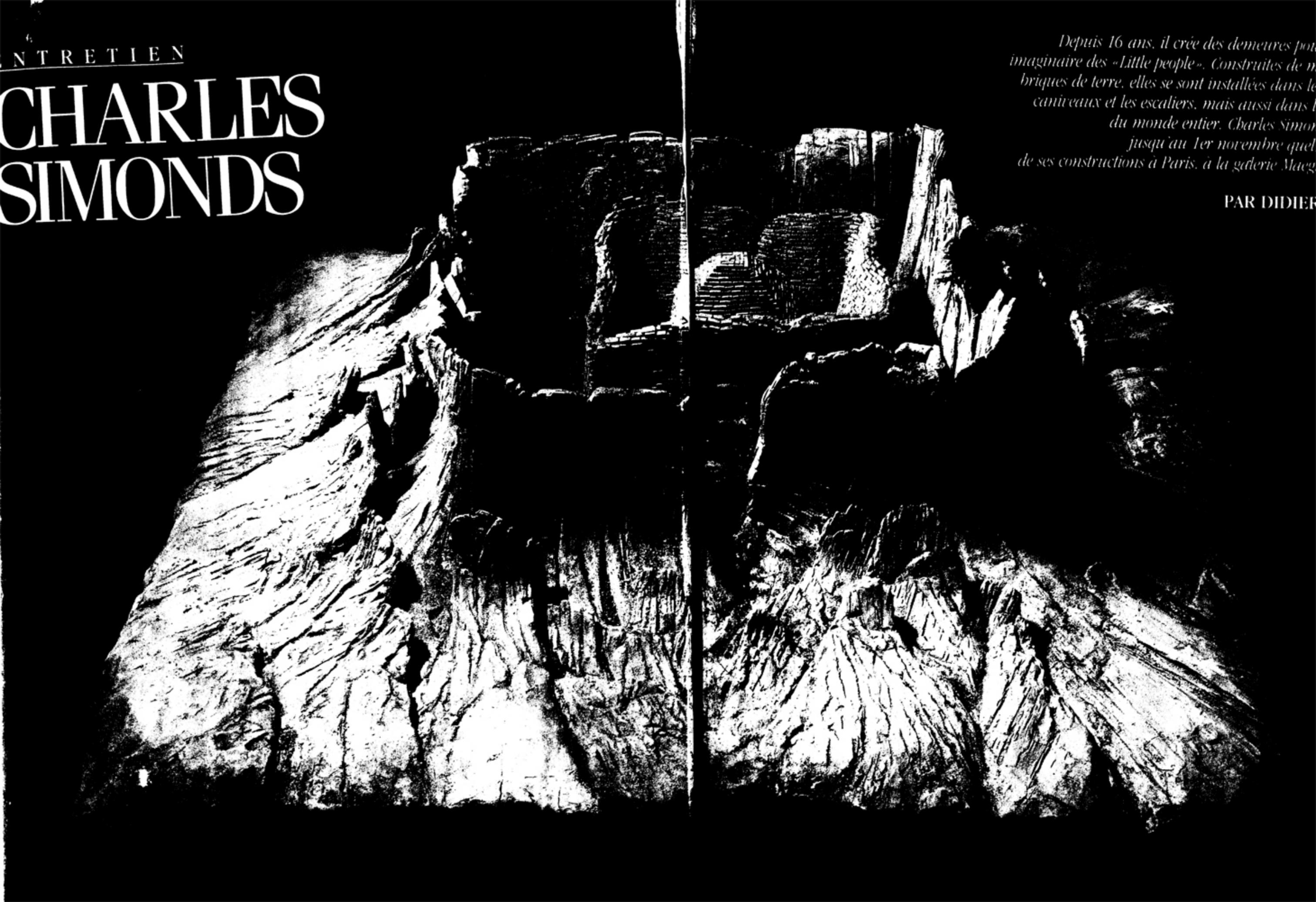


ENTRETIEN

CHARLES SIMONDS

*Depuis 16 ans, il crée des demeures pour
l'imaginaire des «Little people». Construites de ma-
briques de terre, elles se sont installées dans les
caveaux et les escaliers, mais aussi dans les
coins du monde entier. Charles Simonds
présente jusqu'au 1er novembre quel-
ques-unes de ses constructions à Paris, à la galerie Maeght.*

PAR DIDIER



Son travail ne se prête guère au spectacle : pour l'essentiel composé de minuscules architectures de terre et de bois, il a été souvent installé dans des conditions précaires, loin des lieux où l'art, d'ordinaire, se conserve. Certaines œuvres, encastrées dans un caniveau ou dans un mur abandonné, avaient ainsi tôt fait de disparaître dans les poches des enfants ou emportées par la pluie. Il n'est pas impossible que le travail de Charles Simonds soit aujourd'hui plus lisible qu'en 1975 où il avait été présenté au C.N.A.C., ou en 1979 au Musée des Sables d'Olonne : la proximité d'œuvres comme celles de Thomas Schütte, des Poirier ou de Philippe Favier nous rend plus familières les racines de pièces élaborées à une époque où le formalisme dominant faisait parfois sourire de ces utopies pourtant fascinantes.



Photo galerie Maughn-Lelong sauf mention contraire

Votre travail s'articule autour de deux mythes : celui d'une terre féconde, origine et destination de tout (voir vos films datant de 1970 et 1971) qui explique le choix du matériau de vos architectures. Celui ensuite d'une humanité parallèle, lilliputienne : les «Little People» qui habitent (ou ont habité) ces architectures. Comment cela fonctionne-t-il ?

Je suis le metteur en scène du mythe des «Little People». Ce mythe vit de par le monde entier : une civilisation imaginaire et nomade pour laquelle je construis des habitations...

Levi-Strauss, dans un passage de «La Pensée Sauvage», qu'on a dû vous citer mille fois, voit dans la miniature le modèle conceptuel de l'œuvre d'art. Freud avance une hypothèse un peu semblable avec le «Fort-Da», où un enfant reconstitue symboliquement un monde réduit pour pouvoir s'en rendre maître. La dimension de vos œuvres a-t-elle quelque chose à voir avec tout cela ?

Je n'ai pas lu ces textes mais, enfant d'une famille d'analystes, ces idées me plaisent. Les «Little People» ont pris naissance à un moment relativement mouvementé de ma vie et ils m'ont fourni la possibilité de m'échapper dans un autre monde; mais je crois que ce monde me dominait autant que l'inverse. J'étais plus son esclave que son maître. Les «Little People» m'ont finalement offert le moyen de réintégrer la réalité dans la rue et j'ai pu les utiliser comme un outil de transformation du monde. J'ai toujours conçu mes œuvres pour réfléchir et maîtriser, si vous voulez, les formes de l'architecture dans le temps et dans l'histoire, les relations entre la construction d'un côté et la croissance de l'autre, la nature et l'artifice. Depuis que j'ai commencé à m'intéresser aux constructions grandeur nature, ces œuvres ont acquis une qualité de modèle symbolique idéal, que je peux merveilleusement utiliser pour avoir une idée de ce qu'il serait possible de faire dans une vraie maison.

Longtemps la situation de vos œuvres a été très singulière : embrasures de fenêtres, murs abandonnés, caniveaux. Elles avaient ainsi un public différent de celui des galeries et musées, et obligeaient les amateurs d'art à changer de point de vue (dans tous les sens du terme). Cette attitude était-elle seulement dictée par des préoccupations sociales ou bien par le

Double page précédente. «Rock Flower», 1986, 61 x 61 cm. (détails sur cette page).

Photo Belle Simonds

souci d'interroger le regard et la position du spectateur. Par exemple, à New York, cette pièce en face du Whitney placée dans une banque et que l'on pouvait ainsi apercevoir du musée ?

Bien sûr cette question ne concerne que les amateurs d'art car la plupart des gens dans la rue ne mettent jamais les pieds au musée et voient les constructions uniquement dans le contexte de la rue. Les demeures de «Little People» existent ça et là, à l'intérieur et à l'extérieur, certaines plus heureuses, certaines qui offrent un meilleur point de vue, certaines plus protégées (dans le temps et dans l'espace), d'autres moins. De temps en temps, je suggère comme de vraies maisons pour les «Little People». S'ils ont une maison à l'intérieur du musée, c'est bien aussi qu'ils aient un regard sur leurs compatriotes vivant à l'extérieur dans ce contexte particulier. Bien que les «Little People» n'attachent pas autant d'impor-

“ J'aimerais que chaque moment de la vie ait une résonance spirituelle et métaphorique. ”

tance à ceux qui les regardent qu'au confort et à l'agrément du lieu qu'ils habitent, je prends le spectateur (et moi-même) en considération, ainsi que les endroits où j'aimerais travailler. Je crois vraiment que pour un public averti, l'idée de l'extension du territoire des «Little People» au-delà des espaces réservés à l'art est une chose très importante. Ce «là-bas» (un espace quelconque de la vie quotidienne) vu d'«ici» (un lieu qui a pour fonction de mettre l'art en valeur) devient important parce qu'il révèle nos sentiments sur ce que l'art devrait être et sur la nature de l'expérience esthétique. J'aimerais que chaque moment et chaque partie de notre vie ait une résonance métaphorique et spirituelle : c'est important dans ce sens-là. Créer une véritable maison pour y vivre pourrait aussi révéler cette idée que je crois nécessaire de l'espace-temps réel qu'implique le fait d'«habiter».

Je suis frappé par le fait que les sculpteurs contemporains se posent souvent un peu en analystes de l'architecture (Richard Serra aux Etats-Unis, Jacques Vieille en France, Giuseppe Penone en Italie) soucieux à la fois d'en souligner les failles symboliques et structurelles et d'y remédier. Votre œuvre se mesure aussi à l'architecture et à son histoire : comment envisagez-vous ce rapport ?

Les gens voient souvent mes constructions disposées dans les rues comme dynamiques pour l'environnement. La fragilité et le drame de leur naissance et de leur mort sont perçus comme une manière d'humaniser un contexte urbain extrêmement froid. On voit une critique implicite dans ces petits orphelins perdus et vulnérables à la recherche d'une maison dans un monde qui les balaie comme tout ce qui est marginal. Les gens deviennent profecteurs. Mais je crois que le monde des «Little People» est, en fait, assez solide et cohérent et certainement notre monde à nous est aussi marginal pour eux du point de vue de l'architecture et de l'histoire. Le temps et l'histoire se rejoignent ici. Pour moi, l'art du passé, les considérations sur l'architecture et l'environnement sont marginaux au sens strict du mot — un avatar de l'époque où je m'inscris moi-même. Mais si on analyse en profondeur ce qui fait l'architecture, ce qui est

“ Je m'attends à ce que mes convictions profondes finissent par avoir raison de la technologie. ”

naturel et ce qui est artificiel, la différence entre un nid et une «maison» rationnellement organisée, même le début de l'évolution des styles, tout cela est essentiel. De temps en temps, un moment historique peut offrir un contexte favorable pour mettre cette question sur le tapis. Tout récemment, je suis ainsi intervenu sur les colonnes d'un immeuble moderne (au Musée de l'Architecture à Bâle) pour les faire redevenir arbres. Créer des décalages, transformer des éléments architecturaux existants, cela m'intéresse aussi comme une manière de révéler nos affects sous-jacents concernant les bâtiments, leur histoire et leur conception. Enlever des morceaux de baies vitrées pour laisser entrer la pluie, c'est une façon de retrouver la vie. Mais il me semble que beaucoup de mes préoccupations sont par ailleurs tout à fait abstraites et qu'elles peuvent fonctionner même complètement déconnectées de la vie quotidienne — ainsi par exemple les pièces de mon exposition chez Maeght-Lelong.

Une autre constante de l'art contemporain est la place faite à la pensée primitive (celle de Beuys par exemple) et non occidentale. Vous intéressez-vous à cela, si oui à quel domaine en particulier? Quel rôle cela peut-il jouer dans le contexte technologique aujourd'hui?

Eh bien, disons que parce que je crée avec mon corps et mes mains, que je sais le temps qu'il faut pour monter un mur de pierre et quels gestes, que j'ai l'intuition de la croissance et de la ruine, je me rends compte comment chaque parcelle de la lente accumulation des signes et des gestes se ligue pour former un vocabulaire qui doit, peut-être, interroger le présent. Mais je vois cela moins comme des pensées primitives que comme, disons, des pensées élémentaires. De toutes façons, je ne m'intéresse pas à la pensée primitive comme une alternative nostalgique au temps présent. Le problème de savoir comment reconquérir les valeurs rassurantes et spirituelles de la vie dans un monde corrompu par la technologie fait davantage partie de mes préoccupations. Je me représente un morceau de computer au silicone comme une forme de l'esprit appliqué à la matière impliquant un grand raffinement de la main. C'est la même chose au fond que ma pensée qui passe dans la terre. Malheureusement, les images les plus marquantes de notre ère «technologique» sont les ordinateurs et les tours de refroidissement des centrales nucléaires. Je m'attends à ce que mes convictions profondes finissent par avoir raison de la technologie. Mais, chez moi, où est la lumière du soleil? Où sont l'eau et le feu? Est-ce que je peux encore entendre le bruit du vent, la tempête, le bruissement des feuilles dans les arbres? Est-ce que je vois les étoiles quand je vais me coucher? Où sont passés les rats-laveurs, les mites, les hiboux, les chauves-souris et les hirondelles? Tout cela n'existe-t-il plus que sur l'écran de la télé?

Vos architectures conjuguent l'image de la croissance et celle de la ruine de l'organique et du minéral. Y-a-t-il une visée morale — je veux dire une leçon au sens que Poussin donnait à l'idée de «délectation morale» dans vos œuvres?

Est-ce que la boue gluante est répugnante, ou sexy? Est-ce qu'il y a de la morale dans un œuf ou une fleur? Toutes les considérations morales mesurent notre distance d'avec la vérité; dans la mesure où notre monde est déserté par la morale, alors mes travaux ont un sens moral. ■

Charles Simonds expose à la galerie Maeght-Lelong jusqu'au 1er novembre, 13 rue de Téhéran 75008 Paris. Cat : 16 p, 10 ill., 50 F. Préface de Gilbert Lascault. Biographie p. 122.

Didier Semin est conservateur du Musée des Sables d'Olonne.

Ci-contre. «Torque», 1986, 76 x 76 cm. (trois détails en haut de page).

