





Bernar Venet, Distance, et Opacité

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PIGUET

Tas de charbon.

1963, sculpture sans dimensions spécifiques.

Arrière-plan :

Goudron(s). 1963, goudron sur papier, 150 x 130 cm, chacun.



S'il a réalisé nombre de projets qui défient tous les attendus, il en compte encore quelques-uns dans ses tiroirs qu'il rêve de pouvoir réaliser. Ainsi de cet arc qu'il voudrait installer de part et d'autre de l'autoroute A6, à hauteur d'Auxerre, comme s'il passait sous la chaussée pour se dresser dans l'espace ou de cet autre qu'il poserait comme en équilibre sur la crête de deux massifs rocheux à Careyes, au Mexique, en bordure du Pacifique. Depuis le début de sa carrière, Bernar Venet a toujours insisté sur l'aspect physique de l'œuvre et il en a fait son credo artistique. En s'y tenant à distance et en prônant qu'elle n'existe que dans la résistance qu'elle offre au regard. Question non seulement de matérialité mais aussi d'opacité. Des œuvres comme des corps opaques.

Philippe Piguet | À considérer tous les matériaux que vous avez utilisés et toutes les formes plastiques dans lesquelles vous avez instruit votre œuvre – des tas de charbon aux lignes indéterminées, en passant par les diagrammes et les peintures murales –, il apparaît une récurrence qui tient à une certaine opacité. Vous avez toujours dit d'ailleurs vouloir prendre vos distances par rapport à l'œuvre. Une telle posture ne fait-elle pas de l'œuvre un objet, une surface opaque ?

Bernar Venet | Le désir de créer une distance entre l'œuvre et moi est une constante depuis mes tout débuts. J'ai toujours dit à propos des "tas de charbon" que tout le monde peut les réaliser à condition de respecter cet aspect "informe" qui les caractérise. Même chose avec les "effondrements", qu'il s'agisse d'"arcs" ou de "lignes droites". Si l'opaque procède de cette idée de distance, alors oui, c'est là une particularité inhérente à mon œuvre et elle persiste. Cet engagement

dans la neutralité a été probablement une réaction aux abus de l'expression. Schwitters disait : "Tout ce que crache un artistes est de l'art." "La boutade est percutante mais je n'y adhère pas. Je préfère croire que l'artiste véritable doit penser que son œuvre a une mission plus noble, celle par exemple de permettre aux autres de découvrir comment l'art évolue dans des propositions toujours nouvelles, toujours en questionnement. →

Ci-dessus :
217,5° Arc x 28.
2008, acier cor-ten, 440 x 500 cm chaque élément.

Ci-contre : Six lignes indéterminées à configuration variable.
2003-2005, acier roulé, 280 x 267 x 940 cm.
Installation: Equitable Plaza, Chicago, 2005-2006.



Chicago Tribune

Vivian Malone - First B



PP | Vous dites que la question de “l’identité de l’œuvre” vous a toujours intéressé. Qu’entendez-vous par là ?

BV | Si l’on accepte l’idée que le grand apport de l’art abstrait a été de libérer le tableau, la sculpture de leur subordination à la nature, on comprend alors que l’œuvre d’art a enfin acquis une identité qui lui est propre. Le tableau, disait Maurice Denis, n’a pas pour fonction de représenter, il est un ensemble de formes et de couleurs en un certain ordre assemblées. C’est une problématique qui a fait réfléchir des gens comme Van Doesburg, grand pionnier de l’art concret. “Lorsque je peins un cercle, celui-ci n’est pas la copie d’un autre cercle”, disait-il. On connaît la phrase de Frank Stella : “What you see is what you see” et l’on sait que Judd nous parlait “d’objets spécifiques”. C’est cette voie qui m’a toujours intéressé et mes œuvres en font la démonstration très tôt dès 1963 avec les tableaux *Goudron* qui ne sont que la présentation du goudron comme matière. Le *Tas de charbon* en est une autre démonstration car il ne s’agit que de cela, du charbon déposé en tas sur le sol, sans forme spécifique. Aucune histoire à déchiffrer, aucune symbolique, ni même un choix arbitraire de composition. J’en suis moi-même absent totalement. En 1966, les diagrammes mathématiques dépassent ce niveau de neutralité, cette opacité dont vous parlez pour introduire la “monosémie”.

PP | La monosémie, c’est non seulement l’exclusivité du sens mais la force du signe dans sa réalité concrète, dans sa réalité absolue.

BV | Oui, c’est le moyen d’introduire l’univocité, le non référentiel afin de lutter contre les interprétations souvent fantaisistes de certains historiens qui parlent davantage de leur culture plutôt que de la spécificité de l’œuvre.

PP | Tout ce qui touche à la transparence, au diaphane, à la translucidité est étranger à la vôtre. D’où cette idée d’opacité, entendue au sens physique du terme. Votre œuvre se donne toujours à voir en effet dans une sorte de résistance au regard. Cette qualité-là semble trouver son origine dans la découverte que vous avez faite, en 1961, alors que vous étiez à l’armée et que vous vous promeniez aux alentours de la caserne, d’une coulée de goudron sans doute déversée par un camion.

BV | La présence de cette matière noire, épaisse, visqueuse et brillante a été un choc pour moi. Un choc esthétique à tel point que je suis allé chercher un camarade militaire pour qu’il vienne me faire des photos devant la puissance physique de cette découverte. J’ai dû prendre conscience ce jour-là de l’intérêt de présenter la matière telle quelle dans sa forme naturelle, la coulée, conditionnée par les lois de la gravité. L’évidence de mon goût pour le noir a été certainement confortée et c’est à ce moment-là que j’ai commencé à utiliser le goudron pour mes tableaux, pour le substituer à la peinture traditionnelle. Le goudron comme matière et rien de plus.

PP | Une matière qui s’avère être davantage mentale avec les diagrammes mathématiques...

BV | En effet, les diagrammes sont une étape nouvelle ; là, le concept l’emporte sur la matérialité. C’est un pas en avant, plus original, plus radical. →

Ci-dessus : *Relief cartons*. 1963-1965, peinture industrielle sur carton, 150 x 130 cm, 152 x 130 cm, 156 x 138 cm, 155 x 84 cm.

Ci-contre : *Relief carton*. 1963, peinture industrielle sur carton, 156 x 138 cm. Exposition : Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valence, Espagne, été 2010.





Miroir noir.
1963, peinture noire et plexiglas, 200 x 240 cm.

La matière s'efface pour être remplacée par des symboles mathématiques beaucoup plus efficaces dans ce parcours vers la monosémie, libéré encore davantage de l'anecdotique, du référentiel.

PP | Côté matière, il y a tout le travail des arcs avec l'acier. Chaque fois vous inscrivez dans l'espace un signe fort qui instaure une relation physique à l'œuvre, voire qui détermine un rapport au corps. Paradoxe ?

BV | Avec ma sculpture, le rapport au corps existe en effet mais c'est moins le cas avec les œuvres monumentales. Il ne faut pas non plus confondre ma période conceptuelle, où je tentais autant que possible de me distancier de la subjectivité, et tout ce que j'ai produit après ma période d'arrêt, c'est-à-dire à partir de 1976, où j'ai accepté de laisser transparaître ma subjectivité, mon goût, donc ce rapport au corps dont vous parlez. Depuis maintenant cinquante ans que je suis à l'œuvre, mon travail a évidemment évolué et certains de ses aspects, conceptuels ou formels, qui paraissent à première vue antagonistes, peuvent, comme le dirait Edgar Morin, être perçus comme complémentaires.

PP | Il existe une pièce dans votre œuvre que l'on pourrait toutefois opposer à cette idée d'opacité, c'est *Miroir noir*, une sorte d'installation qui joue de l'idée de réflexion. Mais finalement, elle contribue à excéder celle-ci en renvoyant le regard à une impossible traversée du miroir. Comment cette pièce est-elle advenue ?

BV | *Miroir noir* est une œuvre qui date de 1963. C'est une œuvre essentielle au cœur de mes préoccupations. Elle trouve son origine à la suite d'un portrait que j'ai fait de mon frère dans le noir absolu : aucune visibilité – et la finalité, qui se veut un "portrait", n'est en fait qu'un plan noir, aveugle et abstrait. Pourtant, le modèle était bien devant mon appareil photo lorsque j'ai appuyé sur le déclencheur mais l'absence de lumière n'a donné qu'un résultat illisible. Un exercice sur le problème de la perception. Plus tard, j'ai réalisé quelques portraits qui consistaient à photographier le reflet d'une personne dans un miroir noir – en fait, un plexiglas peint en noir au verso. Ce dispositif très simple m'a permis d'imaginer une exposition qui recouvrirait entièrement les murs de la galerie de ces miroirs noirs, le reflet des visiteurs



Espace miroirs noirs. 1963, peinture industrielle noire et plexiglass, dimensions variables.
Exposition : Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisbourg, Allemagne, 2007.

devenant le sujet unique de l'exposition. À l'époque, j'avais proposé cette idée à la galerie Ursula Girardon mais ses moyens financiers ne lui permettaient pas. En ce début des années 60, personne n'était prêt pour un tel geste et, pour un marchand, il n'y avait rien à vendre.

PP | Le noir est-il une couleur pour vous ?

BV | Une couleur pour certains, une valeur pour d'autres, je laisse ce débat à ceux qui aiment polémiquer. Pour moi, initialement, le noir était un choix dépourvu de séduction. L'abstraction maximale. Je me situais à l'opposé de ce qui triomphe aujourd'hui, un art de l'amusement, de la distraction. Je disais volontiers que j'étais désolé pour ceux qui cherchent dans l'art une jouissance immédiate. ■

BERNAR VENET EN QUELQUES DATES

Né en 1941 à Château-Arnoux-Saint-Auban (04)
Vit et travaille entre New York et Le Muy

Sélection d'expositions personnelles depuis 2008

- 2010 *Rétrospective 1961-1985*. IVAM, Valence, Espagne.
Venet in Houston. Sculptures. Houston, Texas.
Le monde de Bernar Venet. Les Abattoirs, Toulouse.
Venet à Salzbourg. Sculptures. Salzbourg, Autriche
- 2009 Palais des Beaux-Arts (BOZAR), Bruxelles, Belgique.
Arsenale Novissimo, 53^e biennale de Venise, Italie.
Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt, Allemagne.
- 2008 *Bernar Venet: Sotheby's à Isleworth*. Isleworth Country Club, Orlando, Floride.
Galerie von Bartha, S-Chanf, Suisse.