

CETTE TRANSCRIPTION DOCUMENTE UNE PARTIE D'UNE DISCUSSION  
ENTRE MIKE KELLEY, PAUL MCCARTHY ET MARIE DE BRUGEROLLE,  
QUI S'EST TENUE À LA SECESSION DE VIENNE, LE 17 SEPTEMBRE 1999.

TRADUIT DE L'AMÉRICAIN PAR BÉNÉDICTE DELAY.

Mike Kelley : Mes premières performances, réalisées au début des années 1970 alors que j'étais étudiant à l'Université du Michigan, étaient principalement basées sur de mauvaises interprétations des photographies documentant les performances de Joseph Beuys. Une de mes performances était présentée dans une pièce, à l'instar d'une sculpture. Il n'y avait pas d'audience. Les gens allaient et venaient. J'étais allongé sur le sol, sous une sorte de bâche plastique circulaire et j'émettais un son grave et sifflant qui était très amplifié. Je portais un masque à tête de poisson que j'avais fabriqué moi-même et que les spectateurs ne voyaient pas. Je pense que je m'intéressais davantage à l'aspect sonore de cette pièce ; dans un sens, je la concevais comme une performance musicale. J'avais été influencé par la poésie bruitiste de Schwitters et des autres Dadâistes et Futuristes. J'ai détruit toutes les œuvres de cette période.

Marie de Bruggerolle : Donc il n'en reste aucune trace, aucun document ?

MK : Non, je n'en ai conservé aucun résidu et je ne les ai pas non plus documentées. J'étais intéressé par les sculptures de Jannis Kounellis où il utilisait des animaux vivants. Sans les animaux, les sculptures étaient incomplètes. C'était ma façon de voir les choses. En mon absence, la sculpture n'existait plus.

MB : N'y a-t-il pas aussi, dans votre travail, l'influence de Raymond Roussel ?

MK : Cela est venu plus tard, après que je me suis installé en Californie en 1976 et que j'ai commencé à travailler avec des artistes/professeurs à Cal Arts. Parler de mon travail dans le contexte de l'école m'avait amené à considérer le fait de parler comme une performance en soi. J'aimais beaucoup le travail de David Antin<sup>1</sup>, qui débattait des exposés improvisés comme forme de poésie. Mon intérêt pour les complexités du langage parlé, pour sa nature non linéaire, m'a conduit à m'intéresser à des auteurs tels que Raymond Roussel, qui jouaient avec le langage. Je m'intéressais également au théâtre "post-Brechtien" de Richard Foreman, et à la "comédie structurale" de Michael Smith. J'adorais les performances de Smith ; je l'ai rencontré au début des

<sup>1</sup> Après avoir publié et traduit de nombreux ouvrages scientifiques, et notamment mathématiques, David Antin a mené depuis les années 1960 une activité de poète, de critique d'art et de performer.

années 1970 et par son intermédiaire, je me suis familiarisé avec la scène new yorkaise des performances post-structurales – le travail de gens comme Stuart Sherman et John Zorrì, qui, à l'époque, faisaient tous les deux des performances abstraites et intimistes. J'étais très attiré par les travaux où le langage, le son et le mouvement étaient traités à égalité. C'est pour cela que, lorsque je suis arrivé à Los Angeles, j'ai été si impressionné par le travail de Guy de Cointet<sup>2</sup>. Voilà, c'est ainsi que j'en suis venu à utiliser le langage comme je l'ai fait.

**MB :** Dans le travail de Guy de Cointet, on retrouve aussi un grand intérêt pour Raymond Roussel et les objets, les décors deviennent autant de personnages ; il y a comme une humanisation (ou une personification ?) des objets dans son travail comme dans le vôtre.

**MK :** Bon, j'ai tendance à y penser de façon plus abstraite. Je ne me rappelle pas vraiment que Guy de Cointet ait utilisé la personification à ce point en ce qui concerne son emploi des accessoires. J'avais l'impression que ses accessoires, du moins ceux qui étaient abstraits et géométriques, étaient analogues aux phonèmes de langage – ils étaient des phonèmes visuels, des formes primordiales. Il employait le langage de façon abstraite. Dans ses dessins aussi, il se servait des formes de lettre de manière abstraite, graphique – mais de temps en temps, il les arrangeait en mots et phrases reconnaissables. C'était la même chose avec ses performances ; il jouait également de la tension abstraction/représentation. Les objets abstraits étaient traités de façon très naturelle, exactement comme des objets fonctionnels, des meubles par exemple. Ainsi, sur la scène, l'ensemble révélait simultanément des significations contradictoires en étant à la fois forme abstraite et objet fonctionnel. C'est ce qui différenciait le travail de Cointet du théâtre moderniste abstrait traditionnel. À première vue, les performances de Guy de Cointet s'apparentaient à des pièces de théâtre : des acteurs en interaction parmi des décors évoquant des

scènes d'intérieur ; ils avaient quelque chose de dramatique. Mais, naturellement, ce n'était pas ce qu'elles étaient. Il était particulièrement fort pour opposer les qualités abstraites/formelles de la scène, un signe du style contemporain surtout remarquable dans les costumes portés par les actrices. C'est ce qui rendait son travail tellement contemporain. Il avait un véritable génie pour cela. Plus tard, en voyant le travail sculptural de Haim Steinbach, je me suis rappelé les mises en scène de Cointet. Les mêmes sortes de tensions qui sont à l'œuvre dans le travail de Steinbach entre le traitement formel de l'étagère abstraite et les associations culturelles évoquées par les éléments de design des divers objets quotidiens qui y sont posés dessus, étaient présentes dans les pièces de Guy de Cointet – bien que de façon intensifiée, puisqu'elles existaient dans la durée et qu'elles étaient adaptées pour la scène.

**Paul McCarthy :** Il y a un point commun entre Mike et moi dans la mesure où nous utilisons tous les deux des poupées et des peluches dans notre travail... On se sert d'objets similaires mais de façon différente. Dans une de mes performances, je m'adressais à un spectateur, incorporé dans la pièce, un peu comme un accessoire – donc la séparation entre objet inanimé et objet animé n'était pas claire. Dans une de mes dernières pièces des années 1970, j'ai réalisé un "objet humain" sur lequel le spectateur était invité à fantasmer jusqu'à ce que l'objet inanimé devienne comme un personnage. Quand on parle assez longtemps de représentation, on finit par se convaincre soi-même.

**MK :** Dans mes performances, l'usage du langage – la poétique, le "système de croyance", définissait les objets comme des êtres animés ou inanimés et cela variait tout au long de la pièce. Les mêmes objets pouvaient très bien représenter différentes choses ou différents concepts selon les phases de la performance ; le flot du langage transformait la nature de leur "réalité". Je trouvais les performances de Matt Mullican des années 1970 et du début des années 1980 très intéressantes. Son travail est dans la veine structurale, néanmoins il est prêt à aborder la pensée "mythique". Dans une de ses performances, il traitait un morceau de bois comme une personne<sup>3</sup>, pendant toute

<sup>2</sup> Guy de Cointet, né en 1934 à Oran, quitte la France en 1967 pour New York, où il est assistant de Larry Bell, avant de se rendre à Los Angeles où il vivra jusqu'à sa mort en 1983. Il réalise à la fin des années 1960 plusieurs éditions où se formalisent des recherches poétiques et typographiques, qui l'amèneront rapidement à la performance. Celles-ci introduisent une forme de théâtralité : narration, décors... et reposent sur des jeux de langage et des interactions entre acteurs et objets (souvent des volumes inspirés de l'art minimal, qui, en tant qu'accessoires manipulables, acquièrent une forme de personification) (N.d.l.R.).

<sup>3</sup> Matt Mullican, *Sleeping Child*, 1973 (N.d.l.R.).

une année je crois. C'était un exercice prolongé de personnalisation. La durée d'une telle pièce porte la notion de personnalisation bien au-delà d'un simple spectacle de marionnettes. J'imagine qu'un tel exercice a la capacité d'altérer radicalement le regard que l'on porte sur le moindre objet et de faire prendre conscience des relations entre objets.

PM : Dans la pièce que j'ai faite, l'"objet humain", il y avait un fourneau, on cuisinait quelque chose et on donnait à manger à l'objet inanimé : une boîte avec une bouche, et on lui parlait. À l'époque, cette œuvre avait été perçue comme ayant un lien avec le travail de Guy de Cointet. Mais cette œuvre était bien plus sculpturale.

MB : Le fait que l'objet soit doté de qualités humaines me rappelle Guy Debord qui disait : "dans une société où les objets adoptent des qualités humaines, les humains adoptent des qualités d'objets..."

MK : Toutes les sociétés ont des totems et des idoles.

MB : Mais pas de façon consciente, comme les Tamagochis...

MK : Je ne vois pas tellement de différence entre ça et jouer à la poupée. La seule différence consiste dans le degré de croyance qui est investi dans l'acte de personnalisation.

PM : Les humains prêtent des qualités humaines à des objets inanimés pour comprendre, trouver un sens, et donner un sens au monde. Lorsque les gens sont objectivés, on a affaire à des structures de classe et de pouvoir. Dans un cas, il est question de signification, dans l'autre il est question de pouvoir.

MK : Si l'on voit cela d'un point de vue marxiste, matérialiste, post-religieux – le monde qui nous entoure est matière, et nous aussi – on peut s'objectiver. Cette attitude est très présente dans les performances minimalistes – quelques-unes des pièces dansées associées à la Judson Church<sup>4</sup>, par exemple. Dans ce que j'appellerai les

4 En 1962, le Judson Dance Theatre s'établit au Judson Memorial Church à Manhattan pour présenter le travail expérimental de jeunes chorégraphes. Le JDT et l'art minimal et conceptuel entrent pendant plusieurs années des relations d'influences mutuelles. Parmi les chorégraphes qui prirent part au JDT figurent Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Lucinda Childs... (N.d.l.R.).

performances "post-minimalistes", l'idée est politisée, comme dans les premières œuvres corporelles de Chris Burden ou de Vito Acconci, qui sont moins purement formelles et permettent des lectures socio/politiques. Il y a également une composante psychologique dans l'acte de personnalisation ; Freud raconte comment les enfants voient tous les objets autour d'eux dotés d'une âme qui réfléchit leur propre vue narcissique du monde. Tout ce qui les entoure leur renvoie leurs propres désirs. Ce n'est guère différent chez les adultes, seulement un peu moins direct.

PM : Ma première réaction par rapport au minimalisme a eu lieu à la fin des années 1960 : j'ai fait des objets d'apparence minimaliste, mais en fait il s'agissait d'objets creux.

MK : Était-ce une réponse à Michael Fried ?

PM : Je savais que les structures de Donald Judd ou de Tony Smith étaient des boîtes, mais elles étaient décrites comme des essences, comme une réduction à l'essence. Leur vide n'était jamais décrit comme étant lui-même l'essence. La boîte était la façade d'une essence. J'ignorais tout de Fried à l'époque.

MK : Je suppose que ce que tu appelles "façade", est ce que Fried entendait par "théâtralité", qui, à ses yeux, était une qualité négative. Mais c'est exactement pour cette raison que j'aimais tant certaines œuvres sculpturales de Nauman. Lui, et des artistes comme Alice Aycock, ont produit une sorte de "minimalisme psychologisé". Cela abordait l'architecture – une association dont le minimalisme voulait réduire l'importance.

MB : Vous avez tous les deux utilisé des "objets chargés" d'une façon assez religieuse.

PM : Mes parents étaient mormons et catholiques...

MK : J'ai été élevé dans la religion catholique. Quand j'étais jeune, je pensais que l'art pouvait être un substitut matérialiste de la religion, que tout le plaisir de l'activité rituelle pouvait être remplacé par l'activité – non mystique – artistique. Je pensais que l'art pouvait être une sorte de "religion psychologique". J'adorais les aspects spectaculaires

laires et ritualistes de la religion et je les ai recherchés dans d'autres domaines : dans l'art, dans les rituels de la culture pop comme la musique rock, dans l'extravagance du style de vie hippie, dans la politique. Mais je m'oppose loyalement à toute prétention mystique dans les œuvres d'art. C'est pour cette raison, par exemple, que j'ai éprouvé une telle répulsion la première fois que j'ai vu une performance d'Hermann Nitsch. J'ai pensé qu'il y avait trop de parallèles avec la symbolique de la messe catholique ; c'était de l'art "mystique". Je n'ai pas le même problème avec le travail d'Otto Mühl, qui me paraît moins sublimé.

MB : Pensez-vous que vos performances aient un aspect cathartique ?

MK : Peut-être, au niveau psychologique, mais ce n'est pas pour cette raison que je les ai produites à l'origine. Je ne considère pas du tout mon travail comme étant expressionniste, comme reflétant mes états d'âme. Je déteste tout particulièrement les œuvres (ce que j'appelle "l'art Tarzan") qui adoptent des rituels de cultures dites "primitives" ; l'évocation "moderne primitive" des rites tribaux par exemple. Pour moi, de telles œuvres ne sont que des échappatoires. La culture contemporaine est déjà tellement ritualisée, pourquoi en revenir à d'"anciens" paradigmes culturels ? Et j'ai tendance à ne pas aimer les œuvres d'art qui utilisent des matériaux qui sont trop "chargés", comme la cire d'abeille ou le sang. Ce sont des matériaux qui ont été déjà tellement exploités à des fins symboliques par diverses religions, que je n'ai plus aucune envie de les voir. À mon avis, les artistes doivent créer des contre-rituels qui reflètent la culture dans laquelle ils habitent. Je ne concevais pas les peluches, par exemple, comme étant des "objets chargés" – je pensais qu'elles faisaient partie des objets banals, ordinaires. Je n'ai pas réalisé à quel point elles étaient chargées jusqu'à la réaction du public que j'ai reçue à leur sujet.

MB : Est-ce pour cela que le mot "kitsch" vous énerve autant ?

MK : Lorsque les gens emploient le mot "kitsch" en parlant de mon travail, c'est parce que j'ai utilisé des matériaux associés aux classes moyennes et inférieures – des matériaux artisanaux par exemple. Mais il n'y a aucun matériau qui soit de façon inhérente "haut" ou "bas". De telles valeurs sont déterminées par le contexte. J'aime jouer à modifier l'emploi des matériaux et des contextes ; je ne suis pas

intéressé par le fait de faire "monter" des matériaux ordinaires – par la glorification de la camelote. Lorsque Greenberg a écrit sur le kitsch, il a employé le mot de manière très spécifique : une chaise qui était peinte en doré pour imiter une chaise réellement fabriquée en or était kitsch – il s'agissait d'une imitation bon marché d'une chose de grande valeur. Une telle attitude révèle un investissement dans le "vrai", dans une valeur fixe. Mais il n'y a pas de valeur fixe en art ; sa valeur est déterminée par la culture. Je ne pense pas que l'art soit le meilleur endroit pour aborder les notions de réalité. L'art est la science de la visibilité ; ses préoccupations sont liées aux problèmes de la représentation. C'est ainsi qu'en art, il est peut-être davantage question de la façade que de la vérité.

MB : Vous avez donné votre définition de "camp" (style efféminé et maniéré) comme "une manière d'approprier un élément des médias pour le subvertir."

MK : Oui, "camp" est une utilisation ironique d'une image de médias – mais bien sûr, il y a différents degrés de "camp". Quelquefois, on l'utilise à des fins critiques et d'autres fois, seulement pour s'amuser.

MB : C'est une stratégie.

MK : Oui, une stratégie. On confond souvent les termes "camp" et "kitsch" et ils sont utilisés indifféremment, pourtant ils ne veulent pas dire la même chose. Traditionnellement, "camp" a été associé à la subculture gay. C'est une stratégie où les images de la culture dominante sont reformates pour correspondre aux désirs de ce groupe périphérique. Mais je doute que l'on pense encore à ce terme comme étant nécessairement lié à la communauté gay. On peut voir que quelqu'un, avec une sensibilité "camp" puisse se délecter du fait qu'une image représentant une valeur dominante soit devenue kitsch, qu'elle ait perdu de sa valeur. Ce fait représente symboliquement la dévaluation du système des valeurs dominantes dans sa globalité. Par ailleurs, le fait qu'une image ait perdu de sa valeur dans un système, permet sa coopération et sa redéfinition par un autre système opposé.