

Entre la sculpture et le vivant

- **Vanessa Desclaux:** Comment l'idée de *La parade moderne* (2013) a-t-elle émergé ?
 - **Clédat & Petitpierre:** Nous voulions travailler autour du tableau *L'ellipse* (1948) de René Magritte. Il nous intéressait parce qu'il contenait des possibilités de transformation : une figure « géométrisée » pouvant donner lieu à une mise en volume et à un travail de laque, et un vêtement dont le motif et la couleur nous semblaient être un point de départ pour concevoir les costumes. Nous avons l'habitude d'être deux à l'intérieur de nos « sculptures à activer », donc nous avons cherché une autre figure. *Le cri* (1893) d'Edvard Munch s'est imposé comme figure sexuée dans un face à face avec *L'ellipse*. La proportion donnée à ces masques nous a rapidement fait penser aux géants de carnaval et nous avons cherché chez d'autres grands peintres de l'art moderne différentes figures à réaliser. *La parade moderne* s'est alors imposée comme un fragment d'histoire de l'art à porter littéralement sur les épaules.
- *Pourquoi avoir choisi cette époque particulière de l'histoire de l'art ?*
 - Ce qu'on désigne fréquemment par « art moderne » recouvre une longue période durant laquelle l'invention de formes a été extrêmement riche, particulièrement en ce qui concerne l'invention de figures. C'est aussi le début de grandes collaborations autour de la scène qui nourrissent notre imaginaire, telles que le ballet intitulé *Parade*, une commande des Ballets russes de Serge de Diaghilev réunissant Erik Satie, Jean Cocteau et Pablo Picasso. Nous avons trouvé dans le vaste corpus de la peinture dite moderne des figures que nous pouvions projeter dans l'espace tridimensionnel grâce à nos matériaux et pratiques de prédilection.
- *Quels sont ces matériaux et ces pratiques ?*
 - Le travail dans l'atelier occupe une grande place dans notre emploi du temps. C'est à ce moment que nous séparons les rôles. La fille s'occupe de tout ce qui est mou et le garçon de tout ce qui est dur ! Les costumes naissent souvent de l'envie de travailler une matière particulière : le cheveux, le tulle froncé, les dreadlocks, la mousse... Le territoire est souvent un volume figuratif, simplifié dans son volume et son graphisme. Il est généralement recouvert d'une laque automobile qui confère beaucoup de préciosité à nos œuvres et dont nous aimons l'association avec les matières proliférantes de nos costumes. Hilla Becher à qui l'on posait la question du travail commun avec son mari Bernd répondait : « C'est un dispositif amoureux. » C'est exactement ce que nous éprouvons.
- *Qu'est-ce que la tradition de la parade évoque pour vous que vous souhaitez remettre en scène avec cette intervention ?*
 - Nos œuvres ont souvent un lien étroit avec des références immédiatement identifiables telles que le Coucou Suisse, le décor de bûche de Noël, Adam et Eve... et nous trouvons dans la tradition des géants de carnaval beaucoup de points communs avec notre travail. La production d'éléments volumineux, la disparition des corps, l'engagement physique,



la répétition, sont des éléments qui nous sont coutumiers. Nous aimons aussi la simplicité de la marche, une action unique qui fait écho à la réduction des possibles que nous recherchons lorsque nous activons nos sculptures. Notre univers plastique produit un décalage avec la parade traditionnelle. Notre parade est comme une procession dont la lenteur de la marche, la mélodie du *Boléro* de Ravel, et le fait que dix personnes portent, sous forme de masques à taille humaine, les œuvres d'artistes morts, lui confèrent un caractère émouvant qui contraste avec son traitement précieux, coloré et *glossy*. C'est une œuvre particulière pour nous : nous ne participons pas physiquement à son activation, et, par son caractère déambulatoire, elle se confronte à l'espace public.

• *Le carnaval représente historiquement un moment de grande permissivité, de suspension de l'ordre établi; votre parade me rappelle les géants de carnaval créés par Joan Miró en Catalogne avec le personnage d'Ubu, figure de dictateur évoquant le général Franco. Est-il important pour vous de sortir des espaces confinés traditionnels de l'art pour rencontrer le public dans un autre contexte, plus politique?*

— Nous n'avons pas la volonté farouche d'occuper des endroits non dédiés à l'art. Avec *La parade moderne*, balader de l'art au son d'une fanfare dans les rues d'une ville s'est imposé progressivement comme une évidence. La nature ambiguë de cette pièce, à la fois iconoclaste et rendant hommage à l'histoire – de manière presque pédagogique, nous réjouit.

• *Comment faites-vous pour mettre à distance la dimension plus « spectaculaire » de vos œuvres et vous concentrer sur ses multiples facettes plastiques?*

— Quelles que soient les options choisies, nous tenons à ancrer nos œuvres dans le champ des arts plastiques, même si les lieux d'exposition peuvent aussi être des lieux de spectacle vivant. Nos projets sont avant toute chose des sculptures; la partie vivante reste une potentialité. Cela est très clair dans la répartition du temps de travail. Nous passons des mois à fabriquer une œuvre, alors que le vivant, lui, se règle souvent en quelques heures. Lorsque nous activons nos œuvres nous-mêmes, nos mouvements,



nos déplacements dans l'espace renvoient à des questionnements sculpturaux. Les activations sont souvent longues, sans début et sans fin, et les visiteurs/spectateurs peuvent ainsi aller et venir et rester le temps qu'ils le souhaitent, comme ils le feraient devant une œuvre dans un musée. Nous ne proposons donc pas de narration. Nous ne voulons pas non plus penser les activations en terme de qualité d'interprétation : dépourvus de compétences corporelles particulières, nous nous créons, avec des costumes qui nous recouvrent toujours intégralement, des contraintes physiques qui vont générer pour chaque projet une façon particulière de se mouvoir. Partiellement aveugles, avec des difficultés pour respirer, parfois munis d'oreillettes qui diffusent un rythme ou des indications enregistrées, nous sommes totalement concentrés sur notre propre corps et l'inscription dans l'espace que l'œuvre génère.

• *Avez-vous le sentiment d'occuper une position singulière dans le champ des arts plastiques?*

— Oui, nous avons conscience de cette singularité. Dans cet équilibre entre la sculpture et le vivant nous tenons à citer Paul McCarthy et Mike Kelley. Il y a une dizaine d'années, alors que nous faisons encore des spectacles (pour la scène), nous avons découvert *Test Room* de Kelley. Une révélation! Il s'agissait d'un vaste environnement sculptural s'inspirant du travail de Harry Harlow qui a mené des recherches sur l'affectivité des singes au travers d'étranges objets de substitution maternelle de son invention. Kelley a repris ses éléments, les a retravaillés et agrandis pour créer un espace dans lequel évoluaient des performeurs reprenant des chorégraphies de Martha Graham. En dehors des moments de performances, l'œuvre restait exposée, comme une grande sculpture. Nous pourrions également citer Robert Morris, Joachim Bandeau ou Matthew Barney qui ont produit des sculptures dans lesquelles le corps est engagé.

Vanessa Desclaux

Professeure de l'histoire des arts à l'École nationale des Beaux-arts de Dijon, curatrice et critique d'art