

entretien

Julien Berthier

par Vanessa Morisset

CHANGEMENT À DUROC



Monographie (Julia Wachtel, Doug Aitken, Robert Smithson, Sophie Calle, Roman Signer), 2018, Livres découpés et reliés.

Suite à une discussion sur le fait que les artistes, aujourd’hui, vont rarement dans le 15^e arrondissement de Paris¹ et que, par exemple, le métro Charles Michels, sur la ligne 10, est quasiment inconnu du microcosme de l’art, Julien Berthier et moi souhaitions réparer cet oubli en plaçant la station au centre de notre attention. En nous y intéressant de plus près, nous nous sommes aperçus que son nom est celui d’un militant communiste fusillé comme otage le 22 octobre 1941, c'est-à-dire le même jour, au même endroit et pour la même raison que Guy Môquet, ligne 13, direction Saint-Denis-Université. Supposant qu’il n’y a pas de hasard, la toile de fond de notre entretien (enregistré et retranscrit ici) sera l’itinéraire qui les relient en métro.

[Après un repérage en quête d’informations à propos de la personne de Charles Michels sur la place qui porte son nom, sans grand succès, direction Gare d’Austerlitz, prochain train dans 6 minutes, le suivant dans 10 minutes.]

Partie 1 : Dans le métro

Vanessa Morisset : Ces noms de stations de métro qu’on prononce en oubliant qu’ils étaient des noms de personnes me rappellent une pratique qui revient assez souvent dans tes œuvres, mais tu confirmeras ou pas : la transformation de noms de personnes en objets – y compris ton propre nom dans les *Monographies*² – ou, inversement, comme dans les *Portraits*, lorsque tu redonnes une épaisseur à des noms de rue qu’on prononce en oubliant qu’ils sont des noms de personnes.

Julien Berthier : Pour te répondre d’abord sur les *Portraits*, qui sont des formes abstraites, je ne suis pas sûr qu’ils redonnent une épaisseur aux noms car ils ne disent rien, ni sur la rue où les objets ont été trouvés, ni sur les personnes elles-mêmes. Un nom finit par avoir une autonomie et lui donner une forme produit un effet étrange, voire un peu vain, tout en accomplissant quand même un travail de mémoire, à la manière des sculptures publiques. Sauf que dans les *Portraits*, si certains noms sont connus, d’autres n’évoquent plus rien à personne. Qui sait encore qui était Henri Adolphe Archereau ? Moi-même qui m’y suis intéressé, je me souviens à peine de quoi il s’occupait. Finalement, les *Portraits* ont plus à voir avec l’oubli qu’avec la tentative d’incarner quelque chose de précis. Et ce n’est pas loin non plus de ce que nous sommes en train de faire avec ce trajet en métro entre

Charles Michels et Guy Môquet : leurs noms, donnés à un endroit, sont censés les commémorer alors qu’ils effacent par ailleurs une part de leur engagement, puisque nulle part dans l’espace public il n’est mentionné qu’ils étaient communistes.

Et qu’en est-il alors des Monographies ? Est-ce que tu recherches à travers elles un effet d’étrangeté similaire ? Au départ, il m’avait semblé que tu t’appropriais des noms d’artistes connus pour les réduire à des lettres, en leur retirant par conséquent leur signification....

[Après un bip de fermeture de portes, une femme entame dans une langue romane – non-identifiable par nous – une chanson triste de passionaria, qui va constituer pendant quelques minutes la bande son de notre discussion.]

L’appropriation des noms ne les vide pas entièrement de leur signification car les artistes restent partiellement identifiables dans les pages intérieures. Ces artistes, je les désincarne en prélevant une partie d’eux pour la mettre à mon service, mais ils continuent malgré tout de jouer ensemble. C’est encore eux, si ce n’est dans une version abstraite.

En plus des lettres de leurs noms, tu les as donc choisis aussi pour ce qu’ils représentent, parce qu’ils comptent pour toi ?

Je voulais trouver des types d’influences différentes : les *Monographies* ne sont pas des hommages à ceux qui m’ont influencé mais évoquent plutôt l’idée qu’on ne se construit pas seulement avec les artistes qu’on aime mais aussi avec ceux qu’on n’aime pas. Une pratique



artistique se définit également ainsi. Et puis, avec ces *Monographies*, j'aimais bien le fait que les autres artistes soient manifestement présents dans l'objet final, parce qu'habituellement les références viennent en amont alors que dans le résultat on est censé affirmer sa propre personnalité.

[Changement à Duroc. Nouvelle ambiance sonore, dans les couloirs du métro résonne Libertango d'Astor Piazzolla, joué à l'accordéon.]

Pourtant j'ai l'impression que ces *Monographies* sont, malgré tout, des autoportraits, des autoportraits très distanciés, mais des autoportraits tout de même, non ?

La distance a à voir avec la mise en place d'un protocole, qui est l'un des fondements de l'art conceptuel mais qui là, pour moi, est plutôt de l'ordre du jeu permanent. J'élabore un protocole qui a sa propre logique pour réduire au maximum mes prises de décisions. Et une fois lancé, tout ce qu'il produit me convient, je n'ai pas à juger et dois l'accepter. Cela vaut pour les *Portraits*, comme pour les *Monographies* qui sont à la fois mon travail et pas mon travail, dans le sens où toutes les combinatoires possibles de chaque double page sont potentiellement des collages que j'aurais pu faire. Cette ambiguïté entre « c'est moi et pas moi » est bien sûr au cœur de ce travail.

Est-ce qu'on peut dire que les *Monographies* sont autoréférencées sur l'histoire de l'art, contrairement à des œuvres plus anciennes, ancrées dans le réel ?

Tu opposes le réel à l'art ? ça mériterait une longue discussion... Les deux sont souvent présents dans mon travail. Mon intérêt pour les bornes anti-stationnement

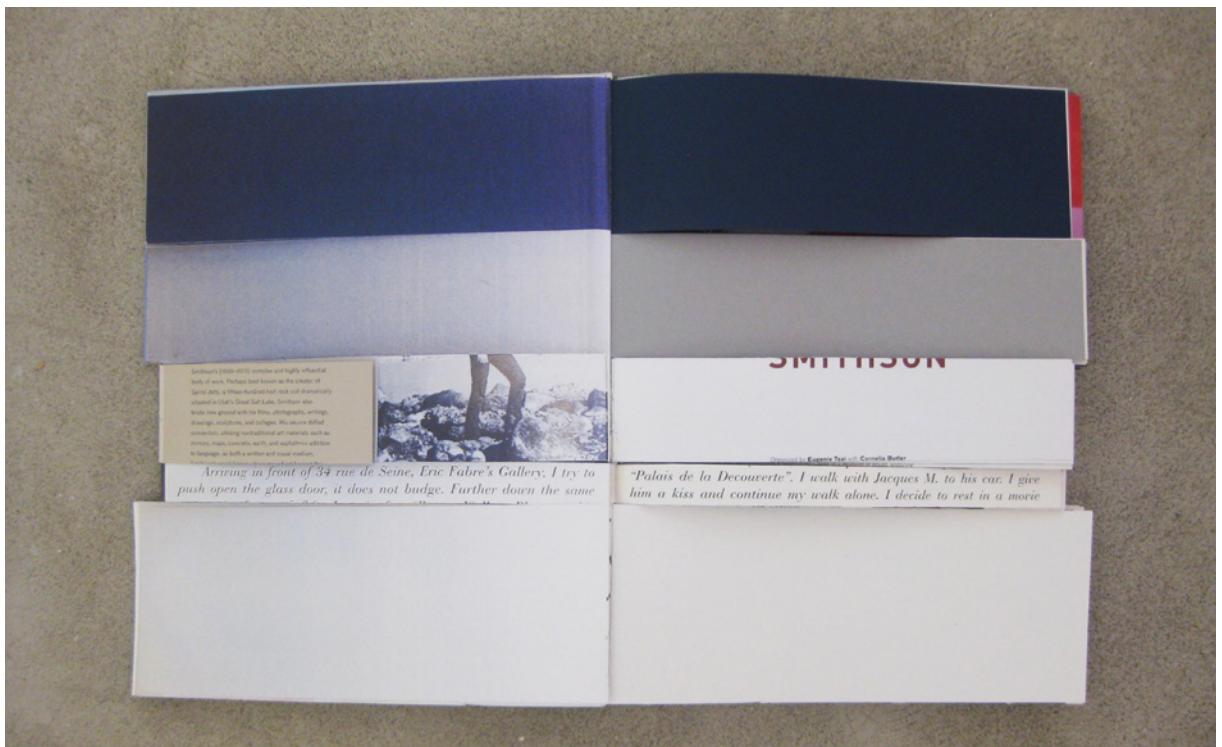
ou pour l'art textuel est le même car, à leur manière, les deux sont référencés. Cela ne me pose pas problème de m'emparer de choses qui relèvent du champ de l'art ou d'autres qui y sont étrangères. Au contraire, l'art qui ne parle que de l'art souvent m'ennuie, mais l'art qui refuse catégoriquement les commentaires internes à l'art m'ennuie aussi. Parfois, des choses qui, à priori, ne sont pas liées à l'art le deviennent. Par exemple, ma pièce *Restore Hope* consistait à récupérer des fils électriques pour alimenter un bureau dans la Silicon Valley depuis chez moi, parce que la Silicon Valley subissait des pannes de courant dues à la privatisation de l'électricité en Californie. Le sujet de départ n'était pas nécessairement l'art mais finalement la pièce a quelque chose d'un Jackson Pollock, ce qui me plaît aussi. De même, *Around the world*, dont le point de départ est le conteneur comme symbole de la mondialisation, finit par jouer avec deux gestes relevant de la sculpture contemporaine : l'élévation à la Richard Serra et la pièce couchée façon Carl André. Donc je ne ferai pas une séparation si forte entre les choses prises dans le réel et les références artistiques, ça se mélange.

Tu prends l'exemple de pièces assez anciennes (entre 2001 et 2006) et je me demandais si ton travail n'avait pas changé de direction depuis. À partir des *Dessins post-opératoires* (2015-2017), exposés en tant qu'œuvres, tu ne serais pas plus dans l'image et dans des enjeux plus conceptuels qu'auparavant ?

["Make sure you collect all your belongings [...]"] Le long message préventif, car en plusieurs langues, à la station Champs-Elysées-Clémenceau, vient quelques secondes troubler notre concentration, nous empêchant quant à nous de rassembler nos pensées.]

entretien · Julien Berthier

Vue de l'exposition, *Public sculpture*, 2015, galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris. Au sol: « Les portraits » 2014-2015, au mur: « Les corrections » 2011-2015, Photo Aurélien Mole ; Monographie, pages intérieures.



Il y a toujours eu des dessins dans mon travail, ils en sont même la ligne de base comme dans un morceau de musique. Et les *Dessins post-opératoires* sont pour moi dans une continuité par rapport au reste. Pour mieux comprendre, il faut revenir à quelques années en arrière, quand j'ai commencé à être reconnu pour mon travail dans l'espace public. À ce moment-là, je me suis interrogé sur le rôle du dessin dans mes projets et plus généralement, pourquoi en tant qu'artiste on continuait à dessiner. L'une des raisons est d'apporter, par la facture du dessin, une signature aux projets pour mieux les vendre. On pourrait penser par exemple aux croquis de Frank Gehry de la Fondation Vuitton qui fonctionnent aujourd'hui comme le logo du bâtiment lui-même. Puis, par le biais du dessin, on propose de placer son œuvre dans la ville et on n'arrête pas de mentir sur son implantation réelle en la survalorisant au détriment de ce qui l'entoure. On oublie qu'elle ne sera qu'un élément parmi d'autres, à égalité avec n'importe quel lampadaire... Les *Dessins post-opératoires*, effectués sans aucun style — c'est l'inverse de la signature de l'artiste — étaient une manière de mettre les projets artistiques au même niveau que les autres éléments urbains et de les rendre secondaires dans l'image, parce que c'est la vraie place de l'art public dans la ville. Par rapport à J.-C. Decaux ou à un supermarché, une œuvre est souvent moins visible. Ces dessins ne sont donc pas à part comme tu sembles le penser, mais réflexifs par rapport à ma pratique d'artiste dans la ville.

Chaque dessin reprend un projet réalisé ?

Pas forcément. Il y a des œuvres réelles et d'autres qui n'ont pas existé, dont certaines que je n'ai même pas envie de faire. Ce qui est central, c'est la question du projet. D'où le terme « post-opératoire » dans le titre générique, pour imaginer que ces dessins ont été réalisés après les projets correspondants dans l'espace public. Fictivement, ils se situent dans le temps d'après, comme si quelqu'un d'autre que moi dessinait la ville avec, entre autres, une de mes œuvres au milieu.

Celui avec la fausse enseigne publicitaire « Rien de spécial », expression très warholienne par ailleurs⁴, est pour moi celui qui résume le mieux ces idées. A-t-il pour toi un statut particulier ?

Ce projet n'a pas été réalisé mais il court dans mon travail depuis longtemps. Un premier dessin « Rien de spécial » a même donné son titre à un recueil de dessins publié en 2007⁵. Il est en quelque sorte archétypal de ma position d'artiste dans l'espace public. Généralement, les textes présents dans la ville sont soit publicitaires soit informatifs, en tout cas injonctifs. Et l'artiste bataille pour rivaliser avec eux. Dans ces conditions, prendre de la place pour dire, avec une œuvre, « Rien de spécial » constitue une sorte de contre-point aux messages affirmatifs qui souvent nous entourent dans la ville, et aussi dans les médias, dans les discours politiques... Mais dire cela, ce

n'est pas pour autant ne rien dire. En somme, « Rien de spécial » n'est ni nihiliste ni programmatique.

[La voix féminine du métro ligne 13 annonce notre arrivée à la station Guy Môquet. Il se trouve que, précisément à cet instant, nous entamons une discussion-digression sur Andy Warhol, produisant un effet de collage sonore inattendu. Guy Môquet, Andy Warhol, quel rapport en effet ? Le prolongement de notre balade rue Guy Môquet va justement les réunir d'un coup.]

Partie 2 : En descendant la rue Guy Môquet

Des interventions dans l'espace public, tu en fais encore ? Je pose la question parce que parmi tes œuvres récentes, j'ai surtout vu des peintures...

J'en fais peu en ce moment c'est vrai, mais cette pratique n'est jamais loin. Par exemple, je ne sais pas si je le ferais mais j'ai envie d'installer sans demande préalable un lampadaire devant chez moi que j'alimenterais en électricité depuis ma chambre. Comme j'habite un atelier-logement, je m'estime très chanceux de ce service public qui m'est alloué mais en contrepartie, j'ai le sentiment de devoir quelque chose à la communauté. Le jour, je considère que je le fais en travaillant en tant qu'artiste socialement actif, mais je voudrais que ce soit également le cas la nuit quand je ne travaille pas. Par conséquent il s'agirait d'un lampadaire que j'allumerais au moment où j'arrête de travailler et vais me coucher, en référence aussi à ce cliché selon lequel les artistes ont des idées lorsqu'ils dorment, celles-ci étant souvent représentées par la lumière d'une ampoule électrique. L'installation serait ambiguë car il y a déjà un lampadaire devant chez moi, rendant la présence du mien incongrue. Et, surtout, de l'extérieur, en regardant le fil aller du lampadaire à la fenêtre de ma chambre, on pourrait croire que je vole de l'électricité alors qu'en fait ce serait l'inverse.

Tu peux donc très bien réaliser ce type d'installation, tout en continuant les peintures—celles où tu demandes à des restaurateurs de modifier certains détails de tableaux anciens pour modifier de 5 secondes le temps du tableau – en passant de l'un à l'autre ?

Bien sûr ! Ce va-et-vient entre des installations sauvages, des projets à grande échelle et des pièces d'atelier, jusqu'au dessin sur feuille A4, est même la raison pour laquelle j'aime être artiste. Tu sais, j'ai l'impression de repartir de zéro à chaque fin de projet. Mais évidemment, il y a des lignes de force qui existent et ce que je fais avec ces peintures n'est au fond pas si différent du reste du travail. J'utilise la peinture comme j'utilise un lampadaire, un bateau ou une barre de métal. Une peinture, c'est une chose avec laquelle jouer, un matériau brut pour

Restore Hope, 2001-2006, 1,1 km de fils électriques trouvés dans la rue et soudés, ampoule.

employer un vocabulaire de sculpteur.

J'y vois aussi un lien très direct avec des œuvres à priori antinomiques comme *Les Corrections* — ces prélevements de poteaux dans la ville — ou les façades des *Spécialistes* réalisées avec Simon Boudvin, des fausses entrées d'immeubles installées tôt le matin mais qu'on voit à peine tant elles imitent les codes architecturaux de la rue. Le point commun de toutes ces œuvres est une certaine invisibilité.

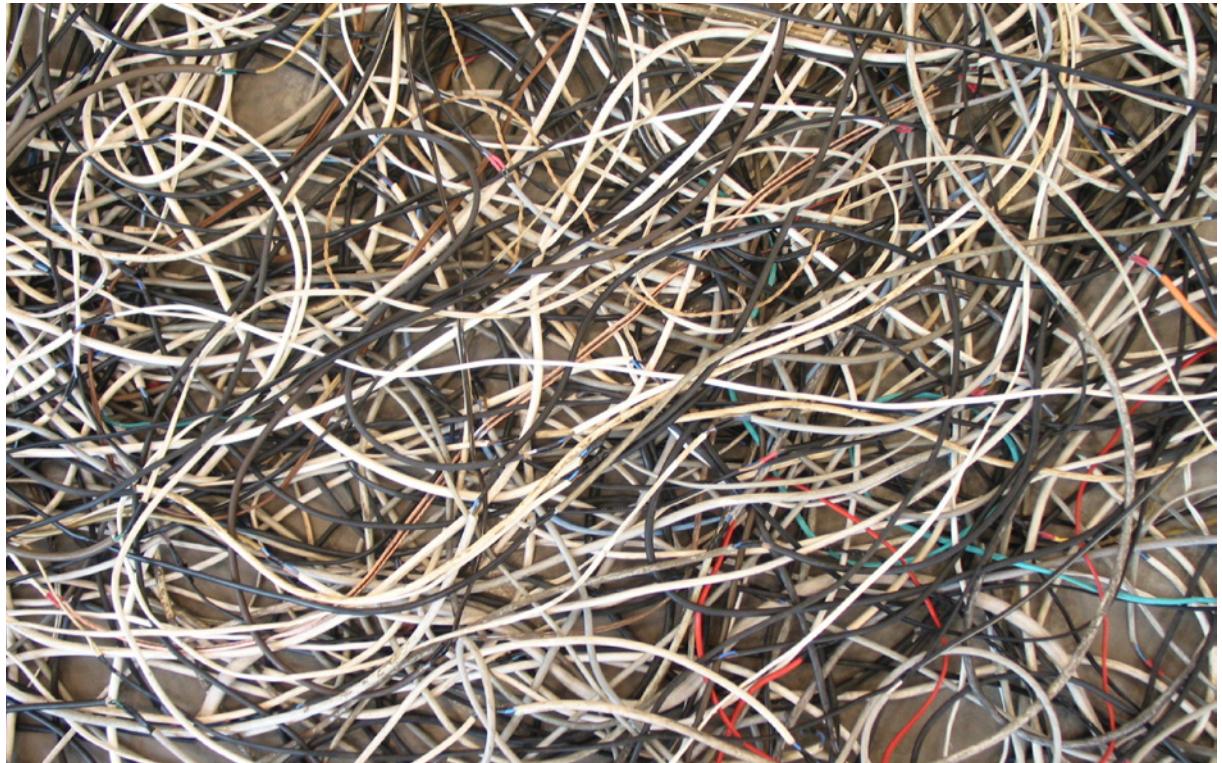
Dans les peintures que tu évoques, je fais évoluer les scènes de paysage d'origine de 5 secondes plus tard. Elles renvoient à l'idée du temps passé à regarder un paysage et ne font que prolonger ce qui est présent dans l'image : les personnages qu'on imagine en mouvement se déplacent, les nuages changent de forme, des oiseaux apparaissent et d'autres disparaissent... La différence avec la scène originale est quasiment invisible, même si beaucoup de détails en réalité ont été modifiés. Mais de mon côté, je trouve qu'une fois qu'on le sait, il y a quelque chose d'émouvant à se dire que cette image figée depuis 150 ans s'est soudainement mise en mouvement. Comme m'émeut l'idée d'un citoyen qui se mettrait à modifier imperceptiblement la ville.

Réactiver des œuvres anciennes ou qui font partie de l'histoire de l'art - on y revient - est décidément une pratique beaucoup plus récurrente dans ton travail qu'il

m'avait semblé de prime abord. Peut-on interpréter de cette manière ta reprise en 2007 de la chaise de Rietveld, redessinée de la main gauche ?

C'est drôle parce que si je devais parler de l'ensemble de ma pratique, je n'y penserais pas forcément alors que les reprises sont en effet assez présentes. D'ailleurs, en ce moment, pour mon exposition au Cab de Grenoble, je réalise en vrai (et en béton) le rocher sur lequel se tient « l'homme contemplant une mer de nuages » de Caspar David Friedrich, l'icône du romantisme allemand devenant ainsi un élément de mobilier urbain en rocaille. Avec son lampadaire intégré, bien entendu.

Pour revenir à la « *red and blue chair* » de Rietveld, je l'utilise parce qu'elle est l'un des objets les plus représentés dans les livres d'art. Moi qui m'intéresse au design et aux objets fonctionnels, je trouve qu'elle est la quintessence du frottement entre design et art. Elle a d'ailleurs été reprise par un grand nombre d'artistes avant moi et d'une certaine façon, je voulais m'y coller. Je voulais la comprendre en la copiant, comme cela se faisait historiquement lorsque les artistes apprenaient en copiant les maîtres. Mais ma copie est tout à fait pauvre parce que je suis droitier. Pourtant si on se met à construire l'objet à partir de ce dessin raté d'un point de vue académique, alors il devient bien plus complexe à réaliser que l'original, demandant plus de savoir-faire. La chaise de Rietveld est une construction finalement très





ci-contre, Dessin post-opératoire - Rien de spécial, 2017, Mine de plomb sur papier 50 x 65 cm ; en bas : © Julien Berthier

simple (et peu onéreuse) alors que ma version relève plus de l'ébénisterie.

Cette inversion de valeur, où la mauvaise copie devient plus ambitieuse que l'original, me posait ironiquement en artiste de peu de talent ayant dépassé son maître.

Et le faux mobile géant de Calder, en 2016, tu l'as réalisé dans le même esprit ?

Dans ce projet, la reprise historique est venue plus tard dans le processus. Au départ, il y a une invitation du Voyage à Nantes à proposer une œuvre sur une place qui, à ce moment-là, sera occupée par un chantier. Avouons-le, c'est une sacrée concurrence. Alors, pour composer avec le réel plutôt que de le négliger, je suis parti du chantier et j'ai eu l'idée d'une grue qui ferait s'élever du sol une œuvre fictivement produite par les ouvriers. Ils auraient décidé de faire de l'art avec ce qu'il y a de disponible, les conteneurs en couleur dans lesquels ils auraient découpé comme dans du carton, des pièces de métal qui traînent, des câbles... L'œuvre s'appelle d'ailleurs *Temps étrangers* qui est le temps échappant à la productivité, considéré par les patrons comme étant perdu par les employés (différent du temps de pause, qui lui est comptabilisé). Mais quel type d'œuvres pouvaient-ils fabriquer ? Pas une œuvre de Julien Berthier car je n'existe pas pour eux. Dans cette fiction, il fallait qu'ils construisent quelque chose qui existe déjà, qui soit

connu comme de l'art par tous et qui vaille la peine d'être suspendu par la grue au-dessus du public. D'où le motif du mobile de Calder qui est presque devenu une caricature de l'art. Cette œuvre est donc un collage de plusieurs choses, moi en tant qu'artiste invité, la fiction des ouvriers qui créent une œuvre, la référence à Calder, ce qui nous ramène, comme les *Monographies*, à la question de l'originalité. Références à d'autres artistes ou non, je crois qu'il convient de rester très modeste par rapport à ce qu'on croit inventer dans son propre travail.

Enfin, puisque notre point de départ était de relier en métro deux personnalités communistes, il nous faut parler de politique. Est-ce que tu es d'accord pour dire que, dans tes œuvres dans l'espace public, il y a une dimension politique, dans le sens où tu t'intéresses à ce qui appartient à la collectivité ou à ce qui est en commun ?

Avant j'en aurais beaucoup parlé... Je ne sais pas pourquoi mais aujourd'hui la notion d'un art politique sonne plus bizarrement qu'avant. Bien sûr, l'art que j'aime complexifie le réel plutôt qu'il ne le simplifie, et dans ce sens, faire de l'art c'est sans doute faire acte de résistance, mais je crois que très peu d'artistes sont activistes avec leur travail. En tout cas je ne pense pas en faire partie. Après c'est vrai que, comme tu le dis, la chose publique m'intéresse et que travailler sur et avec l'espace public



7 rue des Alouettes, (avec Simon Boudvin),
2015, Technique mixte ; *Temps étrangers*,
2016. Conteneurs découpés, acier, grue, Photo
Franck Tomps.



Tickets de métro Aller-Retour Charles Michels -
Guy Moquet, 19 mars 2019. © Julien Berthier



(surtout sans commande publique) est une forme d'art qui s'engage directement dans ce réel dont tu parlais tout à l'heure. Je ne sais pas pourquoi je pense à ça, mais j'ai fait un workshop avec des ados et, quand on leur demande ce qu'est pour eux l'espace public, ils répondent le centre commercial, qui en réalité est évidemment un espace privé où il est par exemple interdit de tracter. Mais ils n'ont pas tort dans la mesure où c'est un espace où on peut se rencontrer et discuter. Leur réponse montre en tout cas la difficulté de savoir ce qui est ou pas un espace public. L'une de ses définitions est l'espace commun, celui entre les immeubles. Mais évidemment, c'est un peu plus compliqué que ça. On peut donc se demander à chaque instant ce qui est réellement public dans l'espace public, car c'est un environnement en partie privatisé, très contrôlé et saturé d'objets coercitifs soi-disant pensés pour notre bien-être par des techniciens. Je crois que je ne comprendrais d'ailleurs jamais qui a réussi à nous faire mettre autant de potelets dans les rues. C'est dingue ! Bref, la ville n'est pas un espace neutre qui attend qu'on y agisse. Est-ce qu'en tant qu'usager de la ville, on est juste consommateur ou est-ce qu'on peut être producteur ? Pour ma part, je ne veux pas être un usager fantôme. C'est plutôt ce type de questions qui m'intéresse actuellement. Ce n'est pas que je révoque la politique mais je refuse d'en faire un statement. J'essaie de créer des objets ambigus qui sont à la fois une proposition et sa critique et qui posent, en feignant l'ignorance, la question de pourquoi les choses sont comme elles sont.

³ Ces sculptures de 2013-2014 sont réalisées d'encombrants vus dans des rues baptisées de noms propres. Ceux-ci sont reproduits à l'échelle de bustes, puis scolés sur des formes de bornes anti-stationnement.

⁴ L'expression est citée dans la compilation d'aphorismes qui termine le catalogue de la rétrospective Andy Warhol, Centre Pompidou, 1990. Warhol y parle de son intérêt pour la télé et de son souhait de créer une émission qui s'appellerait « Rien de spécial » (tiré de *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, 1975). Drôle de coïncidence.

⁵ Le recueil s'intitule plus précisément *Nothing special*, Zürich, JRP/Editions, 2007.

¹ Quelques exceptions sont tout de même à noter telles que le film *L'Ellipse*, 1998, de Pierre Huyghe, la vidéo *Roundelay*, 2001-2002, de Ugo Rondinone, et *La Tour*, fiction de Thomas Clerc, in *Le Front de Seine*, 1959-2013, Paris, co-édité par les Editions Alternatives et le Pavillon de l'Arsenal, 2013.

² Les *Monographies*, 2018, sont des objets-livres composés de morceaux découpés dans des monographies d'autres artistes formant, sur la tranche, le nom « Julien Berthier ».

