artpress
octobre 1999 n°250

le silence selon **Pierre Bismuth**

Silence according to Pierre Bismuth

interview par AMI BARAK

Pierre Bismuth appartient à la génération des artistes qu'on pourrait qualifier de post-conceptuelle. Le langage est son objet, mais à la différence de ses prédécesseurs, il choisit une voie biaisée qui tient compte aussi bien d'une histoire personnelle que générale et remet en question les notions établies d'émetteur et de récepteur.

■ ***Peux-tu résumer l'idée sur laquelle est axée ta démarche ?***

La base de mon travail est la question de la transmission – qu'est-ce qui est transmis et comment ? les «échanges» laissent-ils toujours des traces ? quel type de traces ? a-t-on toujours conscience de ce qui nous est transmis ?, etc. L'éventail de ce qui se transmet d'un individu à un autre, ou d'un événement à un individu, est difficilement quantifiable. A quel moment enregistre-t-on une donnée et de quel type de données s'agit-il ? une sensation, un bruit, une durée... Qu'est-ce qui fait sens ? Prenons l'exemple de *Humming*. Il s'agit de l'enregistrement d'une conversation téléphonique de laquelle j'ai éliminé toutes les paroles et n'ai gardé que les expressions non verbales, les rires, les expressions sonores que l'on produit pour signifier à son interlocuteur que l'on participe à l'écoute.

Tu n'aimes pas que l'on qualifie ton œuvre de travail sur la communication, mais est-ce qu'il n'y est pas lié malgré tout ?

Ce qui m'intéresse est ce qui se communique en dehors des actes conscients de communication. Dans les vidéos *What, Beyond*, et *What Beyond*, j'ai filmé l'écran

Pierre Bismuth belongs to what one might call the "post-conceptual" generation. While, like his conceptual predecessors, he is concerned with language, he approaches it in a way that mixes broad social history with personal events and calls into question the established notions of emitter and receiver.

■ *Can you sum up for me the basic idea behind your work?*

The basis of my work is the question of transmission: what is transmitted, and how? Do exchanges always leave traces and, if so, what kind of traces? Are we always aware of what is being conveyed to us? And so on. It is difficult to quantify the full range of things that are passed on from one individual to another. At what moment do we record data and what kind of data is it? A sensation, a noise, a duration? Where does meaning come into all this? Take the example of *Humming*. This is the recording of a phone conversation



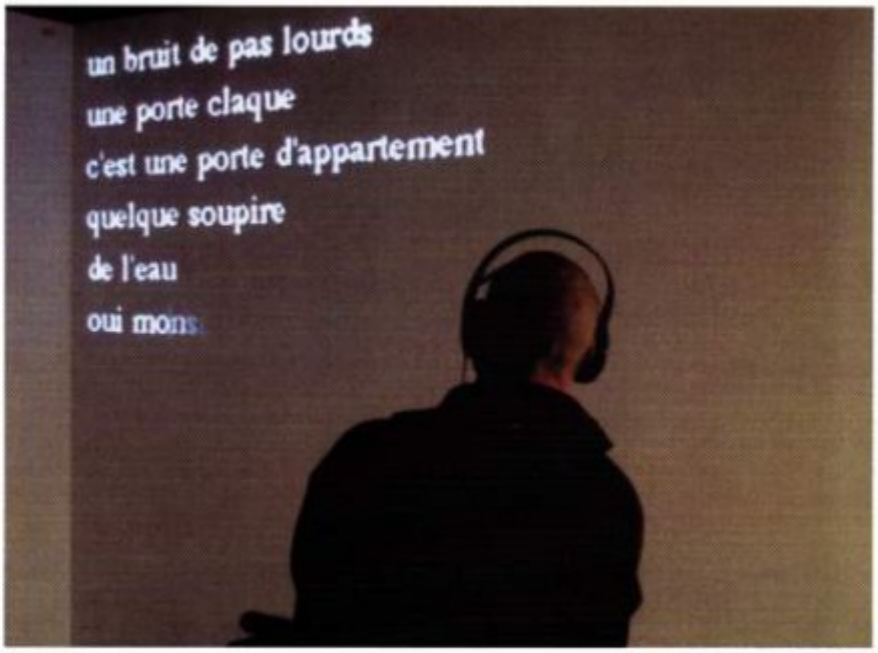
«Alternance d'éclaircies et passages nuageux l'après-midi», 1999. Projection vidéo. Ensemble de 3 DVD de 25" chacun en loop. (Court. galerie Yvon Lambert, Paris). "Sunny Spells with Cloudy Intervals." *Video projection. Three 25" DVDs each played in a loop*

d'un ordinateur au moment où des protagonistes choisissent aléatoirement des synonymes dans un dictionnaire de traitement de texte. De synonyme en synonyme, le sens évolue et révèle l'orientation de la pensée de la personne qui choisit. En fait, la notion de communication étant surtout liée à l'idée de médias, d'émetteur/récepteur et, pis encore, à celle de message, je préfère ne pas l'utiliser. D'un point de vue plus politique, parler de communication dans le cadre de l'art est problématique, car elle peut être utilisée comme un argument pour dire : «L'art est légitime puisque c'est de la communication». Elle rejoint les pires lieux communs sur le rapport de l'art et du public. Mon travail est justement basé sur une remise en question des notions de «public» et de «spectateur». Une de mes préoccupations consiste à montrer ce que chacun de nous «produit» ou «énonce», y compris dans des situations où l'on a plutôt l'impression d'être passif.

Des pièces telles que **Programme, Post Script** ***ou*** **The Party** ***font intervenir des personnes extérieures.*** **Programme** ***est une vidéo dans laquelle des personnes s'avancent à tour de rôle et choisissent une station de radio reflétant leur goût.***
Programme montre effectivement des gens de dos cherchant une «bonne» station de radio. Ils ont conscience que le public «entend» leur choix ; cela les a certainement influencés. Mais ce travail montre aussi dans quel esprit d'esprit et de disponibilité on se trouve lorsqu'on parcourt les différentes fréquences d'une radio. On procède par comparaison, un peu comme quand on essaie d'assortir une chemise à un pantalon. Ici, un des deux éléments étant l'humeur, celle-ci se modifie au fur et à mesure de l'écoute. La personne se constitue au moment de la réception, elle se définit par ce qu'il perçoit.

Réception / expression

Postscript ***fonctionne selon le même principe. Cette vidéo présente la description textuelle de la bande-son du film*** **Profession reporter** ***de M. Antonioni par une secrétaire qui l'écoute dans son casque sans voir les images.*** **The Party** ***présente, sur un premier écran, la projection du film de Blake Edwards dans une version muette. Tandis que sur un second écran défilent les dialogues tels qu'ils sont entendus et compris par une secrétaire, toujours à travers un casque. Encore une fois l'idée de réception est importante, pourquoi ?***
La «réception» serait le propre du spectateur, «l'expression» celui de l'artiste ; or je ne pense pas que les rôles se distribuent ainsi. On attend encore de l'artiste qu'il exprime une perception originale du monde,

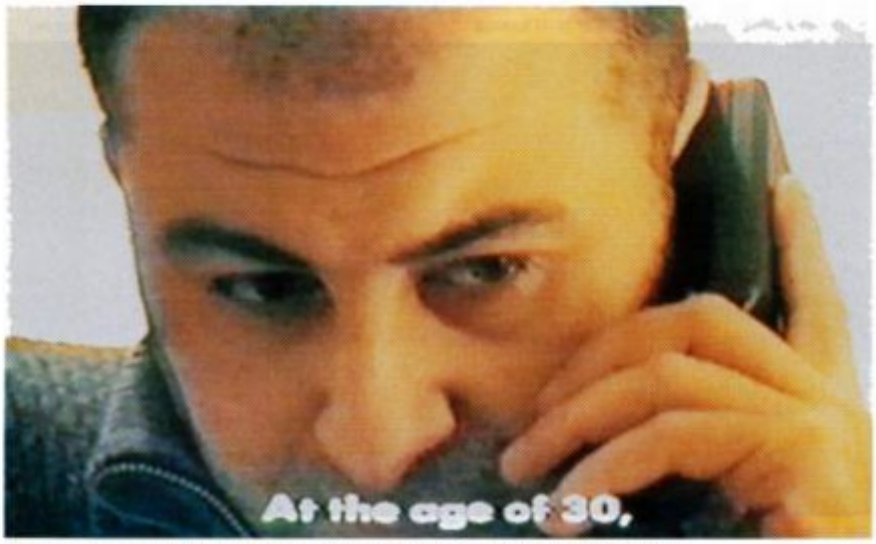


«Post Script / Profession Reporter», 1996. Projection vidéo, son, 120'. Installation au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Court. Lisson Gallery, Londres). *"Post Script/The Passenger." Installation in Paris (MAM/VP)*

ce qui l'autoriserait à «montrer». Tout s'organiserait suivant deux termes : l'artiste est un organisme «plein», tandis que le public, en face, fonctionne comme une boîte vide, prête à recevoir. La responsabilité de l'artiste est alors engagée comme s'il remplissait, avec du sens, un espace auparavant libre. Mais cette zone libre de signification n'existe pas, car la réception est déjà une production de sens. Chacun de nous est engagé dans l'énoncé de quelque chose, même s'il n'est pas directement investi dans l'acte de représenter. On pourrait dire que chaque individu impose sa vision du

from which I cut out all the words, keeping only the non-verbal expressions, the laughter and noises one makes to tell the other person that one is actively listening.

You object when people describe your work as being about communication, but isn't that what it is, nevertheless?
What interests me are the things that are conveyed outside conscious acts of communication. In the videos *What, Beyond* and *What Beyond* I filmed a computer screen as the protagonists made random choices from the synonyms offered by a word processing



«Synopsis, from Wednesday to Tuesday», 1997. Vidéo. (Court. galerie Yvon Lambert, Paris)

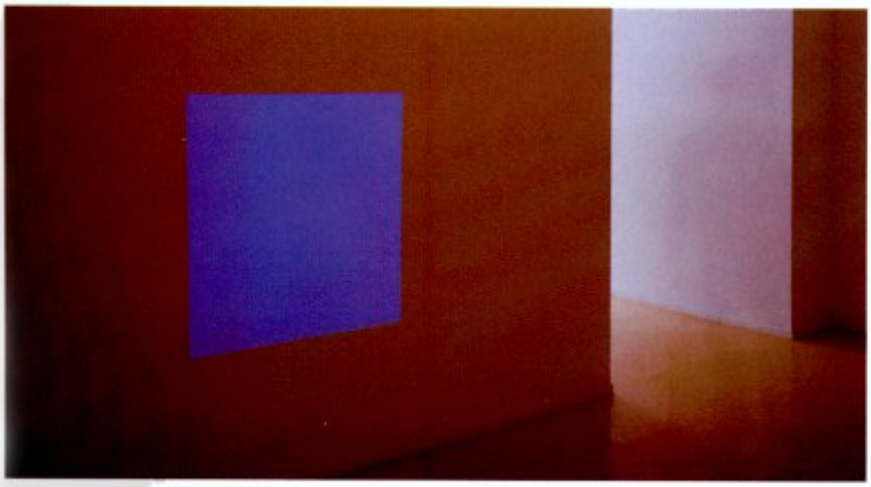
monde dans sa manière d'être et d'agir, et que l'artiste essaie justement de ne pas imposer quoi que ce soit et de remettre plutôt en question les valeurs selon lesquelles on perçoit le monde. Dans *The Party*, le son du commentaire de la secrétaire est aussi fort que le film. Il n'est produit au départ que dans le but de décrire ce qui se passe dans la bande-son. Finalement, il devient un élément perturbateur, tout comme Peter Sellers dans le film même.

Tu es considéré comme l'un des jeunes artistes les plus attirés par le cinéma. Est-ce parce que le cinéma est «l'art du 20e siècle» ?
Le cinéma est un outil parmi d'autres que j'utilise parce ce qu'il fait partie de notre quotidien et qu'il est d'une certaine manière à disposition. Une des raisons qui m'ont conduit à utiliser la bande-son d'un film pour *Post Script* est que le son au cinéma revêt une valeur très particulière, en décalage avec «l'objectivité» des images. Son élaboration est encore liée au cinéma muet, c'est-à-dire qu'il est une traduction de notre univers mental. Encore aujourd'hui, le son au cinéma présente moins de rapport avec le réalisme des images qu'avec la mémoire des situations qu'elles évoquent.

Mémoire / répétition

Ta dernière pièce (montrée chez Yvon Lambert) est en revanche silencieuse. Elle consiste en une série de cinq séquences de 25 secondes (filmées en super 16) qui montrent une scène de rue, très banale – des gens marchent place Sainte-Opportune, à Paris. Le but consistait à mettre en scène huit acteurs qui dessinent des mouvements semblables à ceux des passants, donc noyés dans le mouvement général. L'action que tu mets en scène est finalement invisible. Il s'agit là d'une manière, ironique et très personnelle, de mettre le travail volontairement en porte-à-faux.
J'aime beaucoup l'idée que l'art est le domaine dans lequel l'inefficacité peut s'avérer la qualité même du travail. A quoi peut bien servir une mise en scène qui ne montre rien de plus que ce que l'absence de mise en scène montrerait aussi bien ? Sans doute à rien d'autre qu'à poser la question de la légitimité de ce qui est produit et de ce qui est représenté. Où doit-on regarder ? Ce qui m'amusait ici, c'était l'idée que j'allais créer une action qui serait moins intéressante ou moins riche que ce qui se passe de manière accidentelle. Ma mise en scène n'est finalement qu'une manière d'encadrer une partie de la réalité. L'origine de ce travail est aussi lié à la fonctionnalité de l'objet film ; c'est un peu comme si les comédiens incarnaient la possibilité donnée par la technique cinématographique de revoir indéfiniment un fragment de réalité. C'est dans cette perspective que l'installation présente chaque séquence en boucle ; les mouvements répétés des comédiens déjà noyés dans la masse des mouvements de la rue se fondent cette fois-ci dans la répétition mécanique de la séquence elle-même.

J'aimerais finir avec une question moins liée à ton travail qu'à ta situation. Tu vis maintenant depuis un peu plus d'un an en Angleterre, et tu as participé, depuis 1994, à plusieurs expositions dans des institutions anglaises. Que penses-tu du système de l'art britannique, par rapport à celui que tu as connu en France.
Avant d'arriver à Londres, j'ai passé quelques années en Belgique et ce n'est que très récemment que j'ai repris contact avec la scène artistique française. Vivant en Angleterre, je constate ce qu'est une «situation dynamique». Il ne faut pas croire



«Ma couleur préférée», 1999. Diaporama (80 diapositives couleur). (Court. galerie Yvon Lambert, Paris). *"My Favorite Color." Slide projection (80 slides)*

dictionary. As we move from synonym to synonym, meaning develops and reveals the way in which the person choosing it is thinking. In fact, since the idea of communication is linked above all to that of the media, of the emitter/receiver and, even worse, the message, I prefer not to use it. From a more political point of view, to speak of communication in relation to art is problematic, because it can lead to the argument that "art is legitimate because it's communication." Here we come up against all the worst clichés about art and its audience. In fact, my work is based on a questioning of these notions of "audience" and "viewer." One of my concerns is to show that we all "produce" or "articulate," even in situations where we have the impression that we are passive.

Pieces like Programme, Post Script *and* The Party *develop this idea of reception by bringing in participants from outside. Programme is a video in which, one by one, various people come up to a radio and turn the tuner until they find a station they like.*
Yes, *Programme* shows people from behind looking for the "right" radio station. They are aware that an audience will "hear" their choice, and this no doubt influences them. But this piece also shows the mental state, the position of openness, in which one goes through the various frequencies on the radio. You work by comparison, a bit like when you're trying to match a shirt with a pair of pants. Here, one of the two elements involved is mood, which changes as the person listens. The individual is in fact constituted at the moment of reception. They are defined by what they perceive.

Reception/Expression

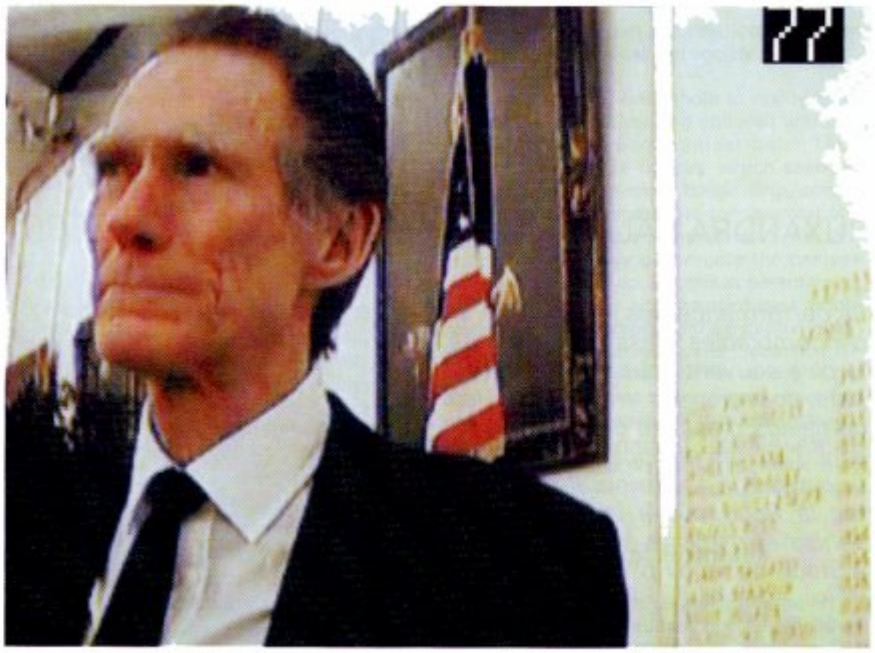
Post Script uses the same principle. This video presents a textual description of the sound track to Antonioni's film The Passenger, *as put together by a secretary who was listening to it on a pair of headphones but was unable to see the images. In* The Party, *one screen shows the Blake Edwards film without the sound, while on another we see the dialogues as heard and understood by a secretary, again using headphones. The idea of reception is important here, too. Why?*
It is thought that "reception" is what the viewer does while the "expression" part belongs to the artist. Personally, I don't think the roles break down like that. We also expect artists to express an original perception of the world. This, the logic goes, is what would entitle them to "show" their work. The whole structure is organized around two terms: the artist is a "full" organism whereas the audience, facing him, is like an empty box, ready to receive. The artist's responsibility is to fill a previously empty space with meaning. But there is no such thing as this zone that is free of meaning, because reception is in itself the production of meaning. We are all engaged in some utterance, even if we are not directly involved in an act of representing. We could say that each individual imposes their vision of the world by being the way

qu'il y a plus d'homogénéité qu'en France ; il y a sans doute les mêmes désaccords, affrontements, et luttes de pouvoir. Mais pour des raisons sans doute politiques, les acteurs de la scène artistique britannique semblent avoir conscience qu'ils défendent un territoire très fragile et toujours exposé à des attaques politiques très dures. Il y a peut-être une différence de fonctionnement qui conduit les individus (je parle là aussi bien des critiques, des artistes que des commissaires), à circuler plus vite entre les différentes structures, à ne pas devoir faire leurs preuves pendant des années dans des lieux périphériques avant d'être sollicités dans des institutions plus établies. Ce qui a pour conséquence un bon échange entre les nombreuses grosses institutions consacrées à la jeune création et les espaces plus alternatifs qui, inversement, présentent aussi des artistes déjà reconnus. Quoi qu'il en soit, je ne pense vraiment pas qu'il y ait moins de talent en France qu'en Angleterre, mais peut-être, comme je l'ai déjà souligné, que les personnalités sont moins isolées, plus intégrées dans le dialogue et la proposition. ■

Ami Barak, critique d'art, est directeur du Frac Languedoc-Roussillon.

PIERRE BISMUTH

Né en / *born* France en/in 1964
Vit et travaille à / *lives in* Londres
Expositions personnelles récentes / *Solo Exhibitions:*
1995-96 CCC, Tours ; Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier ; Galerie Mot & Van den Boogaard, Bruxelles ; Tramway, Glasgow ; Lisson Gallery, Londres
1997-98 Box, Palais des Beaux Arts, Bruxelles ; Witte de With, Rotterdam ; Drac Centre, Orléans ; The Showroom, Londres ; Galerie Mot & Van den Boogaard, Bruxelles
1999 Galerie Yvon Lambert, Paris Paris (cat.)
Publications :
Alternances d'éclaircies et de passages nuageux l'après-midi. Texte de Marc Augé. Ed. Yvon Lambert.
End. Ed. MC publications.
Catalogue P. Bismuth. Ed. Lisson Gallery, Londres. Texte de Michael Newman.
Quelques comédiens au milieu de quelques acteurs, présentation au Mamco, Genève.



« Du Grand Canyon à... » (detail), 1997. Projection vidéo, texte, 95 photographies transférées sur bande vidéo, 60'. (Court, galerie Mot et Van den Boogaard, Bruxelles). *"From the Grand Canyon to..." (detail)*

they are, by acting as they do, and that the artist in fact tries to not impose anything but to call into question the values in terms of which we see the world. In *The Party*, the sound of the secretary's commentary is as loud as the film itself. Although originally produced only in order to describe what is happening in the sound track, it becomes a form of interference, like Peter Sellers in the actual film.

You are often cited as one of the young artists most attracted by the movies. Is that because film was "the art form of the 20th century?"
Cinema is one of the several tools I use because it is part of our everyday life and because, in a way, it is available. One of the reasons that led me to use the sound track of a film for *Post Script* is that sound in the cinema takes on a very particular quality. It is at odds with the "objectivity" of the images. Its elaboration is still linked to silent movies, which is to say that it is a translation of our mental universe. Even today, sound in the cinema is related less to the realism of the images than to the memory of the situations they evoke.

Memory/Repetition

Your last piece, shown at Yvon Lambert, is silent. It consists of a series of five 25-second sequences (filmed on super 16) showing a very banal street scene—people walking on Place Saint-Opportune in Paris. The aim was to show eight actors whose movements were similar to those of the passers-by, and were therefore lost in the general movement. Thus the action you staged here is invisible. Is this an ironic and very personal way of subverting the work?
I very much like the idea that art is a field in which ineffectivness can turn out to be a work's key quality. What is the point of a *mise-en-scène* which shows no more than what could be shown equally well without one? No doubt, to raise the question of the legitimacy of what is produced and what is represented. Where should we look? What amused me here was the idea that I was going to create an action that would be less interesting or less rich than what happened accidentally. Ultimately, my *mise-en-scène* is no more than a way of framing a part of reality. This piece also originated in the functionality of the film-object. It's rather as if the actors embodied the possibility afforded by cinematographic technique of seeing a fragment of reality over and over again. This is why the installation presents each sequence in a loop: the repeated movements of the actors, which are already drowned in the mass of movements on the street, now merge into the mechanical repetition of the sequence itself.

I would like to conclude with a question that has less to do with your work than with your personal circumstances. You have been living in England for some time now and had your first exhibitions in English institutions in 1994. What do you think of the British art system, compared to what you have seen in France?
In fact, before I went to London I spent a few years in Belgium. In fact, I only got back in contact with the French art scene very recently. Living in England, I can say that the situation there is a "dynamic" one. It would be wrong to think it is more homogenous than in France, though. No doubt there are the same disagreements, clashes and power struggles. But, presumably for political reasons, the players on the British art scene seem to be aware that the territory they are defending is very fragile and constantly exposed to very violent political attacks. And then perhaps things work a little differently, in that people (I am talking about critics and artists as well as curators) move around more freely between the different structures and don't have to spend years proving themselves in peripheral venues before being called on by the more established institutions. This means that there is a healthy exchange between the many large institutions dedicated to new art and the more alternative spaces which, as it happens, may also present recognized artists. Still, whatever the differences, I really don't think there is less talent in France than in England but perhaps, as I have emphasized, individuals are less isolated in England, more integrated in the general dialogue and exchange of propositions. ■

Translation, C. Penwarden

Ami Barak is an art critic and director of FRAC Languedoc-Roussillon.