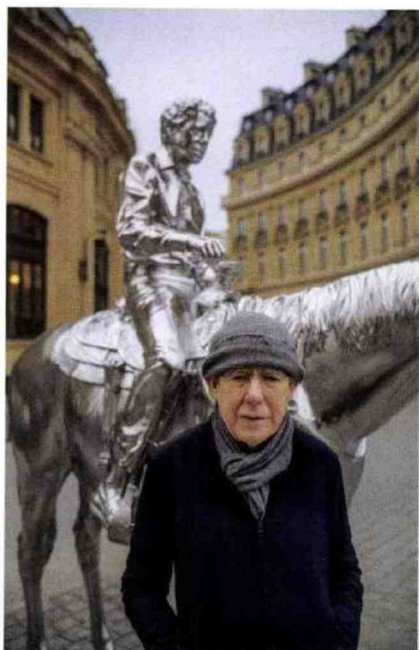




Charles Ray devant *Horse & Rider*,
sur le parvis de la Bourse de Commerce.

Rencontre avec Charles Ray

«La sculpture est avant tout une attitude»

Première rétrospective d'envergure consacrée au grand sculpteur américain, la double exposition de la Bourse de Commerce et du Centre Pompidou est l'occasion rêvée d'évoquer avec lui sa passion pour l'histoire de l'art, les drogues, le sport, les fleurs et les extraterrestres. Bienvenue dans les mondes parallèles de Charles Ray.

Propos recueillis par Fabrice Bousteau



Return to the One

Depuis cinquante ans, Charles Ray utilise son propre corps comme matériau. En voilà le dernier exemple en date, autoportrait sans fard, monochrome, presque spectral dans son nouveau médium de prédilection : le papier.

2020, papier fait main.
151 x 160 x 141 cm.



Cet hiver, le sculpteur américain Charles Ray risque de faire beaucoup parler de lui à Paris. D'abord, parce qu'il est étonnamment assez méconnu en France, où sa dernière – et seule – véritable exposition personnelle remonte à 1990.... Ensuite, parce qu'il fera coup double, au Centre Pompidou et à la Bourse de Commerce – François Pinault étant l'un de ses collectionneurs de la première heure (depuis 1992). Enfin, parce que son étrange cohorte de sculptures mi-hyperréalistes, mi-classicisantes (voire abstraites), pour lesquelles il se sert parfois de son propre corps comme matériau, trouble nos références et constituera à n'en pas douter une formidable découverte pour le public. Rencontre un froid jour de décembre, à Paris, avec un artiste en pleine préparation de ses expositions, concentré et peu disert, et dont toute l'œuvre semble tendre vers cette question fondamentale : qu'est-ce que la sculpture ?



Male Mannequin
1990, technique mixte,
186,7 x 69,2 x 47 cm.

Qui est Charles Ray ?

Il est l'un des plus grands sculpteurs contemporains, qui vit aujourd'hui à Los Angeles. Son œuvre brouille les repères entre réalité et troubles de la perception, références à l'histoire de l'art et ultra-contemporanéité.

1953 Naissance à Chicago.

1975 Diplômé de l'Université de l'Iowa puis, en 1979, de la Mason Gross School of Art, New Jersey.

1971 Premières expositions et performances.

1990 Après des expérimentations plutôt du côté de la sculpture minimale, Ray fait entrer la figure humaine dans sa sculpture, y compris son propre corps mais aussi celle de mannequins.

1998 Exposition au MOCA de Los Angeles.

Années 2000 Son œuvre devient plus radicale, plus dépouillée.

2009 Accepte une toute première commande, celle de François Pinault, et crée *Boy with Frog* pour la *Punta della Dogana*, à Venise.

2015 Expositions à Bâle et Chicago.

Vos grands-parents ont fondé une école d'arts appliqués, que votre père a dirigée. Vous avez vous-même étudié et enseigné l'art... Quelle relation entretenez-vous avec l'histoire de l'art ?

Je voyage très souvent et j'en profite pour visiter les musées, que je préfère lorsqu'ils ne sont pas trop fréquentés. Au point que, longtemps, je ne me rendais que dans les départements encyclopédiques des musées, ceux dédiés à l'Asie, à la mythologie grecque ou romaine, où en général il n'y a pas grand monde. En tant que sculpteur, la statuaire grecque me fascine particulièrement et j'aime en étudier tous les aspects. J'ai lentement développé un lien avec certaines œuvres conservées au Metropolitan Museum of Art, à New York, quelques sculptures auxquelles je me suis senti relié, auxquelles j'ai souvent réfléchi. C'est ainsi que mon intérêt pour l'histoire de l'art a grandi, lentement et, à chaque fois, à partir d'une œuvre en particulier.

Laquelle, par exemple ?

Je reviens sans cesse voir un Kouros du Met, une sculpture grecque du V^e siècle avant J.-C. Cette silhouette de jeune homme qui fait un pas en avant m'intéresse pour ses caractéristiques intrinsèques, pas forcément pour les intentions de son sculpteur, sur lequel d'ailleurs nous ignorons tout. Aujourd'hui, la dimension votive de cette œuvre a disparu, ainsi que sa polychromie. Il n'en reste qu'une époque, un style, c'est tout. L'un de mes amis, extrêmement érudit, me l'a expliqué clairement : « Il faut se rappeler que les Kouros étaient de rares objets très lisses dans un monde très rugueux, où les gens étaient cabossés, et les routes cahoteuses... » Quand on contemplait un Kouros, on le considérait alors comme une véritable apparition. Parce que notre monde n'est plus aussi rude, le Kouros a perdu, à nos yeux, cette valeur. Nous ne sculptons plus de statues votives.

Venons-en au début de votre parcours. En 1971, vous aviez 18 ans et présentiez déjà votre première exposition solo. Vos sculptures étaient posées à même le sol, dans une sorte de rétrospective de l'histoire de la sculpture moderne. L'expérimentation a-t-elle été le moyen de découvrir votre propre voie ?

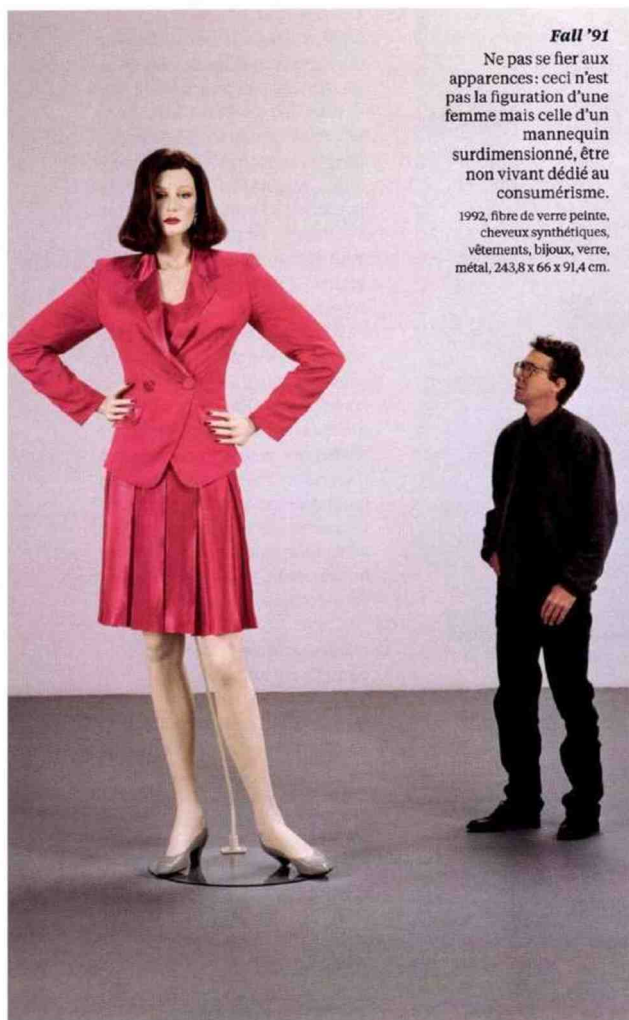
Tout cela était nettement plus naïf, de ma part. J'étudiais alors à l'université de l'Iowa où je suivais les cours de l'artiste canadien Roland Brener, qui lui-même avait été l'élève du sculpteur moderniste Anthony Caro à la Saint Martins School of Art de Londres. Brener avait une manière très spécifique d'enseigner et j'en ai, entre autres, retenu que la sculpture était avant tout une attitude.



All My Clothes

«Je suis le modèle d'un inventaire photographique de tous les vêtements de ma garde-robe.» En 1973, Ray essaie toutes ses tenues, des plus chaudes aux plus estivales, pour cette série séquentielle d'autoportraits.

1973, 16 photos Kodachrome montées sur support, 23,5 x 151,5 cm.



Fall '91

Ne pas se fier aux apparences: ceci n'est pas la figuration d'une femme mais celle d'un mannequin surdimensionné, être non vivant dédié au consumérisme.

1992, fibre de verre peinte, cheveux synthétiques, vêtements, bijoux, verre, métal, 243,8 x 66 x 91,4 cm.

Que voulez-vous dire?

En 1971, les pièces que je montrais dans l'exposition à laquelle vous faites référence étaient distinctes les unes des autres. Avec le recul, quand je les observe aujourd'hui, ce qui m'intéresse, c'est de constater comment ces pièces de ferraille se connectaient au sol. J'avais bien sûr une certaine idée de l'esthétique recherchée, mais à force d'essayer de les combiner entre elles, j'ai découvert, parfois par accident, la sculpture finale ou sa forme définitive. Or, à un certain moment, la partie la plus intéressante du travail n'était plus le processus, ni la performance qui s'y rattachait, mais bien mon attitude. J'y passais mes journées et mes soirées, je ne pensais qu'à cela. Je me promenais dans la rue et je découvrais fortuitement des liens entre certains éléments. Le renouvellement urbain battait son plein à Iowa City, on démolissait, on reconstruisait les immeubles, poutres et blocs de béton jonchaient les rues de la ville. La relation entre le modernisme et ma façon de me comporter... on aurait dit que tout arrivait par hasard. Roland Brener m'a donc enseigné avant tout une façon de penser.

À quel moment avez-vous décidé de devenir artiste?

Bien avant 1971! Certes, j'aurais pu tout autant me vouer aux sports de plein air pour lesquels j'ai toujours nourri une grande passion. Tout au long de ma vie, j'ai beaucoup marché et encore aujourd'hui, je me lève à 3 h du matin pour marcher jusqu'à 6 h – au risque parfois de faire de dangereuses rencontres! Je nage également une heure par jour et je passe beaucoup de temps à l'extérieur. J'ai très souvent randonné dans les collines de Los Angeles, où vivent des félins sauvages, des lynx et des lions des montagnes! Mais c'est la sculpture qui a connecté mon esprit, mon corps et mes activités physiques. Pour en revenir à votre question, à l'époque de cette exposition de 1971, je sortais d'une école militaire où j'avais vécu toute la durée du lycée, dans un environnement ultrarigide et restrictif. Mais il m'arrivait, certaines nuits, de prendre des drogues hallucinogènes. Le stupéfiant en lui-même n'avait pas d'importance pour moi, il me permettait juste d'expérimenter un décalage avec mon environnement habituel, de combiner deux états radicalement différents. Roland Brener m'a apporté autre chose: une façon de travailler encadrée par des règles. Tout cela avait du sens pour moi et je m'y suis plié, jusqu'à ce que cela devienne ma manière de penser. C'était la première fois dans ma jeune vie que je comprenais que je pouvais me comporter d'une manière intellectuelle. Non pas comme un intellectuel, mais en trouvant un juste équilibre entre ma pensée et mon corps.

►►►

Vous fabriquez vos propres vêtements, et ils sont présents partout dans votre travail. Quel intérêt leur portez-vous ?

J'ai commencé très tôt à m'intéresser à ce que je portais. Non parce que j'ai un sens aigu de la mode, mais parce que j'ai un sens aigu de ma personnalité ! Jeune, j'aimais porter des jeans et des tee-shirts rayés aussi longs que des robes. Les tee-shirts longs n'avaient rien à voir avec mon identité ou les histoires de transgenre d'aujourd'hui mais avec mon plaisir de porter du coton, de choisir un certain motif. C'était peut-être aussi une interprétation erronée de ce qui était «cool». Pour *All My Clothes* [ill. p. 60-61], j'ai photographié tous les vêtements composant ma garde-robe. Comme l'a remarqué Jean-Pierre Criqui, le commissaire de mon exposition au Centre Pompidou, c'est parce que je les appréciais d'une façon toute primitive, un peu comme ces gens qui, à une certaine époque, dit-on, accrochaient des vêtements à des troncs d'arbres, inventant ainsi les premières sculptures.

Quand on regarde l'ensemble de votre œuvre, on progresse des premières sculptures – où vous jouez sur l'instabilité – vers un travail sur le corps-sculpture, les mannequins, pour en arriver aujourd'hui à une forme de sculpture qui paraît presque classique. Comment, en cinquante ans de pratique, votre réflexion a-t-elle évolué ?

Il m'est difficile de répondre à cette question. Je ne réfléchis pas à ce que je fais en relation avec le domaine de la sculpture. Je fais simplement corps avec mon travail. Quand j'ai peint des œuvres dont j'avais assemblé et soudé les pièces, c'était un bon moyen, pour l'époque, d'y mettre un point final : une couche de peinture rouge et elles étaient achevées. Quand je changeais de place mes morceaux de métal, que je les soulevais, que je les empilais, etc., j'étais guidé par le hasard, l'accident, l'idéologie du monde de l'art d'alors. Lors de la rétrospective qui m'a été consacrée à l'Art Institute de Chicago en 2015, l'une des œuvres présentées était un mannequin à mon image, composé de quatre blocs de béton empilés et inclinés sur une tige en métal. Quand j'ai réalisé cette sculpture – au début des années 1970 –, elle m'a paru très structurée. Les pièces étaient formelles, d'une grande simplicité, l'une complétant l'autre. Si je voulais vous montrer cette œuvre aujourd'hui, telle que je l'avais alors créée, il faudrait que je démantèle une autre sculpture et que je reconstruisse celle dont je vous parle. Revoir cette œuvre, quarante ans plus tard, m'y a fait voir un autoportrait, ma propre silhouette. Elle a ma taille et une tension émane de son inclinaison. Je vis avec une anxiété permanente, et cette sculpture, dans la vraie vie, semble vouloir se décomposer et tomber en morceaux. Je l'ai vue comme un portrait de moi-même, non pas à la manière d'une révélation, mais comme une image se superposant à la sculpture originelle.

En plus de votre propre corps, vous avez mis en scène des mannequins. Je pense en particulier à *The Big Lady*, de 1991. La figuration vous a-t-elle toujours attiré ?

Les sculptures *Fall '91* [ill. p. 61], que l'on appelle le plus souvent *The Big Lady*, ne sont pas figuratives, au sens où elles représentent non pas une femme mais un mannequin de vitrine. C'est-à-dire une certaine idéalisation de la silhouette, qui obéit à des conventions et à des formes très éloignées de la statuaire grecque, avec une fonction consumériste – et à une échelle différente. Il est vrai que, plus tard, j'ai fait évoluer cette technologie du mannequin vers la figuration, dans *Oh! Charley, Charley, Charley...* ou *Family Romance*, par exemple. Mais peut-être ai-je fait de la sculpture figurative toute ma vie, avec des pièces représentant mon corps, ce corps qui était toujours présent, de manière kinesthésique.

Comment s'est opéré ce glissement vers la figuration ?

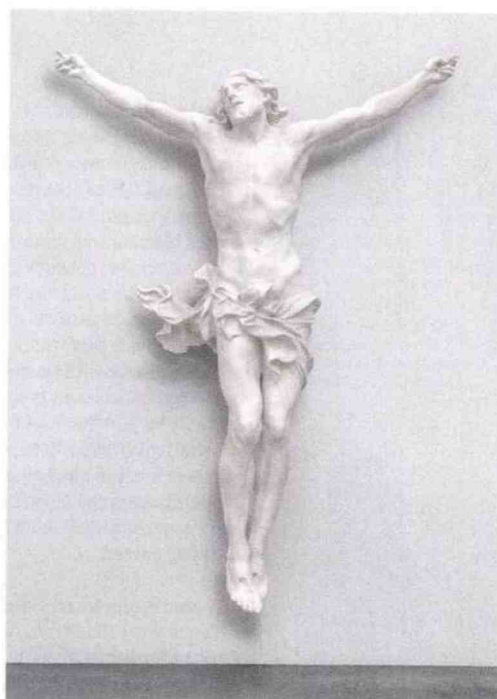
À un certain moment, j'ai commencé à travailler sur *Aluminium Girl* [2003], et j'ai ressenti la possibilité d'imaginer une silhouette nue, sans artifice, une sorte de Kouros. À un instant comme celui-là, il ne nous reste que l'art. C'est comme un crayon et une feuille de papier pour un écrivain. C'est une acceptation, celle de produire de l'art, de produire une sculpture figurative. J'ai entrevu ce potentiel figuratif, peut-être comme Donald Judd a entrevu la possibilité des boîtes. Je n'éprouve aucun désir brûlant, aucun grand amour pour une quelconque partie du corps, que ce soient les seins, les pieds, les yeux ou les mains. Et je suis persuadé que Judd n'éprouvait aucun amour particulier pour tel ou tel aspect d'un cube. C'était simplement une structure dans laquelle il était pratiquement programmé, voué à s'installer, sans avoir à réfléchir outre mesure. De la même manière, j'ai entrevu des silhouettes.

Le processus de création compte-t-il autant que la perception de l'œuvre ?

Une sculpture peut produire plusieurs effets. Quand *The Big Lady* est de l'autre côté de la pièce, elle semble bien proportionnée, mais quand on s'approche, elle est très grande. C'est en effet un jeu de modification de la perception : vous rapetissez, elle grandit. Je la considère comme une abstraction dans l'espace. Si vous rapetissez ou qu'elle grandit, si l'espace dans lequel elle se trouve est, en quelque sorte, malléable, son processus de fabrication l'est aussi. Pour moi, même si personne ne le voit, ce processus est équivalent au regard que l'on portera sur le résultat final. Équivalent à l'expérience que le regardeur en retirera.

Vous dites souvent que l'espace crée la sculpture... Quand une de vos sculptures est exposée dans un nouvel

»»



Study after Algardi

Exploration de l'art baroque, à partir d'un modèle de 1646 de l'Algardi, grand sculpteur italien. Ici, en version papier.
2021, papier fait main, 380 x 262 x 75 cm.



**Boy with Frog
[détail]**

François Pinault
collectionne
depuis 1992 les
œuvres de Charles
Ray. En 2009, il lui
commande une
sculpture pour son
centre d'art
venitien. Ce sera ce
nu juvénile et
monumental sur
lequel plane
l'ombre du grand
Donatello.

2009, acier inoxydable
peint, 247 x 91 x 96,5 cm.

espace, s'en trouve-t-elle modifiée, à vos yeux?

Oui et non. J'ai passé de nombreuses années à réfléchir à ce problème: comment réaliser une sculpture, bien sûr, mais surtout comment réaliser une sculpture qui s'inscrit dans l'espace. Pour que personne ne puisse dire: «Qui a installé ça là, et pour combien de temps?» En vieillissant, je me suis dit qu'il ne s'agissait pas seulement d'espace, mais de la manière dont on inscrivait une sculpture dans le temps. Je ne parle pas du temps présent, mais du temps en général. C'est sans doute pour cela que j'ai commencé à réaliser des sculptures en acier massif, à la machine, pour qu'elles puissent, littéralement, survivre à une guerre nucléaire.

Justement, quelle est votre relation au temps?

Réaliser une sculpture me prend beaucoup de temps parce que ce n'est pas moi qui crée la sculpture, mais elle-même qui se crée. Ensemble, nous pourrions fabriquer un chef-d'œuvre, avec un téléphone portable, avec cette bouteille d'eau ou avec n'importe quel autre objet, etc. Donnons-nous mille ans et nous réaliserons une œuvre si passionnante que des gens feront la queue pour la voir. Si nous démantibulons cet appareil photo, allons-nous associer ses pièces à celles de ce téléphone portable? Comment allons-nous utiliser l'eau? Allons-nous en tirer de l'hydrogène grâce à une impulsion électrique? Avec le temps, une sculpture prend forme, si l'on fait preuve d'assez de patience pour la regarder, pour y penser... Plusieurs personnes travaillent avec moi. Il faut du temps pour que la sculpture se concrétise. Nous regardons, nous réfléchissons à la manière dont elle prend forme. Comme un caillou de rivière qui se polit au fil de centaines d'années.

Qu'en est-il de Charles Ray dessinateur? Chacun s'étonne de vous voir dessiner des fleurs avec une patience infinie. D'où vient votre intérêt pour celles-ci?

Je ne fais pas grand-chose en dehors de mes activités de plein air, j'ai des problèmes de santé et il m'est désormais interdit de boire ou de me droguer. Je lis, mais on ne peut lire que pendant un certain temps, et il se trouve que j'aime dessiner et que j'adore les couleurs. Dessiner des fleurs requiert une attitude différente de celle de mon travail de sculpteur. Il n'y a aucun enjeu, je n'ai pas à me préoccuper du thème, je peux utiliser toutes les couleurs que je veux. Les fleurs me permettent de jouer, d'avoir une relation spontanée avec les couleurs.

Autre fait surprenant, vous avez écrit un texte – très drôle – sur les extraterrestres dans le catalogue de vos expositions... Pourquoi évoquer les aliens?

Parce que je m'intéresse aux expérimentations de la pensée. Les

extraterrestres, tout comme les fantômes, sont des expérimentations de la pensée. Ils nous font ressentir la structure du vivant, du temps, de l'interaction. Ils représentent ce que l'on comprend et ce que l'on ne comprend pas. Ils sont culturels. Je ne sais même pas si nous sommes vraiment là, alors, comment saurais-je s'il existe des extraterrestres? Toutefois, j'avoue que parfois j'ai la sensation d'être un alien, tellement différent, déconnecté, comme venu d'ailleurs. Quand j'étais jeune, il me semblait parfois voir des fantômes et des créatures d'une autre planète. À l'instar de la drogue, l'extraterrestre est, pour moi, une histoire de culture, il est fait de notre quotidien, de notre expérience présente, de la façon dont nous ressentons et voyons les choses. Et de la même manière qu'il est inutile d'avoir la foi pour trouver de l'intérêt au catholicisme, il n'est pas nécessaire de croire aux extraterrestres ou aux fantômes pour en parler ou les voir!

Ce rapport à la religion explique-t-il votre dernière œuvre, le crucifix de papier?

Je suis un catholique non pratiquant, athée, mais je pense que la structure de pensée catholique est intéressante. La Résurrection est importante parce que notre âme et notre corps ne font qu'un, que notre corps est notre âme, et que nous en avons besoin. Pour cette œuvre [Study after Algardi, ill. p. 62], j'ai commencé par une sculpture en papier, un matériau nouveau pour moi, très léger. J'ai été intrigué par un crucifix de l'Algarde [Alessandro Algardi, sculpteur baroque italien du XVII^e siècle] qui semble avoir été réalisé au moment du dernier souffle, quand le tissu autour des reins du Christ se dénoue. C'est une œuvre très connue à laquelle j'ai réfléchi. Mais ce qui est divin dans ce travail, c'est qu'il est en papier, qu'il mesure 3,5 m de haut et qu'il a du mal à tenir droit. À l'image de la sculpture d'Anthony Caro intitulée *Prairie*, dont la structure est distendue.

Croyez-vous que l'art puisse remettre de l'ordre dans le chaos du monde?

Tant de choses provoquent le chaos, et tant de choses peuvent y mettre fin. L'art pourrait changer le monde mais son utilité est ailleurs. Je dis que l'art n'est pas utile. On ne peut pas définir ce qu'il est. On ne peut pas enseigner à «faire de l'art» ni circonscrire les effets qu'il peut produire. C'est pure spéculation. Mais l'art établit un rapport différent avec la culture. Comment définir l'art de l'homme des cavernes, quand le simple fait de couvrir sa main de peinture était déjà une signature? C'est stupéfiant et beau. Cette précocité, ce côté «primitif», ne réside pas uniquement dans son ancienneté mais aussi dans la chose elle-même. Il en va de même pour l'art, tout ce que l'on désire en voir, c'est qu'il est indispensable. ■

Pour en savoir plus

■ DOUBLE SÉQUENCE PARISIENNE

C'est un projet muri depuis 2018 entre le Centre Pompidou et la Bourse de Commerce, respectivement orchestré par Jean-Pierre Crique et Caroline Bourgeois. Différentes, les deux expositions créeront un dialogue fécond autour de l'œuvre du sculpteur américain. Plutôt rétrospective du côté du Centre Pompidou, davantage concentré sur la collection de François Pinault (qui compte 21 œuvres de Ray) à la Bourse de Commerce, l'événement présentera une dizaine d'inédits, notamment... en papier.

«Charles Ray» du 16 février au 6 juin • Bourse de Commerce-Pinault Collection
2, rue de Viarmes • Paris 1^{er} • 01 55 04 60 60 • pinaultcollection.com

«Charles Ray» du 16 février au 20 juin • Centre Pompidou
place Georges Pompidou • Paris 4^e • 01 44 78 12 33 • centrepompidou.fr

■ À LIRE

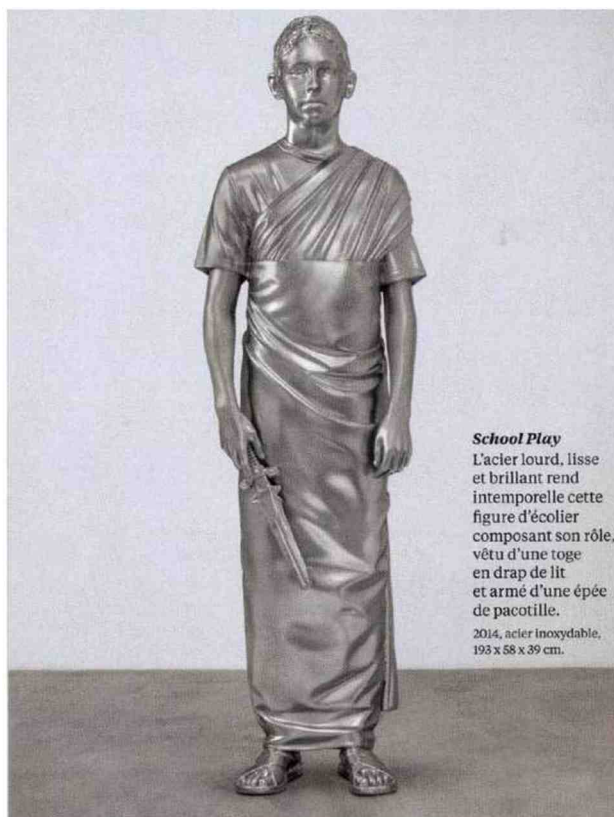
Catalogue

Coéd. Bourse de Commerce / Centre Pompidou • 240 p. • 45 €

*Hors-série Beaux Arts Éditions
52 p. • 11 €



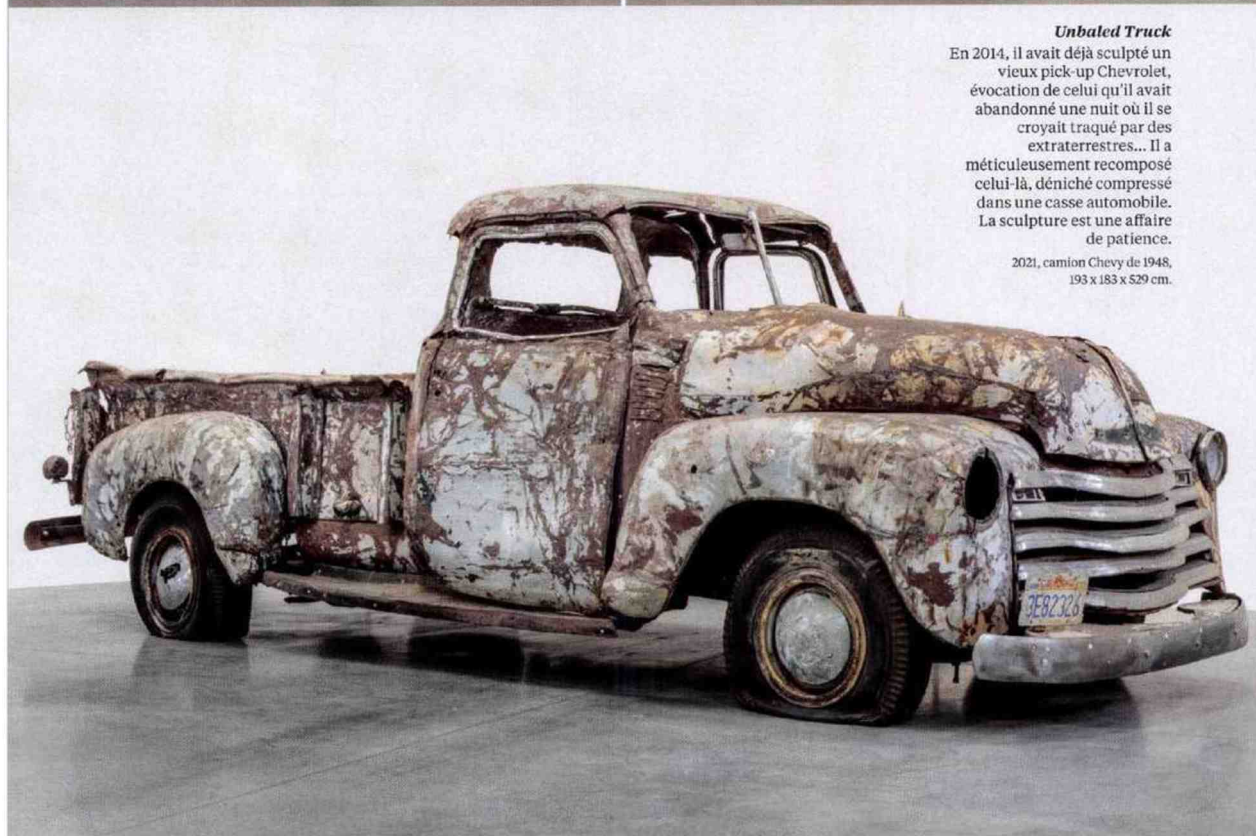
Visite de l'exposition
en 100 secondes chrono
sur BeauxArts.com



School Play

L'acier lourd, lisse et brillant rend intemporelle cette figure d'écolier composant son rôle, vêtu d'une toge en drap de lit et armé d'une épée de pacotille.

2014, acier inoxydable, 193 x 58 x 39 cm.



Unbated Truck

En 2014, il avait déjà sculpté un vieux pick-up Chevrolet, évocation de celui qu'il avait abandonné une nuit où il se croyait traqué par des extraterrestres... Il a méticuleusement recomposé celui-là, déniché compressé dans une casse automobile. La sculpture est une affaire de patience.

2021, camion Chevy de 1948, 193 x 183 x 529 cm.