

ETC



Pat Bruder

Françoise-Claire Prodhon

Numéro 11, printemps-été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36279ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Prodhon, F.-C. (1990). Pat Bruder. *ETC*, (11), 29-31.

Pat Bruder



Pat Bruder, *Nourounihou*, 1989. Meccano, peinture, photo transparente, plexiglas; 110 x 0,89 x 0,21 cm

Depuis ses premières expositions au début des années 80, Pat Bruder élabore un langage mixte combinant formes et images. Les objets qu'il conçoit se définissent dans un entre-deux sculpture/architecture et fonctionnent comme les récepteurs d'une information. Travail des tensions souvent aux limites du vertige baroque porteur d'anxiété: formes sophistiquées menées à un ultime point d'équilibre, couleurs subtiles, goût pour l'architecture classique du XVII^e siècle français ou pour celle du Bernin ou de Borromini.

Pat Bruder: Dès le départ, j'ai eu envie de travailler sur une sorte de mélange image/volume, c'était vers 1983-1984, je pensais qu'il était intéressant de confronter l'image en deux dimensions à quelque chose de tridimensionnel comme un objet ou une sculpture. Bien sûr, tout ceci a pris des formes différentes avec le temps.

Françoise-Claire Prodhon: *J'aimerais comprendre mieux d'où tout ce travail est réellement parti et surtout si la notion de sculpture était présente dans ta réflexion?*

P. B.: Non, je ne suis pas du tout parti d'une optique sculpturale. Ce qui m'importait avant tout, c'était la

question du volume, le volume au sens, par exemple, de la construction cubiste, lorsque les artistes accrochaient au mur des objets qui s'en détachaient dans une sorte d'entre-deux entre un espace plan et tridimensionnel. J'ai toujours été sensible à ce type de problème de par l'ambiguïté que cela comporte sur le plan spatial. Quant à la photographie, j'avais envie d'apporter un élément ayant directement trait à des questions de signification et c'est ainsi que j'ai commencé à combiner forme de structure et image.

F.-C. P.: *Je suppose que cela peut poser un certain nombre de problèmes au niveau de la conception de la pièce, voire de l'idée qui précède sa réalisation, il y a une question d'équilibre qui est inévitable: comment faire fonctionner structure et image sans privilégier l'une au dépend de l'autre...*

P. B.: Cela présente effectivement une difficulté. Au départ, j'utilisais des formes et des images qui n'entretenaient pas de rapport direct, les pièces étaient le résultat d'une sorte d'addition puis, petit à petit, j'en suis venu à chercher des volumes en adéquation avec l'image qu'ils contenaient, du moins avec la signification de cette image. C'est toujours le cas, même s'il ne s'agit pas forcément d'introduire une relation immédiate entre la structure et la photographie qu'elle con-

tient, il y a, de toute façon, nécessité de trouver une cohérence dans cette combinaison.

F.-C. P.: *Comment se fait ce choix des images que tu vas ensuite utiliser dans ton travail?*

P. B.: Disons qu'au début, je cherchais plus particulièrement des images de catastrophes, d'explosions, de destructions, c'était totalement l'idée de mon travail puisque je pensais à la notion de théorie des catastrophes. Aujourd'hui je suis passé à d'autres sujets qui m'obligent à prendre beaucoup plus de temps pour chercher toute une iconographie. Les images que je cherche à présent ont le plus souvent trait à l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles. Ce qui m'intéresse dans ces photographies, ce sont les possibilités d'articulation architecturales, ou structurales qui me ramènent à mon travail. Je suis très sensible au maniérisme ou à l'art baroque pour des qualités d'illusion de l'espace, de dynamisme et un symbolisme très fort qui s'exprime sous des formes très variées. En fait, mon répertoire aujourd'hui est beaucoup plus large qu'il y a quelques années.

F.-C. P.: *Je pense de toute façon qu'il y a une relation évidente entre le maniérisme et le baroque et les formes que tu construis actuellement. Ceci passe par des notions telles que, des tensions architecturales, un équilibre limite, enfin quelque chose qui serait de l'ordre du raffinement, d'une sophistication extrême de la forme..*

P. B.: C'est vrai, mais je pense qu'il y a finalement toujours eu dans mes pièces cette notion du déséquilibre ou du moins, de l'équilibre précaire qui est une caractéristique de l'esprit baroque et des problèmes qu'il a soulevés. Seulement au départ, je travaillais des formes angulaires, beaucoup moins souples et donc moins liées à une question de mouvement. Je me suis énormément intéressé au cubisme, au constructivisme, au dadaïsme. À présent, c'est un fait, mon regard se tourne ailleurs, cependant, je ne crois pas que ce soit totalement contradictoire, il y a dans le cubisme des mécanismes de transformation que l'on retrouve dans l'architecture baroque.

F.-C. P.: *Nous avons évoqué très rapidement tout à l'heure, ta réflexion sur la «théorie des catastrophes», j'aimerais que nous y revenions quelques instants...*

P. B.: Cela a été un concept qui sous-tendait totalement mon travail au départ. Cette théorie qui est celle d'un mathématicien, s'intéresse avant tout au rapport continuité/discontinuité. À l'époque je lisais beaucoup de livres d'épistémologie et cette notion me semblait suffisamment ouverte pour déboucher sur toutes sortes de questions: destruction, passage d'un état à un autre, ceci en théorie ou dans le monde du réel. Mais cela restait un peu abstrait et assez théorique, y compris dans la matérialisation

de ces idées. Aujourd'hui mon travail est, disons, plus ludique. Je me suis engagé dans quelque chose d'assez complexe sur le plan formel, mais en même temps ce travail est relativement simple dans son rapport à l'image photographique.

F.-C. P.: *Au-delà de ce changement de sujet, il y a eu également un autre changement dans ton travail: tu es passé du noir et blanc à la couleur... Tes photographies en noir et blanc tirées sur un film plastique transparent apparaissent au travers de plexiglas de couleur. Comment expliques-tu cet apport de la couleur?*

P. B.: C'est de l'ordre de la sensibilité et c'est très simple. J'avais envie d'introduire une notion de plaisir au désir dans le travail, de me laisser porter par des émotions par rapport à la couleur. Dans le maniérisme, dans l'art baroque la couleur est un élément très important. Et puis face à une certaine vogue de la photographie dans le domaine de l'art depuis quelques années, avec notamment beaucoup d'images en noir et blanc, c'était une façon de me différencier sur le plan formel...

F.-C. P.: *Peut-être, mais l'argument me paraît un peu court, tu utilises des couleurs extrêmement recherchées en référence au maniérisme et au baroque, des couleurs qui vont bien au-delà d'une simple fonction signalitique.*

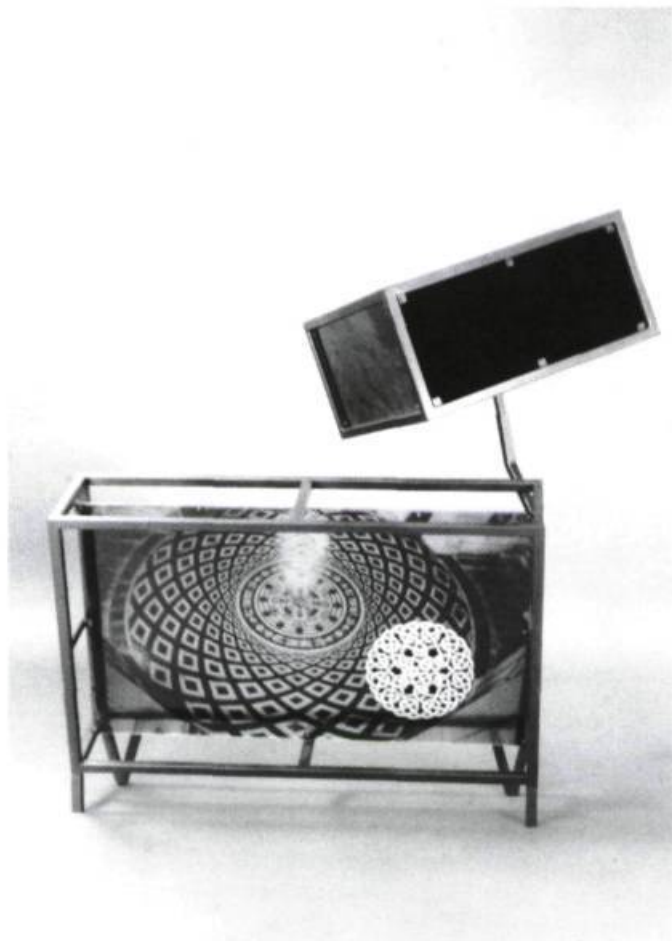
P. B.: Effectivement ces couleurs n'ont pas de fonction signalitique car je ne tiens pas à présenter des pièces qui se donneraient dans une sorte d'immédiateté. Je ne veux rien imposer au départ. Ce qui compte dans la couleur c'est une qualité de lumière, une translucidité, je me sers souvent de couleurs qui sont en relation avec des éléments décoratifs architecturaux.

F.-C. P.: *L'art aujourd'hui a tendance à s'intéresser beaucoup à l'objet ou à l'idée de l'objet. Qu'en est-il de ton travail?*

P. B.: C'est une question à la fois simple et complexe. À la base, les formes dont je me sers sont souvent dérivées d'éléments réels, du moins viennent-elles de certains signes. En ce moment, par exemple, je suis entrain de faire une pièce en forme d'étoile, la forme est donc identifiable, lisible par rapport à un signe que l'on reconnaît. Mais il n'y a jamais eu dans mon travail, de récupération d'objets, je ne prélève rien de la réalité, je construis une structure qui se trouvera plus ou moins à proximité d'un objet existant.

F.-C. P.: *En ce moment tu travailles souvent avec un matériau de jeux de construction le meccano, pourquoi ce choix?*

P. B.: J'aime ce matériau qui est un peu l'antithèse de «l'esprit métal» que l'on trouve chez beaucoup d'artistes aujourd'hui. Il y a l'idée de l'enfance et du jeu, c'est du métal traité de manière ironique et avec une certaine



Pat Bruder, *Sans titre*, 1988. Photos transparentes, acier, plexiglas, peinture; 130 x 90 x 70 cm

distance, et puis cela paraît plus fragile.

F.-C. P.: *Cela induit également des formes particulières...*

P. B.: C'est vrai et cela permet aussi une éventuelle transformation de la pièce en cours d'exécution, chose qui n'est généralement pas possible lorsque l'on travaille avec du métal. Si je fais faire une structure en métal chez un artisan, sa forme est totalement irréversible, le meccano est évolutif et cette souplesse est très intéressante. Cela induit effectivement des formes, ou du moins cela les rend envisageables, je pense à toutes les formes courbes ou sinueuses difficilement réalisables en métal.

F.-C. P.: *Pour finir, j'ai envie de te poser deux questions: d'une part, as-tu l'impression que ton travail est le véhicule d'une identité culturelle et d'autre part, qu'en est-il de la question du sens, à laquelle, je sais, tu es particulièrement sensible?*

P. B.: Je ne sais pas si je dois parler d'identité culturelle, je sais en revanche que mon travail véhicule quelque chose de cet ordre-là, ceci parce que le langage que j'utilise et les éléments que je montre sont issus de tout un pan de l'art européen.

Je suis attaché à toute une histoire de l'Europe à travers quelques grandes réalisations. Ce n'est pas par

nostalgie que je me réfère à l'histoire de l'art, mais dans un esprit d'opposition un peu polémique par rapport à toute une forme de résistance à un monde où prime la technologie, la mécanisation de l'objet. J'aimerais que mon travail pose des questions de sens, c'est très important, sur une conception de l'art, mais aussi sur un problème de culture plus que jamais à l'ordre du jour. Même si cela semble un peu prétentieux, l'image de la coupole ou la relation au vitrail ramènent à une notion de sacré ou de spirituel. L'architecture religieuse, c'est le rapport à la gratuité, parce que l'on édifie un espace «non utilitaire», même si cet espace est parfois marqué par des symboles cosmiques ou politiques. L'idée est toujours celle de l'élévation, à mes yeux c'est une métaphore de l'art, car je crois que l'œuvre doit toujours chercher à être de l'ordre de la transcendance, de la gratuité. Cette notion d'élévation est pour moi déterminante et je crois que le choix que je fais actuellement en utilisant certaines images n'est pas le fruit du hasard ...

Pat Bruder est né en 1954 à Puteaux. Il vit et travaille à Paris où il est représenté par la Galerie Marie-Hélène Montenay.

Françoise-Claire Prodhon