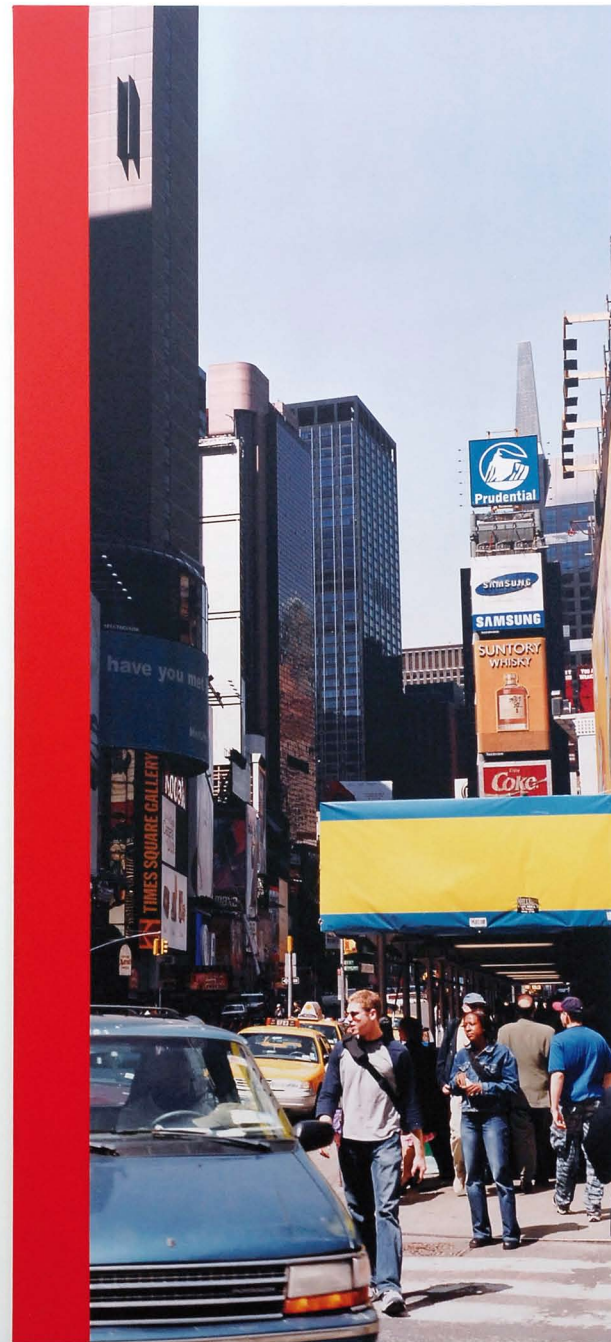


Manuel Cirauqui

ENTRETIEN AVEC IAN WALLACE



Ian Wallace, *Jazz Street II*, 2001, 244 x 152 cm, courtesy de l'artiste

La conversation qui suit a pris place dans l'intervalle de temps qui s'est écoulé entre deux expositions rétrospectives ; intervalle qui, à l'heure où paraîtront ces pages, fera encore partie du présent. J'ai rencontré Ian Wallace pour la première fois en février 2009, à Rotterdam, au cours de la dernière semaine de son exposition monographique à Witte de With, exposition qui couvrait quatre décennies de production artistique, à partir des années 1970. L'exposition au titre éloquent, « A Literature of Images »¹, insistait sur l'accent que Wallace, dès le début de sa période « sémiotique » (par opposition au stade « structuraliste » de son travail pendant les années 1960), a mis sur les relations d'équivalence et de continuité entre image et texte, usant systématiquement de « la théorie du langage dans l'organisation de l'imagerie photographique ». L'intensité discursive de « A Literature of Images », le jeu de questions ambiguës, de réponses non sollicitées et de mutisme parmi les travaux, leur présence (ou imminence) en tant que collages précis convoquant la photographie, le modernisme pictural, le cinéma, dans une sorte de suspension critique, harmonieusement irrésolus, ont immédiatement provoqué chez le spectateur tardif que j'étais une urgence de le questionner et d'écrire à son propos. En préparant ma rencontre avec Ian Wallace dans les bureaux du musée, je me demandai avec insistance comment je pourrais transmettre à l'artiste chaque considération, doute et intuition qui, comme une sourde fusillade au beau milieu de la nuit, s'étaient fait jour dans mon esprit tandis que je déambulais dans l'exposition. Le problème n'était pas tant de le convaincre de partager un certain nombre de synapses qui étaient, pour la plupart, insaisissables, mais plutôt de définir l'objectif d'un tel échange avec lui. Le critique devrait-il attendre une ratification de ses réflexions ou, peut-être, une réplique de la part de l'artiste ? Deux axes de recherches semblaient ici converger : des questions ayant trait à la pertinence d'un discours sur ses travaux se fondaient et se recoupaient avec celles ayant trait à ces mêmes travaux en tant qu'outils discursifs visuels, alors qu'en ligne de fuite le besoin apparaissait d'évaluer la pertinence d'un dialogue critique à l'intérieur même du cadre de la pratique artistique (et non pas d'un point de vue *rétrospectif*). En ce sens, l'idée d'une conversation écrite, d'un essai en forme de correspondance – ou, pour être plus précis, d'un *essai dialogique* –, s'est naturellement fait jour. Ian Wallace s'est plié de bonne grâce à l'exercice. Cependant, une telle démarche ne rendait pas seulement compte d'une volonté d'« équilibrer » les relations entre la critique et la pratique artistique ; elle a également ouvert la voie à une manière plus directe d'aborder l'éventail de tâches dont s'acquitte Wallace, l'artiste mais aussi l'historien, le critique et l'universitaire qui a un jour déclaré : « J'entends l'art comme étant de la philosophie incarnée » (*I understand art as philosophy embodied*)², usant d'une formule qui résume à elle seule une attitude commune à toute l'école de Vancouver. À plusieurs occasions,



Ian Wallace, *Abstract Composition (with Magritte)*, 2011, 91 x 61 cm, courtesy de l'artiste

Wallace lui-même a ironiquement souligné les similarités matérielles existant entre le travail de l'artiste conceptuel et celui du critique, voire défini sa propre œuvre comme celle d'un « penseur ». Aussi l'idée était-elle de s'inscrire dans l'amphibologie de cet espace de production (iconographique, critique), et d'en faire un espace de dialogue dont les enjeux conceptuels seraient les suivants : le montage, la valeur du monochrome, l'historicisme *versus* la conscience historique... Des concepts cruciaux dans la pratique de Wallace et pertinents pour quiconque s'intéresse aux évolutions récentes de l'art conceptuel.

Les préliminaires à cette correspondance ont duré douze mois, jusqu'à ce que nous débutions enfin notre échange en mars 2010, quelques jours après l'exposition solo de l'artiste à la galerie Yvon Lambert, à Paris. De nombreux événements notables ont eu lieu depuis. En octobre de la même année, Ian Wallace a présenté un projet d'une importance majeure au Power Plant de Toronto : une nouvelle série photo-picturale d'envergure intitulée *Abstract Paintings I-XII (The Financial District)*, ainsi que des œuvres datant de 1969 et 1970 (deux sculptures-concepts [*concept-based sculptures*] rarement montrées au cours des dernières décennies, et deux séries de photographiques prises dans la rue), l'ensemble permettant de constater, une fois encore, que le passé ne peut en aucun cas contextualiser le présent sans être, par le même coup, lui-même recontextualisé. Au mois de septembre 2011, une exposition individuelle de Wallace à la galerie Hauser & Wirth de Zurich a permis de découvrir de nouveaux développements des recherches photo-picturales de l'artiste à travers le format récurrent de travaux photographiques circonscrits par des fragments de peinture monochrome et imprimés sur toile. Bien que plus conséquente, l'exposition couvrait une palette de sujets similaires à l'exposition précédente chez Yvon Lambert : l'espace public, le musée et l'atelier de l'artiste en tant que contextes méditatifs, tous traités en *motifs* photographiques se confrontant au problème de leur « picturalité » et vice versa. Le séminaire *Why Photography Matters as a Document as Never Before* à l'université Rovira i Virgili de Tarragone, en Espagne – où Wallace a présenté sa lecture critique du dernier ouvrage de Michael Fried³ – ou encore le symposium *Material Witness*, organisé par Wallace lui-même à l'Université de Colombie-Britannique de Vancouver, ont fourni de nouveaux espaces et formats pour notre discussion en cours. Celle-ci devra se prolonger d'ici l'automne 2012, moment auquel une grande rétrospective de l'œuvre d'Ian Wallace sera présentée à la Vancouver Art Gallery.

Manuel Cirauqui : Le corpus d'œuvres sur lesquelles a porté votre réflexion ces dernières années met systématiquement en jeu une structure paradigmatique : une image photographique juxtaposée à une surface picturale monochromatique en quelque sorte « générique » et fragmentée. À la fin de votre essai, *Photography and the Monochrome*, vous vous demandiez : « Le photographique ne siffle-t-il pas la fin de partie pour le postmodernisme de la même manière que le monochrome siffle la fin de partie pour le modernisme⁴ ? » Vous concluez en affirmant que c'est aux œuvres elles-mêmes qu'il revient de répondre à cette question. Vos travaux m'intéressent en ce qu'ils semblent simultanément dissocier et prendre en compte ce cadre interprétatif qu'on appelle histoire, dans la mesure où il est essentiellement problématique ; d'autre part, je suis sans cesse frappé par la manière dont une telle action réflexive arrive à apporter de réelles réponses. La façon dont vous avez formulé la question à l'intérieur de votre texte m'a interpellé : vous y suggérez que les périodes auxquelles vous vous référez en utilisant les termes « postmodernisme » et « modernisme » suivent des prémisses analogues de développement et d'annulation, et vous considérez ces récits historiques d'un point de vue distancié. Diriez-vous que ce point de vue distancié ou « externe » est l'un des dénominateurs communs de vos activités d'artiste et d'historien de l'art ? Et définiriez-vous ce point de vue comme un *locus* spécifique – peut-être celui de la critique du discours historique, ainsi que l'avait défendu Walter Benjamin dans les années 1930 ?