

Questions à Beat Streuli

Entretien de Dorothea Strauss avec Beat Streuli. La rencontre a eu lieu le 22 janvier 2022 dans l'atelier de Beat Streuli, à Wädenswil en Suisse.

**Dorothea Strauss:** Peux-tu me dire dans quel état d'esprit tu te trouves, aujourd'hui ?

**Beat Streuli:** Nous devrions d'abord définir ce qu'on entend par « état d'esprit », ce qui n'est pas si simple. En ce moment, je lis un roman de science-fiction chinois, *La forêt sombre*, de Liu Cixin. Et il y est écrit : « Le temps ne se laisse pas freiner. Comme une lame tranchante, il fend le dur et le mou et il avance en silence, inexorablement. Rien ne peut le déstabiliser, mais lui transforme tout. » C'est à peu près ainsi que je qualifierais mon état d'esprit.

**DS:** Alors, comment tu te sens en ce moment ?

**BS :** Je vais bien, je suis peut-être plus heureux que jamais. Il m'arrive de me poser plus de questions - par exemple, sur ce que mon travail représente. Je me pose davantage de questions et j'ai aussi sans doute moins de réponses.

**DS:** Lorsque tu te demandes ce que représente ton travail des quarante dernières années, quelle est ta réponse ?

**BS:** Se poser des questions toujours et encore, c'est important. Mais il n'est pas possible d'avoir une réponse catégorique à ta question. Au premier coup d'œil, mon travail paraît très «straight forward», simple et rectiligne, mais en réalité, il ne peut exister que parce que sa simplicité repose sur une structure relativement complexe et propice à l'autocritique.

**DS:** Est-ce que le travail a changé ?

**BS:** Au fond, il n'a pas beaucoup changé, je pense. Mais l'époque a changé, et cela a modifié la réception de mon travail. J'ai commencé dans les années 1980-1990. Le contexte de l'art, de la société et de la politique est aujourd'hui différent, mais ce qui reste au centre de mes préoccupations, ce sont des situations et des constellations.

**DS:** Comment te prépares-tu pour un nouveau travail ?

**BS:** J'essaie de garder mon travail aussi ouvert que possible, de sorte qu'on ne puisse pas le lire comme l'illustration d'idées ou de concepts quelconques. Autrement dit, je ne me prépare pas trop à l'avance. Par exemple, avant de réaliser une installation dans telle ou telle ville, je ne me renseigne pas ou que superficiellement sur le contexte politique, historique et culturel. Je procède peut-être de manière un peu différente aujourd'hui, mais au départ cette non-préparation faisait partie de mon concept artistique, parce que je ne voulais pas

m'encombrer d'idées préconçues. Je me lançais simplement et j'essayais de capter quelque chose de spécifique à une situation donnée, à un niveau purement visuel. Aujourd'hui, je suis moins strict sur ce point, car une telle naïveté conceptuelle ne fonctionne que jusqu'à un certain point.

**DS:** Y a-t-il eu un élément déclencheur particulier qui t'a poussé à te préparer davantage ?

**BS:** On peut attribuer en partie à l'époque ma position d'alors. Dans les années 1990 – si je peux me permettre cette interprétation du point de vue de l'histoire de l'art –, nous sortions tout juste de l'avant-garde du siècle précédent. On assistait à ses derniers spasmes avec le minimalisme américain et l'art conceptuel, lesquels m'ont beaucoup impressionné et influencé lorsque j'étudiais dans les années 1980. Mais à vrai dire, il n'était pas possible de continuer sur cette voie abstraite et très cérébrale. À mon sens, c'est pour cette raison que, durant les années 1990, la photographie a pris une place plus importante que jamais dans les arts plastiques. On pouvait à nouveau travailler de manière purement visuelle, on n'avait pas besoin de critique de la culture au sens actuel du terme, on pouvait de nouveau se concentrer sur l'élément narratif et le regard porté sur la réalité et le quotidien.

**DS:** Les années 1990 ont précisément été l'époque de la remise en cause du contexte, et cette remise en cause était certes critique, mais plus ludique. L'art en tant que service était aussi un mot d'ordre. La critique institutionnelle, déjà présente dans les années 1960, a pris à ce moment-là une importance particulière. Pas comme une antithèse, mais au sens d'un art en prise sismographique avec la réalité. Je trouve intéressant quand tu dis que tu ne l'as pas du tout perçu comme critique.

**BS:** Nos points de vue légèrement divergents peuvent probablement s'expliquer par le fait que, lorsque l'avant-garde classique a atteint son point final, dans les années 1990, pour la première fois dans l'histoire de l'art, tout s'est ouvert et plusieurs courants et écoles ont pu coexister sans problème. Ce n'était quasiment pas envisageable la décennie précédente. Par exemple, il n'était presque pas possible de faire de la photo pendant la période des *Nouveaux Fauves* et de leur peinture.

**DS:** Tu parles d'un sentiment de liberté.

**BS:** À cette époque, faire usage de la photographie dans le domaine des arts plastiques avait une certaine radicalité. Il y avait quelque chose de très libérateur à travailler avec ce média populaire.

**DS:** Quand as-tu regardé pour la première fois à travers le viseur d'un appareil photo ?

**BS:** Je viens de lire une interview d'Anselm Kiefer qui disait que chaque artiste est avant tout marqué par ce qu'il s'est passé dans son enfance. Lorsque l'on considère certains artistes et leur travail sous cet angle, on peut le comprendre.

J'étais un photographe amateur à l'adolescence. J'avais une chambre noire et je faisais beaucoup de photos en noir et blanc de mes amies et amis, ainsi que de mes voyages. Puisque nous abordons la perspective biographique, je peux dire qu'à la maison, bien que nous ne soyons pas une famille bourgeoise cultivée classique, nous étions abonnés au magazine *Du*. Les photographes suisses des années 1950 et 1960 qui y étaient présentés m'ont souvent impressionné ; je pense par exemple à des figures comme Werner Bischof ou Emil Schulthess et à leurs photos de la réalité de l'après-guerre en Europe, ou même à des photos de voyages dans des pays plus éloignés comme le Japon. Mais après avoir étudié l'art pendant deux ans, au début de ma vingtaine, je trouvais cette photographie pas assez cool par rapport à ce qu'il se passait ailleurs dans l'art. C'est pourquoi je me suis éloigné de la photographie un bon moment. J'ai peint, fait des installations et des collages. C'est plus tard que je me suis remis à la photographie, mais je l'ai d'abord utilisée de manière plutôt non photographique dans des collages, des photogrammes et des montages grand format qui rappelaient plus le constructivisme russe que la photographie de reportage, par exemple.

**DS:** Si tu te replonges dans le passé, quel a été le premier moment que tu as saisi à travers l'objectif d'un appareil photo ?

**BS:** C'est difficile à dire. Mon père a commencé très tôt à nous filmer, nous les enfants, en Super 8, et j'ai certainement regardé dans le viseur à un moment ou à un autre. Mais ce n'est qu'à l'adolescence que j'en ai pris davantage conscience. La beauté était un concept. En dehors des habituels instantanés, je voulais restituer la beauté de la nature ou d'une amie.

**DS:** Le premier sujet était-il une fleur ou une fille ?

**BS:** J'ai la mémoire qui flanche... Comme je l'ai dit, c'est la beauté qui comptait. Je suppose que cela ne faisait pas grande différence dans la perspective qui était la mienne à l'époque...

**DS:** Même si tu ne te souviens pas du sujet, te souviens-tu de la première fois où tu as pris l'appareil en main ?

**BS:** Honnêtement, pas vraiment.

**DS:** Parfois, je me dis que si tu ne parviens pas à te souvenir de quelque chose, c'est peut-être que ça a toujours fait partie de ta vie, ça a toujours été là.

**BS:** Sur le plan du ressenti, c'est certainement vrai. Nous sommes une génération qui a grandi avec la photographie. Tout a été documenté depuis le début, il y avait des albums de famille, des films Super 8 et ainsi de suite. Ce monde parallèle rempli d'images a toujours été présent. Tu as raison, je ne distingue pas de véritables débuts dans mes souvenirs.

**DS:** J'essaie de m'imaginer cela. C'est la période où les enfants et les adolescents commencent aussi à se projeter : que pourrais-je devenir ? La réponse pouvant aller de métiers réalistes à

la découverte de l'espace. Comment cela s'est-il passé pour toi ? Pourquoi n'es-tu pas devenu médecin ou juriste ?

**BS:** Bonne question. J'aurais pu en fait devenir aussi bien architecte qu'avocat, journaliste, écrivain, cinéaste ou décorateur de théâtre, car ce sont des sujets qui m'intéressent toujours aujourd'hui.

**DS:** Qu'est-ce qui t'a empêché de le devenir ?

**BS:** Il y a une réponse simple, qui n'est peut-être qu'une partie de la vérité : c'était un temps où étudier n'était pas du tout cool, du moins chez nous. Mes frères et sœurs sont un peu plus âgés que moi et ils étaient un peu plus dans l'ambiance des années 68 finissantes. Quand j'ai eu mon bac, je ne me suis pas posé la question de savoir si j'allais étudier à l'université.

**DS:** Dans les conversations ou les débats avec les artistes, on trouve souvent cette idée de l'artiste né, du « créateur de génie », qui devait absolument devenir artiste et rien d'autre. Ta réponse est donc aujourd'hui : étudier n'était pas cool. Mais tu as fini par étudier.

**BS:** Oui, mais à l'époque, l'étude de l'art ne correspondait pas à une formation universitaire classique. Il y avait à cette époque, que très peu de possibilités en Suisse pour étudier l'art dans une école. Dès lors, mon parcours a été en grande partie autodidacte. Avec le recul, je trouve cela tout à fait valable, mais je comprends aussi que la formation artistique soit aujourd'hui souvent plus académique ou plus scolaire. Autrefois, l'idéologie s'opposait à l'académie, et je regrette parfois de ne pas avoir eu la liberté de voir, ne serait-ce qu'une fois, si un métier lié à l'écriture, par exemple, aurait pu être une option. Mais ce genre de vocation se développe aussi à contre-courant et je suppose que je serais quand même finalement devenu artiste, car cela correspondait bien à mon caractère, d'une manière ou d'une autre.

**DS:** Vers 2018, la manière d'exposer ton travail a quelque peu changé. Avant, il s'agissait presque exclusivement d'expositions « cinématographiques », et ensuite plutôt de travaux sous la forme de collages. Je n'avais pas remarqué cela chez toi au début, et puis j'ai visité l'exposition au Kunstmuseum de Bonn en 2018. C'était la première fois que je voyais tes installations de papier peint. Ai-je raison ? Est-ce que quelque chose a changé ?

**BS:** Oui, c'est plutôt vrai. J'aime à dire que j'évite de véhiculer quoi que ce soit de clair. Mais j'ai aussi toujours été un *homo faber*. Je cherche des solutions à des problèmes particuliers, que ce soit dans le design ou dans des situations comme cet immense mur, pour lequel un nuage m'a paru une bonne solution. Intellectuellement, j'ai peut-être souvent cultivé une forme de nonchalance, mais d'un autre côté, je suis aussi un artisan. J'ai toujours voulu éviter de donner l'impression du bohémien génial chez qui tout naît exclusivement de son impalpable sensibilité.

**DS:** Intéressant. Je ne te perçois pas du tout comme ça. J'ai plutôt l'impression que tu as les idées très claires. Même lorsqu'on travaille avec toi en tant que curateur, tu as une vision claire et tu la communique parfaitement.

**BS:** C'est vrai que c'est parfois l'impression que je donne. Surtout de nos jours, où les curateurs jouent souvent un rôle plus important qu'auparavant, la collaboration est parfois un peu plus difficile, car j'insiste beaucoup sur ce qui me semble être la meilleure solution.

**DS:** D'où viennent tes inspirations ? Comment naissent les idées pour une exposition ? D'où viennent tes sujets ? Comment commences-tu à construire tout cela dans ta tête ? Est-ce l'architecte en toi qui opère ?

**BS:** Probablement, mais un architecte qui procède à ce stade de manière très intuitive.

**DS:** Tu procèdes de manière intuitive ?

**BS:** Il n'y a malheureusement pas encore de mot plus précis qu'« intuitif » pour décrire la manière dont un artiste travaille, à moins qu'il procède de manière très intellectuelle et abstraite. La question centrale est la suivante : comment peut-on parler d'images ? On peut par exemple parler de la manière dont elles sont utilisées, par qui et à quelles fins, dans quel contexte elles seront perçues et comment. Il est très difficile de définir ce qu'est ou doit être le fait de regarder une image et les éventuelles qualités de cet acte. Dès que l'on commence à les définir, on court le risque de perdre de vue l'essence de l'image.

Susan Sontag a essayé à plusieurs reprises de clarifier le fonctionnement de ces mécanismes de perception, et elle y a donné quelques bonnes réponses. Son fameux texte *Against Interpretation* traite exactement de ce que je veux dire ici. Il ne faut pas interpréter ou lire les images, dit-elle, mais les laisser agir sur soi. Ainsi résumé, cela paraît une fois de plus assez délicat et vague, mais dans son texte, elle explique très clairement ce qu'elle entend par là. Sontag a également comparé la perception d'une image à l'érotisme. On ne peut pas se distancer ou se soustraire, et pourtant on est extrêmement conscient de soi. Ce sont toujours des notions assez diffuses, et elles ramènent toujours à l'intuition. Cela dit, je suis quelqu'un qui aime définir les choses le plus clairement possible et qui tente de les saisir intellectuellement.

**DS:** Comment parviens-tu à concilier ces deux aspects ? D'un côté, tu veux que les choses soient claires, et de l'autre, tu veux procéder de façon intuitive.

**BS:** C'est un conflit infini, pas seulement dans l'art, mais aussi dans nos têtes. Nous avons deux hémisphères cérébraux, c'est connu, l'un est plus émotionnel, l'autre plus rationnel.

**DS:** Est-ce que ce genre de conflits t'aide dans ton travail ou représente-t-il un obstacle ?

**BS:** Ils aident certainement parce qu'ils rendent les choses plus complexes et plus conscientes.

On trouve encore beaucoup de photographies qui tombent rapidement dans les stéréotypes et le kitsch. C'est ce que j'ai toujours le plus redouté : que ma photographie, portée sur l'humain, puisse dériver vers le kitsch. Cela aide d'avoir ces doutes, de toujours se remettre en question et de réfléchir : qu'est-ce que la photographie, que peut-elle, que ne peut-elle pas, où sont les dangers, etc.

**DS:** Est-ce une raison pour laquelle tu intègres des aplats de couleur ? Pour que cela ne devienne pas kitsch ?

**BS:** Dès mes premières publications, j'ai toujours intercalé des pages blanches, au lieu de placer cinquante photos les unes derrière les autres sans interruption. Ce seul artifice brise le mode de perception inconscient et fait que l'on ne peut pas se laisser aller complètement dans l'ivresse des images jusqu'à s'oublier en tant que spectateur.

**DS:** Autrement dit, il y a d'une part les photographies et les installations, et d'autre part le processus de création qui les accompagne.

**BS:** On ne peut pas séparer les deux. Dans mon travail, l'image en soi est moins importante que ce que j'en fais. On trouve rarement des photos qui peuvent être accrochées au mur pour elles-mêmes. Et qui fonctionneront encore ainsi dans vingt ans. Ce qui m'intéresse bien davantage, c'est ce que l'on fait avec les photos. L'aspect architectural de mon travail est assez similaire à celui d'un cinéaste qui dispose de nombreux plans tournés et qui les organise ensuite dans un rythme ou un contexte, d'une certaine façon, dans l'intention d'amener le spectateur à les voir comme il le souhaite.

**DS:** Cela signifie que tu anticipes le point de vue du spectateur et que tu essaies de le mettre sur une certaine piste ?

**BS:** Il faut regarder la chose sous plusieurs angles. Du point de vue de celui qui a photographié ou vu le sujet – et même s'il ne l'a pas vu, parce que l'événement capturé s'était déjà produit ou allait se produire –, et du point de vue de celui qui regardera ces photos. Ce sont des structures qui sont pour une part de nature spatiale et pour une autre d'ordre architectural, cinématographique, social ou médiatique.

**DS:** Comment sais-tu qu'une photo est une image individuelle et non la matière première servant à composer de nouveaux assemblages ?

**BS:** C'est probablement le cas de la plupart des photos, mais il y a bien sûr des conventions dans le monde de la photographie et dans la perception photographique. Chez Henri Cartier-Bresson, par exemple, il y avait l'« instant décisif ». Roland Barthes parlait de « punctum ». Tous deux sont des points d'ancrage narratifs qui rendent une photo attrayante au sens conventionnel du terme, en tant qu'image individuelle.

**DS:** Existe-t-il pour toi des sujets qui resteront à jamais des images individuelles ?

**BS:** En fin de compte, toutes les images peuvent servir de matière de composition et être

utilisées comme un élément d'une série.

D'ailleurs, je présente aussi des images en tant que photos individuelles sur lesquelles on ne voit pratiquement rien, des abstractions, des aplats colorés, des montages aussi.

**DS:** J'aimerais parler avec toi d'un autre sujet. Sur ton site internet, j'ai vu une installation que tu as réalisée à Gand en 2010, le long d'un tunnel piétonnier où passent aussi des trams, sous la gare de Gand-Saint-Pierre. Elle présente l'urbanité dans l'espace urbain. J'ai ensuite comparé cette installation avec ta contribution au *Jordan Festival* à Petra, en 2008, où tu as mis en scène l'urbanité dans le désert. Est-ce seulement l'esthétique formelle qui t'intéresse ou aussi un débat de société ?

**BS:** Mes intentions ne vont pas directement dans le sens d'un discours social, mais mes travaux ont souvent un effet similaire, en déclenchant par exemple des discussions sur les réalités sociales. L'esthétique formelle est par contre un terme négatif à mes yeux, j'espère n'avoir jamais eu beaucoup à faire avec elle. Si nous revenons à mes débuts à la fin des années 1980, lorsque j'ai commencé à pratiquer une forme simple de photographie, presque documentaire, à remplir pour ainsi dire l'espace vide de la dernière image du minimalisme en traitant de la vie quotidienne, des choses auxquelles toi et moi sommes confrontés tous les jours et qui avaient en grande partie disparues de l'art – parce que des mouvements comme *Supports/Surfaces* comptaient encore à l'époque –, il s'agissait d'une déclaration forte, en réaction à une avant-garde qui avait en partie effectivement pris des traits d'esthétique formelle. Depuis lors, la photographie est devenue de plus en plus omniprésente dans l'art, mais surtout dans les médias et sur les réseaux sociaux, et les affiches publicitaires qui mettent en scène des gens comme toi et moi nous accompagnent à chaque pas. D'une part, cela risque de banaliser la perception de mon travail, mais d'autre part, celui-ci gagne en actualité et en pertinence sur le plan sociétal. Comme je n'ai jamais mis l'accent sur les différences superficielles entre différents lieux ou époques, mais plutôt sur les similitudes et les ressemblances, je pense que mon travail a toujours quelque chose de contemporain et qu'il risque peu de perdre de son actualité, parce que la réalité reste toujours nouvelle et qu'elle peut faire l'objet d'une nouvelle réflexion.

**DS:** On dirait que tu te fais l'avocat du présent. Tu te vois ainsi ?

**BS:** Je ne sais pas ; pas vraiment. Je trouve le passé aussi extrêmement intéressant et instructif, bien sûr. Le présent est à la jonction du passé et du futur. Avocat n'est certainement pas le bon terme, mais mon travail est fortement influencé par le regard toujours à l'affût que je porte sur mon environnement actuel. Où que je sois, je suis très curieux de voir comment les gens vivent, ce qu'ils font... C'est pour moi une source d'inspiration fondamentale.

**DS:** Cela me semble parfois être une observation obsessionnelle.

**BS:** Je suis peut-être une sorte d'observateur professionnel. Je travaille sur le mode de « l'écriture automatique ». Je scanne, j'enregistre, je photographie, je filme, je monte – tout cela est pour moi un processus inscrit comme une évidence.

**DS:** J'aimerais revenir au début de notre conversation. Tu as dit qu'il faudrait commencer par définir la notion d'état d'esprit. Nous avons aussi parlé du fait que tu es pleinement heureux en ce moment.

**BS:** Il faudrait aussi définir ce qu'on entend par être heureux. Ce n'est pas un critère remarquable.

**DS:** Donc tu ne commentes pas volontiers les qualités que l'on te prête.

**BS:** C'est vrai. Mais pas parce que je veux esquiver la discussion. Plutôt parce qu'au fond je ne sais pas trop quoi faire avec des définitions et des termes isolés.

**DS:** Dois-tu te trouver dans un certain état d'esprit pour déambuler dans une ville, un village, une région et y élaborer un nouveau travail ? Faut-il que tu sois heureux ou triste, ou cela n'a-t-il aucune importance ?

**BS:** Le temps que je passe à prendre des photos représente peut-être le dixième de l'ensemble d'un travail. Le reste du temps, je façonne le matériau, ce qui est tout aussi important. On pourrait donc aussi se demander si je dois être dans un certain état d'esprit pour conceptualiser mes travaux à l'ordinateur.

**DS:** Et pour ça, tu as besoin de te trouver dans un certain état d'esprit ?

**BS:** Il est certainement préférable d'aborder les choses de manière ouverte et décontractée et de se sentir bien : l'étincelle vient plus facilement. Mais je crois que cela n'a pas beaucoup à voir avec la notion de bonheur. Par ailleurs, une vie d'artiste ne se résume pas simplement à l'inspiration et à la découverte ; c'est aussi du travail et la recherche d'une visibilité.

**DS:** Tu te bats avec les mots et les notions. Tu es aussi strict avec toi-même et avec ton interlocuteur. Je trouve la rigueur importante. Surtout lorsqu'elle fait le pont avec la curiosité. Mais la rigueur peut aussi être une barrière qu'on ne parvient plus à franchir, il ne reste alors plus qu'elle et on ne va pas plus loin. J'ai l'impression que tu es strict et ensuite de nouveau complètement ouvert.

**BS:** Je ne peux pas vraiment en juger, personne n'a cette distance par rapport à soi. Quoi qu'il en soit, c'est toujours bon quand quelqu'un te donne un coup de pouce et que tu réagis. En tant qu'artiste, on ne peut travailler qu'avec ce que l'on est, et si on a de la chance, les faiblesses sont parfois aussi des qualités.

Dorothea Strauss est historienne de l'art, curatrice et spécialiste de la transformation. Elle a notamment dirigé la Kunsthalle de Saint-Gall, le Kunstverein de Fribourg en Brisgau et le musée Haus Konstruktiv de Zurich, et a mis en place un service de responsabilité sociale au sein de la société d'assurance coopérative La Mobilière.