Buchloh veut le forcer à dire qu'il onére 21

une sorte de déconstruction, qu'il démontre des possibilités et des impossibilités. Mais je crois que Richter essaie surtout de voir ce qui se passe chaque fois. C'est intéressant votre façon de les présenter comme des possibilités.

BL: Quand vous dites «présenter», c'est parfait, c'est exactement cela. Il y a une fonction de présentation. On l'a vu ensemble en regardant la maquette. Même une maquette à échelle très réduite permet de s'en rendre compte. Pour moi ces six peintures font autorité. C'est comme si elles constituaient une phrase.

DB: Il ne faudrait pas imaginer que vous vous moquez de ces formes d'art, mais comprendre au contraire que vous les présentez très naturellement, que vous les défendez toutes d'une certaine façon. Elles sont très bien.

BL: Absolument. Et elles sont toutes sur le même plan.

DB: Pourriez-vous dire ce que vous attendez de cette exposition? Vous êtes un artiste consacré, il me semble, et je m'aperçois que vous n'avez pas beaucoup exposé à Paris. Bien sûr, vous avez eu des expositions importantes, mais cela fait quelque temps déjà, et maintenant c'est une bonne période pour montrer votre travail.

BL: Je n'ai pas exposé très souvent à Paris. En lisant ma biographie, on voit que j'expose beaucoup ailleurs. L'important pour moi, c'est de faire sentir la force visuelle de ces œuvres sans employer des méthodes néoconceptuelles. Je suis déjà passé par là. Au lieu de charger les œuvres de tout un poids intellectuel, je voudrais les laisser s'imposer visuellement.

DB: Le fait que ce ne soit pas une rétrospective nous replace dans votre présent étiré, avec des choses qui sont toujours actuelles.

BL: Je crois que j'ai de la chance de n'avoir jamais cessé de travailler à aucune de mes séries. C'est plus facile de renouveler le regard sur les œuvres si on continue dans les directions déjà tracées.

DB: C'est un matériau brut. En parlant des greffes, des mélanges, des hybrides, je n'arrive pas à proposer un concept parfait pour les doubles diffusions de parfums, les télescopages impossibles d'objets industriels, les différentes sortes d'objets plus ou moins impossibles. Y a-t-il des greffes, disons des tangerines, qui ne marchent pas? Vous est-il arrivé d'essayer de mélanger des choses et de vous rendre compte que cela ne donnait rien, même dans une œuvre d'art?

BL: Qu'est-ce que je fais dans ce cas-là? Je tourne la page.

DB: Il y a toujours une autre page blanche. C'est très simple.

Traduit par Jeanne Bouniort

Cet entretien a été réalisé en anglais, bien que ce ne soit pas la langue maternelle des interlocuteurs.

Entretien avec C. Millet *in Correspondances, Bertrand Lavier, Edouard Manet,*
Musée d'Orsay, Paris, 2008, pp. 13-48.

Catherine Millet — Tu es devenu artiste par hasard...

Bertrand Lavier — En effet, je n'ai pas fait les Beaux-Arts mais l'école d'horticulture. J'habitais, à Paris, une petite chambre d'étudiant, rue Bonaparte, et je passais tous les jours devant ce « magasin », la première galerie de Daniel Templon, qui montrait des choses étranges : c'était de l'art, mais comme je n'avais aucune culture artistique, je ne le savais pas.

Catherine Millet — Qu'est-ce qui déclenche chez quelqu'un l'intérêt, la curiosité pour l'art quand les premières formes d'art avec lesquelles il entre en contact ne sont pas traditionnelles ? Comment ces choses étranges t'ont-elles donné envie d'en réaliser qui soient équivalentes ?

Bertrand Lavier — Je me souviens d'avoir vu une exposition d'Art & Language et un environnement de Wolf Vostell, donc deux types d'œuvres très opposés. Ce qui en général rebute le grand public (« Ce n'est pas de l'art », « On se fout de nous ») m'a accroché. L'étrangeté m'a séduit. Nous étions à l'époque de l'apparition de l'art conceptuel. Certains sont attirés par un paysage de Turner,

esthétique qui s'appelait « l'art des jardins ». J'y étais très sensible. Parallèlement, je suis devenu assidu à la galerie Daniel Templon, et puis j'ai découvert qu'il y avait d'autres galeries – Yvon Lambert, Ileana Sonnabend – qui exposaient des choses très proches. Ensuite, j'ai fait mes « travaux pratiques », et il a bien fallu que je les montre. Les Beaux-Arts n'enseignent pas à devenir artiste, mais ils font gagner du temps en donnant accès à un milieu, un réseau de gens. Comme je ne pouvais pas bénéficier de cela, je me suis dit : « Il faut que je prenne contact avec un critique d'art », et le seul dont j'avais entendu parler c'était Pierre Restany. Je l'avais vu à l'émission de télévision « Bienvenue chez Guy Béart » dans un face-à-face avec Bernard Buffet. Restany parlait des Nouveaux Réalistes. Buffet disait : « Nous n'avons plus qu'à ranger nos pinceaux ! » J'étais encore presque un adolescent, et cette nouveauté m'intéressait beaucoup. Je me suis débrouillé pour rencontrer Pierre Restany, à qui j'ai montré un cahier d'idées à réaliser. Il m'a dit : « Allez-y. Mais après, ce serait bien que vous rencontriez des gens de votre génération. » Et j'ai rencontré Catherine Millet...

et c'est ce qui leur donne envie d'être peintre ; pour moi, c'est la réflexion que suscitait l'exposition Art & Language qui m'a ouvert une fenêtre.

Catherine Millet — En fait, une énigme.

Bertrand Lavier — Absolument. J'ai été séduit par quelque chose que je ne comprenais pas, mais je ne voulais pas en rester là. L'énigme doit être comprise et continuer à fasciner une fois comprise. Une œuvre d'art déconcerte, mais on doit pouvoir la comprendre, et si elle continue à fasciner, c'est un signe qu'elle est de qualité. Tel est le pouvoir des œuvres d'art, selon moi.

Catherine Millet — Il y a toutefois une distance entre le fait d'être intrigué par quelque chose et puis celui de sauter le pas, de vouloir faire soi-même des choses analogues. Est-ce qu'il y a eu un événement particulier qui t'a décidé à abandonner ta vocation d'horticulteur pour celle d'artiste ?

Bertrand Lavier — Dans ces études à l'école d'horticulture, on étudiait la botanique, l'arboriculture, le règne végétal, en scientifique, mais il y avait aussi un petit département

Tu m'as fait participer à ma première exposition : la Biennale de Paris en 1971.

Catherine Millet — Tu as aussi rencontré des artistes...

Bertrand Lavier — Le premier artiste que j'ai rencontré est Niele Toroni, qui, dans la répétition du geste, l'application d'une trace de pinceau toujours identique, synthétise toute la pratique de la peinture. Jacques Soullou, premier intellectuel à avoir écrit sur ce que je faisais, m'avait emmené à Poissy voir Toroni. Soullou ainsi que Serge Lemoine avaient vu en 1975 mon exposition au Cnac...

Catherine Millet — ... Centre national d'Art contemporain, préfiguration du musée d'Art moderne du Centre Georges-Pompidou dont Pontus Hulten était en charge. Celui-ci a été à l'origine de ta première exposition dans une institution. Je me souviens, c'était dans un petit espace qui servait de lieu expérimental.

Bertrand Lavier — Hulten était un directeur de musée qui savait prendre des décisions rapidement. Il a fait le nécessaire pour que

je puisse exposer. Ensuite, le deuxième artiste que j'ai rencontré est Jean-Pierre Raynaud. J'ai donc d'abord eu affaire à deux solitaires. Le troisième a été Raymond Hains. J'avais un petit appartement à côté du drugstore Saint-Germain. Je suis allé y chercher des cigarettes vers dix heures du soir, et il m'a abordé : « Vous êtes Bertrand Lavier, je suis Raymond Hains. » Il avait vu mon exposition chez Lara Vincy, où j'avais présenté les photographies d'une action : j'avais relevé dans l'annuaire du téléphone tous les abonnés habitant la rue Barthélémy et j'étais allé marquer leur porte à la craie d'une simple croix, une croix de Saint-André. Ça l'avait inspiré ! Il m'a proposé d'aller manger des huîtres près des Champs-Élysées, à la Brasserie Lorraine. À six heures du matin, à notre septième plateau d'huîtres, je commençais à m'endormir. J'ai découvert Hains comme ça, par une plongée immédiate dans son univers. La rencontre de ces trois artistes a été, pour moi, une chance.

Catherine Millet — Est-ce que ce sont ces rencontres qui t'ont encouragé à poursuivre ? On peut considérer que tu as trouvé un peu tout

intéressée par des avant-gardes non picturales, j'ai été liée à des artistes conceptuels. Comme je suis autodidacte, je ne savais pas ce qu'était l'histoire de la peinture, mais en revanche j'ai profité pleinement de ce qu'on a appelé « le retour au musée ». Comme d'autres de ma génération, j'ai fait des pèlerinages à Florence, à Lascaux, pour découvrir ce qui ne m'avait pas été transmis par un enseignement. Je suppose qu'avant de te retrouver au musée d'Orsay, tu as fini par aller au Louvre. Dans quelles circonstances ? Quelles sont les premières œuvres devant lesquelles tu t'es arrêté ?

Bertrand Lavier — « On ne va pas de Villon à Mallarmé mais l'inverse », disait Malraux. Pour moi, le Louvre était trop éloigné. Avant d'aller voir *La Joconde* et *La Victoire de Samothrace*, il fallait déjà que j'aie vu Fernand Léger et Picasso. C'est très naturellement que je remonte le temps pour appréhender avec fraîcheur ce que je vois. Je me souviens d'une remarque de Sollers : « Quand je lis Bussy-Rabutin, je ne suis pas avec un auteur ancien, Bussy-Rabutin est présent. » Pour arriver à être de plain-pied avec une œuvre picturale ou littéraire, il faut pouvoir trouver la bonne focale.

ce qui caractérise ta propre démarche dans ce contact avec ces artistes. Toroni, comme tu l'as dit, réalise une sorte de synthèse de la peinture. Raynaud (et aussi les Nouveaux Réalistes défendus par Restany) met en pratique l'appropriation de l'objet. Et puis Hains établit le rapport au langage, l'articulation du visuel et de la parole. **Bertrand Lavier** — Ce sont trois parrains, qui n'ont pas su qu'ils l'étaient. Mais quand on regarde ce que j'ai fait par la suite, cela paraît tout à fait logique. Et ça éclaire le projet du musée d'Orsay. Il y a un personnage de Borges qui finit par être écrasé par un chariot qui le poursuivait depuis la nuit des temps. Édouard Manet et Bertrand Lavier sont confrontés ici pour des raisons tout aussi écrites, même si c'est le hasard qui décide du moment de la rencontre. Des choses nous dépassent qui ne sont peut-être pas exactement programmées mais qui néanmoins doivent s'inscrire un jour ou l'autre.

Catherine Millet — Je me souviens d'une époque où, avec un peu de provocation, tu disais : « Je n'ai jamais mis les pieds au Louvre. » Nous avons à peu près le même âge. Comme toi, j'ai d'abord été

La première exposition que j'ai vue, c'était Robert Rauschenberg, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1968, et je l'ai appréciée parce que j'en avais les clés. Je ne suis allé au Louvre que bien plus tard.

Catherine Millet — Rauschenberg, c'est très « painterly », pour reprendre un terme de la critique américaine. Il a été un des premiers artistes à utiliser des objets trouvés, à les intégrer dans ses tableaux, mais la façon dont il applique la couleur est encore très proche de l'expressionnisme abstrait.

Bertrand Lavier — Beaucoup de gens ne se rendent pas compte que je fais de la peinture ! Plus exactement, travailler sur la peinture m'ennuierait à mourir, mais dialoguer avec la peinture m'intéresse. D'ailleurs, toutes les catégories des beaux-arts m'intéressent, pour les malmenier ou non. Je suis toutefois plus attiré par la peinture que par la sculpture.

Catherine Millet — En effet. J'ai fait un relevé de ce que tu appelles tes « chantiers » : des séries d'œuvres que tu poursuis d'année en année.

J'ai découvert qu'il y en avait beaucoup qui entretenaient ce dialogue avec la peinture. Quelques-unes dialoguent avec des sculptures, comme les objets superposés (fig. 5), ce sont des œuvres de toi qui sont très connues, mais elles sont moins nombreuses. Quelques-unes avec la photo, comme les « bandes-amorces », elles sont encore moins nombreuses. Au cours de ce relevé de ce qui est donc en relation avec la peinture, le tableau, la bidimensionnalité, j'ai noté une quinzaine de « chantiers » qui font d'ailleurs appel à des techniques très différentes. Il y a eu au début les paysages, les « landscapes », dont une partie peinte recouvre puis prolonge une partie photographique (fig. 4). D'autres fois, tu as utilisé seulement la lumière en posant des rails d'éclairage sur le mur, dans le genre de ceux qui habituellement sont posés au plafond, et qui, là, encadrent et éclairent un vide laissé sur le mur (fig. 6). Tu as aussi encadré du papier peint qui, dans ce cas, mérite doublement son nom (fig. 7). Tes rares recours à l'image filmée touchent aussi à la peinture...

Bertrand Lavier — Une des dernières œuvres de ce type que j'ai réalisées – un film 35 mm – est

un plan sur un tableau de Rothko, projeté en boucle. Une des choses que j'aime dans le tableau, c'est ce temps arrêté, suspendu. Je suis donc arrivé à faire entrer l'art du temps et de la linéarité qu'est le cinéma dans le monde de la peinture. Tu regardes un film jusqu'à la fin, mais combien de temps regardes-tu un tableau ? C'est une des questions que pose cette œuvre. Ce Rothko, qui vibre un peu lorsqu'on regarde le film, devient presque une éruption volcanique. C'est vrai, la plupart des choses que j'ai faites avec différents médiums peuvent être également rapportées à la question de la peinture ou du tableau. Par exemple, les « reliefs-peintures » composés avec des éléments d'architecture préfabriquée – une architecture assez laide – donnent des tableaux construits et finalement agréables à regarder (fig. 8).

Catherine Millet — Tu as fait exécuter une interprétation d'une œuvre pointilliste, un tableau de Signac, en mosaïque (fig. 9)...

Bertrand Lavier — Ça, c'est un exemple unique, ce chantier-là est un volcan endormi. Je ne considère aucun de mes chantiers comme fermé.

21

Souvent, une exposition me donne l'occasion de réveiller un chantier. Je pourrais très bien retravailler cette question de la mosaïque dont chaque petit carré correspond à une touche de peinture. Le dernier chantier ouvert est celui des tableaux en néons (fig. 10) ; je revisite « la peinture en tube ». Le néon est utilisé par les artistes depuis longtemps, mais, modestement, je dirais que c'est la première fois que l'on utilise le néon autrement que comme un trait pour dessiner, qu'on l'utilise en tant que matière.

Catherine Millet — Le néon devient la matière même du tableau. Ne pourrait-on pas dire de cette série, qui reprend des constructions de Frank Stella, qu'elle opère la synthèse de Stella et de Dan Flavin ?

Bertrand Lavier — Exactement. L'autre chantier récemment ouvert est celui des « tableaux d'ameublement », qui sont faits de tissus décoratifs (ceux qui servent à faire des rideaux) : le motif décoratif est une partition qui sert à faire de la peinture (fig. 11).

Catherine Millet — Quelles sont les premières « peintures » que tu as réalisées ?

Bertrand Lavier — Stéphanie Moisson a organisé en 2003 une exposition pour le Consortium à Dijon. Elle a demandé aux artistes de présenter la première œuvre qu'ils avaient faite ou assumée. J'ai présenté la première que j'ai faite. Elle date de 1969 : une ligne blanche peinte sur des feuilles d'ampélopsis, chez moi, en Bourgogne. Dans ce cas, l'horticulture et la peinture se sont rencontrées. Les feuilles de cette vigne vierge, peintes en blanc, formaient une succession de points. C'était un peu inspiré du land art : je peignais sur du réel, littéralement, je peignais « sur le motif ». Avant les « landscapes », il y a eu les « rouge géranium » par Duco et Ripolin...

Catherine Millet — ... qui consistaient à juxtaposer deux larges surfaces échantillons d'une couleur répondant à la même dénomination et fabriquée par des maisons différentes... N'y a-t-il pas aussi des tableaux dans la série des « Walt Disney Productions » (fig. 14) ?

Bertrand Lavier — Bien sûr. Les « Walt Disney » sont nés de la visite de l'exposition « La peinture dans la peinture », au musée de Dijon. On y voyait le portrait de Zola par Manet, où l'on aperçoit,

22

parmi les éléments du décor, une petite peinture, un tableau dans le tableau qui est quand même un tableau de Manet. Pour que la reprise de cet effet me corresponde, il fallait que je le situe sur le mode mineur. J'y ai repensé en regardant des bandes dessinées de Mickey, *Mickey au musée d'art moderne*. Et cela a donné de très beaux tableaux qui ont été exposés chez Denise René – je me souviens que tu as été la marraine de cette exposition, puisque c'est toi qui as bien voulu parler de mon projet à Denise René (fig. 13).

Catherine Millet — Ces tableaux trouvés dans *Mickey* sont tellement inspirés par l'abstraction qu'elle a toujours défendue que je trouvais formidable ton idée de les restituer en quelque sorte à sa galerie. Mais il est intéressant de savoir que cette série n'a pas été déclenchée par la lecture des albums de *Mickey* mais par la visite faite à une exposition historique de peintures, qui plus est par une œuvre de Manet.

Bertrand Lavier — Une autre œuvre, qui se trouve entre peinture et sculpture, *Or not to be* (fig. 15), consiste en un bloc de peinture solidifiée et son moulage en bronze. La source de cette œuvre,

ce sont des sortes de bas-reliefs de Rodney Ripps, exposés chez Templon, des tableaux extrêmement empâtés qui produisaient un effet d'efflorescence.

Catherine Millet — Il est toujours passionnant de découvrir par quels circuits visuels transitent les idées sans qu'elles soient forcément formalisées, mises en mots. La pensée visuelle s'incarne dans ce genre de rapport. Je remarque grâce à cet exemple de *Or not to be*, plus ou moins inspiré par le travail de Ripps, que ton obsession de la peinture te conduit à t'intéresser à la matière. Tu cherches ce qui permet de réincarner des images, de leur redonner une matière, exactement comme le ferait un peintre. Ainsi, l'œuvre que tu présentes en correspondance avec celle de Manet (voir fig. 1 et 2) : tu l'as réalisée à partir de la photographie d'une vitrine badigeonnée de blanc d'Espagne, mais tu redonnes une matière à cette image photographique qui est une surface lisse, en l'agrandissant et en la reportant au moyen d'un pinceau électronique sur une toile dont la surface est grenée.

Bertrand Lavier — Et qui permet de retrouver un espace qui avait disparu dans la photographie.

25

Automatiquement, convoquer les éléments constitutifs du tableau classique, la peinture, la toile sur châssis, restitue la tridimensionnalité de l'espace pictural.

Catherine Millet — Tu as également parlé de restitution de la matière à propos des néons.

Bertrand Lavier — C'est une preuve par l'absurde. Les œuvres en néon, même éteintes, continuent d'avoir un intérêt visuel. Paradoxalement, un Bruce Nauman ou un Dan Flavin continue à exister visuellement quand on ne voit que le réseau de tubes éteints. L'œuvre garde une étrangeté. Cette matière peut supporter la panne d'électricité !

Catherine Millet — Notre discussion me rappelle une œuvre plus ancienne de toi, *Fast* (fig. 12), entassement de cartons d'emballage qui se présente d'une façon un peu comparable aux boîtes Brillo de Warhol. Sauf que les boîtes de Warhol étaient en fait de la sérigraphie sur des caissons de bois, tandis que ta pièce était, à l'instar de tous ces « objets peints », de la peinture recouvrant fidèlement les inscriptions figurant sur de vraies boîtes « ready made ». Or, autant la sérigraphie

est plate, lisse et dématérialise l'objet qui est son support, autant ta façon d'utiliser la peinture exalte la matière. Tu accentues la densité matérielle de tous les objets que tu as repeints.

Bertrand Lavier — J'ai commencé à travailler à la suite d'une école, l'art conceptuel, qui prônait la « dématérialisation de l'œuvre d'art ». Spontanément, je me suis intéressé à l'inverse : re-matérialiser l'œuvre d'art. Souviens-toi de cette œuvre, *Polished*. Il s'agit d'un texte qui décrit un objet en bois en partie peint. Le texte est traduit du français en russe, puis du russe en chinois, etc., et l'objet exécuté en fonction de chaque description restitue les glissements de la traduction. On voit, par exemple, évoluer la qualité de la couleur.

Catherine Millet — Tu partage avec Hains ce rapport au langage ; chez toi, cependant, ce lien au mot est plus ancré dans l'œuvre, dans l'objet, dans sa matérialité. Hains cherchait surtout à illustrer un jeu de mots.

Bertrand Lavier — Chez Raymond, c'est souvent une péripétie qui le faisait rebondir sur des jeux de langage. Chez moi, c'est beaucoup plus frontal. La question du langage est le noyau dur.

29

Catherine Millet — On pourrait dire qu'elle appartient ontologiquement à l'œuvre. Les « objets peints », par exemple, sont des objets réels réellement peints. Leur dénomination a une double résonance.

Bertrand Lavier — Dans le cas des « objets peints », la résonance dépend d'un certain nombre de malentendus. Quand on dit un « piano peint », les gens entendent d'abord et « voient » un piano sur lequel on aurait peint des petites fleurs, alors qu'il est peint tel qu'il est (fig. 16).

Catherine Millet — Ou bien, on imagine un piano représenté en peinture. L'« objet peint » court-circuite les clichés à propos de la peinture. Je pensais aussi à l'exposition « La peinture des Martin », à la Kunsthalle de Berne, en 1984 (fig. 17). L'ancrage s'y faisait dans le nom propre, puisqu'il s'agissait d'une exposition de peinture que tu avais toi-même organisée en choisissant des œuvres, anciennes et contemporaines, dont les auteurs s'appelaient tous Martin.

Bertrand Lavier — En cela, mes études d'horticulture ont beaucoup compté. Lorsque tu étudies la botanique, tu apprends qu'il y a

450 variétés de chênes. Si bien que, lorsqu'on dit « un chêne », de quoi parle-t-on ? Avec cette discipline systématique, tu pénètres dans un cauchemar : le langage est là pour essayer de cerner la réalité qui se dérobe indéfiniment.

Catherine Millet — Tu as fait des études qui te servent !

Bertrand Lavier — Les champignons ! J'adore les champignons ! 90 % des champignons vivent en osmose avec un arbre. La racine des champignons vient se loger sur une radicelle de l'arbre et, quand on fait une coupe microscopique de l'endroit où ça se passe, on ne sait plus si on a affaire à un champignon ou à un arbre. Le phénomène de la greffe est précisément ce que je manipule.

Catherine Millet — C'est une très bonne métaphore pour dire où se situe ton travail. Ta démarche consiste à tirer les notions de peinture et de tableau vers un terrain très instable. Le fait qu'un objet soit, en effet, identifié comme une œuvre d'art tient à un fil très mince, mais très important. Tout ton travail ne pourrait-il pas se résumer à cette question : qu'est-ce qui fait que les objets

prennent le statut d'œuvres d'art, commencent à être regardés d'un point de vue esthétique ? C'est ce presque rien qui est troublant.

Bertrand Lavier — Je pense que beaucoup de choses très importantes flirtent avec la catastrophe ou le pas grand-chose. Les œuvres remarquables, en art, sont souvent à deux doigts d'être lamentables ; elles se situent sur l'arête, le fil du rasoir. Le génie de César, avec les compressions, c'est que c'est très loin de ce qu'on peut voir chez un ferrailleur, mais c'est juste à côté. Ma *Giulietta* (fig. 19) n'est en état d'œuvre d'art que parce qu'il n'y a aucun grain de poussière sur cette Alfa Romeo accidentée. Couverte d'un peu de poussière, elle deviendrait une épave.

Catherine Millet — L'aspect le plus duchampien de ton travail n'est pas à chercher dans la continuation du principe du ready-made, mais plutôt dans la poursuite d'une réflexion sur le point de vue, sur la distance qu'on met entre soi et les choses, sur les effets de perspective, sur les transformations de l'objet selon le point de vue que l'on adopte pour le considérer.

Bertrand Lavier — Et même, de manière très littéraire, sur la focale. Ainsi, la bobine de fil mise

en perspective avec un rouleau de câble électrique : il y a un point dans l'espace où les deux objets, un rouleau de câble qui pèse une tonne et demie, et une bobine de fil qui pèse quinze grammes, ont le même poids visuel (fig. 18).

Catherine Millet — Cela n'est pas sans rapport avec les « photos-reliefs », série à laquelle appartient une énorme moissonneuse-batteuse que tu as découpée de façon à la faire ressembler à sa photographie en gros plan dans un catalogue de matériel agricole (fig. 20). La question du point de vue est à nouveau mise en évidence. Le regard, même le plus frontal, déforme son objet, si bien que tu as dû découper l'objet de manière à corriger l'effet de perspective.

Bertrand Lavier — ... de manière à retrouver le cadrage de la photographie. Il a fallu scier les parties cylindriques de manière légèrement convexe pour qu'elles paraissent droites. Céline expliquait dans une interview qu'un bâton plongé dans l'eau avait l'air cassé ; il fallait donc le casser auparavant pour qu'il paraisse droit.

Catherine Millet — On est dans l'illusion picturale ! Étant donné ce que nous venons de dire au sujet

de ton rapport à la peinture, je voudrais souligner que si ton œuvre n'est pas dénuée d'ironie, il n'y a pas chez toi, comme chez d'autres artistes, par exemple les néo-géo, d'intention parodique.

Bertrand Lavier — Il y a de la parodie chez Walt Disney, mais une fois Walt Disney récupéré par moi, elle disparaît. La charge ironique est désamorcée pour parvenir à des tableaux d'un autre genre. On retient que ces tableaux qui viennent de la fiction deviennent réels en rejoignant un imaginaire commun. J'aime m'amuser, mais l'ironie n'est pas constante.

Catherine Millet — Au travers des exemples que nous venons de citer se poursuit une réflexion sur les fondements de la peinture.

Bertrand Lavier — J'ai toujours travaillé sur la présence visuelle.

Catherine Millet — De ce point de vue, des œuvres sont plus ou moins réussies que d'autres, et permettent au spectateur d'entrer dans une relation plus ou moins étroite avec elles. C'est le cas pour certains « objets superposés », dont le rapport de proportion entre l'objet-socle et

l'objet-sculpture est beaucoup plus perturbant, ou produit un effet beaucoup plus puissant que d'autres, cela dit, selon mon goût.

Bertrand Lavier — Je pense qu'on progresse. À propos des « objets peints », Raymond Hains me disait que les derniers étaient mieux peints. Je trouve qu'il avait raison. Pour les premiers, je suis un peu besogneux. Par la suite, le métier vient, c'est plus enlevé ! Il faut trouver la bonne largeur de la brosse qui correspond à la surface que tu peins, ce genre de détails qu'on doit apprendre aux Beaux-Arts ! Il faut aussi compter avec la puissance évocatrice d'un objet. Je pense, par exemple, à la petite tronçonneuse Black & Decker (fig. 21) qui appartient à la série des « objets soclés », des objets qui nous sont familiers et que je fais socler par un spécialiste, sur le modèle des objets d'art primitif. Elle a, en effet, un caractère très « art primitif ». Vraisemblablement, je n'aurais jamais choisi cet objet il y a vingt ans (quand j'ai mis un frigo sur un coffre-fort), il m'aurait semblé trop bavard.

Catherine Millet — C'est en effet une œuvre très étrange. Tu as un œil, comme on dit. Je me souviens

qu'un jour, nous faisons une balade en voiture, en Bourgogne. Ton œil a repéré un objet presque invisible dans le paysage, un ballon je crois, oublié dans un pré. Je m'étais dit : un peintre m'aurait fait remarquer de la même façon cette minuscule tache de couleur contrastante dans un environnement plutôt uni. Pour réaliser tes œuvres, tu fais fonctionner cet œil.

Bertrand Lavier — Je vois les œuvres avant de les faire. Ensuite, je n'ai plus qu'à vérifier. Ce qui est rassurant, c'est que l'œuvre achevée n'est pas tout à fait ce que j'avais vu non plus. Je réalise des maquettes pour mes expositions, des petits dessins, mais pas pour les œuvres. Tu ne peux pas dessiner du néon. Il faut faire un effort de concentration, il faut deviner les œuvres. Mais il y a une autre école d'artistes, ceux qui font les œuvres sans les voir. Pollock avait le projet du dripping, mais il ne voyait ses œuvres qu'au fur et à mesure qu'il les réalisait.

Catherine Millet — Beaucoup de peintres ont délibérément travaillé en aveugle : Mondrian, Hantaï, De Kooning... En ce qui concerne l'attention visuelle, je pense aussi à tes toutes premières

œuvres. Dans le premier article publié dans *art press* sur toi, il y a un dessin qui était une juxtaposition de lignes, la première rangée était la répétition réalisée à la main d'un trait de pastel noir, l'œil pressé avait l'impression que le même trait était répété ; puis la deuxième rangée était constituée des photos d'un seul trait qui se répétait à l'identique. Cela jouait sur des micro-différences, comme cette autre pièce photographique, 9 x 1, de 1974, faite à partir des arcades de Venise.

Bertrand Lavier — La photo aide à se rapprocher de l'épure des architectes. Dans la configuration de la pièce en angle, on voit sur un des murs une succession d'arches, neuf en tout, de la cour intérieure du Palais des Doges (fig. 22). Sur le mur perpendiculaire, la dernière arche est répétée autant de fois qu'il y a d'arches dans la série précédente... Le réel est très proche de la fiction engendrée par la photographie, mais il n'y a que la photographie qui puisse permettre une véritable répétition comme celle de la tache de mousse sur le fronton de l'arche. On reste glacé devant une réalité aussi mathématique, mais celle-ci procure plus d'émotion parce qu'elle s'éloigne de l'épure de l'architecte.

Catherine Millet — Avant d'être directeur du musée d'Orsay, Serge Lemoine dirigeait le musée de Grenoble et t'avait déjà invité, en 1988. Tu lui avais installé un garage et un silo à grain dans les salles de son musée ! J'avais vu l'exposition de Grenoble, mais, comme souvent la représentation finit par recouvrir le réel, j'ai surtout repensé à une photo prise à cette occasion. La photographie que vous aviez faite de cette intervention était très emphatique. Les deux très grands objets superposés s'imposaient, là, entre deux battants de porte, sur un fond de murs rouges où les tableaux anciens étaient accrochés (voir fig. 3). Ça fonctionnait assez bien. Je ne sais pas si ça tenait aux matières, aux couleurs, mais ces objets n'étaient pas si incongrus.

Bertrand Lavier — Tout ça s'explique sans que la poétique des choses se dissipe. Il y avait effraction mais sans qu'elle soit d'une violence barbare. Nous avons choisi une salle de peinture du *xvi^e*, c'est-à-dire une peinture assez réfléchie, assez construite, et ces deux objets eux-mêmes étaient loin d'être des objets baroques. Le garage présentait les reliefs extrêmement rythmés de ses rayures, le silo à grain était ondulé. On peut comprendre pourquoi ça marchait.

Catherine Millet — Cette fois, es-tu arrivé au musée d'Orsay avec des a priori, t'es-tu précipité vers Manet ?

Bertrand Lavier — Pour beaucoup de raisons, c'est Manet qui m'intéressait : sa peinture et sa personne. Il est pour moi le personnage clé de ce musée. Je n'ai pas beaucoup hésité non plus pour choisir le tableau. J'ai vu cette femme sur ce canapé, ce tableau blanc... Une décision aussi rapide suscite même un peu d'inquiétude, mais en art toutes les lois sont possibles. C'était évident, j'allais faire dialoguer cette femme sur son canapé, avec ses rideaux, sa robe blanche, et une « vitrine » qui allait apparaître comme un agrandissement d'un détail du tableau de Manet. La matière m'intéresse aussi bien quand elle est épaisse que quand elle est diaphane. Or, j'aime chez Manet cette vitesse et cette nonchalance dans sa peinture, et dans les « vitrines » il y a un minimum de matière déposé par une machine avec infiniment plus de précision que la main de l'homme. Quand tu regardes cette « vitrine » assez grande, tu es subjugué par l'effet qui est produit avec aussi peu de matière et qui permet de retrouver les trois dimensions classiques de la peinture qui

n'apparaissent pas dans la réalité de la vitrine, celle-ci étant beaucoup plus plate. Le tableau est comme agité, il a de la profondeur.

Catherine Millet — Le Manet a une lumière très particulière, il est très transparent. Et l'impression par jet d'encre qui redonne de la matière produit aussi un effet de transparence, comme s'il y avait un espace derrière.

Bertrand Lavier — Par les moyens les plus désincarnés, on arrive à trouver une réalité extrêmement sensible. L'exécution à la machine ne produit pas que de la froideur. J'étais très surpris de cela quand j'ai commencé cette série.

Catherine Millet — Sans parler de l'intention qui s'y inscrit.

Bertrand Lavier — La trace faite sur la vitre ne représente rien : le blanc d'Espagne cache l'intérieur du magasin, c'est tout. Mais dès lors que c'est pris en photo et que c'est sur de la toile, cela représente à la fois une vitrine et de la peinture. À la fois la réalité de la vitrine et le tableau que l'on avait cru voir dans la rue et qui fait partie de notre imaginaire : on se dit : « Ça ressemble à de l'action painting. »

Catherine Millet — Mais ton œil n'a-t-il pas reconnu aussi, dans ces vitrines, tes « objets peints » ?

Bertrand Lavier — Bien sûr, c'est un grand chantier.

Catherine Millet — Comment as-tu pensé cette installation, choisi le format ?

Bertrand Lavier — J'avais présenté chez Yvon Lambert de très grandes vitrines (fig. 27) *Avenue Montaigne*, qui faisaient trois mètres de haut et qui auraient été écrasantes par rapport au tableau de Manet. Il fallait choisir une vitrine dans des proportions telles que le dialogue serait équilibré. La « vitrine » devait être néanmoins plus grande que le tableau de Manet, sinon elle aurait eu l'air d'une fenêtre. Le format devait donc être plus grand, un format de vitrine, mais compatible avec le tableau. Et puis, il y a des vitrines plus réussies que d'autres. Devant certaines, je me dis : « Celle-là, je ne la choiserais jamais », de même que pour César toutes les compressions ne se valaient pas. Cette précision est fondamentale en art.

Catherine Millet — Tu n'accroches pas la « vitrine » à côté du Manet, tu la mets en regard.

Bertrand Lavier — Je veux qu'ils ne soient réunis que mentalement. La grande légèreté qu'il y a dans le tableau de Manet, avec la robe en mousseline, me plaît beaucoup, et la confrontation alourdirait.

Catherine Millet — Ni chez Manet ni chez toi ces œuvres ne sont isolées. Il y a beaucoup de tableaux très blancs chez Manet : dans *La Maîtresse de Baudelaire*, ou *Le Balcon*, il y a aussi des robes blanches. Toi-même, tu as souvent joué avec des surfaces assez lumineuses : des portes de garage argentées, par exemple.

Bertrand Lavier — Le blanc et la transparence m'intéressent beaucoup, comme, par exemple, avec les « miroirs peints » (fig. 23). Beaucoup de gens ont d'abord cru que les « vitrines » étaient des « miroirs peints ». Elles étaient de la même famille, celle de la transparence, de la luminosité.

Catherine Millet — Tu as parlé tout à l'heure d'énigme. Des œuvres comme les « miroirs » ou les « vitrines » illustrent bien cette part faite à l'énigme. Un objet dont la fonction est d'exposer

— la vitrine expose les produits, le miroir expose la réalité — s'opacifie et gagne en mystère.

Bertrand Lavier — Il a une valeur d'exposition supplémentaire et paradoxale. Le pouvoir réfléchissant des « miroirs peints » est un pouvoir de fascination plus grand que celui du miroir qui réfléchit « à l'identique ». Leur aspect givré fait que ce sont des objets plus incandescents. Dans mon registre de couleurs, ce qui est le plus « nouveau », ce sont les objets argentés. Je viens en particulier de travailler avec des morceaux des plaques de l'Atomium de Bruxelles (fig. 26). Si on met ensemble les « vitrines », les « miroirs » et ces morceaux d'Atomium, on obtient une tonalité extrêmement forte.

Catherine Millet — Qu'est-ce que tu aimes dans la personnalité de Manet ?

Bertrand Lavier — Il n'était pas dans le moule. Je me sens en intelligence avec lui. Toi, tu me regardes comme un artiste, mais, vu de loin, un artiste n'est pas forcément quelqu'un comme moi. Il y a un profil type d'artiste, qui change selon les époques, d'ailleurs, et je ne corresponds pas à l'archétype de maintenant.

46

Catherine Millet — Pour son époque, Manet n'était pas un bourgeois type, mais il ne rentrait pas non plus dans la catégorie de l'artiste comme ses contemporains pouvaient se l'imaginer et, comparé aux impressionnistes, il avait l'air d'un bourgeois.

Bertrand Lavier — La personnalité d'un artiste me donne accès à son œuvre. Le personnage de Picabia m'a toujours particulièrement plu, et c'est pour ça que je me suis intéressé avec enthousiasme et de manière précise à son œuvre.

Catherine Millet — Je comprends ça. Les gens ont l'apparence qu'ils se sont fabriquée au cours de leur vie et, concernant les artistes, en même temps que leur œuvre. Pour les modernes, leur personnage est en général connu, on dispose des photos qui jouent un grand rôle. D'ailleurs, les personnalités de Picabia et de Manet ne sont pas sans rapport.

Bertrand Lavier — C'est ma famille.

Catherine Millet — Comment la définis-tu ?

Bertrand Lavier — Ce sont des bourgeois traîtres. De vrais marginaux qui jouent avec les signes ; ils

ont une grande mais paradoxale légèreté d'être. Une photo de Picabia dans son atelier le montre très déprimé. Je ne suis pas toujours d'aussi bonne humeur qu'on pourrait l'imaginer, naturellement et heureusement. Mais je ne me sens pas non plus de la même famille que Beuys ou Mondrian. Je suis aussi de la famille de Hains.

Catherine Millet — Nous revenons à ce que nous disions à propos des œuvres sur les micro-différences. La famille d'artistes à laquelle tu appartiens trahit sa classe bourgeoise sans tomber dans le cliché de l'artiste ; ce qu'on peut apparemment repérer chez eux comme relevant de la position de l'artiste est microscopique.

Bertrand Lavier — Si les gens voient un type habillé comme un clown, ils font immédiatement la différence. Mais s'il partage un certain nombre de codes avec eux et s'ils se rendent compte qu'il est toutefois différent, le choc est frontal et la surprise est plus complexe.

Paris, décembre 2007

48

Entretien avec Emmanuelle Lequeux, *in Sons et Lumière par Bertrand Lavier*,
Expérience Pommery #6, Beaux-Arts TTM, Paris, 2010, pp. 8-10.

Emmanuelle Lequeux: Quand Pommery vous a invité à concocter une exposition pour ses caves, quelle a été votre réaction ?

Bertrand Lavier: J'avais déjà participé à la première Expérience en 2004, conçue par la commissaire Stéphanie Moisdon, au cours de laquelle j'avais montré un de mes néons, *Parzeczew III*. J'avais ainsi pu éprouver les qualités et les défauts de cet endroit. Notamment le fait qu'on ne peut presque rien y présenter de pérenne, en raison du taux d'humidité. Mais j'avais aussi été frappé par les qualités spatiales exceptionnelles de ce lieu. J'ai beaucoup hésité avant de m'engager dans cette aventure. Je ne suis pas professeur, donc je ne connais pas de jeunes artistes à faire découvrir, et je ne connais pas assez d'artistes pour concevoir avec eux une exposition. Mais ce qui m'a incité à honorer l'invitation, c'est la question du public. Les grandes institutions passent leur temps à courir vers le grand public, ce qui les pousse à baisser leurs exigences intellectuelles. À Pommery, c'est l'inverse : le grand public vient naturellement, pour découvrir l'espace et les champagnes. Cela donne paradoxalement une grande liberté, qui me permet d'échapper à une chose qui me désole aujourd'hui : les artistes auraient le choix entre le Grand Palais ou les sacs à main. Dans un tel contexte, un Ryman, qui n'est bon ni dans l'un ni dans l'autre, risquerait fort de rester dans l'ombre.

Comment vous est venue l'idée de mettre en scène, son et lumière, une douzaine d'objets cultes faisant partie de notre quotidien, plutôt que des œuvres d'art ?

C'est parti d'un souvenir d'enfance, quand je faisais des voyages dans le passé avec mes parents en visitant, par exemple, les châteaux de la Loire. Les sons & lumières qu'on y voyait m'ont donné l'idée. J'ai ensuite réalisé un inventaire de ces objets que l'on connaît, mais avec lesquels on n'a le plus souvent aucune intimité, aucune proximité, comme par exemple le drapeau français flottant sous l'Arc de triomphe, à Paris. Quant au logo d'Auchan, même les propriétaires de la marque ne l'avaient jamais vu ainsi. La liste des objets choisis est venue de manière évidente, en une soirée, comme une succession de clichés.

Votre parcours d'artiste consiste notamment à abolir les frontières entre les genres, entre culture et populaire. Cette exposition semble comme un point d'acmé de cette démarche.

J'adore mélanger le *high* et le *low*, Courrèges et Auchan. Cela a toujours été très important pour moi de tricoter ces deux univers. Je veux aussi que cette exposition ait une certaine légèreté, qu'elle tourne le dos à la dépression et au désenchantement. Je ne suis pas de ces artistes qui vous disent : «Le monde est triste mais je vais tenter de vous le rendre encore plus triste.» Je préfère réenchanter le quotidien.

Comment avez-vous conçu le parcours ?

J'ai souhaité commencer par le piano, sur le mode romantique et émotionnel, mais ensuite j'ai voulu rompre avec ce mode, dont on se lasserait vite. Le parcours est donc conçu comme une série de ruptures, avec ses déceptions. C'est comme dans un concert : on ne doit pas être captif tout de suite, les choses doivent se jouer aussi par la bande-son. Le fait d'avoir visité les expositions antérieures m'a beaucoup aidé à construire le parcours comme une succession de péripéties, qui imposent leur rythmique à la visite. J'ai une façon très musicale d'aborder l'espace. Dans un musée, il y a une unité de lieu qui fait qu'on est dans une autre vitesse. À Pommery, les galeries créent comme des fondus enchaînés entre les œuvres.

Vous avez toujours utilisé les objets dans vos œuvres, en les juxtaposant, par exemple, dans le cadre d'une interrogation sur la descendance du ready-made. Faut-il considérer les objets de Pommery comme des ready-made ?

Pour moi, le ready-made consiste en un changement des règles de la perspective. Mais, en l'occurrence, les objets que j'ai choisis sont définitivement allés ailleurs.

D'habitude, je ne livre jamais les objets à eux-mêmes : je les coupe, les peins, leur fais suivre un traitement. Pour Pommery, ce traitement consiste à les nimber de lumière et de musique. J'aime faire trembler les catégories.

Considérez-vous ce parcours comme une œuvre en soi ?

Pour moi, c'est vraiment une œuvre, très proche de ce que j'ai fait autrefois en réunissant les toiles de tous les peintres appelés Martin depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours.

La seule œuvre de vous au sens strict est *Varese sur Calder*, qui consiste en la juxtaposition d'une sculpture de Calder et une composition d'Edgar Varese. Elle pourrait être considérée comme un des prémices de votre *Expérience Pommery*.

Cette œuvre est un chantier que j'ai commencé il y a vingt-cinq ans, et que je revivite de temps en temps. Il y a vingt ans, à Dijon, j'ai aussi joué sur le même mode en juxtaposant un marbre de Girardon et le jazz de Duke Ellington, et dans la salle à côté Mozart et Calder, ce qui créait comme un chiasme. Et au Japon, j'avais montré une cafetière sur de la musique de Lulli. C'était la première fois que je mettais ainsi en scène un objet et non une œuvre d'art. Le principe de ces œuvres, comme à Pommery, c'est qu'une fois associés, deux objets en deviennent un troisième. Un objet dramatiquement éclairé et mis en musique passe de «l'autre côté du miroir».

Pour l'exposition, vous avez travaillé avec un musicologue, Peter Szendy, et un chef opérateur, Gérard Karlikow. Comment s'est passée votre collaboration ?

Au début, j'ai pensé réaliser l'exposition seul. L'idée d'avoir deux partenaires n'est venue que plus tard. J'aurais pu mettre en son et lumière moi-même, mais j'aurais fait des choix beaucoup plus ordinaires. Quand j'ai commencé à travailler avec eux, qui ont l'érudition et la sensibilité, je leur ai simplement confié la liste, et je les ai laissés complètement faire. La seule chose que j'ai dite à Peter Szendy, c'est que je ne voulais surtout pas de *la Marseillaise* pour accompagner le drapeau français : ce n'est pas une exposition sur l'identité nationale ! Ma règle du jeu, c'est de choisir de travailler avec des gens très compétents, et donc de leur laisser toute liberté.

Aviez-vous déjà travaillé ensemble ?

Je connaissais Peter depuis douze ans, il m'avait invité à l'Ircam et nous avions sympathisé. Mais nous ne nous étions pas revus depuis. Il a tout de suite été enchanté par le projet, pour lequel il était parfait : il est aussi savant sur Dalida que sur Stockhausen. Quant à Karlikow, très réputé dans le monde de l'opéra et du théâtre, je le connaissais depuis dix ans : il avait éclairé deux de mes expositions. Il m'avait notamment beaucoup étonné en éclairant de manière très franche mes néons, qui du coup redevenaient des tableaux. Avec eux, j'ai agi comme un chef d'orchestre, et c'est précisément ce dont parle l'exposition. Elle m'a ouvert des champs que je ne soupçonnais pas. ■

«Je suis contre l'art contemporain et je suis pour l'avant-garde », Entretien avec F. Bousteau, *Beaux Arts Magazine*, n°340, TTM, pp. 107-110.

Vous avez intitulé votre rétrospective au Centre Pompidou «Bertrand Lavier, depuis 1969», comme si vous vous considérez comme une maison de luxe, une marque de mode...

«Depuis 1969», d'abord parce que c'est la date de la première œuvre que j'ai créée. J'avais 20 ans, j'étais étudiant en horticulture et dans la maison de mes parents où nous sommes aujourd'hui, j'ai recouvert de peinture laquée blanche une ligne de feuilles d'ampélopsis [plante grimpante, ndlr]. J'avais fait du land art sans le savoir. Une transition, en quelque sorte, entre mon amour pour la nature et la culture. Ensuite, «depuis 1969», parce que Raymond Hains m'a souvent dit que les artistes étaient devenus des images, donc des marques. Beaucoup sont en effet identifiés par des images fortement ancrées car répétées à l'envi... comme on le fait pour un logo. D'autres, différents dans leurs pratiques, ne cherchant pas à reproduire toujours la même image, développent cependant une «longueur d'onde» qui, peu à peu, devient identifiable, correspond à un mode de pensée. L'art est un mode de pensée visuel. Donc, oui, un artiste est une «maison fondée en...». Mais c'est une maison de luxe, d'artisanat, d'exigence, et pas une marque de mode, même si elle peut être à la mode !

Peut-on dire «C'est un Lavier» comme on dit «C'est un Chanel»? Et, si je suis votre raisonnement, pouvez-vous me dire ce qu'est un Van Gogh, un Koons et un Lavier? Sur quelles longueurs d'onde ces artistes et vous-même émettez?

Un Van Gogh, c'est un chef-d'œuvre... à la limite de n'être pas très bon. À la limite de la catastrophe. En art, le meilleur, c'est ce qui flirte souvent avec la catastrophe. Une œuvre d'art est très proche de ce qu'était la formule 1 pour Colin Chapman, le créateur des Lotus. Il disait que la meilleure voiture de course est celle qui gagne, puis tombe en ruines un mètre après la ligne d'arrivée. Un Jeff Koons a rarement ce coefficient aérodynamique, excepté les *Doggies* et autres objets en aluminium gonflé que j'aime plutôt car ils ont un côté *Alice au pays des merveilles*. Qu'est-ce qu'un Lavier? C'est l'intersection de deux courbes: j'essaie de tendre vers l'optimisation, pour être à deux doigts de la catastrophe.

Avez-vous cherché pour cette exposition, comme vous le dites des œuvres, à «être à deux doigts de la catastrophe»? Comment avez-vous construit cette rétrospective?

Chacune de mes expositions est une forme de représentation théâtrale sans répétition où je mets en scène des personnages,

mes œuvres. Cela ne doit pas être un alignement rétrospectif ou chronologique d'objets, d'œuvres qui jalonnent une trajectoire...

Est-ce du théâtre ou du cinéma? Je me souviens que vous m'aviez décrit votre exposition à la Villa Médicis à Rome, quand Frédéric Mitterrand en était le directeur, il y a cinq ans, comme un scénario de film avec une succession de séquences...

Vous avez raison: une exposition a plus à voir avec le cinéma qu'avec le théâtre, il y a de la narration et le spectateur n'est pas immobile face à une scène. C'est du cinéma expérimental parce que les artistes sont les seuls à fabriquer du temps arrêté. Qu'il s'agisse d'une sculpture, d'une peinture, d'une installation ou même d'une vidéo, les artistes fabriquent des images en arrêt, en suspension. C'est cette suspension qui fascine les visiteurs, au point qu'ils fassent des heures de queue alors qu'avec Internet ils sont submergés par des flux d'images. Dans une exposition, on va voir ce qui ne bouge presque pas...

Tout votre travail n'est-il pas lié à ce concept: comment mettre deux objets a priori incompatibles non pas en contact mais en suspension afin qu'ils trouvent leurs points d'ironie dans leur absurdité, leur déséquilibre? De Brandt/Haffner, un réfrigérateur sur un coffre-fort, à Harcourt/Grévin, où vous demandez au studio Harcourt de prendre en photo des mannequins de cire du musée Grévin, vous semblez chercher à faire glisser un objet sur l'autre. Vous êtes un artiste surfeur qui adore skier, conduire des bolides et jouer au tennis. Pour paraphraser Bourdieu, l'art est-il à vos yeux un sport de glisse?

C'est surtout un univers où il faut ne pas être lourd. Pour moi, la légèreté est une vertu cardinale: même le coffre-fort a l'air de quitter le sol... Les bolides dont vous parlez sont puissants, légers, mais dangereux, et j'aime le risque. Le risque est d'ailleurs pour moi un des critères pour juger d'une œuvre d'art. Si vous écoutez Miles Davis ou Thelonious Monk, vous comprenez ce que je veux dire.

Le critique Philippe Dagen a dit de vous: «Bertrand Lavier, c'est chic mais ça fait mal.» Autrement dit, un Lavier est visuellement séduisant mais, conceptuellement, il crée un «court-circuit» de la pensée, pour reprendre une de vos expressions.

Oui, je fais très attention à ce que, visuellement, cela ait des qualités qui me plaisent. Mais il faut que cela soit très insidieux, que l'effet soit long en bouche. C'est comme un trompe-l'œil. Quand il est de mauvaise qualité, on le regarde, on le décode et on l'oublie. Un sublime trompe-l'œil italien du XVIII^e siècle se contemple, se décode et devient encore plus fascinant. Il y a de cela dans mes «Vitrines» par exemple. *Avenue Montaigne n° 2*, présentée dans l'exposition, est une toile sur laquelle est imprimée au jet d'encre la photographie d'une vitrine de l'avenue Montaigne peinte au blanc d'Espagne

Suite page 110



Avenue Montaigne n° 2 2000, Impression à jet d'encre sur toile, 299 x 249 cm.

«L'ART DOIT CRÉER DES COURTS-CIRCUITS DANS LA PENSÉE ET VISER À SUSCITER LE 18/20 QUAND LA SOCIÉTÉ NORMALE CHERCHE LE 12/20»

du 12/20 qui met tout le monde d'accord sur le robinet d'eau tiède. Un grand conservateur comme Bernard Blistène sait lui aussi que les «bonnes notes» en art sont clivantes : à savoir qu'un 18/20 peut valoir un 2/20 pour d'autres et que, par conséquent, l'Audimat n'est pas l'arbitre des élégances.

La plupart des artistes ont au cours de leur vie des «périodes» qui correspondent à des types d'œuvres réalisées à un moment donné, à l'instar de Picasso pour ses périodes bleue, rose ou africaine. Or, si vous avez différentes typologies d'œuvres comme les objets peints ou les superpositions d'objets, vous les continuez sans cesse en parlant de «chantier». Pourquoi ?

Un chantier est un lieu où les choses sont toujours en mouvement, où on les corrige, les améliore. Sur les dix pianos peints que j'ai réalisés en quinze ans, l'un est mieux que les autres. Cela ne serait pas arrivé si j'avais cessé de peindre des pianos en 1986. Au début, je les «recouvrais» de peinture, aujourd'hui, je les peins avec une liberté de mouvement.

Dans votre travail, vous vous appropriez, sans demander d'autorisation, des marques (Brandt, Steinway, etc.), mais aussi les œuvres d'artistes, comme celles de Frank Stella, dont vous avez réalisé plusieurs reproductions en néon, ce que vous appelez de la «peinture en tube». Plus dangereux encore juridiquement, vous avez reproduit des œuvres imaginaires dessinées par Walt Disney dans une aventure de Mickey intitulée Mickey au musée d'Art moderne. Quelle est votre position sur le droit moral des artistes ?

Vous imaginez Cézanne payant un droit aux propriétaires fonciers de la montagne Sainte-Victoire pour droit à l'image ? Je crois plutôt que la compagnie Campbell's aurait dû verser des royalties à Andy Warhol. Les artistes ont surtout le devoir de faire ce qu'ils veulent.

Depuis quelque temps vous dites : «Je suis un opposant à l'art contemporain et un partisan de l'avant-garde.» Qu'est-ce que cela signifie ?

L'avant-garde, c'est un esprit de recherche, d'artistes, de collectionneurs et d'amateurs passionnés et cultivés. Elle concerne des gens de tous horizons, avec un esprit très pointu, exigeant. Il est plus facile de penser que l'esprit d'avant-garde a fait son temps, qu'il est obsolète et qu'il cède la place à l'art contemporain. Mais ce dernier est devenu un genre très similaire en définitive à ce que l'on appelle la «déco». Il est peuplé de gens qui ne s'intéressent pas vraiment à l'art, si ce n'est pour le statut social qu'il offre. L'art contemporain et son marché, c'est devenu un grand shopping. L'avant-garde n'a rien à voir avec cela. Picabia ou Barnett Newman ne faisaient pas de l'art contemporain. L'avant-garde est une attitude, un esprit de recherche. ■

pendant une période de travaux. Le visiteur a d'abord l'impression de voir une peinture mais en fait, on a réellement devant les yeux le tableau éphémère que l'on avait cru voir dans la rue, sur cette vitrine. Warhol disait qu'il aurait aimé être une «machine à peindre», cela m'amusait avec cette œuvre de réincarner ce geste devenu un cliché !

Revenons à votre rétrospective au Centre Pompidou. Puisque vous en êtes le metteur en scène, à quoi sert le commissaire d'exposition ? Et en quoi est-ce différent d'exposer au Centre Pompidou par rapport à d'autres lieux, qu'il s'agisse de budget, d'espace, d'organisation, des gens avec qui vous avez travaillé ou des enjeux sur votre carrière ?

Un commissaire d'exposition, ça sert à renvoyer la balle. Quand le commissaire est bon, comme le mien, l'échange devient plus riche et, comme sur un court de tennis, les spectateurs ne cessent de regarder la balle rebondir sans jamais savoir où elle va se poser ! Le Centre Pompidou offre un luxe supplémentaire quand il vous permet de redessiner totalement les espaces pour les mettre au service de l'histoire que vous voulez raconter. Il est aujourd'hui pratiquement un des seuls musées d'art moderne dans le monde à exiger une scénographie «haute couture» pour habiller une exposition. Alain Seban [président du Centre Pompidou, ndlr] défend cette politique pour que cela puisse continuer. C'est une position ambitieuse qui tourne le dos à la philosophie consensuelle

Entretien avec G. Durand, *in Bertrand Lavier depuis 1969*, Centre Georges Pompidou, Paris, pp. 44- 48.

**BERTRAND LAVIER
EN CONVERSATION
AVEC
GUILLAUME DURAND**

GUILLAUME DURAND • Mon cher Bertrand, succéder à Henri Matisse au Centre Pompidou : est-ce que cela vous donne le trac ?

BERTRAND LAVIER • Matisse, Lavier. Matisse a tout d'abord fait des études pour devenir clerc de notaire. Et moi, je suis fils de notaire, comme, Dalí, qui sera exposé à peu près en même temps que moi, au même étage du musée.

GD • La question que l'on peut poser, c'est : « Y a-t-il quelque chose de français chez Lavier ? »

BL • C'est un sujet délicat quand vous êtes un Français vivant en France. Pourtant les scènes nationales sont encouragées, sinon promues dans de nombreux pays. Ne dit-on pas qu'il existe une scène chinoise, une identité italienne, de Young British Artists, etc. ? J'aime bien cette pensée du peintre norvégien de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, Christian Krohg : « Tout bon art est national, et tout art national est mauvais. » Ceux qui regardent ce que je fais, surtout à l'étranger, y trouvent des qualités qu'ils apparentent à un certain esprit français.

GD • Quel est-il, selon vous, cet esprit français ?

BL • Je pense que cela a à voir avec une certaine manière d'aborder la réalité sous toutes ses formes, une sorte de précision, un peu piquante, avec de temps en temps un peu d'humour. Cela peut se comparer avec la ligne claire (qui est belge d'ailleurs) en bande dessinée ou avec Jacques Tati. J'ai souvent entendu une phrase de Robert Filliou, très belle et idiote à la fois : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. » J'entendais également : « L'art pose des questions plutôt qu'il ne donne des réponses. » Il me semble qu'un certain nombre d'artistes français préfèrent trouver des solutions plastiques. C'est le cas de Daniel Buren, par exemple, qui, après avoir posé diverses questions, a manifestement trouvé des solutions plastiques.

GD • Repartons au début : le petit Lavier en Bourgogne.

BL • Si mon père était notaire, ma mère, quant à elle, est issue d'une famille où l'on faisait de l'import-export de volailles. Aignay-le-Duc, petit village de Bourgogne.

GD • Petit village où il y avait de l'art ? Faisiez-vous des visites dans les musées de la région, ou dans ceux de Lyon ou de Paris ?

BL • Rien ! C'était un désert. Mon père aimait la littérature et la musique classique. Ma mère faisait de la peinture quand elle était jeune, comme elle a fait du violon, dans le cadre d'une éducation familiale bourgeoise. Dès qu'elle a pu quitter ses pinceaux, elle l'a fait et ne les a jamais retouchés...



GD • Vous souvenez-vous du jour où, tout à coup, la question de l'art a pu se poser ?

BL • Relativement tard, vers dix-huit ou dix-neuf ans. Après, tout est allé très vite. C'est ça qui est amusant.

GD • Alors il y avait quoi : du cinéma, de la musique classique ? Un soupçon de Godard, un peu de rock-and-roll et du jazz ?

BL • Voilà. J'étais d'ailleurs peut-être plus jazz que rock-and-roll, mais plus Rolling Stones que Beatles. À dix-huit ans, je suis étudiant à Versailles, à l'École nationale d'horticulture. J'ai une chambre à Paris, rue Bonaparte, et je passe tous les jours devant la vitrine d'un « magasin » qui va devenir ma fenêtre sur la création d'avant-garde.

GD • Et toujours pas la moindre idée de l'existence de Jackson Pollock ou de Mark Rothko...

BL • Pas la moindre ! On avait des cours de dessin à l'école de Versailles, avec Jean Simian, un petit maître, qui ne nous parlait pas de Pollock non plus ! C'est à force de passer tous les jours devant ce magasin, rue Bonaparte, que je me dis qu'il y a là des choses très étranges : des textes aux murs, des verres pilés au sol, des choses très bizarres, qui n'avaient rien à voir avec l'idée que je me faisais alors de l'art. J'ai appris que ce magasin était une galerie d'avant-garde dirigée par un jeune marchand, Daniel Templon. Voilà ce qui a été ma fenêtre.

GD • Daniel Templon exposait qui ?

BL • Les premiers travaux de Joseph Kosuth et d'Art & Language, les premiers environnements de Wolf Vostell, des choses de Fluxus, de Ben. J'ai assisté à *La Messe* de Michel Journiac. Il y avait aussi Yvon Lambert, qui était rue de l'Échaudé, mais ce n'était pas sur ma route, j'y allais moins souvent.

GD • Qu'est-ce qui vous a attiré dans tout ça ?

BL • Le côté aberrant de ce que je voyais. Ce qui en général rebute les gens. J'ai eu le réflexe inverse – comme le saumon à contre-courant. Et aussi ce type de jeu intellectuel. Ce que je voyais était quand même un peu désincarné. Chez Daniel Templon, il y avait aussi des choses de Bernar Venet, des pages de garde de bouquins scientifiques qu'il ne comprenait sans doute pas davantage que moi. Je sentais que tout cela se situait sur un terrain qui n'avait presque pas été arpenté.

GD • Aviez-vous eu à cette époque le sentiment que vous alliez devenir un horticulteur de haut niveau ?

BL • Oui, mais très peu de temps. Nous sommes fin 1968 et, dès 1969, je me mets à travailler. Ce que je vois dans cette galerie m'inspire des réflexions que je note sur un grand carnet. Je me suis dit qu'il fallait que je le montre à quelqu'un. À qui ? À un critique d'art. Je suis donc allé voir Pierre Restany au printemps 1969. Restany était le critique le plus connu à l'époque et par conséquent le plus controversé.

GD • Mais qu'est-ce qui a déclenché la vocation de l'homme qui expose aujourd'hui au Centre Pompidou ? L'époque ? La ville ? Que se serait-il passé si le même Lavier était resté à Aignay-le-Duc ?

BL • Rien. J'aurais fait une école d'horticulture en Bourgogne.

GD • Est-ce que l'effervescence post-soixante-huitarde a joué un rôle ?

BL • J'ai profité pleinement de la déflagration de Mai 1968, de tous ces verrous qui avaient sauté. Et du passage de la campagne à la ville. Très vite après, j'ai vu la galerie d'Ileana Sonnabend, où étaient exposés Andy Warhol et Robert Rauschenberg. J'ai été immédiatement en empathie avec ça.

GD • Et que dit Restany quand vous lui présentez votre carnet ?

BL • Il regarde cette quinzaine de projets à réaliser et me dit : « Écoutez mon cher ami, c'est très bien, mais il faudrait passer aux travaux pratiques. » Il y avait par exemple ce projet consistant à peindre des feuilles d'ampélopsis pour en faire des lignes sur le mur de ma maison. Je voulais peindre sur la réalité. Ou encore mettre en rond des bottes de foin en faisant un très grand cercle sur le champ où elles avaient été disposées. Suivant l'avis de Restany, j'ai ensuite fait mes devoirs de vacances.

GD • Mais l'idée du geste, par exemple, qui est devenue assez essentielle chez vous, cette idée de peindre en repeignant des objets, comme vous l'avez fait par la suite, était-elle déjà présente ?

BL • Pas du tout. C'est la fameuse phrase de Malraux : « On va de Mallarmé à Villon, mais on ne va pas de Villon à Mallarmé. » Effectivement, je vois maintenant que je peignais sur la réalité. Mais en peignant sur des feuilles

d'ampélopsis, jamais je n'aurais imaginé qu'un jour je peindrais des pianos à queue et des Ferrari.

GD • C'est en fait le début d'une l'idée mais pas encore l'idée.

BL • Ce ne sont que trois notes sur une partition. Mais c'est quand même pour moi une chose très inaugurale. C'est d'ailleurs pour ça qu'une photographie montrant ce travail de 1969 sera présentée dans l'exposition. Ce qui est curieux, c'est que l'idée de la peinture est présente très tôt en réalité. La peinture m'a toujours intéressé. Quand on observe les quarante années écoulées, cette notion est très présente, revisitée à ma façon bien sûr.

GD • Et est-ce qu'il y avait chez vous des réfrigérateurs ou des coffres-forts ?

BL • Dans le film réalisé par Brigitte Cornand, *Bertrand Lavier. Versailles chantiers*, j'explique au sujet de *Brandt/Haffner* qu'il y avait un frigo à la maison, ce qui n'était pas très original dans les années 1960. Mais il y avait aussi un coffre-fort qui était, et qui est toujours, dans la cave. Ce qui m'a donné l'idée de cette sculpture, c'est que ce coffre-fort, que je voyais depuis mon enfance, représentait effectivement de manière extrêmement fidèle un socle de type classique.

GD • On pourrait par exemple faire l'analogie avec l'histoire des soupes Campbell. Pendant que ses frères allaient faire un peu de sport, le jeune Andy Warhol restait assis dans la cuisine, face à des boîtes de soupes. Et des années après, les boîtes de soupes reviennent, un peu comme votre coffre-fort.

BL • C'est très proche de ce que l'on disait tout à l'heure par rapport aux feuilles d'ampélopsis. On est imprégné de certaines choses à son insu. Après les choses se croisent selon certaines configurations.

GD • Est-ce que l'on peut appeler ça pompeusement un destin ?

BL • J'ai sans doute été impressionné par ce coffre-fort. Mais si j'étais resté en Bourgogne, je n'en aurais probablement jamais rien fait. C'est effectivement le fait d'être transporté, dans tous les sens du terme, qui vous permet de vivre et d'activer les images que vous avez en vous.

GD • Dans les débuts d'*À la recherche du temps perdu* de Proust, il y a ce passage incroyable où, dans sa chambre, le jeune narrateur est face à une armoire, à la fois voluptueuse et inquiétante, sur laquelle il soliloque pendant vingt pages. C'est un peu ça le coffre-fort pour vous ?

BL • Il y a un peu de ça, sauf que je ne suis pas un littéraire, je suis un visuel. Je me suis dit que si je devais faire de la sculpture, ce serait quelque chose de posé sur un socle. Et ce socle, je l'avais vu il y a tellement longtemps : c'était ce coffre-fort.

GD • Vous êtes-vous dit à vos débuts, suite à la conversation avec Restany : « La main va jouer un rôle » ? Ou bien, au contraire : « Tout devra procéder d'abord à partir des idées » ?

BL • Je n'ai pas raisonné en ces termes. J'ai toujours considéré que l'art, c'est de la pensée. Mais c'est de la pensée visuelle. Si ce n'est que de la pensée, cela ne relève pas du domaine des arts plastiques. Et si ce n'est que visuel, ce n'est pas intéressant. Il faut qu'il y ait cet équilibre. Je ne me suis pas coupé la main. J'ai vraiment mis la main à la pâte. Un certain nombre de gens croient que ce n'est pas moi qui peins ces miroirs, ces pianos. Or, je le fais moi-même. De temps en temps, je fais peindre par quelqu'un d'autre pour des raisons de protocole, comme par exemple ces paysages sur des photographies. C'est aussi pour montrer que l'on n'est pas forcément un artiste quand on fait de la peinture. Ça permet de jouer sur ces questions-là. Une des pièces les plus anciennes que l'on verra dans l'exposition, *Polished*, a pour point de départ un texte qui décrit un objet. L'objet est réalisé d'après ce texte, comme d'après un mode d'emploi. Le texte est traduit du français vers l'anglais, puis de l'anglais vers le russe, puis du russe vers le chinois, etc. J'ai fait ensuite repasser en français ces traductions pour réaliser un objet d'après chacune d'elles. On s'aperçoit alors que les objets diffèrent entre eux, sauf pour les dimensions. Quand j'ai exposé cette œuvre pour la première fois chez Éric Fabre, en 1977, le clergé artistique, justement beaucoup plus intégriste que moi à l'époque, déplorait la présence de ces éléments matériels placés en dessous des textes. Sans doute aurais-je eu une bénédiction papale en ne montrant que les textes. Cette réaction était caractéristique de l'époque, mais je n'étais pas dans cet état d'esprit. J'ai toujours considéré que ma manière de peindre les objets, avec une haute pâte, une matière généreuse, c'est de la peinture.

BL • Moi, ça m'amuse. Et ça m'agace aussi, un petit peu. Mais c'est la règle.

GD • Et vos grands néons d'après Stella ?

BL • Les grands tableaux en tubes de néon utilisent clairement les tableaux de Frank Stella des années 1960 comme des partitions pour jouer autre chose. Pour moi, ce qui était important, c'était de peindre en néon comme on dirait que l'on peint à l'huile, c'est-à-dire renouveler le genre de la peinture en tube.

GD • Vous, vous mettez en scène cette histoire de l'art qui vous est personnelle. .

BL • Je m'en sers. C'est assez jubilatoire pour moi. Mais je me sers aussi bien de Darty que de Stella. Le supermarché comme le musée m'inspirent. Ce sont pour moi des personnages familiers.

GD • Par rapport au marché, que nous évoquions, il y a aujourd'hui deux positions dans la perception de l'art contemporain : d'un côté les gens qui, comme Luc Ferry (qui s'en est pris à vous à plusieurs reprises), sont généralement hostiles à toute nouveauté, et de l'autre, un marché qui pousse à une adoration générale. On est à une époque où les gens sont totalement pour ou totalement contre. N'avez-vous pas le sentiment d'être coincé dans un système comme celui-ci ?

BL • J'essaie de ne pas regarder de ce côté-là et je veux préserver ma grande liberté de mouvement. Les attitudes que vous évoquez sont « tracées » depuis longtemps. On connaît la querelle des Anciens et des Modernes, c'est presque dans la nature des choses. Le marché vient un peu perturber ce tango bien connu. En effet, le marché oblige certains « amateurs » à regarder la scène artistique plutôt avec leurs oreilles.

GD • Cela peut-il expliquer que, dans vos récentes interviews, vous parliez plus d'avant-garde que d'art contemporain ?

BL • Oui, parce que l'art contemporain est, pourrait-on dire, l'objet qui agace les deux partis. C'est devenu un genre. Pour un certain nombre de gens, quelqu'un comme moi représente ce genre. Alors je leur dis : « Non, attention, vous ne regardez pas assez attentivement. » J'ai la prétention de rester dans une catégorie qui est de plus en plus désuète, et à la fois peut-être de plus en plus estimable, qui est celle de l'avant-garde. Parce que l'avant-

garde est une attitude, tandis que l'art contemporain est un genre. Je pense qu'aujourd'hui tout ça est assez clivé. On a donc du mal à attaquer de manière aussi vulgaire l'avant-garde, alors que c'est très facile à faire vis-à-vis de l'art contemporain quand il est devenu une « rubrique sociétale ».

GD • Vous avez tout à l'heure employé le mot de « clergé ». Le cigare, le grand bourgogne, la Ferrari, ce n'est pas du tout correct aux yeux de ce clergé.

BL • Encore une fois, j'ai été parfaitement clair avec ça. J'ai eu une Ferrari très tôt sous la forme d'une Dinky Toy quand j'étais enfant. Cela m'a marqué tout de suite, autant que le coffre-fort qui était dans la cave. Et si j'ai fumé très tôt le cigare, je le dois à Pierre Restany qui était mon « mentor ». Tout s'est passé très naturellement.

GD • Donc ça a été accepté ?

BL • Très difficilement au début, parce qu'être parrainé par Restany à Paris à cette époque, c'était mal vu. Restany était alors le seul critique français qui avait su créer un mouvement dont le succès était international. Or, vous savez comme moi qu'en France on préfère Poulidor à Anquetil. Donc je n'étais pas en odeur de sainteté pour le clergé de l'époque.

GD • On a l'impression que, généralement, tout ce qui relève de votre vie intime (amours, amis, etc.) n'apparaît pas dans votre art.

BL • En tout cas, je ne l'instrumentalise pas.

GD • Les grandes histoires personnelles de votre vie ne sont pas sur scène.

BL • Non, en effet. Je vis avec l'artiste que je préfère au monde, qui est Gloria Friedmann. Je ne pouvais pas être mieux qu'avec une artiste.

GD • Est-ce un choix de ne rien montrer de cette partie de votre vie ?

BL • Oui, parce que ce qu'on appelle la vie est très différent de ce que j'appelle l'art. J'aime la vitesse, j'aime la violence, mais pas le drame. Le pathos, le mélo, le psycho, je ne joue pas avec ces cartes-là.

GD • Il n'y aura jamais chez Bertrand Lavier de scène du balcon comme dans *Cyrano*.

BL • C'est tout à fait impossible. Dans l'exposition du Centre Pompidou, il y aura un Christ, sans bras ni tête, dans la veine de mes sculptures africaines en bronze nickelé. N'allez pas chercher quoi que ce soit relevant de ma vie privée dans cette pièce.

GD • Et si nous parlions maintenant non plus de vos proches ou de ceux qui vous ont précédé, mais des créateurs contemporains qui comptent pour vous.

BL • Ce sont aussi bien des artistes plasticiens, des musiciens, des écrivains que des créateurs comme peuvent l'être des sportifs qui ont créé un « style ». C'est un curieux mélange, mais un revers de John McEnroe, une phrase au piano de Brad Mehldau ou une ligne de Jean-Jacques Schuhl peuvent me nourrir ou me bouleverser. Les émotions ressenties devant un véritable coucher de soleil ou devant un coucher de soleil de Monet sont de nature très différente. Certaines passes dans les grands prix de formule 1, certains moments de grâce lors d'un match de tennis flirtent avec ce qui me plaît, avec le panache que j'aime retrouver dans l'art. Ces notions de panache, de risque, de légèreté, de liberté sont pour moi fondamentales. Aujourd'hui, Chris Burden, Gerhard Richter ou Sarah Lucas m'intéressent, mais s'il n'y avait eu que des artistes autour de moi...

GD • ...vous seriez horticulteur !

ENTRETIEN RÉALISÉ LE 20 MARS 2012

Entretien avec N. Ferrand

Retranscription de l'entretien avec l'artiste, réalisé le 6 mai 2013.

Au bar de l'hôtel de la cloche, le rendez-vous était fixé à 17 heures.

NXF : Votre père était notaire ? Quel type d'éducation avez-vous reçu ? Quelle est votre formation artistique ?

BL : Mon père était notaire, je n'ai reçu aucune éducation type « beaux-arts ». J'ai fait du piano. Vous savez, j'ai reçu l'éducation « petite-bourgeoise » des années 50, ça correspond à faire du piano, de la littérature, mon père était féru de musique classique... J'avais des frères plus âgés que moi, c'est grâce à eux que j'ai eu l'ouverture sur le jazz

NXF : Monk ?

BL : Non, ça je l'ai eu tout seul... c'était une enfance très traditionnelle. On m'a obligé à commencer le piano à 5-6 ans.

NXF : Vous avez fait le conservatoire ?

BL : Ah non ! Il y avait la professeure de piano dans le village, qui était très gentille, ça m'ennuyait beaucoup, je préférais jouer avec mes copains. C'était imposé, mais c'est ça qui était bien, car ça a du me marquer... mais ça ne le plaisait pas du tout. Au fond ça ne veut rien dire, puisque certains ont commencé comme moi et ne s'intéressent plus du tout à la musique, et puis d'autres sont devenus musiciens, d'autres sont devenus des mélomanes. C'est très variable, je ne pense pas qu'on puisse tirer des lois de ça.

NXF : Vous dessinez bcp vos expositions, c'est quelque chose que vous avez appris le tas ?

BL : J'ai appris ça en faisant l'école de Versailles, l'école d'horticulture. On avait des cours de perspective, j'ai appris à faire tout ça, j'ai appris à dessiner.

NXF : C'était tardif donc.

BL : Oui tardif, j'avais 18-19 ans. J'ai appris un peu l'école communale, comme beaucoup de gens.

NXF : Qu'est-ce qui vous a motivé à rentrer à l'école de Versailles ?

BL : C'était un peu en creux. Je ne voulais pas aller à l'Université et il fallait bien faire une école. C'était où planter... je ne sais pas quoi (rire)... être Rimbaud avant d'écrire des poèmes. Je voulais un métier à la campagne, en plein air, j'avais déjà besoin d'oxygène, déjà, et je trouvais que l'horticulture ce n'était pas trop difficile. J'étais un élève très moyen. Il y a eu un concours,

que j'ai passé et me voilà à Versailles. Et en vérité, ça m'a énormément plu ! Il y avait une spécialisation, qui s'appelait l'art des jardins, pour devenir paysagiste, et c'est ce que j'ai fait. J'ai été très vite en contact avec des architectes, j'ai connu des gens qui sont devenus très tôt des amis comme Jean Nouvel, on s'est connu il y a plus de 40 ans...

NXF : Vous avez travaillé comme paysagiste pendant plusieurs années ?

BL : Tout ça s'est fait en fondu enchaîné.

NXF : Cela s'est chevauché avec votre début de carrière artistique ?

BL : Oui

NXF : Quand vous évoquez cette période, vous parlez de votre rencontre avec Pierre Restany, que vous aviez vu à la télévision. Ces deux moments sont-ils éloignés ?

BL : Oui, de plusieurs années. J'ai vu Restany dans cette émission de télévision, comme un spectateur moyen, je pense que c'était en 67 ou avant, ça s'appelait « Bienvenue chez Guy Béart ». Le monde culturel devait déjà m'intéresser parce que je regardais cette émission là et je devais avoir 17 ans. Guy Béart recevait des gens lui, il y avait Bernard Buffet, Casar, un ingénieur très inventif, et Pierre Restany. C'était un peu la querelle des anciens et des modernes, Buffet s'engueulait avec Restany, et ça m'a plu. Quand je me suis intéressé à tout ça, je ne connaissais que Restany, avec cette fameuse formule « vu à la télé »...

NXF : Ce n'était pas trop dur de le rencontrer ?

BL : Pas du tout ! Je ne sais pas comment j'ai eu son numéro...je ne me rappelle plus, peut-être dans l'annuaire, tout bêtement. C'était très facile.

NXF : Pour en revenir à votre formation de paysagiste, on parle souvent du principe de la greffe, mais on peut peut-être aller plus loin. Est-ce que vous pensez que ce travail qui est très axé sur la matière, le travail de la terre, a eu une influence sur votre art qui met l'accent sur le rapport physique avec les œuvres ?

BL : Je ne sais pas...Si ça vous amuse de le dire, mais moi je n'en sais rien.

NXF : Cette formation reformule le paysage quotidien, avec des arbres, des routes, est-ce qu'on ne retrouve pas la même chose dans votre façon de mobiliser des objets quotidiens, industriels ?

BL : Non, je ne crois pas...C'est amusant, parce qu'on m'a confié la rénovation de la place Grangier à Dijon. Je vais renouer avec toutes ces questions. J'en ai parlé avec le maire, je lui ai dit que je crois que ça allait être très « vert », très chlorophyllien. Cette place est très moche, c'est une espèce de gros paquebot en béton, et je pense créer une sorte d'oasis là-dedans. Je vais retrouver de la matière chlorophyllienne là-dedans. Mais je pense que c'est très différent avec les

œuvres d'art. Il y a une autonomie des œuvres. Elles sont à la fois comme des personnages et comme des météorites. Ce n'est pas comparable.

NXF : Vous y croyez vraiment à cette nature artificielle de l'art ?

BL : Ah oui ! Je pense que l'art et la vie sont extrêmement proches, mais que ça n'a rien à voir !

NXF : C'est censé être la même chose, mais il faut la tordre un peu...

BL : La littérature, c'est bien la preuve que la vie ne suffit pas. Si on est dans le surréalisme, avec un imaginaire à 100 000 kms de la vie, les gens un peu naïfs se disent « voilà c'est de l'art ! On est ailleurs, on est dans la fantasmagorie ! ». Cela, ça ne m'intéresse pratiquement jamais. Il y a cette phrase de Filiou qu'on cite toute le temps, au point de devenir une banalité, que je trouve magnifique et en même temps idiote : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». C'est très très joli...mais c'est très con (rires). Si on comprend bien ça, c'est très con ! Mais il y a un truc qui me parle beaucoup dans cette phrase, quelque chose à laquelle je suis assez sensible. Mais dès que j'entends quelque la citer avec emphase et empathie...méfiance. Cette formule est con...mais très jolie.

NXF : Cela me rappelle vos superpositions. Au fond tout le monde en a une dans sa cuisine, où des appareils peuvent être disposés les uns sur les autres, mais aucune ne ressemble à celles que vous créez, qui sont très différentes, car esthétiques.

BL : Oui, c'est pour cela que pour la promotion de mon exposition à Beaubourg, j'ai choisi celle de la pierre sur le frigo (*Beunotte/Nevada*). Ce n'est pas la plus complaisante, c'est un peu aride, sec, mais en même temps c'est très familier, parce que tout le monde l'a en virtuel cette sculpture. Elle a eu un côté très populaire et très provocant. Ce qui est très drôle, c'est que c'est une entrée pour beaucoup de gens dans l'exposition. Ça a même fait le journal de Claire Chazal qui est pourtant loin de tout ça.

NXF : Ça a du vous faire rire d'être exposé en même temps que Dali.

BL : je ne pense jamais à Dali. Evidemment, j'ai fait une superposition avec la « Bocca », mais...qu'il ne le prenne pas mal, mais je n'ai jamais pensé à lui en faisant ça. Je suis plus dada que surréaliste, s'il faut vraiment établir paternité.

NXF : Toujours sur cette période, celui du début de votre carrière, je voulais revenir sur le cas Duchamp. Au moment où vous commencez votre carrière, c'est le moment du « boom » de la littérature sur Duchamp, avec le livre d'entretiens de Pierre Cabanne, etc. Est-ce que ça vous a marqué à ce moment-là ? Est-ce que ça vous a poussé à chercher à vous démarquer de lui ?

BL : Absolument pas. Jamais. C'était tellement inscrit dans la normalité. C'est comme aujourd'hui les gosses qui manipulent les ordinateurs sans y réfléchir, alors que c'est un souci pour

les générations précédentes. C'est passé dans la normalité. L'onde de choc était absolument passée, et les répliques, pour utiliser le vocabulaire sismique, s'étaient déjà produites.

NXF : La fin de vos études, 1972, correspond à celle de la Documenta V à Kassel, l'avènement de l'art conceptuel. Vous étiez au courant à l'époque ?

BL : Pas du tout. Pour moi ça n'existait pas. Je venais de découvrir Vostel dans une exposition à Paris qui était liée au paysage et à la ville, et il avait fait un Paris en béton. Mais le travail de Szeemann, l'art conceptuel, tout ça, je l'ai appris bien plus tard.

NXF : Pour vos premières expositions et les premiers écrits sur votre travail, vous êtes appelé « Bertrand Bénigne Lavier »...

BL : Oui, en fait j'ai un prénom composé. Comme si j'étais appelé Jean-Pierre, puis Jean.

NXF : Autre coïncidence biographique, quand vous commencez votre série des objets peints, à New York à Clocktower, en novembre 80, au moment même de l'explosion de « retour à la peinture », avec Basquiat aux Etats-Unis, Combas et di Rosa en France. Est-ce que vous en étiez conscient ?

BL : Pas du tout, je n'ai rien vu de tout ça, ça ne m'intéressait pas tellement. Je ne me rendais pas compte de ça. Moi je fais de la peinture, mais les « vrais peintres » considèrent que ça n'en est pas. Je suis un peintre un peu masqué. C'est toute l'ambiguïté qui existe entre le tableau et la peinture. Donc le retour de la peinture, la mort de la peinture, ça ne m'a jamais intéressé. J'ai du lire des articles là-dessus... Mais vous savez c'est comme la lutte contre le chômage. Ce sont des drames permanents, des comédies orchestrées. La peinture m'a intéressé tout de suite.

NXF : Vous avez tendance à ne jamais refermer vos chantiers, et pourtant, les chantiers précédant les objets peints sont rarement ouverts.

BL : *Polished* pourrait renaître différemment. Je l'ai fait pour « Do it » avec Obrist, où je donnais le mode d'emploi de Brant/ Fichet-Bauche réalisé avec Soulilou. Il doit maintenant y avoir une centaine de stations de cette exposition. Les photos, les cafés de la gare, je pense que ce n'était que les travaux du début, comme on dit.

NXF : Si on considère que vos deux séries les plus connues et les plus importantes sont les objets peints et les superpositions, est-ce que vous ressentez qu'il y a eu une scission à ce moment-là ? Précisément avec le début des objets repeints ?

BL : C'est très marrant, le seul changement sensible qui s'est produit à ce moment-là est arrivé en second temps. Pour la première exposition, il ne s'est rien passé, comme cela arrive la plupart du temps quand un artiste français expose aux Etats-Unis. Personne n'en parle, c'est très confidentiel. Quand j'ai exposé *Cinq Pièces Faciles* chez Eric Fabre, là, comme les chanteurs, il me semble que quelque chose s'est produit ce soir là. Quelque chose a changé. Cela n'arrive presque jamais, il y a des milliers d'expositions dans le monde. La plupart retombe dans l'oubli le vernissage

passé. On me posait la question l'autre soir à Paris, à propos des grandes œuvres d'art, celles qui relèvent de l'excellence. Il y a une sorte de frisson qui se produit. C'est extrêmement rare et c'est normal. C'est ce que j'ai ressenti ce soir-là. Je sentais que ce que je faisais avait changé de densité. Que la façon dont j'étais perçu avait changé également. Cette exposition a marqué une borne pour moi, oui.

NXF : Vous reprenez souvent le travail d'autres gens, très différents les uns des autres, le style Van Gogh...

BL : (il coupe) Pour Van Gogh, je reprends une touche de pinceau. Pour les miroirs à Pompidou par exemple ; ici je reprends les « brushstrokes », déjà très inspiré par les vitrines au blanc d'Espagne que j'ai fait reproduire par jet d'encre, qui sont elles-mêmes très proches des « brushstrokes » de Lichtenstein. Pour moi la touche VG et le brushstroke, c'est la même chose.

NXF : Quand vous reprenez le travail de quelqu'un d'autre, est-ce que c'est la peinture, le style qui vous intéresse, ou est-ce que la symbolique vous intéresse aussi ? Morellet ou Stella, ça n'évoque pas la même chose, quelque chose arrive en plus de la peinture. Est-ce que ça vous intéresse de vous confronter à ce surplus, ou bien prenez-vous juste quelque chose qui vous plaît esthétiquement ?

BL : Oui c'est plus la deuxième. Morellet c'est un peu différent, parce que je le connais, et c'est sa femme qui m'a demandé de peindre son tableau, même si elle était évidemment la messagère du « maître » (rires).

NXF : On a assez peu fait le rapprochement entre Morellet et vous alors qu'on retrouve chez vous deux un sens esthétique poussé, épuré, et en même temps de l'humour

BL : C'est le seul qui soit drôle de cet art cinétique, le seul qui m'intéresse. Et Vasarely. Et un peu Soto. Il y a très peu de pensée dans l'art cinétique. Ça clignote, ça fait « zing zing », c'est un peu de la phénoménologie amusante ou pas amusante, en tous cas pas amusante avec moi, et après vous repartez de là...après 5 minutes, j'y pense même plus. Si vous voyez Tinguely, ça bouge, ça clignote, mais là il y a une densité, il y a un artiste qui est très dense.

NXF : C'est le fameux double tour ?

BL : Oui. Justement j'étais à un colloque à l'INHA sur l'exposition avec Catherine Grenier qui me disait qu'on ne mettait pas souvent en rapport mon travail avec celui de Jeff Koons. Elle me demandait qu'elle était la différence entre nous et je lui ai répondu que c'était la même différence qui existait entre « the rifle » et « the gun ». Lui, c'est une carabine qui tire à un coup, bien ciblé, c'est Koons, et moi je suis dans un système de double détente, de deux coups, c'est différent. Stella par exemple, j'ai pris ça parce que je n'ai pas trouvé mieux pour peindre avec des néons. C'est uniquement ça, même si j'aime beaucoup Stella. J'aime aussi beaucoup Barnett Newman, peut-être plus que Stella, et pourtant je n'aurais pas pu le prendre pour cette œuvre. J'ai dessiné des tableaux dans le genre, mais ça rendait moins bien.

NXF : Vous c'est l'efficacité qui doit primer.

BL : Absolument. C'est ce qui est déterminant.

NXF. Vous n'avez pas d'état d'âme ? Vous pourriez utiliser un artiste pour lequel vous n'avez aucune estime ? Je pense notamment au tableau d'André Lhote, dont vous avez confessé ne pas aimer spécialement le travail.

BL : Pour Lhote je ne l'ai même pas choisi. C'est un peu spécial. C'est un tableau qui appartenait à Eric Fabre et on l'a fait pour cela, parce que le tableau avait quand même une petite valeur. Et puis André Lhote, c'était un peu un instituteur de la peinture, donc ça tombait bien de le repeindre.

NXF : Un peu comme un cahier de coloriage ?

BL : Un peu oui.

NXF : Et un artiste vraiment qui ne vous plairait pas, ce serait possible d'utiliser son travail ?

BL : C'est amusant comme question... estime, ou simplement ne pas aimer le travail ? Même quand on n'aime pas, ça peut servir à faire un truc bien... C'est difficile à dire. Je dois justement faire quelque chose à la fondation Van Gogh... Je l'ai quand même très peu connu (rires).

NXF : L'art doit-il être un questionnement de l'art ? Ce ne doit pas être que ça mais aussi ça ?

BL : Je ne suis pas quelqu'un qui fait du commentaire sur l'art. L'art est un de mes serveurs, mais au même titre que d'autres choses. Dans un tableau de Cézanne, il y a la Montagne Sainte-Victoire et en même temps il y a une idée que Cézanne se fait de la peinture... Moi je fais les expositions que j'ai envie de voir. C'est tout bêtement ça.

NXF : Comme vous mobilisez des choses assez diverses, du matériel électroménager, des artistes célèbres, est-ce que pour vous c'est la même chose ? Repeindre Morellet c'est plus sacrilège que de repeindre un transistor ou pour vous c'est la même chose ?

BL : Justement pas, avec un même geste, on peut produire des effets très différents. Justement en ce moment je suis en train de retravailler les Walt Disney, qui décidément est un chantier qui ne s'arrête pas, avec la même touche que pour Morellet, pour les grands tableaux abstraits de Disney. Ça donne de grandes peintures géométriques, avec la même bavure, les mêmes défauts d'imprimerie et c'est très très étrange, donnant un effet de vertige devant ces tableaux. Ces tableaux n'existaient pas, et maintenant ils ont une très forte matérialité, c'est très différent que de repeindre un autre peintre, un vrai peintre, et un objet. Repeindre un transistor ça serait plus proche de Magritte.

NXF : Ca vous intéresse justement ce vertige, qu'un geste puisse avoir plusieurs significations différentes, et aussi qu'on se perde, qu'on ne sache plus devant quoi on est ?

BL : Oui ce sont des choses qui m'intéressent beaucoup.

NXF : Il n'y a jamais de cat. humaine dans votre travail ?

BL : Si. Il déjà les Harcourt, et il y a aussi un portrait de femmes que j'ai fait faire par les artistes de Montmartre. Je l'ai fait avec Pierre Restany, mais je ne l'ai jamais montré.

NXF : C'est voulu, c'est délibéré cette quasi absence ? Ca ne vous inspire pas

BL : Non, il n'y a rien de délibéré. Si c'était jamais, on pourrait le dire... mais on ne sait jamais ! Il peut y en avoir mais ce n'est pas moi qui les crée, comme avec les sculptures africaines nickelées. J'ai même fait un Christ...bon il n'a plus de bras (rires).

NXF : On a l'impression que chacune de vos séries est une façon de prendre l'art en défaut, au piège. Est-ce que c'est un moteur ?

BL : Moi je suis plutôt pour trouver des solutions. J'ai entendu pendant des années que l'art « c'est ce qui pose des questions », ce genre de connerie, comme sur le fait que le cinéma intéressant « c'est celui qui pose des questions »...Moi je viens après tout ça, et ce qui m'intéresse, c'est d'apporter des réponses, des solutions plastiques. C'est toujours un peu interrogatif évidemment.

NXF : Dans vos œuvres est souvent posée la question de la fiction, où commence-t-elle, où s'arrête le réel...Est-ce que vous faites une distinction nette entre les deux ?

BL : Ha oui, je fais une sacrée distinction sinon je serais à l'hôpital psychiatrique..c'est justement parce qu'il y a ces deux mondes qu'on peut jouer avec.. C'est comme cela que se produit l'électricité, avec du plus et du moins. Parfois c'est la fiction qui est le « plus », parfois c'est le réel, c'est très variable. Mais c'est parce qu'il y a ces deux couches que c'est magique et intéressant.

NXF : Mais la frontière est poreuse entre les deux ?

BL : Oui, c'est-à-dire que pour prendre un adjectif affreux, c'est interactif !

NXF : J'aimerais en venir à Warhol. Selon moi, on peut vous rapprocher sur le fait que vous entretenez un rapport froid, mécanique avec l'œuvre, avec des intermédiaires qui créent les œuvres à votre place, de mettre en valeur une certaine forme d'industrie...

BL : Oui, voilà, des compétences...

NXF : Est-ce que pour vous ça va au-delà de ça.

BL : Oui, moi je me sens très proche de cela. Cette manière de faire croire qu'on reste en surface des choses, ça vise à être le plus profond possible. C'est comme Beckett, ça ressemble à

une gangue creuse, et ce sont des bombes en réalité. Warhol était d'une grande pudeur quand il disait « moi je ne suis qu'à la surface des choses », on savait très bien que ça avait une autre densité, sinon on en parlerait pas aujourd'hui. C'est un grand peintre. Moi je vois des rapports très simples. Par exemple, mes panneaux d'autoroute, pour moi c'est très lié à Warhol.

NXF : Je vois aussi un autre lien, sur votre rapport ambivalent à la société, dont vous montrez les objets que vous glorifiez, tout en gardant une distance froide.

BL : Moi je pense surtout que ce sont des mots. Dans le vocabulaire que j'utilise, certains sont très familiers. Certains disent que c'est conceptuel, d'autres que c'est intellectuel... Moi j'essaie de faire en sorte que ça soit le plus visuel possible, et que ça soit le plus partageable possible, donc on prend des objets qui sont très familiers, que pratiquement tout le monde connaît. Ils sont très liés à la société de consommation par définition. Si vous cherchez le dénominateur commun pour un maximum d'objets que j'emploie, ça serait dans ce domaine là.

NXF : Votre art est-il une façon ludique de rendre le monde acceptable ? Vous avez déclaré vouloir réenchanter le quotidien.

BL : Je vais formuler autrement : mon fond de commerce n'est pas la lamentation, le psychodrame et la pleurnicherie. Je ne fais pas mon fond de commerce sur le malheur du monde et je ne considère pas que noircir le tableau soit un gage de réussite artistique. Vous voyez... les horloges cassées donnent l'heure exacte deux fois par jour, et il y a quelque chose de ce genre avec le drame. Les artistes qui jouent avec le drame, c'est sûr qu'à un moment donné, ils vont tomber à un moment dramatique. Tout ça m'ennuie profondément, je n'ai pas besoin d'un artiste pour savoir tout ça. Réenchanter le monde c'est un peu ambitieux, mais enfin...

NXF : Vous cherchez le sourire chez le spectateur ?

BL : Pas toujours. L'humour c'est comme les épices, on n'en met pas toujours. On en met de temps en temps si on juge que c'est le mieux. Ce n'est pas une constante... mais c'est vrai qu'il y a beaucoup d'artistes chez qui on ne rit jamais. On parlait de Bernard Buffet tout à l'heure, avec lui on ne rit jamais. Par contre avec Boltanski, avec les œuvres de la première partie de sa carrière, c'est extrêmement drôle !

NXF : Est-ce que le fait de ne pas avoir eu de formation artistique classique vous met dans une position idéale pour identifier les problèmes de l'art ? Quand on pense à certaines œuvres, on se dit que quelqu'un qui aurait baigné dedans n'aurait pas osé faire cela, je pense à l'extincteur repeint qui répond à la fameuse blague que tout un chacun a fait en visitant un musée ; à propos des superpositions, qui reposent sur un principe tellement simple qu'on se demande pourquoi ça n'a pas été fait avant, ou encore les Walt Disney, où le concept est presque absurde, puisqu'il s'agit de faire des œuvres d'art à partir de parodies d'œuvres d'art...

BL : Oui, je pense que ça joue, parce que c'est désinhibant de ne pas être l'aquarium.

NXF : Vous pouvez mettre les pieds dans le plat plus facilement ?

BL : Oui voilà. J'ai mis des années à aller au Louvre. Un étudiant des Beaux-Arts de ma génération était certainement au courant de la Documenta, de Szeemann...j'ai eu plus de distance, et donc plus de liberté. Pour répondre au sujet des superpositions, ça aurait pu être fait 100 ans avant. Peut-être pas pour les frigos, disons 50 ans (rires), mais pour les coffres-forts, beaucoup plus. Je pense que j'ai toujours cette position d' « outsider ». Il y a des gens qui m'aiment bien, d'autres qui ne m'aiment pas. Il y a des « fans » bien entendu, mais pour un certain nombre de gens, ça reste un truc qui coince.

NXF : Pour vous c'est une preuve que vous allez dans la bonne direction, quand ça choque encore ?

BL : Quand même oui. Moi je pense que c'est une des règles. Il faut avoir trois, quatre, ou au moins une œuvre qui fait scandale, qui crée ce genre de vibration. C'est inespéré pour un artiste. *Brandt/Haffner*, par récurrence, les gens s'habituent, mais c'est tout. Il faut avoir cette chance-là, mais on ne peut pas faire exprès. J'aime beaucoup les courses automobiles. Vous avez les grandes marques de voiture, et ce qu'on appelle « l'épreuve du feu ». Pour des grands conservateurs de musées, c'est de faire des grandes expositions qui ont marqué leur temps. Pontus Hulten par exemple. « Paris-Berlin », « Paris-Moscou », ce sont des expositions qui restent. Comme Jean-Hubert Martin avec les « Magiciens de la terre ». Pour les automobiles, c'est la course. Même si vous n'avez fait que deux ans de courses, vous restez dans l'histoire. Vous connaissez le nom de Maserati ? Hé bien ils sont connus alors qu'ils n'ont fait de la course que pendant deux ans à haut-niveau. Ils n'étaient pas très brillants, mais ils ont passé l'épreuve du feu... et les artistes, ça a à voir avec ça. Il y a ceux qui ont eu la chance de participer à quelque chose qui a marqué, ébranlé le monde de l'art., fait bouger un peu l'édifice, avec une œuvre, une série, ou une attitude. Ça c'est très important. Il y a des tas d'artistes qui restent à 12 ou 13 sur 20, qui sont « pas mal ». Pourquoi pas plus ? Hé bien si vous regardez, même si ça peut être élégant ou provoquant, il n'y a pas eu ce tremblement... Donc même s'ils font des « tombereaux de merde », ça n'a pas tellement d'importance. Prenez l'exemple d'Arman. Arman a fait énormément de merdes. Mais il n'empêche qu'il a fait aussi des choses sublimes qu'on n'oubliera jamais. C'est très injuste, car il y a des artistes qui n'ont jamais fait de merdes, mais jamais de trucs géniaux non plus. Moi être à part, ça m'a donné beaucoup de libertés. Et à la fois, c'est un milieu que je n'aime pas beaucoup. Surtout aujourd'hui. Quand je dis « je préfère l'avant-garde à l'art contemporain », je le pense réellement. L'art contemporain, c'est devenu un genre, avec des gens très à l'aise dedans comme certains chanteurs font de la musique de variété. Je suis ravi pour eux mais ça ne m'intéresse pas.

NXF : Le milieu ne vous plaît vraiment pas ?

BL : C'est-à-dire que je me sens très bien en ayant un pied à Paris et un pied à la campagne. J'ai toujours vécu comme ça. Je ne suis pas dans ce bain en permanence, alors qu'il y a des artistes

pour qui c'est un moteur, ils ont besoin de baigner dedans. Ils arrivent dans une ville, ils vont tout de suite dans un musée...Je ne suis pas du tout comme ça.

NXF : Ca vous pèserait d'en dépendre ?

BL : Oui c'est ça. Ca m'alourdit.

NXF : D'après ce que j'ai compris vous n'avez pas d'atelier fixe et créez en fonction des expositions.

BL : J'ai des ateliers, mais je n'en ai aucun au sens de « l'atelier d'artiste » comme on se l'imagine. Les objets peints je les fais là-bas. Ici, en Bourgogne, c'est dans une grange, je n'y travaille jamais l'hiver. Parfois à Paris. Cela doit représenter 25 % des cas. Sinon, c'est essentiellement des rendez-vous avec des artisans, qui en général ne veulent pas faire ce que je leur demande, car ils ne l'ont jamais fait. C'est d'ailleurs ça qui est amusant. Peut-être qu'on ne peut pas, qu'on ne devrait pas faire ça. Par une espèce de bête utopie, l'artiste un peu idiot se met bille en tête et veut absolument essayer. Puis ils y arrivent et ils sont très contents.

NXF : Il faut qu'il y ait ce côté enfantin, à faire ce qu'il ne faut pas faire ?

BL : Oui, c'est enfantin. En tous cas ça prouve qu'on est sur la bonne voie !

NXF : Vous vous amusez quand vous créez ? Vous parlez souvent de consternation...

BL : Tout ça est très lié, c'est un mélange. C'est vrai que je m'amuse beaucoup à le faire, et en même temps on est un peu saisi devant le résultat. Le frigo sur le coffre-fort, la première fois qu'on l'a fait c'était ici à Dijon au Consortium...J'ai loué le coffre-fort, le frigo je l'avais acheté. On l'a mis en place, André Morin était là pour la photo et là...

NXF : Vous avez hésité à le montrer ?

BL : Non. On hésite le temps que ça prend pour incuber. Il faut se persuader du bien fondé de l'opération. Une fois que toutes ces barrières sont tombées, on fonce. Moi aussi j'ai été, sans ironie, consterné par mes créations. Il n'y a pas eu cette exclamation instantanée, « c'est génial ». C'est très très rare que je sois immédiatement content. Vous êtes balancés, car comme vous avez la prétention de faire des choses qui n'ont jamais été faites, on n'adhère pas tout de suite.

NXF : Le jamais-vu pour vous c'est important ?

BL : Quand même oui. Quand on est incapable d'en faire, on a tout intérêt à dire que ce n'est pas important...Avoir la prétention de faire des choses qui n'ont jamais été vues, je pense que c'est déterminant... Là ça sature vraiment. Comme il y a beaucoup beaucoup beaucoup d'artistes, il y a beaucoup de choses qui sont produites, et par la force des choses, beaucoup de choses sont déjà archi-vues. C'est un phénomène lié à l'art contemporain... Dans l'« entertainment », on s'en fout que ça ait déjà été fait depuis 20 ans, l'important c'est que ça marche, de, comme disent les

Américains, « spend a good time », passer un bon moment et le reste ils s'en foutent... Pour moi le jamais-vu reste un critère. Pas vous ?

NXF : Pour vous, ce « sas de consternation », c'est quelque chose de très important ? Cette relation ambivalente à l'oeuvre, qu'elle mette mal à l'aise à un moment donné ?

BL : Oui. Il faut que « ça tire un petit peu ». Mais pas trop. Si ça bascule trop dans le pathos, dans le drôle, soit dans Claude Lévêque soit dans Présence Panchounette, ce n'est pas pour moi, c'est trop lourd.

NXF : Il faut qu'il y ait une forme de légèreté ?

BL : Oui. Quand même. Les choses peuvent être absolument dramatiques, mais légères. Dès que c'est lourd, ce n'est plus intéressant. Et pas que pour l'art. Les gens lourds... les repas lourds..Le poids c'est l'ennemi ! (rires) Colin Chapman disait un truc absolument génial, c'est lui qui a conçu les Lotus. Moi j'aime beaucoup les Ferrari, mais Ferrari était plus paysan que ça, les Ferrari ne sont pas conçues selon ce théorème là : « La meilleure voiture de course, c'est la voiture qui gagne, et qui tombe en ruine un mètre après la ligne d'arrivée »...et c'est prodigieusement ça !

NXF : C'est du panache ?

BL : C'est le panache et surtout c'est l'optimisation parfaite. Si la voiture fonctionne toujours parfaitement deux tours après la fin, cela veut dire qu'elle est trop optimisée. Elle est trop lourde, trop solide, elle ne consomme pas assez, vous voyez ? Je ne fais pas de parallèles entre les œuvres d'art et les automobiles, mais on retrouve cela aussi dans les œuvres. C'est effet de crête, de fil du rasoir. Quelque fois cela ne se joue à rien. Il ne faut pas grand-chose pour ça soit...pas grand-chose.

NXF : Est-ce que la comparaison ne tient pas au fond ? Une course de voiture, c'est conduire le plus vite possible, tout en prenant le plus de risque, en étant au bord de la catastrophe. Il y a quelque chose comme ça dans l'art.

BL : Oui...et ce sont toujours les derniers dixièmes d'écart d'une course qui sont les plus durs à obtenir. Cela demande énormément de temps, d'énergie, d'argent, pour gagner deux dixièmes. C'est comme ça pour tout. Lorsque vous faites une négociation avec quelqu'un, le plus difficile à obtenir, ce sont les dernières lignes du contrat. 90 % du contrat c'est très facile, les gens sont presque d'accord sur tout.

NXF : Pour en finir avec la légèreté, est-ce que vous voyez votre travail comme une façon de résister au désenchantement postmoderne ?

BL : Oui tout à fait. Mais je ne suis pas le seul. Catherine Millet pense comme moi, c'est un de ses critères pour aller voir de l'art. De voir le jamais-vu. Si on prend les néons, pour moi c'est pas du tout postmoderne. Je m'appuie sur Stella, mais même si on ne sait pas qui c'est, on peut

l'apprécier. Je l'ai montré en Chine où ils ne savent probablement qui c'est, ils ont pris ça pour ce que c'est. Ils ne savaient pas qu'on pouvait peindre comme ça.

NXF : Vous recherchez l'émerveillement ?

BL : Oui, il faut qu'on vous emmène sur un terrain où vous n'êtes pas encore allés. Un endroit qu'ils pensent connaître alors que non.