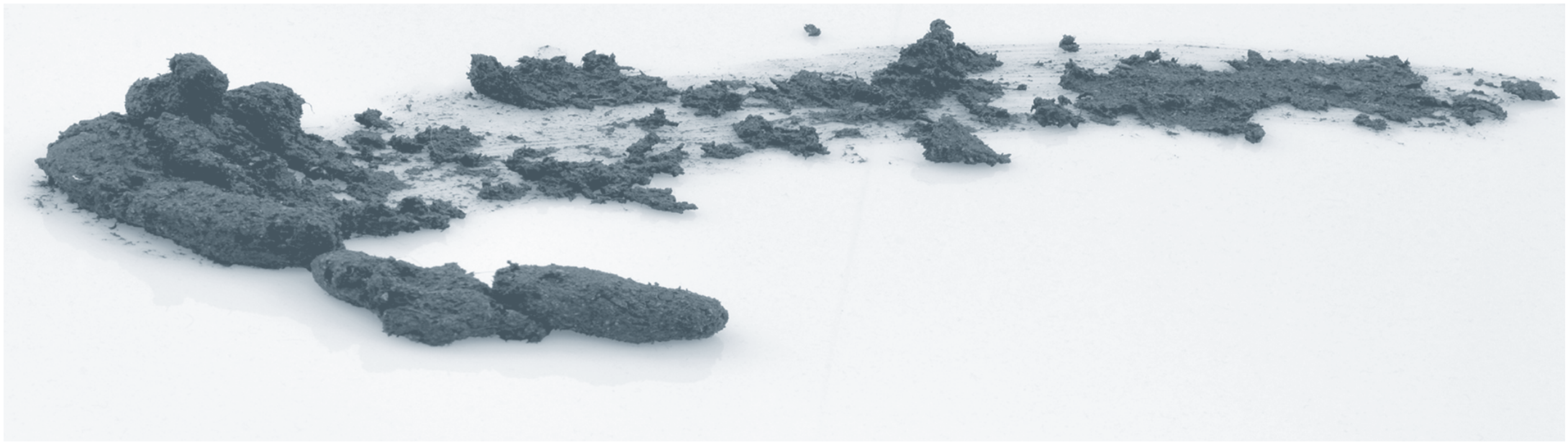
VILLA ARSON NICE 26 JUIN - 18 OCTOBRE 2009
CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
GALERIE CARRÉE

LA PATINOIRE
GILLES BARBIER

ENTRETIEN ENTRE GILLES BARBIER ET ÉRIC MANGION

GRATUIT



Skating shit, 2008 - Technique mixte - 30 x 50 x 80 cm - édition de 3 + 2 E.A. - Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

Ton projet est une grande « patinoire » composée d'opaline sur laquelle des petites sculptures super plates évoquent des glissades. Tu parles à leur sujet d'une « chorégraphie de la chute ».

Imagine une scène de patinage artistique au cours de laquelle le danseur échange le couple patins/glace - qui lui permet de glisser - par un grand nombre de substances et d'objets (peau de banane, vaseline, merde, fromage fondu, ver...) que j'appelle, de manière générique, des *agents mouillants*. Tous les gestes et toutes les figures de la chorégraphie sont alors exécutés par l'artiste sur une piste d'opaline très lisse uniquement en dérapant et en glissant sur ces *agents mouillants*. On entrevoit l'état de désarticulation du corps qui affronterait un tel programme mais ce que montre réellement la « patinoire », c'est l'état de la piste après le spectacle, les traces enchevêtrées des chutes, des glissades ; la carte précise de tous les segments d'espace où les trajectoires sont brisées, infléchies ou accélérées.

Qui serait cet « artiste » qui effectuerait ces pas de danse aventureux ?

Je ne pense pas réellement à un corps, mais à des notions comme le désordre, la désarticulation, la fulgurance, la dépense, l'hilarité...

Mais alors pourquoi dis-tu que « tous les gestes et toutes les figures de la chorégraphie sont alors exécutés par l'artiste » ?

Parce que je ne vois personne d'autre pour faire le boulot.

Que représentent réellement ces objets glissants ? J'ai lu dans un entretien récent que tu les appelais « modules » et tu viens de les nommer « agents mouillants ». Ils sont récurrents dans ton travail. On les retrouve dans de nombreuses installations, sculptures ou dessins.

La glisse renvoie naturellement à une culture « surf, ski & skate » ; c'est par là que je l'ai approchée et pratiquée avec acharnement. Toutefois, je la conçois aujourd'hui plus comme une façon de penser, une manière de lubrifier les contradictions et les écarts, de tisser les liens sous-jacents d'un espace turbulent. Quand je dépose une peau de banane entre deux objets, c'est parce que la trajectoire qui mène de l'un à l'autre n'est ni une droite ni une marche, encore moins une démarche, mais une ligne brisée, un ricochet, une danse compliquée, un déhanchement ou un grand écart, une chute. Tous les *agents mouillants* que je répertorie et que je livre sous la forme de petites sculptures hyperréalistes sont à saisir comme les segments interstitiels entre deux ou plusieurs états d'une pensée qui ne va pas droit. Si l'on situe tous les objets que je présente sur la « patinoire » dans le contexte que je viens de décrire, alors la « patinoire » devient l'espace où la pensée non linéaire, non *raisonnable* peut s'ébattre et danser librement.

En quoi un fromage fondu ou pas fondu, une soupe, un ver, un tube de vaseline peuvent-ils agir comme des « segments entre deux états de la pensée » ? Par leur capacité à se transformer, à se glisser entre les choses ? Ou par leur seule texture ?

L'*agent mouillant* doit être glissant, faciliter la chute ou l'accélération. Mais trois autres propriétés me sont chères : la métamorphose, la perforation et la ventilation. Elles m'offrent la rêverie d'un espace en mutation permanente, troué et irrigué, vascularisé. Les choix que j'établis - que ce soit pour les objets ou les matières - répondent à ce cahier des charges. Je les vois comme des « passeurs » ; du dur au mou, du liquide au solide, du fermé à l'ouvert, du dedans au dehors, du lent au rapide, du debout au couché, du compact au parcellisé... Dans tous les sens. Cependant, je ne cherche pas à en faire l'inventaire, ni l'archivage. Je me sers des *agents mouillants* comme les os se servent des cartilages pour se casser en deux, en trois, ou plus si le mouvement se complique.

Pourquoi ces états de « mutation permanente » t'intéressent-ils ? On a l'impression que tu parles de ton travail comme d'un grand bouillonnement chimique, une soupe en train de mijoter à feu doux.

Dans un livre de Luke Rhinehart paru en 1971, *The Dice Man* (l'Homme-dé), deux psychanalystes échangent ce dialogue :

« - Si je fumais tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, et d'autres fois pas du tout, si je changeais ma façon de m'habiller, si j'étais tour à tour nerveux, serein, ambitieux et paresseux, paillard, glouton, ascète – où résiderait mon moi ? Qu'est-ce que j'y gagnerais ? C'est la façon dont un homme choisit de se limiter qui détermine son personnage. Un homme sans habitude, sans cohérence, qui ne se répète pas, donc ne s'ennuie pas, n'est pas humain. Il est fou.
- Et accepter d'être vaincu, d'être limité, c'est cela, la santé mentale ? »

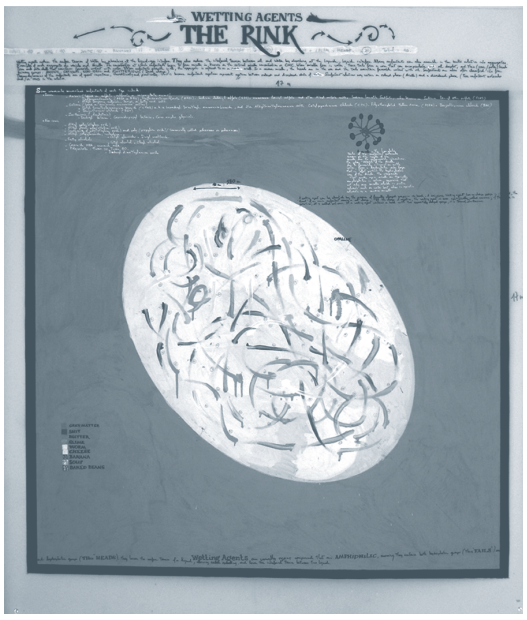
Si je comprends bien tu préfères t'en tenir au hasard et à la probabilité plutôt qu'à la composition chimique ? À moins que les deux soient liés...

Les compositions chimiques ne sont ni narcissiques ni œdipiennes. Elles tiennent, plus que tout autre chose, à des millions d'années de tâtonnements, de hasards, d'essais, de mutations aléatoires, dans des soupes chaudes et fécondes... Jusqu'à ce que ça marche, que ça se stabilise. Ceci étant dit, il est vrai que l'exclusion est un principe que je déteste. Je dirais même que je hais le principe de choix et je me retrouve sur ce terrain-là en opposition complète avec la pensée Duchampienne. Pourquoi ne porterions-nous pas la notion de choix (telle qu'elle détermine l'identité de l'artiste, l'identité de son travail) vers les espaces probabilistes ; être probablement ceci, faire probablement cela. Pourquoi réduire sa puissance au périmètre de ce qui constitue la reconnaissance de soi ? Pourquoi ne pas réaliser une petite idée quand bien même elle entrerait en contradiction avec les précédentes. Au nom de quel principe m'interdirais-je de changer, de glisser d'une chose à l'autre, de me contredire ? Ou pour paraphraser encore Rhinehart, quels comptes ai-je à rendre qui m'interdisent de laisser courir librement les *parties minoritaires* de mon assemblage artistique. Dans un monde qu'on nous présente chaque jour comme multivalent et global, quel sens y a-t-il à être stable, cohérent, intégré ? L'étroitesse de la personnalité est obsolète. Le mono-moi m'ennuie. L'idée de passer ma vie coincé dans un style me fait aussi peur que d'être enterré vivant. Il y a un chantier conceptuel qu'il est grand temps de défricher, et qui consiste à questionner les notions de cohérence, de motif ou de style dans des espaces probabilistes, combinatoires, instables... La littérature a déjà commencé, la physique, les mathématiques et les sciences informatiques ont énoncé depuis longtemps les concepts qui en élargissent les définitions. Même l'identité a parcouru son chemin depuis son socle éthique vers un dispositif esthétique, où les identités sont permutables, échangeables ! Pourquoi s'amputer de tous ces possibles ? D'autant que je pressens là un moyen de prendre le large d'une modernité qui n'en finit plus de se momifier en « néo », « post », « alter »... Pour aller dans ce sens, les approches probabilistes et combinatoires de l'espace offrent un terrain de jeu au potentiel gigantesque, de même que la soupe, comme tu le notais justement tout à l'heure.

J'entends bien ces « espaces probabilistes, combinatoires, instables ». Mais comment un travail plastique (en l'occurrence le tien) peut donner forme à des notions qui par leur contenu échappent justement à toute logique de formalisation pérenne ?

C'est précisément de la *logique de formalisation pérenne* dont je me méfie ; de cette identité formelle, conceptuelle ou stylistique qui borderait l'espace de l'œuvre. Je crois qu'il est préférable de travailler à l'extension des compétences de cette *logique*. Il y a aujourd'hui trop de tentations, trop de fluidité, trop de paradigmes, trop d'informations pour pouvoir prétendre, sans se mutiler, à un comportement linéaire. La forme générale d'un tel travail plastique devrait avoir l'aspect d'un ensemble de segments qui se croisent, se décroisent, plongent et émergent ; l'équivalent d'un mouvement brownien. C'est aussi pour moi l'image du terrier. Mais faire se croiser les segments demande que l'on porte une attention

Banana Riders, 2009 - technique mixte - 80 x 350 x 150 cm - pièce unique - Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris



Wetting agents, 2009 - Feutre et gouache sur polyester
140 x 122 cm - Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

particulière aux trajectoires comme aux espaces qui les développent. L'architecture blanche et quadrangulaire que nous connaissons tous et dans laquelle s'articulent si bien les *logiques de formalisation* me fait horreur. Je m'y résous avec philosophie, mais rêve de troglodyte, de terrier, d'origami, d'architecture fractale, mobile, dépliable… Le ballet des agents mouillants laisse sur la patinoire les traces de cette rêverie.

À te lire on a parfois l'impression que ta pensée flirte avec le « n'importe quoi ». Et pourtant, tu sembles préférer, comme tu le dis dans un entretien récent, tendre vers le « quelque chose ». Qu'est-ce qui fait qu'une pensée complexe peut produire quelque chose ? Une pensée peut-elle être « plastique » ?

Pour se représenter ce qu'est le « n'importe quoi », il faut se figurer une séquence d'informations pour laquelle on ne trouve aucun lecteur, aucun traducteur ou aucun décrypteur ; une limite à l'entendement. L'image la plus évidente de ce « n'importe quoi » théorique peut se décrire comme une suite de lettres sorties au hasard d'un chapeau dont l'agencement résiste à toutes les lectures. Cependant, un « n'importe quoi » ne doit jamais être envisagé de manière définitive. Deux bonnes raisons poussent à la prudence. D'abord, un lecteur approprié peut à tout moment débarquer d'un ailleurs, d'un passé ou d'un futur. Ensuite, cette séquence d'informations impénétrable est peut-être incomplète, illisible parce qu'altérée. C'est suffisant pour ranger tous les « n'importe quoi » dans la catégorie des états provisoires ; le « n'importe quoi » n'étant, de ce point de vue, qu'un « quelque chose » en puissance.

Les turbulences du réel, tous les « n'importe quoi » qui font notre quotidien sont à requalifier sous cet angle. Non pas dans la perspective d'un sens caché, qui couplerait le réel d'un lecteur universel, mais dans celle d'une lecture à inventer, à rêver ; c'est le rôle de la poésie, mais aussi le sens profond de l'art. Or, la pensée complexe travaille précisément sur le terrain des turbulences, des motifs instables, des multitudes. Elle offre de fait certaines astuces qui m'invitent à penser qu'elle peut contribuer à « réveiller » beaucoup de nos précieux « n'importe quoi ».

Ton travail semble essorer le sens des choses afin d'en épuiser toutes les possibilités. Même les objets de la « patinoire » paraissent épuisés, finissant ici leur course…

J'ai toujours été embarrassé par la question du *sens des choses*. Je n'y vois rien d'extraordinaire. Je ne suis pas mystique et j'associe spontanément cette question à la notion d'usage. Inventer un nouvel usage pour une chose en modifie certes le sens, l'ouvre sur d'autres devenirs. Mais j'aurais tendance à penser que cette opération produit quelque chose comme une augmentation, une amplification, certainement pas un essorage, ni un épuisement. À ce sujet, qui dirait qu'un couteau à viande s'épuise parce qu'on s'en sert comme marteau ou comme racloir, comme cale ou comme contrepoids ? Ces usages alternatifs ne retranchent rien à la « coutélité » du couteau. En revanche, ils en atteignent la pureté. Or, toute opération qui égratigne ou entache la pureté du sens m'apparaît, au même titre que le calembour, comme une activité spirituelle et joyeuse. Une activité qui desserre l'étau du sens pour se donner de l'aise. Par ailleurs, je serai absolument désolé que les objets de la patinoire, dont je me sers comme surf, puissent paraître épuisés… En tant que tels, ils s'ouvrent aux trajectoires, aux figures. Interfaces entre un corps et un espace, ils produisent du récit.

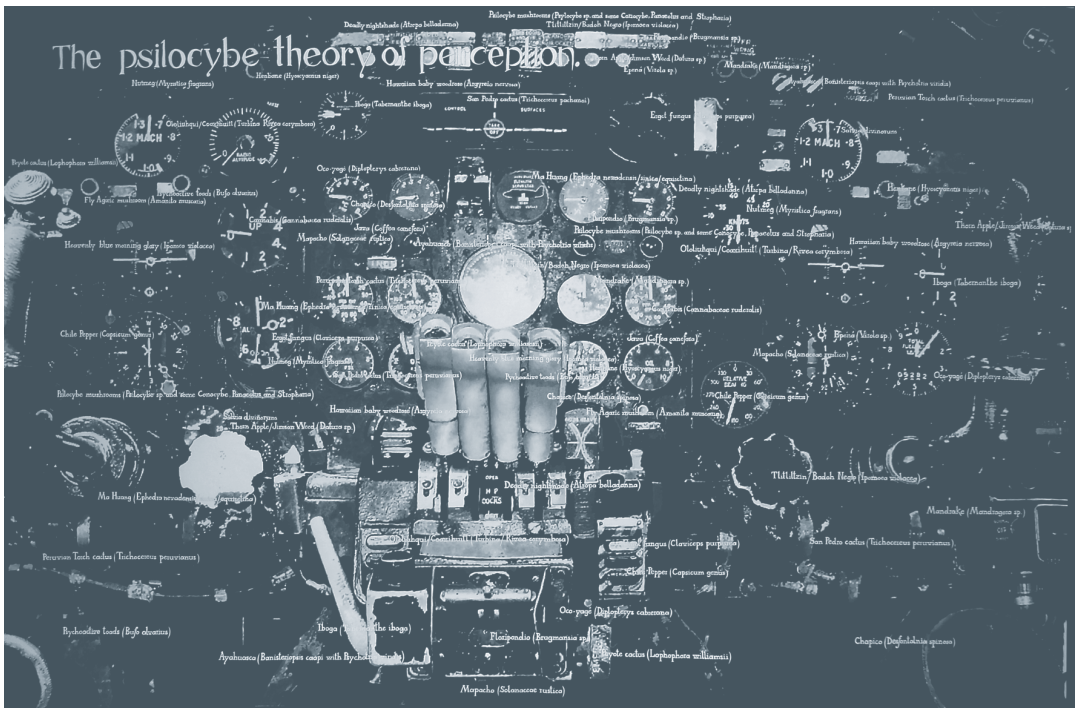
Cependant il est vrai qu'un corps soumis à de telles gesticulations pourrait en sortir épuisé. J'ai souvent dit que je voyais l'activité artistique comme le lieu d'une dépense dont je voulais sortir, en tant qu'acteur, épuisé et vide. La patinoire est peut-être aussi ce lieu. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle elle prend la forme d'une ellipse.

Tu évoquais, il y a quelques mois, l'envie de repartir à zéro, ou du moins de revisiter l'ensemble du travail que tu as mis en place depuis quinze ans, tout en produisant de nouveaux dispositifs, des nouveaux espaces. Est-ce que la « patinoire » entre dans cette logique ?

Cette idée me hante depuis le début et le projet m'excite à plusieurs niveaux. Considérer tout ce que j'ai fait depuis quinze ans comme un ensemble reproductible et en amorcer la copie produit une modification imparable ; cette séquence disparate devient un motif. C'est, à mon niveau, une grande victoire sur le « n'importe quoi ». Par ailleurs, comme tu le rappelles, cette opération n'implique nullement l'arrêt ou la mort de la « branche » originelle. Pour donner une image de ce curieux processus, il faut imaginer une tapisserie. Un artisan commence à composer sur le mur le premier motif. Alors qu'il n'en a pas fini l'exécution et continue à y travailler, un second artisan entame, à côté, sa reproduction. Deux paramètres sont inconnus. La taille ou la complexité du motif originel ainsi que le nombre d'artisans. L'excitation est à son comble si ces deux paramètres tendent vers l'infini. Mais, même avec un calibrage modeste, soit un motif de la taille d'une vie humaine et deux artisans, ce dispositif reste suffisamment excitant pour être tenté.

J'ai soigneusement, pendant toutes ces années, préparé le terrain. Tout mon travail est conçu à partir des techniques de reproduction telles que moulage, poncif, typon… Les objets et les dessins sont des copies. Le travail informatique que j'applique aux images que je prélève dans le flux d'Internet suit des protocoles parfaitement calibrés. Je ne fais jamais appel à mes propres souvenirs, j'interprète le moins possible, je « machinise » au maximum, même si cela ne se voit pas forcément. Je sais que cela facilitera le travail du doublon.

Prise dans ce dispositif, j'imagine que la patinoire devra se reproduire à l'identique, à un détail près. Un second patineur aura aussi laissé des traces, identiques aux premières, légèrement sur le côté. La seconde patinoire devra être un duo de Dupond-Dupont. Ces petits bugs, comme on dit en informatique, sont inévitables et fréquents dans l'élaboration de la copie. Ils en sont l'expression.



The Psilosybe theory of perception, 2009 - Feutre et gouache sur polyester 123 x 190cm - Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

Il y a quelque chose de profondément absurde dans le travail de copiste, idiot et sisyphien à la fois. Copier son propre travail peut être pris comme une faillite de l'inspiration. Comment éviter cet écueil ? À moins que tu considères que l'inspiration n'est pas un paramètre majeur de la pensée, de ta pensée en particulier…

Effectivement, l'inspiration ne m'évoque rien. Un travail comme le mien est organisé en machines productives. J'ai plus besoin de discipline, d'organisation et de frein que de muses. La copie, en soi, est une machine productive. Je comprends que ce dispositif réponde d'une généalogie illustre qui va des moines aux logiciels de téléchargements en passant par Bouvard et Pécuchet. Et j'entends bien qu'il sera, selon, mémoire, technologie ou idiotie. Les clés de ces différentes lectures ont par ailleurs été largement exposées. Cependant, la copie, comme je l'imagine et comme j'entends continuer à l'utiliser dans mon propre travail, reste plus justement comparable aux procédés biologiques de duplication. Bien entendu, là aussi, des segments d'informations donnés (ou génotype) sont dupliqués. Mais ce moment de la duplication, bien que nécessaire, ne m'intéresse pas. En revanche, ce que devient le doublon (le phénotype), la façon dont il réagit dans un contexte fatalement nouveau, toutes les conséquences et toutes les interactions qui ne manquent jamais de se produire avec l'environnement forment le cœur de mon processus. Je n'ai pas d'état d'âme. Le doublon meurt, ou reste stable vis-à-vis de son original. Mais s'il mute, s'il évolue autrement, c'est une nouvelle machine productive qui naît ; une situation impensable, une idée hors de la tête. Quelque chose que la théorie des automates cellulaires appelle : *une Configuration Jardin d'Eden*. Or, la mise au point de machines productives générant des idées et des formes hors de ma tête constitue, à coup sûr, l'un des rares noyaux durs de mon travail.

GILLES BARBIER
est né en 1965, au Vanuatu (Nouvelles Hébrides).
Il vit et travaille à Marseille.
www.galerie-vallois.com/fr/artistes/barbier/

ÉRIC MANGION
est directeur du Centre national d'art contemporain de la Villa Arson Nice et commissaire de l'exposition *La Patinoire.*

La Mégamaquette II, 2006/2008 - Technique mixte - Dimensions variables - Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

ÉQUIPE DU CENTRE D'ART
Éric Mangion (Directeur)
Patrick Aubouin (Régisseur)
Alexia Nicolaïdis (Chargée du suivi des expositions)
Michel Maunier (Chargé de communication)
Christelle Alin (Responsable du service des publics)
Céline Chazalviel (Chargée des publics et du suivi des éditions)
Géraldine Bloch (Chargée d'études documentaires)
Jean Brasille (Photographe)

ÉQUIPE DE MONTAGE
Akim Ayouche pour les Ateliers de production,
Alexandre Capan, Vincent Ceraudo, Aurélien Cornut-Gentille,
Laurent Isnard, Baptiste Masson et Cédric Moris Kelly.

ÉQUIPE DE MÉDIATION
Alexandre Capan, Lorraine Chateau, Vincent Ceraudo,
Floriane Spinetta, Chloé Delarue, Sophie Graniou,
Valentin Jardinier-Almodovar, Mickaël Lanouilh, Gabriel Méo,
Jennifer Santarelli et Pauline Stork.

REMERCIEMENTS
Catherine Barbier, Céline Jambon, Marianne Lemétayer,
Alexandra Pelissier, Éric Perez, Sandrine Raquin,
la Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois et le club 4x4.

Maquette : Damaris Bentz
Impression : Espace Graphic, Carros

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Exposition ouverte du 26 juin au 18 octobre,
tous les jours de 14h à 18h (14h-19h en juillet et août).
Fermeture le mardi. Entrée libre.

Accès
Tramway ligne 1 - arrêt Le Ray
Bus n° 4 et 7 - arrêt Deux Avenues
Depuis la Promenade des anglais, suivre Bd Gambetta
puis Bd de Cessole
Depuis l'autoroute A8 sortie Nice Nord

Contact presse
04 92 07 73 91
Michel Maunier
communication@villa-arson.org

Contact service des publics
04 92 07 73 84
Christelle Alin
alin@villa-arson.org
Céline Chazalviel
chazalviel@villa-arson.org

villa arson nice

école nationale supérieure d'art
centre national d'art contemporain
médiathèque d'art contemporain
résidences d'artistes

20 avenue stephen liégeard
f - 06105 nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
cnac@villa-arson.org
www.villa-arson.org

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication.
Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice.
La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] - www.botoxs.fr et de *dca* association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com.
Cette exposition s'inscrit dans le cadre de **PLEIN SOLEIL / L'ÉTÉ DES CENTRES D'ART 09** - www.flowersway.com/pleinsoleil2009.

PLEIN SOLEIL 09