



Claude Closky, *Climb at Your Own Risk*, 2006, 10 escabeaux, texte gravé, dimension variables, vue d'exposition (Naples, Madre, 24 févr.-2 mai 2007), courtesy galleries Enrico Fornello, Prato et Laurent Godin, Paris, © Joséphine de Bère

# Ni oui, ni non

Entretien avec Claude Closky

*Cet entretien a été réalisé à l'occasion de l'exposition « Climb at Your Own Risk », qui s'est tenue du 24 février au 1<sup>er</sup> mai 2007 au Madre, le musée d'art contemporain ouvert récemment dans le palazzo Dona Regina, à Naples<sup>1</sup>. Celle-ci comprenait trois propositions. Dans l'espace de plain-pied du project room tournait Manège, l'installation vidéo récemment montrée par l'artiste au Centre Pompidou à l'occasion du prix Marcel Duchamp<sup>2</sup>, un circuit d'images qui défilent en musique, aléatoirement mais dans le sens des aiguilles d'une montre, sur seize écrans plats. Juste au-dessus, dans la cour du musée, Climb at Your Own Risk, une œuvre inédite, offrait au spectateur la possibilité de prendre de la hauteur au moyen d'une dizaine d'escabeaux du commerce sur lesquels s'inscrivait la phrase titre. Climb at Your Own Risk se superposait à Manège proposant une « lévitation » domestique, dénuée de tout bénéfice spirituel ou magique, sur ces socles improvisés. La troisième proposition était transportable et individuelle, avec un livre, SEX<sup>3</sup>, qui accouple littéralement entre les mains du lecteur des photographies d'objets usuels. Le rapprochement offert par la double page suffit en effet à attribuer un genre aux objets représentés, masculin d'un côté, féminin de l'autre – selon qu'il s'agisse de classeurs de bureau, de distributeur de billets, de manches à balais, de baguette viennoise ...*

Marie Muracciole

**Marie Muracciole :** Comment travailles-tu ?

**Claude Closky :** Devant l'écran de l'ordinateur. Cela n'a pas toujours été le cas.

**M. M. :** Pas matériellement ou pas immédiatement semble-t-il. Tu n'as pas de règle ou de dispositif fixe, juste des idées auxquelles tu cherches un véhicule, un artifice matériel.

**C. C. :** J'aime les artifices qui ne donnent aucune autorité à la forme.

**M. M. :** Ni de dimension cosmétique qui fasse obstacle au concept en jeu.

**C. C. :** Je préfère être direct, je ne lisse pas les objets et les supports que je sollicite. La sophistication m'intéresse, mais pas en vue d'en produire.

**M. M. :** Tu fais de l'aspect formel des médias que tu utilises un simple outil pour réfléchir. On peut te ranger parmi les artistes pour lesquels l'idée détermine son propre médium, et non l'inverse. Mais la matérialité est-elle indispensable ?

**C. C. :** Oui, même quand la forme obtenue demeure sommaire.

**M. M. :** Ce qui fait partie de l'artifice.

**C. C. :** En tout cas la dualité fond / forme est dépassée, ou plutôt il me semble que la forme a pris le dessus dans les médias actuels. Pour échapper à cet ordre établi, je m'efforce de traiter ou de représenter ce que je trouve autour de moi sur un mode très cru, le plus trivial possible sur le plan formel. Du dessin au stylo bille (1989) au *snapshot* du téléphone portable (2003).

**M. M. :** Tu regardes de manière extensive ce qui existe déjà, d'où le temps quotidien passé en prélèvements et en recherches sur le net, pratique d'atelier qui reformule le ramassage d'objets des dadaïstes. As-tu besoin de produire beaucoup ?

**C. C. :** La production confronte à la question de la répétition. Il y a deux options : faire toujours quelque chose de différent ou faire toujours la même chose. Mon désir de produire est incompatible avec le ressassement, et plus j'avance, plus il est difficile d'échapper à la répétition. Pour l'éviter, l'alternative serait de travailler la relation avec l'objet tel qu'il est, ou de changer l'objet pour retrouver la relation que j'avais avec le précédent. Je choisis la première option, mais il m'arrive de céder à la seconde. Si un même sujet revient avec plusieurs médias ou dans plusieurs pièces, c'est un problème, car je ne tiens pas de discours sur un sujet ou un autre. Je m'intéresse au mode de raccordement entre des objets, des images, des mots, et c'est cela que je transforme.

**M. M. :** Tu travailles surtout l'incidence qui réunit des éléments existants. Dans *Climb at Your Own Risk*, l'installation qui occupe le *cortile* du musée de Naples, tu fais monter le spectateur sur un escabeau, mais tu ne lui offres aucune autre expérience, pas de gratification tangible, aucun accès à la transcendance. On peut choisir de monter, de contredire un tout petit peu la pesanteur et se hausser vers le ciel mais on n'obtient pas grand-chose pour autant du côté du panorama.

**C. C. :** *Climb at Your Own Risk* renvoie en effet à un paysage inaccessible, mais surtout au moment et au lieu de l'exposition, laquelle est pourtant conçue comme un lieu d'observation.

**M. M. :** Tu associes la familiarité de l'escabeau, un objet domestique, et l'anonymat d'une formule en anglais,

une langue répandue, qui confère à l'objet praticable un semblant d'universalisme.

**C. C. :** L'injonction est à la fois individuelle et impersonnelle.

**M. M. :** Dans la cour du Madre, le risque est indiqué, mais le choix est laissé au visiteur. La phrase « *Climb at Your Own Risk* » renvoie à une sombre histoire de responsabilité en cas d'accident, à la notion d'assurance. Cette formule toute faite évoque un risque et le confie à celui qui le prend, c'est une décharge qui évoque la croyance bien ancrée selon laquelle on est toujours couverts par quelque chose, ou qu'il faudrait qu'on le soit. En réalité, on est tous exposés à des risques, bons et mauvais. Ils sont partagés. Les escabeaux sont individuels, la cour est un lieu public, la ville est un labyrinthe et le ciel est parfaitement indifférent à notre présence. L'art ne nous met pas à l'abri du réel.

**C. C. :** La cour est un espace public qui n'est pas unificateur pour autant, chacun y prend une position singulière, en opposition à celle des autres.

**M. M. :** Ce jeu sur les articulations, dans l'espace, sur la toile ou l'écran, sur la page, correspond aussi à ton goût pour les signes et pour la mise à plat des choses. Il est difficile de ne pas penser à la minceur des représentations chez Warhol, à son affirmation de la surface. Warhol invente sans cesse des procédures picturales qui simulent les procédures industrielles. Mais ton geste est plus sec, l'accent que tu portes sur la surface des choses ne conforte pas celle-ci en tant qu'objet et ne lui donne aucune valeur esthétique.

**C. C. :** On voit bien que les opérations plastiques qui perturbaient ou désacralisaient les images dans le pop sont devenues aujourd'hui ce qui les magnifie. Il est très difficile de reprendre des images qui existent sans les esthétiser d'une manière ou d'une autre. Il n'y a pas d'échelle établie de la distance critique qui tienne la route. C'est un problème auquel je suis confronté avec les séquences de *Manège*, que je simplifie à l'extrême pour les diffuser. Les deux défauts symptomatiques de l'image numérique, déformée par la pixellisation due à son mode d'enregistrement et par la compression nécessaire à sa diffusion, finissent paradoxalement par



Claude Closky, *Climb at Your Own Risk*, 2006, 10 escabeaux, texte gravé, dimension variables, vue d'exposition (Naples, Madre, 24 févr.-2 mai 2007), courtesy galleries Enrico Fornello, Prato et Laurent Godin, Paris, © Joséphine de Bère

produire sa qualité esthétique. Ce que je trouve particulièrement pertinent dans les photographies récentes de Thomas Ruff par exemple.

**M. M. :** Mais ton propos ne repose pas exactement sur la picturalité de l'image numérique ou sur ses différents modes d'apparition.

**C. C. :** Les séquences de *Manège* renvoient dos-à-dos la course au progrès technologique des médias de l'image et la simplification des informations qu'elles transmettent. Moins on a de choses à dire, plus nombreux seront ceux que l'on pourra toucher.

**M. M. :** Le modèle qui vient à l'esprit est l'écran de l'ordinateur : l'immersion et la submersion des signes sur cet écran différent de celui du cinéma où les images ne sont jamais physiquement solidaires du support sur lequel on les regarde. Et les images de la télévision proviennent d'une source unique et collective, située ailleurs. On y

accède comme à l'eau du robinet. L'ordinateur impose une pratique solitaire et absorbante à la fois, son écran est une fenêtre étroite, la visibilité reste infinitésimale en proportion de ce qu'il contient. Cette contenance démesurée exige un temps démultiplié pour y accéder. Le fonctionnement de l'écran informatique instaure une tension plus importante et plus singulière avec l'ordre d'apparition des données visuelles.

**C. C. :** Ce que disent les signes et les choses, je ne l'ai pas décidé moi-même au départ. Mais je peux agir sur leur relation et leur distribution, et construire à partir de là.

**M. M. :** Ce qui modifie le sens des signes. Après deux séries de peintures qui jouent avec l'abstraction, tu termines tout juste une troisième série, des monochromes dont la composition est, comme les deux précédentes, démarquée de la signalétique financière. L'allusion à l'économie fait penser à la fois à la peinture



Claude Closky, *Manège*, 2006, installation vidéo, 16 écrans LCD, ordinateur, dimensions variables, durée indéterminée, vue d'exposition (Centre Pompidou, Espace 315, Paris, 17 mai-31 juillet 2006), courtesy galerie Laurent Godin, Paris, © Joséphine de Bère

comme objet de spéculation dans le marché, et plus généralement à la manière dont les images gèrent les valeurs qu'elles représentent. Autre spéculation.

**C. C. :** L'allusion à l'économie et au marché en général vient souligner l'autorité de la peinture, et, par là, offre une porte de sortie au spectateur pour s'en abstraire. On pourrait s'amuser à dire que je l'invite à se dissoudre dans la couleur, exactement comme lorsqu'il est noyé dans le nombre sur un tableau de statistiques. Je choisis une abstraction ostentatoire sur des formats importants, j'intitule les tableaux « sans titre ». La dématérialisation à laquelle les images procèdent, c'est autre chose.

**M. M. :** Mais tu fais de l'abstraction un facteur supplémentaire de ce fonctionnement, et en utilisant la peinture tu en fais un élément paradoxal, comme si les tableaux réincarnaient des signes destinés à désincarner des valeurs. Je parle de ces trois séries récentes, et pas des peintures de 1984 à 1989. Tu as à ce moment-là très vite cessé de peindre pour débiter ta démarche actuelle, les jeux avec le langage, les mots et les textes, qui inaugurent un aspect plus squelettique de ta production.

**C. C. :** Au départ, le texte m'opposait une résistance qui m'attirait. Puisque la question de la représentation m'intéressait plus que le choix du sujet représenté, ramener la forme au niveau du langage était la solution la plus directe et la plus rationnelle. Par ailleurs, c'est drôle de faire exister ce que personne ne regarde. J'ai envie d'attirer l'attention sur des états du langage ordinaire, sur certaines représentations fonctionnelles. Je les libère de la valeur d'usage qui les fait disparaître.

**M. M. :** Le langage est justement une forme de représentation qui permet de réfléchir. Mais qu'entends-tu exactement par « faire exister » ?

**C. C. :** Accentuer la visibilité. Montrer quelque chose suffit à le faire exister, mais je peux aussi retravailler ce qui existe déjà, l'exposer un peu plus. Pour cela, je casse l'équilibre entre le sens et ce qui le véhicule. Toujours de façon grossière, afin d'attirer l'attention autant sur l'objet original que sur la transformation que je lui fais subir.

**M. M. :** Tu améliores ce que tu détournes ?

**C. C. :** Mon propos n'est pas l'amélioration ; je ne cher-

che pas le progrès ; je m'intéresse au temps où je suis, pas à une projection dans un avenir supposé meilleur.

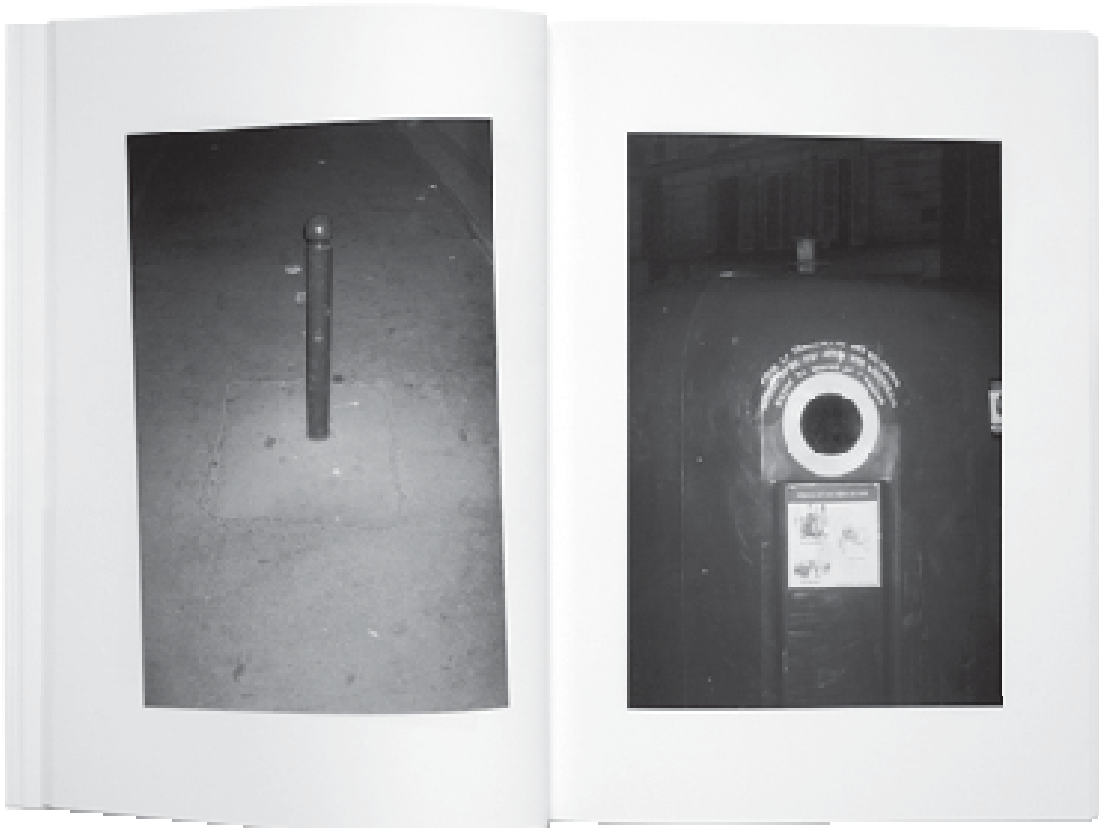
**M. M. :** Dans l'exposition de Naples, les escabeaux sont des objets banals, les images de *Manège* également, le livre *SEX*, qui est le troisième temps de l'exposition, ramène la linéarité du récit à la simple binarité de la double page avec des photos sans qualités. Pour réarticuler les liens entre les choses tu rétrogrades le sens. Dans la cour, en montant sur un escabeau, on accède à l'idée du paysage par défaut, puisqu'on sait que depuis le toit, juste au-dessus, on voit la baie de Naples. Avec *Manège* tu libères la capacité métaphorique d'images initialement très univoques dans leur manière de diffuser le sens, en les simplifiant et en perturbant la vitesse de leur mouvement. *SEX* est une manière de littéralement accoupler des objets photographiés de façon à les pervertir et en réorienter la lecture.

**C. C. :** J'augmente l'écart entre le voir et le vu, entre l'expérience et ce sur quoi elle s'exerce. Si chaque nouvelle image influe sur le contexte dans lequel elle est présentée, ce qu'elle produit n'en est pas moins dépendant de ce contexte, lequel a prédéterminé son interprétation.

**M. M. :** C'est intéressant de dépareiller les images et leur contexte, de mettre du sable dans les rouages de la lecture. Si tu ralentis un mécanisme ou si tu l'entraves, il apparaît en réserve. Tout détournement du sens d'une image ou d'un texte désigne par ricochet des automatismes et des significations cachées et actives. C'est pourquoi on pense à une visibilité potentielle, et pas virtuelle, quand on regarde les images que tu utilises. Les opérations que tu effectues produisent une expérience de langage, plus que des formes descriptives ou du discours. Mais lorsqu'il s'agit d'images, il se passe autre chose dans un deuxième temps, qui va à l'encontre de ce que je viens de dire. *Manège* ou *SEX* traitent avec des images de consommation, qui trouvent une nouvelle vie dans l'exposition. Au final, les représentations qui repassent par ton travail sont accessoirement ancrées dans une dimension de figuration.

**C. C. :** Oui, on voit quand même des images alors qu'elles ne sont que le carburant du moteur, et c'est très bien qu'elles puissent vivre une autre vie.

**M. M. :** Tes œuvres sont simultanément des répliques



Claude Closky, *Sex*, impression offset couleur, Rome, Electa, 2007, 160 pages, 21 x 15, © Joséphine de Bère

et des modèles. Comme on vient de le dire, tu t'intéresses à des configurations de signes, à des concepts et des expérimentations de différents langages, une expérience de la lecture, mais ton travail est également concerné par l'iconographie. La mise à distance, l'écart dont tu parlais, produisent aussi du rapprochement, des relations qui t'échappent. Là, on s'éloigne de ce qui t'a déterminé au départ, l'utilisation des mots, du langage, qui sont plus faciles à contrôler que les images. Tu n'aimes pas vraiment qu'on t'attribue une activité poétique, ou littéraire.

**C. C. :** Je veux mettre quelque chose entre moi et ce qui m'entoure. C'est ce qu'on fait communément avec le langage, mais c'est un médium très intime. Il fait tellement partie de ta pensée qu'il faut un travail important pour en transformer l'usage. Je ne suis pas un écrivain. C'est

difficile de mettre les choses à distance au travers de la langue sans perdre tout repère.

**M. M. :** Lorsque tu utilises le langage, tu mets en scène des discours sans interlocution, un formalisme absurde qui aurait dérapé en direction du totalitarisme ou de la folie. Dans tes livres ou tes vidéos constitués d'emprunts aux textes et aux images des médias, tu reprends de fausses questions, des questions qui comprennent la réponse, qui la dictent sous forme d'assentiment : ça parle en niant celui qui écoute. Tu reproduis des circuits fermés en les exagérant, ce qui permet à celui qui regarde d'en sortir, ou l'expulse. Que devient ce type de stratégie quand tu conçois une exposition ?

**C. C. :** J'ai changé de tactique depuis mes premières expositions. Petit à petit, j'ai déplacé les relations





Claude Closky, *Sex*, impression offset couleur, Electa, Rome, 2007, 160 pages, 21 x 15, © Joséphine de Bère

qui fonctionnaient par opposition entre les différents médias – des dessins, photos, vidéos, etc., montrées ensemble – vers une confrontation entre l'œuvre et son lieu d'exposition. Si on peut espérer d'une exposition plus qu'un simple discours sur elle-même, ses modalités restent inséparables de ce qui est montré. *Manège* désigne aussi son propre cadre en éclairant des écrans vides et les espaces blancs qui les séparent, en contraignant le spectateur à se mouvoir avec les images dans l'espace d'exposition.

**M. M. :** Autre mode d'« exposition », tu utilises des supports auxquels on accède individuellement : la presse, Internet. Ce sont des médias de masse et dans ton cas ils deviennent des supports confidentiels. Ces œuvres-là sont « hors circuit » et ne sont pas à vendre. Tu travailles avec la presse et Internet souvent gratuitement,

parce que ces lieux d'apparition t'intéressent. Tu ne passes pas nécessairement par le marché, qui exerce aujourd'hui une telle autorité dans la visibilité de l'art...

**C. C. :** J'ai besoin d'éprouver les repères qui me soutiennent si je veux éventuellement m'en abstraire. On les trouve autant dans le *white cube* de la galerie, que dans le protocole du *blog* ou avec *YouTube* sur le net. L'argent en est un autre. La photographie est un bon exemple, j'ai voulu que mes clichés de soucoupes volantes soient tirés à un seul exemplaire contrairement à l'usage caractéristique du médium. Je ne suis pas devenu photographe parce qu'il y a des extra-terrestres, mais je vois des extra-terrestres parce que je suis photographe. Je crois plus important d'affirmer ma capacité à réaliser une future prise de vue, que d'exploiter la rareté d'une image en la commercialisant en plusieurs exemplaires et formats.



M



Claude Closky, *Soucoupes volantes*, 1996, tirage couleur type C, 30 x 20, courtesy galerie Laurent Godin, Paris

**M. :** Lorsque tu mets une vidéo sur *YouTube*, tu fais un geste gratuit.

**C. C. :** Il n'y a pas d'art sans transaction avec le milieu où il se fait, et celle-ci s'effectue aussi dans la transaction commerciale. L'élasticité du prix d'une œuvre garantit sa valeur. En fait, c'est un peu plus compliqué que ça... Donc je ne vais pas me priver de travailler pour le plaisir. Il est indispensable d'être aussi indépendant que possible et travailler gratuitement peut encore offrir une certaine liberté ! L'art n'est ni la publicité, qui sert à vendre quelque chose, ni un académisme pompier, qui sert à vendre l'image de quelque chose mais aussi l'image de l'art. L'art ne peut pas servir à promouvoir sa propre image, il lui faut la pervertir ou la déplacer. Je souscris à la phrase de Broodthaers : « Il ne faut pas se vendre avant d'avoir été acheté. »

**M. M. :** Tu disais que l'argent est un cadre. Il régit des échanges, mais en tant qu'« équivalent général des valeurs », il introduit de plus en plus d'univocité dans l'art, et ce au travers de la toute puissance du marché. On sait que c'est contradictoire avec la capacité de l'art à produire, précisément, de l'ambivalence dans les valeurs.

**C. C. :** La transaction financière est une forme de communication avec ceux auxquels je m'adresse. J'expose des œuvres, c'est déjà une chose. Mais le fait que certaines soient à vendre signale que je participe à la société dont je parle, même si ce que je fais n'y est pas attendu. Pour m'adresser au monde où je vis, j'ai besoin de m'en détacher, et pour m'en détacher, je dois en faire partie.

**M. M. :** Cet aller-retour existe aussi dans ton rapport avec ces choses infimes auxquelles tu accordes une visibilité. Tu as besoin de l'ordre des choses pour l'infléchir constamment, et tu fais vaciller le consensus en le soulignant. Mais tu ne dis ni oui, ni non, à aucun discours.

**C. C. :** Oui.

### Notes

1. Eduardo Cicelyn, Katy Siegel & Paul Mattick, Marie Muracciole, Claude Closky, *Climb at Your Own Risk*, cat. d'expo. Rome, Electa, 2007 [2 éditions : italien et anglais; le présent entretien est la version originale traduite dans ces deux publications].
2. Françoise Bertaux (dir.), *Claude Closky*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « espace trois-cent-quinze : création contemporaine et prospective, livre n° 11 », 2006.
3. Claude Closky, *SEX*, Rome, Electa, 2007, 160 pages, 21 x 15 cm.

**Claude Closky** est né en 1962 et vit à Paris. Parmi ses dernières expositions monographiques, on compte « *Climb at Your Own Risk* » au Madre (Musée d'art contemporain) de Naples jusqu'au 2 mai 2007 et « *Manège* », en tant que lauréat du prix Marcel Duchamp 2005, dans l'Espace 315 du Centre Pompidou du 17 mai au 31 juillet 2006.

**Marie Muracciole** enseigne l'histoire de l'art au Jeu de Paume, à Paris, où elle dirige également l'action culturelle. Commissaire de l'exposition « *Climb at Your Own Risk* », elle en a dirigé le catalogue. Elle a publié récemment sur Claude Closky « *Tuer le temps en série* » et « *Voir les mots, lire les choses* » (*Claude Closky*, Éditions du Centre Pompidou, coll. « espace trois-cent-quinze », 2006), et « *Sans titre, à propos des peintures de Claude Closky* », (20/27, Éditions M19, 2006).