

Dave  
Hullfish  
Bailey,  
Queensland  
University,  
Brisbane,

décembre 2006.

D

18049 signes

par

Catherine Chevalier.

Depuis plus de 10 ans, le travail de Dave Hullfish Bailey se développe très progressivement comme une problématique tendue, entre deux espaces ou deux périodes, pour évoquer des expérimentations communautaires suscitées par des événements paroxystiques (explosions, tremblements de terre) ou pour révéler des correspondances culturelles rendues invisibles dans les modes de pensée habituels. Adoptant une perspective critique, il observe la formation des systèmes « créateurs de monde<sup>1</sup> », que se soit à travers des utopies, des architectures, des productions de faits culturels particuliers. Ainsi en 1999, il imagine de transposer les problématiques posées par la reconstruction de Berlin dans la ville de Las Vegas. Il postule par ce projet à première vue incongru que le chantier de Berlin et la ville récente de Las Vegas partagent la volonté d'éradication de leur propre histoire et prend la posture d'un urbaniste dans l'ouvrage *Union Pacific*<sup>2</sup>. Avec *Schindler Shelter* (1997-2003), il invente une nouvelle organisation sociale consécutive à une période post-catastrophique dans la maison de l'architecte Schindler. Le récent projet (*Elevator*, 2006) qu'il a présenté à la Sécession de Vienne l'a conduit à contrebalancer deux visions de silo : une fonction économique comme réserve de blé, une fonction destructive en cas d'explosion dans certaines conditions biophysiques. Ceci prend sens lorsque l'on découvre que le bâtiment de la Sécession a servi de silo à grain pendant la guerre. Dans l'exposition, il récrée une histoire des catastrophes similaires et avance des modèles analogiques d'organisation sociale. Pour cela, il combine des modèles scientifiques étudiant les écoulements et les réactions des grains à travers leur structure macro et microscopiques. *Listening Post* (2004) mets en relation deux types d'occupation des habitants de la ville de Herning au Danemark en construisant une installation leur permettant d'écouter et de diffuser des sons d'oiseaux, sorte de synthèse architectonique de leurs hobbies. Au cours de ces projets, il recherche à chaque fois des faits culturels, et les histoires qui les construisent, ou les cachent, de manière quasi archéologique<sup>3</sup>.

Dave Hullfish Bailey était invité en décembre dernier à participer à l'exposition *Turrbal-fagera*<sup>4</sup> organisée par David Pistorius sur le campus de Queensland University à Brisbane. Le titre fait référence aux noms de deux tribus aborigènes qui habitaient l'emplacement de la ville de part et d'autre de la rivière Brisbane avant l'arrivée des colons anglais. Il a choisi précisément de s'intéresser à cette rivière qui contourne le campus avec ces méandres car celle-ci présente deux avantages essentiels. D'un côté, il est intéressé par des phénomènes hydrauliques de turbulence et de déplacement comme figures métaphoriques de pensée. D'un autre, la décision d'aménager ses rivages avec une « Golden Coast », sorte de micro utopie à la manière d'un parc à thème, n'est pas sans relation avec son projet *Union Pacific*. Après avoir passé beaucoup de temps à parcourir la ville de toutes les manières possibles, il a eu l'impression que « beaucoup d'histoires étaient évitées, comme celle de la colonisation, de la rencontre avec les aborigènes, et même celle de l'usage industriel de la rivière ». Or, le projet d'aménagement *Golden Coast* a permis aux aborigènes de soulever les questions de leurs droits sur les terres confisquées pendant la colonisation. Lorsqu'il comprend cela, Bailey fait l'hypothèse qu'on peut considérer la rivière comme « un site au sujet duquel la manière aborigène de voir le territoire pourrait être confrontée aux narrations créées par les urbanistes qui planifient une

*nouvelle ville* ». L'idée n'est pas tant de raconter les histoires des aborigènes qui prennent la forme de rêves (« dreaming stories<sup>5</sup> »), mais de montrer leur présence comme des « objets surveillés ontologiques et géographiques ». La rivière à cet endroit représente aussi pour lui un moment et un espace de frictions d'où peut émerger une réalité, jusqu'à alors délaissée, de son histoire. Le caractère imaginaire des « dreaming stories » lui fournit l'occasion de travailler sur les frictions entre différents types de rationalités, de représentations et de langages.

Après quelques recherches, Bailey a développé ce projet en se concentrant comme à son habitude sur deux sites : outre la rivière, où il réalise une performance à l'endroit qui contourne le campus près d'un abri, il présente une installation en relation avec celle-ci dans le musée du campus. Cette relation est rendue visible sur une affiche apposée à l'entrée du musée montrant la rivière et l'abri en question. La performance consiste à détourner légèrement la trajectoire du bateau « CityCat » qui assure un service public de transport dans la ville. Pendant une journée, les bateaux ont dû ralentir à plusieurs reprises pendant quelques minutes et s'approcher doucement d'un abri destiné originellement aux aborigènes. Sur le devant du bateau, deux aborigènes d'une tribu faisaient alors brièvement face à un aborigène de l'autre tribu situé dans l'abri de la manière la plus discrète possible. La performance n'avait pas été annoncée. Dans une des salles du musée, les trajectoires des deux bateaux à l'aller et au retour, sont tracées à l'aide de rubans adhésifs de couleurs sur le plus grand mur. Faisant face, des enceintes émettent régulièrement un mixage de sons du bateau et des mouvements de l'eau enregistrés dans les conditions de la performance. De part et d'autre, des documents sont disposés sans effet de mise en valeur. Une table semble être restée dans l'état après avoir servi de bureau, comportant les outils et matériaux nécessaires à l'installation ainsi qu'un ensemble de documents : des ouvrages sur la culture aborigène, sur un groupe de rock de Brisbane (les Go-Betweens), une invitation à une exposition, etc. Sur l'un des murs, des schémas, des dessins, une brochure donnent à voir un complexe de mots, d'expression et de croquis qui forme une cartographie sémantique et poétique. Par la suite, lors d'une présentation de cette intervention, il invite le chercheur aborigène qui l'a aidé dans ce projet à en donner sa propre interprétation. La forme de l'ensemble de la présentation est tout à fait inhabituelle car elle se situe entre une recherche documentaire et une création formelle singulière – et ne relève ni du ready-made, ni de la trace ou du vestige comme le souligne Suzanne Neuburger<sup>6</sup>.

Je me suis alors demandé comment il était parvenu méthodologiquement à élaborer cette forme, qui malgré une première impression tout à la fois de littéralité et de confusion, se révélait dans le temps précise et sous-tendue par une pensée théorique dont je voulais connaître les origines. Après des études parallèles en philosophie et en sciences dures (mathématiques, chimie, physiques), il a poursuivi des études en « Critical Theory » et s'est intéressé à la manière dont les systèmes de construction du monde peuvent être soumis à une critique en terme de déconstruction ou de manière plus constructive à partir de l'étude du langage – essayant aussi de se démarquer d'un contexte académique marqué par le relativisme et le pluralisme, théories très influentes aux États-Unis à cette époque. C'est ainsi, qu'il s'intéresse alors précisément au langage comme porteur de présupposés épistémologiques et éthiques qui formatent à leur tour les histoires que le langage énonce. Il est extrêmement surpris par la découverte de l'existence d'une hiérarchie des formes de discours. C'est une des raisons pour laquelle il n'a pas poursuivi sa

voie dans d'autres champs de savoir (comme la philosophie ou les sciences) où les disciplines, les règles linguistiques et les méthodes sont beaucoup plus fixes. « *Il était beaucoup plus gratifiant, et socialement plus effectif, d'essayer de déconstruire cette position en explorant d'autres stratégies de production de sens plutôt que de rester dans un débat académique, essayant de le déconstruire, alors que j'étais limité par les mêmes règles que j'espérais vaincre* », explique-t-il. L'art lui offrait cette possibilité. Il lui permet « *de changer les règles syntaxiques dans la manière de se déplacer d'un langage à un autre, mais aussi d'une méthodologie à une autre, d'un sujet à un autre et donc d'un public à un autre* ». Les questions d'interprétation et de réception de l'art vont l'amener progressivement à penser plus en amont les interactions sociales et de les prendre en considération dans son travail. Quelles sont alors les formes qu'il propose pour intégrer d'autres interprétations de ces installations en prenant en considération différents cadres de réception ?

Tout d'abord, des théoriciens critiques sont invités à intervenir sous forme de textes ou de conversations aux côtés de ces projets et constituent en quelque sorte « leur contexte ». Ensuite et c'est le plus important, il invite aussi toutes sortes de personnes – non spécialistes a priori – à travailler avec lui et il implique activement leur interprétation en amont dans la mise en forme de son projet. Il définit la théorie dans des termes généraux, comme « construction de structures ». Chacun peut être théoricien – mais pas pour autant un « théoricien critique », c'est-à-dire un théoricien exercé à la critique théorique. Par exemple, dans *Listening Post*, il a travaillé étroitement avec les employés d'une compagnie de construction et spécifiquement avec leurs familles et leurs enfants. « *La forme et la fonction de ce que j'ai fait dépendait en grande partie de leurs hobbies et de leurs désirs* », dit-il. Dans le projet de Turbbal-Jagera, la participation d'un chercheur aborigène l'intéresse car il permet une « *combinaison des cadres théoriques aborigènes et occidentaux qui forge sa réponse : la cosmologie de sa tribu sur la rivière, son histoire d'activiste, sa théorie sur la non-communication et le langage du corps, son passé dans le théâtre, etc* ». Au début de cette collaboration il y avait peu de terrain commun entre l'artiste et le chercheur aborigène. Les différences se sont polarisées finalement autour d'un seul lieu : la rivière. Et bien que l'évènement ait été réalisé en commun, sa signification finale dépend des points de référence respectifs. Ainsi, la performance avec le CityCat est interprétée par le chercheur aborigène comme « *dreaming story* » alors que Bailey la voit comme un travail artistique. L'évènement se trouve investi de plusieurs types d'interprétations attendues de la part du public comme une collaboration, ou, plus pragmatiquement, un ralentissement du trafic mais que ce soit une « *dreaming story* » reste au delà de son entendement et il l'accepte. Autrement dit, il permet à l'intervention présentée dans l'espace artistique d'être interprétée par certaines personnes hors du cadre artistique et même hors des cadres de pensée habituels. « *C'est pourquoi j'essaie d'éviter tout mouvement qui suggérerait que j'y étais. En fait, on peut lire le dessin sur le mur dans le musée comme une dérivation alternative de l'évènement* », explique Bailey. Il est important de bien comprendre sa manière de se dépandre du lieu qu'il a contribué à rendre visible. Bailey perturbe de la sorte la représentation habituelle de l'artiste en chercheur dans l'art contemporain. Ainsi, on peut à ce stade comprendre les questions de base de son travail sur la construction du sens et ses conséquences politiques: « *Comment faire sens sans "faire sens" ?* », suivie immédiatement de celle-ci : « *Lorsqu'on fait sens de manière différente, comment ce procès construit-il son public en terme de production et de réception ?* » Lorsque le projet prend une dimension encore plus sociale, il propose de

configurer l'espace de production artistique comme une sorte d'espace de réception – notion qui n'a pour lui aucun rapport avec l'idée de la réception au sens artistique.

Le langage joue un rôle de premier ordre comme matière de son travail. Il est le déclencheur d'autres mots et d'autres idées, le fil conducteur entre des univers sémantiques différents et un espace d'auto-réflexivité. Il faut observer les dessins toujours présents dans les expositions qui comprennent des mots, des phrases, des croquis, souvent reliés à l'aide de flèches. Par exemple, sur les dessins présentés dans l'exposition, on peut lire les mots TURRBAL-JAGERA, TURBAE, TURBULENCE, ERA, EPHEMERA. La correspondance entre ces mots est soulignée par des flèches. Les relations sont d'ordre analogique, métonymique, ludique. Elles s'établissent sous forme de jeux de mots entre deux fonctions, deux matières ou deux flux : comme dans le cas de SPEEP BUMP/DEFLECTION (ralentisseur de vitesse/déviator) et MUD/MOUND (boue/monticule) ou encore pour mêler des fictions avec des fonctions, comme les ralentisseurs et la référence aux Go-Betweens, un group de rock de Brisbane. Dans un ouvrage, le batteur du groupe évoque sa surprise lors de la découverte du premier ralentisseur de vitesse sur les routes du campus alors qu'il était étudiant<sup>7</sup>. Là, la correspondance entre deux formes (celle du ralentisseur de vitesse, et celle de la déviation de la trajectoire du bateau) révèle la genèse de son projet : il détourne la fonction des « *speeb bumps* » – une « *version douce de catastrophe* », dit-il – pour l'appliquer au CityCat.

Pour opérer ces associations, Bailey utilise les signifiants plutôt que les signifiés – mots, dessins, sons – comme s'il opérait en surface du langage, sur son enveloppe. Dans le cas de *Schindler Shelter*, il avait établi une relation entre le nom de la rue où est située la maison, King's Road et le nom du jeune noir, Rodney King, dont la diffusion sur toutes les chaînes de TV du film du passage à tabac avait provoqué une prise de conscience de la violence policière et déclenché des émeutes l'année suivante en 1992. Il vérifie les limites d'une telle méthode – qui pourrait sinon aboutir à des réseaux quelconques de type Google – en identifiant des recoupement d'idées à un autre niveau que les signifiants. Ainsi, dans le dernier exemple, l'association des mots King conduit à penser conjointement les questions d'utopie (*Schindler House*) et de dystopie (les émeutes) de la ville de Los Angeles.

Selon lui, le langage n'est en aucun cas un mode d'accès direct à la vérité. Pour le comprendre, il faut au contraire le rendre opaque comme une matière, le manipuler pour le sortir des paradigmes positivistes. De la même manière que le principe d'incertitude de Heisenberg a mis à mal la vision positiviste de la science, le langage doit être perturbé dans sa normativité. Il s'en prend à deux exemples où la normativité épistémologique est dominante : la recherche et l'élaboration des représentations des territoires que sont les cartes. Le plus souvent, en effet, la recherche est légitimée par les instances, incarnant l'autorité, qui s'appuient sur la transparence du langage. La carte de son côté est désignée par les spécialistes comme le lieu spécifique et unique de représentation du territoire. Par la puissance de son langage (mots, images), elle devient la représentation dominante du réseau des choses et détermine leur accès. Bailey critique alors la manière dont ce langage se substitue aux choses et aux lieux représentés. A l'inverse, il pense sa propre recherche comme une élaboration des cartographies des lieux (« *mappings* ») qui s'affrontent les uns aux autres, autour de nœuds historiques, et se chevauchent dans des réseaux multiples pour former des « *cartes heuristiques* ».



Il transforme de la sorte la matière du langage mais il s'inquiète des conséquences sociales de sa généralisation en raison du bouleversement des modes de consensus social basé sur cette normativité.

A partir d'un faisceau d'interrogations méthodologiques et éthiques, Bailey nous invite à nous affranchir des déterminismes des langages conventionnels de tout ordre, dont celui de l'art et à nous affronter à la matière du langage même. Evitant tout relativisme épistémologique, il tente d'expérimenter des possibilités concrètes de conversation entre «l'extérieur» et l'espace artistique. Le langage devient non seulement un matériau mais un lieu de friction. Et l'intérêt de son travail réside, à mon sens, davantage dans les perturbations qu'il inflige aux topologies établies du «monde» de l'art. Lorsqu'il s'efforce d'introduire des territoires «autres». Lorsqu'il invente des formes artistiques pour les possibles de l'expérimentation collective à partir d'un contexte précis.

1. Sauf indications, les passages entre guillemets sont issues de conversations par email avec Dave Hullfish Bailey.
2. *Union Pacific : Berlin Neue Mitte and the Fringes of Las Vegas*, Published by Künstlerhaus Bethanien, Berlin ; Philip Morris Kunstförderung, München ; Art and Center College of Design, Pasadena ; 1999.
3. Emily Pethick, « Dave Hullfish Bailey », in *Elevator, Secession*, 2006. pp. 70-73.
4. S'inspirant du *Skulptur Projekte Münster*, les artistes étaient invités à produire des installations sur le campus : sur ses routes (Leni Hoffmann), la bibliothèque (Archie Moore), la piscine (Superflex), les pelouses (Heimo Zobernig) et dans le musée d'Art moderne attenant (Queensland University Museum). Le but de l'exposition était de présenter des œuvres qui prennent en compte le contexte de ce campus. Des documents sur deux artistes qui ont joué un grand rôle en Australie dans les années 70 et qui étaient intervenus avec des performances remarquées dans ce musée à l'époque étaient présentés également dans les galeries (Clive Murray-White et Tim Johnson).
5. Les « dreaming stories » sont des histoires issues de rêves que l'on retrouve dans les peintures aborigènes des déserts de l'ouest. Ces histoires sont intrinsèquement liées aux lieux et aux choses et relatent généralement l'histoire de leur genèse.
6. Suzanne Neuburger, « A division of – the site of the elevator », in *Elevator, Secession*, 2006. pp. 74-76.
7. David Nichols, *The Go-Betweens*, Allen & Unwin, 1997. p. 38.