

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE PAR THOMAS GOLSENNE & GEORGIA RENÉ-WORMS

Écrire à deux, quand l'un est professeur et l'autre étudiante, doit éviter deux écueils : l'uniformisation des voix et le dialogue question/réponse. La forme entrelacée et le choix de styles très différents — historique pour l'un, poétique pour l'autre, nous ont semblé les meilleures réponses pour mener notre barque à bon port.

On appelle couleurs les insignes brodés au dos des blousons de motard. Il s'agit d'un uniforme, d'un signe de ralliement, d'une affirmation d'appartenance à un gang. L'emblème des Hell's Angels, leurs « couleurs », est un insigne brodé représentant une tête de mort ailée, avec un casque de motard et, sous les ailes, les initiales M.C., le tout surmonté des mots « Hell's Angel's » cousus au dos d'un blouson en jean aux manches coupées. Dans le numéro de juillet/août 1970 de *Studio International*, John est invité par David Antin à publier un portfolio consacré à l'art conceptuel.

John propose deux portraits de lui. Une huile sur toile : John assis sur une chaise, jambes croisées, cigarette à la main, l'air penseur.

Dans la légende, on peut lire : « John A. Baldessari, d'âge mûr, janvier 1970, qui introduisit la peinture à National City, Californie, dans une de ses poses théâtrales favorites. Baldessari est un artiste des années 1970, très en vogue à National City. » À droite de cette peinture, il reproduit une photographie de lui de dos^(A).

John porte un blouson en jean à manches longues, un blouson de motard peintre avec un gros blason dans le dos, un blason avec une tête de mort posée sur une palette de peintre.

Des flammes sortent du crâne, c'est sa « couleur ». Sur un écusson qui relie chaque côté de ses omoplates, John fait inscrire « born to paint ». Sous la photo John édite un encart publicitaire où il propose au lecteur de faire faire sa « couleur » sur le modèle de celle de cet artiste « professionnellement éminent ». Le lecteur a le choix d'être :
[] Né pour peindre
[] Né pour sculpter
[] Autre _____ (préciser texte)

Flash-back 1968

Dans une série d'épreuves préparatoires du tableau *Wronq*, John apparaît en photo de face sur un trottoir devant un palmier entre sa maison de National City, la route, les voitures.

Tee-shirt blanc, jeans, mains dans les poches. Au cours des tests d'émulsion, John cherche à poser son blaze comme un jeu, il marque sur son tee-shirt des termes pour se définir : « artist », « born to paint ». John met de côté « born to paint » pour mieux le ressortir pendant l'été 1970 sur son blouson de motard peintre.

CONCEPTUEL COMME UN PEINTRE

Existe-t-il une peinture conceptuelle ? « J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" », disait Duchamp en 1946. « Pourquoi l'artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde ? », s'indignait-il encore en 1960⁽¹⁾. Comme on sait par ailleurs que Duchamp cessa lui-même de peindre définitivement en 1918 pour se détourner de « l'art rétinien » et s'orienter vers un art plus intellectuel, on a tôt fait d'interpréter cet agacement du précurseur de l'art conceptuel comme un rejet de la peinture elle-même : si vous êtes artiste et que vous voulez

qu'on arrête de vous traiter d'idiot, alors commencez par arrêter la peinture. Duchamp aurait ainsi et pour longtemps fourni les bases d'une opposition majeure : d'un côté l'art à l'ancienne, incarné par les peintres et leur attirail de pigments, de sentiments et de techniques matérielles ; de l'autre, les artistes conceptuels, en rupture avec les formes traditionnelles de l'art, en rupture avec l'objet, avec le style, avec l'expression, en un mot, en rupture avec tout ce que représente la peinture. Faire un art d'idées et de mots plutôt que de lignes et de couleurs. La peinture ne pourrait pas, par essence, être conceptuelle.

Mais reprenons les deux citations de Duchamp. C'est curieux comme celui-ci passe insensiblement du peintre

à l'artiste, comme si ces deux termes étaient synonymes. Il se pourrait bien en fait que pour lui, comme pour beaucoup d'autres à son époque, la peinture soit le nom métonymique donné à l'Art. Il ne faudrait donc pas opposer les bêtes peintres et les autres artistes intelligents, mais les artistes bêtes en général aux artistes intelligents en général. Autrement dit, il pourrait exister une manière intelligente de faire de la peinture ; une peinture conceptuelle, donc.

Regarder le travail de John Baldessari tout en formulant cette hypothèse n'est pas sans intérêt. Car la position de l'artiste californien à cet égard est complexe. D'un côté, après avoir commencé sa carrière comme peintre,

(1) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. « champs », 1994, p. 174 et 236.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

il s'en éloigne de plus en plus au profit d'un art des mots, jusqu'à la mise en scène de son rejet de la peinture avec le *Cremation Project*. Mais d'un autre côté, il revient depuis les dix dernières années à des formes d'expression plus picturales. Il n'est pas le seul artiste conceptuel à opérer un semblable « retour à la peinture » ; il faudrait par exemple comparer sa carrière à celle d'Art & Language, qui se sont mis à faire des tableaux depuis la fin des années 1970, après des débuts conceptuels picturoclastes. Quel sens donner à ce retour ? Une trahison des attitudes conceptuelles, un compromis avec le marché, une forme tardive de sentimentalisme ? Loin de là, si l'on admet qu'il peut exister une peinture conceptuelle. Mieux, dans le cas de Baldessari, ce retour à la peinture n'en est pas un, dans la mesure où il n'a jamais vraiment abandonné la peinture, même quand il n'en faisait plus de la manière traditionnelle.

LA PEINTURE (PLUS = MOINS)

Chez Baldessari, la peinture n'est jamais vraiment à sa place, ni avant, ni après le *Cremation Project*. On pourrait dire qu'au départ la peinture est débordée. Les toutes premières peintures de Baldessari, dans les années 1950, montrent un style qui n'est pas à lui, une sorte de standard expressionniste. C'est comme si la peinture des autres recouvrait la sienne. Plutôt que de chercher son propre style, il va produire une peinture sans style. Ceci d'abord par l'introduction du non-art dans ses tableaux. L'idée n'est certes pas une invention de Baldessari (Rauschenberg le précède dans cette voie). Mais il passera une bonne partie de sa carrière à chercher à lui donner une interprétation personnelle⁽²⁾. Tour à tour, ce non-art prendra la forme de supports et d'objets non orthodoxes (fragments d'affiches publicitaires), de signes, de photographies, de textes. Ensuite, par l'effet de citation ou de commentaire sur la peinture, il prendra forme de manière plastique (comme dans *Sign for « Rothko and Albers »* de 1961) ou textuelle (comme dans *Original Creation Hand Painted* de 1967).

Le style pour Baldessari n'est plus un moyen nécessaire d'expression personnelle, mais un mode de représentation qu'on peut changer selon les besoins. Et pourtant, à l'instar de Duchamp qui voyait en l'individualisme

de Max Stirner un idéal éthique, ce rejet du style comme « inconscient corporel » comme disait Barthes, va de pair avec une recherche d'individuation.

Ainsi Baldessari, dans les années 1960, continue de développer des stratégies de singularisation, tout en variant ses emprunts au non-art, qui lui permettent de dépasser la question du style. C'est toujours au sein de la peinture qu'il s'exprime ; mais la peinture débordée de l'extérieur. *Art Lessons* (1964) constitue une pièce importante de cette période pour deux raisons. D'abord, elle introduit le motif pédagogique dans son œuvre, c'est-à-dire le « discours sur l'art » comme façon de faire de l'art, notamment à travers l'usage du texte — ce qui va se développer un peu plus tard sous la forme des *Word Paintings*. Baldessari rappelle à leur sujet qu'il s'agissait toujours de faire de l'art avec du non-art — du texte. C'est pourquoi, disait-il, il avait besoin d'insérer ses textes sur des toiles, afin d'envoyer « un signal artistique automatique, affirmant que le contenant valide le contenu⁽³⁾ ». Le tableau apparaît du coup comme un élément du dispositif qui fabrique la valeur esthétique, et non plus comme un support neutre, vide et passif en attente d'un contenu artistique. Ensuite, les images d'*Art Lessons* montrent toutes des cas de peintures qui débordent de leur cadre, et les commentaires écrits en marge des « tableaux » portent précisément sur cette relation inconfortable avec l'espace environnant. Il s'agit en fait d'une mise en abyme du débordement de la peinture par son dehors que Baldessari met en œuvre par ailleurs.

La série des tableaux de gros plans de 1963 ou celle des *Fragments* de 1966 montrent deux façons de jouer sur les limites de la peinture. Dans *Shoulder* (1963), par exemple, on voit trois zones de couleur peintes assez grossièrement, qu'on arrive assez vite à reconstituer comme un bout de visage, un morceau d'épaule et un fond jaune uniforme. On a l'impression que le tableau est incapable de s'ajuster au motif qu'il cherche à représenter, comme si celui-ci, pris dans la vie réelle, excédait forcément la peinture.

L'utilisation de la photographie, à partir de 1967 (mais transférée sur toile) est sans doute, avec l'écriture, le moyen le plus important que Baldessari ait trouvé pour déborder de la peinture. Les *Commissioned Paintings* de 1969⁽⁴⁾ sont ici les pièces les plus symptomatiques, avant le *Cremation Project*.

Le principe en est connu : l'artiste demande à des peintres amateurs, bons techniciens, de reproduire en peinture des photographies que lui a prises. C'est ce que les Américains appellent la « *treasure painting* », une pratique consistant à transposer une photographie en peinture, la peinture étant censée anoblir la photo pour donner à un simple souvenir un vernis artistique. Baldessari avait lui-même réalisé peu avant *A Picture to Treasure* (1966-1967). Sur la toile laissée en réserve, il fait écrire une description-titre de l'image peinte : « *A PAINTING BY* »... suivi du nom de l'auteur de la peinture, à chaque fois différent. Baldessari va ainsi jusqu'au bout de son refus du style, de la manière personnelle, c'est-à-dire de l'usage de sa main, en déléguant la production de l'œuvre à d'autres. Il n'est, bien sûr, pas le seul à le faire (on pense aux *Wall Drawings* de Sol LeWitt par exemple). Mais il décline l'idée en mettant en valeur le producteur de l'image, qui chez LeWitt reste anonyme, ou du moins est seulement mentionné dans le cartel. Les *Commissioned Paintings* sont aussi intéressantes pour une autre raison : pour les photographies qui sont peintes. Car celles-ci représentent toutes un index pointé en direction d'un objet, d'une zone spatiale qui renvoie toujours plus ou moins à l'univers banal et familier de la maison (une gazinière, etc.). Ce geste de désignation (par l'artiste ?) est à lui seul emblématique du changement de modèle signifiant que Baldessari adopte à partir de la fin des années 1960. Il renvoie au modèle indiciaire de Peirce, dont la théorie de la photographie ultérieure (Krauss, Schaeffer...) se servira abondamment pour expliquer la spécificité du médium photographique, et dont Krauss fera même le modèle de toute la création plastique qui s'inspire depuis les années 1950

(2)

« Je pense que mon problème d'ensemble était que l'essai de comprendre ce que voulait dire l'art pour moi, et beaucoup de mes premières œuvres tentaient d'éclaircir ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui peut vous rendre fou, bien sûr. » (Interview avec Hans Ulrich Obrist, « What I Had Left Out », 2 mars 2003, in *Hans Ulrich Obrist, The Conversation Series*, 18. John Baldessari, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 20.

(3)

John Baldessari cité par Lynn Vance, « John Baldessari : Artist as Artist », in *Dialogue : the Ohio Arts Journal*, vol. 4, n°3, janvier-février 1982, p. 39.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE



(A) Anonyme, Sans titre, Studio International,
vol. 180, n°924, juillet/août 1970, p. 3



(B) John Baldessari, God Nose, 1965, huile sur toile,
172,7×144,8 cm. Courtesy de l'artiste



A PAINTING BY ELMIRE BOURKE

(D) John Baldessari, Commissioned Painting :
A Painting by Elmiré Bourke, 1969, huile et acrylique sur toile,
150,5×115,6 cm. Courtesy de l'artiste

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

C'est l'été 1970, sur la côte Ouest des États-Unis.
Le gang de John cet été ne semble pas être celui des palettes,
mais plutôt celui des flammes.
Les photos témoignent qu'il ne fait peut-être pas si chaud que ça.
Parce qu'au crématorium de San Diego, en Californie,
le 24 juillet 1970, les hommes portent des pantalons longs
et des chemises en jean à manches trois-quarts.
John a réservé le crématorium.
Il veut brûler ses peintures.
Alors à l'aube, John se rend dans son atelier de National City
au volant de son van Ford Econoline.
Il a donné rendez-vous à ses élèves de l'Université de San Diego.
On les appellera le gang #34674.
La consigne est simple: le gang #34674 doit liquider
et désenclaver toutes les peintures.
Ils vident l'atelier à coups de pied, de poing, au couteau,
à la hache... (C)
Tous les moyens sont bons pour détruire ces 123 toiles
et aller les jeter aux flammes.

de Duchamp⁽⁴⁾. Les images à l'index pointé de Baldessari ne peuvent pas ne pas faire penser en effet au dernier tableau de Duchamp, *Tu m'*, dans lequel une main à l'index pointé se détachait des figures d'ombres des ready-made, main réalisée, d'ailleurs, par un peintre d'affiche. Ce modèle indiciaire rompt avec le modèle de création qui régnait sur l'art jusqu'alors, modèle prométhéen où l'artiste faisait surgir des formes nouvelles à partir de la matière informe. L'artiste indiciaire, lui, ne crée pas: il « invente », au sens archéologique, c'est-à-dire qu'il trouve et qu'il choisit ce qui existe déjà⁽⁵⁾. Si la peinture constituait le modèle de l'art prométhéen, la photographie est, à n'en pas douter, celui de l'art indiciaire. Pour dire adieu à l'ancien modèle artistique, Baldessari souligne trois fois dans les *Commissioned Paintings* le modèle indiciaire qu'il adopte à présent, en déléguant la production, en faisant une photographie et en mettant en scène le geste de sélection. On pourrait même ajouter un quatrième trait dans certains cas, comme dans *A Painting by Elmore Bourke*, dans laquelle le doigt pointe en direction d'un établi taché de peinture, qui ressemble à s'y méprendre à un tableau de Pollock.

LE PICTURAL (MOINS = PLUS)

Le *Cremation Project* marque un apparent rejet de la peinture en général. Comme pour le confirmer, les travaux qu'il réalise peu après s'en détournent complètement, du moins matériellement: textes, photographies et vidéos essentiellement. La figure indiciaire

y est déclinée de plusieurs manières: l'index encore (*A Game for Two Players* [1971-1972]), l'empreinte (*Potential Print* [1970]), avec les cendres du *Cremation Project*, le modèle judiciaire comme dans *Police Drawing* (1971): il demande à un dessinateur policier d'établir son portrait-robot à partir des descriptions de vingt de ses étudiants. Baldessari déclarera d'ailleurs en 1977: « J'ai toujours été intéressé par les indices, les preuves, la photographie policière... parce que selon moi, c'est de cela qu'il s'agit en art — des indices perceptuels⁽⁶⁾. »

Baldessari donne l'impression d'avoir tellement fait déborder la peinture qu'il en est complètement sorti. Pourtant, la peinture est toujours là, comme un problème latent. Telle est la force du pictural: il rejallit toujours, même quand on croit s'en être débarrassé.

Beaucoup de pièces des années 1970 se présentent comme des expériences dont les photographies constituent le moyen et le résultat à la fois. Mais parfois ces expériences portent bien sur des problèmes, non seulement photographiques, mais aussi picturaux. Soit la série des objets jetés en l'air et qui dessinent des figures, comme *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six attempts)* de 1972-1973. Se détachant d'un ciel bleu californien (parfois des palmiers sont visibles), quatre boules oranges dessinent des figures plus ou moins rectilignes. Bien sûr, il s'agit de capter « l'instant décisif » où la figure recherchée apparaît — problème de photographe. Mais cette figure, la ligne droite, ne peut apparaître qu'en surface — problème de peintre. De même, dans *Cigar Smoke to Match Clouds That Are Different (By Sight-Side View)*,

Alors, une fois l'opération de démantèlement effectuée,
les hommes du #34674 déposent les caisses à l'opérateur
de crémation, qui fait passer les toiles de John entre deux
crémations.
Quelques heures après neuf boîtes contenant les cendres sont
confiées à John,
elles sont référencées sous le nom de « John Baldessari #34674 ».
Pour célébrer et marquer l'action du gang,
John fait fabriquer des objets mortuaires, des hommages
à sa peinture morte.
— une urne en forme de livre dans laquelle il met une partie
des cendres
— une plaque au nom de « John Anthony Baldessari 1953-1966 »
— des cookies préparés à partir de cendres
John veut faire perdurer cette peinture, la diffuser autrement.
La réinjecter malgré sa disparition, il faut l'ingérer.

c'est encore en surface que la comparaison entre une photo de nuage et le nuage de fumée dégagé par l'haleine de l'artiste peut s'effectuer. D'autres pièces font intervenir la peinture par citation: *Mondrian Story* (1972-1973), qui est une série de photos montrant un pantalon blanc d'homme (ou de femme ?) marchant sur un parterre de fleurs, serait une allusion à une anecdote rapportant l'observation que Mondrian aurait faite, dans des circonstances semblables, sur l'ombre colorée des fleurs se projetant sur son pantalon, comme sur une toile blanche. *Portrait: Framed Heights (Open-ended)* de 1974 consiste en plusieurs cadres de tableaux sur un mur, sans peinture à l'intérieur, mais avec, écrites sur le mur, les indications du nom d'un artiste, de sa taille et de la date de la note. Dans tous ces cas, la peinture est absente, mais Baldessari y renvoie par allusion, en semant des indices. Enfin, la peinture apparaît en son propre nom, pour ainsi dire, à travers l'utilisation que Baldessari fait de la couleur. Celle-ci est utilisée

(4)

Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Mocolo, 1993.

(5)

« Je pense qu'un des enjeux fondamentaux de l'art est d'établir une sélection [...] » (John Baldessari cité par Pascale Cassagneau, « Interview with John Baldessari », in *Entretien/Intervista/Interview: Accorci, Baldessari, Fabro, Sarkis*, Turin, Lindau, 1999, p. 14).

(6)

Tiré de Diane Spodek « Feature Interview: John Baldessari », in *Detroit Artists Monthly*, vol. 2, n° 6, juin 1977, p. 6.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

en apparence de façon mécanique, toujours selon la séquence du spectre chromatique, dans ce ton expérimental que l'artiste adopte alors. *Floating: Color* de 1972 introduit comme une anomalie dans l'image : des rectangles colorés semblent flotter devant la façade d'une maison photographiée. Cependant, leur absence d'épaisseur ou d'ombre suggère aussi visuellement des papiers collés sur la photographie. Cette pièce est importante parce qu'elle montre la couleur utilisée en tant que force disruptive qui trouble l'économie représentationnelle de la photographie. Bref, elle incarne la capacité du pictural à déborder l'image. Et surtout, elle prélude à une tendance qui ne va cesser de se confirmer chez Baldessari à utiliser la peinture par-dessus la photographie pour la tronquer, la modifier ou la compléter.

Une œuvre remarquable en ce sens est *Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)* des *Violent Space Series* (1976) : on voit sur une photographie en noir et blanc deux hommes sur la terrasse d'un immeuble, regardant fixement, et comme sur leur garde, quelque chose qui est caché par un vaste carré blanc posé en biais sur la surface de l'image — on comprend l'hommage à Malevitch du titre. Non seulement la référence à la peinture est explicite (une peinture iconoclaste comme celle du peintre russe, en plus), mais le fonctionnement occultant de la peinture est parfaitement mis en œuvre. Baldessari utilise beaucoup les pastilles colorées les années suivantes. D'abord collées, elles sont ensuite peintes sur le tableau photographique, jouant le rôle d'un cache : ainsi dans *Bloody Sundae* de 1987, deux photographies sont

juxtaposées, comportant cinq personnages, le visage de chacun étant couvert d'une pastille colorée. Dans l'image du haut, trois malfrats (?), revolver au point, se font une barricade de meubles et de tableaux (dont on ne voit que les cadres, la peinture étant elle aussi masquée). En bas, un couple bourgeois s'embrasse dans un lit, en dessous d'un grand tableau dont la peinture est là aussi cachée. En somme, deux clichés du cinéma noir américain, dont la généralité est renforcée par l'occultation de toute information (les visages) qui pourrait particulariser les images. Cette œuvre est assez emblématique de l'adoption par Baldessari dans les années 1980 d'une iconographie cinématographique. Mais il y a plus. Le cinéma l'intéresse dorénavant puisqu'il fonctionne sur un modèle sémiotique qui permet à la peinture et à l'image de coexister : la montage. En effet, l'image cinématographique et la peinture telle que les conçoit l'artiste californien ont en commun une forme de fragmentation : chaque photogramme n'est que le fragment d'une scène, comme chaque peinture n'est qu'un fragment qui montre imparfaitement, ou cache en partie quelque chose. Dès lors, Baldessari peut laisser libre cours à la peinture, qui soulignera les montages provocateurs ou absurdes de ses assemblages de photogrammes, comme dans les gigantesques images recouvertes de peinture orange qu'il réalise en 2004 pour son exposition au Deutsche Guggenheim Museum in Berlin. Art du montage, l'art de Baldessari ne relève plus du paradigme indiciatoire, mais d'une exploration de l'hybride sous toutes ses formes : association d'images disparates, mais

aussi de médias (photographie et peinture). Sa récente série *Noses and Ears* fournit une idéale conclusion à cette évolution. Ce sont des tableaux en effet qui poussent très loin l'hybridation en mélangeant la photographie, la peinture et le relief. Mieux encore : ils renouent avec l'esthétique fragmentaire du début des années 1960, et un *God Nose* de 2007(7) boucle la boucle commencée avec le tableau éponyme de 1965.

Que s'est-il passé ? Pourquoi la peinture, d'abord tenue pour superflète, puis refoulée tant bien que mal, a-t-elle accompli son joyeux retour dans l'œuvre de Baldessari ? Une réponse est peut-être à trouver dans une information livrée par l'artiste au sujet d'une exposition qu'il organisa en 2004 avec Meg Cranston. Il explique que partant d'un texte juridique qui excluait un certain nombre d'objets de la catégorie « œuvre d'art », il eut d'abord l'idée de faire une exposition avec tout ce qui ne rentrait pas dans cette catégorie. Puis il s'aperçut que l'exposition ressemblerait alors à n'importe quelle autre(8). Il avait pris conscience que son vieux problème — introduire le non-art dans l'art — était dépassé. L'art n'a dorénavant plus de dehors ; il ne reste plus qu'à en conjuguer toutes les formes et les techniques dans des œuvres hybrides.

John est le peintre sphinx au blouson de biker.
Celui qui construit sur ses cendres.
Mais il y a aussi Steven, le peintre qui se disait nérophile
car il aimait la peinture que l'on disait morte.
Dans son œuvre *Steven*(8) fait appel à la culture des motards.
Il compare son travail d'allègement de la peinture
à une pratique largement développée aux U.S.A. dans
l'après-guerre :

Le *chopper*.
Ce sont de jeunes américains qui cherchent.
Des motos rapides et légères.
Ces mecs se mettent à « *chopper* »
à enlever toutes les parties inutiles
au fonctionnement de la moto pour l'alléger
pour qu'elle ait plus de performance.
Ils enlèvent le garde-boue, découpent les careasses arrière.
Retirent le frein avant, les sacoques,
Les phares latéraux, les pare-brises...
Un minimum de careasses pour devenir

de longs bolidés d'acier rutilants, délicatement peints.
Comme les grands monochromes carrés argentés
du peintre nérophile.
Pour Steven, retirer du poids dans une moto c'est une sorte
de minimalisme
qui fait ressortir la beauté qu'il y a sous le métal...
ça réduit l'objet à son essence.
Et l'essence, enfin l'essentiel c'est là où ils veulent tous aller.
Que se soit celle avec laquelle Steven peint ses toiles
Celle avec lequel les Hell's roulent
Ou l'essentiel auquel John veut arriver.
Et quand John porte son blouson de biker
Et quand Steven peint, froisse, désenclasse, déchire
On peut entendre dans leurs têtes
la rengaine des Hell's Angels qui hurlent
born to be wild.

(7)

John Baldessari, entretien avec Hans Ulrich Obrist et Meg Cranston, « *Writing* », printemps 2005, in Obrist, 2009, pp. 51-52.

(8)

Steven Parrino, INDE).