



Karin Schlageter



CONVERSATION PIECE 2



Mathieu Buard





2

Karin Schlageter



Bonjour Mathieu, en principe j'aurais du m'entretenir avec Gallien Déjean ainsi que le souhaitait Shuhô, la précédente personne que j'ai interviewée. Gallien n'étant pas disponible, il m'a recommandé de me tourner vers toi...

En quelques mots, Mathieu Buard, en tant que professeur d'arts appliqués et commissaire d'exposition indépendant, tu fais des va-et-vient réguliers entre les métiers d'art et l'art contemporain.

Oui, et puis vous êtes dans la négation du white cube. Les dernières éditions de votre cycle d'exposition « Outre » ont toutes eu lieu chez quelqu'un.

Ou encore des prises électriques.



Mathieu Buard

3

Oui, ou plus précisément entre la mode, le design et l'art contemporain. Pour moi, ce n'est pas dissocié, c'est une forme globale. Les postures du décorateur ou de l'ensemblier par exemple m'intéressent beaucoup. Quand un collectionneur a des œuvres d'art et des œuvres de design chez lui, tout ça n'est pas mis sur le même plan, mais tout ça est mitoyen, tout ça se côtoie allègrement. Dans le fond, je suis plutôt du côté de l'œuvre d'art ou de l'objet de design dans un intérieur que du côté du musée. Le musée a un rôle important, je ne suis pas en train de défendre la position contraire, mais ce qui m'intéresse au titre de commissaire, de designer ou de conseil - quand je bosse chez Hermès pour les vitrines par exemple - c'est ce que je fabrique. Le fait de faire se rencontrer l'univers de l'art contemporain avec l'univers de la mode, de la broderie. De faire en sorte que tout un tas d'éléments se rencontrent et convergent. Ce que j'adore faire, c'est fabriquer des univers. Et c'est ce qu'on fait avec Joël il me semble

Note : Mathieu Buard et Joël Riff collaborent ensemble à des

expositions depuis 2010.

Oui absolument, mais ce n'est pas la négation du white cube, on prend acte que ça existe mais ça ne nous intéresse pas. Je n'ai rien contre une exposition dans un white cube, d'ailleurs ça nous amuserait d'en faire une, je ne sais pas comment on s'en sortirait... Mais ce qui nous intéresse davantage c'est le fait de parler d'habitable pour une exposition, j'aime bien les habitacles spécifiques avec des aspérités fortes. Et effectivement, ça peut avoir un côté déco mais que j'assume pleinement car c'est une forme d'association tout aussi complexe que dans un white cube et qui comporte un discours sur l'espace qui prend en charge les œuvres. Pourquoi celui-ci serait-il exclusivement blanc et vide ? On peut douter de cette affirmation qui n'est d'ailleurs jamais totalement vraie. Il y a toujours des aspérités, il y a toujours des trous, il y a toujours des manquements.

Oui, il y a toujours des prises électriques, il y a toujours des cimaises horribles. Je pense que le white cube oblige à une forme idéologique très rude et je préfère m'intéresser aux aspérités dans ce qu'elles ont de fictionnelles et de potentielles. Il n'y a pas d'idéologie fixe dans un lieu parce que chaque lieu est différent et il ne répond pas au même type de protocole d'installation. Dans le fond, le musée ou la galerie n'ont pas la même utilité. L'un a une utilité patrimoniale, l'autre commerciale, et ce sont des protocoles très idéologiques qui appartiennent à un moment particulier. Ça m'intéresse moyennement ces protocoles là. Et effectivement, le décoratif moi ça me va très bien. Parce que la posture du





4

Karin Schlageter



Tu en reviens à cette définition de l'ensemblier.

En tant que dirty artist ?

Non pas l'idée d'une collection au sens patrimonial.



Si je comprends bien, tu te positionnes de manière conceptuelle sur cette frontière entre un aspect sale, appliqué et...

Je veux dire que tu n'es pas tellement dans l'esthétique, à la manière de Clémence Seilles par exemple qui va produire des faux marbres, des parodies de matériaux.





Mathieu Buard

5

décorateur au début du XXème, c'est celle du type qui assemble des œuvres et du design dans de l'architecture et prend donc en considération tous les éléments.

Complètement, on avait parlé de ça avec Clémence Seilles, j'avais été surpris par son point de vue parce qu'elle est à la bordure entre art contemporain et design. Moi j'envisage cette bordure en tant que commissaire et elle en tant qu'artiste-designer.

Dirty artist si tu veux, oui. Alors peut-être que moi je suis un dirty commissaire... Mais je ne revendique pas ce « dirty » parce que je ne pense pas que dans ce geste il y ait quelque chose de l'ordre du manifeste, je pense juste que ce sont des phases. J'aime bien quand un architecte comme John Soane fait de sa maison un musée. C'est l'idée de collection qui m'intéresse, une collection hétérogène.

Ou à la Pinault qui est un truc d'investisseur, mais attention, je n'ai rien contre ce type! Pour moi, le terme de la collection c'est l'esthétique du divers. C'est-à-dire différents types de médiums, différents types de formes, différents types de matières, différents types d'échelles. Et tout ça est réuni au sein d'une collection, au sens d'une pluralité, d'un agrégat sensible.

Ça rejoint en quelque sorte la pensée de Michel Foucault. C'est une pensée que j'adore en ce qu'elle ouvre constamment des champs de questionnements, elle produit des formes libérales - au sens joyeux du terme et non au sens capitaliste. Elle a cette faculté d'introduire l'univers et les minorités dans un ensemble. C'est ça la forme du libéralisme à la Foucault, je considère que c'est la capacité d'entendre la minorité comme la majorité sans en faire un fromage. Forcément, cette interprétation est très parcellaire mais ce qui m'intéresse aussi là-dedans c'est la manière dont, d'un coup, ces ensembles créent des microsociétés qui peuvent être autonomes, des monades en quelque sorte. Des petits systèmes qui peuvent fonctionner.

Un aspect salement appliqué et un aspect proprement appliqué!

C'est vrai, je ne suis pas si esthète que ça. Ce qui m'intéresse, ce sont les définitions des médiums, de tous les médiums, indifféremment.

Il n'y a pas un médium que je trouve plus merveilleux qu'un autre. Et effectivement, je ne sais pas si c'est conceptuel, en tout cas c'est ontologique, même si ça sonne encore plus prétentieux. La question c'est : qu'est-ce que peut un médium? Et du coup, comment croise-t-il un autre médium? Et je n'ai de cesse de tenter de définir le médium.

Ça me passionne de pouvoir définir la sculpture selon un ramassé précis et c'est ce que j'essaie d'enseigner à mes étudiants, qu'ils fassent de la mode, du textile, ou qu'ils réfléchissent à des postures critiques. Ce qui m'intéresse c'est la manière dont chacun définit son propre champ





6

Karin Schlageter



Tes élèves d'ailleurs, comment vivent-ils le fait d'être dans une école d'art appliqué. Y-en-a-t-il qui l'ont fait par défaut alors qu'ils auraient voulu faire les Beaux-arts? Est-ce qu'il peut y avoir un complexe d'infériorité vis-à-vis de la prétendue gratuité du geste de l'artiste?

Selon toi, c'est donc le médium qui fait la différence et non le contexte d'apparition ou le marché auquel la production est destinée.

Ce n'était pas l'accrochage qu'il souhaitait?

Ah oui d'accord, comme « le centre du tableau doit être accroché à 1m50 du sol », ce genre de choses.



Mathieu Buard

7

d'activité, son propre médium. Je pense qu'à partir du moment où on peut faire ça, on s'est approprié quelque chose du réel et que ça existe.

Non, parce qu'ils ont bien compris que ce n'était pas si gratuit que ça. Je leur répète toujours qu'il y a un marché et que des œuvres sont produites pour ce marché ou en réponse à ce marché. En mode ou en textile, on parle de « gestes manifestes » qui seraient des productions un peu emblématiques d'un travail d'auteur mais qui, après, se déclinent dans les arts appliqués. Et, j'aime jouer sur cette ambiguïté entre appliqué et impliqué. C'est amusant de voir comment, à certains moments, il y a des implications dans le réel. Pour revenir sur la question concernant leur possible sentiment de rivalité, d'infériorité, ou de minorité vis-à-vis de ceux qui évoluent dans l'art, je ne pense pas qu'il existe vraiment parce qu'ils repèrent très vite que leur champ d'application est lié à un domaine très spécifique tout aussi exigeant.

Je reviens toujours à la question de l'auteur, le designer est un auteur au même titre que l'artiste. Il a simplement choisi un autre médium.

Si, c'est également le contexte d'apparition, son habitacle, et la place du spectateur ou de l'utilisateur. Ce sont vraiment mes trois grands dadas. La place du spectateur, c'est par Michael Fried que je suis rentré dans cette question, plutôt que par les minimalistes. Avec Joël, on se pose en permanence la question des multiples points de vue et de la façon dont on peut guider de manière ouverte mais possible le spectateur. Ça m'importe énormément de parvenir à faire comprendre à ce spectateur le statut de l'œuvre ou de son médium, ainsi que son mode de disposition ou d'accrochage. Je me rappelle qu'une fois, on s'est fâché avec l'un des artistes que l'on exposait parce qu'il disait : « ma pièce n'est pas à la hauteur normale ou adéquate ».

Non, non, il voulait dire « ce n'est pas la norme d'accrochage de l'œuvre ».

Oui, voilà, et on lui a dit qu'il ne pouvait pas nous dire ça, qu'il ne pouvait pas nous dire que l'œuvre qu'il avait faite était astreinte à ce type d'accrochage, que ça n'avait pas de sens. Ce sont des choses qui me dépassent complètement car ce sont des protocoles idéologiques qui empêchent complètement de regarder et de voir. Et il ne se passe rien d'autre, dans ces cas-là, que la répétition d'un stéréotype. Ça ne parle plus de l'œuvre, ni de l'accrochage.

Je crois que ce qui m'intéresse aussi dans le commissariat, ce sont ces deux niveaux : les œuvres parlent et l'accrochage parle. Il n'y a pas de rivalité. Ce sont deux narrations. Qui se croisent comme des chapitrages ou je ne sais quoi. Ce n'est pas fictionnel, ce sont des narrations. C'est-à-dire, il se passe quelque chose dans la déambulation du spectateur et





8

Karin Schlageter



Comment s'appelle-t-il, pardon ?

Donc on avait « Outre-forêt », « Outre-sol », « Foutre », et maintenant...

Et c'est encore dans un nouveau lieu ?

Si je comprends bien, c'est le caractère reproductible de la céramique qui l'a intéressée pour diffuser plus largement les théories de Gleizes et non le médium céramique lui-même ?

Dont les gens pouvaient faire usage...

C'est particulier comme démarche, c'est différent d'une Charlotte Posenenske par exemple, qui utilisait des moyens de production industriels, comme de la taule laquée, pour fabriquer à moindre coût, en série, et vendre à prix comptant, et qui ne recherchait pas cet usage quotidien. Le travail de Posenenske répond beaucoup à des questions liées au décoratif et à l'architecture, je pense notamment aux reliefs qui permettent de moduler un intérieur, mais il n'était pas question de faire usage de ces reliefs à proprement parler.

Cette interaction existe au moment de l'accrochage, ça va modifier l'intérieur de l'usager, mais...



Mathieu Buard

9

dans l'accrochage du commissaire qui produit des narrations, rejouées par chaque spectateur; et cela nous intéresse beaucoup avec Joël.

« Outre-forêt » ou « Outre-sol », c'est vraiment ça.

Le prochain « Outre » que l'on fait, « La Loutre et la Poutre », qui est une fable sur le décoratif...

« La Loutre et la Poutre ».

Il y a eu « Outrecuidance » aussi. Et maintenant il y a « La Loutre et la Poutre » sur la question de l'expérience du décoratif.

C'est un nouveau lieu d'exposition pour nous oui. L'exposition a lieu en septembre à la fondation Moly-Sabata. C'est une fondation intéressante parce que la maison qui l'accueille appartenait à Albert Gleizes qui était un théoricien du cubisme et qui a attiré, par ses écrits, des plasticiens, mais aussi une potière, Anne Dangar, qui était peintre et qui, tout à coup, a voulu appliquer les théories cubistes de Gleizes sur de la céramique pour les diffuser. Une posture extrêmement démocratique en somme. Ça nous plaît bien ça, parce que c'est très circonstancié.

Je crois que c'était un peu les deux. Je crois qu'elle aimait aussi l'idée qu'elle pouvait transformer le langage du cubisme et le diffuser par les objets d'art appliqué. C'était comme si ça pouvait entrer dans le quotidien. Ça, c'est terriblement intéressant. C'est-à-dire que d'un coup, il y avait un vecteur de diffusion.

Voilà, elle distribuait des pots aux gens, avec des théories cubistes dessus.

Oui, il n'y a pas vraiment d'interaction avec l'usager.

Ce ne sont pas des objets circonscrits. Ce ne sont pas des objets ramassés sur eux-mêmes et qui, du coup, ont une fonction. C'est certain. Si tu prends Eileen Gray aussi ou encore Lilly Reich, ce sont des femmes qui fabriquent des objets mais qui réfléchissent de bout en bout et qui interrogent les limites mêmes d'un processus de fabrication, de distribution, de diffusion, et d'existence, qui sont pensés dans des ensembles. Elles sont toutes les deux des grandes décoratrices. Du coup, concernant l'exposition à Moly-Sabata, la commande c'était de donner un point de vue sur la céramique contemporaine, et notre point de vue c'est de





10

Karin Schlageter



Mais quand même, on le voit bien avec la semaine des D'DAYS - puisque c'est en ce moment - que, malgré tout, quand on montre du « design » dans un cadre muséal, ça revient toujours à renvoyer ces objets à leur statut d'objet de design.

Comme les « replica » de Margiela où il y a toujours l'étiquette qui cite la forme d'origine.



Mathieu Buard

11

dire que la céramique n'est pas exposée sur un socle, ça nous ennue royalement, elle est exposée sur une table avec un tapis ou un miroir derrière, et un paravent et une chaise, et d'autres objets. C'est ça qui fait le sujet de la fable du décoratif, c'est-à-dire le statut des objets les uns par rapport aux autres.

Moi, je te dirais que c'est toujours les renvoyer à un statut d'objets abstraits, comme s'ils n'étaient pas inscrits dans le contexte réel. Tu vas au Carreau du Temple, l'objet de design est posé comme un objet extraordinaire alors qu'a priori l'objet de design est un objet qui a à voir avec le quotidien. Je trouve que les modes d'exposition du design et de la mode sont extrêmement laborieux et extrêmement pauvres et extrêmement faibles. Il y a très peu d'expositions de design qui soient de bonnes expositions de design, qui mettent en tension l'objet lui-même. L'objet est toujours posé, comme sanctuarisé. Et ça, ça ne va pas. Pour la mode c'est pareil. La grande exposition de mode qui marche bien, c'est celle de Dries Van Noten aux Arts Déco parce que, très humblement, il cite les sources qui l'ont inspiré, il expose des vêtements d'autres créateurs et, du coup, il ne fait pas une monographie égoïste et prétentieuse. Il donne à voir un dialogue entre des formes qui se rejouent, c'est un hommage à la continuité des formes.

Exactement, et là, il y a une histoire pérenne de la forme liée à des vêtements qui se joue. Mais c'est toujours approximatif les expos de vêtements. Et voilà! Mon lapsus est important. Ce ne sont pas des expos de mode mais des expos de vêtements. Ce sont des choses qui sont posées sur des mannequins Stockman. Il n'y a rien d'autre que des petits corps morts en fait, des petits cadavres. Et pour les objets de design c'est pareil, il n'y a que des objets posés sur des socles, inutilisables, comme détruits, comme abandonnés, comme cassés, et ça ne va pas. Il me semble qu'il y a très peu d'expositions de mode ou de design qui soient valides. C'est vraiment à inventer ça. Les objets de mode et de design sont rentrés au musée très tranquillement. Souvent parce que les grands groupes de mode apportent des financements aux musées ou ponctuellement sur des expositions. Il y a une espèce de dialogue. La mode et l'art contemporain sont deux domaines qui sont extrêmement proches, quasiment jumeaux, parce qu'ils définissent tous les deux la qualité de présent, c'est-à-dire, à un moment donné, cette espèce d'acuité sur le présent, sur ce qui arrive, et qui est la question qui anime la mode et l'art contemporain. Avec des niveaux de discours différents, mais c'est la même quête pour moi. C'est une manière de s'actualiser en permanence. Ce que le design ne fait pas du tout en revanche. Pour moi, le design ne s'actualise jamais. Ce n'est pas ça qu'il tente de définir en tout cas. Il tente trop de définir les usages pour s'actualiser. Il est trop pris dans une démonstration de comment il est utile, fonctionnel, comment il répondrait à des questions de société, mais d'une manière





12

Karin Schlageter



Elle a pour toi une qualité qui est plus souple, plus libre.

À propos des collaborations entre les métiers d'art et l'art contemporain, il y a beaucoup de fondations d'entreprise ou de grands groupes de luxe qui proposent à des artistes contemporains de réaliser une pièce dans leurs ateliers en bénéficiant du savoir-faire de leurs ouvriers. Pourtant, l'auteur reste toujours l'artiste.

Donc selon toi, on reste dans un modèle décrit depuis déjà plusieurs dizaines années selon lequel les artistes produisent de moins en moins eux-mêmes et font appel à des savoir-faire pour réaliser leurs projets. Pourtant, j'ai l'impression que cette dynamique de résidences et de collaborations au sein de ces grands groupes du luxe a tout de même pour visée, de la part de ces groupes, de valoriser ses savoir-faire à elle. En cela, elle produit une forme d'inversion des rapports. Les artistes permettent à ces groupes de luxe d'accéder à l'aura qui est d'habitude réservé à l'art contemporain, ils sont au service de ces groupes qui sont les véritables bénéficiaires de ces collaborations.





Mathieu Buard

13

extrêmement pragmatique. C'est le pragmatisme qui liquide le design à mon avis. Ce qui fait la chance de la mode, c'est sa soi-disant futilité, sa capacité à se saisir de ce qui arrive et à l'exprimer.

Oui, et tout en étant au plus près du corps, c'est l'objet le plus près du corps, ça c'est aussi une particularité, ça définit une condition d'existence que le design ne peut atteindre. D'avoir des beaux objets, ça ne te définit pas quand tu bouges, quand tu te meus. Et puis ça parle de l'époque aussi. Ça parle de comment on se définit soi-même. Comme l'artiste le fait peut-être avec les œuvres qu'il produit. Comme je le dis là, ce n'est pas exactement ce que je voudrais dire mais c'est à peu près ça.

Pour moi, ça rejoint la question que pose, entres autres, Dan Graham, qui est celle de l'artiste comme producteur. C'est-à-dire, à un moment donné, la question de la virtuosité ou de la maîtrise technique n'est plus la question en propre de l'artiste, la question devient plutôt celle de la définition du médium et de préciser ce qu'il a à dire.

Pour moi, ce qui importe, c'est que ce soit la rencontre de deux types d'excellence, de deux types de liberté. Parce que finalement dans la grande maîtrise d'un artisan, il y a le protocole et la conception bien sûr, mais il y a aussi une grande liberté dans l'objet à réaliser puisqu'on maîtrise beaucoup. On peut produire ce que l'on veut, il n'y a presque pas de limites dans le savoir-faire, à part les limites du médium lui-même. L'artisan en est conscient, il reconnaîtra immédiatement ces limites. Et du côté de l'artiste, il y a la manière soit de repenser, soit d'interroger, soit de transgresser, soit de passer outre l'habitude des formes ou la manière de s'en saisir. L'artiste c'est celui qui maîtrise le dépassement des choses. La rencontre entre une extrême maîtrise technique et une extrême maîtrise de la déconstruction, ça produit quelque chose d'intéressant. C'est peut-être aussi une manière de réinscrire de la durée, de la temporalité, dans les objets produits. Effectivement, un objet extrêmement bien manufacturé est un objet extrêmement pérenne aussi. Et alors ça je pense que ça intéresse autant l'artiste que l'artisan. Et cette question de la durée offerte par un objet manufacturé de bonne qualité,





14

Karin Schlageter



Tu penses, par exemple, à Emilie Pitoiset?

Pour conclure...



Et alors tu aimerais que j'aille interroger quelqu'un après toi?

Ok, et si elle n'est pas disponible ?

Non, n'importe qui, ça pourrait être ton père.

Ok! Bon et bien je te remercie beaucoup.





c'est une évidence. Toute la difficulté des années 70 à nos jours c'est de pouvoir préserver tout les collages péraves, les œuvres constituées de beurre qui fond. Et au-delà du protocole de l'œuvre qui dirait je suis « comme ça, comme ça, comme ça », on peut me reproduire. C'est-à-dire qu'il y a dans l'intime collaboration de savoir-faire extrêmement précis le retour de la durée de l'œuvre aussi, y'a un truc comme ça, qui n'est pas forcément dit, pas forcément conscient, mais qui existe quand Hermès travaille avec des jeunes plasticiens et artistes qui leur font produire des pièces en cuir extrêmement bien faites.

Oui, par exemple.

Et bien pour conclure, je dirais que pour revenir à cette question de la bordure entre les métiers d'art et l'art contemporain, il y a des rencontres qui sont judicieuses. Justement sur cette question de la pérennité, mais pas seulement. Il y a aussi cette manière de réconcilier les scissions entre les formes qui devraient servir et celles qui ne devraient pas servir. Finalement, aller chercher des choses manufacturées, extrêmement ouvragées, extrêmement précieuses, les redistribuer dans une temporalité, c'est réinterroger le statut de nos objets du quotidien. Ces derniers étant aux au contraire complètement pris dans des contingences de destruction, d'obsolescence. Du coup, il y a une interrogation généralisée sur: et la durée de l'objet, et le fait de ne pas pouvoir envisager un monde disjoint où il y aurait d'un côté que des hommes ou que des femmes, ou encore que des objets ou que des œuvres. Je n'ai pas dit qui était quoi! Il y a des étudiants à Duperré qui posent la question du genre du matériau, ça c'est passionnant. Ça dit bien quelque chose du fait qu'il n'y a pas un regard définitif sur une chose...

Oui, quelqu'un qui critique la posture déco et qui serait Barbara Sirieix.

C'est forcément un commissaire que tu dois interroger?

Oh, mon père il aurait des trucs à dire mais plus sur le syndicalisme. Non, je blague. Et ben, si Barbara Sirieix n'est pas libre, Clémence Seilles ce serait drôle, ce serait une suite divergente.

Je t'en prie.





Karin Schlageter



CONVERSATION PIECE 2



Mathieu Buard
professeur et commissaire d'exposition

Comité de rédaction

KARIN SCHLAGETER

BENJAMIN LAFORE

Conception graphique

Groupe CC

VALENTIN BIGEL & ALICE GAVIN

Typographies

COGITO & DAUPHINE

Remerciement

JULIEN PEREZ

Imprimé par

STIPA

Tiré à 800 exemplaires

MAI 2014

