

# Entretien avec Xavier Antin

Par Émeline Jaret, juin 2018

**Émeline Jaret :** *Dans votre travail, vous développez une pensée de la sculpture qui, d'une certaine manière, défend une dimension conceptuelle mais se pense dans une confrontation avec la technologie. C'est une réflexion qui a débuté par un rapport à l'objet-livre, quand vous étiez graphiste. D'ailleurs, dans un texte de 2013 [Emmanuelle Lequeux, « Xavier Antin : la réappropriation des moyens de production », *Le Quotidien de l'Art*], vous êtes qualifié de « graphiste conceptuel » et vos travaux de « design conceptuels ». Vous pensez quoi de ces définitions ?*

**Xavier Antin :** J'imagine que l'expression lui permettait de construire un lien avec le graphisme et le design puisque, en effet, j'exerçais en tant que graphiste à l'époque. Ce qui m'intéressait en particulier, c'était de dessiner des livres, parce qu'ils constituent le résultat d'un cheminement de production assez complexe et que, quelque part, ils le racontent. Faire un livre, c'est d'abord trouver une forme qui rentre en dialogue avec un contenu, c'est presque

l'éditer. Mais c'est aussi choisir un mode de reproduction et de distribution qui prolonge le discours, qui définit une attitude ou constitue une forme de commentaire. J'ai toujours eu la sensation que le livre était essentiellement une concaténation de tous ces moments de production. En ce sens, c'est une sculpture dont l'appréhension ne se limite pas à la forme. Ce qui est à lire, à voir, ce sont toutes ces étapes qui l'ont fait advenir mais aussi tout ce que ces choix silencieux connotent et ce à quoi ils renvoient. Cela a très certainement conditionné ma lecture de l'art conceptuel, qui est assez processuelle et médiatique. La culture du design a une dimension essentiellement programmatique. *Designer* signifie dessiner à dessein, produire une suite d'opérations que je peux décrire dans le but d'obtenir quelque chose, comme un protocole conceptuel ou une partition. Faire un livre, c'était surtout pour moi inventer un espace où jouer avec un ensemble de paramètres pour dire quelque chose qui n'est ni totalement inscrit ni totalement formé mais se situe dans les relations qui sont créées.



Xavier Antin, *Just in time, or a short history of production*, 2010.  
© Xavier Antin, Paris.

**ÉJ :** *En ce sens, vos productions graphiques sont les prémices de la pratique artistique que vous développez depuis quelques années et au cœur de laquelle est inscrit ce rapport à la technologie. Celui-ci semble se traduire souvent par des sculptures dont l'enjeu se situe au-delà de leur matérialité et dans lesquelles la forme est finalement secondaire. C'est ici que vous montrez une réflexion qui rejoint une problématique (post-)conceptuelle.*

**XA :** À vrai dire, je vois dans la technologie actuelle, en tout cas dans l'expérience que l'on en fait, beaucoup de rapport avec la volonté de dématérialisation des artistes conceptuels. D'une certaine manière, la technologie semble avoir fini par exaucer tangiblement un désir formulé dans les années 1960-1970. Parce que finalement, l'art que je pense être conceptuel n'est pas tant un art du langage qu'un art qui se frotte au matériel et qui reste matériel, tout en tentant de lui échapper et d'en trouver la limite. Parce qu'on est dans le champ de l'art, la question de l'objet subsiste, sinon cela deviendrait du langage pur et donc plutôt de la poésie. C'est là, précisément, dans cette idée de frottement au matériel, que je vois une relation entre la technologie, l'informatique et l'art conceptuel. L'informatique, globalement, c'est du matériel qui fait passer de l'électricité et dont le but n'est pas de transmettre de l'énergie mais une information. Pour pouvoir l'exploiter, on a construit des langages dont la spécificité est d'être opérants. Un langage de programmation est un langage qui n'a de sens que lorsqu'il est exécuté, il est tendu vers une forme de matérialisation. Au-delà de cela, aujourd'hui on peut tous constater que les résultats de ces opérations ne sont plus confinés au virtuel, ils informent constamment le réel, tout comme le réel les informent.

**ÉJ :** *Vous faites donc le lien avec l'art conceptuel par cette volonté d'un langage opérant ?*

**XA :** Oui, entre autres. Cette idée du langage opérant permet de rapprocher le protocole conceptuel d'un algorithme par exemple. Un *Wall Drawing* de Sol LeWitt, tout comme un algorithme, est une suite d'instructions que l'on doit exécuter pas à pas sans savoir nécessairement où l'on va pour, à la fin, arriver à un dessin de Sol LeWitt, dont on n'est que l'opérateur. Avec la programmation, l'informatique crée une rapport matériel au langage qui n'existait pas vraiment avant. Et si cela a été préconçu au 19<sup>e</sup> siècle, c'est bien à partir des années 1960 que l'informatique trouve son essor et commence à émerger véritablement dans nos sociétés. Il n'y a peut-être pas de hasard si, au même moment, des artistes, fatigués par les objets, qui veulent s'en défaire, donnent forme à ce que l'on nomme l'art conceptuel. Tout comme Fluxus et le développement de la performance, qui à l'époque participent aussi de ce désir d'émancipation du matériel. Il faut aussi le relier à l'émergence de la cybernétique et des sciences de l'information au début des années 1950, qui s'intéressent aux relations plus qu'aux objets. Ce que je veux dire, c'est que pour moi, tout cela s'inscrit dans un contexte sociétal. J'ai en tête une pièce de Douglas Huebler, que j'ai vue dans une publication mais dont le nom m'échappe. C'est une photographie d'une montagne, peut-être une carte postale, sur laquelle est dessiné un triangle. Il l'a accompagnée d'un court texte qui décrit la relation entre la montagne, le lecteur et lui-même, qui a tracé le triangle. La forme géométrique du triangle implique et symbolise cette relation qui est à la fois spatiale et temporelle et qui, en plus, est une relation médiatique entre une publication,

une photographie marquée et la réalité de la montagne. Bref, je trouve que cela démontre assez bien cette idée de vouloir créer une forme au-delà de l'incarnation matérielle.

**ÉJ :** *Le fait de tirer vers les relations plutôt que vers l'objet, comme vous le dites, touche aussi à la question de la réception des œuvres conceptuelles. Cette pièce de Huebler ne fonctionne que si le récepteur comprend la valeur du triangle et en offre une réception « adéquate ».*

**XA :** Je pense que cela touche aussi un rapport à la croyance. La force de cette relation ne tient effectivement que si, en tant que récepteur, je crois au fait que Huebler a aussi pensé ça à dessein. Je dois croire à l'authenticité de sa démarche artistique. Avec les photographies de Richard Long, c'est pareil, d'une certaine manière : quand on regarde une de ses photographies où l'herbe tassée forme une ligne, on doit croire qu'il a fait cette ligne. C'est une croyance en la valeur de documentation de l'image que tu regardes. Ce rapport de croyance n'est pas mystique mais se situe dans l'authenticité et l'engagement de l'autre. J'ai besoin de croire que c'est réellement opérant, de croire à cette relation matérielle et mentale. C'est aussi ce que la technologie a rendu tangible. Elle implique un aller-retour incessant entre preuve et croyance nécessaire de la réalité d'opérations invisibles et incompréhensibles. Par exemple, quand je vois un panneau solaire, il faut bien que je puisse croire que ce que je regarde est une machine en pleine activité qui est en train de produire de l'électricité, alors que c'est un objet parfaitement statique qui ressemble plus à une image abstraite qu'à autre chose. Ce sont des rapports à la technologie contemporaine que tout le monde a intégrés mais cela reste une sorte

de croyance rationalisée, parce qu'au fond je ne sais pas vraiment ce qui s'opère dans l'épaisseur du panneau solaire. J'ai un peu la même approche avec les œuvres conceptuelles historiques : j'ai besoin de croire en l'agentivité de l'œuvre, de croire que l'artiste est effectivement là et qu'il a respecté son protocole. C'est une croyance rationalisée mais aussi subjectivée puisque c'est lié à ce que je connais en tant que récepteur, à ma propre culture. Pour revenir à votre question de la réception, elle dépend également d'un ensemble de relations. En art, les choses sont données avec une forme de liberté, une ouverture quasiment démocratique selon laquelle la réception est dite « ouverte », alors qu'elle est conditionnée par l'ensemble du monde de l'art, fait de critique, d'évaluation, de jugement ; elle s'inscrit dans un champ de relations humaines et par rapport à une certaine lecture historique.

**ÉJ :** *Dans votre travail, vous vous mettez vous-même en position de récepteur vis-à-vis du système de production que vous observez et que vous interrogez. Vous en avez notamment parlé à plusieurs reprises au sujet de votre exposition « News from Nowhere » en 2014 [Maison d'Art Bernard Anthonioz (MABA) à Nogent-sur-Marne]. Mais vous évoquez moins l'autre bout de la chaîne, c'est-à-dire la réception de vos propres œuvres.*

**XA :** Dans le cadre de « News from Nowhere », il s'agissait de se réapproprier des moyens de production. L'imprimante jet d'encre est une condensation, une miniaturisation de la chaîne d'impression traditionnelle, qui permet d'en faire un produit qu'on peut acheter et ramener chez soi et qui, de fait, transforme son utilisateur en une sorte d'opérateur d'une chaîne graphique globale. Tu achètes ton propre matériel, souvent à des



Xavier Antin, « News from Nowhere », MABA, Nogent-sur-Marne, 3 septembre-19 octobre 2014. © Xavier Antin, Paris.



Xavier Antin, « An  
Epoch of Rest », Institut  
Supérieur des Arts  
(isdaT), Toulouse,  
7-29 novembre 2014.  
© Xavier Antin, Paris.

fins non professionnelles, mais ce que cela signifie, c'est que dorénavant on considère que tu peux tirer toi-même tes photos ou imprimer ton mémoire. Tu as gagné en autonomie par rapport à ceux avec qui tu échanges mais tu as aussi créé un nouveau lien de dépendance avec le fabriquant de la machine, qui l'a pensée comme un produit pour lequel tu achètes des consommables quand les voyants clignotent et sur laquelle tu ne peux pas intervenir pour la réparer ou la transformer. Tu es donc conditionné par ce rapport-là. Pour recouvrer cette autonomie, il te faut reprendre en main ces moyens de productions, soulever le capot et comprendre comment cela fonctionne, l'adapter à tes besoins, refaire surgir la subjectivité, faire dérailler la machine ou la mésuser. C'est la raison pour laquelle je m'intéressais au *hacking*, au départ. Au début de ma pratique, j'ai transformé des outils numériques afin de revendiquer cette autonomie et de construire des rapports nouveaux. Je voulais créer mes propres chaînes de production dont les étapes se dérouleraient à la manière d'une narration.

« News from Nowhere » racontait l'histoire de William Morris sans la raconter exactement mais plutôt en reproduisant un chemin similaire. Le point de départ est sa nouvelle *News from Nowhere, or an Epoch of Rest* (1890) qui est une nouvelle d'anticipation dans laquelle il se projette au début du 21<sup>e</sup> siècle et se réveille dans un Londres retourné à la nature, dont les habitants sont organisés selon des principes inspirés d'un socialisme utopiste plutôt libertaire. William Morris était un polymathe architecte, peintre, écrivain, éditeur, un des meneurs du mouvement Arts & Crafts et un personnage politique de gauche. Dans son entreprise Morris & Co, il employait des artisans et non des ouvriers pour produire du mobilier de décoration et

des tissus d'ameublement en utilisant des techniques artisanales médiévales, tout en créant des motifs très radicaux pour l'époque. Dans une Angleterre du 19<sup>e</sup> siècle très industrielle, divisée socialement et dont la classe ouvrière ne profite pas encore des droits sociaux acquis au siècle suivant, son ambition était d'introduire l'art chez les gens par la décoration et l'ameublement tout en permettant de se réaliser par le travail.

Pour l'exposition, j'ai profité d'un rapprochement entre le centre d'art de la MABA, ancienne demeure bourgeoise plantée au milieu d'un parc, et la maison de Morris, Kelmscott Manor, qui a donné son nom à la maison d'édition Kelmscott Press et a servi de décor au début de son roman. Sachant que William Morris s'inspirait de son jardin pour le dessin des ornements de ses tapisseries, j'ai fait de même. J'ai installé mon atelier sur place pendant un mois et j'ai filmé les plantes du parc, projeté les vidéos sur des scanners à plat qui déroulent le film pour en faire des images fixes. J'ai transformé mon imprimante jet d'encre grand format en une machine archaïque pour l'impression de tissus et imprimé ces images comme motif.

Mais pour revenir à la question de la réception du travail, je dirai que le système de production implique de fait des relations qui se situent plus à l'intérieur de mes sculptures. Dans « News From Nowhere », le déroulement d'un processus reste assez lisible néanmoins, mais dans des expositions plus récentes comme « when “i” met “k” » [galerie Crèveœur, Paris, 2017], le système, plus sémantique que productif, est aussi volontairement plus clos. La relation à l'extérieur demeure surtout dans la façon dont le projet est proposé à la lecture, mais la question de savoir si le spectateur y lit quelque chose ou pas reste nécessairement assez ouverte finalement.

## Crèvecœur



Xavier Antin, « when  
“i” met “k” », galerie  
Crèvecœur, Paris,  
27 juin-18 mars 2017.  
© Xavier Antin, Paris.

ÉJ : *Ce sont des systèmes clos, reliés entre eux de l'intérieur, mais qui interagissent avec leur environnement extérieur. C'est aussi quelque chose qui est au centre de la nouvelle direction de votre travail, celle d'une production de machines-sculptures dirigées par l'intelligence artificielle ayant précisément pour mission de fonctionner en relation avec l'extérieur.*

**XA** : Actuellement, je travaille sur deux projets distincts qui fabriquent des rapports différents avec l'intérieur et l'extérieur. Il y a ce projet que je prépare à plus long terme, qui consiste en une communauté de machines intelligentes qui dialoguent tangiblement entre elles pour habiter le lieu dans lequel elles se trouvent. Elles fonctionnent un peu entre un écosystème, une économie et une communauté politique. En parallèle, il y a un autre ensemble de sculptures qui, elles, n'interagissent pas entre elles, mais entre une économie spéculative et l'activité d'êtres humains. Actuellement je travaille sur ces pièces qui seront visibles dans l'espace d'exposition de la Fondation Hermès à Singapour fin 2018 et seront ensuite re-développées dans une exposition à la galerie Crève-cœur, à Marseille. Ces machines sont des sculptures opérantes connectées à Internet et qui gagnent de l'argent en validant des transactions en *bitcoin*. C'est ce rapport au travail déshumanisé qui m'intéresse, mais aussi le fait de faire quelque chose de problématique dans le monde de l'art, c'est-à-dire de gagner de l'argent en public. Ma machine gagne de l'argent en opérant sur un marché immatériel et, pour moi, cet argent doit absolument être dépensé dans quelque chose de non capitalisable, donc non pas transformé mais vraiment dépensé. À Singapour, à chaque fois qu'on atteindra une certaine somme, des fleurs seront

commandées chez un fleuriste local et un livreur les livrera dans l'espace d'exposition. Ces fleurs seront posées sur le bureau du gardien et ne seront renouvelées que lorsque la somme nécessaire sera à nouveau atteinte. Ce système est extrêmement fluctuant : les fleurs peuvent être remplacées tous les jours ou bien faner et dépérir. L'intérêt vient de cette notion de dépense, de spéculation, de relation à l'économie actuelle, qui est entretenue en grande partie par des activités non productives. J'ai lu récemment *La Part maudite* de Georges Bataille qui porte sur ces questions-là et sur le fait de considérer que l'analyse économique classique est tronquée. Ce qu'il désigne comme la « part maudite », c'est l'excédent accumulé inéluctablement par toutes les sociétés à travers l'histoire et qu'elles doivent dépenser pour permettre à l'économie de continuer à tourner – que ce soit les sacrifices humains chez les Incas ou l'obsolescence programmée dans notre société consumériste. Ce qui m'intéresse donc, c'est de re-dépenser, de « brûler » en quelque sorte cet argent gagné sans qu'il puisse y avoir accumulation de capital. À Singapour, je le dépenserai dans des fleurs mais à Marseille, je compte gagner assez pour permettre de financer l'activité et l'exposition d'autres artistes. Avec ce projet, je participe non seulement à l'économie qui est aujourd'hui en grande partie déshumanisée, mais je fabrique aussi ma propre économie qui vient se greffer sur une autre économie, celle d'une galerie. C'est-à-dire que la galerie me permettra de faire fonctionner ma propre économie en payant l'électricité consommée par les machines. Cela crée de l'autonomie mais me permet aussi de me relier à d'autres artistes. Il s'agit donc d'un système qui est clos et isolé, tout en étant relié à l'extérieur.

**ÉJ :** *Dans ce que vous décrivez et ce que fait ressortir notre entretien, la sculpture ne devient qu'une interface vers un monde extérieur à elle. L'enjeu se situe dans un au-delà de la sculpture, dans son concept et ses conséquences ?*

**XA :** Pour moi, il s'agit avant tout d'un jeu avec cette conception des objets actualisée par la technologie : les objets connectés, les objets interfaces, les objets autonomes, entre ce qui est à voir et ce qui se joue de manière invisible mais tangible, et la relation qu'entretiennent les deux. La technologie et ses avancées me poussent à repenser ma pratique. Je me pose cette question : quand l'objet est avant tout une interface vers un ailleurs dans lequel l'activité réelle s'opère (et on ne parle plus d'un ailleurs imaginaire), alors que signifie vraiment faire une sculpture, où est-ce que cela se situe ? Il y a une petite sculpture toute bête que j'ai faite il y a quelques temps, qui s'appelle *a view to remember*. C'est un modem wifi fonctionnel dont j'ai enlevé l'enveloppe plastique et remplacé toutes les pièces dans le carton d'emballage, puis j'y ai coulé un silicone semi-transparent (qui sert normalement à faire des prothèses médicales bio-compatibles) en laissant sortir le câble d'alimentation. Le résultat est un bloc un peu translucide et mou à travers lequel on devine quelques éléments électroniques et la lumière verte du modem quand il est branché. Si l'on prend son téléphone, on peut se connecter au réseau wifi qu'il émet et qui s'appelle donc *a view to remember* mais le wifi ne mène nulle part, il n'y a rien, il n'est pas relié à Internet. Cela permet juste de se connecter à la fois tangiblement et psychologiquement à la sculpture que forme l'appareillage enfoui dans un bloc gélifié. C'était une première expérience mais l'avancée récente de l'intelligence artificielle qui autonomise et

automatise davantage les objets et les systèmes m'a définitivement amené à repenser ma relation aux objets et à la sculpture. Dans une certaine mesure on peut rapprocher cela de la manière dont la peinture a dû se renouveler quand l'invention de la photographie est venue questionner ou supprimer sa fonction de représentation. Évidemment, toutes ces questions étaient déjà contenues dans le programme conceptuel mais d'une certaine manière l'accélération technologique le précipite et le rend tangible au-delà d'un rapport intellectuel ou poétique.

**ÉJ :** *C'est ici que la dimension conceptuelle de vos sculptures dépend aussi de votre rapport concret à la technologie.*

**XA :** Oui, car je pense le rapport à la technologie dans ce jeu entre ce qui est dévoilé, ce qui est caché, ce qui est de l'ordre de l'interprétation et de la croyance. Ces rapports m'intéressent dans le fait qu'il y a quelque chose qui échappe au récepteur. Il va regarder des sculptures en s'imaginant qu'il se passe quelque chose alors que c'est peut-être faux. J'essaie de comprendre ces rapports-là autrement qu'en produisant des images de « trucs » informatiques, qui deviennent finalement de simples démonstrations de puissance. Mais cela m'oblige à doser entre ce que je dévoile et ce que je cache, pour conserver la part poétique dans la sculpture. Est-ce que je dévoile qu'elles sont réellement en train de travailler ? Et si je le dis, le récepteur devra bien me croire sur parole car, si ça se trouve, rien ne se passe à l'intérieur de cette sculpture. En fait, je lui laisse la responsabilité d'y croire.

Crève-cœur



Xavier Antin, *a view  
to remember*, 2016.  
© Xavier Antin, Paris.