



Marges

Revue d'art contemporain

26 | 2018

Instrumentalisations de l'art

Entretien avec Douglas Crimp (avril 2015)

Douglas Crimp et François Aubart

Traducteur : Émeline Jaret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1385>

DOI : 10.4000/marges.1385

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2018

Pagination : 121-132

ISBN : 978-2-84292-805-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Douglas Crimp et François Aubart, « Entretien avec Douglas Crimp (avril 2015) », *Marges* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 19 avril 2020, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1385> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1385>

© Presses universitaires de Vincennes

entretien

Entretien avec Douglas Crimp

Par François Aubart (avril 2015)

François Aubart: Le premier sujet que je voudrais aborder est celui de « Pictures », l'exposition que vous avez organisé et le texte que vous avez écrit. J'aimerais savoir quelle relation vous aviez avec Artists Space avant ce projet.

Douglas Crimp: C'est arrivé car Helene Winer, qui était directrice d'Artists Space, était une bonne amie. Je ne me rappelle plus exactement comment j'ai rencontré Helene. Elle est venue à New York avant de devenir la directrice d'Artists Space. Elle était de Los Angeles et avait été la directrice du Pomona College Museum of Art de Claremont (Californie). Elle avait fait un travail magnifique là-bas. Je suppose que nous

nous sommes rencontrés par l'intermédiaire d'amis communs, Michael Harvey et Janelle Reiring. En tout cas, Helene et moi sommes devenus amis probablement autour de 1973 ou 1974. Elle cherchait des moyens de se faire de l'argent et moi aussi. Elle avait l'idée de faire des jeux de diapositives d'œuvres d'art contemporain, parce que ça n'était pas encore disponible pour les écoles d'art et les universités. Donc elle a lancé une société nommée Art Information Distribution dans laquelle elle m'a impliqué. J'ai rédigé l'introduction de la série entière et celle sur la peinture et, ensemble, nous avons écrit celle sur la sculpture. Il y en avait d'autres sur l'art féministe, la performance, les films d'artistes et ainsi de suite.

Nous étions vraiment proches quand elle est devenue directrice d'Artists Space. Elle a collecté de l'argent d'une société privée pour financer une exposition itinérante avec un commissaire invité et un catalogue. Tout cela était nouveau à Artists Space. « Pictures » a été la première exposition de ce type qu'ils aient réalisée. Avant, Artists Space était un lieu où les artistes choisissaient les artistes. Helene voulait s'éloigner de ce modèle au profit d'un nouveau, plus curatorial, pour elle-même et pour des commissaires invités. Elle m'a demandé d'être le commissaire parce qu'elle était intéressée par mes écrits, je pense. Comme elle dirigeait Artists Space depuis plusieurs années, elle était en contact avec une génération d'artistes plus jeunes, plus que je ne l'étais. J'étais plus proche d'artistes de ma propre génération ou légèrement plus âgés que moi. Quoi qu'il en soit, elle m'a demandé de faire l'exposition. Nous avons travaillé ensemble et elle m'a suggéré de nombreux artistes à rencontrer. Ce qui était unique à Artists Space pour cette exposition, c'était qu'elle serait une sélection thématique d'artistes, avec un texte de catalogue qui interpréterait leur travail de manière théorique.

FA: Donc le texte était un enjeu important dès le départ ?

DC: Je pense qu'Helene s'intéressait principalement à moi parce que j'écrivais et que pourrais prendre une position théorique. Elle avait une approche plus intuitive des artistes. Elle connaissait ceux qui, selon elle, étaient intéressants et elle voulait quelqu'un qui analyse leurs travaux.

FA: Pensez-vous qu'elle essayait d'affirmer quelque chose à propos de cette génération d'artistes ?

DC: À Pomona, elle avait montré des artistes d'une génération plus ancienne, comme Bas Jan Ader et John Baldessari, qui lui-même était le professeur d'un certain nombre d'artistes qui ont ensuite été connus comme étant la Pictures Generation. C'était son intérêt initial et puis, elle s'est intéressée à des artistes plus jeunes. À ce moment-là, elle était en couple avec Jack Goldstein. De nombreux artistes de cette génération issus de la CalArts ont emménagé à New York en même temps qu'elle, ça a probablement été le noyau des artistes qu'elle soutenait quand elle est arrivée.

FA: Connaissiez-vous certains de ces artistes ?

DC: Jack [Goldstein], bien sûr, je le connaissais puisqu'il était souvent avec Helene, mais les autres, non je ne les connaissais pas. Helene et moi sommes allés à Buffalo ensemble. Nous y avons vu le travail de Robert Longo, Cindy Sherman, Charles Clough et de nombreuses autres personnes qui avaient déjà des liens avec Artists Space. Je ne connaissais pas encore Sherrie Levine ou Phillip Smith. Helene m'a donné une liste de personnes et je suis allé dans plusieurs studios. À un moment, j'ai dû prendre une décision quant au fait de faire une exposition avec un choix restreint d'artistes et plus d'œuvres ou exposer un plus grand groupe. J'ai choisi la première option.

FA: Pourquoi un petit nombre d'artistes ?

DC: C'était assez intuitif, mais je suppose que c'était une manière de restreindre le sujet de la discussion afin de faire quelque chose à partir des tendances que je voyais dans les nouvelles œuvres. Je comprends mieux l'art en écrivant. Je n'avais pas d'idée très précise,

mais je pouvais voir des relations entre ces artistes. C'était aussi un choix basé sur l'idée que ces artistes faisaient des œuvres assez fortes pour une jeune génération; ils ne constituaient pas un mouvement. Ce n'était même pas des gens qui se connaissaient nécessairement entre eux, bien qu'ils étaient dans l'orbite d'Artists Space. Je pense que la limitation correspondait aussi à la taille de la galerie et au nombre de pièces qu'on pouvait montrer par artiste. Cela faisait sens d'exposer un groupe d'œuvres pour chaque artiste, afin de représenter chacun plus pleinement.

FA: Quel type de discussions aviez-vous avec Helene Winer sur ces questions ?

DC: Le travail intellectuel, je l'ai fait par moi-même. Bien sûr, quand je faisais un choix, elle voulait me laisser toute liberté. C'était mon exposition et elle n'allait pas me diriger. Mais elle avait ses propres idées au sujet de ces artistes. Pourtant, la sélection a réellement été la mienne. Si vous lisez son interview dans le catalogue *5000 Artists Return to Artists Space*, vous verrez qu'elle espérait que je choisisse quelques autres artistes, notamment Cindy Sherman et, bien sûr, rétrospectivement je pense moi aussi la même chose. Mais, quand je pense à la pièce de Cindy Sherman que j'ai vue à Buffalo, je peux comprendre pourquoi je n'ai alors pas vu à quel point cette artiste était brillante.

FA: Vu le temps qu'Helene Winer a passé à Los Angeles et sa connaissance de la génération précédente comme Baldessari et Bas Jan Ader, pensez-vous qu'elle avait un point de vue sur cette nouvelle génération d'artistes ?

DC: Sur la Pictures Generation, je suis sûr que oui. Mais, honnêtement, si je regarde la programmation actuelle de Metro Pictures,

qui est la galerie que dirigeaient Helene et Janelle Reiring, je ne comprends pas pleinement la sensibilité esthétique. Bien sûr, Louise Lawler est pour moi l'une des plus grandes artistes de cette génération. Je comprends l'intérêt de n'importe qui pour Louise et aussi pour Cindy. Mais il y a d'autres artistes montrés par Metro Pictures, qui m'intéressent beaucoup moins et que je ne prétends pas comprendre. Je ne pense pas que la sensibilité d'Helene et la mienne soient les mêmes. Nos sensibilités se sont rejointes à un certain moment quand nous faisons les diapositives pour Art Information Distribution. Nous discutons de quels peintres et quels sculpteurs devaient être inclus. C'était majoritairement la génération précédente et je ne me souviens pas de querelles particulières. Je me souviens que nous étions réellement sur la même longueur d'onde en ce qui concerne, disons, les peintres minimalistes: Robert Ryman, James Bishop, Brice Marden, Agnes Martin. C'étaient les peintres qui m'intéressaient et je pense qu'Helene était tout à fait d'accord avec mon choix. C'est avec la génération suivante que sa sensibilité a été très étrangère à la mienne. Quand je l'ai rencontrée, j'ai été stimulé et je voulais la comprendre. L'intuition d'Helene à propos de cet art était plus forte que la mienne.

FA: L'exposition est devenue importante dans le milieu des artistes. Elle est souvent mentionnée comme ayant établi leur carrière mais je ne sais pas ce qu'elle a provoqué pour la vôtre ?

DC: Pour des raisons que je ne comprends toujours pas complètement, l'exposition « Pictures » est devenue un marqueur historique, mais ça n'est pas arrivé immédiatement. Elle a été bien commentée, mais pas de manière sensationnelle. Elle a été

estimée par un groupe de personnes évoluant autour d'Artists Space, qui avait le sentiment que quelque chose était intéressant à son sujet. Le catalogue, lui, n'a pas été distribué largement.

Mais beaucoup de choses ont tout de même changé à ce moment parce que je suis devenu rédacteur-en-chef d'*October*. C'était nettement plus déterminant. En plus, j'avais juste commencé mon doctorat, donc mon engagement auprès de Rosalind Krauss et Annette Michelon a remplacé celui auprès d'Helene. À cause de l'effervescence autour de l'exposition « Pictures », Rosalind a pensé que nous devions réimprimer l'essai. J'ai préféré le réécrire. Je pense que le texte d'*October* a été déterminant autant pour ma visibilité que pour celle des artistes. Cet essai a garanti la survie de l'exposition bien plus que n'importe quoi d'autre, même le catalogue original qui en fait était quasiment méconnu jusqu'à très récemment.

Je ne me rappelle pas avoir vécu l'exposition « Pictures » comme un sujet de débat, alors qu'elle l'est devenu avec le temps. Je pense que la raison pour laquelle je suis si confus à ce sujet c'est parce qu'à ce moment le contexte d'*October* était plus important que le contexte d'Artists Space. J'étais déjà à *October* depuis deux ans. Cela avait formé mon identité et mon cercle intellectuel et il était différent de celui d'Artists Space. D'où le débat contre Michael Fried, par exemple, qui n'était pas dans la version du catalogue. Dans tous mes précédents écrits, je luttais contre l'hégémonie de Greenberg et de Fried et de la critique formaliste, mais ce n'est pas avant cette seconde version de l'essai « Pictures » que j'ai compris qu'une plus jeune génération représentait l'hybridation des médiums, la rupture de la spécificité du médium, la prétendue théâtralité contre laquelle Fried polémiqueait. Rosalind

et Michael Fried étaient alors des ennemis intellectuels mais avaient commencé comme collègues à Harvard. Ils étaient rivaux. En fait, si vous regardez l'histoire d'*Artforum* telle qu'elle est racontée dans le livre *Challenging Art* [Amy Newman, 2003], vous apprendrez que Fried a dit à Phillip Leider, qui était le rédacteur d'*Artforum*, qu'il démissionnerait si Rosalind Krauss était nommée rédactrice correspondante. Ça, c'était quand ils étaient alliés! Finalement, Rosalind a fait volte-face et s'est tournée contre Greenberg et Fried quand elle a commencé à écrire sur Robert Morris, Richard Serra et d'autres artistes minimalistes et post-minimalistes. Donc, à la fin des années 1970, le contexte dans lequel j'écrivais était vraiment anti-Greenberg et anti-Fried.

FA: Est-ce que c'était une demande de Rosalind Krauss ?

DC: Non. Autant que je me souvienne, elle a demandé: « pourquoi ne pas republier ton essai "Pictures" ? » parce que le catalogue ne circulait pas beaucoup et, franchement, nous étions toujours à la recherche de choses à publier. Donc c'était juste une invitation informelle. À l'époque, j'étais très, comment dire, embarrassé par le texte original. Il me semblait à moitié terminé. Je pense que le second texte est de loin plus clair parce qu'il propose réellement un argument fort.

FA: Il est plus clairement dirigé contre Michael Fried comme si c'était son principal enjeu. Donc je me demandais si c'était un effet du contexte d'*October*.

DC: Je pense que ça l'était probablement. Mais aussi, les artistes de « Pictures » avaient alors tous réalisé de nouvelles œuvres qui

rendaient les choses plus claires pour moi, ou tout au moins j'avais une meilleure idée de ce que je voulais soutenir à propos de leurs travaux. Howard Singerman a écrit à propos des deux versions de mon essai dans un journal intitulé *X-tra*, où j'ai autorisé à republier le texte original pour la première fois. Je pense qu'il est sur quelque chose de plutôt intéressant quand il dit que le premier texte porte plus sur une première rencontre avec les œuvres tandis que le second concerne le sujet de l'écriture critique comme celui de l'histoire. Dans l'essai d'*October*, je trace plus clairement la filiation de la théâtralité, du Minimalisme jusqu'à « Pictures », à travers l'art de la performance.

FA: Dans un écrit de 2008, vous dites avoir retrouvé un ancien texte dans lequel vous aviez déjà écrit au sujet de l'importance du postmodernisme. Avez-vous une idée de la manière dont ça vous est venu ?

DC: C'était l'ébauche d'un projet pour un livre sur l'art contemporain ; c'était sans doute une conséquence d'Art Information Distribution. Le premier volume d'Art Information Distribution était une *Introduction à l'art contemporain*, je pense que ça a dû me donner l'idée qu'il y avait un livre à écrire sur l'art contemporain. Clairement, à l'époque, je n'étais pas la bonne personne pour écrire un tel livre, mais l'idée était que ce qui était différent dans l'art contemporain, c'était qu'il n'était plus moderniste. Dans un sens, à partir des années 1960, l'art a rejeté ou a déplacé ce qu'on connaissait comme un art moderniste dans un sens greenbergien. Il était donc postmoderniste dans le sens où ça succédait au modernisme avec lequel j'avais été aux prises, la notion greenbergienne.

Maintenant, bien sûr, je sais que cette idée greenbergienne du modernisme est de toute

façon très restreinte, mais c'était cette idée du modernisme qui influençait mon univers critique à ce moment-là. Je pense que, une fois que j'ai émis cet argument contre Fried, j'ai commencé à comprendre que je m'occupais de quelque chose qui pouvait réellement être pensé comme postmoderne. Le postmodernisme circulait à ce moment à propos d'architecture et, en un an plus ou moins, nous pensions tous l'art contemporain en relation avec la *French theory*. Pour beaucoup d'entre nous, le poststructuralisme était la théorie qui convenait à l'art postmoderne. C'était historiquement utile pour moi à ce moment-là. C'était un moyen de comprendre ce que je trouvais d'intéressant dans cet art qui poursuivait ce qui m'avait intéressé dans l'art antérieur. C'est cela qui m'autorisait à dire que le postmodernisme avait des origines dans le Pop art et le Minimalisme. Autrement dit, le postmodernisme ne commence pas avec la Pictures Generation. C'est précisément quelque chose qui caractérise le type de travail auquel je m'intéressais dans les années 1960 et dans l'art moderne qui précédait. Je suppose que je laisse ainsi intacte la description greenbergienne de Jackson Pollock, par exemple. Je pense toujours que la décomposition de la spécificité du médium, l'hybridation des médiums, le développement des installations, les artistes évoluant de la peinture au film, à la vidéo, à la performance et ainsi de suite, était un très important changement de paradigme dans l'art qui détermine encore la manière dont nous comprenons l'art aujourd'hui. Le problème, c'est que désormais, tant de choses sont considérées comme acquises. Faire une performance n'est plus une attaque contre la spécificité du médium ou une critique implicite de la peinture. Dans les écoles d'art, on peut désormais se spécialiser en peinture,

en sculpture ou en vidéo et on peut aussi se spécialiser dans quelque chose appelé pratique interdisciplinaire qui permet des déplacements entre les médiums.

FA: Connaissiez-vous, à cette époque, les projets de Sylvère Lotringer, le magazine *Semiotext(e)* et les événements *Schizo-Culture* ?

DC: On pourrait dire que *Semiotext(e)* était un magazine concurrent d'*October*. J'en ai pris conscience quand j'ai commencé comme rédacteur en chef d'*October*. À l'époque, il existait de nombreux petits magazines, des journaux trimestriels, plus ou moins universitaires. Il y avait un magasin entre la 6^e avenue et de la 11^e rue, qui vendait ces magazines et j'y allais tout le temps. Mais je connaissais *Semiotext(e)* plus directement et j'avais rencontré Sylvère. C'était un autre centre pour l'importation aux États-Unis de la *French Theory* avec laquelle il avait une relation directe.

FA: Étiez-vous conscient du fait qu'*October* et *Semiotext(e)* importaient tous les deux la French theory mais avec des approches très différentes ?

DC: La relation qu'*October* avait avec la *French Theory* venait principalement d'Annette Michelson, qui vivait à Paris et connaissait en particulier le monde de *Tel Quel*. Sylvère avait des relations et des engagements très différents. Je lisais la *French theory* seulement en traduction donc je ne pouvais pas être celui qui déterminait quel texte devait être traduit dans *October*. Mais, il y avait des exceptions: par exemple, c'était mon idée de traduire « Fonction de l'atelier » de Daniel Buren et l'essai de Jean-François Lyotard sur Buren.

C'était initialement Annette, puis ensuite Rosalind, qui étaient impliquées dans la pensée française contemporaine. Le français de Rosalind s'est amélioré et elle lisait énormément de travaux en français. J'étais évidemment conscient de la différence mais je ne sais pas ce que cela voulait dire pour moi. Je m'intéressais à tout cela, en fait.

Je pense qu'*October* était toujours un magazine un peu plus limité d'une certaine manière. *Semiotext(e)* était plus désordonné, dans un bon sens. Plus *queer*, je pense. *October* était plus rigide. Quand je suis parti, il est retourné à une sorte de modernisme historique.

FA: Je voudrais revenir sur le changement de la première à la seconde version de votre texte « Pictures ». Dans la première, vous mentionnez John Baldessari comme une figure importante pour beaucoup d'artistes. Dans la seconde, il disparaît. Vous savez-vous pourquoi vous avez fait cela ?

DC: Je me dirigeais alors vers des théories à propos de la photographie. Au moment où j'ai écrit « The Photographic Activity of Postmodernism » [*October*, vol. 15, hiver 1980], c'est clair que c'était mon intérêt majeur. Quand j'ai écrit le second texte « Pictures », le paradigme était la performance. Je me raccrochais un peu à ce que je pouvais dans le premier texte. Je regardais les œuvres de Baldessari qui avaient une ressemblance superficielle avec celles des artistes de Pictures, de manière évidente puisqu'il avait été le professeur de certains d'entre eux et qu'ils étaient assez proches de lui. Ils faisaient les œuvres qu'ils faisaient dans son cours, mais je n'ai compris cela que plus tard.

Mais il y avait d'autres personnes importantes comme Jonathan Borofsky, Michael Hurson, Joel Shapiro et Sol LeWitt. J'essayais

de comprendre la relation entre une génération dont j'étais un peu plus proche et cette jeune génération, parce que je voulais construire une filiation historique.

FA: Howard Singerman, dans son livre sur Sherrie Levine [*Art History, After Sherrie Levine*, 2011], explique la relation qu'elle entretient avec le mélodrame. C'est quelque chose que vous mentionnez dans la première version et qui disparaît également en faveur des questions de la spécificité du médium dans la seconde.

DC: Il y a une tentative d'apporter de la psychanalyse dans le premier texte, autour de Phillip Smith par exemple, qui est aussi abandonnée. Et bien sûr, j'aurais pu encore parler de mélodrame avec Cindy Sherman dans un contexte différent; c'est peu de temps après que nous avons fait le numéro d'*October* sur Fassbinder [vol. 21, été 1982], et Longo et Sherman étaient autant intéressés par Fassbinder que je l'étais.

FA: J'aimerais également parler du texte que vous avez écrit pour le catalogue d'« Image Scavengers: Photography » [Institut of Contemporary Art University of Pennsylvania, Philadelphia, 8 décembre 1982-30 janvier 1983]. Cette exposition en deux volets en consacrait un à l'appropriation en photographie et l'autre à l'appropriation en peinture. J'imagine que vous avez été invité parce qu'ils connaissaient votre positionnement à l'encontre de cette approche par médium ?

DC: J'ai considéré cela comme problématique quand j'ai écrit le texte mais non, je ne pense pas avoir été invité pour cette raison. Je pense que j'étais invité comme quelqu'un qui travaillait sur la photographie et qui serait pertinent pour écrire sur ces pratiques.

Autant que je sache, ils étaient parfaitement ouverts au texte. Je n'ai aucune idée de ce qu'ils en ont vraiment pensé, mais ils n'ont pas dit « c'est difficile pour nous » ou quoi que ce soit. Je pense qu'ils étaient contents de le publier en fait.

FA: Il me semble qu'« Appropriating Appropriation » met fin à l'idée selon laquelle les œuvres utilisant des reproductions mettraient en péril le modernisme prôné par les musées, en classant les œuvres par médium.

DC: Je ne l'avais pas nécessairement compris ainsi à l'époque. J'étais intéressé par la critique institutionnelle et par ces pratiques de l'appropriation en tant que critique de la muséification de la photographie. Je voyais ces pratiques, telle que celle de Sherrie Levine, comme une critique implicite de la position auctoriale traditionnellement accordée au photographe, qui était la lecture de John Szarkowski au Museum of Modern Art à l'égard de la photographie. De plus, les années 1980 étaient une période de débats critiques vraiment intéressants dans le monde de l'art à New York. Il semblait y avoir de véritables enjeux dans les différentes pratiques artistiques. À ce moment du retour à la peinture par le Néo-expressionnisme, il y avait un groupe parmi nous, particulièrement à *October*, qui argumentait contre ce retour à une tradition épuisée. Ça nous semblait vraiment réactionnaire. C'était une époque où *October* a pris de fortes positions polémiques.

Ma propre écriture était aussi polémique, mais ce n'est plus ce que je fais maintenant. Ma voix a changé. Eve Sedgwick a écrit son célèbre essai « Paranoid Reading and Reparative Reading » au début des années 2000. C'est un texte magnifique. Il est écrit en relation avec la théorie *queer* plus qu'avec l'art

contemporain, mais il est aisément applicable à la critique d'art. C'est une théorie qui propose de quitter cette habitude de toujours chercher à découvrir ce qui est « mauvais » avec l'objet et de trouver à la place de qui peut être utile ou réparateur à son sujet. Ce n'est pas tant que l'essai d'Eve a eu une influence directe sur moi, mais je pense qu'Eve et moi avons réalisé un changement similaire dans notre écriture. Donc, dans *Our Kind of Movie*, mon livre sur les films de Warhol [2012], je regarde les films pour prendre ce que je veux et ce dont j'ai besoin plutôt que de chercher ce qui ne va pas avec eux. Peut-être qu'une œuvre d'art fait pour nous quelque chose qui n'est pas « critique », mais propose un renouvellement.

FA: Dans la version de « Pictures » publiée dans *October*, vous attaquez clairement l'exposition « New Image Painting » [Whitney Museum of Art, New York, 5 décembre 1978-28 janvier 1979], en expliquant qu'en peignant des images, on réintroduit la représentation de la façon attendue par les institutions. En 1982, dans « Appropriating Appropriation », vous expliquez que même la photographie postmoderniste peut être incorporée au musée. Donc quand on pense qu'à la fin, les musées peuvent tout incorporer, c'est plus difficile d'affirmer que la peinture répond aux attentes de l'institution et non pas la photographie.

DC: Quand j'ai écrit cet article, je savais qu'ils faisaient une exposition de peintures et une autre sur la photographie. J'avais précédemment écrit l'article « The End of Painting » [*October*, vol. 16, 1981], dans lequel j'avais fermement pris position au sujet du retour à la peinture. J'ai senti une certaine confusion face au fait de transformer l'idée d'appropriation en style. J'ai réalisé que

l'appropriation avait une valeur limitée en tant que technique critique mais cela ne m'a pas entraîné, du moins pas immédiatement, à réviser mon hostilité envers la peinture. C'était un moment où la peinture avait une signification très particulière – un retour vers un sujet souverain, maîtrisant, masculiniste – et c'est toujours le cas d'une certaine façon. C'est l'objet décoratif commercialisable par excellence et, tant qu'il ne considère pas cela dans sa propre définition, je pense qu'il ne fait pas son travail. Maintenant, c'est vrai des photographies aussi et d'ailleurs de tous les médiums. C'est vrai pour l'installation. Et je ne sais pas si c'est nécessairement la tâche d'une œuvre, nous devons peut-être repenser toutes ces attentes. Mais tout ça pour dire que ces articles ont été écrits dans un moment très particulier de débats qui semblaient extrêmement urgents à l'époque. Et je pense aussi que l'une des raisons pour lesquelles j'ai réagi aussi fortement que je l'ai fait contre la peinture néo-expressionniste, c'était parce que mes premiers amours en peinture contemporaine étaient Agnes Martin, Robert Ryman, Brice Marden. Ces gens faisaient de la peinture que je comprenais comme étant beaucoup plus consciente de la peinture comme enjeu et ils s'en saisissaient de manière directe.

FA: J'ai l'impression que les répercussions de cette position sont que les questions de psychologie – qui étaient importantes pour la scène de la performance, comme Bob Wilson pour qui la question des sentiments et de l'expression de soi était importante – semblent avoir été évacuées du débat et des théories. Il semble que les questions concernant la psychologie ont disparu au tournant des années 1980, comme si toute forme d'expression de soi était de facto liée à l'expression de soi en peinture.

DC: En effet, à cette époque l'expressionnisme psychologique, disons celui de Pina Bausch, c'était quelque chose de difficile à entendre pour ceux d'entre nous qui étions partisans de Trisha Brown ou Lucinda Childs. Il y avait vraiment une grande différence entre les chorégraphes du Judson [Dance Theater] et le Tanztheater de Bausch. Et Bob Wilson est quelqu'un pour qui la psychologie n'est *pas* l'expression de soi. Dans son travail, la psychologie est extrêmement et rigoureusement repensée. Mais les gens étaient aussi sceptiques à propos d'*Einstein of the Beach* de Robert Wilson [1976]. L'article de Craig Owens sur *Einstein* dans *October* [vol. 4, automne 1977] faisait entendre ce scepticisme. Nombre d'entre nous étaient intéressés par la psychologie, tout en ayant des approches différentes. Je pense aux films d'Yvonne Rainer, dans lesquels elle traite du mélodrame et du récit mais d'une manière qui les démonte dans tous les sens.

FA: Et pensez-vous que c'était un sujet à l'époque ?

DC: Ce n'était pas au premier plan, mais je me souviens que la réponse à Pina Bausch était qu'elle était une néo-expressionniste. Je ne suis jamais devenu un fan de Pina Bausch, pour différentes raisons, mais l'expression dans son travail me semblait évidente. Je n'aimais pas la manière dont elle approchait le genre – les femmes agissant de manière hystérique et les hommes bousculant les femmes, les femmes toujours habillées avec des robes chics avec des talons et les hommes en costumes.

FA: Que pensez-vous du fait que le terme « pictures » ait fini par identifier une génération ?

DC: Et bien, c'est étrange [rires]! Tout d'abord parce que, comme titre de l'exposition, j'ai choisi le mot le plus générique possible. La survivance de l'exposition « Pictures » m'a toujours étonné. C'était une toute petite exposition. Je me bagarrais avec de nouvelles œuvres et de nouvelles idées. Artists Space était une petite galerie expérimentale et alternative. Et à la fin vous finissez avec une exposition au Metropolitan Museum – c'est juste très étrange.

FA: Qu'avez-vous pensé de l'exposition « The Pictures Generation » au Met [2009] ?

DC: Et bien, j'en ai pensé beaucoup de choses bien sûr. J'ai détesté le catalogue. C'est tellement absolument anti-théorie. Douglas Eklund [le commissaire de cette exposition] ne m'a pas parlé quand il travaillait sur ce projet. Il essayait de m'effacer d'une histoire dont je ne pouvais pas aussi facilement être évacué. Donc il a minimisé l'importance de l'exposition d'origine et de son catalogue, ainsi que de mon article dans *October*. C'était étrange. Puis, il y avait le fait que Phillip Smith n'était pas dans l'exposition et la totale négligence du rôle du féminisme. L'exposition elle-même était extrêmement décevante. C'était très mal accroché. Il incluait également un certain nombre d'artistes qui, je pense, ne sont pas très intéressants et ont depuis quitté la scène artistique. Eklund voulait, d'une certaine manière, mettre son empreinte sur ce groupe d'artistes. Donc il a ramené Paul McMahon et Charles Clough, par exemple. Finalement, la polémique anti-théorie, la tentative de m'effacer, la négligence du féminisme : ce sont les trois points de désaccord que j'ai avec cette exposition. En même temps, le Met n'a pas beaucoup montré d'art contemporain, donc avoir une exposition sur cet

important moment de l'art contemporain était évidemment satisfaisant.

FA: J'aimerais parler de votre autobiographie, *Before Pictures* [2016]. Je suis curieux de savoir comment et pourquoi vous avez décidé de parler à un niveau personnel.

DC: Et bien, j'ai initialement écrit avec une perspective personnelle dans mon travail sur le Sida, dans une série d'essais et de conférences que j'ai faite pendant un peu plus d'une décennie à la suite du numéro spécial d'*October* sur le Sida en 1987. Bien sûr, mon engagement face à cette question était loin d'être universitaire. J'ai été directement affecté par l'épidémie et j'étais engagé dans le mouvement activiste. Cela a finalement entraîné ma démission d'*October*, ce qui a été traumatisant pour moi. J'ai le sentiment d'avoir été poussé dehors parce que le succès du numéro sur le Sida a été très difficile à accepter pour mes collègues. C'était le numéro qui a le plus fait parler de lui dans l'histoire de ce magazine.

FA: Cela était suffisant pour vous pousser à partir ?

DC: C'est mon ressenti de ce qui s'est passé. J'étais impliqué dans un groupe de lectures *queer* et nous avons fait une conférence intitulée « How do I look: Queer Film and Video », dont la transcription devait être publiée dans *October*. C'était une conférence avec six communications, chacune suivie d'une discussion. Mes co-rédacteurs avaient donné leur accord pour publier ces textes, mais ils ont affirmé que deux des articles n'étaient pas au niveau des standards d'*October*. Il en a résulté une méchante dispute et je n'ai pas eu d'autres choix que de partir. En y réfléchissant, je

peux voir que cette dispute était le résultat d'un sentiment de compétition résultant du succès du numéro sur le Sida et du fait que ce numéro était très différent de ce qu'*October* avait fait avant. Faire ce numéro a changé ma position intellectuelle. Je suis finalement passé par une période de réévaluation de mes années à *October* et de ce que j'avais écrit. Je suis parti en 1990. J'ai commencé à enseigner à l'université de Rochester en 1992 et j'ai publié mes articles d'*October* dans *On the Museum's Ruins* l'année suivante. Le texte que j'ai écrit avec le plus de difficulté dans ma vie a été l'introduction de ce livre. Je pense que ça avait à voir avec le fait que ces articles avaient été écrits dans l'orbite d'*October* et que j'étais désormais hors de ce monde, je devenais critique à son sujet et, en fin de compte, critique vis-à-vis de moi-même. Je questionnais ce travail auquel, néanmoins, j'étais et je suis toujours très attaché. Il y a une voix personnelle dans cette introduction. Je suppose que c'est vers ce moment que j'ai fait le passage vers une voix subjective. J'ai commencé à travailler sur le livre sur Warhol à la fin des années 1990. Dans un sens, j'avais déjà commencé à réfléchir un peu au sujet d'une autobiographie parce que mes plus jeunes amis dans ACT UP disaient : « tu devrais écrire sur les années 1970, sur la scène *queer* à New York dans les années 1970 ». Pour moi, Warhol représentait la scène dans laquelle je suis arrivé quand je suis venu pour la première fois à New York et c'était presque comme une archéologie de mes anciennes années dans cette ville. Puis, en 2004, j'ai donné un cours sur Yvonne Rainer. Yvonne écrivait son autobiographie, *Feeling Are Facts*, juste à ce moment-là. Le fait qu'une amie écrive son autobiographie m'a rendu l'écriture d'une autobiographie plus réelle. Puis, le Guggenheim Museum

m'a demandé de faire une conférence en relation avec leur exposition de Daniel Buren en 2005. Ce texte m'a fourni un modèle pour aborder l'écriture de *Before Pictures*.

FA: Comment avez-vous vécu le fait d'être poussé à partir d'*October*?

DC: C'était très difficile. Cela voulait dire perdre mon identité dans le monde de l'art. J'avais une relation très conflictuelle avec Rosalind et Annette. Donc, d'une certaine manière, c'était un soulagement. Mais j'étais sans travail. Heureusement, j'ai tout de suite eu un poste d'enseignant en études Gay au Sarah Lawrence College. Ma situation à *October* relevait de l'exploitation. J'avais initialement été employé comme rédacteur en chef et je faisais tout le travail de production de la revue. J'étais très mal payé et je ne recevais aucun avantage, pas d'assurance santé, pas de retraite. J'avais plus de quarante ans et j'ai rompu mes relations avec toutes ces personnes, y compris ceux qui avaient été de proches amis comme Benjamin Buchloh. Quand je suis parti, Benjamin est entré dans *October* et a pris ma place.

FA: Le fait que vous mentionnez Benjamin Buchloh m'amène à vous poser une question. En 1982, il a écrit « Allegorical Procedures ». Cela peut être vu comme l'une des premières tentatives de fournir une perspective historique à de très jeunes artistes. Mais c'est aussi une approche très moderniste qui écrit l'histoire dans une ligne continue et directe.

DC: Benjamin et moi étions de proches amis. Je l'ai introduit à *October* et il a épousé Louise Lawler. Louise et moi étions amis depuis très longtemps, donc nous nous voyions tous très souvent. Et beaucoup d'artistes nous intéressaient tous les deux. Mais l'approche

de Benjamin a toujours été très différente de la mienne. Sa formation était différente. Ses attitudes étaient différentes. Si vous regardez ses écrits au fil du temps, presque tous ses essais sur un artiste contemporain commencent avec Rodtchenko ou Duchamp ou Picasso, avec le monochrome, le ready-made ou le collage. Ce sont les trois paradigmes légitimes du modernisme à ses yeux. C'est comme si tous les artistes qui l'intéressent dans le moment contemporain se développaient d'une manière ou d'une autre à partir d'une de ces origines. Donc, pour lui, la notion de néo-avant-garde, qui ressuscite et critique l'avant-garde originale, est ce qui caractérise l'art actuel qui lui semble légitime. C'est une méthode plutôt banale. Maintenant, évidemment, je suis plutôt critique de cela. Mais à l'époque, nous dialoguons ensemble.

À l'époque, nous lisions la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger [1974] et nous considérions le postmodernisme comme devant se positionner dans une relation très particulière au modernisme. C'est la manière dont Benjamin le voit et c'était la manière dont je le voyais à l'époque. Bien sûr, le modernisme, ce n'est pas le collage, le monochrome, et certainement pas le ready-made, si vous parlez du modernisme de Greenberg. Donc, en gros, vous pouvez tracer une lignée du postmodernisme dans certains moments refoulés du modernisme et je pense que c'est ce que Benjamin faisait. Je pense qu'à l'époque, j'étais à la fois perplexe et persuadé de cela. Je n'essayais pas vraiment de comprendre une relation très spécifique entre, disons, l'appropriation de Sherrie Levine et le ready-made de Duchamp. Ce n'était pas un enjeu pour moi, même si j'étais conscient que c'était une question.

Traduction : Émeline Jaret