



Untitled, 5150, émulsion au bitumen, vinyle, bois / bitumen emulsion, vinyl, wood,
44 × 36,5 cm, 2012.

Conversation avec Daniel Turner

Le fondement de mon travail est archéologique. Quand je parle de ce processus de travail, j'utilise le mot « creuser », car je travaille, en quelque sorte, comme un mineur amateur : localiser les matériaux, creuser pour chercher ces matériaux, extraire ces matériaux.

Daniel Turner

Denis Gielen

En parcourant l'inventaire de vos œuvres, en vue de préparer notre conversation, il m'a semblé qu'une bonne entrée en matière pourrait être leurs titres. Quand il y en a, ils prennent souvent une forme alphanumérique qui tient du « code ». Parfois, celui-ci est facilement déchiffrable, car il renvoie de toute évidence au matériau employé, je pense notamment à *RH* (pour *Refrigerator Handle*) ; le titre d'une série de pièces, dont l'une – intitulée *RH2* – fait d'ailleurs partie de la collection du Musée. Ailleurs, le sens du titre ne se déduit pas immédiatement de ce que l'on voit ; par exemple, quand vous en intitulez une autre *5150* d'après le numéro d'un article de loi prévoyant, en Californie, l'internement d'une personne estimée dangereuse pour elle-même ou pour les autres. Dans ce cas, le code ne tient plus seulement du jargon juridique, mais de l'argot ; une façon raccourcie de désigner un déséquilibré mental, un fou. Quoi qu'il en soit, ce genre de titres semble donner le ton de votre démarche, car, contrairement à la métaphore qui est un langage, disons déployé, notamment poétiquement, le code est un langage nettement plus réduit.

Daniel Turner

J'ai toujours été réticent à l'idée d'associer aux titres de mes œuvres une dimension métaphorique ou poétique. Un tel titre paraîtra bien un jour, et peut-être plus du tout le lendemain, parce qu'on change, que notre relation à la poésie ou au symbolisme changent. Quand je donne un titre, j'utilise souvent le code numérique, car les chiffres semblent avoir une existence au-delà des confins du langage traditionnel et parce qu'ils sont calibrés. Par exemple, un code pénal, un matériau, un alliage de métaux... Il y a une justesse à utiliser les chiffres. J'aime aussi leur esthétique. En un sens, ils occupent la place de la poésie, mais, par ailleurs, ils sont universels.

DG – C'est aussi une manière scientifique de nommer des éléments qui me fait songer à la méthode archéologique. Quand un archéologue extrait un objet d'une fouille, l'une des premières choses qu'il fait – avant de commencer à le décrire et à en imaginer l'histoire – c'est de lui attribuer un code, un numéro d'identité...

DT – La classification.

DG – Oui, et vous travaillez un peu à la façon d'un archéologue, n'est-ce pas ?

DT – La base de mon travail est archéologique. Quand je parle de ce processus de travail, j'utilise le mot « creuser », car je travaille, en quelque sorte, comme un mineur amateur : localiser les matériaux, creuser pour chercher ces matériaux, extraire ces matériaux. Cette idée de trier les matériaux et d'intégrer ensuite cette classification dans le titre de l'œuvre me paraît la manière de faire la plus appropriée.

DG – Votre pratique artistique s’appuie sur divers traitements que vous appliquez aux matériaux. Dans ce processus créatif, le feu est un agent important, par exemple pour fondre du métal. Symboliquement, il marque aussi le début de votre travail tel que nous le connaissons aujourd’hui. En effet, en 2006, vous décidez un jour de mettre le feu à toutes vos peintures, pour repartir à zéro. Vous aviez 23 ans. Il existe une photo qui témoigne de cet événement qu’on pourrait qualifier paradoxalement de fondateur, car ce feu anticipe une nouvelle manière de faire.

DT – J’étais encore plus jeune quand j’ai réalisé certaines de ces peintures. Je devais avoir entre 15 et 17 ans.

DG – Pourriez-vous expliquer ce qui a déclenché ce geste de les brûler, et aussi de prendre une photo ? À ce moment, aviez-vous déjà l’idée de ce qui allait se passer dans les années suivantes ?

DT – Oui, une petite idée. À peu près à cette époque-là, j’ai perdu le contact avec la réalité, et je me suis retrouvé dans plusieurs hôpitaux psychiatriques à San Francisco. Quand j’étais dans ces institutions, il est devenu très clair pour moi que pour chaque matériau existant, il y a un lien hypersensible qui le relie à des réalités géographiques, culturelles ou humaines. Avant ça, je faisais de la peinture où j’essayais de dépeindre ce qui se déroulait dans la propriété où j’ai grandi et dans laquelle l’on stockait des matériaux de récupération. Mon père était soudeur sur un chantier naval et il avait monté sur le côté une petite compagnie de récupération de métaux. Quand j’étais très petit et que je revenais de l’école, il y avait ces bateaux entiers que mon père découpait en morceaux. Enfant, je jouais tout le temps dans ces débris et c’était extraordinaire d’être entouré de ces énormes pièces en métal. En grandissant, je les dessinais et puis petit à petit, je suis passé au collage et enfin à la peinture. J’utilisais du goudron, des résines, de l’aluminium liquide, de la suie... C’était tout à fait naturel pour moi. Mais pour être en compétition avec ces matériaux, je pensais devoir faire des choses énormes, grandioses. Mes peintures faisaient parfois cinq à six mètres de long. J’étais obligé de les laisser dehors. Il pleuvait dessus, certaines étaient appuyées contre des arbres ou des granges. Puis un jour, j’ai compris que je faisais des images



d’objets. Ce n’était pas la bonne route, et j’ai pensé qu’il fallait leur montrer. Alors, j’ai tout brûlé. C’était une manière de m’extraire pour reprendre à zéro. Le jour où j’ai tout brûlé, ça a été difficile, car c’était tout ce que j’avais fait jusque-là. Mais, je n’avais aucun endroit où stocker ces peintures, ni personne à qui les montrer. Je travaillais seul, c’était avant d’entrer en école d’art. Et puis tant qu’à les brûler, je me suis dit... autant prendre une photo pour documenter ce moment.

DG – À New York, vous avez travaillé comme gardien au New Museum à Bowery. Dans ces *white cubes*, vous m’avez dit avoir été sensible aux traces sur les murs, ce qui n’est pas sans lien évidemment avec les nuages de poussière dont vous imprégnez aujourd’hui les murs des lieux où vous exposez.

DT – Quand on travaille comme gardien dans un musée, un des protocoles est de ne pas s’appuyer contre les murs, parce qu’ils se salissent, que ça donne l’impression que le personnel n’en a rien à faire des œuvres exposées, et qu’en somme, c’est irrespectueux. Bien évidemment, tout le monde s’appuie parce que c’est difficile de rester debout pendant douze heures. À l’époque, au New Museum, il était même interdit de s’asseoir. On arrive, on est fatigué et on s’appuie contre les murs. C’est alors que j’ai commencé à remarquer ces fantastiques lignes d’horizon d’épuisement. Elles apparaissaient un peu à la manière des ciels de William Turner avec du brouillard au-dessus de la ligne d’horizon. J’ai commencé à porter mon attention sur ces lignes et à faire mes propres annotations. J’adorais ce job, j’allais travailler et c’était comme aller à l’atelier. Alors, tout en essayant de ne pas me faire prendre, je me suis mis à m’appuyer un peu plus et à faire mes propres frottages sur les murs du Musée. Après deux semaines, j’ai trouvé que ce n’était pas mal, mais que

la composition pouvait sans doute être retravaillée un peu ici ou là...

DG – En 2006, vous réalisez cette série de peintures noires que vous intitulez *5250* et *5051*. Ce sont des œuvres que j’aime beaucoup et qui me font un peu songer à l’esthétique de Steven Parrino. Pouvez-vous m’en dire davantage sur les matériaux utilisés et sur votre