

Trisha Donnelly.

Bruce Hainley : Dans un élan de masochisme, j'ai relu *La sculpture dans le champ élargi* de Rosalind Krauss – un essai fort utile en son temps, mais qui n'apporte guère d'éclairage sur le nôtre. Je ne pense pas qu'il détourne (voilà un terme qui me semble aussi démodé qu'un passe-cassette) ou qu'il remette en cause l'idée de « sculpture » en tant que concept utile. Il n'est peut-être pas utile de décrire Trisha Donnelly comme une « sculptrice », mais, ses préoccupations étant d'ordre spatio-temporel, elles sont particulièrement sculpturales. Ses ondes radio deviennent des ondes de choc ; le séisme est son espace familial.

*Conversation entre
Bruce Hainley
et
Stéphanie Moisson,
traduction
Patrick Hersant,
photographie*

Stéphanie Moisson. Stéphanie Moisson : Désolée de répondre si tard... À vrai dire, votre mail est allé directement dans la boîte de courrier indésirable. À croire que les mots « Rosalind Krauss » ont le même effet qu'un spam pornographique. Relire Rosalind Krauss... ça a l'air excitant, comme une nouvelle forme de perversion. Pour ma part, j'ai tenté récemment de relire Jean-François Lyotard, cette grande figure de l'intellectuel, si profondément ennuyeux, qui pendant vingt ans a joué en France un rôle assez comparable à celui de Krauss dans le monde anglo-saxon. La « nouvelle » critique était alors perçue comme une véritable invention, mais elle n'est d'aucun secours pour comprendre le contemporain : elle ne dit rien de la manière dont la pratique de l'artiste aborde le présent, l'économie, la violence, la copie, le sexe, l'hystérie, l'original authentique, la référence, les pères et les mères. Il se passe aujourd'hui quelque chose qui n'est ni nouveau ni ancien – la perspective « present continuous past » semble révolue. On est dans une discontinuité permanente, qui est probablement à la source

du travail le plus intéressant du temps présent : quelque chose que l'on ne peut identifier, qui se situe quelque part entre Sturtevant et Trisha Donnelly. La lecture de Lyotard est très décevante. Son exposition Les Immatériaux avait fonctionné pour moi comme potentialité plutôt que comme modèle. J'ai découvert récemment que ce projet n'était pas si visionnaire, dans la mesure où il englobait en partie les conventions de l'époque. Il y a quelques jours, dans le cadre de mon école utopique, Olivier Mosset a donné une conférence sur le formalisme greenbergien, le structuralisme et les théoriciens poststructuralistes. C'était bien trop ambitieux, ou trop naïf, et nous avons rapidement compris que tous ces concepts sont creux, abstraits, et ne fonctionnent plus comme systèmes de significations. La question reste ouverte : comment trouver une nouvelle structure critique, plutôt qu'un organisme, où le sens serait déterminé comme faisant partie d'un système de substitutions ?

Vos propos éveillent en moi de profonds échos, comme si j'étais un diapason qui viendrait frapper l'acier trempé de votre pensée. Mais je me demande si c'est là une structure nouvelle, précisément, car le structuralisme et le poststructuralisme ont incité trop de gens à prendre appui sur la pensée d'un autre, au lieu de penser par eux-mêmes ; les structures sont trop souvent devenues des prisons, ou des sièges sociaux, alors qu'elles étaient au départ des énergies libératrices visant à radicaliser le désir. Ce devoir, à supposer qu'il incombe à la critique, doit-il être le problème clairement stabilisé – et génériquement défini – du « critique » ? L'art et l'écriture ne doivent-ils pas se situer par-delà toute critique ? Je suis persuadé que cette nouvelle entité (notre question ouverte), quelle qu'elle soit et quoi qu'on en attende, aurait à choisir pour modes d'intellection le fictif comme le poétique, l'abstrait comme le non-narratif ; aurait à lycanthropiser la critique à coups de crocs, sous la pleine lune de l'hybride. Ce serait un non-lieu, une adresse toujours provisoire, un entre-deux

d'où l'on pourra terroriser le système. Une écriture autoréflexive et des auteurs autoréflexifs, soucieux de laisser le sens dériver ou glisser, devront remettre en question la forme et les formalisations comme productrices de sens ; essayer de faire face à ce que vous appelez « quelque chose que l'on ne peut identifier, qui se situe quelque part entre Sturtevant et Trisha Donnelly », et qui doit trouver le moyen de réduire le massacre numérique, puisque l'instantanéité n'est plus assez immédiate ou rapide, avec une pause ou un non-lieu, une oasis – un mirage ? – pour la contemplation, d'où nous serons à nouveau rejetés dans notre agitation contextuelle. En raison de la discontinuité ou du désordre permanents, ce « quelque chose » exige peut-être tout autant une quête « vers l'avant », vers le futur, que le dépoussiérage de méthodes ayant trop longtemps séjourné au grenier. Il est impossible de tout embrasser d'un seul regard, certes, mais l'observation sera sans doute démultipliée comme les facettes sur les yeux d'une mouche. La pièce qui a fait connaître Donnelly, cet *Untitled* (2005), qui se construit et se déconstruit, construit et déconstruit le site qui l'entoure, ainsi que *The Redwood and the Raven* (2004), cette série de 31 photographies en noir et blanc exposées une à une, jour après jour, et représentant les gestes statiques d'un mystérieux personnage féminin en train de danser, me semblent être des œuvres clés dans la mesure où elles exigent une activation de ce qui (en apparence) n'est pas là pour devenir ce qu'elles sont et pour que tout (l'œuvre, son contexte, notre représentation) ce qui est, enfin, puisse être interrogé. Dans ces sculptures (malgré le recours au son et à la photographie, le terme le plus approprié me semble être celui-là), Donnelly déploie l'histoire (de l'accompagnement musical de la croyance ou du rituel ; de la danse moderne et de sa silhouette) à seule fin de projeter le présent dans l'avenir – le corps et l'esprit y rencontrent leur propre absence.

— *Tout ce que vous dites là est étonnamment proche de mes propres convictions et de l'endroit exact où je me situe aujourd'hui – un moment d'hystérie productive qui déborde l'écriture, la construction d'expositions et le discours critique.*

J'appartiens à une tradition dominée par le langage et par le livre en tant qu'institution – l'institution du savoir. Or, la seule issue, les seules lignes d'écriture que je perçois se trouvent à l'extérieur du texte et de la fiction linéaire. La seule chose qui m'importe actuellement est de découvrir ce qui se passe à l'intérieur de la parole, de la voix, de l'expression orale. Les œuvres les plus fortes (et les plus contemporaines) sont celles qui racontent leur propre histoire, dessinent leur propre cartographie, relient entre eux des récits qui sont autant de lignes de fuite, s'éloignent de l'objet et du sujet de l'œuvre pour le perdre de vue. Des œuvres qui échappent à la description et à la vérification, qui libèrent la parole. Quand j'entends le discours sans concession d'un Lacan, par exemple, je sais bien que j'ai affaire à un penseur influent, mais il y a plus que cela : je me retrouve prise dans le cercle révolutionnaire de l'une des créations qui ont fondé mon rapport à l'art et à l'histoire (fût-ce de manière un peu comique), et donc, aussi, au présent. J'ai tout récemment confié à Trisha que j'étais foncièrement incapable de m'ajuster à ce nouveau monde de l'art, qui ne se définit guère que par une révoltante logique de service (public ou privé) et par la médiocrité de campagnes marketing plus ou moins efficaces – peu importe le format ou l'institution, peu importe que cela procède ou non d'une bonne intention. Dans ces conditions, il est impossible pour moi (et pour d'autres, je suppose) de créer des espaces et des expériences allant au-delà de la valeur consumériste d'une « propriété culturelle ». Je me sens de plus en plus bête et en porte-à-faux devant cette réalité – mais ce n'est peut-être pas là un si mauvais point de départ. Ce qui me frappe chez Trisha (et chez d'autres artistes, comme Pierre Joseph par exemple), c'est sa conscience aiguë de la fragilité de ce système cloisonné. Elle semble avoir pris conscience, très tôt, de ce que le



développement de la pensée est soumis à l'obligation d'inventer. Elle a ressenti combien il était épuisant pour un artiste d'avoir à produire des formes originales, ou des formes qui rompent avec les formes qui précèdent – la notion même d'originalité étant le fruit d'une stratégie de domination. Dans de telles conditions, l'art n'est plus en mesure d'exprimer la moindre liberté. La rupture avec l'ancien, avec l'histoire, loin d'être une conséquence de la liberté de choix, procède en réalité d'une faculté d'adaptation aux règles permettant d'assurer la bonne marche de la machine culturelle. La force et la simplicité de cette affirmation, de cette remise en question, se retrouvent dans la clarté et dans la précision des propositions de Trisha – dont la plupart m'ont été décrites par une tierce personne. Où qu'elle se trouve dans ses vagabondages, ses erreurs, sa désertion, elle abordera toujours avec la même cohérence la question du savoir et de sa disparition, celle aussi de la production (ou plutôt de l'incertitude) de la forme et du langage. Elle saura voir, avec toute la joie et l'anxiété que cela suppose, que derrière ce vide, il n'y a rien – ce qui n'est pas rien, après tout. À partir de là, il lui faudra imaginer un contrat qu'un autre acceptera de signer. Cette idée de contrat est cruciale à mes yeux ; c'est le grand enseignement du sadomasochisme, que je tiens pour la forme la plus sophistiquée de création et d'existence.

Vos initiales signent déjà le contrat « S. M. » – ou alors, c'est le sadomasochisme qui vous donne déjà un nom et des initiales (un « vous » qui devient moi). Un tel contrat exigerait que le personnel figure sur les pointillés et que les signataires soient observés par l'érotique – et par tout ce qui l'accompagne : l'émotionnel, l'autodestruction de la copulation, le mélo, la prise de risque qui se réduit peut-être à rien, une séparation, rien de plus qu'une aubade. Le contrat, en tant que forme et/ou en tant que concept, précède toute personne susceptible de le signer ; on a beau y ajouter des codicilles *ad hoc* – où peuvent advenir la libération et la création –, on se retrouve pris dans une relation qui nous précède et qui nous survivra. Ce « quelque chose » que nous appelons de nos vœux prendra peut-être la forme séduisante d'un érotisme. Je me rappelle un koan de Paul de Man, perdu dans une note de bas de page d'un texte posthume (il faudrait prêter une plus grande attention aux morts-vivants ; la peinture, par exemple, n'est jamais morte, n'a jamais été morte, ce qui ne veut pas dire qu'à certains moments certains de ses clans ne sont pas devenus des morts-vivants) : « Loin d'être une version supérieure de l'expérience sensorielle, l'érotique est une figure qui rend cette expérience possible. Nous ne voyons pas ce que nous aimons, mais nous aimons dans l'espoir de confirmer l'illusion que nous voyons bien quelque chose. » Confirmer des illusions – à la fois celles qui confirment et celles dont on confirme qu'elles sont illusives – ne revient nullement à abandonner le réel ou les conséquences, joyeuses ou terribles, de la réalité. La passion. Tout repose sur l'opposition entre amour et espoir : l'amour contractuel au même titre que tout ce qui, par essence, échappe au contrat, l'amour qui confirme l'illusion de (ou devient) notre explication.

— Vous évoquez un texte antérieur (mes initiales) qui n'a cessé de gagner en importance avec le temps. De fait, je pense que tout est question de langage, d'étiquettes. Pour rendre compte de cela, j'ai décidé par exemple d'intituler mon dernier livre *Stéphanie Moisdon*. C'est un reportage indirect sur la structure proprement masochiste de ce monde de l'art, un monde soucieux de créer de nouvelles juridictions à seule fin de se soumettre plus encore à la contrainte, à la souffrance et au plaisir. Du fait de nos connexions avec l'art et ses instances dirigeantes, nous devons sans cesse affronter la cruauté, ainsi que des rapports à l'argent, au pouvoir et au désir qui sont ancrés dans un va-et-vient permanent (et épuisant) entre domination et soumission. Quand je pense à Trisha, je vois Catherine II de Russie. Le travail de Sturtevant a un aspect

criminel, et on pourrait relire toute la philosophie politique de Sade à la lumière des mécanismes du savoir et de la transmission au sein des institutions culturelles. Pour revenir sur la notion de contrat : pris dans leur ensemble, tous les contrats que j'ai reçus ces dernières années – en provenance de musées ou autres institutions – font le portrait choquant de cette violence ordinaire. Passons sur les textes eux-mêmes, écrits dans une langue aussi hideuse que vulgaire, dont l'opacité volontaire a des visées multiples : amener le signataire à abandonner ses droits inaliénables, lui faire porter seul le poids de tous les engagements, le déposséder de son travail et de son nom, susciter en lui un tel dégoût des autres qu'il finit par renoncer à tout échange et à tout rapport non protégé (c'est-à-dire sans avocat). Mais les institutions et le marché ne sont pas seuls responsables : voyez avec quel mépris les élites intellectuelles considèrent le rôle (maudit) de l'économie. Si les artistes, les critiques et les penseurs voulaient bien prêter leur intelligence et leur insolence à l'administration, on assisterait peut-être à l'avènement d'une nouvelle société, affranchie de ce médiocre et pathétique système de domination. Guy Debord a compris mieux que personne la valeur conceptuelle de cette juridiction, en intégrant la forme et le contenu du contrat dans une remise en question globale et critique du droit d'auteur. Au passage, je vous conseille de lire le petit livre intitulé *Des Contrats*, publié peu après la mort de Debord en 1995. Il y dévoile les contrats signés avec le producteur de cinéma Gérard Lebovici. Ceux-ci étaient conçus selon un modèle visionnaire qui jouait sur le sens des mots « droit » et « devoir », ainsi que sur la répartition des prérogatives entre l'auteur et le producteur. Toutes les obligations sont réservées à Lebovici ; Debord ne s'engage absolument à rien. Lebovici doit payer Debord, mais Debord n'est même pas tenu d'honorer ses engagements. Voilà un exemple parfait de la manière dont on peut abandonner l'idée de contrat au profit de l'idée de don, qui se trouvait au cœur de la complicité unissant Debord et Lebovici – et qui constitue le fondement même de la passion. La passion est incapable de calcul, et en cela elle échappe à tout contrat. Les artistes qui m'intéressent aujourd'hui sont ceux qui, sans jamais calculer, sont conscients des mécanismes de domination et de contrôle ; qui savent que l'art, dans une large mesure, est devenu le théâtre d'un rapt douteux, où toutes sortes de matérialités – bonnes ou mauvaises, claires et illégitimes – ont la productivité pour seule et unique règle ; qui comprennent que l'art a invalidé le discours des naïfs (« pour moi, l'art, c'est ça »), des professionnels (« selon moi, l'art doit être produit de telle manière ») et des critiques éclairés (« voilà comment on crée une esthétique de l'art »). Derrière l'hostilité ou la curiosité exaspérée d'un secteur professionnel, on trouve bien souvent un désir de contrôle. L'hystérique cherche un maître à commander. L'artiste est celui dont on attend qu'il manifeste sa maîtrise en disant la vérité. Non parce qu'on aurait besoin d'une vérité nouvelle, ou parce qu'il faudrait faire de la vérité une réalité, mais parce qu'il faut bien que quelqu'un se sacrifie pour la dire. Ce n'est qu'avec ce type d'artistes que je peux encore jouer (ce qui exclut d'emblée les malins et les cyniques) : ceux qui jouent le jeu, qui se comportent comme s'ils n'entendaient rien à ce rôle de maître que chacun leur assigne. Qui semblent jouer le rôle du maître, mais un maître qui nierait l'être. Comme un maître d'école disant à ses élèves stupéfaits que « la vraie vie, c'est autre chose ».