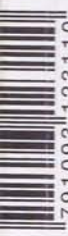


MAY

N°12 04/2014

A
PLUIE
ACIDE



9 791093 123110

15€ (France), 18€ (International)

Préface

Au tout début des années 1990, un groupe d'artistes, de critiques et de curateurs réagit face à un contexte artistique pris en étau entre d'un côté, des attitudes conservatrices opposées à l'art contemporain, et de l'autre, des stratégies démagogiques dans la lignée des politiques culturelles des années 1980. En quelques années, ces nouveaux acteurs lancent des magazines aux formats graphiques singuliers (*Documents sur l'art*, *Purple*, *Blocnotes*, *Omnibus*), organisent avec le soutien d'institutions comme la Villa Arson, le CAPC, le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, des expositions collectives internationales, ambitieuses et expérimentales, dans lesquelles ils invitent des artistes français au côté d'artistes de New York, de Los Angeles ou de Cologne, et introduisent une nouvelle transversalité dans les pratiques artistiques (avec le design, la mode, la musique, le cinéma, etc.) – Yves Aupetitallot invite des architectes dans *Project Unité*, Olivier Zahm des musiciens de la scène électronique et des designers de mode au Musée d'Art moderne et dans l'exposition *Les Ateliers du Paradis*, on ne distingue pas les œuvres des objets quotidiens.

En préparant ce dernier numéro d'une série consacrée aux années 1990 nous avons eu l'idée de nous pencher sur quelques unes de ces expositions en publiant des documents et des textes dans lesquels les curateurs présentent leur démarche. Nous supposons alors que ces expositions avaient largement contribué à faire émerger ce moment d'ouverture et de transformation de la scène artistique française. Nous republions ici des documents sur cinq expositions qui nous paraissent rétrospectivement importantes pour évoquer cette logique d'ouverture. Ces initiatives curatoriales se déroulèrent principalement à Nice (pour deux d'entre elles, à la galerie Air de Paris, *Les Ateliers du Paradis* et à la Villa Arson, *No Man's Time*), à Bordeaux (*Traffic*), à Firminy ou à Paris, entre 1990 et 1996, à l'initiative de galeristes, de critiques ou de commissaires indépendants. Dans ce laps de temps, on peut observer différentes positions sur la manière de faire des expositions et de concevoir les pratiques artistiques. « Je suis frappé par le peu d'intérêt que montre la plupart des artistes de *No Man's Time* pour "l'œuvre d'art" », écrit Éric Troncy. L'exposition *L'Hiver de l'amour* fait allusion à une saison et un état émotionnel. Le catalogue devient le support qui permet de transmettre ce rapport, et prend la forme d'un magazine, d'un diary, s'accompagnant parfois de publications épisodiques qui préfigurent l'exposition.

Notre intention première était de combler un manque en terme de documentation, de publication et de traduction. Les catalogues sont épuisés ou inaccessibles, rarement traduits, l'iconographie conservée dans des archives circule peu (à l'exception de l'exposition *Traffic*). On assiste d'ailleurs à un début de mythification de certaines de ces expositions ou à leur association rétrospective au

label de l'Esthétique relationnelle comme dans le catalogue *theanyspacewhatever* (2008). Michael Archer y écrit : « *No Man's Time* a été l'une des expositions clefs du début des années 1990 dans laquelle la tendance *a posteriori* identifiée par Nicolas Bourriaud comme "Esthétique relationnelle" a commencé à apparaître évidente à travers une série de pratiques de jeunes artistes. [...] [Cet essai] ouvre une discussion sur les contributions de cette exposition au développement de l'idée de Nicolas Bourriaud concernant l'Esthétique relationnelle. » (2008)

Nous voulions ici contourner le label de l'Esthétique relationnelle qui n'est apparu qu'en 1998, avec la publication de l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, et dont la popularité a occulté des pratiques et des positions bien plus nuancées. À cet égard, le plus intéressant ici peut-être, est de découvrir dans la vidéo *Les Enfants gâtés de l'art*, un groupe d'artistes à peine sortis des écoles d'art qui s'interrogent avec humour et détachement sur le monde de l'art et leur carrière, en tenant à distance la professionnalisation en train de se mettre en place de manière plus systématique.

Produire un numéro sur ces expositions s'est avéré extrêmement délicat car nous nous sommes heurtés à trois écueils.

Le premier était de ne donner la parole qu'aux écrits critiques relatifs à ces expositions. Certaines d'entre-elles (*Project Unité* et *No Man's Time*) ont été évoquées dans des ouvrages récemment publiés sur les rapports entre art et social (Hal Foster, Claire Bishop). Il y a un véritable enjeu ici à revenir sur ces critiques anciennes ou plus récentes pour prendre position, nuancer et corriger certaines interprétations. Ainsi, Claire Bishop n'aborde *Project Unité* que comme une expérimentation *in situ* sur le social. Ce numéro s'efforce d'adopter une position ouverte, non apologétique, mais assurément contre ces réductionnismes.

Second écueil, le danger qu'encourrait ce numéro était de participer à la mythification d'une scène encore largement méconnue surtout à l'étranger, en mettant en avant une iconographie exclusive et séduisante sur lesquelles on reconnaîtrait des personnages clefs associés à cette scène.

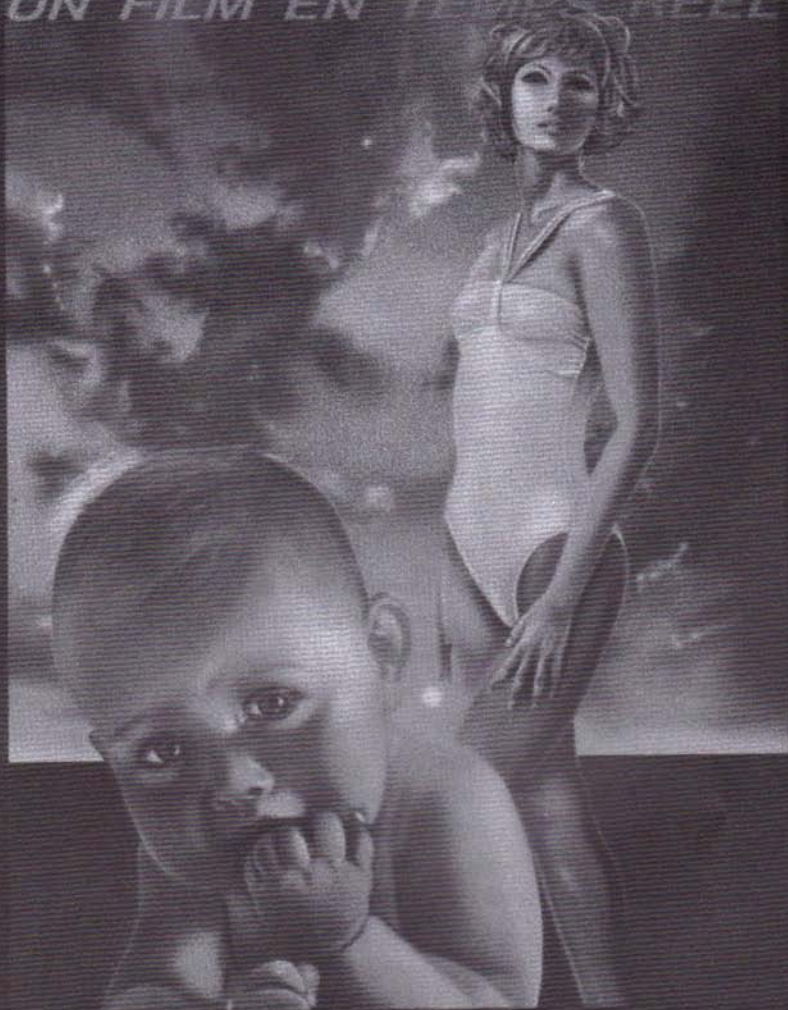
Enfin, de nombreux conflits ne sont pas dépassés. Tout se passe comme si le travail d'analyse et d'auto-réflexivité n'avait pas encore vraiment été engagé. Alors même qu'il semble qu'une tentative d'historicisation a commencé depuis le milieu des années 2000 aux États-Unis, la difficulté d'un retour sur ces années par les protagonistes eux-mêmes et l'absence d'historiographie laissent la place à des interprétations ambitieuses qui prennent ces expositions dans leurs filets, avec des intentions qui semblent moins relever d'une démarche rigoureuse que d'une recherche de validation *a posteriori* de positions déjà établies. Les années 2013/2014 annoncent peut-être le début d'un processus de réinterprétation de cette période à travers une série d'expositions, de Pierre Huyghe au Centre Pompidou, de Philippe Parreno au Palais de Tokyo, ou la rétrospective organisée par Stéphanie Moisdon-Trembley au Centre Pompidou à Metz, prévue le mois prochain, et dont la scénographie a été confiée à Dominique Gonzalez-Foerster.

AIR DE PARIS

PRESENTE

LES ATELIERS DU PARADISE

UN FILM EN TEMPS REEL



Pierre JOSEPH Philippe PARRENO Philippe PERRIN

Les enfants gâtés de l'art

Bernard Joisten,
Les Ateliers du Paradise,
1990, affiche de l'exposition

Georges Rey

Ce texte correspond à la retranscription d'une vidéo de Georges Rey réalisée pour l'exposition *Les Ateliers du Paradise* organisée à la galerie Air de Paris pendant l'été 1990. Le communiqué de presse de l'exposition que nous republions également en introduction permet de se faire une idée assez précise de ce qui était en jeu pour les artistes dans ce projet estival.

Ni cinéma, ni théâtre, ni performance, Les Ateliers du Paradise inaugurent un nouveau genre que l'on découvrira cet été à Nice. L'action se déroule dans une jeune galerie d'art contemporain Air de Paris au 18 de la rue Barrillerie.

Trois artistes, Pierre Joseph, Philippe Parreno, Philippe Perrin s'y sont retrouvés pour y passer les vacances durant une période qui avoisine celle de l'exposition.

Sous leur impulsion, la galerie est devenue un lieu d'habitation et de récréation dans lequel ils jouent leur vie et leurs fantasmes en « temps réel ».

Pour cristalliser cette scène de 100 mètres carrés, les artistes ont (im)posé un décor à la mesure de leurs ambitions : jouets géants, œuvres d'art, confort technologique, mobilier luxueux ; c'est une aire de jeu pour « enfants gâtés » adultes. Un bataillon de services (médecins, professeurs de langues, de sport, psychiatre, cuisiniers...) réquisitionnés pour l'occasion sont autant de papas et de mamans spécialisés. Des scènes qui ne semblent pas totalement improvisées s'organisent : Philippe Perrin s'essaye à la plongée dans un jacuzzi fumant, Pierre Joseph poursuit des expériences qu'il avait commencées quand il avait neuf ans, tandis que le dernier, Philippe Parreno, réécoute inlassablement les dix premières mesures de Comment te dire adieu, à la manière de J.L. Godard dans Le Signe du lion. Sont également présents des intervenants extérieurs triés sur le volet que les artistes présentent comme des informations vivantes et qu'ils chérissent particulièrement. Ici le galeriste ne leur refuse rien et leurs caprices semblent pouvoir être tous exaucés, on est tenté de parler d'accouchement sans douleur de l'art. Le visiteur lui, est comme le monteur d'un film sans pellicule (il évolue dans un espace photogénique), regardeur qui privilégie des points de vue, et choisit son temps de vision. C'est aussi un acteur dès qu'il intervient. L'Actor's Studio en quelque sorte.

(Communiqué de presse rédigé par Florence Bonnefous et Édouard Merino pour l'exposition *Les Ateliers du Paradise*, août 1990)

Scène 1 : Pierre Joseph, Philippe Parreno, et Philippe Perrin dans un jacuzzi
[Patrick Juvet, *Où sont les femmes?*, 1977]

P. Perrin: C'est le délire, ça te fait carrément flotter. Il y a un courant qui passe dessous et qui te fait flotter. D'abord, c'est venu comment le projet des *Ateliers du Paradise* ?

P. Joseph: On est passé devant un magasin de meubles. On s'est arrêté.

P. Perrin: On avait bu quand même pas mal de champagne ce jour-là.

P. Joseph: On s'est dit que le mobilier était quand même vachement dingue. Et puis, je sais pas ce que t'as dit... Et puis on s'est dit: « Non mais t'imagines s'il y avait nos œuvres au milieu de ce mobilier ? »

P. Perrin: Ce serait quand même vachement bien.

P. Joseph: C'est ça qui serait drôle. Avec des objets de... Avec des télévisions, avec un frigo, avec des objets nécessaires. Et...

P. Parreno: Donc on a commencé ensuite à faire l'inventaire de ce qu'il nous faudrait pour qu'on soit heureux.

P. Perrin: On a pensé au Paradise d'abord, on voulait appeler ça *Le Paradise*, comme la boîte de nuit de Monaco. Et puis... ça faisait un peu trop boîte de nuit de Monaco, du coup on a mis *les Ateliers* devant.

P. Parreno: Ça faisait plus art.

P. Perrin: Pour faire art.

P. Joseph: Pour faire art... Non, c'était parce qu'on pensait à tous les ateliers d'été qui sont proposés aux artistes.

P. Perrin: Oui, on pensait aux ateliers qui se font tous les étés. Tu sais, on te donne un peu d'argent, on te donne une espèce d'atelier et à la fin tu dois faire une exposition.

P. Joseph: Et nous on pensait que c'était pas vraiment... que c'était pas vraiment des conditions...

P. Perrin: Les ateliers d'été... À chaque fois c'est l'enfer ces trucs-là. Moi, j'en ai fait et c'était pas mal mais là quand même c'est mieux.

P. Joseph: Une place au soleil.

P. Perrin: Ouais, laisse-moi partir dans le courant de l'histoire.

P. Joseph: Il faut prévenir les gens qu'on est là.

P. Perrin: C'est vrai.

P. Joseph: Et qu'on est bien là.

P. Perrin: Ouais, venez on est bien. C'est ouvert, on a le droit de participer.

Scène 2: TV

[Robert Zemeckis, *Retour vers le futur*, 1985, scène du dîner chez la famille Baines]

Lorraine (à Marty): Vous avez la télévision ?

Marty: Ben oui. Même que... on en a deux.

Milton: Ouah ! Tu dois être drôlement riche !

Stella: Mais voyons, il dit ça pour te taquiner, chéri. Mais personne n'a deux postes de télévision.

Marty (qui regarde la télé): Eh! eh! J'ai déjà vu cet épisode, c'est super connu, c'est un classique. C'est celui où Ralph se déguise en habitant de la planète Mars!

Scène 3: Philippe Perrin chante devant une glace
[The Clash, *Guns of Brixton*, reprise de 1980]

*When they kick out your front door
How you gonna come?
With your hands on your head
Or on the trigger of your gun
When the law break in
How you gonna go?
Shot down on the pavement
Or waiting in death row*

*You can crush us
You can bruise us
But you'll have to answer to
Oh, Guns of Brixton*

*When they kick out your front door
How you gonna come?
With your hands on your head
Or on the trigger of your gun*

*You can crush us
You can bruise us
And even shoot us
But oh—the guns of Brixton*

Scène 4: Philippe Parreno joue à un jeu vidéo d'Arcade
[Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*]

Scène 5: Pierre Joseph dans un jardin avec des cactus

P. Joseph: Quand on va dans un musée, ou quand on va dans une galerie, c'est vraiment très rare qu'on soit pris, captivé par ce qu'on est en train de regarder. Ou c'est beaucoup plus mental, t'as pas d'émotions physiques, de choc, de choses comme ça. Et c'est vrai que j'aimerais bien que les musées, enfin que l'art devienne quelque chose de beaucoup plus stimulant, qu'il se passe des choses. Et si un musée pouvait ressembler à un parc d'attractions ou si on utilisait certains moyens pour montrer de l'art, peut-être que l'art représenterait vraiment

quelque chose. Parce que là vraiment je pense que ça ne représente pas grand-chose. L'artiste ne représente plus tellement grand-chose. L'acteur représente quelque chose, mais l'artiste ne représente rien. Aujourd'hui c'est ringard d'être artiste. Tu dis : « Je suis artiste », il y a tellement de gens qui te disent qu'ils sont artistes, ça ne veut rien dire. « Ah oui, vous faites de la peinture ? Vous faites de la sculpture ? », « Ah bah non, je fais un truc, des installations, j'utilise des objets, ou quelques fois des photos, j'essaie de les mettre en rapport ou j'utilise le texte. » Ça ne veut pas dire grand-chose. Les gens n'ont même pas envie de t'écouter alors c'est mal parti...

Scène 6 : Vues de l'exposition avec le mur d'escalade

[Grace Jones, *I've Seen That Face Before (Libertango)*, 1981]

P. Parreno : Et là, il y a quelque chose à expérimenter ; grimper, se promener entre les tableaux et devenir soi-même une partie du mur. Naviguer entre les choses et ça renvoie à des idées un peu plus, disons à des desseins un peu plus utopiques. Et puis avoir une vision métaphoriquement comme ça, de ce que peut-être l'art. C'est-à-dire regarder une image en diagonale, en perspective, avec une notion de danger, comme ça, si on tombe, on se casse la gueule, et on fait mal au tableau. Des idées comme ça un peu... assez soft, mais en tout cas à pratiquer plus qu'à regarder.

Scène 7 : Pierre Joseph dans un jardin botanique avec des papillons

P. Joseph : On a perdu les autres. On est arrivé ici, ils étaient ailleurs. On était en France, à Nice ; et j'ai pris un avion, je suis arrivé ici et je ne sais pas ce qu'ont fait les autres, ils ont complètement disparu.

Scène 8 : Florence Bonnefous dans le bureau de la galerie

F. Bonnefous : Ça, c'est des choses qui se passent avec cette expo. C'est-à-dire que ça génère comme ça assez régulièrement des enthousiasmes qui ne sont pas cantonnés dans un domaine particulier, qui serait : on visite l'expo, on va manger et on parle de l'expo, on parle d'art, etc., mais qui contamine en fait tous les moments de vie qu'on aurait avec les gens. Enfin tous ces gens qui se sont retrouvés à participer – par exemple au moment du vernissage – aussi à cette espèce de drôle de jeu de rôles, les mots aidant, et qui ont gardé cette identité puisqu'après ils ont continué à nous envoyer des nouvelles de l'endroit où ils étaient, en signant sous cette identité, ce que nous faisons aussi. Maintenant, j'écris à des gens et je signe : « allumette ». J'ai reçu une lettre du *témoin* il n'y a pas longtemps qui me disait : « Tu aurais pu être la *nurse*. » C'est une expo de vacances, c'est vrai. Même si c'est une surcharge de travail complètement phénoménale, ça n'est pas ça qui détermine en fait les vacances. Les vacances se déterminent justement en fonction de cette idée du jeu – qui est permanente – de

se déplacer, de pouvoir se dire: « Tiens si on faisait ça », et éventuellement de fermer la galerie et d'aller le faire, même s'il faut rattraper le boulot la nuit ou venir le matin très tôt pour le faire. Après c'est encore plus de travail.

Scène 9: Pierre Joseph plonge dans la mer
[Patti Smith, *Gloria*, 1975]

La voix d'un animateur de la radio du lac à Genève: Nous on a toujours pensé que le problème aujourd'hui c'est de savoir comment se comporter, pas vous? Les expos d'art contemporain sont une documentation sur ce que l'on est et sur une manière de se comporter. On cherche tout le temps un lien entre l'art et la vie. En tant qu'artiste, on prend le boulot très au sérieux mais on s'amuse aussi beaucoup. Le fun aussi peut-être créatif et en plus c'est marrant. On pense en effet que le temps est venu où il devient nécessaire de soustraire du pathos à l'activité artistique. L'œuvre d'art doit être dédramatisée. C'est pourquoi on doit bien se définir comme artiste dégaqué. Allons-y! Il y a en chacun de nous un névrosé, une victime de la mode, un surdoué, une machine, un créateur, un mystique, c'est une alchimie personnelle. On s'aperçoit que l'on peut se programmer non seulement une vie et une conduite, mais aussi une identité de l'intérieur. On devrait arriver à voir le visiteur manipuler des choses. Mais attention, ce ne sont pas simplement des gadgets, ils agissent sur nous et transforment la



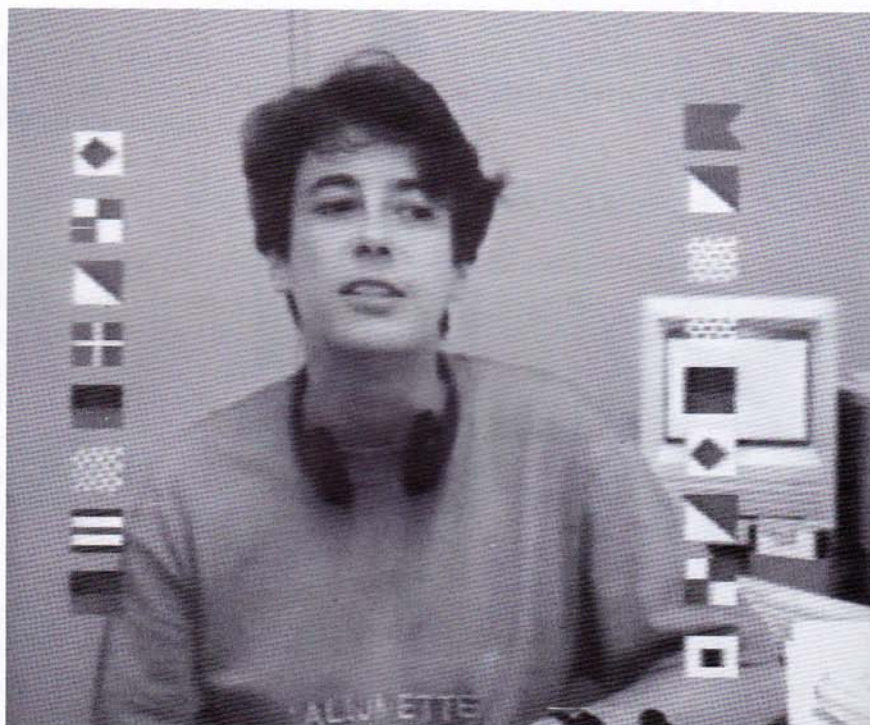
Georges Rey, *Les Enfants gâtés de l'art*, 1991, 44 min, photogramme

réalité. Des mots comme « apprentissage », « connaissance », « perception » caractérisent l'intention générale des expositions. On réalise une sorte d'animation.

Scène 10: Philippe Perrin dans sa voiture

P. Perrin: L'histoire de Venice a commencé avec l'histoire d'*Aperto*. *Aperto*, c'est à l'origine Blistène qui m'a proposé de le faire... mais il y a un comité officiel qui se réunit, et on m'a contacté pour faire ça et j'ai trouvé ça pas mal. C'est vrai que c'est bien, que c'est important, il y a du monde mais quand même il faut faire un peu gaffe. Mais on sait comment ça se passe dans ces trucs où il y a toujours plein de gens, tu peux te faire descendre assez facilement donc j'y suis quand même allé avec des gardes du corps. J'aime pas trop généralement les rassemblements de groupe comme ça, parce que tu peux être à la portée de n'importe qui. Donc j'ai fait un truc comme ça pour *Aperto*, c'était un... je sais pas si tu l'as vu... il y a des revolvers, des espèces de rayons de Carrefour comme ça avec 200 revolvers, les revolvers de Philippe Perrin sous plastique, thermoformés. C'est marqué: « Truand, le flingue de ton héros », avec ma photo comme ça. J'aime bien celui-là [en désignant le revolver qui se trouve dans sa voiture]. Et puis c'était assez drôle, c'était les vernissages, c'était plutôt drôle. La grande inauguration, c'était vachement bien parce que j'avais mes gardes comme ça, en blouson en cuir noir alors qu'ils transpiraient, mais j'avais exigé qu'ils aient leur blouson en cuir noir avec mon badge, le badge « strictly business » et on a fait

Georges Rey, *Les Enfants gâtés de l'art*, 1991, 44 min, photogramme



le tour comme ça. Un truc dont je me rappelle bien, qui était plutôt drôle, c'est quand on est rentré dans le pavillon israélien, parce qu'on n'enlevait jamais nos lunettes, moi j'avais un beau costume noir avec le col par dessous à la James Brown, et eux deux comme ça avec leurs têtes, avec les écouteurs, l'autre qui avait le flingue comme ça dans le truc, talkie-walkie, avec les autres qui étaient à distance tout ça – faut faire attention à ma personne. Et c'était assez drôle dans le pavillon israélien, parce que tu vois les Israéliens ne rigolent pas trop avec ces trucs-là, et quand on est entré avec nos lunettes, c'était assez tendu dans le pavillon. Après on est allé dans le pavillon français parce qu'il y avait le ministre qui était en train d'inaugurer le pavillon, le ministre des Affaires étrangères français. Comme j'étais une personnalité invitée, j'avais le droit de rentrer en même temps que les ministres. Et c'était assez drôle parce que comme le ministre visitait, il y avait des gardes, des *bodyguards* mais des vrais – parce que les miens bon c'est des méchants, ils sont sûrement plus vicieux mais ils sont moins balaises – tandis que là c'était vraiment des énormes. Et au bout de cinq minutes quand on est entré là dedans on était cernés, ils étaient autour comme ça, tout le monde nous matait, le ministre qui nous regardait en se demandant ce qu'on faisait là, alors qu'on était simple visiteur pour une fois. Il y a eu l'arrivée au Guggenheim qui était aussi assez balaise. On est arrivé avec un beau Riva, parce que là-bas je ne prenais toujours que des bateaux Riva parce que j'aime bien les bateaux Riva, et ce qui m'a fait plaisir c'est qu'il y avait Castelli dans une gondole et quand on est passé on a fait plein de vagues, et il a failli chavirer. Et ça, ça me plaisait bien, il se tenait à la gondole comme ça, et nous on est passé avec le gros bateau. Ils l'ont juste fait descendre et ils ont poussé les gens pour que j'arrive. Et puis bon le cocktail était assez sympa, c'était pas mal, il y avait des gens, un peu connus, connus dans l'art, plutôt sympa.

Scène 11 : Pierre Joseph à la terrasse d'un restaurant au bord de la mer avec une bière

P. Joseph : L'objet n'est pas tellement intéressant à décrire, c'est plutôt l'investir qui est intéressant, c'est de jouer avec. Des objets à conquérir, des objets à attraper. En pensant au musée du Guggenheim, qui est quand même une sorte de donjon à investir un jour, une sorte de place forte, on avait une idée qui tournait autour du jeu aussi. Puisque le Guggenheim est une grande spirale qui s'élève comme ça et qu'il y a quand même un parcours pour le visiteur qui consiste à prendre la rampe et à monter tout en haut, lentement, en voyant des œuvres d'art qui sont dans toutes les *boxes* tout autour. Ça aurait été de faire une montée assez interactive, c'est-à-dire qu'on mettrait une série d'obstacles avant d'arriver tout en haut qui deviendraient le but de l'œuvre d'art. Le but de l'œuvre d'art, ce serait de réussir à monter tout en haut. On avait eu plusieurs idées comme par exemple mettre du savon liquide sur le départ de cette grande rampe. Ça pourrait être des questions qu'on pose aussi et qui permettent d'accéder au niveau supérieur ou, franchir un réseau de lasers qui déclenchent des

choses à chaque fois qu'on touche le laser. Enfin, on pourrait imaginer une succession par tranches de plusieurs jeux qui se suivraient les uns les autres. On pourrait tomber dans des trappes aussi à certains moments. On pourrait tomber si on ne marche pas au bon endroit, on pourrait passer, redescendre d'un étage d'un seul coup. Des choses comme ça.

Scène 12: Philippe Perrin au téléphone

P. Perrin (au téléphone): Ouais à Castel plage, j'y allais tout de suite là. OK, bon on se retrouve là-bas. À tout de suite.

Scène 13: Perrin, Parreno et Joseph allongés sur des matelats à la plage [Franky goes to Hollywood, *Relax*, 1983]

P. Perrin: Il faudrait quand même qu'on essaie le truc qu'on a inventé pour pêcher des poissons, le truc qui hypnotise les poissons. Et à mon avis si on le fait breveter à temps, on peut le sortir l'année prochaine. Il est en vente dans le commerce l'année prochaine, et on fait un carton, on se fait des couilles en or. Quand tu penses que c'est un système qui marcherait avec une balle de ping-pong, une ficelle et un ressort. Mais ça peut être une arnaque vachement mieux ce faux truc pour hypnotiser les poissons.

P. Joseph: Carrément.

P. Perrin: Ce qu'il faut c'est qu'on fasse la fabrication avec une société anonyme, on se fait des couilles en or, on le vend et après on ferme la société. Et nous on reste hors d'atteinte de procès, de trucs comme ça.

P. Parreno: Qu'est-ce qu'on peut bien faire? Soit on continue à faire nos délires de plus en plus délirants, on vend de moins en moins et on a de plus en plus de presse aussi, parce que les gens aiment bien ce qui est délirant alors on a des articles dans les journaux, etc., mais on ne gagne pas d'argent. Soit on se dit qu'on essaie de se trouver un métier et on fait des choses qui paient.

Scène 14: Philippe Parreno joue au ping-pong [Starshooter, *Radio Paradis*, 1979]

P. Parreno: Tu connais beaucoup de métiers où on n'est pas payé pendant deux ans? Il n'y a que l'art! ...32-20... Parce que ça fait deux ans qu'on travaille, ça fait deux ans qu'on n'a pas d'argent et on ne peut pas faire comme Buren, attendre vingt-cinq ans avant de gagner de l'argent. Lui, il croyait encore en quelque chose, nous on n'y croit pas. Enfin, je veux dire qu'on n'a pas d'idéal comme ça – dire qu'être artiste ça signifie encore quelque chose. Je crois qu'on en doute beaucoup... alors comme lui son problème c'était de faire de l'art et que nous notre problème ce n'est pas du tout d'en faire, il va falloir passer à autre chose.

Scène 15: Édouard Merino chez lui

E. Merino: Il n'en restera qu'un. Il y a quelques jours, je me suis réveillé et Amélie qui dormait avec moi me dit: « Mais Édouard qu'est-ce que tu as encore fait cette nuit? » Dans le couloir, il y a un tableau de forme arrondie et des dattes sèches dans un bocal. Alors moi très inquiet par les réminiscences de crises de somnambulisme où je trouve des objets comme ça un petit peu disparates, j'essaie de me souvenir un peu de ce qui s'est passé pendant la nuit. Ça ne me vient pas tout de suite, et au bout d'un moment ça commence à me revenir. J'ai pensé que j'étais un héros d'un jeu de super-héros et que la forme ronde – qui était un tableau de Ben – mais qui était pour moi un bouclier, et le pot de dattes sèches était la force qu'on mange ou qu'on récupère dans les jeux vidéo. Et en fait j'ai dû me balader la nuit dans l'appart', à poil, avec un tableau de Ben et un pot de dattes comme ça, en pensant que j'étais un super-héros dans un jeu vidéo. L'idée est un peu inquiétante dans le sens où je pense que c'est une chose qui est issue de la nouvelle série de pièces de Pierre Joseph qui s'appelle *Cache-cache* et qui est un peu sur le principe du jeu de rôles comme ça. C'est un multiple à l'intérieur d'un baluchon, qui est une surface de tissu que l'on peut mettre à plat sur le sol, il y a à chaque fois une paire de Nike, une arme différente et une carte de téléphone. C'est l'idée que le collectionneur puisse choisir à la fois son arme, la chaussure à sa taille et communiquer avec les autres collectionneurs, et que l'œuvre d'art qui est un multiple devienne après une espèce de combat final idéal comme ça une pièce unique. Et savoir qu'en fait une œuvre d'art peut avoir une incidence maintenant sur les rêves, ça devient un petit peu inquiétant. Voilà.

Scène 16: Philippe Parreno

[Iggy Pop et Kate Pierson, *Candy*, 1990]

P. Parreno (avec un accent espagnol): Pourquoi c'est important, parce que c'est la signification de la... j'ai perdu, j'ai perdu complètement ce que je voulais dire. C'est la signification de la porte entre l'*arte* et puis l'*actuality*, la *reality*, entre l'*arte* et la *reality*, parce que, parce que quoi? Parce que l'*arte*, parce que l'image entretient beaucoup de *centuries* avec la *reality* mais maintenant, *one* peut dire peut-être que, que *no more reality*, *no more reality*, *no more reality*, *no more reality*, plus du tout de *reality*, non.

Scène 17: Pierre Joseph sur une terrasse au bord de la mer

P. Joseph: Oui ça ressemblait un peu à une carte, celle qu'on te donne pour entrer dans une boîte ou pour t'inviter à une soirée. Si tu es un privilégié et que tu connais quelqu'un qui travaille dans la boîte ou qui organise la soirée, on te donne une espèce de petite carte en plastique qui te permet de rentrer sans payer et donc tu présentes ta carte, tu doubles tout le monde et puis tu rentres. C'était pour donner un peu ce sentiment de privilégié, de venir à l'exposition des *Ateliers du Paradise*,

mais c'était simplement un effet. C'est-à-dire qu'on a envoyé la carte de privilégié qui était pour tout le monde de la même façon qu'on aurait envoyé un carton à tout le monde. Et sur ce carton, c'était aussi marqué « carte de figurant », puisqu'on a utilisé la métaphore du film pour parler des *Ateliers du Paradise*. Le film, c'était aussi un moyen de dire qu'on a un cadre un peu plus large que simplement une visite naturelle d'un espace pour voir des œuvres d'art. C'était aussi un moyen de dire qu'il se passe des choses autour. On a failli faire le vernissage pour *Les Ateliers du Paradise* là-dessus [en montrant un bateau] sur le Gallus 80. À l'origine, on voulait emmener tout le monde là-bas.

Scène 18 : Philippe Perrin parle de son travail
[Ice-T, *The Girl Tried to Kill Me*, 1989]

P. Perrin : J'ai repris un peu la boxe, mais c'était plus un défi. Un type qui fait 130 kilos et qui est tout en béton alors que j'en fais 72, c'est pratiquement le double. Et lui, il en fait depuis longtemps, moi j'avais complètement arrêté d'en faire vraiment depuis 1987, date à laquelle j'étais champion de France. [Assis dans une voiture décapotable] J'ai pris des coups mais je suis quand même resté debout, j'étais vachement content. La boxe elle reviendra, et puis peut-être que je vais faire autre chose, parce qu'en ce moment j'ai de plus en plus envie de mélanger. L'art contemporain en soi ça n'est pas une finalité. Moi ça ne m'intéresse pas, je n'ai pas envie de vivre comme ça. Je n'ai pas envie de faire de l'art contemporain, d'être un artiste contemporain, d'être comme Buren, d'attendre cinquante ans pour avoir de l'argent, ça ne me dit rien du tout. Parce qu'il me faut de l'argent aussi. Y en a marre de travailler, on bosse, on bosse, on bosse, on fait des trucs... Il faut aussi gagner de l'argent. On bosse, moi je suis honnête, je travaille donc je dois gagner des sous. C'est normal.

Scène 19 : Bibliothèque du *Paradise*

P. Parreno : C'est parti comme ça d'une idée. D'abord ça s'appelle *La Bibliothèque du Paradise*, c'est une pièce qui répond à la situation de décor qu'on avait donné. L'idée de cette pièce c'est de recouvrir des livres que je choisis ou que je peux choisir avec des gens – ça n'a aucune importance – et que je recouvre à chaque fois d'une couleur différente de la gamme des papiers Pantone. L'étagère en elle-même ne compte pas, c'est-à-dire qu'on peut la mettre ensuite dans une bibliothèque qui existe déjà ou même recouvrir des livres que quelqu'un a chez lui.

Scène 20 : Pierre Joseph avec une sculpture représentant la Terre

P. Joseph : Alors là, je suis au-dessus de l'Irak, je crois, en plein au-dessus. Je pourrais peut-être résoudre la guerre parce que quand j'étais petit – y a pas mal de gens qui pensent à ça parce que je l'ai déjà raconté –, mais quand tu te retrouves comme ça devant une carte qui montre le monde en entier, tu te dis, si j'appuie à tel endroit

peut-être qu'il y aura un effet exactement à l'endroit où j'appuie mais dans la réalité. Mais j'ai jamais essayé d'écraser l'endroit où j'étais pour vérifier si ça marchait et puis finalement ça ne marchait pas. Mais là, comme c'est plus réaliste qu'une carte, peut-être que ça pourrait marcher. Le ciel était en train de s'assombrir et à un moment on a regardé la baie de Nice, la Baie des Anges, et on a vu plein de lumières comme ça sur tout le long. Ça ressemblait à la grande chaîne stéréo Bang & Olufsen qu'on a dans la galerie. Et on s'amusait à pianoter et à commander la baie, la Baie des Anges, comme si c'était une sorte de grande chaîne stéréo. C'était assez beau ça.

Scène 21: Philippe Perrin dans sa voiture avec César

César: Alors ça, ça n'existe plus.

P. Perrin: Non. Je te montre... Ah non, je n'ai pas la clé. Ça ne marche plus.

César: Qui c'est le patron exactement? Vous êtes marrant, non?

P. Perrin: C'est sympa mais ça dépend des jours. Là, c'est bien. Ils s'occupent bien de l'endroit, c'est bien. Il y a des belles filles tout le temps.

César: C'est amusant mais je ne connaissais pas ça.

P. Perrin: Des jolies petites filles au milieu des matelas.

César: Sur le truc-là?

P. Perrin: Partout, là, en dessous, au bord de l'eau. Tu peux descendre dans l'eau, c'est une piscine années 1950, avec des échelles, etc.

César: C'est génial

P. Perrin: C'est vachement bien.



Georges Rey, *Les Enfants gâtés de l'art*, 1991, 44 min, photogramme

Scène 22 : Philippe Parreno et Philippe Perrin assis sur des rochers

- P. Parreno: Ce qui est bizarre, c'est qu'on parle plusieurs fois de Buren.
- P. Perrin: C'est assez drôle. À chaque fois qu'on a une discussion, on revient toujours sur Buren. C'est l'exemple type Buren.
- P. Parreno: En fait, c'est sans doute l'artiste qu'on aime le plus. Enfin en tout cas moi, c'est celui que je préfère.
- P. Perrin: Disons que c'est le plus honnête.
- P. Parreno: Moi je l'ai eu un an, pas comme prof¹, mais il intervenait à l'Institut des Hautes Études¹, et il disait vraiment des trucs géniaux. C'était un mec hyper honnête, très humaniste, qui parle avec tout le monde, qui a vachement de convictions. Enfin c'est vraiment le mec que je préfère dans l'art, de loin. Il y en a un deuxième c'est Michael Asher, que j'adorais. Mais tu ne le connais pas toi? Il est bien aussi. C'est un ange. C'est bien les anges.
- P. Perrin: C'est vrai.
- P. Parreno: Comme les diables, c'est bien les diables aussi.
- P. Perrin: C'est vrai.
- P. Parreno: Les anges c'est classe.
- P. Perrin: Le cul. Il y a l'argent, le cul, l'amour.
- P. Parreno: L'amour, c'est un beau sujet l'amour.
- P. Perrin: En plus c'est un job vachement agréable parce que t'es jamais au même endroit.
- P. Parreno: C'est vrai.

Les Ateliers du Paradise, Air de Paris, Nice, 1991, carton d'invitation



1. L'Institut des Hautes Études en arts plastiques (1985-1992), créé par Daniel Buren, Pontus Hultén, et Sarkis.

P. Perrin: C'est vachement difficile d'être amoureux. Non ?

P. Parreno: Ouais.

P. Perrin: Amoureux c'est un truc qui se construit, c'est pas un truc comme ça.

P. Parreno: En plus l'argent c'est vrai qu'on en a juste besoin pour vivre et puis c'est tout.

P. Perrin: C'est sûr.

P. Parreno: On part d'un endroit, on n'a rien.

P. Perrin: Pour vivre et se déplacer. De temps en temps, c'est la villa qui paie, de temps en temps c'est nous, de temps en temps c'est un centre d'art, de temps en temps c'est une galerie. C'est un sujet important dans la vie des hommes.

P. Parreno: Enfin pas le cul et l'amour. Parce que le cul...

P. Perrin: Non le cul, c'est pas...

P. Parreno: Ça gonfle.

P. Perrin: Moi le cul ça ne m'intéresse plus.

Ils regardent les filles qui passent.

P. Parreno: Euh... On parlait de quoi déjà ?

P. Perrin (suivant une fille): Je reviens.

P. Parreno: (rires)

P. Perrin: Peut-être qu'il serait temps qu'on aille ailleurs un peu, qu'on fasse autre chose. Parce que l'art si ça reste l'art comme ça, moi ça ne m'intéresse pas, et toi non plus.

P. Parreno: Notre problème c'est que ça a été trop vite.

P. Perrin: Ne dis pas ça, il y en a déjà tellement qui nous le reprochent.

P. Parreno: Oui, mais bon...

P. Perrin: Mais en même temps c'est vrai. Moi je pensais à un truc, parce que finalement les gens qui ne connaissent pas de l'intérieur disent: « Si vous allez trop vite vous n'aurez plus d'idées. » Alors qu'en fait si on va trop vite, on s'aperçoit de l'intérieur que si on fait des choses mauvaises, peut-être au bout d'un moment – chose que je sens que je risque de faire – c'est parce qu'en fait au bout d'un moment on n'en a rien à foutre.

P. Parreno: Exactement...

P. Perrin: On n'en a plus rien à foutre, parce que même si tu fais la Biennale de Venise, le lendemain c'est la même chose.

P. Parreno: Non, mais c'est bien que ça ait été plus vite comme ça...

P. Perrin: Quand tu fais une expo – nous, il y a deux ans, on en rêvait – tout à coup paf, on se fait la Biennale de Venise, et le lendemain on est pareil et on s'en fout complètement.

P. Parreno: C'est pour ça que je dis que c'est bien que ça ait été vite, mais en même temps, on s'est très vite rendu compte que...

P. Perrin: Justement, on s'en est très vite rendu compte parce que ça aurait été un peu con de te rendre compte à quarante ans que ça ne t'intéresse pas. Comme ça on a brûlé les étapes...

P. Parreno: Ce n'est pas que ça ne nous intéresse pas, c'est vrai que...

P. Perrin: Non ça nous intéresse vachement mais ça nous déçoit beaucoup.

P. Parreno: C'est quand même génial, tu peux faire tout ce que tu veux, etc., mais bon je sais pas, tout est trop flou, c'est chiant...

P. Perrin: C'est le seul truc ingrat parce que...

P. Parreno: C'est ingrat, c'est vrai...

P. Perrin: Parce qu'il n'y a pas de critères. Et puis moi il y a un truc qui me fait vraiment chier c'est que le grand public n'y a pas accès. Le grand public, il y a un critère, c'est le seul truc où il n'y a pas de critère, auquel le grand public n'a pas accès. Non parce qu'au cinéma, le grand public c'est un critère, le cinéma c'est des entrées...

P. Parreno: Tu paies trente balles...

P. Perrin: Et puis c'est pas cher, une œuvre d'art c'est 30 000 francs au minimum, le cinéma c'est 30 francs, un 45 tours c'est 40 francs, ça non plus ça n'est pas normal. Tout le monde n'y a pas accès et moi, je ne suis pas d'accord. Tout le monde doit y avoir accès.

"Les Ateliers du Paradise,"
gallery Air de Paris, Nice,
1990, view from the opening
From left to right: Philippe
Parreno, Philippe Perrin,
Pierre Joseph



Postface

Florence Bonnefous

Ce texte a été initialement publié dans *Circles, Individuelle Sozialisation und Netzerkarbeit in der zeitgenössischen Kunst Ausstellungstellung Reihe*, Christoph Keller (éd.) (Éditions Revolver, 2002).

J'ai supposé que la question de départ, qui est hors-texte, c'est l'identification de scènes parisiennes / françaises par extension. Ou la spécification d'une scène française... ? Je suis assez d'accord quand Alison qualifie la notion de scène de spéculative; dans le domaine des arts visuels, les scènes successives qui ont été éclairées d'un coup de projecteur l'ont été pour des raisons évidentes de stratégies mercantiles à partir de places fortes du marché: New York et Londres principalement, pour ensuite se nourrir, sur un mode opératoire équivalent (coupe franche et sélection d'une dizaine d'artistes / producteurs) à « l'étranger » (scène scandinave par exemple). Un faux-semblant qui permet principalement de conforter la domination implicite des précités, une façon de noyer le poisson... Et bientôt le tour de France... Si la question est « pourquoi la France n'est-elle que peu ou prou identifiée comme une scène artistique riche à l'étranger, c'est-à-dire à Londres, New York, Berlin et Milan », alors la discussion devrait porter essentiellement sur les structures de diffusion, et la provenance de l'argent, institutionnel privé, étatique ou libéral... à partir des années 1950. Il faudrait pour cela convier Raymonde Moulin¹. Petit bout de la lorgnette alors: une scène suppose un lieu, ou plusieurs. La scène, c'est surtout les coulisses. Ce sont des lieux où des gens se sont rencontrés, des liens se sont noués. Ces centres se croisent et se déplacent. En ce qui concerne Air de Paris par exemple, il y a un lieu; avant la création de celui-ci, à son origine, il y a le Magasin à Grenoble, où j'ai rencontré Édouard [Merino], à qui j'ai alors présenté Éric Troncy qui était déjà un ami, qui a ainsi rencontré Nicolas Bourriaud, qui était déjà ami d'Édouard, et nous avons tous ensemble rencontré Philippe Parreno, Pierre Joseph, Bernard Joisten, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Perrin. Il est plus intéressant de se rappeler de ces artistes non pas comme les starlettes de Grenoble, mais pour tout ce travail de collaborations qu'ils ont mis en place, un modèle bien particulier et innovant par rapport à la notion de groupe d'artistes qui existait alors, qui n'était pas si évident à l'époque². Ni si répandu. Donc, il y avait un truc à Grenoble à ce moment, avec deux pôles, l'école et le centre d'art qui lui aussi abritait une école. Puis on est partis ouvrir la galerie à Nice, et ce choix était bien en effet d'aller

1. Historienne de l'art française qui s'est particulièrement intéressée à la sociologie des arts et au marché de l'art contemporain. (NdE)

2. Huyghe vient d'un autre groupe (Les Ripolin, avec Closky), et ne commencera à développer des liens avec ces artistes que bien plus tard (enfin pas tant que ça, mais disons à l'échelle de la décennie, dans sa deuxième moitié seulement!).

au soleil et au bord de la mer, donc loin de Paris. Loin du centre. À l'époque, on a longuement cherché un bunker, un vrai, que l'on voulait rénover pour s'y installer, mais on n'a pas trouvé et donc en fin de compte la galerie était un peu moins isolée que prévu. Premier ricochet: Parreno, Joseph et Perrin s'installent à Nice en même temps que nous, de nouveaux liens se créent avec un deuxième centre d'art et une école, la Villa Arson. *Les Ateliers du Paradise* ont été notre première exposition, qui a été assez programmatique dans ses genres: collaborations d'artistes, rapport de l'art au décoratif, valeur d'usage de l'œuvre d'art (dans un lieu aménagé comme un appartement), interactions entre différentes disciplines (la psychanalyse, la cuisine, le sport... pas encore la mode!), exposition dans l'exposition, temps d'exposition / temps libre, jeu et jeux de rôles... Liam Gillick déboule inopinément, et il reste... Après les Grenoblois, les Niçois!: Verna, Dellsperger, Serralongue, Magnin, Lesueur, Blazy, Ramette, Mayaux, Art Concept... Troncy vient aussi vivre à Nice quelques mois, après quoi il organise *No Man's Time*. Deux années (fin 1989 à fin 1991) et deux lieux qui voient de très nombreuses rencontres qui se développeront en collaborations de travail et en amitiés qui durent encore aujourd'hui, entre des artistes, galeristes, critiques d'art, curators, directeurs d'institution... En effet, c'est probablement plus « facile » en province, on est plus isolés (surtout en hiver!), cela génère une nécessité de regroupement, et puis il y a moins de bars ou de clubs, donc on prend les mêmes et on recommence chaque soir puis chaque matin avec encore la gueule de bois... Nous sommes partis de Nice pour une raison de marché, c'est clair, mais nous avons préservé le même mode de travail assez nonchalant, et basé sur des liens réels entre des gens, c'est plus agréable... On va peut-être éviter mon cancer, ma jaguar... Tout ça pour dire que probablement une scène peut absolument être mise en œuvre comme un produit (YBA) mais aussi naître assez spontanément et se cristalliser autour de quelques pôles, qui en effet sont plus éclatés à Paris. Pour nous maintenant c'est plus difficile de « participer » à plusieurs scènes à la fois, de faire plus que de venir aux vernissages, il y a un problème de temps c'est sûr, mais il me semble que le fonctionnement de Glassbox³, quand bien même leur budget serait essentiellement institutionnel (je n'en sais rien en fait, ce n'est qu'une supposition) correspond à un vrai modèle de scène « cool », celles qui existent pour elles-mêmes et pas pour répondre à une nécessité extérieure, de légitimation institutionnelle ou de capitalisation agressive. Enfin, je l'espère! Toasting⁴ aussi, on voit des liens entre des gens, un truc réel, mais ce qui apparaît comme une volonté au départ, de non-lieu, affaiblit sans doute la perception que l'on peut en avoir de « l'extérieur ». Il faudrait louer le Sushi Bar à plein temps pendant un an par exemple, ça pourrait être intéressant, un groupe de gens dont le travail se voit plutôt dans des lieux d'art, mais dont le lieu propre serait un club de nuit, un night-club... On veut bien être colocataires...!

3. Espace d'exposition indépendant créé par des artistes à Paris en 1997. (NdE)

4. Toasting Agency, collectif curatorial et éditorial, fondé par Eva Svennung et Alexis Vaillant en 1998. (NdE)

Boîte noire

Éric Troncy

No Man's Time,
Villa Arson, Nice, 1991,
vue du montage
de l'exposition
Michel Graglia
(régisseur) travaille
sur la pièce de Philippe
Parreno, *Welcome
to Twin Peaks*, 1991

Ce texte a été initialement publié dans le catalogue de l'exposition *No Man's Time* (Villa Arson, 1991), réparti entre les pages 20 et 189.

Jeudi 6 juin (another hard day at the Villa)

Résumé des épisodes précédents.

Voilà bientôt cinq mois que je suis à la Villa. Ma mission, je l'ai acceptée, s'appelle désormais *No Man's Time*. Un temps, elle portait le nom de *Nice Étoile*, qui est aussi celui du grand centre commercial niçois. Et puis l'idée du centre commercial a disparu, remplacée temporairement par cette phrase de Bret Easton Ellis: « Les gens ont peur de se retrouver sur les autoroutes de Los Angeles, la nuit. » Le titre idéal pour une exposition en vérité, ouvert, sans signification assignée mais à interprétation multiple, tandis que déjà s'esquissait une image étrange, celle de *No Man's Time*. Non pas celle d'un discours que l'exposition viendrait illustrer, mais celle qui s'impose à nous sans que nous sachions *a priori* réellement ce qu'elle représente, qui nous contraint, nous surprend. Vingt artistes, ou groupes d'artistes, forment le visage de *No Man's Time*, c'est la seule chose qui soit certaine. Vingt artistes sans réel point commun apparent, mais on ne peut en retrancher aucun sans défigurer le visage de *No Man's Time*, ce visage étrange que nous voyons et ne pouvons cependant pas encore décrire ce portrait-robot que les artistes sont notre seule chance de pouvoir un jour voir. Ces artistes sont peut-être sensiblement de ma génération, mais qu'est-ce que cela veut dire en vérité? Le regard en tout cas qu'ils portent sur leurs œuvres et surtout, à travers elles, sur le monde, est un regard que je connais, qui me parle du monde: les yeux de *No Man's Time*. La première image de *No Man's Time* que nous ayons est celle qui tient lieu d'affiche et d'invitation à l'exposition, composition collective, ourdie par Christian Bernard, Philippe Parreno, Pierre Joseph et moi-même, pour essayer de déjà donner une forme à l'exposition, le premier indice. Un vieillard (on attendrait ici plutôt un enfant) appuyé à un arbre cache son visage dans ses mains. Un banc-titre, en bas de l'image, laisse supposer qu'il est en train de compter, comme pour une partie de cache-cache, ou dans l'attente d'un événement à venir. L'image est simple, en noir et blanc, sans prétention, elle ressemble un peu à ces photographies faites par les amateurs dans les petites communes dans le cadre d'activités culturelles. Elle est donc parfaite pour nous. *Août-juillet 1988*, sous-titre discret, signale la possibilité d'un retour dans le temps, un zigzag entre le présent, le passé et l'avenir. Le titre, *No Man's Time*, nous est apparu un matin, sans doute issu du *no man's land*. Un temps coïncé entre deux temps, entre un début et une fin, un espace disponible où rien ne s'installe réellement, où aucune théorie ne se vante d'en avoir chassé une autre, où l'on ne prétend à rien de définitif. Un

espace temporel amputé de toute appartenance à une époque délimitée par une naissance et un achèvement, l'espace du manque et de son amplitude, un intervalle. *No Man's Time* serait aussi bien : un mets culinaire, un vêtement, un film, une chanson, un souvenir du futur, un livre, un autre.

Vendredi 7 juin (another hard day at the Villa)

Je relis les « indices » que nous avons envoyés à la presse sur *No Man's Time*. On y parle de cinéma, de guerre, de musique, du New Age, de Bret Easton Ellis, de drogues, d'amour, de visions, de labyrinthes, de « prévisible », de *Twin Peaks*, et de *No Man's Time*. Vraiment, vous auriez dû les lire. Mais vous n'étiez pas sur la mailing list.

Samedi 8 juin (another hard day out of the Villa)

Christian, Francine, Sylvie et moi partons pour Rivara, un château près de Turin où Benjamin Weil, ce copain drôle et mondain, organise une exposition avec Hala, Dominique Gonzalez-Foerster, Felix Gonzalez-Torres, Matthew McCaslin et Craig Wood. Promenade de week-end. Près de Turin la voiture présente certaines anomalies, le voyant de la batterie, allumé en permanence, n'est pas de très bon augure. Vision amusante, dans le parc du château, tandis que des gens très bien du milieu de l'art sirotent des cocktails près d'un bar en plein air, je remarque sur une grande couverture à carreaux dans les pelouses mes amis qui somnolent : Jennifer Flay, Elein Fleiss, Esther Schipper, Amélie Darras, Édouard Merino, Florence Bonnefous. Giorgio Verzotti est là également, commissaire d'une exposition de John Armleder, surprenante et très réussie. Je crois que je ne l'avais pas revu depuis *French Kiss*, à Genève, l'an dernier.

Les pièces de Felix sont magnifiques : trois paires de rideaux bleu pâle, devant des fenêtres ouvertes, à l'étage du château, donnent cette impression étrange au spectateur d'arriver une seconde trop tard, provoquant un évident sentiment de frustration. Une *Candy Piece*, dans une salle isolée, est remarquable en ceci que les couleurs fades des emballages des bonbons sont assorties aux murs décrépits. La référence formelle à Smithson, de nombreuses fois signalée, utilisée comme une bouée pour se sortir de l'évidence d'une pièce dont le cœur est pourtant ailleurs, me semble la simple utilisation d'une disponibilité formelle, dans ce cas précis, quelque chose comme un clin d'œil fatigué et dérisoire. Dominique a occupé deux salles en vis-à-vis dans deux ailes opposées du château, y déposant minutieusement des indices (des lettres dorées comme celle trouvée sous l'ongle du cadavre de Laura Palmer).

Je pense au travail de Felix, et je mesure soudain l'écart qu'il y a dans la manière de référer aux gays chez lui et chez Pruitt-Early. Il s'agit, en vérité, de deux visions diamétralement opposées, mais pas plus l'une que l'autre ne propose de morale.

Dimanche 9 juin (another hard day back at the Villa)

Dominique et Felix me parlent de leurs projets respectifs pour *No Man's Time*. Dominique envisage de constituer les éléments d'un portrait nouveau, portrait

de Francine, la compagne de Christian. Un portrait en trois étapes, que la lecture d'un vers de Wallace Stevens a coloré en vert : « Son esprit vert faisait autour d'elle un monde vert », issu de *Description sans domicile* sera un portrait sur trois temps : l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Felix est plus laconique, en perpétuelle hésitation, comme s'il savait d'avance l'écart qui existe entre l'art et la vie. À la fin de la journée, Felix et Dominique décident d'installer une salle en commun. Les rencontres de *No Man's Time*.

Lundi 10 juin (another hard day at the Villa)

9 h 30. Sylvie frappe à ma porte et manifestement la sonnerie ne m'a pas réveillé ce matin. Nicolas Bourriaud et Jean-Yves Jouannais arrivent, mes vieux potes « perpendiculaires¹ », apportant dans leurs bagages depuis Paris cet entrain hyper-professionnel dont j'ai un vague souvenir. Allen Ruppersberg arrive aussi, il ressemble à Buffalo Bill.

20 h. Paul Devautour prépare la salle de vidéo pour la projection collective en direct de l'épisode de *Twin Peaks* de ce soir. Dominique Gonzalez-Foerster est la plus formidable « *Twin Peaks* addict » que je connaisse.

Ce soir, nous fêtons l'anniversaire de Xavier Veilhan. Il a, si je comprends bien, passé une large partie de l'après-midi à préparer des Margaritas, tandis que Felix a abandonné l'idée d'une piscine de Bloody Mary où nous aurions pu nous baigner. Je pense au mythe des ambiances des grandes expositions, aux vidéos de Jef Cornelis. Si l'on devait garder une image de *No Man's Time* et de sa préparation, elle serait sans doute celle d'un barbecue.

Mardi 11 juin (another hard day at the Villa)

Felix repart à New York. Dominique passe la journée avec Francine, je suppose qu'elles échangent des informations sur leurs vies respectives. Je ne vais pas voir la mer, mais on me dit qu'elle est grise aujourd'hui. Nous travaillons longtemps sur le livre, avec Nicolas, Jean-Yves et Sylvie. Soudain, il est possible de le visualiser ; dans le bureau de Christian nous associons à l'idée de « trash » le concept de « ready merde ». Quelle évidence pénible que celle qui fait, après les objets manufacturés, soudain apparaître dans les œuvres les objets détériorés (les « ready used », dirait Christian). Un modèle est systématiquement chassé par son contraire (les larges peintures des années 1980 par les petits dessins, les grandes installations pseudo-underground par les petites sculptures fausement académiques, les Cibachromes par les diapositives noir et blanc). Un conformisme en chasse un autre et ainsi tournent les styles, grande roue permanente et cyclique (l'idée de l'éternel retour est dans l'air).

Je pense très sérieusement écrire un bref article sur l'évolution des modes musicales à Paris, à partir de la carrière d'Ellie Medeiros depuis les Stinky Toys (« *Have no religion / need no God / don't want them / can't satisfy my soul / but I know a few things / that could make us happy / give us lots of beers / and let us*

1. Référence à la Société Perpendiculaire, un cercle de jeunes intellectuelles de Poitiers, créé en 1985 dont faisait partie Nicolas Bourriaud, et qui est à l'origine de la revue littéraire *Perpendiculaire* (1995). (NdE)

play loud») jusqu'à « Toi toi mon toi / toi toi mon tout mon roi » en passant par Elli et Jacno (« Bienvenue l'âge atomique / quelle période magnifique / on dit que tout va sauter / nous ça nous fait rigoler » et « Heureusement on avait nos mobylettes / on oubliait tout en descendant des canettes / et toutes les filles qu'on rencontrait dans les fêtes / c'étaient ça les amis, qu'on avait dans la vie »). Je ne sais effectivement pas si cette « évolution » est une super-astuce branchée, ou bien si elle révèle simplement le désir d'abdiquer, un peu comme ces conservateurs de musées et centres d'art qui se déclarent soudain « trop vieux pour les jeunes artistes ». Plus tard, avec Allen, nous évoquerons *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard. Dans ce film, après une demi-heure où Delon (archétype parfait de l'acteur français grand public, symbole même de l'évolution possible d'une carrière) est hagard, mou et consistant à la fois, enfin quelqu'un se poste devant lui et lui demande: « Mais enfin, vous faites quoi, là ? » et Delon répond: « Je fais pitié. » À cet instant je perçois un autre aspect du visage de *No Man's Time*.

Mercredi 12 juin (another hard day at the Villa)

Enfin, je peux aller avec Allen tranquillement au café (nous buvons des bières à la pression), enfin il y a du soleil. Nice rappelle à Al la Californie, il en est un peu nostalgique je crois; nous parlons de notre amie commune Maria Nordman (Al et elle boivent sans doute la même marque de tequila). Al est arrivé à Nice avec à l'esprit une phrase de Jean-Luc Godard dont ni lui ni moi ne savons d'où elle provient. Une phrase retrouvée dans son livre de notes, à propos d'un homme qui se perd, et qui montre qu'il est perdu, *lost*. Je découvre en Al un fanatique insensé de cinéma. Il parle de ces dizaines de bobines de films pédagogiques trouvées dans un garage; de l'un de ces films, il extraira pour *No Man's Time* une seconde, soit 24 images. (« Le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde », disait Godard.) Nous parlons de Cindy Bernard rencontrée l'an passé et avec qui j'avais parlé de Al, de Raymond Pettibon et de Jim Shaw. J'interroge Al sur Mike Kelley et lui raconte cette histoire très amusante d'un vol par effraction dans la galerie parisienne de Kelley lors d'une de ses expositions, où les voleurs avaient emporté l'ordinateur, et l'avaient emballé dans une des couvertures au crochet qui, inexplicablement, traînaient sur le sol. Voler un Mike Kelley par accident. Que peut bien penser un voleur qui rentre la nuit dans une galerie et voit sur le sol les couvertures de sa grand-mère jonchées de figurines au tricotin? L'art nous réserve encore quelques bonnes surprises. Al me parle de Sister Mary Corita, cette sœur en Californie qui, dans les années soixante, faisait de l'art et était reconnue comme artiste. Ses tapisseries diffusaient l'espoir divin et les tapisseries de Kelley en sont une réplique ironique (le texte, bien évidemment, est différent). Accessoirement, je note que les *Garbage Drawings* de Kelley ne sont pas très éloignés des *Walt Disney Productions* de Lavier, et qu'il est tout à fait significatif que Kelley (américain) pioche dans un *comics* les représentations de l'ordure, quand Lavier (français) y prend la représentation de l'art.

Jeudi 13 juin (another hard day at the Villa)

R.A.S.



Vendredi 14 juin (another hard day at the Villa)
Lecture des journaux. Jeanne Dunning dans les « Styles de vie » de *Libération* (une photo noir et blanc de 2 cm sur 2 cm). Kay Larson, dans *Galleries Magazine*, sur la Whitney Biennial, parle de Felix dans des termes que je trouve ennuyeux. Elle signale toutefois, ce que Elein m'avait dit en revenant de New York le mois passé: « Repérer la faille entre la vie et l'art, entre les normes publiques sexuelles, sociales et raciales d'une part et le sentiment de violation personnel et intime de l'autre, est une occupation à plein temps. » Là où Kay Larson se trompe, c'est en ceci que les travaux des artistes auxquels il se réfère n'en sont plus à « repérer », mais bien à se développer à l'intérieur d'un sujet dont le bien-fondé n'est plus le problème. Pour le dire autrement: il ne s'agit d'aucun militantisme.

Elle parle aussi de Jim Shaw comme d'une « légende de l'underground californien pour son style inclassable », ce que, bien sûr, je ne prends pas le soin de commenter.

Dans *Flash Art*, c'est Christian Leigh qui joue au « 10 best » et « 10 worst » de cette même Whitney Biennial. Il écrit: « *Jessica Stockholder: pity. (I like Frank Stella, too.)* » Décidément, quel beau métier que celui de journaliste.

Dans *Artforum*, Benjamin Weissman est cynique et acerbe sur Pruitt-Early chez Stuart Regen. Rob et Jack ne sont pas plus, me semble-t-il, des productions du marché lui-même que Cady Noland, par exemple. Aussi y a-t-il un ensemble de paramètres dans ce jugement que je ne m'explique pas. Ou plus exactement, je vérifie une fois encore que sur un travail on peut avec un peu d'astuce trouver le meilleur à dire comme le pire, ce qui revient à dire que certains critères

De gauche à droite:
Francine Stoecklin,
Lily van der Stokker,
Villa Arson, Nice, 1991



De gauche à droite :
Dominique Gonzalez-
Foerster,
Nicolas Bourriaud,
Allen Ruppersberg,
Villa Arson, Nice, 1991

sont extérieurs à l'œuvre même et donc justifie, chez certains artistes, cette aptitude extraordinaire aux relations publiques. Dans *Art Press*, et d'autres revues spécialisées d'art françaises, bien sûr, on ne parle pas de ces artistes. La conviction de l'exotisme, refuge idéal quand on ne veut pas vieillir trop vite, quand on défend contre la mer son petit lopin de terre, le confort relatif de son propre deux-pièces-cuisine, a quelque chose de pathétique.

Samedi 15 juin (another hard day at the Villa)

Lily van der Stokker arrive ce matin, puis, plus tard, Johan Muyle et, enfin, Liam Gillick.

Nous regardons les dessins de Lily et elle nous raconte cette histoire magnifique: un de ses dessins comporte l'inscription «*SHIT. ART IS DEAD*» (c'est aussi le titre de la pièce). Dans l'article du *New York Times*, comme ils ne s'autorisent pas à imprimer le mot «*shit*», la pièce est devenue «*ART IS DEAD*». D'autres dessins disent par exemple: «*GOOD OLD ABSTRACT PAINTING*» ou «*GREAT 100 % STUPID ARTWORKS*». Pour ce dernier, j'aimerais tellement qu'il figure dans la salle avec Karen Kilimnik, Pruitt-Early, Parreno et Angela Bulloch... Et qu'on comprenne bien que ceci est sans conséquence. Je me souviens d'une discussion avec Angela où je lui disais que j'aimais vraiment le fait que son travail assume avec la même rigueur, et même fierté, sa part d'intelligence et de sottise. Lily a apporté une centaine de dessins, c'est au travers d'eux que nous faisons un peu connaissance.

Enfin, je pense que d'ordinaire, le samedi soir quand nous sommes à Paris, la nuit s'achève vers 10 heures le matin, après des séjours de durée variable dans divers discothèques et bars. Ici, nous ne sortons jamais de la Villa, béats dans ce micromonde d'exception que, par le biais de l'exposition, nous modelons à notre convenance et aussi, sûrement, à notre image.

Dimanche 16 juin (another hard day at the Villa)

La construction du labyrinthe est terminée. Nous marchons dans ces salles de dimensions égales, avec encore l'espoir de nous perdre, bien que nous en connaissions parfaitement le plan. Je pense avec amusement à tout ce que nous entendrons sur cette muséographie de fin de siècle et je pense que tout ce qui sera dit sera vrai. Mais je pense également: « *Who cares?* » J'ai une aversion très prononcée pour le confort dans les expositions, pour ces promeneurs jamais solitaires qui déambulent dans les salles d'exposition les mains dans le dos et le pas lourd, comme s'ils participaient par convention ou protocole à un enterrement ennuyeux. Je souhaite plus que tout qu'ils se perdent ici, et aussi, pourquoi pas, qu'à un certain moment l'angoisse leur vienne. Je me souviens des discussions interminables lors de l'élaboration du plan du labyrinthe, et particulièrement des interrogations sur notre droit à mettre les visiteurs dans cet inconfort d'être perdus. Je veux penser que l'art (et les expositions) n'est pas une activité tranquille et quète, une simple formalité, et que la gestion administrative de la création et de sa présentation, qui sévit ailleurs, ne la tendra jamais vers le modèle américain de la censure. *Drugs*, l'œuvre de Karen Kilimnik, est recouverte, comme la plupart de ses pièces récentes, d'une poudre blanche qui pourrait être de la cocaïne. Mais qui n'en est pas. Et je pense que si cela était réellement de la cocaïne, le problème de conservation et de présentation de cette œuvre dans un cadre officiel serait fort intéressant. Ce qui me paraît amusant dans *Made in Heaven* de Koons et Ciciolina, c'est précisément cet étalage du corps de l'artiste dans la fornication, ce geste dérisoire et excessif, mais pourtant accompli. Mais, d'une autre manière, cela peut aussi se réduire à envisager l'art comme une cascade de Thierry Sabine². La drogue « réelle » est vraisemblablement l'un des derniers espaces qui n'ait pas été colonisé par l'administration de l'art, avec la torture réelle, le crime réel et les organisations secrètes de pouvoirs parallèles (Andres Serrano et le Ku Klux Klan). Puisqu'aussi bien le sexe, sous diverses formes, a fait les frais de cette colonisation (*Made in Heaven*), comme la dénonciation (Haacke), inefficace jusqu'au pathétique puisque finalement réclamée par les galeries. C'est dans les retranchements de ce que l'administration de l'art ne peut admettre que se réfugient les artistes pour échapper à la chape normative qui coule sur eux.

Le labyrinthe est blanc, seule la *Petite porte pour les enfants, les chiens, chats et les mouches* de Pierre Joseph est en place. Le labyrinthe sera sans doute

2. Un des fondateurs du rallye Paris-Dakar. (NdE)

l'argument publicitaire de l'exposition, le prétexte glamour pour les journalistes de *Elle*. Mais c'est aussi ce que nous attendons, puisque c'est un article lu dans *Glamour* et qui explique que « l'Office du tourisme britannique a déclaré 1991 année du labyrinthe » qui nous a définitivement incités à faire ce labyrinthe. Il me paraît essentiel de ne pas perdre de vue l'origine de ce projet, et de la rappeler à tous les donneurs de conseils qui ne manqueront pas de voir dans cette muséographie la métaphore de ceci ou de cela. De manière générale, *No Man's Time* se soucie autant de la vie que de l'histoire de l'art proprement dite. À l'évidence, nous pensons aussi à Robert Morris (*Labyrinth*, 1974), Richard Long (*Connemara sculpture*, 1971), Alice Aycock (*Maze*, 1972). Mais aussi au jeu de go, aux échecs et à Duchamp, au *Labyrinthe des passions* de Almódovar. Et enfin, d'une manière générale, à l'aspect labyrinthique du monde dans lequel nous nous déplaçons.

J'aime à penser aux enfants qui jouent à Colin-maillard et qui, une fois les yeux bandés, tournent sur eux-mêmes pour se désorienter. Le labyrinthe, ici, a cette même fonction, celle de désorienter le spectateur, avec l'espoir qu'il laisse ses tics et conformismes au vestiaire de l'exposition, et qu'il se prête sans réserve ni bonnes manières au jeu qui consiste à se prendre à chaque détour d'une nouvelle cimaise, à volonté une claque ou un baiser.

Lundi 17 juin (another hard day at the Villa)

Ce soir encore, comme chaque lundi à la Villa, nous organisons dans l'amphithéâtre la projection de l'épisode de *Twin Peaks* sur grand écran, nous mangeons des pizzas. Ce soir, nous connaissons l'assassin de Laura Palmer. Ce qui n'a aucune importance, puisque nous savons déjà que cet assassin est le père de Laura Palmer. Le feuilleton ayant été programmé l'an dernier aux États-Unis et en Grande-Bretagne, il a été impossible de résister aux propositions de nos amis de ces pays de nous révéler l'identité de l'assassin. Tout à fait intéressant est le décalage qu'il peut y avoir dans notre engouement pour ce feuilleton en France, alors que dans ces pays il est déjà « déclassé ». L'immédiateté de l'information est essentielle et le fait que le feuilleton-culte soit programmé sur la cinquième chaîne qui a la réputation que l'on sait est lourd de signification. Le conformisme des autres chaînes (et en particulier des chaînes publiques), en tout point comparable à la position de l'institution dans les arts plastiques, est le nœud de la situation générale du développement de la culture et de la recherche. Encore une fois, « l'establishment » inspire un type de réaction violent et les œuvres de Liz Larner (une masse d'armes qui permet au visiteur de détruire littéralement la galerie dans laquelle la pièce est exposée) ou le geste de Karen Kilimnick (qui passe à la mitraillette son exposition avant son ouverture) sont emblématiques de cette impasse dans laquelle la demande a installé l'offre. *Twin Peaks* est un feuilleton classique, comme *Edward aux mains d'argent* est un conte classique: simplement, il s'intéresse à des fragments de vie, des possibilités marginales ou considérées comme insignifiantes qui sont les lieux où précisément le sens se réfugie. Les histoires de sexe et d'amours fugaces de *Twin Peaks*, la créature inachevée et inadaptée de Tim Burton, sont autant de dieux dans le monde des choses



préméditées, ourdies, fomentées. Ceux qui regardent à la télévision les transmissions des championnats de patinage artistique espèrent tous voir, à un moment ou à un autre, le patineur tomber. *Playing to lose*. Le contre-pied de l'accident, c'est pourtant sans doute l'ordinaire, pour peu qu'on veuille bien admettre sa dimension fantastique. *No Man's Time*, exposition ordinaire, est sous le charme d'Audrey, dans l'admiration inconditionnelle de Dale Cooper et, jusqu'au bout, des ciseaux d'Edward. Devant *Twin Peaks* ce soir, nous rions ensemble, nous avons peur ensemble, nous sommes émerveillés ensemble et finalement nous partageons plus d'émotions qu'aucune exposition ne nous en a jamais fait éprouver. *No Man's Time* est une tentative de sortir les arts plastiques d'une infirmité nouvelle, celle contractée avec le syndrome de l'ennui et de la convention.

De gauche à droite :
Christian Bernard,
Sylvie Fleury,
John Armleder,
Villa Arson, Nice, 1991

Mardi 18 juin (another hard day at the Villa)

Je parle au téléphone avec Jim Shaw. Il a cette théorie étrange pour vaincre le jetlag qui consisterait à ne rester à Nice qu'une journée, de telle sorte que la fatigue s'annule d'elle-même dans les airs. Je doute. Finalement il viendra une semaine.

Le moins que l'on puisse dire c'est que les artistes ne vivent pas au même rythme. Pierre et Philippe dorment très tard, Lily se lève toujours très tôt et dessine à sa table de travail quasiment toute la journée. Dominique prend assez tôt son petit déjeuner dans le parc de la Villa. Je parle au téléphone avec Raymond Pettibon.

Mercredi 19 juin (another hard day at the Villa)

Je pense aujourd'hui, je ne sais pourquoi, aux galeristes des artistes de *No Man's Time*, et je décide de les appeler tous un par un au téléphone. Hudson tout



De gauche à droite :
Henry Bond, Franz
West, Villa Arson,
Nice, 1991

d'abord, avec qui nous discutons toujours de choses drôles. Comme il parle aussi à quelqu'un qui se trouve dans sa galerie (« *You should wear gloves when you carry this, it's very fragile* »). Je me souviens de Hudson à ce dîner à Paris pour le vernissage de Charles Ray (je ne m'explique toujours pas que nous n'ayons pas invité Charles Ray pour *No Man's Time*). Hudson me disait alors de cette galeriste très connue de New York : « Elle a beaucoup de flair, mais elle découvre les artistes après tout le monde. » Une fois le dîner terminé, nous sommes allés dans cette énorme discothèque à Paris (mais surtout pas Les Bains) avec Maureen O. Paley qui portait ces talons très hauts et avait pourtant horriblement envie de danser mais ne le pouvait pas, justement à cause de ses talons. Hudson me confirme que Raymond pense venir pour le vernissage et, plus tard, Lisa Spellman me dit que c'est incroyable, qu'il ne vient jamais aux vernissages, et peu à peu je m'aperçois que tout le monde a l'air fébrile soudain parce que Raymond va venir au vernissage. Les mythes, tout de même ! Lisa me parle de prises de courant pour Karen, et ensuite on rigole avec Andrea Rosen, je ne sais plus à quel sujet. Chez American Fine Arts, Mimi est de bonne humeur. Je discute une heure avec Florence à Air de Paris. Esther Schipper est occupée dans je ne sais quelle réunion, et finalement je n'appelle pas Karsten Schubert.

Jeudi 20 juin (another hard day at the Villa)

Sylvie Fleury et John arrivent vers 13 h. John porte cette cravate délicieuse, bleu marine avec de minuscules chaussettes brodées dessus selon une répartition somme toute aléatoire. Nous bavardons avec Vera Munro qui est de

passage ici. Sylvie a apporté les photographies de ses *Shopping Bags* et, une fois encore, ces pièces me réjouissent. La disparition de toute distance critique dans son travail (on imagine aisément comment une artiste américaine ferait avec ce travail la démonstration de l'hyper-consumérisme ou je ne sais quelle critique revendicatrice) fonde les conditions d'un paradoxe nouveau, laisse en suspens la raison même du travail, de la même manière que les wall drawings de Lily van der Stokker, diffusant en DayGlo Color des messages tous éminemment positifs (« le bonheur », « good », etc.), font cependant apparaître l'hypothèse d'une lecture négative possible. La pièce de Felix *Fortune Cookies* est du même ordre, qui offre au visiteur qui casse n'importe lequel des gâteaux le présage d'un avenir totalement heureux. Nous descendons déjeuner et au retour à la Villa, sur la vitre du standard, je vois deux messages curieux. Un certain Norman Stein cherche à me joindre, tandis que l'agent Cooper cherche Dominique Gonzalez-Foerster.

Angela me manque. Il y a une vingtaine de jours, lorsqu'elle est venue voir la Villa, nous avons passé une soirée très drôle dans les bars. Elle projetait alors de faire une pièce étrange, quatre phrases dans quatre salles en enfilade qui diraient : « *I'm a virgin* », « *I slept with a man* », « *I'm pregnant* », « *I've got AIDS*. »

La nuit, alors que je rentre chez moi, j'aperçois dans un studio voisin Liam et Lily qui discutent. Lily est en vérité en train d'écrire un texte sur son travail qui commence bizarrement par « *so well, I hate flowers and I'm not specially interested in happiness and love* ». C'est effectivement la meilleure façon de balayer d'un revers de la main toute insinuation qui laisserait penser que ses dessins, et en particulier ceux choisis pour l'exposition, tous extrêmement positifs quant à leur « message », ne sont que ce qu'ils signifient. Si vous voulez des arts plastiques pour décorer les mairies de vos communes, eh bien vous êtes servis !

Vendredi 21 juin (another hard day at the Villa)

Je fais un entretien de Sylvie Fleury. Nous parlons essentiellement de Coco Chanel, des magazines, et de machines à cirer les chaussures (elle va en offrir une à John pour son anniversaire). Ce soir, nous inaugurons des sculptures de Franz West et de Mathis Esterhazy pour la Villa. Un urinoir, sur une terrasse, de couleur orange vif, permet d'uriner en regardant Nice. Franz est mélancolique, il cherche de l'alcool comme d'autres cherchent le succès.

Vers 23h, Christian et moi allons chercher Nicolas et Jean-Yves qui reviennent de Paris. L'avion est en retard, au bar de l'aéroport nous discutons. Christian me raconte des souvenirs de Mai 68, parle d'Hésiode. Le visage de *No Man's Time* nous apparaît à l'un et à l'autre de plus en plus nettement et, dans le décor faussement chic de cet aéroport luxueux, irrémédiablement désert et sordide finalement, ce visage nous ravit. Fait des obsessions, des pathologies, des névroses et des éléments de culture de chacun, ce visage nous convient à merveille dans la diversité de ses facettes, ses surfaces glissantes, ses odeurs nauséabondes et celles agréables, ses difformités et ses courbes, ses matières malléables et celles

dures. Pourtant les salles d'exposition sont vides, blanches, inertes. Seul le labyrinthe clame déjà l'intention prioritaire: se perdre.

Samedi 22 juin (another hard day at the Villa)

Nous achevons l'iconographie des sections thématiques du catalogue. Angela téléphone, elle est encore à Londres, son exposition ouvre dans quelques jours.

Lily projette sur le mur de l'entrée un dessin gigantesque, fait de fleurs roses et de nuages, faussement psychédélique et qui porte l'inscription « *THE END* ». Et je pense au leitmotiv du *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis: « disparaître ici » (« on peut disparaître ici sans même s'en apercevoir »).

Dimanche 23 juin (another hard day at the Villa)

Arrivée de Karen, Rob, Jack, Richard.

Rob et Jack parlent de faire un potager dans un patio de la Villa.

Le soir, nous faisons un dîner dehors pour l'arrivée de Rob, Jack, Karen et Richard. Nous discutons; Chicken, le chihuahua de Rob et Jack fait un show incroyable. Richard porte de très hautes chaussettes bleu marine avec un « R » brodé et un bermuda auquel pend encore la marque, laissée là à dessein. En se promenant autour de la Villa, Karen a vu une voiture brûlée dans la rue. Elle revient à la Villa avec des morceaux de la carrosserie complètement noirs. *Arsonist*, en anglais, signifie « pyromane ». Bien entendu, c'est Karen qui observe cette coïncidence avec la Villa Arson. Je lui dis que pour le dîner du vernissage, nous serons entourés par trente grandes torches en flamme. Elle propose de faire une installation sur la terrasse où nous dînerons avec des morceaux de la voiture carbonisée. Dans la Villa, un chat noir qui traîne en permanence une nonchalance effrontée est identifié par Karen comme le signe avant-coureur de l'arrivée de Aimee Morgana. Aimee, justement, nous appelle, nous restons longtemps ensemble au téléphone, j'entends derrière le son de sa voix des cris étranges, d'oiseaux semble-t-il.

Lundi 24 juin (another hard day at the Villa)

Il est bien possible que Karen mette le feu à la Villa.

Mercredi 26 juin (another hard day at the Villa)

Je ne sais pas ce qu'est *No Man's Time*. Peut-être seulement un caprice, une folie sans conséquence, rien. *No Man's Time*. Rien que le titre aujourd'hui m'exaspère, sans doute génial, prétentieux aussi. Une aiguille dans une botte de foin. Nous étions plusieurs ce soir dans une discothèque de Nice, avec ce spectacle de travestis si minable, mais tellement proche de la vie d'une certaine manière. Peut-être *No Man's Time* manque simplement d'une grande rasade de whisky « *or any kind of other stuff that could make us happy* ». J'ai avec moi cette photocopie d'un entretien paru dans *Libération*, entretien avec Marguerite Duras où elle dit: « Le film maigre, le moins cinéma possible. Le film dit, plutôt dit que parlé, comme *India Song*, et non pas le cinéma des milliards. Celui-là est

obèse et ils ne peuvent pas le cacher. [...] Je ne peux plus du tout regarder un film. Sinon les feuilletons nocturnes. Il y en a un que je regarde sur la Une, vers 2 ou 3 heures du matin, je ne sais même pas comment ça s'appelle. Peut-être *Demain il fera jour*, ou *C'est déjà demain*. Là, je suis au cinéma. C'est très près des histoires quotidiennes, personne n'est bon, personne n'est mauvais, on s'aime, on se désire, on avorte, on fait fortune, c'est tout le monde, c'est un feuilleton. Ça ne fait pas semblant ». Disons que *No Man's Time*, c'est ça appliqué aux arts plastiques.

Il faut rendre les documents manuscrits, sans quoi le catalogue ne sortira pas pour le vernissage, ce qui, bien sûr, est inconcevable. Les 1 000 visages de *No Man's Time* nous sont encore cachés, à jamais peut-être, dans ces émotions dont jamais nous ne rendons compte.

