

Entretien avec Julian Rosefeldt

Quel est le chemin qui vous a mené de l'architecture à la photographie, de l'urbanisme aux arts plastiques ?

Julian Rosefeldt : J'ai en effet commencé par des études d'architecture. Mais mon premier projet était déjà d'inspiration artistique et plastique. J'ai travaillé pendant six ans avec un ami, Piero Steinle, avec qui nous nous sommes orientés vers l'art contemporain, sans aucune préméditation. Comme on ne connaissait pas ce milieu, on s'est mis à chercher des sponsors, institutionnels, comme le Goethe Institut ou le ministère de la culture. Grâce à ceux que nous avons obtenus, nous sommes devenus complètement indépendants du marché des galeristes. Cela nous a donné une grande liberté qui nous a permis de faire rapidement des expositions.

Est-ce que cela veut dire que l'artiste doit essayer de créer ses règles du jeu, plutôt que d'être dans l'attente de la rencontre et de la reconnaissance d'un galeriste ?

C'est la solution idéale. Mais si on regarde bien les expositions d'art contemporain, on s'aperçoit que l'artiste est souvent subventionné par une marque, qui n'est pas encore Adidas ou Reebok, mais le nom d'une prestigieuse galerie. Or, ce système est très dangereux, car il conduit les artistes à se répéter. De plus en plus, par un effet pervers de ce système, les artistes font ce qu'on attend d'eux, déposent une sorte de marque de fabrique, deviennent à leur tour une marque.

L'exposition Paris, les cathédrales inconnues, a rencontré un vif succès. Comment s'est-elle inscrite dans votre travail ?

Nous avons déjà réalisé ce travail des *Cathédrales inconnues* dans la ville de Munich, avec un grand écran hémicylindrique qui entourait les visiteurs. Et nous voulions savoir si cela pouvait fonctionner ailleurs. C'est alors que nous avons trouvé l'espace des Blancs Manteaux dans le Marais que nous avons pu louer pendant deux mois lors de l'été 1997. Avec *Paris, les cathédrales inconnues*, nous voulions faire une dédicace à ces villes d'une incroyable densité, et aller chercher leurs lieux vides et abandonnés, entrepôts, hangars, combles d'églises, bassins de rétention d'eau... Paris et Munich se ressemblent aussi parce que ce sont des villes très bourgeoises, avec de grandes et fières façades, alors que Berlin, où je vis, est une ville pleine de trous. Nous avons fait des recherches à partir de vues du ciel, puis des investigations plus techniques, sur la façon dont fonctionne une ville. Parfois, ce sont dans quelques petits détails, que l'on découvre toute l'humanité d'une ville. Pour moi, ce projet était une réflexion sur un état et un temps qui n'existe plus. L'exposition finale ne consistait pas seulement en un alignement de photos. Il y avait une projection de photos sur un écran, avec un enregistrement de sons qui donnait au spectateur l'impression d'être vraiment dans l'espace en question. C'était quelque chose de très baroque et de très théâtral, une sorte de volonté de kidnapper le spectateur. Cette exposition pouvait intéresser non seulement les amateurs d'art, mais aussi le Parisien ou le Munichois lambda.

Est-ce l'expérience des Cathédrales inconnues ou bien est-ce davantage à partir de l'archéologie des médias (News) et des soap-opera (Global soap) que vous avez cherché à creuser la question des stéréotypes, dont Asylum est l'émanation absurde et poétique ?

Dans les *Cathédrales inconnues*, il y avait déjà une référence aux demandeurs d'asile. Mais un autre projet s'est intercalé, *Detonation Deutschland*, un travail qui balaye cinquante ans d'histoire allemande depuis la seconde guerre mondiale. On n'y voit que des démolitions de bâtiments, de quartiers, de cités. C'est un travail sur la beauté de la destruction qui souleva beaucoup d'interrogations et de questions. L'autre thème traité par ce projet, c'est la fascination pour la destruction, le désir de détruire. Il y a des idéologies spécifiques derrière chaque type de destruction. On ne détruit pas pour les mêmes raisons dans les années 1960 ou les années 1980. Et là encore, il y a ce même processus phénoménologique : c'est dans le détail, dans l'infime, que l'on peut lire toute l'humanité. Ensuite, il y a eu une série de travaux menés dans l'esprit des années 1990, celui de l'archéologie des médias, en effet. *News* est un projet sur l'esprit des journaux télévisés depuis les années 1950. C'était une installation audiovisuelle, avec des écrans et des haut-parleurs synchronisés. Nous cherchions à insister sur l'aspect répétitif des journaux télévisés, à nous concentrer sur les petits symboles, les petites icônes, afin de faire ressortir la grammaire du montage.

Le moment où tous les *speakers* de cette installation se mettent à parler ensemble ressemble au chant dans *Asylum*. *Global soap* est un travail sur la globalisation. Mais, en même temps, je voulais montrer que les *soap opera* reprennent des structures sentimentales et picturales très anciennes. Il y a aussi une grammaire précise et commune à tous les *soap opera*, d'où qu'ils viennent. Tout y est exagéré, tout y est expliqué. C'est un concentré de l'humanité. Je crois que le *soap opera* remplit la même fonction que l'Église et la peinture religieuse autrefois. C'est tout aussi universel et tout aussi moraliste. Autrefois, les gens avaient chez eux des icônes, maintenant ils ont des *soap opera*. *Asylum* est aussi une expérience née de l'observation des médias. J'ai remarqué que, même sur une chaîne culturelle comme Arte, les images des immigrés qu'on nous montrait correspondaient à des clichés. Je voulais également travailler sur la façon dont on peut traiter la question de l'asile. Je trouve notamment que l'art contemporain aujourd'hui est un peu trop « politiquement correct » dès qu'il aborde des thèmes politiques. Avec *Asylum*, je voulais faire le contraire, quelque chose qui ne se fait pas.

Comment fait-on « quelque chose qui ne se fait pas » ?

J'ai introduit des éléments un peu baroques, ou proches du kitsch pour, bien sûr, critiquer la xénophobie, mais surtout interroger la position ambiguë de l'œuvre politique prétendument xénophile – du genre « les cubains sont sympas » – où les peuples étrangers sont réduits à leurs idiosyncrasies supposées. Dans *Asylum*, il y a neuf écrans qui montrent chacun un rituel complètement absurde. C'est une façon de parler des stéréotypes qui collent à la peau de chaque peuple, de chaque groupe ethnique immigré. J'ai donc créé un cliché en relation avec chacun d'entre eux, afin d'examiner et de déconstruire les stéréotypes liés à notre manière de percevoir les citoyens immigrés. Sur ces neuf écrans, se déroule une action stupide, comme des Sisyphes modernes. Cette dénonciation des clichés concernant l'immigration est aussi une illustration de notre condition humaine. Pour ce travail, j'ai choisi 120 interprètes, dont la plupart sont immigrants, vivent souvent dans des hôtels de demandeurs d'asile, qui « jouent » devant la caméra leur vie d'étrangers en accomplissant des travaux domestiques ou typiques des tâches auxquelles ils sont habituellement assignés. Loin d'adopter une démarche documentaire, auquel le sujet lui-même donne matière, j'ai conçu un univers stylisé où tout est l'objet d'une mise en scène, où rien n'a été laissé au hasard. Tournées en 16 millimètres, ces images forment une composition contrôlée visuellement, participent d'une certaine manière à l'esthétique de la peinture. Il s'agit de tableaux vivants, riches en détails optiques, saturés de couleurs, avec un jeu atmosphérique d'ombres et de lumières. C'est un peu un microcosme mystique, un monde imaginaire emprunt de réalité. Et le mouvement hypnotique de la caméra renforce cet aspect de rituel.

L'autre projet que vous présentez, c'est Bastion Europe, qui interroge la notion de « vieille Europe », avec des phrases en lettres rouges qui baliseront les rues et murs d'Avignon. Est-ce également une manière de questionner le festival lui-même ?

Oui, dans la mesure où j'aborde le thème politique de la société fermée sur elle-même. Je vais citer Bush, qui disait : « soit vous êtes avec nous, soit vous êtes contre nous », mais je vais aussi faire des clin d'œil aux événements de l'année dernière. L'Europe est un bastion, mais le Festival et Avignon le sont aussi. Le danger d'isolation, ou d'un discours auto-référentiel tenu par une élite éclairée sur ces propres créations, est réel. Cela dit, ce ne sont pas forcément des bastions à prendre, mais peut-être des sanctuaires aussi à conserver ou à transformer. Nous souhaitons donc installer des écritures lumineuses sur les remparts et quelques points névralgiques du festival qui deviennent eux-mêmes des surfaces scéniques. C'est un jeu d'échange entre le regardant et le regardé, un clin-d'œil au langage publicitaire, à l'affichage et aux signes et images pléthoriques qui envahissent le festival chaque été.

Présence de l'artiste soutenue par la Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, le Sénat de Berlin, la déléguée à la Culture et au Média du Gouvernement Fédéral allemand et le ministère des Affaires étrangères allemand