



Ryan Gander, *Is this guilt in you too - (Cinema Verso)*, 2005, vue de l'exposition, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographie : Marc Domage

ENTRE -TIEN AVEC AURÉLIEN FROMENT ET RYAN GANDER PAR FRANÇOIS PIRON

FRANÇOIS PIRON

Of Any Actual Person, Living or Dead est le résultat d'une invitation par les Laboratoires à collaborer sur une exposition. Cette exposition, dont vous avez conçu ensemble la structure, inclut finalement des œuvres réalisées par l'un et par l'autre, et se clôt sur une pièce commune, dont on ne peut dire qui a fait quoi et où se confondent les signatures. Plus encore, cette pièce est une relecture de plusieurs œuvres réalisées antérieurement par l'un et par l'autre séparément. Pouvez-vous parler de la façon dont vous avez travaillé ensemble, et comment chacun s'est confronté au travail de l'autre ?

RYAN GANDER

Je crois que nous voyons tous les deux les choses de la même manière. Notre « pratique » est une accumulation de petits éléments permettant d'aller vers quelque chose de plus grand. De la même façon qu'un album de Tintin pourra déclencher chez moi une série d'associations d'idées, qui contribuera à la production d'une œuvre, le travail d'un autre peut également être une amorce. Je travaille actuellement à une œuvre qui intègre celle d'un autre artiste, que j'ai achetée. Ce qui est un peu différent, puisque plus ancré dans l'idée d'appropriation que de collaboration. Aurélien et moi pouvons collaborer très naturellement, car nous sommes sur la même longueur d'ondes. C'est étrange car nous n'en avons jamais discuté, cela n'a jamais été formulé, ne s'est jamais concrétisé d'aucune façon, c'est juste quelque chose que nous faisons. Au final, peu importe qui fait quoi, pourvu que le résultat soit percutant et suffisamment fort pour participer de l'ensemble. Une métaphore un peu sommaire – mais je l'utilise quand même – serait celle de l'artiste en alpiniste : les alpinistes s'efforcent d'atteindre des sommets inaccessibles, et il est essentiel pour cela qu'ils se soutiennent les uns les autres ; ils marchent aussi dans les pas les uns des autres, et suivent la trace des ascensions précédentes qui ont échoué.

Maintenant que j’y pense, ils récupèrent même les provisions – nourriture, bouteilles d’oxygène – sur les cadavres des alpinistes morts en route et qui n’ont pu atteindre le sommet. Je crois que, ni l’un ni l’autre, nous ne cherchons à savoir de qui vient l’idée, nous cherchons plutôt à « faire avancer les choses ». Mais ces appropriations, ces réminiscences existent partout en art. Du moins le faisons-nous de manière active, comme partie intégrante de notre manière de travailler. Si tu vas au Modern Institute, tu verras au moins douze artistes inscrits dans une esthétique pseudo-moderniste ou rock’n’roll lycéenne. Se rendent-ils compte, en tant qu’individus, qu’ils font partie d’une conscience collective ? J’en doute.

FRANÇOIS PIRON

À propos de conscience collective, j’aimerais évoquer l’édition des 100 cartes postales différentes que vous avez réalisé, puisque cette pièce conjugue nombre de vos intérêts communs, autour des notions d’universalité et de savoir encyclopédique. Cela me fait penser à certains écrivains ou penseurs du 19^e siècle, comme Novalis ou Leopardi, qui ont constitué des projets d’encyclopédie individuelle. Au sein des textes des cartes postales, derrière la simple observation de signes quotidiens, les « associations flottantes » (je reprends un des termes employés par Ryan, *Loose Associations*), derrière l’humour, la sensibilité et les souvenirs personnels, il y a une véritable recherche, bien plus précise qu’il n’apparaît au premier abord. Il s’agit surtout d’une considération sur la relation individuelle que nous entretenons avec l’histoire. Avez-vous une vision d’ensemble des sujets évoqués dans ces cartes postales, cette accumulation de détails qui forme en un sens une cartographie de ce qui vous intéresse ?

RYAN GANDER

Je ne dirai pas que le projet des cartes postales est encyclopédique, car il est incomplet ; elles forment un extrait, un échantillon de nouveautés, de possibilités, d’idées, de suggestions. Elles ne font que signifier un possible ; elles sont un début, une sorte de catalyseur pour le spectateur, mais elles ne sont en aucun cas définitives ou encyclopédiques. C’est vrai que la salle qu’elles occupent a été conçue pour suggérer des archives potentielles – ou, du moins, pour suggérer qu’il pourrait peut-être exister une manière d’organiser les idées, mais une fois encore, nous avons refusé de les ordonner et laissé les cartes postales dans des boîtes, comme si la contribution du visiteur était nécessaire. Les visiteurs sont par nature paresseux ; ils doivent ici investir de leur temps dans l’œuvre avant de pouvoir en tirer quelque chose – j’aime cette idée. Autre chose qu’il me semble important de noter à propos de ce projet, c’est qu’il construit une sorte de contradiction. D’un côté, il est clair que les cartes postales s’approprient une forme dont on comprend qu’elle implique une sorte d’autorité qui soutient les faits – l’information objective –, mais la manière dont elles sont écrites diverge radicalement de leur contenu. L’information est illogique, subjective, parfois même fictionnelle (je déteste ce mot !). Cette contradiction est ce qui les sépare du monde réel. Le fait qu’elles se tiennent à la périphérie de la réalité m’interroge sur leur manière de résister au sein de la réalité. Comment faire pour savoir ?... Ce serait incroyable de pouvoir les glisser dans les présentoirs rotatifs des boutiques touristiques autour du Centre Pompidou (là où tout a commencé il y a presque deux ans), de faire

la petite souris et de suivre l’itinéraire de quelques-unes d’entre elles.

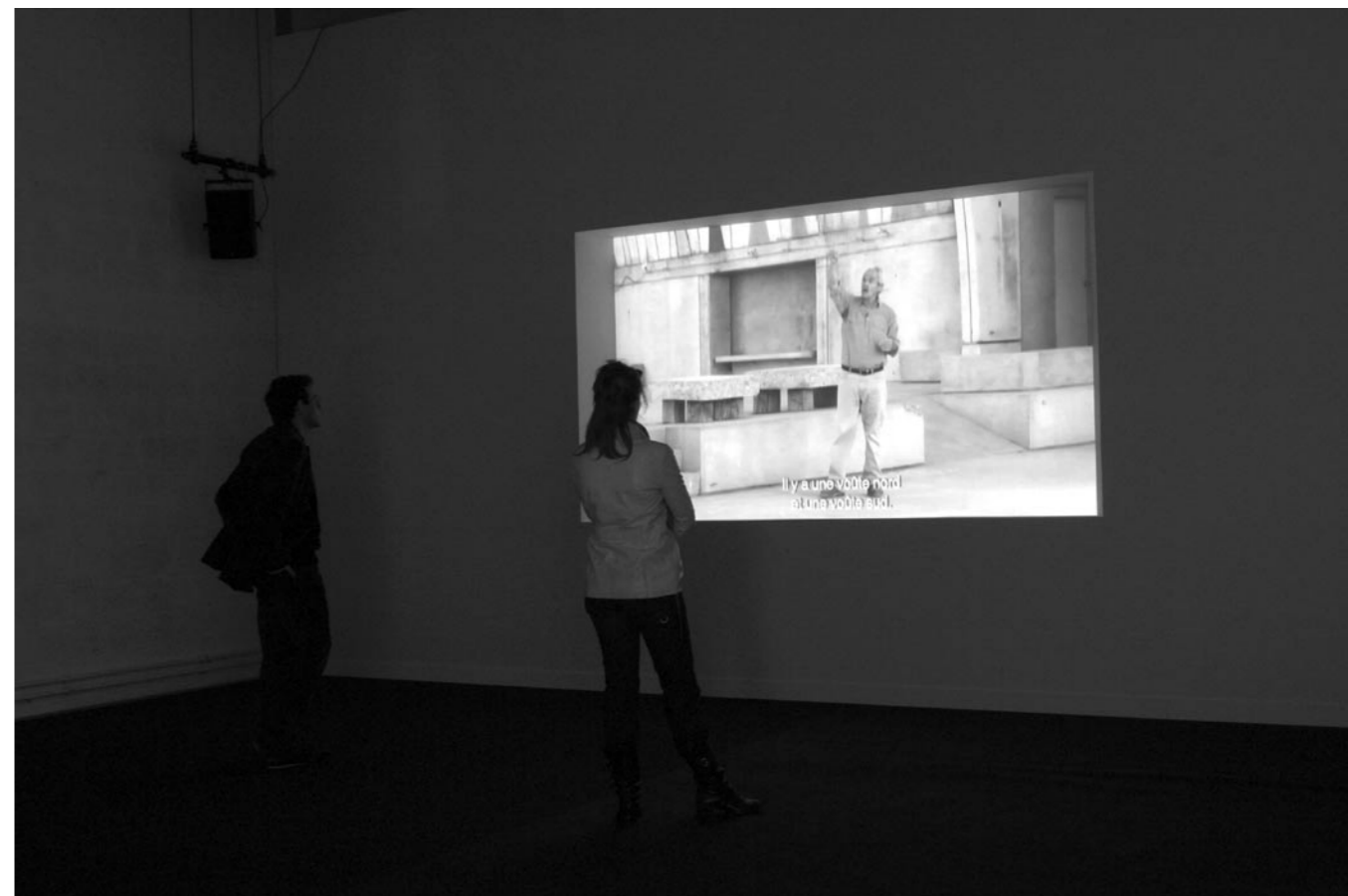
AURÉLIEN FROMENT

Bien sûr, il y a une sorte de mimétisme dans ce travail avec ces encyclopédies et almanachs que chacun a pu feuilleter. Je crois qu’il s’agit pour nous d’une réminiscence de cela, plutôt que d’un véritable programme établi et suivi. Les encyclopédies et les catalogues sont fascinants par leur volonté de faire comprendre tout un monde en une seule œuvre. Mais ils sont souvent rendus obsolètes par quelque chose qui vient en ruiner la méthode de l’intérieur, comme un grain de sable qui soudain fait crisser la mécanique. Et cela reflète la contradiction au cœur d’un projet comme celui-ci. Chercher une vue d’ensemble, un résumé, etc., pour comprendre les choses qui nous entourent ne peut être pertinent. Personnellement, je n’ai pas de vue d’ensemble des thématiques de ce travail. C’était implicite dans la manière dont nous avons décidé de rassembler ensemble les images. Certaines étaient déjà là, d’autres ont été faites spécialement pour ce projet, certaines ont été ajoutées à la dernière minute, d’autres ont été « retournées à l’expéditeur », etc. Mais l’objectif n’a jamais été de sélectionner cent thèmes, partagés ou non. Cela vient plutôt du désir de créer un espace entre nous et de l’étendre à l’exposition et aux visiteurs, quelque chose comme un espace potentiel de manipulation. J’ai tenté à plusieurs reprises au cours de la préparation d’organiser la sélection, mais à chaque fois en vain, parce que jamais nous n’avons pensé partir d’une grille, d’un scénario, ni même d’une méthode. L’index devait venir après la sélection. Quand on met une image à côté d’une autre, on ne peut éviter l’émergence d’un sens. Même l’ordre alphabétique indique une direction à suivre. Mais lorsque nous pensions aux différentes façons d’obtenir une vue d’ensemble du travail, nous l’imaginions toujours en plus de deux dimensions. Si j’accroche toutes les cartes postales au mur de ma chambre, tout de suite surgissent d’autres possibilités d’organisation de la série. Je peux faire des petits paquets par catégorie avec les éléments liés aux Jeux, aux Animaux, à la Typographie, à l’Architecture, aux Motifs, etc. Mais alors il faut déterminer des catégories. Et il y a toujours quelque chose qui échappe à ces sortes de classification. Si l’on ajoute des sous-catégories, on risque de finir avec plus de catégories que d’éléments de départ ! Il faut manipuler les images, je crois que c’est ce que nous cherchons, comme le suggère pour moi la carte postale n° 101 : il faut déconstruire l’œuvre pour commencer sa propre collection.

RYAN GANDER

Cela devient l’œuvre du spectateur, mais surtout... cela relève désormais de leur responsabilité, et cela me soulage d’un poids, cela me donne le sentiment que ce travail a dépassé ses frontières initiales. La claustrophobie que j’ai ressentie vis-à-vis de la carte n° 100 n’existe plus. Le travail s’est transformé en une sorte de *continuum* sans limite.

1 J’ai trouvé l’autre jour sur internet une image d’une scène de *Retour vers le futur*. L’image montre un plan où Marty McFly, le personnage principal joué par Michael J. Fox, est à moitié transparent, conséquence d’une histoire parallèle qui l’a effacé de la réalité. C’est drôle parce que cela articule très bien certaines choses que nous faisons, Aurélien et moi – mieux même que nous ne le faisons, plus soigneusement – mais le désordre engendre des lectures surprenantes, bien sûr. Le fait est que je me suis aperçu que « fiction » n’est pas le bon mot, parce qu’il renvoie à la défiance. Je crois que nous comprenons très bien nos réalités alternatives, que nous croyons en elles. Il ne s’agit pas de fiction ; ce sont des réalités autres qui se déroulent parallèlement à notre réalité consciente. Ce sont des « réalités parallèles », non ?



En haut : Ryan Gander, *Is this guilt in you too* – (Cinema Verso), 2005. En bas : Aurélien Froment, *The Apse, the Bell and the Antelope*, 2005. Vues de l’exposition, Les Laboratoires d’Aubervilliers. Photographies : Marc Domage.



Aurélien Froment et Ryan Gander, *Salle Blanche*, 2005. Vues de l'exposition, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographies : Marc Damage et Aurélien Froment.

FRANÇOIS PIRON

L'un des aspects de l'exposition qui m'intéresse particulièrement est la manière dont vous réactivez la notion d'« œuvre ouverte », non seulement en termes d'interprétation, mais aussi dans la conception de chacune de vos œuvres et également dans celle de l'exposition en tant qu'œuvre. Cette notion d'œuvre ouverte a récemment donné lieu à un certain nombre de pratiques artistiques que je qualifierai de « users' friendly », considérant l'ouverture comme un point de départ et un étant donné de l'œuvre, et autorisant le spectateur à un libre comportement, et à une interprétation hasardeuse et non contrôlée de ce en face de quoi il se tient. Dans votre exposition, même si le spectateur n'est pas contraint à proprement parler dans son comportement (c'est le cadre basique de la forme de l'exposition), il est néanmoins beaucoup requis de son implication, et ses attentes et ses réactions ont été amplement anticipées, ou du moins espérées par vous en tant qu'auteurs. L'une des relations que j'aimerais vous entendre évoquer est celle par exemple que vous construisez entre accessibilité et inaccessibilité, ou en d'autres termes, entre générosité et frustration, étant entendu que vous avez chacun vos stratégies pour mettre en place cette relation dans vos travaux.

AURÉLIEN FROMENT

Le film *The Apse, the Bell and the Antelope*, présenté dans la seconde salle de l'exposition, est un projet que j'ai imaginé en amont de l'invitation des Laboratoires, mais qui clairement, attendait ces circonstances pour jouer le rôle que je souhaitais lui donner.

L'empreinte documentaire, inhérente à tout film quel qu'il soit, a ici une place importante puisqu'il s'agit de partir d'une réalité donnée, à savoir, un ensemble de bâtiments construits par quelques milliers de volontaires, situable sur une carte et qui plus est, déjà sujet à de nombreuses représentations². La forme que j'ai donnée au film dérive d'une observation du site, de certaines de ses caractéristiques qui m'ont semblées pertinentes en vue d'en esquisser un portrait : l'inachèvement promis de la construction, une temporalité quasi circulaire, la visée pédagogique et la transmission à l'œuvre dans les workshops mensuels ou dans le discours des guides qui accompagnent les visiteurs sur le site. C'est donc une lecture du site qui m'a fait prendre ce chemin-là. Si le film s'appuie sur la concrétisation bien réelle du projet de Soleri, avec Roger Tomalty dans son propre rôle filmé sur le site même, le film considère aussi les projets en cours ou à venir et les souvenirs d'événements passés. Et tous ces mots « trouent » la toile de fond que le personnage du guide est en train de dépeindre. Quand on travaillait avec Roger à Arcosanti, il disait lui-même que l'on faisait un film de science-fiction... Pour ma part, j'avais parfois l'impression de réaliser un film documentaire sur quelque chose qui n'existe tout simplement pas. Ce qui se forme dans l'esprit des spectateurs pendant la vision du film participe à la construction, si ce n'est de la ville, du moins de son image. La vision d'ensemble viendrait de tous ces détails, – ce qu'il raconte, ce que l'on voit et ce qui persiste dans le souvenir du spectateur. La seule vision d'ensemble que l'on ait d'Arcosanti dans le film, c'est la séquence avec le dessin de la ville, « c'est l'une des premières

versions du projet » nous dit Tomalty (c'est précisément la découverte de cette image et d'apprendre simultanément que le projet existait ailleurs que dans un livre, qui a été à l'origine du film). Cette image, parce qu'elle avait été légendée par le discours du guide, pouvait devenir le plan du film, et jouer à nouveau un rôle de matrice pour la suite de la visite. La forme de la visite commentée permettait donc de renvoyer le projet de Soleri à ses propres virtualités, et simultanément d'en faire un objet filmique.

C'est une rétro-projection dans le sens où le discours du personnage nous renvoie en amont de la construction. C'est aussi une rétro-projection au sens propre du terme, à travers la fenêtre du mur qui occupe la salle. Comme dans la première partie de l'exposition, *Cinema Verso*, il y a quelque chose qui fait écran, ici la vitrine et là le discours. Ryan imagine et rend accessible un espace où habituellement, la moitié du film projeté, celle qui passe à travers les perforations de l'écran, vient s'oublier. Le film qu'il a réalisé devient l'accessoire d'une sorte de diorama qui présente l'image d'une salle de cinéma et si on a le désir de passer de l'autre côté, c'est sans doute un réflexe lié aux souvenirs accumulés face à l'écran de projection. Je ne sais pas s'il s'agit de rendre notre pratique accessible ou pas – de façon générale, c'est difficile à mesurer – il s'agit plutôt de construire un parcours et d'engager le visiteur à appréhender l'exposition à travers une suite de séquences qui ici se retournent les unes sur les autres. Si la relation à la circulation du public a été l'un des éléments importants lors de l'écriture de l'exposition, la durée, dictée par les films – qu'ils soient accessoires ou non – reste un facteur indéterminé pour nous. Tout autant que les combinaisons réalisées par ceux des visiteurs qui auront décidé d'emporter des images avec eux.

Pour moi, l'exposition est construite de manière didactique bien qu'elle s'en échappe de façon quasi monstrueuse : plutôt que de séquences, qui impliqueraient une narration ou du moins, un même espace narratif – un espace cinématographique appliqué à l'exposition –, je parlerais plus volontiers comme le narrateur bossu de *Bartleby et compagnie*, d'une série de digressions, de notes de bas de pages pour un texte invisible.

Traduit de l'anglais par Aude Tincelin

**Ryan Gander est plasticien,
il vit et travaille à Londres.
Aurélien Froment est plasticien,
il vit et travaille à Paris.**

Artistes associés aux Laboratoires en 2005.

**« Of Any Actual Person, Living or Dead/
De toute personne réelle, vivante ou morte » : exposition
du 19 novembre 2005 au 14 janvier 2006 aux Laboratoires.
Production : Les Laboratoires d'Aubervilliers.**

**Avec le soutien du British Council, de STORE (Londres)
et de Sennheiser. Remerciements au Théâtre de la Commune
d'Aubervilliers. Aurélien Froment a obtenu le soutien du Fiacre
(allocation de recherche) 2002.**

² Des reportages TV, un film auto-promotionnel, une fiction (Roger Corman, *Nightfall*, 1982), et bien sûr de nombreux ouvrages d'architectures, revues, site internet et expositions constituent déjà quelques-uns des chapitres de l'histoire « éparpillée » du projet de Paolo Soleri.