

LIAM EVERETT GET UP WITH IT

— en partenariat avec
le Musée des beaux-arts de Rennes

commissariat : John Cornu

20 sept. – 24 oct. 2019

Art & Essai
université rennes 2 – campus villejean

place du recteur henri le moal

35000 rennes

www.espaceartetessai.com

www.univ-rennes2.fr/culture

+33 2 99 14 11 42

métro villejean-université

entrée libre du lundi au vendredi de 13h à 18h

fermeture durant les vacances universitaires

accueil des groupes sur rendez-vous

L'exposition « Get up with it » présente un ensemble d'œuvres récentes, pour certaines jamais montrées, de l'artiste américain Liam Everett.Elle est organisée en partenariat avec le Musée des beaux-arts de Rennes, qui présente à cette occasion un polder dans ses collections permanentes (6 octobre – 10 novembre 2019).

John Cornu : Je me suis intéressé à ton travail avec de jeunes artistes chercheurs(ses) de l'Université dont la pratique de la peinture impliquait – entre autres – la question de la stratification et l'idée d'une profondeur. Même si les propositions étaient de nature abstraite, je ne pouvais m'empêcher d'y voir la représentation d'une ou plusieurs profondeurs. Ces représentations spatiales au sein du tableau recourent la présentation, elle aussi, spatiale des couches de peintures réelles ou plutôt effectives qui montrent et cachent tout à la fois. Cette logique d'empilement des « calques » évoque selon moi l'idée d'*occultation*¹ dont parle Pierre Hadot qui n'est pas perçue *comme une résistance qu'il faut vaincre, mais comme un mystère auquel l'homme peut être peu à peu initié*. Pourtant il m'est difficile, devant beaucoup de tes productions, de ne pas devenir un enquêteur et de m'immerger dans toutes ces « métonymies picturales », et ce dans un scénario temporel – déjà révolu – de la peinture en train de se faire. Comme si j'essayais de « revenir en arrière » pour visionner à nouveau le film. Par voie de conséquence, je me demande dans quelles mesures tu as conscience de la dimension généalogique inhérente à ta peinture. J'aimerais aussi savoir comment, dans ce feuilleté de couleurs, de textures et de formes, tu orchestres cette étrange économie entre intentions et intuitions.

Liam Everett : Il me semble que lorsqu'il y a une accumulation de strates la dimension généalogique que tu évoques est inévitable, même si elle n'est pas le fruit d'un choix délibéré. Il est possible que cette dimension soit exagérée dans ma peinture du fait des gestes répétitifs qui la produisent : je conçois un contexte spatial et m'emploie ensuite à recréer indéfiniment la même situation jusqu'au moment où je perds contact avec les formes initiales. Le résultat éventuel est une accumulation de marques initialement familières mais qui évoluent pour m'apparaître finalement nouvelles voire étrangères. L'intention de cette pratique est de déstabiliser ma présence ou les résidus autobiographiques que l'on pourrait identifier, et idéalement de générer une confrontation dans laquelle mes actions sont remises en question.

En ce qui concerne les couleurs, les textures et les formes qui apparaissent dans mes peintures, mes choix sont générés par la pratique dans l'atelier : ils répondent aux contraintes physiques et aux dimensions du lieu ainsi qu'aux objets qui s'y trouvent. L'ombre d'une chaise, le grain d'une table, la qualité de la lumière qui traverse la pièce sont autant d'exemples d'ingrédients que j'utilise pour générer mon travail. Je considère toujours les éléments qui sont devant moi, les choses qui bien souvent sont si présentes qu'elles en deviennent ironiquement invisibles, absorbées par le quotidien. L'intuition, comme l'intention, jouent bien sûr un rôle dans les choix que je fais mais je dirais que la grande majorité d'entre eux émanent du domaine émotionnel.

Avec ce même petit groupe de recherche nous avons également étudié les dernières productions de Sigmar Polke en nous focalisant toujours sur cette notion de

« deepness ». Par ailleurs, l'idée qui consiste à savoir comment installer la peinture nous a amenés à penser cette dialectique entre l'espace représenté et la réalité de l'espace architectural de monstration. Nous avons alors regardé le travail d'artistes aussi différents que Raphaël (Les chambres du Vatican), Le Caravage (dont certaines peintures étaient pensées en fonction de la lumière du lieu d'accueil), Kees Visser, Tatiana Trouvé, Emma Kunz, Sam Gilliam, Helen Mirra, Victor Vasarely (Gare Montparnasse), Cécile Bart, Fernand Léger (mosaïques), Katharina Grosse et même quelques peintures pariétales dans lesquelles les représentations animales épousent les anfractuosités de la roche. Nous nous sommes aussi longuement arrêtés sur certaines pièces du mouvement Supports-Surfaces. Sur ces questions, ton attitude est assez singulière : je pense par exemple à des pièces² datées de 2012 comme *Happy days (in the beginning)*. Aujourd'hui dans le cadre de ton exposition à la Galerie Art & Essai, il s'agit d'une part de savoir comment articuler une représentation spatiale dans une architecture *hic et nunc*, et d'autre part de procéder à l'intrusion d'un lieu dans un autre. Il me semble donc que ces problématiques se jouent de manière assez complexe. Peux-tu nous expliquer un peu où tu en es, et comment tu détermines tes choix lorsqu'il s'agit de réinstaller une peinture ?

Pour moi, l'espace de présentation, tout comme l'atelier, sont toujours habités par l'esprit du théâtre et de la performance. Qu'un public soit présent ou non, l'arrangement intentionnel des objets dans l'espace évoque une scène, une pièce de théâtre et la possibilité d'un dialogue. Comme la majorité de mon travail est une réponse directe à la pratique, il ne me semble jamais vraiment à sa place lorsqu'il est installé dans le domaine public. Cette réalité, plutôt que de me déranger, m'interpelle et m'attire : elle participe plutôt à un contexte de l'absurde ou du tragi-comique, dans lequel artiste, commissaire, galeriste et public jouent tous involontairement le rôle d'acteurs. Pour exister dans un espace d'exposition, le travail doit toujours rester flexible, à la fois au niveau physique et métaphysique. Si le travail est malléable, il peut s'adapter au choc d'être extrait de l'espace dans lequel il a été conçu (l'atelier). Idéalement, le travail arrive dans la galerie ou la salle de musée avec une autonomie propre et les caractéristiques d'un objet animé. Ce sont pour moi les considérations essentielles lorsque j'aborde le *comment*, *quoi* et *où* de l'installation et de la présentation. Une fois ces questions considérées, je m'attelle à envisager quel système de support le travail nécessite. Par exemple, devrait-il être adossé à un mur, étendu, en rotation ou en état de chute ? Devrait-il évoluer en diagonale, verticalement ou horizontalement et à quelle vitesse ? Ces questions peuvent être renouvelées *ad infinitum*. L'essentiel pour moi est de les considérer de façon à ce qu'elles en génèrent d'autres. C'est pourquoi je considère que mes choix d'installation ne sont jamais définitifs, mais existent eux aussi dans la possibilité du « en devenir ».

C'est intéressant cette idée d'« autonomie propre » dont tu parles. D'autres artistes ont une approche différente. Je pense à Daniel Buren : *L'œuvre en soi n'existe pas pour moi. Je laisse ceux qui y croient bien volontiers dans leurs chimères*³. Ou encore Michael Heizer : *On ne place pas une œuvre dans un lieu. Elle est ce lieu*⁴.

On pourrait aussi évoquer Gordon Matta-Clark, Blinky Palermo, Michael Asher, Nancy Holt... Je me rappelle avoir été frappé par les œuvres d'Agnès Martin exposées au Guggenheim fin 2016. La force de son travail, tel qu'on peut le voir présenté à la Dia:Beacon dans un lieu bien orthonormé, était de mon point de vue déréglée par le côté courbe et centrifuge du musée. Ce constat rejoint ici les propos de Heizer... Toutefois, je ne veux pas tomber dans un rapport manichéen objet vs situation. Il va de soi que l'objet produit aussi des situations mais je trouve intéressant de s'accorder un minimum sur le statut ontologique de l'œuvre. Par exemple, si nous voyons la même pièce de Carl André à la Hamburger Bahnhof et au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, nous pouvons être sûr que certaines règles d'installation seront respectées. Pour le reste, la lumière ambiante et la relation physique entre les éléments et l'architecture produiront nécessairement des sensations et des émotions différentes. Dans ton cas, il semble que le travail peut être *adossé à un mur, étendu, en rotation ou en état de chute*, ce qui est assez novateur ! On a l'impression que tu penses l'œuvre non pas comme un scénario, comme une expérience sensible et intelligible plus ou moins paramétrée, mais comme un élément à jouer dans une dynamique « absurde » voire « tragi-comique » pour reprendre tes mots. Tu parles aussi de vitesse. Comment l'œuvre peut-elle être, d'une part, un mouvement perpétuel et, d'autre part, posséder un seuil d'intégrité, une autonomie ?

Dans l'atelier, l'œuvre est soumise à une série de décisions et elle est aussi bien entendu influencée par le lieu et l'ampleur de la pratique. Chaque environnement est son propre cosmos qui impose aussi sa marque et définit les contraintes arbitrées par de multiples facteurs tels l'échelle du lieu, le climat, la lumière, etc. Dès que l'œuvre quitte l'atelier, elle se retrouve immédiatement plongée dans une autre orbite, de plus en plus éloignée de la main de l'artiste et ainsi altérée par ce qu'elle rencontre : autres objets, espaces, éléments naturels et idées. C'est ce nouvel environnement qui commence à définir le contexte de l'œuvre, indépendamment de l'intention originelle de l'artiste. C'est ce que j'entends quand j'évoque l'autonomie d'une œuvre. Ce n'est ni positif, ni négatif. C'est là la destinée inévitable de tout objet. Pour moi la peinture est constamment en train d'évoluer dans de multiples directions à des vitesses qui varient. Ce qui revient à dire qu'elle n'est pas régie par une formule immuable qui la conduirait vers un but défini. Par exemple, je ne commence jamais une œuvre avec une idée en tête mais développe au contraire une série de routines dans l'atelier qui génèrent petit à petit une sorte de résidu qui fonctionne alors comme mon réservoir de travail. De cette archive de l'atelier, je peux extraire des formes et des images qui bien souvent viennent se confronter à mes intentions originelles.

Peinture. L'objet de la peinture est indécis. S'il était net, – comme de produire l'illusion de choses vues, ou d'amuser l'œil et l'esprit par une certaine distribution musicale de couleurs et de figures, le problème serait bien plus simple, et il y aurait sans doute plus de belles œuvres (c'est-à-dire conformes à telles exigences définies) – mais point d'œuvres inexplicablement belles. Il n'y aurait point de celles qui ne se peuvent épuiser⁵.

Cette citation de Paul Valéry pourrait recouper l'approche de George Bataille et cette forme de « part maudite » qui pourrait être le moteur ineffable et indicible de la poésie même. Certes, l'intentionnalité et l'intuition motivent les décisions de l'artiste, et ce sous l'égide de l'émotion – comme tu le soulignes –, mais mon interrogation consiste à essayer de comprendre comment tu doses ces différentes composantes ? Je t'avoue pour ma part que je serais bien incapable de répondre à une telle question...

J'aurais tendance à reconnaître qu'à un niveau fondamental, une certaine ambiguïté est inhérente à la peinture. Cet « indécis » existe non seulement dans les caractéristiques visuelles de l'œuvre mais aussi dans le champ de l'émotionnel. C'est peut-être la différence entre une œuvre de Philip Guston du milieu des années 70 et une de Blinky Palermo de la même période : elles sondent toutes deux l'inconnu mais le font à des niveaux et par des points d'accès complètement différents. Néanmoins, la remarque de Valéry devient problématique quand on prend en considération la subjectivité du public, qui a aussi ses propres intentions. Pour moi, la peinture est essentiellement une pratique qui permet aux choses d'apparaître. C'est la façon dont ces apparitions se succèdent et prennent forme qui définit éventuellement l'œuvre, influençant à la fois son contenu et son contexte. Je suis intéressé par la possibilité de retarder le flux de ces apparitions dans chaque tableau et de déranger leur passage d'une façon qui me déroute et dérouté aussi le spectateur. L'idéal pour moi est une œuvre qui établit une sorte d'algorithme d'apparences dans lequel surface et support sont constamment soumis à une série de fluctuations. C'est par cette formule que l'œuvre peut être libérée du besoin de résolution et autorisée à évoluer sans fin.

Je n'ai que rarement eu la chance de discuter avec des peintres américains ou anglo-saxons, et je trouve assez cocasse de repenser aujourd'hui des mécaniques et des controverses qui avaient fait grands bruits du temps de Greenberg, Friedman, Krauss... Les peintres à l'époque étaient De Kooning, Gorky, Kline, Louis, Still et bien d'autres.

Ton exposition à Art & Essai s'est construite au regard de discussions que nous avons eues au sujet d'artistes du mouvement Supports-Surfaces. J'aimerais avoir ton point de vue – en tant qu'artiste américain – sur les productions d'André Valensi, Patrick Saytour, Noël Dolla ou encore Claude Viallat⁶... Pourrait-on aussi évoquer le magnifique travail d'Helen Mirra, qui est née à Rochester (État de New York) tout comme toi, et dont une toile est présentée, dans la project room de l'espace, en parallèle de ton exposition ?

Depuis ma rencontre avec le mouvement Supports-Surfaces il y a près de 20 ans, je suis toujours resté connecté d'une façon ou d'une autre aux aspects physiques et conceptuels de leur travail. Ces artistes ont en commun une approche très poétique de l'espace et des matériaux qui m'a toujours touché et qui, à mes débuts, m'a peut-être même encouragé à explorer les difficultés apparemment insurmontables de la présentation. Éventuellement, cela m'a conduit à interroger à un niveau plus ontologique la relation entre l'objet et son système de support. Par exemple, devant une œuvre de Viallat j'observe où et comment il accroche le travail au mur et comment ces décisions peuvent sous-tendre un effondrement potentiel de l'œuvre. On trouve chez chacun de ces artistes une affinité pour l'instabilité et je pense que c'est

ce qui rend le travail si captivant, car l'esthétique générale de leur œuvre implique aussi une certaine impermanence. C'est peut-être cet aspect-là que je trouve si convaincant dans le travail d'Helen Mirra. Qu'elle manipule le son, la performance, la peinture ou la sculpture, son œuvre semble suspendue à un support invisible, qui est évasif et offre ainsi au spectateur un espace de réflexion attentif et souple.

Nous avons à nouveau le plaisir de pouvoir collaborer avec le Musée des beaux-arts de Rennes qui te consacre un *polder* dans ses collections permanentes – je remercie d'ailleurs ici vivement Jean-Roch Bouiller. Lors de ta première venue à Rennes, nous avons eu un moment privilégié dans les réserves du musée avec Guillaume Kazerouni, responsable des collections d'art ancien. Comment as-tu réfléchi la sélection des œuvres présentées au Musée – je sais que tu es extrêmement précis dans les choix que tu opères ?

Ce choix était basé à la fois sur le contexte et sur ce qui était disponible. Idéalement, je voulais présenter un groupe d'œuvres qui se confronteraient et se contrediraient, tout en reflétant quels ont été mes centres d'intérêt principaux ces dernières années.

Enfin pour conclure, question tonitruante : il m'intéresserait de savoir si tu penses, à l'instar d'Henry Miller, que *peindre c'est aimer à nouveau*⁷ ?

C'est en effet costaud. J'ai toujours trouvé Henry Miller très divertissant. Il m'est pourtant un peu pénible d'appréhender l'image idéaliste de la vie intérieure du peintre qu'il évoque. C'est le type de mirage que l'on trouve souvent dans les contes de fée ou les sagas hollywoodiennes, dans lesquelles la folie dévore bientôt l'artiste passionné et torturé et il ne lui reste finalement peut-être qu'une seule oreille. Si elle est pratiquée avec intégrité, urgence et constance, la peinture ne peut que générer des résultats positifs. Mais elle n'est ni glamour ni instantanément magique ! Au contraire, c'est le genre d'entreprise qui nécessite inévitablement une grande dose de sacrifice, d'isolation et de confusion. D'un autre côté, elle a aussi le potentiel de révéler l'intimité et la subtilité du quotidien et en même temps d'exposer les problèmes (et les bienfaits) de l'existence.

—

1. Pierre Hadot, *Le voile d'Isis, Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 131.

2. Cf. Liam Everett, *Without an Audience*, Catalogue monographique : Altman Siegel, San Francisco / kamel mennour, Paris/London, 2018, p. 77-89.

3. Daniel Buren, « Entretien avec John Cornu », in *Daniel Buren, Les Écrits, Volume 2 : 1996-2012* (sous la direction de Marc Sanchez, CNAP), Paris, co-éd. Flammarion & CNAP, 2012, p. 1350.

4. Michael Heizer cité par Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993, p. 277.

5. Paul Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 2006, Folio Essais, p. 11.

6. Force est de reconnaître qu'une once de parité dans ce mouvement artistique eût été bienvenue.

7. Cf. Henry Miller, *Peindre c'est aimer à nouveau, suivi de Le Sourire au pied de l'échelle*, Paris, Edition Buchet/Chastel, Collection Le Livre de Poche, 1962/1971.

•

Né en 1973 à Rochester (État de New York–USA), **Liam Everett** vit et travaille à San Francisco, en Californie.

Liste des œuvres exposées :

1. **Untitled (ratna samphel), 2019**

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 47 cm

Untitled (chakril), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 41,9 cm

Untitled (drangjor rilnag), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 47 cm

Untitled (tsajor), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 41,9 cm

Untitled (yunying), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 47 cm

Untitled (mangjor), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 40,6 cm

Untitled (tso-tru dashel), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 40,6 cm

Untitled (jumar), 2019

Encre, huile, acrylique, sable, alcool sur toile de lin 62,9 x 47 cm

3. **Untitled (standing-floor), 2019**

Installation. Bois, encre, sel, alcool, terre, lumière, sable 250 x 405 x 747 cm

4. **Untitled (nabi), 2019**

Encre, acrylique, sel, alcool sur tissus, montés sur châssis 228,6 x 203,2 cm

5. **Untitled (kipepeo), 2019**

Encre, acrylique, sel, alcool sur tissus, montés sur châssis 228,6 x 203,2 cm

© Liam Everett

Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London

•

L'exposition « Get up with it » de Liam Everett est organisée en partenariat avec le Musée des beaux-arts de Rennes, qui présente à cette occasion un *polder* dans ses collections permanentes du 6 octobre au 10 novembre 2019. Elle est réalisée avec le soutien de kamel mennour, Paris/London.

