

ENTRETIEN AVEC JACQUES CHARLIER



Jacques Charlier, *G.I. Jack*, 2004 (photo Laurence Charlier)

Hervé Bize : Jacques, j'ai en tête un sketch filmé, totalement anachronique, qui figurait sur un dvd édité à l'occasion de la parution du n°1 de la revue *L'Attache Parisienne*, entièrement consacré à ton travail (y a-t-il eu d'autres numéros ?).

Ce sketch – on t'y voit en G.I. te déplaçant sous un bombardement et allant décrocher un téléphone qui sonne dans une maison et là, dans un mouvement de plan, on se retrouve avec... ta galeriste à Chelsea... – est en quelque sorte symptomatique de l'esprit qui innerve l'ensemble de ton travail, je veux parler de cette manière que tu as d'embrasser un discours totalement dans ton époque mais avec des biais stylistiques qui renvoient à d'autres, et puis aussi au travers de cet exemple précis, du lien que tu sembles entretenir avec les Etats-Unis et la culture américaine. Qu'en est-il ?

Jacques Charlier : Il s'agit d'une nouvelle revue qui n'a hélas vu le jour qu'une fois, en 2004. Elle était dirigée par Jean-Claude Bonfanti, Jean Pierre Van Tieghem et moi-même, éditée par Marie Coudray ("La maison d'à côté"). Une magnifique aventure qui n'a duré que quelques mois. J'y avais intégré quelques nouvelles, des articles sur l'art sous des pseudonymes, j'y avais invité Maria Clara Villa Lobos, une chorégraphe et ses danseurs, un poème, un DVD avec des sketches sur l'art. Comme d'habitude, la distribution n'a pas suivi, mais ce numéro était très réussi.

Le sketch de la galerie à New York se réfère aux nombreuses galeries européennes qui dès le milieu des années 1970 voulaient établir des relais à New York : Enzo Sperone, Konrad Fischer, Yvon Lambert, René Block, Rudolf Zwirner, etc. Maintenant Larry Gagosian, Daniel Lelong etc. En fait, depuis que l'Ecole de Paris a disparu au profit de New York.

Dès les années 1960, Marcel Broodthaers, Panamarenko et moi avons profité de notre « neutralité nationale » pour résister au rouleau compresseur américain, lui répondre plutôt que l'imiter.

H.B. : Dans ces papillotes que l'on ouvre au moment des fêtes, il y a de brèves citations que l'on finit toujours par lire. En préparant cet entretien, je suis tombé sur celle-ci : « Le style est comme le cristal, la pureté fait son éclat ». C'est de Victor Hugo.

Dans ton cas, on pourrait s'employer à parler plutôt « d'impureté » tant tu t'empares d'un style ou d'un médium en fonction de ton projet. Tu as souvent été interrogé sur cette question du style, surtout peut-être depuis les années 1980, période à laquelle tu t'es lancé dans plusieurs séries de peintures.

J.C. : Le style et le médium sont toujours prisonniers d'une mode, d'une tendance momentanée du temps, de l'histoire et de ceux qui nous précèdent. Le style, le genre, le look sont des attributs publicitaires qui permettent de repérer un artiste au premier coup d'œil. J'ai décidé très tôt de ne pas tomber dans ce système d'enfermement identitaire à vie, vu que j'estime qu'une idée de scénario ne s'applique bien que quand un style ou un médium lui conviennent particulièrement. Tous les protagonistes du monde de l'art sont moins originaux qu'on ne pense et moins plagiaires qu'on ne croit. Ils essaient d'exister, de se distinguer, en s'associant à une image répétitive. Ils ont pris la formule de Warhol. La répétition c'est la réputation à la lettre. Peu importe le plagiat, l'originalité, la référence, l'influence, la redite, le faux, le vrai, tout dépend de ce qu'on en fait. Ne pas respecter les règles du style dit personnel, c'est payer le prix fort à la non reconnaissance immédiate et commerciale. C'est le prix de la liberté à vie. C'est aussi ce qui me permet avec le temps, de voir mes activités comme si elles étaient faites par d'autres. Je pourrais techniquement inventer des artistes inconnus avec des styles crédibles et des notes d'intentions appropriées. Mais c'est déjà assez compliqué comme cela.

H.B. : Tu l'avais d'ailleurs fait avec cette formidable série de 1988 que l'on a pu revoir dans l'exposition au Grand Hornu...

Ton travail, dans les années 1960-70, est plutôt rattaché à l'art conceptuel mais lorsque l'on examine tes travaux postérieurs, tu sembles avoir été profondément marqué par le Pop Art qui naturellement est arrivé en Europe via quelques galeries durant cette même décennie.

J.C. : Lorsqu'on découvrira l'ensemble des mes activités, on s'apercevra que toute la panoplie de l'art moderne la traverse. Aussi bien le Pop, que l'abstraction gestuelle, géométrique, matiériste, le nouveau réalisme, le conceptuel, le minimalisme, le caricatural, le narratif, le réalisme, le collagisme, le mail art, la bande dessinée, la poésie, la littérature, la radio, la vidéo, les performances, le journalisme, le paysagisme, etc. L'essentiel de la démarche est de nature protectrice : comment établir un fonctionnement créatif qui ne cède ni à la mode ni aux tendances dictées par le marché. Ma seule constante de style est un mode de pensée qui se sert de la couleur, des objets, de l'éclairage, des modèles, de la musique, des images et des mots. Le plus grand des luxes que l'on puisse s'offrir dans un monde classifié et fabriqué pour plaire à un public précis, une catégorie de collectionneurs et de conservateurs.

H.B. : Il n'est pas évident de déterminer pour un stand de foire, et donc un espace relativement contraignant, un projet monographique surtout si l'on désire montrer des travaux appartenant à plusieurs séries différentes. Toutefois, nous allons nous y employer et l'ensemble réuni à New York donnera forcément l'impression de « plusieurs mains ». Peut-on évoquer plus spécifiquement quelques-unes des pièces que nous allons exposer à Independent ? Tout d'abord, les pastiches de Roy Lichtenstein dont nous présenterons *A Masterpiece* ? Peux-tu me rappeler leur origine ?

J.C. : Il existe, dans la publicité et le graphisme, de nombreuses applications du graphisme post Lichtenstein. Dans le tableau intitulé *A Masterpiece ?*, j'ai voulu me servir de l'accroche du texte. L'image en soi ne signifie pas grand chose, elle représente un couple banal, look années 50, en tête-à-tête. Le texte parle des réactions du couple par rapport à la qualité d'une œuvre. L'homme y est censé être un connaisseur qui dénie un mérite qu'il avait énoncé précédemment. Elle lui répond timidement "Mais tu l'as dit", en baissant les yeux en signe de soumission contrariée. La scène parle aussi d'un des aspects du dialogue lorsqu'il s'agit de choisir une œuvre d'art pour l'introduire dans son univers quotidien. Il s'agit ici d'une parodie, car c'est bien souvent la femme qui décide du choix final.

H.B. : Mais si ma mémoire ne me fait pas défaut, tu as rencontré Lichtenstein à New York, n'est-ce pas ?

J.C. : Oui, grâce à Bernar Venet, j'ai pu passer une après-midi dans son appartement-atelier. Deux jolies assistantes aux longs cheveux réalisaient de grands tableaux sur des chevalets muraux. J'avais le projet de faire une BD. Sur le monde de l'art de New York, j'avais rencontré Lawrence Weiner, John Baldessari, Joseph Kosuth, Keith Haring, Tony Shafrazi et Enzo Sperone. Je logeais chez mon ami Peter Downsbrough. J'ai réalisé une dizaine de planches de cette histoire. J'ai eu la faiblesse de les prêter pour une exposition dans une galerie de Sint Niklaas. Le galeriste a disparu sans laisser de traces, jamais revu nulle part... Bernar Venet avait conservé une ou deux photocopies de cette BD sur lesquelles il figurait. Il a insisté pour que je refasse quelques choses sur New York. J'ai alors dessiné *La courbure de l'Art* autour de son œuvre, en 2004. Un de mes amis a essayé de la faire éditer sans succès. Bernar l'a fait éditer à ses frais. On est en train de la redécouvrir, car son projet de construction d'un arc immense, qui traverse une autoroute, est en cours de réalisation maintenant.

H.B. : Qu'en est-il de cette série d'œuvres, peintures de grandes dimensions, avec des plans superposés où l'on voit émerger de brefs messages tels que ceux que l'on peut voir sur des façades à New York (par exemple *No stopping any time*) ?

J.C. : Ils font partie d'une série de tableaux où se mélangent le gestuel et le géométrique, avec des citations référentielles aux assemblages de Robert Rauschenberg mêlées à la dramaturgie post Twins Towers. J'avais l'impression que ma vision de la ville entière était plongée dans un deuil invisible et que chaque signal de circulation routière y était étroitement lié.

H.B. : Pour parler d'un autre "chantier" à l'intérieur de ta démarche et qui sera aussi représenté à New York, d'où vient, si je puis dire, ton attention pour Lucio Fontana et ses fameux tableaux monochromes lacérés ? Ce geste, qui l'identifie immédiatement, tu l'as réinterprété de différentes manières depuis les années 1990 je crois ?

J.C. : Tu remarqueras que jamais je ne cite ce nom. J'intitule ces toiles "toile pré-peinte fendue au cutter". Il ne s'agit de rien d'autre. Mon intérêt pour l'artiste que tu cites est le même que pour bien d'autres. Je trouve son esthétique remarquable. J'ai entrepris ces variations pour la simple raison, que je vois que dans chaque foire d'art, il est présent. Etant donné les formats, je finis par me poser des questions.

Interview réalisée le 9 janvier 2018.

INTERVIEW WITH JACQUES CHARLIER



Jacques Charlier, *G.I. Jack*, 2004 (photo Laurence Charlier)

Hervé Bize: Jacques, I have in mind the film of a totally anachronistic sketch, which appeared on a DVD produced to mark the publication of the first issue of the magazine *L'Attache Parisienne*, which was entirely devoted to your work (were there any other issues published?). This sketch, in which we see you as a G.I., moving about during a bombing and going to answer a phone which was ringing in a house, and then, with a change of shot, we are with ... your art dealer in Chelsea ... - it is in some way symptomatic of the spirit which runs throughout your work, I mean the way you have of embracing an approach which is completely in line with your era but with stylistic bias that reminds us of other eras, and also through this precise example, the link you seem to hold with the United States and American culture. Can you tell us about this?

Jacques Charlier: It was a new magazine which, alas, only appeared once, in 2004. It was directed by Jean-Claude Bonfanti, Jean Pierre Van Tieghem and myself, and edited by Marie Coudray ("La maison d'à côté"). It was a wonderful adventure that only lasted a few months. I had included some short stories, articles under different pseudonyms. I had invited Maria Clara Villa Lobos, a choreographer and her dancers, a poem, a DVD with sketches about art. As usual, subscriptions did not follow, but this issue was really great.

The sketch about the gallery in New York refers to the numerous European galleries which, from the 1970s, wanted to establish links with New York: Enzo Sperone, Konrad Fischer, Yvon Lambert, René Block, Rudolf Zwirner, etc. Now Larry Gagosian, Daniel Lelong etc. In fact, since the Ecole de Paris disappeared in favor of New York. From the 1960s, Marcel Broodthaers, Panamarenko and I took advantage of our "national neutrality" and we withstood the American steam roller, bringing an answer rather than imitating it.

HB: In these crackers that we open during the festive season, there are short quotes that we always end up reading. While preparing this interview, I came across this one: “Style is like crystal, purity makes it sparkle”. It’s by Victor Hugo.

In your case, we could instead talk about “impurity”, in that you completely adopt a different style or medium depending on your project. You have often been interviewed with regards to the question of style, in particular perhaps since the 1980s, a period during which you started several series of paintings.

JC: Style and medium are always prisoners of fashion, of a momentary trend of time, of history and of those who came before us. Style, type, look are promotional characteristics that allow an artist to be spotted at first glance. Very early on, I decided not to be trapped in this life-long system of cultural isolationism, given that I consider that a potential scenario can only be applied effectively when a style or medium suit it particularly well. All parties in the art world are less original than we think and plagiarize less than we believe. They try to exist, to make their mark, by being associated with a repetitive image. They have adopted Warhol’s formula. Repetition is literally reputation. Never mind plagiarism, originality, reference, influence, repetition, falsehoods, truth, everything depends on what you make of it. Not respecting the rules of the so-called personal style means paying a heavy price for immediate and commercial non-recognition. It’s the cost of life-long freedom. Over time, it’s also what allows me to see my activities as if they were done by others. Technically, I could invent unknown artists with credible styles and appropriate statements of intent. But it’s already complicated enough as it is.

HB: You did actually do that with this fantastic serie in 1988 that we were able to see again at the exhibition at the Grand Hornu ...

Your work from 1960-70 had more of a link to Conceptual art but when we examine your later works, you seem to have been deeply marked by the Pop Art movement that arrived in Europe quite naturally via a few galleries during that same decade.

JC: When we discover all my activities, we notice that the entire panoply of modern art runs through it. It can be just as much Pop Art, or gestural, geometrical or material abstraction, new realism, conceptualism, minimalism, caricature, narrative, realism, collage, mail art, comic strip, poetry, literature, radio, video, performances, journalism, or landscaping etc. The approach is mostly protective: how to set up a creative way of working that does not give in to either fashion or trends dictated by the market. My only style constant is a way of thinking that uses color, objects, lighting, models, music, images and words. This is the greatest luxury that you can allow yourself in a world that is classified and made to appeal to a specific public, a category of collectors and curators.

HB: It is not easy defining a solo project for an exhibition booth, which is therefore a relatively limited space, especially if you want to show works belonging to several different series. However, we are going to do just that, and the ensemble brought together in New York will inevitably give the impression of “several hands”. Can we discuss more specifically some of the pieces that we are going to exhibit at Independent? First of all, the pastiches of Roy Lichtenstein from which we will present *A Masterpiece*? Can you remind me of their origin?

JC: In advertising and graphic design, there are many applications of post Lichtenstein style. In the painting entitled *A Masterpiece*? I wanted to use the text teaser. The image in itself has little meaning: it shows a banal couple, with a look from the 50s, on their own, on a one-to-one basis. The text talks about the couple’s reaction with regards to the quality of the work. The man is supposed to be a connoisseur who is denying a virtue that he had previously acclaimed. “But you said that”, she replies shyly, lowering her eyes in annoyed submission. The scene also deals with one of the forms of dialogue when choosing a work of art and bringing it into your daily world. It is a parody here since very often it is the woman who makes the final choice.

HB: But if I remember correctly, you met Lichtenstein in New York, didn't you?

JC: Yes, thanks to Bernar Venet, I was able to spend an afternoon in his apartment-come-studio. Two pretty, long-haired assistants were producing large paintings on wall easels. I was planning to do a comic strip about the art world in New York. I had met Lawrence Weiner, John Baldessari, Joseph Kosuth, Keith Haring, Tony Shafrazi and Enzo Sperone. I was staying at my friend's Peter Downsborough. I had produced about ten plates of the story. I weakly lent them for an exhibition in a gallery in Sint Niklaas. The gallery owner disappeared without a trace, never to be seen again... Bernar Venet had kept one or two copies of this comic strip in which he featured. He insisted that I do something about New York again. So, I drew *La courbure de l'Art* about his work, in 2004. One of my friends tried to have it published at his own cost without success, finally Bernard financed it. We are rediscovering it now as his project to build a huge arch which crosses a motorway is currently in the making.

HB: What about this serie of works, large paintings with superimposed planes where we can see brief messages appearing, such as those that we see on the building façades in New York (for example, *No stopping at any time*)?

JC: They are part of a serie of paintings in which gesture and geometry combine, with quotes referring to Robert Rauschenberg's assemblies combined with post Twin Towers drama. I had the impression that my vision of the entire city was plunged into an invisible grief and that each road traffic sign was closely associated to it.

HB: Turning to another part of your work and which will also be represented in New York, where, if I may ask, does your interest in Lucio Fontana and his famous lacerated monochrome paintings come from? I believe that, since the 1990s, you have reinterpreted this gesture, which immediately points to him, in different ways?

JC: You will notice that I never cite this name. I call these paintings "pre-painted canvas split by a cutter". They are nothing else. My interest for the artist that you mention is the same as for others. I find his aesthetics remarkable. I undertook these variations for the simple reason that I see he is present at every art fair. Considering the sizes, it does make me wonder.

Interview conducted on January 9, 2018.