possible

n°4 - été 2019

Julien Berthier
Angélique Buisson
Alice Guittard
Clarisse Hahn & Laura Henno
Nadira Husain
Bertrand Rigaux
Agnès Thurnauer

revue critique d'art contemporain

possible

Comité critique
Claire Kueny, Vanessa Morisset, Clare Mary Puyfouloux, Camille Paulhan, Leïla Simon, Julien Verhaeghe et Marion Zilio.

Collaborations
Ont participé à ce numéro : Claire Kueny, Fanny Lambert, Vanessa Morisset, Camille Paulhan, Mathilda Portoghese Clare Mary Puyfoulhoux, Sonia Recasens, Leïla Simon et Marion Zilio.

Remerciements
La revue *Possible* tient à remercier :
Julien Berthier, Jean-Philippe Bonilli, Leïla Brett, Angélique Buisson, Jean Charlier, Alex Chevalier, Alice Guittard, Clarisse Hahn, Laura Henno, Nadira Husain, Mathilda Portoghese, Bertrand Rigaux, Sonia Recasens, Laurent Prexl et Agnès Thurnauer.

Design graphique
Elisabeth Bieber / Julien Verhaeghe

Contact
email : contact@revuepossible.fr
site web : revuepossible.fr

édito

Discussion

variation

critiques d'exposition

édito

discussion entre

Leïla Brett, Alex Chevalier, Fanny Lambert, Vanessa Morisset, Camille Paulhan, Laurent Prexl, Clare Mary Puyfoulhoux, Leïla Simon et Julien Verhaeghe

Paris, le 5 avril 2019

LS : Leïla, Alex et Laurent, vous étiez tous les trois au lancement du dernier numéro de *Possible* à L'ahah. Laurent y a pris la parole sur certains points que nous avions abordés ; Alex est artiste mais aussi critique ; cette position nous intéresse. On a fait appel à toi, Leïla, car nous étions intrigués par les pistes de réflexion que tu laissais entendre.

JV : Nous souhaitons aujourd'hui poursuivre l'échange enclenché alors et savoir ce qui pouvait rester des problématiques évoquées. Aujourd'hui, nous voulions poser les questions suivantes : « Qu'est-ce qui nous réunit ? » et « Qu'est-ce qui, dans nos pratiques, fait rassemblement ? ». La première question pointe quelque chose de relativement global, évoque notre passion, notre intérêt pour l'art, nos envies d'interagir, de produire, d'être créatifs. La seconde a, selon moi, une dimension plus politique, plus fédératrice, et s'interroge sur la dimension collective de nos pratiques.

LB : Julien, tu parles d'un « nous », mais quel est-il ? Est-ce « nous », les artistes ici présents, ou les autres acteurs du ou des mondes de l'art ? J'avais également noté d'autres points, notamment le rapport ambigu entre artiste et critique : qui a besoin de qui ? Peut-on parler d'une relation verticale entre critique et artiste ? Pourrait-on imaginer une relation idéale entre l'artiste et le-la critique, une relation de l'ordre de l'horizontalité et de l'échange ? Y a-t-il une sorte d'adoubement de l'artiste par le travail du critique ? La critique d'art aurait-elle disparu au profit du journalisme d'art ?

CMP : Laurent soulevait le rapport à cet univers constellaire et indéfini qu'est la critique d'art ; il posait la question de

notre engagement. Peut-être que notre pratique, notre rassemblement décrit cela. Prendre la parole est déjà un engagement. Aussi, comment construire tout en étant très différents ? Certains parmi nous sont critiques et commissaires, ce qui n'est pas mon cas, car ce serait un contresens.

LS : Mais n'es-tu pas également un peu artiste ?

CMP : L'écriture est une pratique poreuse, je me vois en réflexion et en production de réactions face au monde, lesquelles ne sont pas narratives. Ce n'est d'ailleurs pas toujours du texte, mais parfois de l'image animée ou du son. Je dis toujours que lorsque je fais de la critique, mes textes sont des installations sur des œuvres, et pas des commentaires. Le travail de l'artiste est un prétexte à l'écriture, au sens noble, car je souhaite lui apporter un éclairage.

LB : Y a-t-il des praticiens dans la revue *Possible* ?

FL : Je me retrouve dans la position de Clare-Mary, avec toutefois une nuance sur la question du prétexte. Par ailleurs, je ne fais pas du tout de journalisme, et je ne pense pas que nous en fassions au sein de la revue.

VM : Mais nous pouvons en faire à côté : il est évident que lorsque nous sommes tenus de couvrir une exposition, par le biais d'un voyage presse, il s'agit quasiment de journalisme. Ce n'est pas une question de qualité : il peut y avoir du bon journalisme d'art, mais il faut être conscient du mécanisme dans lequel nous sommes pris.

LB : La question de la noblesse me fait réagir : il y a à mon sens une sorte de nostalgie de ce que pouvait être la critique auparavant : au XIXe siècle comme dans les années 1960, elle pouvait porter aux nues ou démettre n'importe qui. C'est bien pour cela que je me demande quel est ce « nous » dont on parle : comme il y a des mondes de l'art, il doit bien y avoir des mondes de la critique.

CP : Nous sommes plusieurs ici à être membres de l'AICA ; pour ma part, quand je me rends aux réunions, je découvre pour le coup des mondes très éloignés de moi, des cercles dont je ne connaissais pas l'existence. Dans notre petit groupe de Possible, nous sommes très homogènes, mais nous ne représentons que nous-mêmes.

AC : Cela se ressentait lors de la rencontre à L'ahah : il manque un regard extérieur, ce qui fait que votre entente fait un peu « bisounours ». Je sais qu'il existe des discordes au sein de votre groupe, mais d'un point de vue extérieur, on sentait bien cette homogénéité, le fait que vous incarnez « un » monde de la critique.

LS : Justement, Alex, comment as-tu perçu notre invitation ?

AC : Avec Leïla B., nous nous sommes demandés : « Pourquoi nous ? ». Je voudrais vous reposer les mêmes questions que Leïla, et aussi vous redemander si certains d'entre vous sont praticiens. Il y a un autre versant de la critique d'art chez les artistes, car on peut être critique en tant qu'artiste et ne pas publier.

VM : Si tu penses que c'est une forme de critique, inversement, lorsque nous cherchons des formes ou des manières de rendre des dialogues, nous glissons vers le côté artiste et praticien. Certains de nos textes, faits pour être lus,

frisent la performance. Soit on a une acception plus stricte de la critique d'art – le/la critique d'art étant celui qui publie des textes –, soit on dit que c'est juste un point de vue sur une exposition. Des images sur Instagram pourraient devenir de la critique d'art.

CP : Je suis assez puriste dans ma définition, j'ai tendance à penser que la critique d'art passe par l'écrit ou par l'oralité.

LS : Pour moi, pas du tout, je pense qu'il peut y avoir plein de formes possibles.

JV : Si l'on dépasse la forme que peut avoir la critique d'art, on admet qu'elle peut être davantage affaire d'attitude ou de comportement. Quelle que soit la forme, la critique à la radio par exemple, peut tout à fait être réflexive et s'inscrire dans un processus de pensée.

LS : J'ai pu organiser des repas qui pour moi relevaient de la critique d'art. Ça ne passait pas par les mots mais par les goûts, par des moments de discussion et d'autres où nous regardions les œuvres.

FL : Pour moi, être critique d'art, peu importe le support, c'est d'abord se poser la question d'être dans un cheminement de pensée.

CP : Je serais plus ironique : je pense que lorsqu'on se dit critique d'art, on se légitime en tant qu'intellectuel. On le voit bien dans les voyages presse : « Moi je suis critique d'art », « Moi je suis journaliste pour Sud-Ouest », on sait bien que cela n'a pas le même poids.

VM : En même temps, comment aimerais-tu te définir autrement ?

CP : Je constate simplement qu'entrer à l'AICA est un enjeu pour beaucoup de personnes, qui peuvent enfin apposer le tampon « critique d'art » à leur signature.

FL : Mais en quoi serait-ce un gros mot ?

CP : Ce n'est pas un gros mot, c'est un argument d'autorité.

FL : Mais pourquoi n'aurait-on pas droit à cette légitimité ?

CP : Là n'est pas la question : pour ma part, je n'ai aucun souci avec le terme, je pense d'ailleurs que je suis critique d'art, mais je constate que c'est un enjeu professionnel.

LB : … Et les critiques d'art sont aussi légitimants vis-à-vis des artistes : dire qu'un critique d'art a écrit sur ton travail, cela te légitime en tant qu'artiste. Et d'un autre côté, se pose aussi la question suivante : mais qui lit les textes ? Camille, tu as posté sur facebook un article que tu avais écrit, plusieurs personnes l'ont partagé, ils ont pu voir que tu avais écrit sur Untel ou Unetelle, mais l'ont-ils lu ?

LS : C'est sans doute un peu la même chose concernant les œuvres, que l'on ne regarde pas vraiment. Je veux dire qu'on dit avoir vu une exposition alors qu'en fait on s'est rendu au vernissage. A-t-on vraiment vu les œuvres ? Nous sommes très peu lus, certes, mais les œuvres sont très peu… (rires)

LB : Tu as tout à fait raison. D'ailleurs, si personne ne parle de toi, tu n'existes pas. J'ai une question bête : qui vit de la

critique d'art autour de cette table ?

CP : Mis à part Marion, qui n'est pas présente aujourd'hui, personne. C'est un débat que nous avons d'ailleurs eu entre nous, pour savoir s'il était sain ou pas d'en vivre.

LB : Vous êtes tous enseignants ou presque, donc vous avez une certaine liberté par rapport à ce que vous écrivez.

VM : Relative, parce que tout dépend du cadre dans lequel on écrit. Il est difficile de trouver des revues qui acceptent des critiques négatives, parce qu'elles sont dépendantes des annonceurs.

LS : C'est plus facile pour un gros événement comme la Biennale de Lyon, tu peux plus facilement le faire que pour une petite exposition ou un artiste peu connu.

VM : Et puis pour certains lieux qui sont fragiles, nous connaissons les pressions politiques qu'ils connaissent pour que ceux-ci puissent continuer à exister.

CP : Les oppositions politiques, surtout d'extrême-droite, n'en ont rien à faire de ton texte, mais ils peuvent s'en servir comme argument politique. On va finir par croire que seul le FN nous lit. Et quand la critique négative vient d'un journal local, c'est encore plus dur.

LB : J'en reviens donc à ma question : « Qui a besoin de qui ? ». A priori, nous sommes à l'origine de votre activité, mais nous avons quand même besoin de vous parce que vous êtes des passeurs.

JV : Je ne vois pas cette binarité. Pour ma part, j'ai eu un parcours un peu différent, puisque j'ai fait les Beaux-Arts puis l'université. Ce qui m'a accompagné, c'est l'amour de la compréhension des artistes, de l'art, des concepts et des idées. C'est comme cela que je me suis retrouvé dans le domaine de la critique. L'artiste et l'art sont au centre, c'est la vraie préoccupation qui m'anime. Je veux résister à ce binarisme.

LB : En fait c'est une fausse question : on a l'impression que vous avez pris le pas sur les artistes.

VM : C'est faux.

LB : C'est un constat par rapport à ce que je vois. Les articles, personne ne les lit et pourtant tout le monde les « like » : cela rassure les collectionneurs et alimente le système. C'est pour cela que je parle d'horizontalité dans les relations artistes/critiques, il faut lutter contre ces dérives.

FL : Ce que tu dis, je l'entends assez souvent de la part d'artistes. Bien sûr, vous êtes là, vous êtes l'objet, le médium, le sujet, et sans vous nous n'existons pas. Mais s'il n'y avait plus d'art, on irait élaborer de la pensée ailleurs. Et nous avons quand même une envie de partage dans l'élaboration de nos modes de pensée. Cela me fait rebondir sur le terme de « bisounours » : à L'ahah , nous étions d'abord là pour parler de ce qui nous rassemble, à savoir Possible, et pas pour débattre de nos divergences.

LS : On peut être en désaccord et avoir des échanges tout à fait cordiaux. Nous ne sommes plus dans les années 1970, le monde dans lequel on évolue a changé : on peut ne pas apprécier une exposition et pour autant ne pas lancer de tomates sur les gens.

AC : Tout à l'heure, j'ai parlé de bisounours pour vous désigner, parce que je pensais justement à la critique négative. Il y a encore quelques espaces pour elle, mais ils sont infimes : des blogs personnels, quelques revues, mais ce n'est pas majoritaire. C'est quelque chose qui me manque. Il n'y a pas très longtemps, je relisais des textes, écrits dans les années 1960-1970 d'un artiste, également critique d'art : c'était d'une telle méchanceté, d'un tel humour !

VM : Cela me pose question que tu aies besoin de trouver la critique négative drôle. On nous reproche toujours de ne pas faire de critique négative, mais si c'est pour faire le show, ça ne m'intéresse pas.

AC : C'est plutôt qu'une critique trop positive me pose vraiment problème, lorsque tout le monde est unanime sur une exposition.

LB : Il me semble que la critique négative est une perte de temps, j'ai plus envie de lire quelque chose qui est une ouverture sur un dialogue. Ce sont les échanges entre critiques ou entre artistes qui nous rassemblent, et il faut qu'ils continuent à exister, même si c'est quelque chose qu'on a un peu oublié. La critique d'art devrait être un échange, mais bien souvent elle paraît définitive, comme si vous donniez un point de vue catégorique.

LS : Pour moi, un texte ne fige en aucun cas les idées, c'est d'abord un point, une étape dans notre échange avec un artiste.

LB : Mais il est quand même une autorité. Il est lu par d'autres, qui ne savent pas forcément comment toi tu peux envisager ce texte.

LS : Je comparerais avec les œuvres : tout comme une œuvre ne va pas figer le travail d'un artiste, un texte ne peut pas figer celui d'un critique. Parfois, il faut peut-être se permettre d'être davantage léger avec les textes. Pour certains artistes que je suis depuis très longtemps, mes textes ne sont que des étapes dans un dialogue.

FL : Il me semble que la question qui a été soulevée est la suivante : Qu'est-ce que notre époque génère dans les différents discours, de quelle manière ces derniers libèrent-ils ou compriment-ils la pensée, l'engagement, la prise de parole ? Laurent, lors de notre rencontre à L'ahah, tu faisais une comparaison avec la critique des années 1960-1980, et tu nous demandais comment nous pouvions nous positionner face à cette époque, étant donné qu'il n'y a plus cette verve qui s'assumait à l'époque de façon plus incisive dans les discours. Je ne veux pas me poser la question de savoir si la critique est « positive » ou « négative », mais si elle est argumentée, décortiquée, nuancée .

CP : N'oubliez pas une chose : dans les années 1960, il y avait beaucoup moins d'expositions à voir, beaucoup moins d'artistes, beaucoup moins de critiques. Qui plus est, je crois que ce n'est pas que le discours critique a disparu, c'est qu'il a disparu de la discussion publique. Les artistes n'hésitent pas à critiquer rudement, les critiques d'art aussi, mais plutôt entre eux, sans diffuser leur avis. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime beaucoup écouter La dispute, parce que l'oralité permet une plus grande liberté de ton – même si je me doute que certains chroniqueurs doivent regretter leur prise de position à la seconde même où ils l'exposent.

LP : Les artistes ne s'engueulent plus beaucoup ! Quand tu lis les échanges de lettres entre Daniel Buren et Donald Judd,

c'est tout bonnement hallucinant.

LS : Je dirais qu'il peut y avoir des formes d'engagement liées à notre époque. À titre personnel, par engagement, j'ai décidé de voir moins d'expositions et de suivre peu d'artistes mais régulièrement. C'est une forme d'engagement qui est sans doute moins lisible que celle qui prévalait dans les années 1960-1980.

LP : Je suis très frappé par une chose : au sein des écoles, on pousse beaucoup nos étudiants à produire du discours, c'est-à-dire une forme parallèle. Or, si on est artiste, c'est bien parce qu'on s'exprime à travers un médium. Mais on les pousse à produire un langage, et une fois qu'ils sortent, ils n'ont plus l'occasion de produire du discours, il n'y a plus aucune sollicitation. Peut-être que la critique positive est une forme miroir, une substitution au langage de l'artiste, souvent par une déconstruction des dispositifs que celui-ci met en place.

CMP : Pour moi, l'artiste a la responsabilité de son œuvre, il ne peut pas en plus avoir la responsabilité du discours sur son travail.

CP : Je confirme que dans les écoles, le discours est tout à fait inverse. Cela produit souvent des effets assez terrifiants sur les étudiants, dont le « tournant théoricien » est pénible : d'un coup, ils se mettent à lire Deleuze et Barthes, et à écrire des textes illisibles. Cela produit une situation où ils sortent de leur cinquième année avec un discours très ficelé, et lorsque des personnes nouvelles tentent d'écrire sur leur travail, ils le vivent très violemment. C'est vraiment le moment gênant où en tant que critique d'art, tu as vraiment envie de parler de Koh Lanta dans un texte, et le jeune diplômé s'attend plutôt à ce que tu cites Derrida.

LB : Je n'ai pas du tout senti cela en sortant des Beaux-Arts de Marseille. Mais en revanche, j'ai découvert qu'écrire était très difficile. On m'a toujours dit : « Tu verras, quand tu seras artiste, tu demanderas à d'autres personnes d'écrire dessus », c'était acté et naturel. Pour moi, chacun est à sa place : moi je fais, et vous vous écrivez.

AC : Cela dépend vraiment des personnalités, il y a des étudiants qui aiment beaucoup écrire : c'était mon cas, et dès la première année. D'ailleurs, dans nos vies professionnelles, on a régulièrement besoin d'écrire : pour des dossiers, des demandes de subventions, etc. À l'école, j'avais des amis qui étaient incapables de rédiger trois lignes et ils ont été ravis qu'on leur apprenne à écrire.

LP : Je voulais revenir sur la critique négative : je la vois comme une remise en cause du caractère très libéral du marché de l'art, une façon de casser les horizontalités de chuchotements de vernissages. En général, les critiques ne veulent pas prendre de risques : tout est tellement susceptible de se renverser parce que le marché fait loi que… prudence !

CP : Ce n'est pas faux : il arrive, quand on écrit, qu'on ait peur d'insulter l'avenir. Cela m'est arrivé de critiquer vertement des personnes qui plus tard pouvaient avoir de l'influence dans ma vie professionnelle. Après, comme personne ne lit vraiment les textes…

JV : On peut avoir d'autres prismes que critique négative/critique positive : est-ce qu'une critique juste est possible ?

CP : La question de la justesse m'insupporte : quand on dit à un étudiant que son travail est juste, je bous. Juste, mais par rapport à quelle valeur morale ?

LS : Justesse, dans l'idée de ne pas dire tout et n'importe quoi ? Par exemple, ne pas écrire que Thomas Hirschhorn crée un univers de bisounours ? Dans ce cas là il s'agit seulement d'être professionnel.

CP : Mais avoir un point de vue qui ne va pas dans le sens de l'artiste, ce n'est pas dire n'importe quoi !

LP : Si l'on s'en tient à la définition de Marcel Duchamp de l'œuvre comme piège polysémique, celle-ci contient ses propres incohérences, et personnellement, j'aime bien qu'on se perde dans les pièces que je propose, c'est un peu le but de la manœuvre.

JV : Jusqu'où peut-on aller dans le fait de prendre une distance avec l'œuvre, dans le discours critique ?

LB : Où tu veux !

CP : J'ai une question à poser aux artistes : qu'attendez-vous d'un texte sur votre travail ?

LP : Le travail de regardeur éclairé du critique, c'est de trouver des mots là où je n'arrive pas à les trouver moi-même. C'est prendre en compte le caractère polysémique des œuvres. C'est comme un bon commissariat d'exposition : on peut relire son travail au vu de la proposition du commissaire.

LB : Moi ce qui m'intéresse, c'est la rencontre et l'échange, un éclairage différent, un regard critique et pas un travail de porte-parole. Je me dis que ce qu'il peut voir, je ne le vois pas forcément.

AC : Rendre la complexité des différentes lectures d'un travail ; d'un autre côté, je sais qu'à chaque fois qu'on m'a demandé d'inviter un ou une auteure, je choisissais parce que j'aimais son écriture. Je préfère qu'un texte soit très personnel, que ce soit écrit à la première personne, que cela assume le « je ». Les textes très descriptifs, en général je ne m'en sers jamais.

LP : La question du « je » est très importante. On peut citer Badiou : « Aucun discours ne peut prétendre à la vérité s'il ne répond pas à la question "qui parle" ». Quand bien même la critique pourrait être blessante, si la personne assume en son nom et que c'est écrit avec subjectivité, cela ne me dérange pas.

entretien

Julien Berthier

par Vanessa Morisset

CHANGEMENT À DUROC

Monographie (Julia Wachtel, Doug Aitken, Robert Smithson, Sophie Calle, Roman Signer), 2018, Livres découpés et reliés.

Suite à une discussion sur le fait que les artistes , aujourd'hui , vont rarement dans le 15e arrondissement de Paris[1] et que, par exemple, le métro Charles Michels, sur la ligne 10, est quasiment inconnu du microcosme de l'art, Julien Berthier et moi souhaitions réparer cet oubli en plaçant la station au centre de notre attention. En nous y intéressant de plus près, nous nous sommes aperçus que son nom est celui d'un militant communiste fusillé comme otage le 22 octobre 1941, c'est-à-dire le même jour, au même endroit et pour la même raison que Guy Môquet, ligne 13, direction Saint-Denis-Université. Supposant qu'il n'y a pas de hasard, la toile de fond de notre entretien (enregistré et retranscrit ici) sera l'itinéraire qui les relient en métro.

[Après un repérage en quête d'informations à propos de la personne de Charles Michels sur la place qui porte son nom, sans grand succès, direction Gare d'Austerlitz, prochain train dans 6 minutes, le suivant dans 10 minutes.]

Partie 1 : Dans le métro

Vanessa Morisset : Ces noms de stations de métro qu'on prononce en oubliant qu'ils étaient des noms de personnes me rappellent une pratique qui revient assez souvent dans tes œuvres, mais tu confirmeras ou pas : la transformation de noms de personnes en objets – y compris ton propre nom dans les *Monographies*[2] – ou, inversement, comme dans les *Portraits* , lorsque tu redonnes une épaisseur à des noms de rue qu'on prononce en oubliant qu'ils sont des noms de personnes.

Julien Berthier : Pour te répondre d'abord sur les *Portraits*, qui sont des formes abstraites, je ne suis pas sûr qu'ils redonnent une épaisseur aux noms car ils ne disent rien, ni sur la rue où les objets ont été trouvés, ni sur les personnes elles-mêmes. Un nom finit par avoir une autonomie et lui donner une forme produit un effet étrange, voire un peu vain, tout en accomplissant quand même un travail de mémoire, à la manière des sculptures publiques. Sauf que dans les Portraits, si certains noms sont connus, d'autres n'évoquent plus rien à personne. Qui sait encore qui était Henri Adolphe Archereau ? Moi-même qui m'y suis intéressé, je me souviens à peine de quoi il s'occupait. Finalement, les Portraits ont plus à voir avec l'oubli qu'avec la tentative d'incarner quelque chose de précis. Et ce n'est pas loin non plus de ce que nous sommes en train de faire avec ce trajet en métro entre Charles Michels et Guy Môquet : leurs noms, donnés à un endroit, sont censés les commémorer alors qu'ils effacent par ailleurs une part de leur engagement, puisque nulle part dans l'espace public il n'est mentionné qu'ils étaient communistes.

Et qu'en est-il alors des Monographies ? Est-ce que tu recherches à travers elles un effet d'étrangeté similaire ? Au départ, il m'avait semblé que tu t'appropriais des noms d'artistes connus pour les réduire à des lettres, en leur retirant par conséquent leur signification….

[Après un bip de fermeture de portes, une femme entame dans une langue romane – non-identifiable par nous – une chanson triste de passionnaria*, qui va constituer pendant quelques minutes la bande son de notre discussion.]*

L'appropriation des noms ne les vide pas entièrement de leur signification car les artistes restent partiellement identifiables dans les pages intérieures. Ces artistes, je les désincarne en prélevant une partie d'eux pour la mettre à mon service, mais ils continuent malgré tout de jouer ensemble. C'est encore eux, si ce n'est dans une version abstraite.

En plus des lettres de leurs noms, tu les as donc choisis aussi pour ce qu'ils représentent, parce qu'ils comptent pour toi ?

Je voulais trouver des types d'influences différentes : les *Monographies* ne sont pas des hommages à ceux qui m'ont influencé mais évoquent plutôt l'idée qu'on ne se construit pas seulement avec les artistes qu'on aime mais aussi avec ceux qu'on n'aime pas. Une pratique

© Julien Berthier

artistique se définit également ainsi. Et puis, avec ces *Monographies*, j'aimais bien le fait que les autres artistes soient manifestement présents dans l'objet final, parce qu'habituellement les références viennent en amont alors que dans le résultat on est censé affirmer sa propre personnalité.

[Changement à Duroc. Nouvelle ambiance sonore, dans les couloirs du métro résonne Libertango *d'Astor Piazzolla, joué à l'accordéon.]*

Pourtant j'ai l'impression que ces *Monographies* sont, malgré tout, des autoportraits, des autoportraits très distanciés, mais des autoportraits tout de même, non ?

La distance a à voir avec la mise en place d'un protocole, qui est l'un des fondements de l'art conceptuel mais qui là, pour moi, est plutôt de l'ordre du jeu permanent. J'élabore un protocole qui a sa propre logique pour réduire au maximum mes prises de décisions. Et une fois lancé, tout ce qu'il produit me convient, je n'ai pas à juger et dois l'accepter. Cela vaut pour les *Portraits*, comme pour les *Monographies* qui sont à la fois mon travail et pas mon travail, dans le sens où toutes les combinatoires possibles de chaque double page sont potentiellement des collages que j'aurais pu faire. Cette ambiguïté entre « c'est moi et pas moi » est bien sûr au cœur de ce travail.

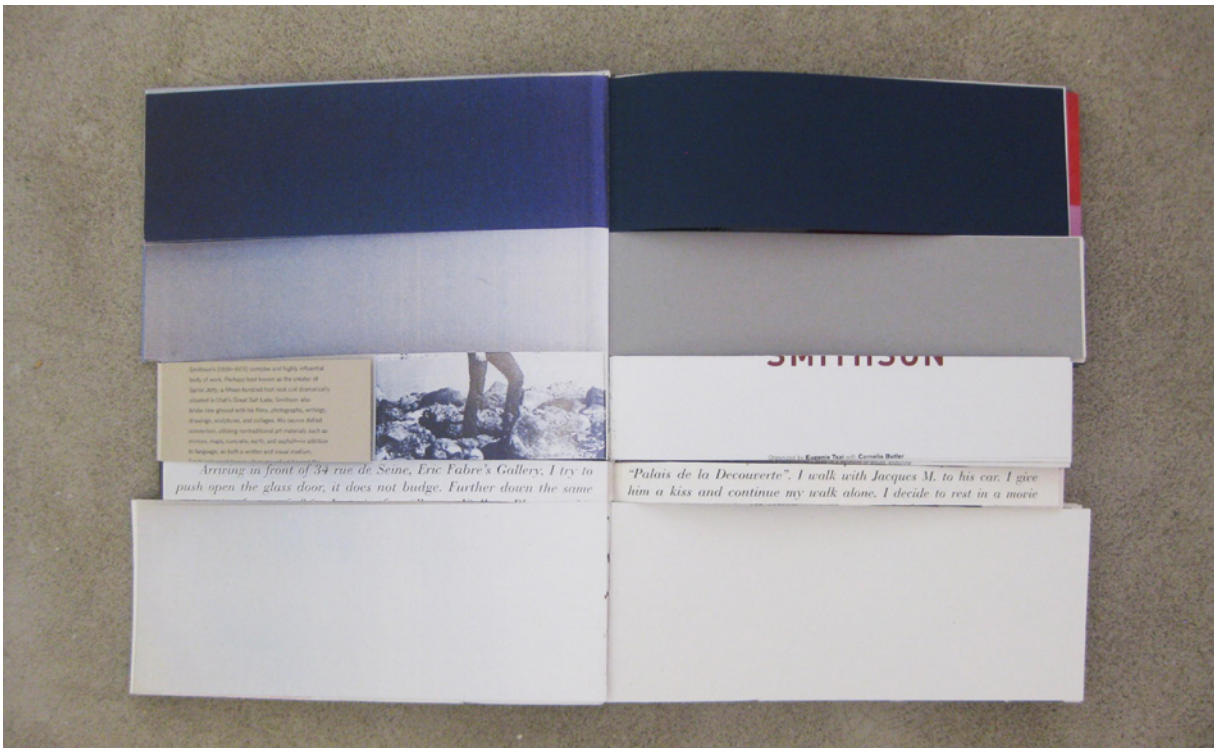
Est-ce qu'on peut dire que les Monographies sont autoréférencées sur l'histoire de l'art, contrairement à des œuvres plus anciennes, ancrées dans le réel ?

Tu opposes le réel à l'art ? ça mériterait une longue discussion… Les deux sont souvent présents dans mon travail. Mon intérêt pour les bornes anti-stationnement ou pour l'art textuel est le même car, à leur manière, les deux sont référencés. Cela ne me pose pas problème de m'emparer de choses qui relèvent du champ de l'art ou d'autres qui y sont étrangères. Au contraire, l'art qui ne parle que de l'art souvent m'ennuie, mais l'art qui refuse catégoriquement les commentaires internes à l'art m'ennuie aussi. Parfois, des choses qui, à priori, ne sont pas liées à l'art le deviennent. Par exemple, ma pièce *Restore Hope* consistait à récupérer des fils électriques pour alimenter un bureau dans la Silicon Valley depuis chez moi, parce que la Silicon Valley subissait des pannes de courant dues à la privatisation de l'électricité en Californie. Le sujet de départ n'était par conséquent pas l'art mais finalement la pièce a quelque chose d'un Jackson Pollock, ce qui me plait aussi. De même, *Around the world*, dont le point de départ est le conteneur comme symbole de la mondialisation, finit par jouer avec deux gestes relevant de la sculpture contemporaine : l'élévation à la Richard Serra et la pièce couchée façon Carl André. Donc je ne ferai pas une séparation si forte entre les choses prises dans le réel et les références artistiques, ça se mélange.

Tu prends l'exemple de pièces assez anciennes (entre 2001 et 2006) et je me demandais si ton travail n'avait pas changé de direction depuis. À partir des *Dessins post-opératoires* (2015-2017), exposés en tant qu'œuvres, tu ne serais pas plus dans l'image et dans des enjeux plus conceptuels qu'auparavant ?

["Make sure you collect all your belongings […]" Le long message préventif, car en plusieurs langues, à la station Champs-Elysées-Clémenceau, vient quelques secondes troubler notre concentration, nous empêchant quant à nous de rassembler nos pensées.]

Vue de l'exposition, *Public sculpture*, 2015, galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois,
Paris. Au sol: « Les portraits » 2014-2015, au mur: « Les corrections » 2011-2015, Photo Aurélien Mole ; Monographie, pages intérieures.



Il y a toujours eu des dessins dans mon travail, ils en sont même la ligne de basse comme dans un morceau de musique. Et les *Dessins post-opératoires* sont pour moi dans une continuité par rapport au reste. Pour mieux comprendre, il faut revenir à quelques années en arrière, quand j'ai commencé à être reconnu pour mon travail dans l'espace public. À ce moment-là, je me suis interrogé sur le rôle du dessin dans mes projets et plus généralement, pourquoi en tant qu'artiste on continuait à dessiner. L'une des raisons est d'apporter, par la facture du dessin, une signature aux projets pour mieux les vendre. On pourrait penser par exemple aux croquis de Frank Gehry de la Fondation Vuitton qui fonctionnent aujourd'hui comme le logo du bâtiment lui-même. Puis, par le biais du dessin, on propose de placer son œuvre dans la ville et on n'arrête pas de mentir sur son implantation réelle en la survalorisant au détriment de ce qui l'entoure. On oublie qu'elle ne sera qu'un élément parmi d'autres, à égalité avec n'importe quel lampadaire… Les *Dessins post-opératoires*, effectués sans aucun style — c'est l'inverse de la signature de l'artiste — étaient une manière de mettre les projets artistiques au même niveau que les autres éléments urbains et de les rendre secondaires dans l'image, parce que c'est la vraie place de l'art public dans la ville. Par rapport à J.-C. Decaux ou à un supermarché, une œuvre est souvent moins visible. Ces dessins ne sont donc pas à part comme tu sembles le penser, mais réflexifs par rapport à ma pratique d'artiste dans la ville.

Chaque dessin reprend un projet réalisé ?

Pas forcément. Il y a des œuvres réelles et d'autres qui n'ont pas existé, dont certaines que je n'ai même pas envie de faire. Ce qui est central, c'est la question du projet. D'où le terme « post-opératoire » dans le titre générique, pour imaginer que ces dessins ont été réalisés après les projets correspondants dans l'espace public. Fictivement, ils se situent dans le temps d'après, comme si quelqu'un d'autre que moi dessinait la ville avec, entre autres, une de mes œuvres au milieu.

Celui avec la fausse enseigne publicitaire « Rien de spécial », expression très warholienne par ailleurs[4] , est pour moi celui qui résume le mieux ces idées. A-t-il pour toi un statut particulier ?

Ce projet n'a pas été réalisé mais il court dans mon travail depuis longtemps. Un premier dessin « Rien de spécial » a même donné son titre à un recueil de dessins publié en 2007[5]. Il est en quelque sorte archétypal de ma position d'artiste dans l'espace public. Généralement, les textes présents dans la ville sont soit publicitaires soit informatifs, en tout cas injonctifs. Et l'artiste bataille pour rivaliser avec eux. Dans ces conditions, prendre de la place pour dire, avec une œuvre, « Rien de spécial » constitue une sorte de contre-point aux messages affirmatifs qui souvent nous entourent dans la ville, et aussi dans les médias, dans les discours politiques… Mais dire cela, ce n'est pas pour autant ne rien dire. En somme, « Rien de spécial » n'est ni nihiliste ni programmatique.

[La voix féminine du métro ligne 13 annonce notre arrivée à la station Guy Môquet. Il se trouve que, précisément à cet instant, nous entamons une discussion-digression sur Andy Warhol, produisant un effet de collage sonore inattendu. Guy Môquet, Andy Warhol, quel rapport en effet ? Le prolongement de notre balade rue Guy Môquet va justement les réunir d'un coup.]

Partie 2 : En descendent la rue Guy Môquet

Des interventions dans l'espace public, tu en fais encore ? Je pose la question parce que parmi tes œuvres récentes, j'ai surtout vu des peintures…

J'en fais peu en ce moment c'est vrai, mais cette pratique n'est jamais loin. Par exemple, je ne sais pas si je le ferais mais j'ai envie d'installer sans demande préalable un lampadaire devant chez moi que j'alimenterais en électricité depuis ma chambre. Comme j'habite un atelier-logement, je m'estime très chanceux de ce service public qui m'est alloué mais en contrepartie, j'ai le sentiment de devoir quelque chose à la communauté. Le jour, je considère que je le fais en travaillant en tant qu'artiste socialement actif, mais je voudrais que ce soit également le cas la nuit quand je ne travaille pas. Par conséquent il s'agirait d'un lampadaire que j'allumerais au moment où j'arrête de travailler et vais me coucher, en référence aussi à ce cliché selon lequel les artistes ont des idées lorsqu'ils dorment, celles-ci étant souvent représentées par la lumière d'une ampoule électrique. L'installation serait ambiguë car il y a déjà un lampadaire devant chez moi, rendant la présence du mien incongrue. Et, surtout, de l'extérieur, en regardant le fil aller du lampadaire à la fenêtre de ma chambre, on pourrait croire que je vole de l'électricité alors qu'en fait ce serait l'inverse.

Tu peux donc très bien réaliser ce type d'installation, tout en continuant les peintures — celles où tu demandes à des restaurateurs de modifier certains détails de tableaux anciens pour modifier de 5 secondes le temps du tableau — en passant de l'un à l'autre ?

Bien sûr ! Ce va-et-vient entre des installations sauvages, des projets à grande échelle et des pièces d'atelier, jusqu'au dessin sur feuille A4, est même la raison pour laquelle j'aime être artiste. Tu sais, j'ai l'impression de repartir de zéro à chaque fin de projet. Mais évidemment, il y a des lignes de force qui existent et ce que je fais avec ces peintures n'est au fond pas si différent du reste du travail. J'utilise la peinture comme j'utilise un lampadaire, un bateau ou une barre de métal. Une peinture, c'est une chose avec laquelle jouer, un matériau brut pour

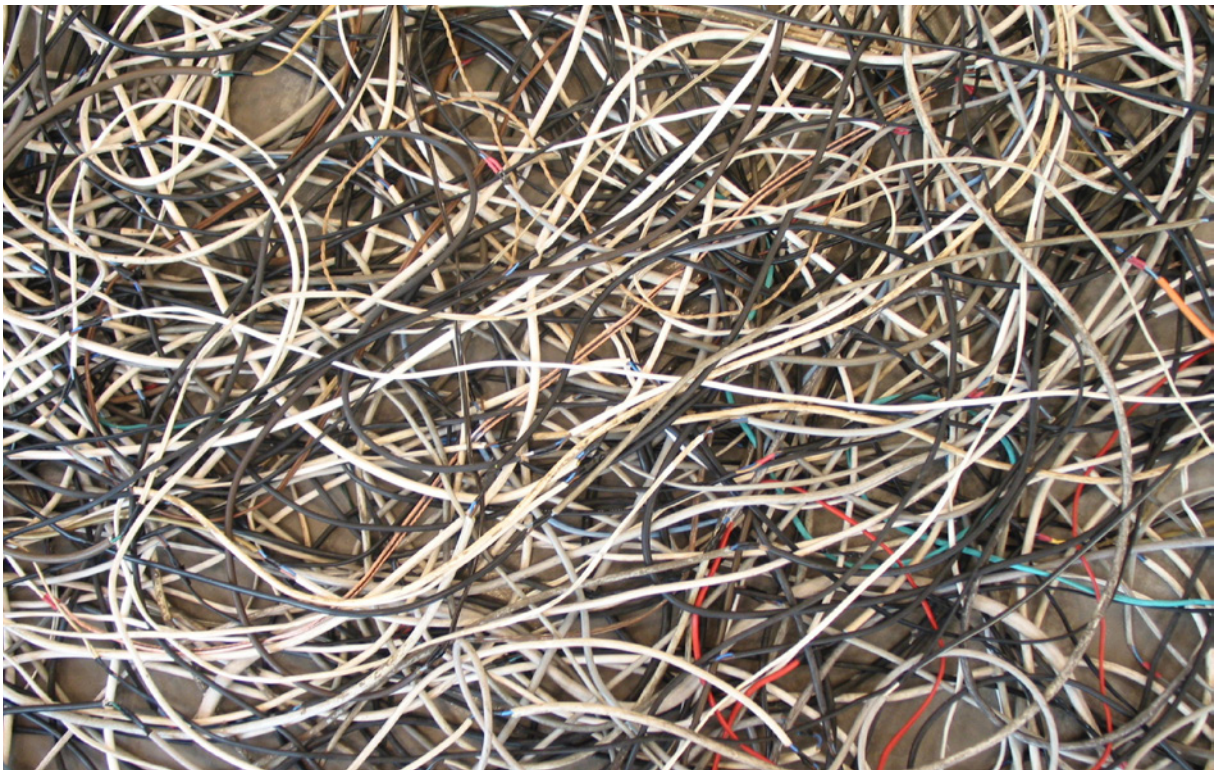
Restore Hope, 2001-2006, 1,1 km de fils électriques trouvés dans la rue et soudés, ampoule.

employer un vocabulaire de sculpteur.

J'y vois aussi un lien très direct avec des œuvres à priori antinomiques comme Les Corrections — ces prélèvements de poteaux dans la ville — ou les façades des *Spécialistes* réalisées avec Simon Boudvin, des fausses entrées d'immeubles installées tôt le matin mais qu'on voit à peine tant elles imitent les codes architecturaux de la rue. Le point commun de toutes ces œuvres est une certaine invisibilité.
Dans les peintures que tu évoques, je fais évoluer les scènes de paysage d'origine de 5 secondes plus tard. Elles renvoient à l'idée du temps passé à regarder un paysage et ne font que prolonger ce qui est présent dans l'image : les personnages qu'on imagine en mouvement se déplacent, les nuages changent de forme, des oiseaux apparaissent et d'autres disparaissent… La différence avec la scène originale est quasiment invisible, même si beaucoup de détails en réalité ont été modifiés. Mais de mon côté, je trouve qu'une fois qu'on le sait, il y a quelque chose d'émouvant à se dire que cette image figée depuis 150 ans s'est soudainement mise en mouvement. Comme m'émeut l'idée d'un citoyen qui se mettrait à modifier imperceptiblement la ville.

Réactiver des œuvres anciennes ou qui font partie de l'histoire de l'art – on y revient — est décidément une pratique beaucoup plus récurrente dans ton travail qu'il m'avait semblé de prime abord. Peut-on interpréter de cette manière ta reprise en 2007 de la chaise de Rietveld, redessinée de la main gauche ?

C'est drôle parce que si je devais parler de l'ensemble de ma pratique, je n'y penserais pas forcément alors que les reprises sont en effet assez présentes. D'ailleurs, en ce moment, pour mon exposition au Cab de Grenoble, je réalise en vrai (et en béton) le rocher sur lequel se tient « l'homme contemplant une mer de nuages » de Caspar David Friedrich, l'icône du romantisme allemand devenant ainsi un élément de mobilier urbain en rocaille. Avec son lampadaire intégré, bien entendu.
Pour revenir à la « *red and blue chair* » de Rietveld, je l'utilise parce qu'elle est l'un des objets les plus représentés dans les livres d'art. Moi qui m'intéresse au design et aux objets fonctionnels, je trouve qu'elle est la quintessence du frottement entre design et art. Elle a d'ailleurs été reprise par un grand nombre d'artistes avant moi et d'une certaine façon, je voulais m'y coller. Je voulais la comprendre en la copiant, comme cela se faisait historiquement lorsque les artistes apprenaient en copiant les maîtres. Mais ma copie est tout à fait pauvre parce que je suis droitier. Pourtant si on se met à construire l'objet à partir de ce dessin raté d'un point de vue académique, alors il devient bien plus complexe à réaliser que l'original, demandant plus de savoir-faire. La chaise de Rietveld est une construction finalement très



ci-contre, *Dessin post-opératoire - Rien de spécial*, 2017, Mine de plomb sur papier 50 x 65 cm ; en bas : © *Julien Berthier*

simple (et peu onéreuse) alors que ma version relève plus de l'ébénisterie.
Cette inversion de valeur, où la mauvaise copie devient plus ambitieuse que l'original, me posait ironiquement en artiste de peu de talent ayant dépassé son maître.

Et le faux mobile géant de Calder, en 2016, tu l'as réalisé dans le même esprit ?

Dans ce projet, la reprise historique est venue plus tard dans le processus. Au départ, il y a une invitation du Voyage à Nantes à proposer une œuvre sur une place qui, à ce moment-là, sera occupée par un chantier. Avouons-le, c'est une sacrée concurrence. Alors, pour composer avec le réel plutôt que de le négliger, je suis parti du chantier et j'ai eu l'idée d'une grue qui ferait s'élever du sol une œuvre fictivement produite par les ouvriers. Ils auraient décidé de faire de l'art avec ce qu'il y a de disponible, les conteneurs en couleur dans lesquels ils auraient découpé comme dans du carton, des pièces de métal qui trainent, des câbles… L'œuvre s'appelle d'ailleurs *Temps étrangers* qui est le temps échappant à la productivité, considéré par les patrons comme étant perdu par les employés (différent du temps de pause, qui lui est comptabilisé). Mais quel type d'œuvres pouvaient-ils fabriquer ? Pas une œuvre de Julien Berthier car je n'existe pas pour eux. Dans cette fiction, il fallait qu'ils construisent quelque chose qui existe déjà, qui soit connu comme de l'art par tous et qui vaille la peine d'être suspendu par la grue au-dessus du public. D'où le motif du mobile de Calder qui est presque devenu une caricature de l'art. Cette œuvre est donc un collage de plusieurs choses, moi en tant qu'artiste invité, la fiction des ouvriers qui créent une œuvre, la référence à Calder, ce qui nous ramène, comme les *Monographies*, à la question de l'originalité. Références à d'autres artistes ou non, je crois qu'il convient de rester très modeste par rapport à ce qu'on croit inventer dans son propre travail.

Enfin, puisque notre point de départ était de relier en métro deux personnalités communistes, il nous faut parler de politique. Est-ce que tu es d'accord pour dire que, dans tes œuvres dans l'espace public, il y a une dimension politique, dans le sens où tu t'intéresses à ce qui appartient à la collectivité ou à ce qui est en commun ?

Avant j'en aurais beaucoup parlé… Je ne sais pas pourquoi mais aujourd'hui la notion d'un art politique sonne plus bizarrement qu'avant. Bien sûr, l'art que j'aime complexifie le réel plutôt qu'il ne le simplifie, et dans ce sens, faire de l'art c'est sans doute faire acte de résistance, mais je crois que très peu d'artistes sont activistes avec leur travail. En tout cas je ne pense pas en faire partie.
Après c'est vrai que, comme tu le dis, la chose publique m'intéresse et que travailler sur et avec l'espace public

7 rue des Alouettes, (avec Simon Boudvin), 2015, Technique mixte ; *Temps étrangers*, 2016, Conteneurs découpés, acier, grue, Photo Franck Tomps.

Tickets de métro Aller-Retour Charles Michels - Guy Moquet, 19 mars 2019 ; © *Julien Berthier*

(surtout sans commande publique) est une forme d'art qui s'engage directement dans ce réel dont tu parlais tout à l'heure. Je ne sais pas pourquoi je pense à ça, mais j'ai fait un workshop avec des ados et, quand on leur demande ce qu'est pour eux l'espace public, ils répondent le centre commercial, qui en réalité est évidemment un espace privé où il est par exemple interdit de tracter. Mais ils n'ont pas tort dans la mesure où c'est un espace où on peut se rencontrer et discuter. Leur réponse montre en tout cas la difficulté de savoir ce qui est ou pas un espace public. L'une de ses définitions est l'espace commun, celui entre les immeubles. Mais évidemment, c'est un peu plus compliqué que ça. On peut donc se demander à chaque instant ce qui est réellement public dans l'espace public, car c'est un environnement en partie privatisé, très contrôlé et saturé d'objets coercitifs soi-disant pensés pour notre bien- être par des techniciens. Je crois que je ne comprendrais d'ailleurs jamais qui a réussi à nous faire mettre autant de potelets dans les rues. C'est dingue ! Bref, la ville n'est pas un espace neutre qui attend qu'on y agisse. Est-ce qu'en tant qu'usager de la ville, on est juste consommateur ou est-ce qu'on peut être producteur ? Pour ma part, je ne veux pas être un usager fantôme. C'est plutôt ce type de questions qui m'intéresse actuellement. Ce n'est pas que je révoque la politique mais je refuse d'en faire un *statement*. J'essaie de créer des objets ambigus qui sont à la fois une proposition et sa critique et qui posent, en feignant l'ignorance, la question de pourquoi les choses sont comme elles sont.

[1] Quelques exceptions sont tout de même à noter telles que le film *L'Ellipse*, 1998, de Pierre Huyghe, la vidéo *Roundelay*, 2001-2002, de Ugo Rondinone, et *La Tour*, fiction de Thomas Clerc, in *Le Front de Seine*, 1959-2013, Paris, co-édité par les Éditions Alternatives et le Pavillon de l'Arsenal, 2013.

[2] *Les Monographies*, 2018, sont des objets-livres composés de morceaux découpés dans des monographies d'autres artistes formant, sur la tranche, le nom « Julien Berthier ».

[3] Ces sculptures de 2013-2014 sont réalisées d'encombrants vus dans des rues baptisées de noms propres. Ceux-ci sont reproduits à l'échelle de bustes, puis soclés sur des formes de bornes anti-stationnement.

[4] L'expression est citée dans la compilation d'aphorismes qui termine le catalogue de la rétrospective *Andy Warhol*, Centre Pompidou, 1990. Warhol y parle de son intérêt pour la télé et de son souhait de créer une émission qui s'appellerait « Rien de spécial » (tiré de *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, 1975). Drôle de coincidence.

[5] Le recueil s'intitule plus précisément *Nothing special*, Zürich, JRP/Editions, 2007.

entretien

Angelique Buisson

par Clare Mary Puyfoulhoux

RUPESTRE À MORT

Rupestre à mort, tirage au charbon, classeurs, archive.

Il faut comprendre, avoir été confronté à quelque chose qui n'est pas vraiment la grotte mais la rencontre avec ce troisième type qu'est la Préhistoire, un ensemble un peu chiant qu'on nous enseigne en sixième, avec les aurochs, les silex et les lances, qui tout à coup se déploie, titanesque entité capable de présenter des œuvres de plus de dix-mille ans et seulement un kilomètre d'écart (par exemple : Abri de Cap Blanc – Abri de Laussel). Il faut rire de ce qui en a été dit, se méfier, voir le trait comme ami, contemporain. Il suffit de regarder autour, l'engouement du début XXe, la poussière des années 90 (un mammouth articulé lutte depuis des années pour sortir du piège du Préhisto-Parc, il n'y arrivera pas)… les regards aujourd'hui n'interrogent plus seulement le mystère de cet être premier, de ses mains négatives : est devenue centrale la question de ce que l'arrivée sur la scène de ces fascinantes figures fit à la pensée moderne (voir Centre Pompidou, niveau 6, galerie 1, jusqu'au 16 septembre 2019).

Angélique Buisson s'intéresse aux perroquets qui parlent, qui disent ce qui reste d'une mémoire, qui ne sont pas des documents, pas non plus des zombies. Lors d'une résidence à proximité de la merveilleuse grotte de Pech Merle, on lui raconte qu'André Breton, auteur par exemple de *L'art Magique*[1], avait un jour de 1953, *« comme on trempe son doigt dans la confiture*[2] *»*, effacé la trompe d'un mammouth peint plus de vingt mille ans plus tôt.

Angélique Buisson : Il l'a effacée en pensant que c'était de la peinture fraîche, tellement le dessin donnait l'impression d'être à peine terminé. C'est vrai que la conservation est incroyable sous terre. André Breton s'est laissé prendre et il a effacé un dessin.

Clare Mary Puyfoulhoux : J'ai appris cette histoire par toi, Angélique, en cliquant, recliquant, rerecliquant… J'arrive sur ton site, sur cette histoire, et j'ai pensé que tu l'avais inventée, ce qui m'a totalement séduite.

L'œuvre Rupestre à mort *traite toutes ces informations : André Breton, figure, énorme, la grotte, inestimable, le doigt, la confiture, le plaisir, l'enfance, le mammouth, le fantasme, le souvenir, disparu, rare, sous forme de performance. Une reproduction, en charbon, du mammouth, un performeur, trois classeurs pour la totalité du procès : correspondance, coupures de presse, images.*

En fait c'est une fiction, c'est une anecdote devenue histoire. Je suis allée récupérer toutes les archives du procès, tous les témoignages écrits et j'en ai fait une performance théâtrale : une mise en scène du procès préhistorique et surréaliste, ça créait un enjeu temporel qui me plaisait. Un acteur lit une lettre écrite par Breton, rejoue le geste de curiosité et d'envoûtement d'André Breton dans la grotte.

André Breton, à son avocat : J'avais l'impression d'être un petit garçon qui mettait le doigt dans la confiture.

C'était vraiment comme quand on est enfant et qu'on a envie de lécher son doigt. Le tirage au charbon, il n'y a qu'un laboratoire en France qui fasse ça.

Dans le récit d'Angélique Buisson, d'après les photographies que l'on peut trouver sur son site, on sait que le performeur fait le geste de

Breton, en négatif, il prélève du charbon sur la reproduction du mammouth et vient en souiller le mur de la galerie, traînée de confiture, d'enfance ?

C'est 1953, le geste, et 1956 le procès, c'est ça ? Je trouvais ça fou parce qu'il me semble qu'à ce moment, on n'a pas encore conscience du drame qui est en train de se dérouler à Lascaux (altérations repérées dès 1955, fermeture de la grotte au public décidée en 1963 par André Malraux).

C'est vertigineux de penser à ces visiteurs d'autrefois avec les flashs de leurs appareils quand on voit la protection aujourd'hui. Tu ne peux toucher aucune paroi, nulle part. À Pech Merle, à cause de Breton, ils ont mis des filets, des barrières…

Aussi, c'est avec ce fait divers autour de Breton que tu fais entrer la question de la Préhistoire dans ta pratique. Et de manière assez intéressante, tu t'appuies sur le procès, donc sur la langue de la justice, celle qui essaie d'être la plus neutre possible.

Alors évidemment, je n'envisage pas la Préhistoire d'un point de vue historique, ou pour apprendre quelque chose. Je suis plutôt du côté de la spéculation dans mon travail. J'aime l'idée de mettre en faiblesse la vérité.

Ce qui marche très bien avec ce qu'est la Préhistoire : une discipline récente pour qualifier des choses qui existent et qui sont vues depuis toujours et dont il faut se demander comment, pourquoi, un jour il est possible de les reconnaître. Il suffit de regarder les histoires que ça suscite, celle de la découverte d'Altamira par une fillette de huit ans est fantastique, et qu'elle se termine par le « Mea culpa d'un sceptique » de Cartailhac en 1902, c'est magique ! Face aux productions préhistoriques, on s'autorise des spéculations sans limite, ce qu'on ne ferait pas pour des pratiques artistiques appartenant au champ de l'histoire.

D'ailleurs, Pech Merle ou Lascaux sont des grottes dont la découverte est aussi attribuée à des enfants. Après Pech Merle, j'ai fait une résidence à la Casa D'Oro, je dormais chez les propriétaires d'une grotte. Là j'ai fait des films, dont certains en super 8. J'ai aussi conçu un dispositif inspiré du mode de datation des grottes au carbone 14, utilisant une feuille de carbone pour dessiner, que j'ai ensuite roulée en parchemin puis scannée et dont j'ai tiré un film où l'image est perpétuellement fragmentée et mouvante.

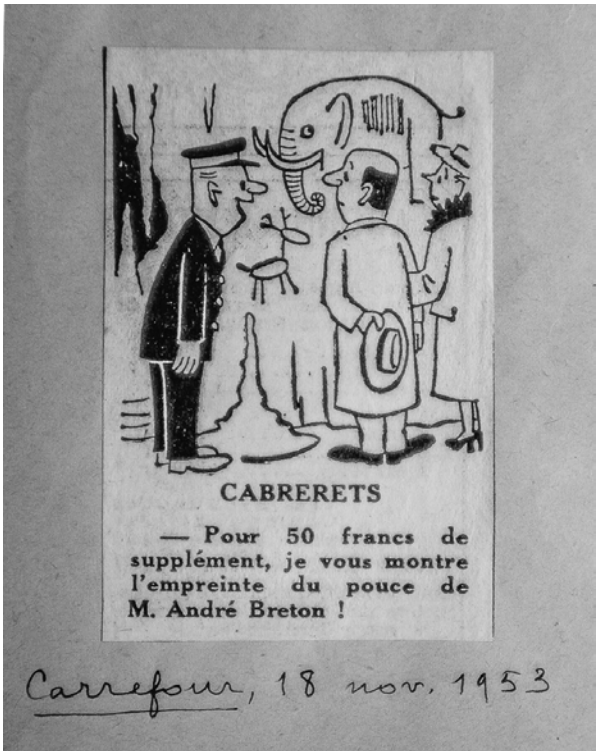
Ce qui fait tout à fait écho à la façon d'appréhender certaines figures, je pense aux Combarelles par exemple, où les gravures sont enchevêtrées sur les 600 mètres du boyau que l'on visite et indiscernables sans l'aide du petit laser que la guide utilise. Sans compter que, partout, les surfaces ne sont pas planes, et qu'elles peuvent se prêter à la lecture ou l'entraver, en fonction des grottes, des espaces, des types de signes…

Autre point qui rejoint ce que tu dis, ces figures dans les grottes dont on sait maintenant qu'elles ont été complètement transformées à un moment, d'auroch à cheval ou autre, ça fait un peu cadavre exquis. J'ai commencé à m'intéresser à la Préhistoire en 2014 et je crois que ce qui m'a le plus bouleversée, c'est le salon noir de Niaux.

À la fin de sa résidence à la Casa d'Oro, Angélique fera une exposition intitulée Cinéma Pariétal. Lors de l'entretien, nous parlons de la chance que nous avons eue d'avoir certains guides, que ce soit à Lascaux, à Pech Merle ou aux Combarelles, comment leur regard nous a nourries, incroyablement. De la chance ensuite, de croiser des amis visiteurs devenus guides. De la secte des préhistoriens. Nous évoquons notre rêve de nous introduire, chacune par nos moyens, plus avant dans ces groupes, d'avoir accès à ces grottes qui existent, hors des circuits touristiques et scientifiques. Aussi, nous croiserons nos bibliothèques, habitées toutes deux par : Les Combarelles *de Michel Jullien,* Pour une anthropologie des images *de Hans Belting,* Lascaux ou la naissance de l'art *de Georges Bataille, l'une lisant* Le temps sacré des Cavernes *de Gwenn Rigal tandis que l'autre prône* Astronautes de la préhistoire *de Peter Kolosimo. Forcément, à cause des zones d'ombre, l'*Allégorie de la caverne *est mentionnée.*

J'ai fait une expérience qui n'a pas bien marché, mais j'ai

Le Figaro, 17 nov. 1953, *Le Carrefour*, 18 nov. 1953.



essayé d'utiliser la grotte comme une camera obscura. J'avais tendu un grand tissu sur l'ouverture et mis un papier photo. La grotte, c'est pour moi la partie négative de la vie. Bientôt, je voudrais travailler sur la première représentation de la danse, c'est une gravure très rare[3] qui fait partie d'une collection privée.

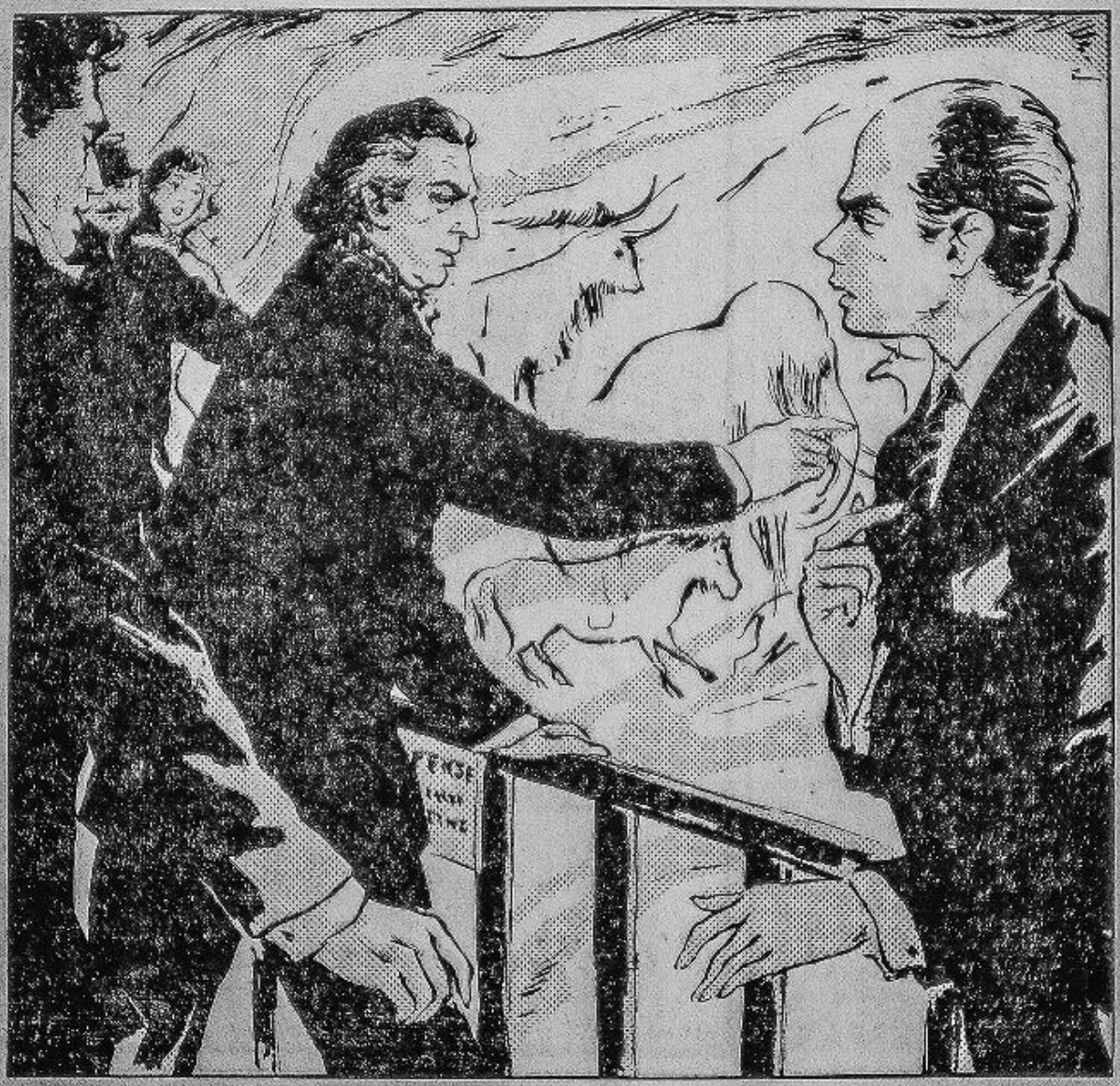
La pièce préhistorique la plus récente d'Angélique s'appelle La dent de Magda, *on pourrait la rebaptiser la part manquante. Elle est composée d'une grosse dent et d'une comédienne qui récite Mon nom est alors Magda. Vampires, transsubstantiation, mystère. L'origine de cette pièce remonte à la résidence de l'artiste à la Casa d'Oro. La guide de la grotte lui parle d'un squelette de femme, baptisée Magda et qui donne son nom à l'ère Magdalénienne, auquel manquent les dents. Un rêve plus tard, Angélique dessine, puis fait réaliser en impression 3D la dent qu'elle sait. La dent, en tant que document vivant, comportant toutes les données, genre, alimentation, santé…*

Il est nécessaire de mordre ou d'être mordu pour savoir.

Nous, tout ce qu'on sait, c'est qu'on reçoit.

Je pense avoir une histoire qui contredit la version du squelette, et qui part d'un lieu : l'abri de la Madeleine, situé dans le Périgord. Dans ma version, c'est un bison qui se lèche l'omoplate, une plaquette trouvée à proximité d'une sépulture qui vient par son style donner l'âge de Lascaux et le nom d'une période. Mais les histoires ne cessent de se contredire, de se réécrire, de s'effondrer sous nos pas. Et c'est ce qui nous attire.

Le pape du surréalisme traite d'épicier un député M. R. P. qui vantait un mammouth



FAUSSAIRE, épicier... », ces injures et d'autres plus riches, sonnaient, dimanche, comme la colère divine dans les profondeurs de la fameuse grotte de Cabrerets, dans le Lot. Pétrifié, le petit groupe de visiteurs qui jusqu'alors avait suivi pieusement les explications du guide, M. Bessac (également député M.R.P. du Lot), regardait avec étonnement la crinière blanche et léonine de l'étrange interrupteur. Celui-ci n'était autre que M. André Breton, poète, prophète et pape du Surréalisme.

C'est un admirable mammouth préhistorique, gravé dans la pierre, qui fut à l'origine de la querelle. M. Breton avait mis le doigt sur la queue du mammouth et M. Bessac le pria de l'ôter. M. Breton ne voulut rien savoir et, des injures, on en vint aux coups. La police arriva trop tard, mais M. Bessac a porté plainte pour « dégradation de monument historique ».

France-Dimanche, 10 août 1953, *Rupestre à mort*, tirage au charbon, classeurs, archive.

[1] Publié en 1957 à tirage limité, *L'Art magique* représentait aux yeux d'André Breton une histoire universelle de l'art, des origines préhistoriques jusqu'à nos jours – mais une histoire de l'art revisitée de fond en comble par le regard et la pensée surréalistes. Contribuent par des essais des écrivains majeurs de l'époque : Martin Heidegger, Benjamin Péret, Julien Gracq, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Roger Caillois, Jean Paulhan, André Malraux, Pierre Klossowski, André Pieyre de Mandiargues, Alain Jouffroy, Michel Butor, René Magritte, Octavio Paz, Claude Lévi-Strauss…

[2] Angélique Buisson citant André Breton.

[3] Humains gravés sur une plaquette, grotte de La Marche (Vienne, Magdalénien).

entretien

Alice Guittard

par Mathilda Portoghese

CORRESPONDANTES

Tombe de Serge de Diaghilev, cimetière San Michele de Venise.

Le vendredi 22 février 2019

Aujourd'hui, j'ai reçu par la poste une enveloppe vert amande. Je l'ai ouverte avec mes gros ciseaux argentés. Dedans, des fleurs séchées et une phrase à l'encre couleur cuivre imprimée sur un rectangle cartonné :
« Comme je suis solaire, l'hiver est dangereux pour moi ».
C'est justement le jour que le soleil a choisi pour repointer sa face incandescente. Au dos, un polaroid avec en dessous de l'image un morceau de papier scotché et encore quelques mots. On dirait une réplique de théâtre découpée dans un livre. Le personnage, Alice, y prend la parole.

Le jeudi 28 février 2019

Ma chère Alice,

Avec cette phrase, mi-impérieuse, mi-apaisante, tu as attisé tout l'inverse, et peut-être le sais-tu bien, peut-être était-ce ton intention depuis le début ?
« Pas de provocation, voulez-vous ? ».
Provoquer ma chère Alice, c'est pousser, par un défi lancé, par des outrances d'attitude ou de langage, à une action et au (res-)sentiment. Tes mots, tes pierres et tes corps sont comme cette technique picturale qui accentue les renflements, les bosses, les dépressions, les bourrelets, les muscles, les hanches et les seins. La provocation, de là où elle se tient, ressemble fort au mécanisme principal de ton travail d'artiste.

On t'a beaucoup connu comme la jeune femme qui fait parler les pierres, mais récemment je te vois investir de nouveaux médiums, toujours dans la continuité sentimentale des sujets et pratiques qui te sont chers, tels que l'écriture, sur le fil de la fiction et de la réalité. Je pense d'abord à tes émulsions photosensibles, qui font la transition entre ta période marbre, et ta série *In ruins* effectuée lors d'une résidence sur un site archéologique en Italie où, empêchée de glaner des pierres, tu as travaillé avec des déchets et des rebuts métalliques rouillés. En somme, des ruines contemporaines. Dans ces travaux, on y voit beaucoup de corps raconter leurs histoires.

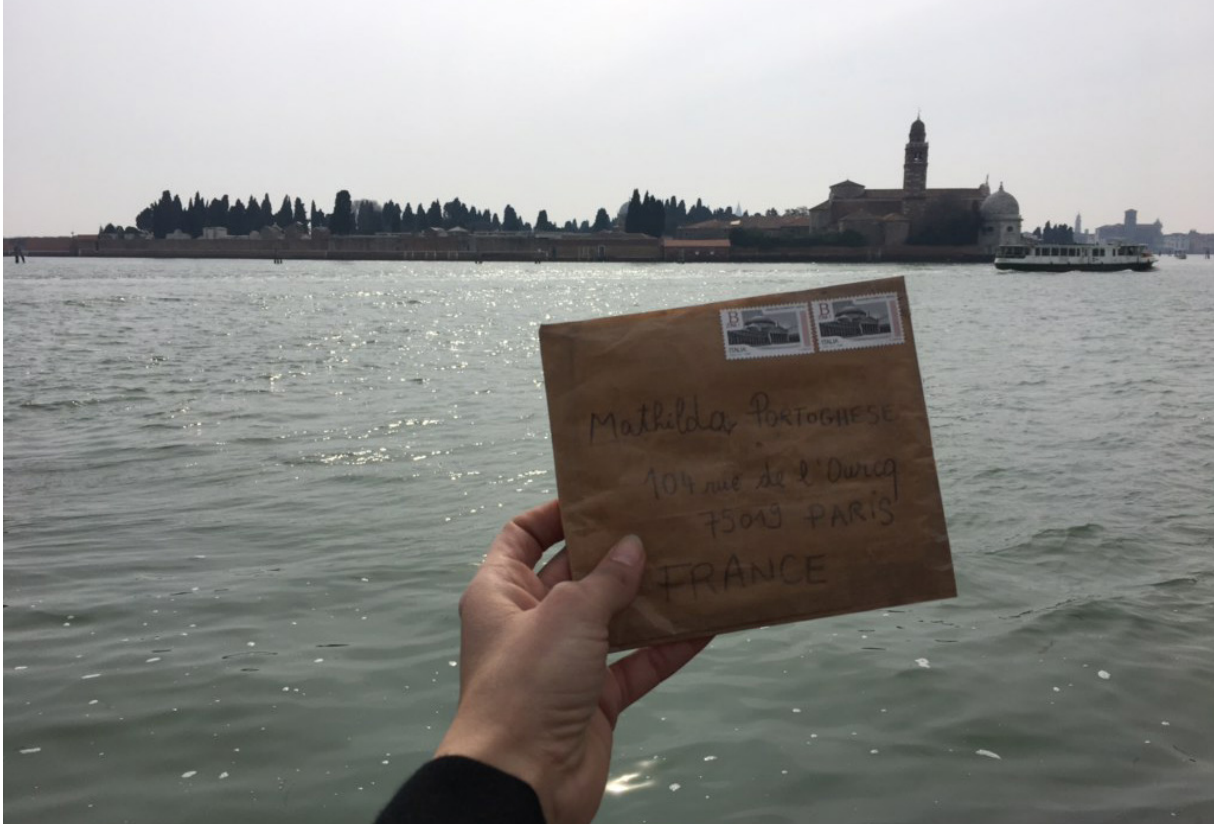
Quand ce ne sont pas les récits des autres, ce sont les aventures d'Alice à la première personne. Tu installes une distance zéro entre ta vie et nous, comme la fois où Alberto t'offre ce miroir que tu brises en douze morceaux. Faux mouvement, acte manqué ou provocation du sort ? Alors tu brodes « Pourtant, ce n'est pas le moment de s'attendrir » sur un mouchoir hydrophobe, comme pour ne jamais te consoler de ces sept années de malheur amoureux qui t'attendent.

Ou comme la fois où tu dis adieu à ton ami Elliott par le biais d'une sobre cérémonie où nous sommes conviés. Dans l'obscurité où Elliott repose, il y a ces cierges que l'on allume pour éclairer une dernière fois ses traits imprimés sur la surface de la pierre. C'était *Atrocement réel*.

Romance, romancée, romantisme, romantique. Autant de mots cousins qui jalonnent tes formes et tes pratiques. De preuve en preuve, je te vois forger le faux pour raconter le vrai. Une fois tu m'as parlé d'André Breton et de sa phrase selon laquelle la littérature est l'un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Sachant qu'il n'y a pas de destination indolore, mais où cherches-tu à te rendre Alice ?
Je t'embrasse Alice !

Mathilda

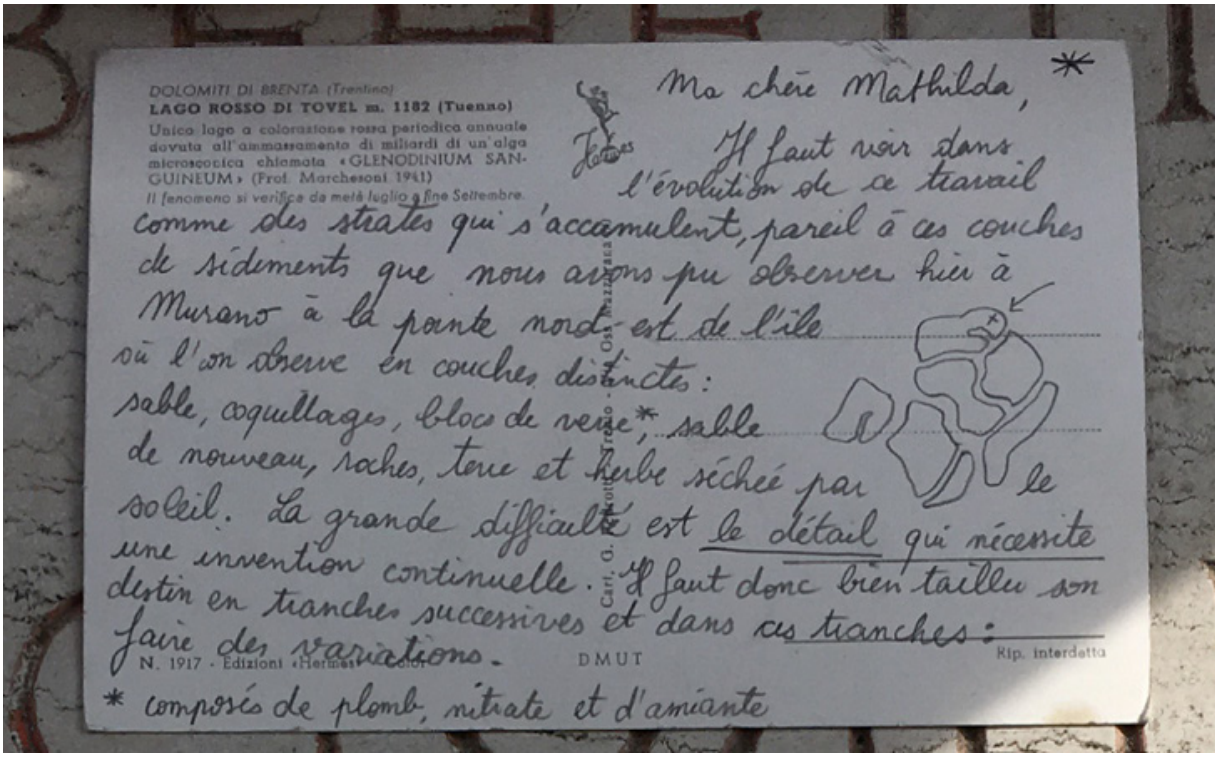
Quand Alice m'écrit depuis Venise



Le mercredi 20 mars 2019

Dans la boîte aux lettres, cette fois-ci je reçois un petit paquet carré en kraft. Je fais attention de ne pas détruire le papier et je fais bien car, en le dépliant complètement, des lettres majuscules apparaissent, comme décalquées. C'est un cachet postal italien. J'imagine ce qu'a bien pu contenir ce sachet*. Peut-être un bon morceau de pain, ou tout simplement les quatre cartes postales jaunies par le temps que je trouve dedans. La première est un peu bizarre et sale. Elle est épaissie par une fleur séchée capturée dans un rond de plastique que j'ai pris pour la trinacria sicilienne. La deuxième est un paysage de Sardaigne, le Scogliere del golfo. La troisième, un lac qui aurait la propriété de devenir rose une fois par an, le Lago di Tovel, et la quatrième, est une statue d'Achilleion à Corfou.

*Je sais désormais que ce sachet contenait des frolles, des petits biscuits italiens.



DOLOMITI DI BRENTA (Trentino)
LAGO ROSSO DI TOVEL m. 1182 (Tuenno)
Unico lago a colorazione rossa periodica annuale dovuta all'ammassamento di miliardi di un'alga microscopica chiamata «GLENODINIUM SANGUINEUM» (Prof. Marchesoni 1941)
Il fenomeno si verifica da metà luglio a fine Settembre.

Carl. G. Rotelli Trento - Osi Mazzucchelli

N. 1917 - Edizioni «Hermes» Color.

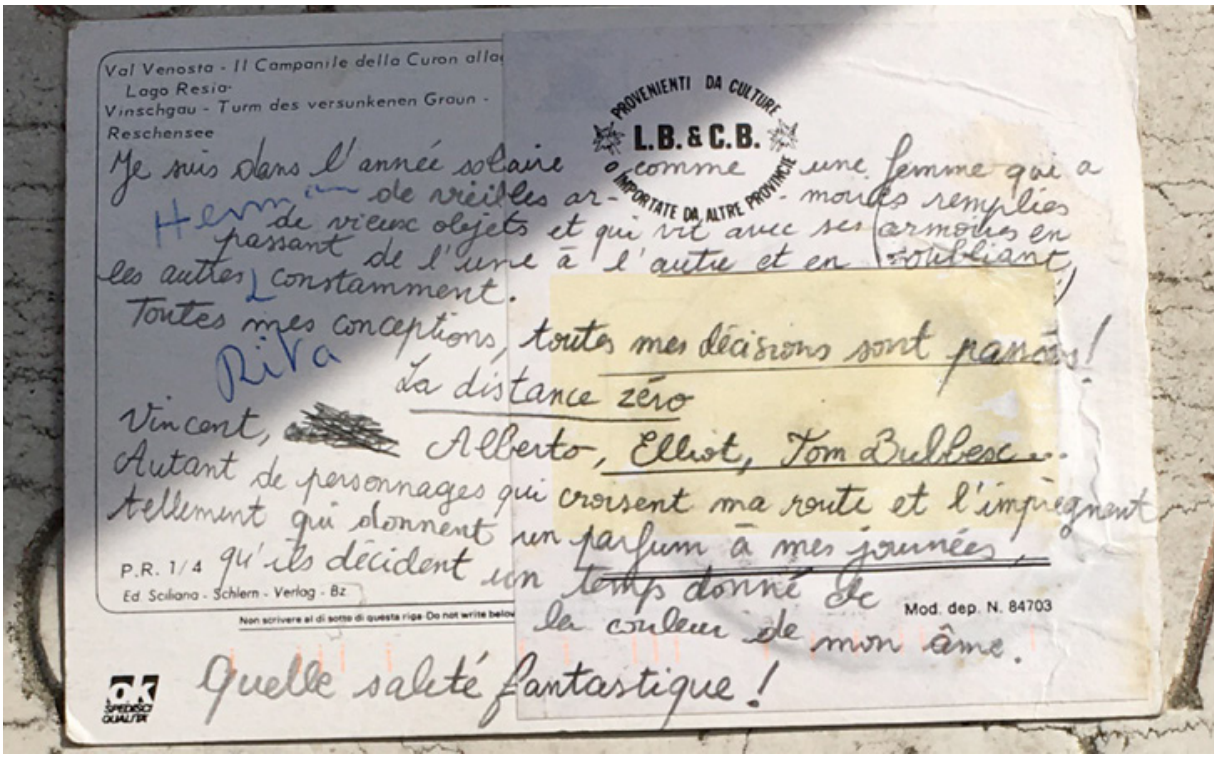
DMUT

Rip. interdetta

Ma chère Mathilda, *

Il faut voir dans l'évolution de ce travail comme des strates qui s'accamulent, pareil à ces couches de sédiments que nous avons pu observer hier à Murano à la pointe nord-est de l'île où l'on observe en couches distinctes : sable, coquillages, blocs de verre*, sable de nouveau, racines, terre et herbe séchée par le soleil. La grande difficulté est le détail qui nécessite une invention continuelle. Il faut donc bien tailler son destin en tranches successives et dans ces tranches : faire des variations.

* composés de plomb, nitrate et d'amiante



Val Venosta - Il Campanile della Curon alla Lago Resia
Vinschgau - Turm des versunkenen Graun - Reschensee

P.R. 1/4
Ed. Sciliano - Schlern - Verlag - Bz

Non scrivere al di sotto di questa riga Do not write below

PROVENIENTI DA CULTURE IMPORTATE DA ALTRE PROVINCE
L.B. & C.B.

Mod. dep. N. 84703

Je suis dans l'année solaire comme une femme qui a de vieilles armoires remplies de vieux objets et qui vit avec ses armoires en passant de l'une à l'autre et en oubliant les autres constamment.

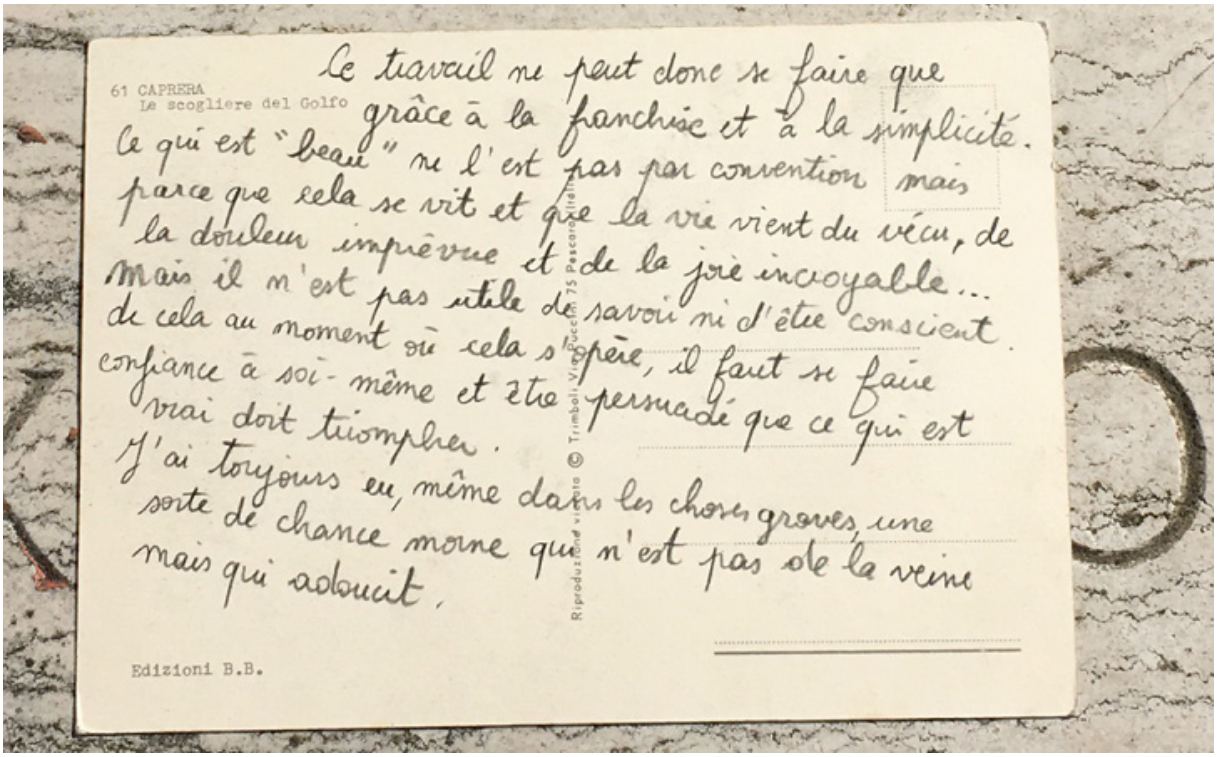
Toutes mes conceptions, toutes mes décisions sont passées !

La distance zéro

Vincent, Alberto, Elliot, Tom Bulbec...

Autant de personnages qui croisent ma route et l'imprègnent tellement qu'ils donnent un parfum à mes journées, qu'ils décident un temps donné de la couleur de mon âme.

Quelle saleté fantastique !

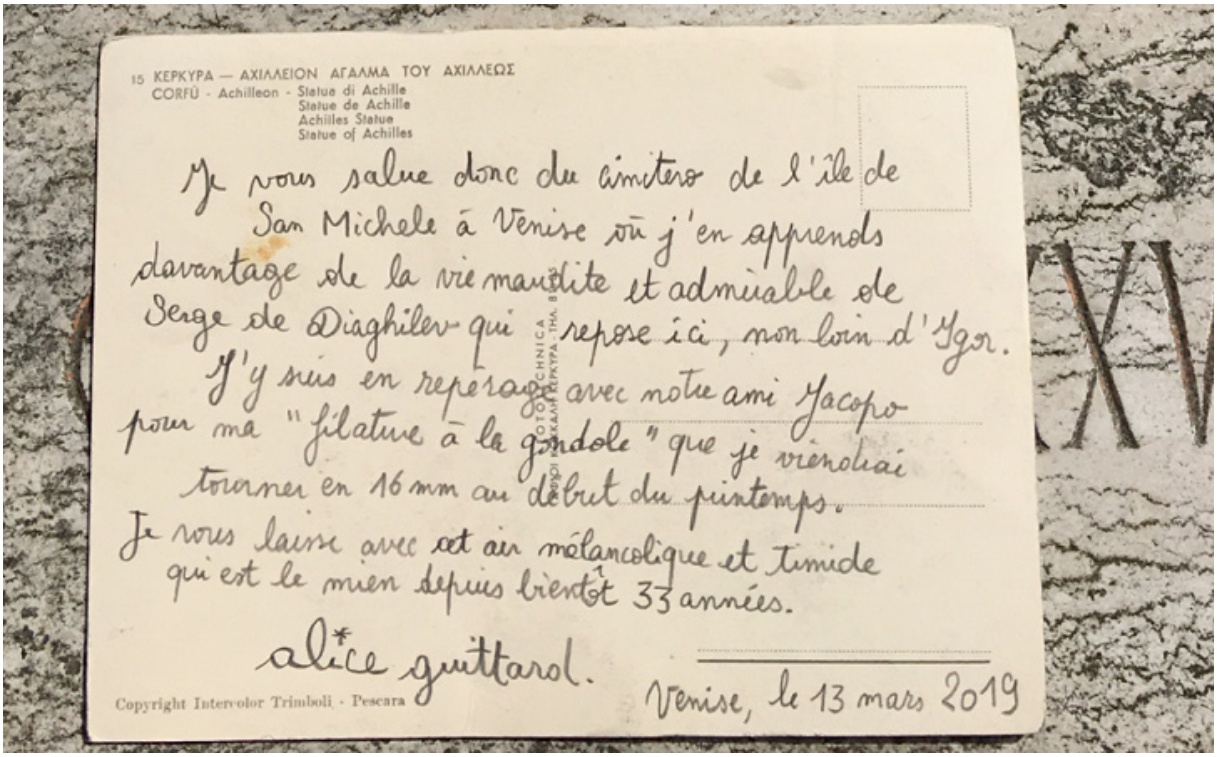


61 CAPRERA
Le scogliere del Golfo

Le travail ne peut donc se faire que grâce à la franchise et à la simplicité. Ce qui est "beau" ne l'est pas par convention mais parce que cela se vit et que la vie vient du vécu, de la douleur imprévue et de la joie incroyable... Mais il n'est pas utile de savoir ni d'être conscient de cela au moment où cela s'opère, il faut se faire confiance à soi-même et être persuadé que ce qui est vrai doit triompher.
J'ai toujours eu, même dans les choses graves, une sorte de chance morne qui n'est pas de la veine mais qui adoucit.

Riproduzione vietata © Trimboli Viaggecim 75 Pescara

Edizioni B.B.



15 ΚΕΡΚΥΡΑ — ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ ΑΓΑΛΜΑ ΤΟΥ ΑΧΙΛΛΕΩΣ
CORFÙ - Achilleon - Statue di Achille
Statue de Achille
Achilles Statue
Statue of Achilles

Je vous salue donc du cimitero de l'île de San Michele à Venise où j'en apprends davantage de la vie maudite et admirable de Serge de Diaghilev qui repose ici, non loin d'Igor.
J'y suis en repérage avec notre ami Jacopo pour ma "filature à la gondole" que je viendrai tourner en 16 mm au début du printemps.
Je vous laisse avec cet air mélancolique et timide qui est le mien depuis bientôt 33 années.

alice guittard.

Venise, le 13 mars 2019

Copyright Intervolor Trimboli - Pescara

FOTOTECHNICA
ΕΚΔΟΣΙΣ ΚΑΛΛΙΓΑΣ ΚΕΡΚΥΡΑ - THA. 8[illegible]

(Tendresse tu prodigueras selon ton coeur directement), 2018, marbre, feuilles d'or 24 carats

Le lundi 25 mars 2019

Ma chère Alice,

Merci pour ces belles cartes vintages, elles vont rejoindre ma collection. Embrasse Serge de ma part en retour. Avec sa peau fragile, j'espère qu'il ne prend pas trop le soleil, et si c'est le cas, qu'il mette de la crème.
Vous à Venise ! C'est comme monter là-haut, un pléonasme. Tu me dis que tu y prépares une filature à la gondole tournée au 16 mm, c'est très intriguant… Pourrait-on en savoir plus ?
« Alice Guittard, ** rue N****, Montmartre ».
Actuellement résidente à la Cité des arts comme ton adresse l'indique, partagerais-tu avec moi les sujets actuels de tes préoccupations artistiques ?

Devine à qui j'ai repensé récemment ? À la voisine, Dalida et à sa poitrine porte-bonheur. À notre projet sur la tendresse. Je réalise que depuis ces deux œufs en marbre dorés à la feuille que les gens étaient invités à caresser, ton travail a, peu à peu, basculé vers moins de contemplation et plus de polysensualité. Avec la performance que tu as présentée à la Fondation Emerige *Mais je sais aussi que les panoramas infinis ne sont point favorables au recueillement*, tu sembles solliciter la vue, alors que finalement c'est un paysage de peaux qui s'active. Une fois encore le contact charnel ressemblait dans ton travail à un refuge fidèle.

En parlant de contact, de proximité, une pensée me traverse l'esprit. Dans ma précédente lettre j'évoquais la distance zéro, comme l'instrument primordial de ta mythologie personnelle. J'ai remarqué que cette non mise à distance était autant conceptuelle que physique, notamment dans ton rapport aux choses. Plutôt que de prendre en photo les matériaux, les objets, les tissus, les polaroïds, etc, tu les poses directement sur le scanner, ce qui fatalement annule la distance et donne cet effet si particulier, un effet de relief et de texture aplanie.

Plus haut tu me parles du détail, et de son importance quant au renouvellement créateur. Pour moi le détail dans ton œuvre c'est un coin de narration, une effluve de TV réalité, et une pincée d'épaisseur. L'épaisseur littéraire, l'épaisseur philosophique, l'épaisseur psychanalytique, c'est ce qui ajoute un supplément d'âme et de consistance à ton travail. As-tu des maîtres ou des maîtresses à penser qui te guident dans tes réflexions artistiques ?

Sur cette question, je te laisse car je dois retrouver Vanessa dans trente minutes.

Je t'embrasse sur les deux joues,
Mathilda

Filature à la gondole, 2019, film 16 mm noir et blanc, 11'45''.

Je sais qu'Alice est repartie à Venise, j'attends avec une grande impatience sa réponse qui tarde à arriver.

Puis, ce dimanche soir, enfin…

Finalement, dans cette correspondance, elle aura évité le format de la lettre jusqu'au bout (note à moi-même : ne pas oublier de lui demander si c'est intentionnel, et si elle répond que oui, douter quand même).

Ma chère Alice, ce fût un plaisir partagé que d'échanger ces quelques pensées avec toi.

À très vite, je le sais,

Mathilda

Le dimanche 7 avril 2019

Ce qui est réel est absolu et ce qui est absolu est inexplicable ?

Avec cette phrase cachée dans ta précédente lettre, voilà que tu animes toute ma curiosité…

Mon premier film « Filature à la gondole » a pour point de départ le récit de Marco Polo, et plus précisément son célèbre ouvrage *Le devisement du monde*, appelé aussi *Le livre des merveilles* et toutes les légendes qui l'entourent. Le texte original, probablement écrit en 1298 en ancien français, ne nous est pas parvenu, mais de nombreuses transcriptions circulèrent au Moyen Âge, qui peuvent nous donner une idée assez claire de sa forme et de son contenu. Il faut d'abord noter que l'explorateur fût d'une grande discrétion en Chine, pays dans lequel il aurait séjourné plus de dix-sept ans aux côtés de Kubilai Khan. « Une discrétion telle que les archives impériales, pourtant très complètes, ne portent aucune trace de son passage, alors même qu'il dit y avoir été chargé de fonctions importantes » (Extraits de ***Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*** ?, Pierre Bayard, Les éditions de Minuit, 2012).

Tout aussi étonnantes sont certaines lacunes de son récit qui ne mentionnent pas certaines traditions comme la cérémonie du thé, les pieds bandés des Chinoises, ou encore la particularité de l'alphabet, les idéogrammes et même la grande muraille de Chine, qui s'étend pourtant sur plusieurs milliers de kilomètres.

Toutes ces invraisemblances m'ont conduite à émettre des doutes sur la réelle présence de Marco Polo en Chine, et je rejoins la théorie de la sinologue Frances Wood qui en vient à contester la grande majorité des voyages de Marco Polo, avançant l'hypothèse qu'il n'aurait pas, en réalité, dépassé Constantinople, où sa famille avait un comptoir par lequel transitaient de nombreux voyageurs susceptibles, par leurs récits, d'alimenter sa rêverie. Les récits de Marco Polo rappellent la part de fiction qui s'attache à tous récits de voyage, ils posent alors la question de la limite entre voyage et non-voyage.

Peut-être que Marco Polo n'aurait alors jamais quitté Venise…

Je me suis donc rendue a plusieurs reprises dans cette « Reine de l'Adriatique » et j'ai récolté divers récits de locaux comme l'existence d'un légendaire courant qui permet de naviguer sans ramer une seule fois, la présence peu connue d'un canal secret vers Il Rio del Duca, le sentiment de retomber en enfance à cause de la perception basse de l'architecture, des bâtiments pensés pour une vue de recul, mais pourtant impossible.

Le film « Filature à la gondole » propose une enquête qui est à la fois une introspection mentale, mêlée à une observation architecturale qui nous apporte des indices au fur et à mesure de la dérive. Le personnage central, investigateur du néant en voix off, établit une réflexion d'une voix singulière, oscillant entre murmure et provocation, soliloque et confidence, pluralité dialogique des figures du drame sur le silence de l'image qui défile.

Par cette dérive, l'on ne peut obtenir une image stable

Filature à la gondole, 2019, film 16 mm noir et blanc, 11'45''.

du mouvement, l'image ne peut jamais prendre, rejetant toujours la formation de la dernière image possible : celle de « celui-qui-essaie-des-directions-différentes-avant-de-trouver-sa-voix-définitive » ; cela rejoint le propos de l'inconnue qui n'a jamais cessé de me manquer, il n'y a pas de dernière image possible, et c'est donc la finalité de ce film, qui est tourné en pellicule 16 mm noir et blanc et projeté en boucle à ICIVENICE durant la 58e Biennale de Venise en 2019.

Autre préoccupation qui anime mes journées dans le jardin de la Cité des arts Montmartre, est la vie de notre reine de France déchue, Marie-Antoinette. Je prépare une exposition au Musée des Arts Décoratifs de La Havane dans le cadre du mois de la France à Cuba. « Noli me tangere » sera donc ma deuxième exposition personnelle.

Dalida, Marie-Antoinette, autant de figures de femmes aux destins tragiques, qu'y verrais-tu, toi, de ton œil curieux ? En dialogue avec ce regard spécifique du commissaire d'exposition Gustavo Lopez et Olivier Perpoint, Ideatore d'ICI International Cultural Institute, je propose une installation qui comporte un labyrtinthe de grands panneaux de soie imprimée, une série de jarres tétons/bols seins en référence à ceux livrés en 1788 par la manufacture de Sèvres pour la laiterie du Château de Rambouillet, des larmes de marbre, et en miroir de Murano en référence à la chapelle expiatoire de la conciergerie dont les murs sont entièrement peints de faux marbre noir recouvert de larmes d'argent et une sculpture en lien avec la célèbre citation attribuée à la Reine : » S'ils n'ont pas de pain, qu'il mange de la brioche ! », peu connue hors des frontières de l'hexagone.

Ce fut un plaisir d'échanger avec toi, Mathilda, ci parliamo presto !

Alice

Ce fut un plaisir d'échanger avec toi Mathilda,

ci parliamo presto !

alice*

entretien

Clarisse Hahn & Laura Henno

par Marion Zilio

POLITIQUE DES SURVIVANTS

Laura Henno, *Smogi*, Mayotte, 2018, série Djo, photographie, 2018.

Entretien visible dans son intégralité sur youtube : ici

Un après-midi d'hiver, nous nous sommes retrouvées toutes les trois dans l'atelier de Clarisse Hahn, en compagnie de Punkito, le petit chien mexicain de Laura Henno. Au cours d'une conversation-fleuve, visible sur la page YouTube de la Revue Possible, nous avons évoqué différents aspects de la pratique des deux artistes, de leur mode opératoire à la réception de leurs œuvres. Il fut question du désir de se mettre en mouvement plus que de produire des images en mouvement, d'effectuer des pas de côté, de cinéma du réel et de réalisme magique, du fait de naviguer entre deux milieux : celui de l'art contemporain et des festivals. Mais aussi de conscience politique, d'engagement, ou encore d'appropriation culturelle, de femmes et de sorcières…

Marion Zilio : En filigrane de cette conversation sont apparues des idées sur lesquelles nous pourrions à présent revenir. L'une d'elles concerne le principe de survie qui se trouve au fondement de votre travail. Du rapport aux personnages à celui des environnements qui les accueillent, il s'agit souvent d'adaptation, de faire corps avec des rythmes ou des territoires parfois hostiles ou en situation de crise. Comment s'installe cette « pragmatique de la survie » dans vos œuvres, par laquelle vous vous êtes vous-mêmes mises en mouvement ?

Clarisse Hahn : Je m'intéresse en effet à des territoires en crise, là où des tensions s'installent dans la durée. Par exemple, ce village kurde que j'ai filmé dans *Kurdish Lover* : les habitants vivent sur une zone en guerre depuis leur naissance, cette situation extrême devient leur quotidien, le point de départ à partir duquel ils doivent organiser une vie. Je m'intéresse aussi à des conditions extrêmes du corps, comme lorsque j'ai filmé *Karima*, dont le personnage principal est une amie dominatrice qui, par sa pratique du sadomasochisme, pousse en permanence des gens aux limites de la douleur et du plaisir. Dès lors que l'on filme quelqu'un pendant une année, ces situations finissent par se transformer en événements qui sont intégrés dans la quotidienneté, voire la banalité. De même, ma présence et celle de la caméra deviennent, au bout d'un certain temps, des éléments habituels pour la personne que je filme. C'est à partir du moment où l'on a évacué tout sentiment d'étrangeté ou d'exceptionnalité face à ces situations limites, et que l'on peut se concentrer sur les relations humaines, les échanges de regards et de gestes que cela devient intéressant. C'est pour cela que j'éprouve le besoin de m'immerger longtemps et complètement dans le quotidien des personnes que je filme.

Laura Henno : Cette notion de survie traverse également toute ma recherche depuis 10 ans. Elle s'est d'abord manifestée par l'invisibilité des corps dans les grands parcs urbains de Rome, je me suis alors focalisée sur la façon dont les migrants clandestins ont dû se réfugier dans les espaces naturels en lisière de la ville pour survivre. Beaucoup ont développé des stratégies de camouflage dans les fourrés en faisant corps avec ces environnements. Mes recherches dans l'île de la Réunion m'ont amenées, dans un deuxième temps, à un rapprochement entre le marronnage historique de l'île et ces stratégies d'invisibilité migratoire (cf. *La cinquième île*). Que ce soit à Calais, Mayotte ou au Maroc, l'espace naturel est redevenu un refuge, un territoire où des résistances s'opèrent. Cela fait par ailleurs écho à l'imaginaire de la forêt qui a toujours été considérée comme un lieu où disparaître, ou bien l'endroit où l'on expédiait les « indésirables » : les malades, les sorcières, les étrangers, les hors-la-loi, etc. À Mayotte, la bande des

Boucheman que je filme depuis 3 ans (*Ce Ouryao !*), s'est créée son propre système de survie. Ils vivent sur une plage et ne se déplacent qu'à la faveur de la nuit le long du rivage avec leurs chiens. Dans leur capacité à réinventer d'autres façons de vivre, les *Boucheman* rejouent une forme de résistance maronne.
Mais d'autres stratégies ont vu le jour. Les Mineurs Étrangers Isolés avec qui j'ai réalisé *Missing Stories* se sont, eux, emparés de la fiction, dans l'obligation de devenir autre. Sur les conseils des passeurs, ils modifient leur histoire, se créent un personnage, incarnent un autre récit qui correspondrait mieux aux critères d'accueil de l'Europe.

À plusieurs reprises, vous avez précisé en quoi l'appareil est une extension de soi qui permet une interaction plus fluide avec l'environnement et les personnes qui l'habitent. Son utilisation n'est pas simplement un outil qui témoigne ou archive, mais plutôt un opérateur, une manière de faire mentir la logique des représentations en nous proposant un autre langage, d'autres récits. Vos œuvres se situent, en cela, à la frontière de plusieurs sphères. Comment s'articulent les glissements entre document et fiction ?

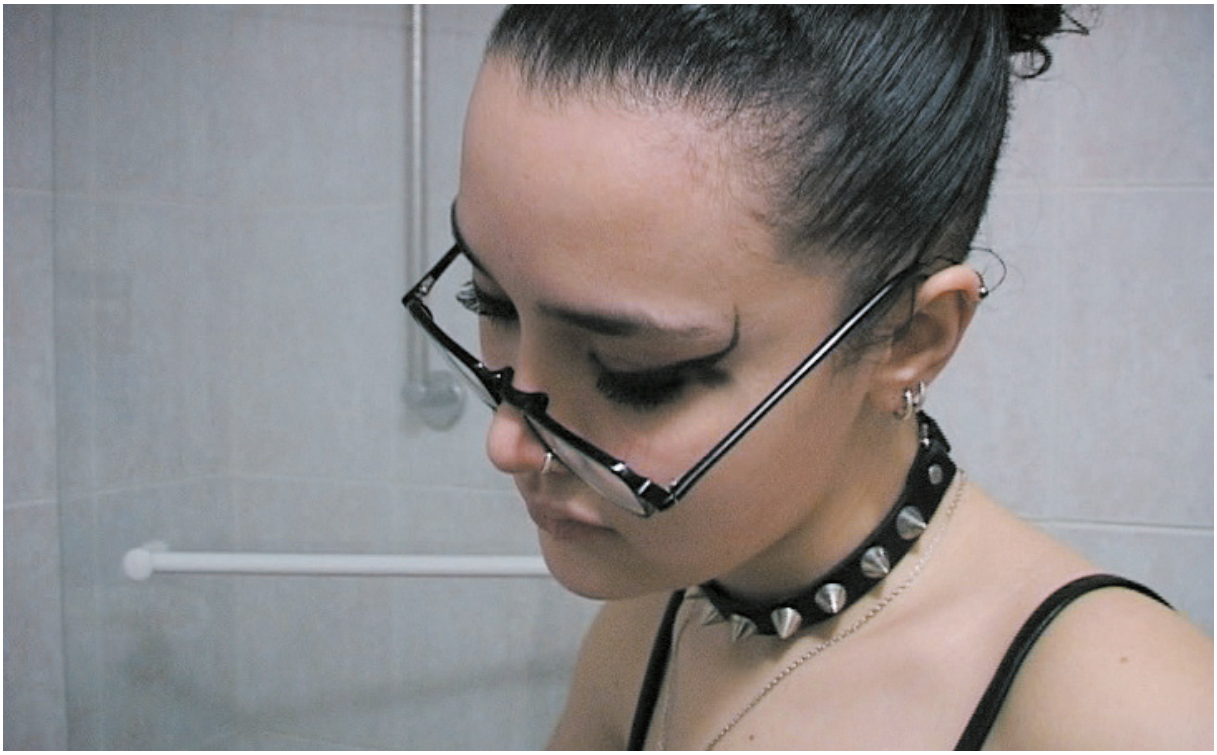
CH : Quand je suis dans des situations tendues, gênantes ou extrêmes, la caméra est en effet une prothèse qui me projette dans l'événement et m'en extrait en même temps. Je peux regarder le réel de manière plus intense, car je suis protégée par l'appareil, concentrée. Dans l'installation ***Rituels***, je confronte 5 écrans, 5 situations de crises calculées et gérées par la société : des rituels de transe chez les Indiens du Chiapas, au Mexique, et chez les Kurdes Alévis en Turquie, que je présente avec des émeutes filmées lors d'une manifestation interdite à Paris, et une séance d'hypnose à l'occasion d'une soirée SM. Se pose alors une question : la transe est-elle réelle ou bien est-ce une comédie jouée pour les autres ? La réponse est les deux à la fois. La personne souhaite tomber dans cet état de transe, elle sait comment l'atteindre et elle sait que le groupe, les chants, la voix du guide religieux vont soutenir sa transe. Il en est de même pour la séance d'hypnose et pour le déchaînement de violence collective lors des émeutes. C'est à ce moment de télescopage que l'on décolle du réel et que la fiction apparaît, avec l'accord et le désir des personnes filmées.

LH : La caméra m'a aussi permis d'investir des champs que je n'avais pas envisagés auparavant. Jusqu'en 2015 je faisais essentiellement de la photographie à la chambre. Mes images étaient très scénarisées et dans une certaine fixité. Le fait de travailler avec des passeurs aux Comores m'a poussé à utiliser un médium non seulement plus souple comme la caméra mais qui me permettait surtout de m'adapter au réel. Il s'agissait pour moi de capter l'instant présent au lieu de l'anticiper ou d'inventer une synthèse que je pensais plus juste. Ma rencontre avec Patron et Ben fut décisive ; il fallait réagir dans l'instant. Cet usage de la caméra m'a permis de filmer de nuit pour coller avec l'illégalité des événements que je filmais, notamment les passeurs et la bande de jeunes clandestins, les Boucheman. J'ai trouvé une écriture nocturne dans laquelle je suis à l'aise et qui restitue selon moi l'opacité des situations que vivent ceux que je filme. Elle me permet de transposer le réel vers une dimension fictionnelle qui s'accorde avec les histoires dont je suis témoin. Sans occulter la réalité âpre de mes protagonistes, cet aspect fictionnel me permet de révéler un accès différent au réel. Il figure pour moi un moyen parallèle d'ancrer le spectateur.

En commençant la conversation sur votre manière de revisiter le genre du portrait, il est apparu que vous ne visiez jamais la frontalité, mais plutôt son dépassement, comme s'il s'agissait de déconstruire les codes et les préjugés pour recouvrer des singularités derrière des faciès. De sorte que vous ménagez des zones critiques intermédiaires, dans lesquelles les jugements et la morale n'ont plus cours. Pourquoi est-il, selon vous, nécessaire d'estomper toute posture critique ?

CH : Je cherche à créer des œuvres dont les problématiques sont suffisamment ouvertes pour que le spectateur soit amené à questionner son propre positionnement relativement aux personnes que je filme et par rapport à ce qu'elles peuvent représenter dans le monde où il vit.
Dans *Mescaline*, je filme des personnages qui se regardent sans se comprendre, parce qu'ils ne savent pas à travers quel filtre l'autre les appréhende. De cette incompréhension mutuelle dérive la violence. Agathe et Mehdi, deux voyageurs européens, débarquent dans le désert Wirikuta pour pratiquer le tourisme mystique du peyotl, en consommant un cactus hallucinogène sacré pour les Indiens huitcholes. Les villageois mexicains

Clarisse Hahn, *Karima*, documentaire, 2003 - vidéo couleur 4/3 - 98 min.
Dessous : Laura Henno, *Ge ouryao! Pourquoi t'as peur !*, Mayotte, 2018, série *Ge ouryao!*, photographie, 2018.



Laura Henno, *Dalva*, 2009, 40 x 60 cm, C-print, série *Summer Crossing*, photographie, 2001-2011; (suiv.) Clarisse Hahn, *Boyzone Mexico*.

regardent ces touristes suffisamment riches pour s'offrir des vacances sur leur territoire aride et pauvre. Ils voient passer dans les ruelles de leur village ces Européens sous substance, euphoriques et hallucinés. Agathe et Mehdi ne se rendent pas compte à quel point leurs actes maladroits viennent bouleverser la vie des habitants du désert. Le film se termine par un gros plan sur le visage d'Agathe qui, après avoir subi un choc violent, se clive, perd le contact avec ses propres émotions.

LH : Pour moi il s'agit avant tout d'élargir la réflexion. Toutes les situations auxquelles j'ai affaire sont bien plus complexes qu'il n'y paraît et ce sont ces ambiguïtés qui m'intéressent. Je m'abstiens de poser un point de vue moralisateur, mais j'essaie de comprendre ce qui a mené un pêcheur comorien à devenir passeur et à utiliser un enfant pour conduire ses bateaux. Je suspends tout jugement quand je filme, car je tends à restituer au mieux la réalité à laquelle je me confronte, tout en prenant soin de déplacer le regard et de bousculer les a priori.
Pour Outremonde, cela été très difficile de trouver mes marques, tant le lieu avait été photographié et filmé. Quand une iconographie existe déjà sur un territoire ou un événement avant que je l'aborde, il n'est pas simple de s'en défaire. Slab City, qui est au cœur de ce projet, souffre justement d'une représentation répétitive d'un lieu dantesque, extravagant et trash. C'est en effet l'une des réalités de ce lieu, mais si l'on prend le temps d'y vivre, de rencontrer les gens, d'y revenir, alors on trouve la manière qui nous correspond d'aborder les choses. Pour ma part, je recherche un équilibre entre des situations abruptes et des individus porteurs d'une forme de grandeur, comme une façon de recouvrer l'humain dans toute sa complexité.

L'idée que nous serions submergés par un flot d'images nous insensibilisant et banalisant le mal repose sur cette opinion partagée selon laquelle le nombre et la profusion seraient responsables d'une anesthésie collective. Or, vos œuvres semblent nous dire que nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran, mais nous voyons trop de corps sans nom, sans histoire, incapables de nous renvoyer un regard. Serait-ce à une expérience de la rencontre que vous nous invitez ?

LH : Je dirais plutôt que c'est nous qui sommes incapables

Laura Henno, *Koropa*, film HD, 19 min., 2016, Clarisse Hahn, *Mise en scène 2*, peinture acrylique et sérigraphie sur toile, 70 x 112 cm, pièce unique, 2015.

de déceler la portée réflexive de l'humain aujourd'hui incarnée par les « anonymes », les « corps sans nom » comme tu le soulignes. Ces anonymes nous renvoient implicitement aux malaises de notre société et, il me semble, aux conséquences d'un capitalisme sans fin, d'un égocentrisme dans lequel on se complaît. Qui a envie de les regarder ? C'est peut-être davantage notre reflet que nous ne voulons pas voir. Cette façon frontale qu'ont les médias de nous inonder d'images-chocs contribue selon moi à générer une sorte d'hermétisme à l'autre. En tant qu'artiste, on peut emprunter des chemins de traverse, inviter justement à des expériences du réel différentes. Cela passe par notre propre expérience de la rencontre avec l'autre. En m'immergeant dans le quotidien de ceux que je filme et en les suivant sur le long terme, des liens forts se créent entre nous. D'autres facettes d'une situation initiale apparaissent. Dès lors, je cherche la façon dont la singularité d'une vie pourra devenir un récit plus universel dans lequel on peut se projeter.

CH : L'expérience de la rencontre est le point fondamental de mon travail. La rencontre de l'autre et la compréhension de sa différence. Et quand je dis comprendre, cela veut aussi dire « prendre avec soi, prendre en soi ». Accepter que l'autre, avec toutes ses différences, puisse nous changer, puisse coloniser une partie de notre être et nous faire dévier de notre route. Dans la série de photos *BOYZONE*, je travaille sur la représentation des délinquants dans différents endroits du monde : Thaïlande, Mexique, Nord de la France. De ces photos prises à la va-vite lors d'arrestations, je fais de grands portraits, où l'on peut plonger dans le regard des gens. On ressent la manière dont ils essaient de faire face à l'objectif, de rester dignes alors qu'ils sont exhibés en position d'infamie : leur visage est donné en pâture à tous avant même qu'on ait prononcé un jugement. Dans la série Mises en scène, je travaille avec des images de la police, relayées par des journaux bas de gamme, qui font leur affaire de tout ce qu'il y a de plus toxique dans le cerveau humain : les viols et les meurtres. Les trois images que j'utilise reproduisent étrangement des archétypes de la peinture chrétienne. Je pense aux images de martyrs évidemment. J'ai appliqué sur ces images une peinture rose pâle ; il s'agit de la couleur de ma peau que je transfère sur le corps d'une femme nue retrouvée étendue sur le sol, ainsi que sur le torse d'un homme aux mains liées derrière le dos dont la posture rappelle un Saint-Sébastien. C'est une manière, pour moi, de faire corps avec eux, de me projeter en eux.

entretien

Nadira Husain

par Sonia Recasens

DIGRESSION BÂTARDE !

« *Performative Body – Embodied Performances* », ***Blue and Red***, acrylique et tempera sur toile, 180 x 140 cm, 2018, © Aurélien Mole.

Certaines rencontres sont évidentes, comme des coups de foudre. Ma rencontre avec Nadira Husain en juin 2018 à l'occasion du vernissage de son exposition personnelle à la Villa du Parc, à Annemasse, est une de celles qui vous excite les neurones, qui résonne avec vos engagements, vos convictions et vos aspirations. L'entretien qui suit est le fruit d'échanges au long cours où Donna Haraway côtoie Krishna, où les Schtroumpfs embrassent le paradoxe d'Olympe de Gouges pour croiser la culture de la migration et se revendiquer Bâtarde ! Nadira Husain dévoile ici quelques clés pour mieux comprendre les digressions et autres hybridations de son exploration plastique.

Sonia Recasens : La première question porte sur le titre de l'exposition que tu présentais à la Villa du Parc en juin 2018 : « Pourquoi je suis tout bleu »[1] ?

Nadira Husain : C'est à la fois une interrogation et une affirmation. C'est aussi une question qui pourrait être posée par un enfant qui ne se serait pas encore construit sa propre culture. En fonction des régions culturelles et géographiques, une peau bleue peut renvoyer à des divinités dans l'hindouisme, à des extraterrestres dans la science-fiction ou encore à des Schtroumpfs dans la culture pop européenne. Ce titre est une façon de montrer qu'il n'y a pas de réponse juste, parce que, selon les contextes, les signes peuvent être interprétés différemment. Par exemple, enfant, je pensais que les miniatures de Krishna - une divinité centrale de l'hindouisme - avec lesquelles j'ai grandi, faisaient partie de l'entourage des Schtroumpfs, dont je lisais les bandes dessinées.

Ce titre dit tout le syncrétisme de ton œuvre, qui est très hybride. Tu associes avec beaucoup de liberté des références, a priori, très éloignées (soufisme, littérature d'*heroic fantasy* **et de S.-F., iconographie indienne…), mais qui s'articulent, étrangement, de façon très logique.**

Mon travail puise dans les différents registres de références culturelles avec lesquelles j'ai grandi et j'évolue : française, indienne, musulmane, berlinoise entre autres. Le langage hybride que je développe est lié à une culture en mouvement générée par la migration et les phénomènes de mondialisation. Je sollicite aussi beaucoup l'enfant en moi, qui résiste au conditionnement culturel et demande « pourquoi je suis tout bleu ».

Tu puises beaucoup ton inspiration dans ton histoire personnelle, tes souvenirs d'enfance, mais aussi tes engagements (politiques, sociaux, féministes…).

J'aurais du mal à parler de sujets qui ne me sont pas familiers, mais j'essaye de transformer la matière que je puise dans mon expérience personnelle pour l'amener à un niveau symbolique, avec une portée sociale et/ou politique plus universelle.

Il y a quelque chose de l'ordre du collage dans ton processus créatif ?

Tout à fait : collages, pensée associative, fragments… Ma démarche artistique est très digressive et se rapproche en cela de la littérature soufie et de la pensée indienne. L'Inde est à la fois très discursive et digressive. On part d'un point, pour finalement aller ailleurs. Pour raconter une histoire, on raconte une autre histoire. Il n'y pas de centre, non plus.

(préc.), *Equilove*, tempera on ikat fabric, 204 x 140 cm, 2017, photo © Nick Ash ; (suiv.) vue d'exposition « Pourquoi je suis tout bleu », 2018, Villa du Parc, Annemasse, photo © Aurélien Mole.

Le discours n'est pas linéaire, mais fait d'allers-retours, de pas de côté. La narration est très importante, elle imprègne le parcours de tes expositions : les peintures débordent sur les murs, le sol.

L'explosion du centre, la répétition de motifs, qui sont présents dans mes peintures, se retrouvent aussi dans ma façon de créer mes installations et mes expositions. Ces dernières se construisent par superpositions de couches et génèrent du mouvement dans l'espace et le temps. Ma pratique est à la base picturale, mais je travaille beaucoup l'idée d' « *expanded painting* », afin de développer des espaces intermédiaires, interstitiels, comme un reflet dans un miroir.

Certains éléments de l'exposition à la Villa du Parc, comme le takht, renvoient à cette volonté de créer un espace « entre » : à la fois domestique et politique.

Le « takht » est un meuble-divan que l'on trouve en Inde, au Pakistan et en Afghanistan. Il est traditionnellement utilisé dans un jardin comme terrasse, divan, trône… Je m'intéresse à sa portée hétérotopique. En le plaçant dans mon exposition à la Villa du Parc, je voulais souligner les différents statuts et potentiels qu'évoque ce meuble. La frontière entre l'usage privé du meuble et son usage public est très fine, un peu comme une robe de chambre.

Il y avait des robes de chambre dans ton exposition personnelle « *Onion Skinning* »[2] présentée en 2015 à Appartement, à Paris. Peux-tu nous en parler ?

Appartement est un lieu de vie qui accueille ponctuellement des expositions. J'ai donc souhaité cultiver cette hybridité, en créant une robe de chambre : la tenue d'apparat de l'espace domestique. Le vêtement m'intéresse dans le sens où c'est un support du corps.

En français, pour les vêtements, on utilise comme synonyme le mot habit, qui renvoie à l'idée d'habiter un tissu.

Pour moi, les vêtements constituent un corps humain en négatif. Et je conçois le parcours des expositions à l'échelle du corps humain. Par exemple, les peintures de la série *Drift*, sont réalisées sur des ikats tissés à la main. Ces tissus sont notamment utilisés pour les dupattas, de grands foulards portés par les femmes en Inde. Après les avoir peints, je les ai tendus sur des châssis. La forme rectangulaire et allongée du foulard renvoie à l'échelle du corps humain. Pour les vêtements présentés à la Villa du Parc, j'ai collaboré avec un ami, Mohebulla Nouri, un tailleur afghan. Nous avons réalisé ensemble des vêtements faits à partir de jean, symbole de la mondialisation, mais conçu d'après des formes classiques de vêtements portés en Inde et en Afghanistan.
Il y a quelque chose de très accessible dans ta façon d'articuler des références culturelles qui font partie de la mémoire collective.

Il est très important pour moi, que mon œuvre puisse toucher un large public et pas seulement celui issu des milieux culturels. J'essaye de développer un travail de déconstruction des structures de domination et de pouvoir, tout en générant de l'empowerment. Par exemple, en associant les Schtroumpfs et le soufisme, j'essaye de construire et de légitimer un espace déhiérarchisé, où différentes manières d'être et de

penser peuvent coexister dans des relations à la fois harmonieuse et antagonistes.

Ton œuvre est traversée de références féministes : Joan Scott, Donna Haraway, ou encore Olympe de Gouges dans la peinture intitulée *Only Paradoxes to offer.*

Only Paradoxes to offer résume le paradoxe qui traverse le féminisme : comment revendiquer l'égalité et la différence dans le même temps. Par exemple, de nombreuses artistes femmes refusent de participer à des expositions exclusivement de femmes. Cette démarche est une façon de refuser une assignation de genre, pour revendiquer le droit à l'égalité. Les hommes n'ont rien à prouver, leurs fondations sont solides. C'est pour cette raison, que j'ai imaginé le motif de la « Femme fondation ». C'est une idée incarnée sous les traits d'une créature métamorphe, une *Furry* inspirée des comics et manga où les personnages sont thérianthropes et les créatures anthropomorphes. « Femme fondation » apparaît souvent dans mes peintures comme une forme structurelle, comme un symbole catalyseur de l'image. Ce motif est pour moi une façon de proposer une alternative au paradigme structurel de la domination masculine blanche occidentale.

Cette façon de créer une iconographie pour jouer avec des concepts féministes est une démarche originale et audacieuse.

Le féminisme s'est imposé très tôt et naturellement. Il y avait peu de « role model » excitants à la télévision, au cinéma ou en littérature. Pour compenser, je me suis inventée des figures héroïques, qui pouvaient être des femmes, mais aussi des êtres non genrés, pas toujours anthropocentrés. Dans mon entourage, les mères de mes amies étaient des féministes du mouvement de 1968 qui m'ont apportée beaucoup de références littéraires et philosophiques quand j'étais adolescente, mais on ne parlait pas encore de gender studies.

Tu étais à bonne école !

En quelque sorte oui. Mais, suite aux attentats du 11 septembre, l'Islam est devenu, pour beaucoup de féministes du « monde occidental civilisé », un ennemi. De nombreuses féministes n'ont pas su accueillir l'importance de l'intersectionnalité.

***Pourquoi je suis tout bleu* était ta première exposition dans une institution française. Pourtant tu exposes régulièrement en Allemagne, aux États-Unis, en Italie. Pourquoi cette résistance de la scène artistique française ?**

J'ai étudié aux Beaux-arts de Paris, mais depuis le début des années 2000, je fais des allers-retours en Allemagne, où je suis maintenant installée, et où je développe mon œuvre et mon réseau. Mais, j'aimerais beaucoup travailler davantage en France. J'étais très heureuse de la collaboration avec Garance Chabert, commissaire de l'exposition et directrice de la Villa du Parc. Cela faisait particulièrement sens de réaliser cette exposition à Annemasse, qui est une ville frontalière, où se parlent plusieurs langues, où se côtoient différentes cultures et nationalités. Je me suis construite dans une culture de la migration et du métissage, encore peu reconnue en France et en Europe de manière générale.

vue d'exposition « Pourquoi je suis tout bleu », 2018, Villa du Parc, Annemasse, photo © Aurélien Mole.

Il y a aussi une culture de la peinture qui est différente, en France et en Allemagne ?

L'art contemporain met régulièrement la peinture on et off. Mais je fais partie des artistes qui s'intéressent à ce médium, et le font déborder de ces cadres traditionnels. Au-delà des scènes artistiques allemandes ou françaises qui ont certainement leur spécificité, les critiques sur la peinture restent très centrées sur une historiographie européenne et occidentale. Mon travail pictural est très influencé par la peinture indienne, qui s'est construite avec d'autres références et d'autres problématiques. La déconstruction et la révision de l'histoire de l'art occidental en tant que paradigme quasi universel est aussi un point très important dans ma pratique. C'est un processus de décolonisation culturelle.

Pour terminer, peux-tu nous parler de tes projets, de tes envies ?

Je travaille actuellement sur une monographie, qui sera l'occasion de prendre du recul pour regarder ma pratique de ces dernières années. Il s'agit d'un mouvement d'introspection plus que de production. Actuellement mes lectures, mon travail artistique ainsi que mon expérience d'enseignante à la *foundationclass* de la *Weissensee Kunsthochschule*[3] à Berlin, convergent sur le désir d'envisager une / des cultures liées à l'expérience de la migration et du métissage comme culture propre et souveraine. Bâtarde ! C'est mon mantra.

[1] *Pourquoi je suis tout bleu*, une exposition de Nadira Husain présentée du 30 juin au 22 septembre 2018 à la Villa du Parc (Annemasse) sur un commissariat de Garance Chabert.

[2] *Onion skinning*, une exposition de Nadira Husain présentée du 16 au 24 janvier 2015, à Appartement (Paris), sur un commissariat de Timothée Chaillou.

[3] Il s'agit d'un cursus d'accompagnement des artistes demandeurs d'asile pour les aider à intégrer des écoles d'art ou de cinéma en Allemagne. La pédagogie se construit dans une approche postcoloniale et décoloniale des savoirs.

entretien

Bertrand Rigaux

par Leïla Simon

ÉCRITURES DÉPLOYÉES

Le rayon C, 2014.

Les écrits de Bertrand Rigaux évoluent à travers diverses formes visuelles et sonores. Rien n'est figé, tout est pensé selon le lieu et le moment. Une palette de possibles se déploie avec le temps.

Leïla Simon : Comment en es-tu venu aux textes, à écrire ?

Bertrand Rigaux : Cela s'est fait dans la durée, petit à petit. J'avais depuis longtemps dans mes cartons des poèmes, écrits à différentes époques. La plupart sont passés à la trappe, mais l'un d'entre eux, de 2007, s'est frayé un chemin jusqu'à une cimaise d'exposition. Je l'ai intégré, en 2012, au sein d'une installation vidéo constituée de deux projections monochromes blanches qui éclairaient par intermittence deux œuvres disposées au mur, dont ce poème, écrit sur une feuille de papier[1].

C'est drôle, j'avais oublié le lien entre ce poème et l'installation vidéo blanche. Ce qui est curieux, car l'autre pièce qui me vient en tête est également liée à ma pratique antérieure de l'installation vidéo. Comme tu le sais, je me concentrais à une époque sur la mise en espace de projections vidéos, en général presque immobiles et à chaque fois silencieuses, traversées uniquement de légères variations ou autres mouvements infimes. Et puis, toujours en 2012, j'ai réalisé une petite pièce textuelle, *Monochrone A*. Elle se compose d'une croix dessinée au mur, marquée d'un T pour la verticale et d'un X pour l'horizontale. Ce qui nous donne un diagramme d'espace-temps, un objet utilisé communément dans le champ scientifique. Cette œuvre est également constituée d'une feuille A4, pliée en quatre de façon à obtenir le tracé d'une croix. Sur chacune des quatre parties, ainsi créées, sont imprimés quelques mots, qui nous donnent le poème suivant : *un jour une nuit / repliés en quatre / sans durée pour nous / dépliés ici*. Cette feuille est ensuite collée au mur, au centre du diagramme.

Faisant cela, j'ai eu le sentiment d'obtenir et de produire le même genre de chose que je cherchais à travers les installations vidéo. Disons que *d'une certaine façon*, je pouvais manipuler exactement de la *même façon* l'espace ou les durées – « de toute façon d'une certaine façon » pour paraphraser Rosset. En tout cas, cela m'a semblé pouvoir générer ce type d'interrogations ou d'émotions, mais avec une légèreté de moyen absolument incomparable. C'était très pratique, très simple. Une immatérialité de l'écriture. Il te suffit d'une feuille de papier et d'un coin de table pour concevoir une pièce que tu peux finaliser de A à Z. Tu échappes à toute une économie liée à l'objet, et ce, à tous points de vue. C'était très satisfaisant, très libérateur, et j'ai continué ainsi à pencher vers l'écriture. Je conserve par ailleurs une production qui ne relève pas de l'écrit, mais elle s'est faite plus discrète. L'influence de l'écriture se ressent, par exemple, à travers les moyens mis en œuvre.

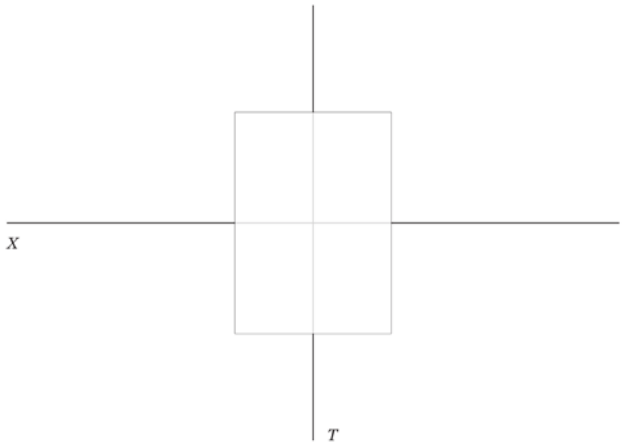
Tu as tout d'abord présenté tes poèmes sur des feuilles, puis tu les as déployés sur des murs, pour enfin les

Monochrome A, 2014.

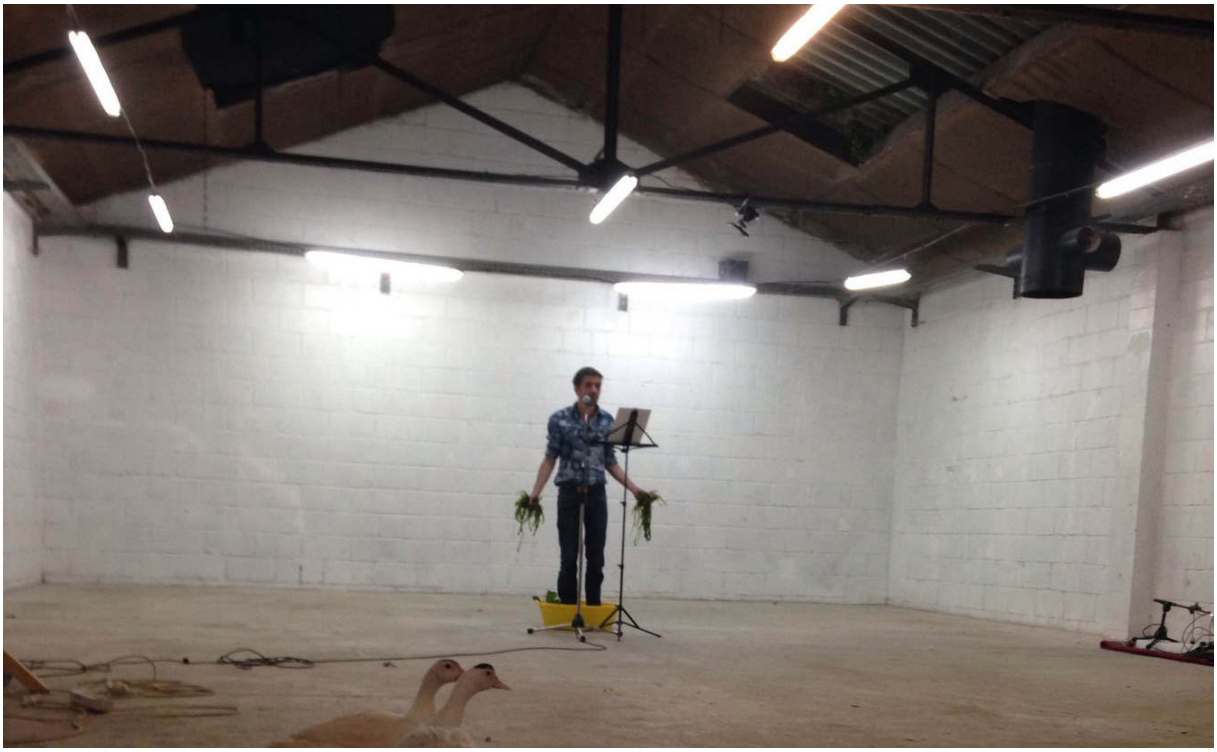
Monochrone A

Dimensions variables, feuille A4, dessin mural

Dessiner une croix sur un mur blanc (sa dimension est laissée à votre appréciation). Marquer l'horizontale d'un X, la verticale d'un T. Vous obtenez un diagramme d'espace-temps. Déplier la feuille. Poser au dos de la feuille un petit morceau de scotch double-face au centre de chacune des quatre parties. Scotcher la feuille au centre de la croix. Reportez-vous au plan ci-dessous en cas de doute.



Oraison f, L'art dans les chapelles, 2017 ;
Ce qui est est, 2015.



diffuser à travers ton corps. Tes textes ont été à chaque fois augmentés par ces formes, ils jouent également avec l'architecture du lieu (ils ajoutent des lignes ou créent un nouvel espace…). Comment s'est opéré ce déplacement de l'écrit au dire ?

Effectivement, mais ce ne doit pas être vu dans le sens d'une évolution, d'une progression vers un aboutissement. Aucune de ces formes n'est l'ébauche d'une autre. En fait, elles coexistent. C'est-à-dire qu'à un même poème correspondent plusieurs formes, plusieurs actualisations. S'il est le point de départ, et qu'il contient virtuellement pendant son écriture ses futures existences plastiques, celles-ci viennent s'actualiser à un moment ou à un autre, sans hiérarchie entre elles. Lors de la phase écrite, je me concentre uniquement sur la logique interne du poème, l'organisation des mots entre eux, la syntaxe ou la grammaire. C'est ensuite en fonction de ce qu'il raconte, de son contenu, et du lieu ou contexte dans lequel je choisis de le montrer qu'il va prendre une forme ou une autre. C'est un rapport contextuel qui se joue là, *in situ* ; ou factuel, de circonstance en circonstance. Ce qui m'intéresse, c'est d'entretenir une certaine instabilité. Devenant œuvre plastique, tout poème prend alors différentes formes, tout en restant la même œuvre. Tout poème n'est pas obligatoirement dit ou diffusé, ni manuscrit ou manufacturé, ni encore bleu ou vert. C'est-à-dire qu'un même registre de déclinaisons ne s'applique pas de manière uniforme à chacun. Ils peuvent ainsi avoir indépendamment les uns des autres, une ou deux ou x possibles.

On en revient à ce que je te disais plus tôt quant à l'immatérialité de l'écriture, de la liberté que j'y trouvais, même si là ça tire dans les deux sens. Cette multiplicité amoindrit ce paradoxe qui est la matérialité de l'œuvre alors que je te parle d'immatérialité. Avoir plusieurs formes valables pour un même poème, me permet de déplacer le lieu de l'œuvre ou, en tout cas, de relativiser son incarnation. Ni ici ni là. On en revient également à l'économie de l'objet. Rien de précieux là-dedans, à la fin le mur est repeint, le micro est éteint, la feuille jetée ou donnée, et on recommence. Pratiquer cette pluralité m'évite de fétichiser l'une ou l'autre des formes prises momentanément par l'œuvre. Et cela facilite également sa circulation matérielle, puisqu'il suffit de reproduire sur place, à chaque nouvelle monstration, l'un ou l'autre des possibles. Le fait que des protocoles ou partitions existent pour certaines d'entre elles facilite aussi la circulation : l'œuvre peut être réalisée indépendamment de ma personne, y compris dans le cadre d'une lecture ou d'une performance. En revanche, cette idée de protocole est inopérante pour déterminer le type d'actualisation l'œuvre va revêtir selon le contexte. Là, c'est entièrement dépendant de moi. Ce qui risque peut-être de poser des problèmes un jour ou l'autre, mais j'espère le plus tard possible (rires).

Quand tu écris, passes-tu d'abord par la rédaction ou le dire ? Ton intérêt premier est le sens narratif des mots ou celui des sons ?

Quand j'écris, j'écris. Après, ça m'est difficile de dissocier le sens des sons. Le sens prime, mais le son va influer sur la forme, sur le choix de certains mots, entre un synonyme ou un autre par exemple. Il faut faire une distinction entre forme intrinsèque et extrinsèque du poème. Je parle là de celle intrinsèque, de son contenu en tant que poème, et non de ses différentes existences plastiques. Cela est également délicat car je pense à l'effet qu'il va produire, à sa forme extrinsèque quelle qu'elle soit (et que j'ignore au moment de la fabrication du poème). Que ce soit écrit, qui dans ce cas-là va davantage tirer vers une inscription spatiale, en résonance avec l'architecture qui le contient, ou bien que ce soit sonore, où l'on sera davantage dans une espace temporelle. Mais encore une fois, il n'y a pas de compartimentation bien étanche entre ces orientations, ces aspects s'interpénètrent avec plus ou moins d'intensité.

Parlons donc de l'aspect de ces différentes formes, par exemple lorsqu'ils sont écrits, tes poèmes sont dépourvus de ponctuation sans pour autant être dénués de rythmes. Il y a aussi de vraies / fausses répétitions. Une teinte est ainsi donnée, un univers est créé. Penses-tu ceci dès le départ ? La mise en page / espace est également minutieusement réfléchie. Tes poèmes prennent corps, leur sens se voit augmenté. En interagissant ainsi ils ne sont plus seulement des poèmes, ils basculent dans le monde des arts plastiques. La couleur joue également un rôle. Pour l'instant il s'agit de la couleur des caractères mais est-ce envisageable de déployer un poème sur un fond coloré (feuille ou mur) ?

Les noces, 2018.

Pour ce qui est de la ponctuation, je l'ai rapidement laissé tomber, car je n'en avais pas vraiment besoin. La ponctuation sert à organiser le texte, à préciser un sens ou une prononciation (injonction, exclamation, interrogation…) ou encore des degrés de subordination, etc. Or, j'organise déjà le texte, spatialement, dans la durée, par des systèmes de couleur… Je ne souhaite pas venir en dire plus, ou bien en réduire l'interprétation possible. Par exemple, en n'utilisant ni majuscule ni point, j'indique moins un début et une fin. Les formes prises par le poème ne doivent pas venir refermer sa polysémie. Pour la pièce intitulée *obafgkm*[2], je joue sur la difficulté à prononcer ce mot qui n'en est pas un[3]. La forme sonore est dans ce cas inappropriée, car elle viendrait justement illustrer ce que chacun doit imaginer. Reste qu'il peut apparaître écrit au mur de couleur violette, dédoubler en rouge et bleu, etc. Chaque couleur venant augmenter d'une réalité possible le texte en résonance avec ce dernier (*[…] /depuis /la planète bleue /cela donne /comme la vision d'/un coucher rouge/ /depuis/la planète rouge/cela donne /comme la vision d'/un coucher bleu/ /il paraît que/la poussière dense/est raison de ce bleu là/bas/ /mais/ /toujours est-il que/le noir de la nuit/la règle violette de l'au revoir/ / prononce obafgkm*).

Comme tu le soulignais dans ta question, répéter le poème en son entier, le juxtaposer en différentes couleurs, ou encore, à l'intérieur de celui-ci, faire revenir des sonorités ou des phrases, participent d'une sorte de scansion, visuelle ou sonore, qui vise à transmettre l'état décrit. De manière générale, ces poèmes décrivent un fait et transcrivent un état que ce fait pourrait procurer. *Le monde a* existe, par exemple, écrit au mur comme un théorème, sous forme de partition, ou bien encore lu et accompagné par une bande son (composée de cinq voix chantant le son « a » sur différentes hauteurs, donnant *in fine* un accord de la majeur 7/11). La répétition ici dans sa forme sonore joue comme une sorte d'induction hypnotique qui permet, j'espère, de mieux approcher la

Le monde C, 2018.

superposition des différents ou identiques *monde a* que raconte le poème. Et qui dans un sens se raconte aussi lui-même, dans l'aller et retour entre le chant et le texte – l'un pouvant être une sorte de description de l'autre. Si tu veux, il s'agit de venir chaque fois augmenter autant que possible l'œuvre, de l'inscrire au propre comme au figuré dans différents niveaux de sens ou de substance. Donc, oui, pour reprendre le fil de ta question, un mur coloré est une possibilité, mais comme n'importe quelle autre, c'est selon.

Tes premiers poèmes n'ont pas de titre. Est-ce parce qu'un titre figerait le sens ? Parce qu'ils ne sont pas encore finis ? Ou alors sont-ils finis une fois qu'ils sont écrits ou dits ?

Ces premiers poèmes n'ont pas de titres car ils ne sont pas devenus œuvres, pour une raison ou une autre, ils sont restés dans mes cartons. Cela fait partie de ma façon de travailler, j'accumule la matière première dans laquelle je puise par la suite, selon les sollicitations. Je ne pense jamais le titre au moment de la fabrication. Celui-ci vient lorsqu'il s'actualise. Il acquiert une existence plastique lorsqu'il est rendu public. Le titre me permet de relier les différentes formes d'un même poème entre elles, de leur donner un corps commun bien que possédant différents visages, ou plutôt de pouvoir être reconnu dans son intégrité malgré ses diverses facettes. J'ai lu récemment dans un ouvrage d'anthropologie à propos des Gwich'in – un peuple des forêts subarctiques d'Alaska – qu'on ne recevait pas nécessairement un nom dès la naissance, il pouvait parfois se passer plus d'un an avant que le nouvel humain ne soit nommé, en fonction de sa manière particulière d'agir dans le monde, de la forme de sa relation avec. Le nom pouvait d'ailleurs changer tout au long de sa vie. Ainsi, une même personne pouvait se voir attribuer six ou sept noms, en fonction de son évolution et de son rapport aux autres et aux choses. Il y a ici quelque chose qui me semble résonner, le nom ou la forme venant dire différents états ou évolutions d'une même personne ou d'une même œuvre. Et même si heureusement les œuvres ne sont pas des personnes.

[1] C'était une sorte de poème ready-made, intitulé *(S)*. Il était constitué de légendes de schémas scientifiques, issues d'un même livre, mises bout à bout, dans l'ordre dans lequel elles se présentaient. Mon unique intervention consistant en une mise en forme des différents vers ainsi obtenus, et en l'ajout de la lettre 's' à la fin du mot graviton - d'où le titre de l'œuvre – ce qui me permettait de faire une bascule d'un nom commun à un verbe conjugué à la première personne du pluriel, et donc de changer une particule élémentaire en une invitation à graviter.

[2] *il est dit que /les étoiles o et b sont bleues à l'œil/les étoiles a blanches/ les étoiles f et g jaunes/les étoiles k oranges et les étoiles m rouges/ / prononce obafgkm/ [...]*

[3] *obafgkm* correspond à l'acronyme d'un système de classification des types spectraux des étoiles.

entretien

Agnès Thurnauer

par Camille Paulhan

L'ATELIER TRAVAILLE MÊME PENDANT MON ABSENCE

Vue d'atelier, DR, 2011.

Ce n'est pas que la peinture me laisse de marbre, c'est même presque plutôt l'inverse : face à elle, je me liquéfie et, telle une carpe, je deviens silencieuse et fuyante.
La peinture d'Agnès Thurnauer n'échappe pas à cette règle, tant elle m'impressionne. Face à elle, je bégaie de timides remarques sans grand intérêt. Je ne me voyais donc pas proposer à son auteure un entretien qui ne lui rendrait pas l'hommage qu'elle mérite à mon sens.
L'an dernier, Agnès Thurnauer a été invitée à travailler avec des étudiants en troisième année à l'école Supérieure d'Art Pays Basque, où j'enseigne : j'avais été touchée par la façon dont elle avait parlé de la nécessité de l'atelier de peinture, de cette chambre à soi dans laquelle non seulement les toiles demeurent accrochées, mais aussi où les couleurs sont à disposition comme des sucreries dont on pourrait se servir avec gourmandise.
C'est donc autour de ce désir d'atelier que j'ai souhaité l'interroger, à partir de ce lieu dont je savais qu'il était pour elle presque semblable à une entité vivante, bienveillante tout autant qu'intimidante. Dans son Journal (dont des extraits ont été publiés en 2014 aux éditions des Beaux-Arts de Paris), je lis :
« *Je retrouve l'atelier qui n'est pas parti en vacances. On se dévisage.* »
(24 août 2009)
« *De retour ici. Il n'y a qu'à l'atelier que je respire profondément.* » *(1er mars 2010)*
« *Je voudrais dire ceci : l'atelier est un magma, il n'y a pas lieu de chercher ailleurs – tous les matériaux s'y trouvent contenus.* » *(29 novembre 2010)*
« *L'atelier est une chambre de soleil.* » *(4 décembre 2012)*
Notre échange s'est déroulé au sein de son atelier actuel, niché dans une rue calme d'Ivry-sur-Seine, non loin d'un bistrot laconiquement nommé « Si t'as soif ». L'environnement, justement, est plutôt minéral : la grande baie vitrée des lieux donne sur les rails et le doux tremblement des trains vient ponctuer notre entretien à intervalles irréguliers. Les œuvres sont là, accrochées, face à nous ou retournées contre le mur, posées au sol, en piles, les unes sur ou derrière les autres. La table la plus proche de la fenêtre, recouverte de tubes de couleur, brille comme un étal de fruits et légumes d'été. L'austérité de la peinture ne m'a jamais paru si éloignée.

[1] Agnès Thurnauer, *Journal et autres écrits*, Paris, éd. énsba, 2014.

Aussi loin que tu te souviennes, quel aurait pu être ton premier atelier, un lieu où tu avais un espace à toi pour travailler ?

C'était à l'école maternelle du quartier, quand j'avais quatre ans. J'étais dans la même classe que mon frère autiste. Je me souviens que la maîtresse avait installé un coin avec des pots de peinture et des feuilles blanches punaisées au mur. Je me suis engouffrée dans ce travail. Elle me laissait peindre tous les matins. Elle avait dû comprendre qu'il y avait là quelque chose de vital pour moi. Je voyais ces feuilles format raisin comme des espaces de notation, l'expérience d'une parole, d'un dialogue, d'une conversation. Je signais parfois en écrivant mon prénom. Mes parents avaient gardé ces peintures, et j'en ai une chez moi, de grand format, qui depuis a été marouflée. Ma mère s'était dit à l'époque qu'il y avait dans cette activité un investissement très fort, quelque chose qui dépassait le cadre scolaire. La précision de la représentation était d'ailleurs inhabituelle par rapport à mon âge.

Que s'est-il passé quand tu as quitté l'école maternelle ? As-tu continué à peindre à la maison ?

Non, j'ai poursuivi cette pratique dans un atelier pour enfants le jeudi, à l'extérieur du domicile familial. J'ai bien essayé de peindre chez moi, mais cela ne fonctionnait pas. J'avais fait le projet de demander un chevalet pour Noël, mais je n'ai jamais réussi à travailler avec cet objet qui m'a paru complètement déconnecté. J'avais sans doute besoin d'être ailleurs, dans un atelier. Chez moi, je faisais des installations sur la terrasse de l'appartement, des tentes, des compositions avec des objets. Mais jamais de peinture. Par ailleurs, j'ai beaucoup écrit, je tenais des journaux, je dessinais également. Les choses se sont suspendues pendant l'adolescence. Pourtant, nous allions au musée avec mon père, mon frère et ma sœur, puis j'ai commencé à y aller toute seule : la peinture m'a beaucoup marquée, j'ai le souvenir de longues déambulations dans les musées, mais les souvenirs d'œuvres précises sont arrivés plus tard, quand j'étais adulte.

Après l'adolescence, tu entres à l'école des Arts décoratifs, mais contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, tu ne t'inscris pas en classe de peinture mais en cinéma-vidéo. Tu te dis d'ailleurs peintre autodidacte !

Oui, et c'est vrai, ce n'est pas que je n'ai rien appris de personne en la matière ; c'est que la peinture, je l'ai d'abord vécue enfant, dans un rapport très intime et personnel. Quand j'ai souhaité entrer aux Arts décoratifs, je me disais que j'avais déjà une pratique picturale et je pensais que l'école devait me servir à autre chose. Je m'intéressais aussi au cinéma, je voyais beaucoup de films, et c'est là que l'école m'a apporté une réflexion et une pratique. C'est quelque chose qui est encore actif aujourd'hui dans mes peintures, notamment la série des Prédelles, pour lesquelles la question du cadrage et de la séquence est primordiale.

Tu as donc arrêté ta pratique picturale quand tu étais étudiante ?

Non, pas du tout. À l'école, je travaillais la vidéo, mais j'avais mon atelier pour peindre. J'ai épluché les petites annonces des journaux pour trouver un bail commercial, et à l'époque il y avait encore beaucoup d'endroits désaffectés, pas chers, sans confort. J'ai trouvé un lieu au-dessus d'un garage près de Nation, qui faisait environ 100m2, pour le budget d'un petit studio. C'était complètement déglingué, il n'y avait pas de chauffage ni de sanitaires. L'hiver, c'était glacial, mais c'était grand, et il y avait suffisamment de lumière. J'ai vécu et travaillé dans ce premier atelier pendant quatre ou cinq ans. Étrangement, de tout ce que j'ai réalisé là-bas, je n'ai quasiment rien gardé. Je travaillais beaucoup, sans arrêt en fait, mais je n'étais pas attachée aux objets, je ne pensais pas du tout à l'aspect commercial de la production artistique.

À cette époque, y avait-il des personnes que tu conviais à l'atelier, pour venir voir ton travail ?

Très peu, mais deux personnes ont d'abord compté pour moi, que je garde comme des témoins très importants : Vanina Costa, qui enseignait l'histoire de l'art aux Arts décoratifs, et Élisabeth Lebovici, critique d'art. Je me souviens leur avoir montré mes recherches, mes installations, et les conversations que nous avions étaient fondamentales pour moi. Leur confiance dans mon statut d'artiste aussi. Puis Anne Poirier, ma professeure avec qui je conversais également, est venue voir le travail sur place. Enfin mon compagnon de l'époque a été important puisque nous travaillions souvent ensemble. Nous étions tous les deux dans un processus de recherche permanente, qui alliait dessins, textes, peintures, installations, voyages… mais j'étais peu liée aux autres étudiants de l'école.

Par la suite, une opération immobilière t'a obligée à quitter ce premier atelier, où t'es-tu installée ?

Je suis allée vivre avec mon nouveau compagnon, et j'ai travaillé chez nous, dans le salon, mais je n'arrivais pas à m'interrompre pour ranger tous les soirs. C'était tellement différent de cette sédimentation vivante qu'on laisse sur place et qui travaille, à laquelle j'avais été habituée. Je travaillais, mais c'est presque comme si je faisais semblant. Entre-temps, j'ai eu mon premier fils. J'étais dans une espèce d'entre deux, j'ai essayé d'obtenir un atelier de la ville, que j'ai fini par avoir, après la naissance de mon deuxième fils. Là, je me suis enfin remise à ma peinture.

Souhaitais-tu à l'époque obtenir un atelier-logement ?

Surtout pas, parce que j'ai toujours travaillé en dehors de chez moi. Cela me renvoie à l'absurdité totale

Matrice

de ce chevalet demandé à Noël, dont je t'ai parlé précédemment : un objet inepte, dont je ne savais que faire, parce qu'il ne correspondait à aucun espace psychique à la maison. Avec l'arrivée des enfants, c'était essentiel pour moi de sortir de la maison, de me rendre à l'atelier. L'atelier que l'on m'a proposé était assez cher, plutôt grand car il faisait 50m2, et – le plus important – il était indépendant du domicile.

Était-ce un atelier partagé ?

Non, mais l'idée de l'atelier partagé ne me correspond pas, parce que je suis tellement dans mes pensées, dans mon travail, que je ne sais pas comment je pourrais gérer la présence de l'autre, son travail ou nos conversations. Même ici, je ne mets pas la radio, pas de musique, et je commence parfois à travailler alors que je n'ai pas encore enlevé mon sac ou mon manteau. Le soir, il m'arrive de me rhabiller pour partir, d'éteindre les lumières, puis de tout rallumer et d'y retourner pour continuer encore. Pour moi, l'atelier est une partie de soi, à la fois un espace géographique et psychique, une sorte de corps continué dans lequel on entre. Je ne peux y être que seule.

Est-ce que c'est au moment où tu as obtenu cet atelier indépendant dans le 13e arrondissement que tu as commencé à montrer davantage ton travail ?

Oui, mais je montrais encore peu à l'époque. Il faut dire que je ne connaissais pas beaucoup d'artistes, parce que je n'allais pas dans les galeries et que je ne connaissais pas du tout ce circuit. Je ne savais même pas qu'il y avait des vernissages ! J'aimais beaucoup la danse, la poésie, et je me souviens de longues discussions avec Christophe Tarkos, qui passait souvent à l'atelier. J'ai fait la connaissance de Jean Fournier dans sa librairie, il me prêtait des livres, puis deux ou trois critiques sont venus et j'ai eu le prix Altadis en 2000. À la suite de cela, j'ai été contactée par un collectionneur qui avait trouvé la publication éditée à cette occasion et qui est venu à

Vue d'atelier, photo © Olivier Allard, 2018.

l'atelier. Il m'a demandé si j'avais une galerie – je n'en avais pas – et si je pensais à une galerie dont la programmation me plaisait. Je venais presque par hasard de voir une exposition de Mike Kelley chez Ghislaine Hussenot, qui m'avait tellement enthousiasmée que c'est le nom que je lui ai immédiatement donné. Il se trouve qu'il la connaissait très bien et il est revenu la semaine suivante avec elle. Elle a programmé sur le champ une exposition qui a eu lieu la même année que mon exposition personnelle au Palais de Tokyo. C'était en 2003. J'étais enceinte de mon troisième enfant. Et j'ai vécu cette période comme une sorte de naissance généralisée ! J'avais 41 ans, et je commençais tout juste à montrer mon travail.

Tu n'as pas eu le parcours typique de la jeune artiste, qui sort de l'école, qui « émerge », qui fait le tour des centres d'art, qui contacte des critiques d'art pour avoir un texte, des commissaires d'exposition pour être montrée, qui commence à être représentée par une galerie lorsqu'elle a trente ans, etc.

Non, rien à voir ! J'ai été un incubateur complètement isolé. L'atelier du 13e arrondissement, j'y suis allée tous les jours, pendant environ sept ans, et je travaillais seule, sans penser à contacter personne.

J'espère que ma question ne va pas te choquer, parce que j'ai déjà une petite idée de ce que tu vas me répondre, mais comment trouver au long de toutes ces années l'énergie de produire quand on montre et qu'on vend peu son travail ?

C'était une nécessité totale ! Et cela me suffisait : je faisais de la rédaction en indépendante pour gagner ma vie, j'organisais ce travail de façon à libérer un temps quotidien pour l'atelier, et c'est cela qui comptait. Être à l'atelier. Peindre. C'est tout.
Ces questions de visibilité ne m'effleuraient même pas. J'avais eu cette exposition à Fresnes. Puis Madeleine Van Doren du Crédac est venue à l'atelier. L'exposition est arrivée en même temps que celle du Palais de Tokyo qui m'est vraiment tombée dessus ! Je ne serais jamais assez reconnaissante à Nicolas Bourriaud et à Jérôme Sans de m'avoir sortie de mon isolement. Parce que cela a été un vrai parachutage dans une famille artistique, avec son vocabulaire et ses enjeux, ce que je n'avais jamais connu jusque-là.

Tu avais alors changé d'atelier, n'est-ce pas ?
Oui, l'atelier du 13e arrondissement était trop cher, et j'ai cherché en proche banlieue. En parcourant Ivry-sur-Seine avec mon vélo, j'avais trouvé dans le bâtiment d'à côté un espace dont personne ne voulait. Mais il était à vendre, alors que je cherchais une location. Au prix où il était, j'ai réussi à avoir un prêt pour m'y installer. Après l'exposition du Palais de Tokyo, j'ai commencé à y recevoir un peu de monde : j'ai rencontré « le milieu de l'art », les collectionneurs, les critiques, les commissaires… J'étais encore assez réservée, mais c'était confortable d'être entourée de mon travail pour recevoir ces personnes, parce que je me sentais « protégée » dans mon univers.

Aujourd'hui, tu occupes encore un nouvel espace, dans l'immeuble qui jouxte celui où tu avais l'atelier que nous venons d'évoquer.

Le promoteur qui avait vendu les ateliers d'artistes du premier immeuble en a acheté un deuxième, et m'a réservé un espace. L'atelier a la même taille, mais il y a de grandes fenêtres et une terrasse. Tu sais, je crois beaucoup à l'importance de l'atelier, d'un espace à soi : trop de jeunes artistes ont du mal à trouver un lieu et sont obligés de travailler en fonction des résidences qu'ils obtiennent. Mais cela devrait être un choix et pas une obligation due à la bulle immobilière. Un atelier, c'est un espace et une durée, un laboratoire avec des matériaux qui ne demandent qu'à être réactivés quand on y entre.

Je souhaiterais que tu me parles des rituels que tu as lorsque tu es à l'atelier.

J'aime beaucoup le chemin pour venir à l'atelier, qui est un temps de transition, et celui pour en repartir. Il y a une sorte d'atterrissage dans la matérialité du travail, puis un decrescendo en repartant. Ici, c'est le lieu de la matière : je suis une artiste conceptuelle, mais mes idées s'incarnent d'abord dans les matériaux.
Lorsque j'arrive, j'ouvre mon petit ordinateur qui sert à prendre des notes et tenir mon journal, dont trois années ont été publiées en 2014. Je n'écris pas forcément tout de suite, mais plutôt en cours de travail. J'apporte souvent des livres, surtout des catalogues d'exposition, alors que je préfère lire la poésie chez moi. Plus jeune, j'ai été très marquée par certains textes, comme le journal d'Eva Hesse : le doute qui pouvait habiter cette artiste que

Into Abstraction, 1998, tirage photographique, 15 x 15 cm.

j'admirais tant a été comme un marquage au fer rouge — la reconnaissance du doute comme corollaire de la création. Par la suite, quand j'ai découvert cette fameuse lettre de Sol LeWitt à Eva Hesse où il écrit « Stop it and just DO » (1965), cela a été une vraie jubilation !

Ce qui m'a frappée dans ton atelier, c'est le fait que tu te refuses à ne montrer que les travaux récents. Tu as un mur où reposent de grandes peintures, certaines datent des années 1990, d'autres de l'année dernière, et elles se mêlent sans heurts.

Oui, je ne peux pas le concevoir autrement. C'est lié à ma façon de travailler, circulaire, anti-linéaire, et à ce concept que j'ai défini ainsi et qui est très important pour moi depuis des années : l'histoire, c'est de la géographie. Quand on sort de la frontalité et qu'on rabat l'histoire sur la géographie, en la plaçant sur un plan horizontal, le temps devient multidirectionnel. Concrètement, dans le travail, les différentes séries et les différentes périodes communiquent dans une sorte d'intemporalité. Je peux prolonger les séries au fil des années. J'avais même imaginé arrêter de dater mes œuvres. Je ne peux me résoudre à cantonner une série dans une temporalité particulière. Ma difficulté au quotidien, c'est même de continuer à répondre à toutes ces séries en même temps et à la mesure du travail que je peux fournir. L'archéologie du travail est toujours présente, et non passée, les œuvres demeurent actives. Cela n'aurait pas de sens de les reléguer dans un coin où je ne les verrais plus. Au contraire, elles s'enrichissent mutuellement. J'ai un rapport particulier avec l'histoire de l'art : je crois que les œuvres mûrissent dans le regard qu'on leur porte mais aussi en elles-mêmes. C'est pour cela que le temps est si important : quand je suis partie trop longtemps, j'ai l'impression que l'atelier fait la gueule quand je reviens. Ce n'est pas une image, je pense vraiment que l'œuvre est en jachère, et que l'atelier travaille même pendant mon absence.

Prédelle (Rainbow Elbow), 2018, acrylique, crayon et collage sur toile, 55 x 33 cm x 2, Prédelle (Border), 2018, acrylique sur toile, 55 x 33 cm x 2.

variation

quel jeu pour la critique d'art ?

Si l'on s'interroge au sein de la revue *Possible* sur l'activité et la fonction du/de la critique d'art, notamment en tant que « métier » – pratique que nous ne partageons pas tou.te.s comme telle – une chose nous est commune et nous réunit : la critique, pour chacun.e de nous, déborde largement du temps de l'écriture et serait plutôt un mode d'être, que l'on pense à ce que l'on va bien pouvoir écrire lorsque l'on visite une exposition ou que l'on se promène en forêt, ou tout simplement que l'on partage avec des artistes nos regards sur leur travail, quelques-unes de nos dernières lectures enthousiasmantes et des amitiés.

C'est aussi pour cela que l'on souhaite ouvrir chaque Possible avec nos échanges, parfois triviaux, anecdotiques, mais faisant état de la propagation du champ de la critique dans nos vies, de nos visites d'ateliers à nos vacances d'été. La revue explore les possibles d'un geste qui nous semble nécessaire. Voici donc quelques propos sur certains *jeux* de la critique.

Elle fait près de cinq mètres de long et son poids doit sans doute se trouver proportionnel à son énormité. Ça craque, pétille, croule et craquette. Petit à petit, la matière, vivante, plie sous la force de la presse, le bois se tord et s'étire. Canto V de l'artiste Arcangelo Sassolino est ce que l'on appelle une emphase efficace. Un cantique d'images associant l'effet de la balade aux qualités mélodiques. Plus la presse œuvre, plus la tension des forces est palpable.

Plier sous les « je » et les « eux », n'est-ce pas l'une des affections supposées de la critique ?

Entre des interstices dictés et hallucinés, céder à la renommée, fléchir vers de nouvelles directions ou soumettre l'art à la question, courbant l'échine tantôt ou tantôt s'élever la voix avant de ployer sous les décences d'une époque. En se jouant en style, au son comme aux signes, les perceptions se déplacent en enjeux et grincent sous le mordant d'un ton ferme ou d'une escorte.
En définitive, jouer reste l'ensemble des alternatives qui n'avaient pas été retenues au départ par le créateur. Jouez ! Jouez critique ! Si c'est pour crouler sous les vertus de l'histoire, autant rompre avec les forces alliées, rabattre les bien-pensants comme les faux, passer de l'autre côté de la ligne blanche ou smasher ! Passer de l'autre côté ? Ne jamais tricher pour livrer absolument la vérité toute crue. Toujours tricher, symbolique et représenté mélangés, dans la seule fin d'assister aux rebonds des formes et des mots. La critique vaudra toujours mieux qu'une quelconque « règle du jeu ». À moins que la peau de l'ours, comme le vernis, ne soit pas si aisée à retirer…

Fanny Lambert

- Et toi (sous-entendu, toi « théoricienne »), tu n'as jamais envie de créer ?

- Il est vrai que j'aime par dessus tout passer mon temps dans les ateliers. Sentir l'odeur de la peinture fraîche et du bois. Voir les étincelles produites par la meuleuse au contact de l'acier. Voir se former les martyrs lorsque le foret perce la plaque. Les voir traîner çà et là. En retrouver au fond d'une poche. J'ai besoin du contact avec la matière, avec les espaces de travail. Mais je n'ai jamais d'autre envie que celle de faire : de tailler dans du bois, d'utiliser la visseuse, peu importe pour quoi. De toucher la terre, derrière un tour de potier ou dans un potager. Créer ? Non !

C'est toujours au moment où je formule ces phrases, plus ou moins en ces termes, que je me rattrape et me rappelle qu'en fait, ma pratique, c'est l'écriture. Qu'avec l'écriture, je dépasse le simple besoin d'inscrire des mots quelque part, de formuler une pensée, de dire. En écrivant, je pèse chaque mot. Je place chaque mot. Je les déplace ou les supprime, en fonction de ceux qui suivent et précèdent. Certains restent à leur place. Certains persistent, reviennent. Je cherche les manières de les agencer. Avec les mots, je compose. Je suppose que c'est un jeu. Que c'est le jeu de l'art*

* cf. le jeu de composition « Showdown », inventé par l'Atelier Rhème : http://atelier-rheme.fr/showdown/

Claire Kueny

Par quels mécanismes inconscients se fait-il que, lorsque j'entends le mot « jeu », je pense au Monopoly, et là, ça me déprime, direct [...] comment peut-on trouver drôle de s'approprier des immeubles pour ensuite racketter ceux qui ont la malchance de devoir s'y arrêter, de les envoyer en prison sans passer par la case départ en les privant du fric qui leur revient de droit, puis faire semblant d'être milliardaire avec des tas d'atroces billets de 10 000, quelle horreur [...] je repense aux quelques fois où, enfant, sous la pression du groupe, grands-parents, voisins, copines ¬— Allez ! Viens jouer avec nous ! — j'ai dû spéculer sur des rues parisiennes que du fin fond de mes Alpes natales je n'avais jamais vues en vrai et qu'on m'a forcée à découvrir par leurs noms associés à des prix [...] dépitée de ne pas pouvoir al-ler dessiner tranquillement comme j'en avais l'envie [...] peut-être que déjà, d'autres activi-tés échappant possiblement à l'esprit capitaliste, propices à la rêverie, comme l'est parfois l'art, m'attiraient bien plus.

Vanessa Morisset

Game x Play

Marion Zilio

le.a.critiquenestpasmalin.e.

On m'a dit, déjà, que c'était la seule carte à jouer pour qui n'a pas.

C'est autre chose, une stratégie.

Ilyatoujoursdujeu–tropgrandefacilitédemouvement, défaut de serrage entre deux pièces. C'est ce qu'il faut.

le.a. critique existe dans l'espace entre œuvre, industrie, académie et marché, se pratique en enfant : elle veut casser les objets bien vissés. le.a. critique est très étrange et très sérieuse, comme un gardien de temple, un fanatique, une muse, elle passe son temps à changer de costume, à fuir. le.a. critique cherche les sept erreurs entre deux images qu'elle veut voir coïncider, rajoute des points sur les dominos pour multiplier les options. le.a critique n'est pas compétitive et perd avec plaisir. le.m.a critique se joue des objectifs, elle se meut. le.m.a critique cherche à établir des règles pour les tricheurs. le.m.a critique, se jouant de tous les pions, cherche à fabriquer des espaces nouveaux, à ouvrir des portes. le.m.a. critique ne range pas derrière elle.

Clare Mary Puyfoulhoux

Il y a quelques années, j'ai assisté à une conférence sur le jeu vidéo. Le chercheur qui la présentait a commencé par la simple phrase : « Y a-t-il parmi vous des gens qui ne jouent jamais ? » Il a ensuite énuméré : jeux de cartes, jeux de rôles, jeux de plateau, jeux de hasard, jeux de mots, jeux vidéo… À la fin de l'inventaire, j'ai été sidérée de constater qu'il y avait encore quelques personnes dans l'amphithéâtre qui continuaient à lever timidement le doigt. Je n'arrive pas à imaginer qu'il puisse y avoir certains de mes semblables qui, en bonne foi, pensent qu'ils ne jouent pas.

Chaque année, je conseille à certains ou certaines de mes étudiantes le texte d'Hervé Guibert intitulé « Les anneaux », dans lequel il décrit le jeu bien connu des amateurs de foires, et l'associe intuitivement à la photographie : « Est-ce que ce jeu, ce mouvement n'a rien à voir avec l'acte de prendre des photos ? On convoite un objet, et l'enjeu est dérisoire, on loupe son coup ou on fait mouche, les anneaux glissent, on n'attrape rien. » La remarque vaut sans doute pour la critique d'art.

Camille Paulhan

Les définitions du jeu sont souvent liées au divertissement, mais celle de la mécanique parle d'« … un assemblage, intervalle séparant les surfaces de deux pièces en regard ». Assemblage/Intervalle/En regard : ne retrouvons-nous pas des rouages de la critique d'art ? Comme le fait de proposer un intervalle de réflexion, en assemblant des idées en regard d'un contexte, d'autres œuvres…

Une pensée est souvent amenée à se déployer dans un cadre avec lequel on peut plus ou moins jouer. Les règles sont posées, mais il ne tient qu'à nous de les varier, de les re-visiter…

Ici, il est question de se pencher sur le « Jeu » dans un espace prédéfini : 1.000 signes. Contrainte donnée pour nous bousculer, contrainte donnée pour affiner nos réflexions, contrainte donnée pour plus de liberté. Thématique renforçant le cadre. Alors, Jouons ! En rédigeant, par exemple, un texte, notes de bas de page comprises, de 10.000 signes ou bien un texte de pile 1.000 signes.

Leïla Simon

critique d'exposition

Traces de Traces du sacré
Relire l'histoire des expositions par les livres d'or

Centre Georges Pompidou, Paris
7 mai - 11 août 2008

Traces du sacré

par Camille Paulhan

Le livre d'or m'apprend que j'étais sans doute une des premières à visiter *Traces du sacré*, tant on y trouve mon commentaire quelque peu acerbe rapidement. À l'époque étudiante en master en histoire de l'art, au cours duquel j'avais notamment travaillé sur les œuvres de Gina Pane et de Michel Journiac, j'avais été plus que critique vis-à-vis de cette exposition dense, dans laquelle je ne retrouvais pas mes héros avec l'enthousiasme que je leur portais. Toutefois, onze ans après cette proposition, il me faut bien constater que celle-ci m'avait profondément marquée. Je me souviens de déambulations – j'y étais revenue plusieurs fois, à la faveur de mon pass annuel – comme de l'accrochage, d'œuvres découvertes ou revues avec plaisir. J'ai souhaité me plonger dans le livre d'or de l'exposition, conservé par les archives du Centre Pompidou, pour savoir si ce portrait collectif correspondait à l'image que je m'en faisais encore, une décennie plus tard. Que nenni.

Bien sûr, certains commentaires laudateurs – pas le mien, donc – correspondent à mon ressenti actuel : on en est sorti bouleversé, ému, on s'est régalé. On reviendra. D'ailleurs, on est revenu à plusieurs reprises. Pierre a affirmé que pour une fois, c'était une exposition dont on sortait plus riche. Marie-Liesse, 6 ans, a écrit : « J'ai très bien aimé l'exposition ». Une autre visiteuse : « J'ai le cœur qui bat fort ». Coralie a ressenti des sensations, des émotions. Quelques artistes retiennent l'attention : Marc Couturier est magique, les peintures de Duchamp et Mondrian sont jolies, on respire la sérénité avec Rouault, et Cathy a dit que la peinture de Lesage était un vrai bonheur. Jusqu'ici tout va bien. Mais rapidement, cela se gâte.

Les uns critiquent ce qui ne peut être modifié : le prix de l'exposition (« 12 euros je préfère manger du chocolat »), les enfants (créer un service de baby-sitting au musée serait une œuvre de charité). On se penche sur la scénographie, qui ne m'avait nullement irritée à l'époque, et ça se corse. L'éclairage est pourri, la lumière à chier, semble-t-il. On réclame des bancs, des banquettes, des sièges, des lampes, des jumelles, des verres anti-reflets, une signalétique plus pratique. Jean-Yves explique que « de ravissantes flèches au sol seraient bien venues, pour trouver la sortie, ou l'entrée, avant la dépression finale ». Les cartels sont écrits trop petits, grommelle « Annie P. comme presbyte » : « SVP écrivez plus petites les notices ! On risque de pouvoir les lire ! » Un visiteur munichois blâme les organisateurs, sévère : Reinhardt et Rothko sont apparemment morts, tués par un manque d'éclairage. Et dans la salle 8, le Jawlensky est accroché trop haut. Autant de détails qui m'avaient totalement échappé il y a de cela onze ans.

Et puis les demandes se font de plus en plus insistantes : des chaises, pour l'amour de dieu. Merde. Puis c'est la longue litanie de ce qui manque : l'art d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, les femmes (« Nous sommes au XXIe siècle. Merci »), Pierre et Gilles, Nemours, Soulages, Calder, Delvoye, Toguo, Fautrier, Adzak, Turrell, Kiefer, Buffet. Buffet, vraiment ? Il manque Mahomet, le bouddhisme, l'hindouisme, Zarathoustra et Georges Bataille. Il n'y a pas assez de Manessier – à titre personnel je trouve qu'un Manessier suffisait amplement – et surtout pas assez d'humour. Pourtant, plus que des manques, la plupart des commentaires ronchonnent

face au trop-plein. Un visiteur essaie cependant de se montrer encourageant : « C'est trop lourd, mais bien quand même hein ! »

Les critiques se veulent d'ailleurs pour certaines constructives : on reproche aux commissaires des confusions (avec le divin, l'ésotérisme, le métaphysique, le religieux), que je jugeais à l'époque problématiques, sans pour autant qu'elles viennent remettre en question la qualité des œuvres présentées. On se plaint également de la longueur de l'exposition : il ne faut pas oublier les capacités du corps, écrit un certain Paul. Et en effet, j'avais imaginé que cette exposition aurait pu faire l'objet de deux volets, séparés par la Seconde Guerre mondiale, plutôt qu'épuiser les visiteurs au fil des salles. Certains se plaignent de la qualité des œuvres, de seconds couteaux : voilà qui me paraît particulièrement injuste, quand je repense notamment à la joie de découvrir *Le cylindre d'or* de Paul Sérusier, présenté dans une salle magnifique où se côtoyaient, si ma mémoire est bonne, le rare Buisson de Duchamp, le triptyque *Évolution* de Mondrian et une grande sculpture de Gino de Dominicis.

Mais ce qui frappe le plus, à la lecture de ce livre d'or en deux volumes, qu'apparemment j'étais la première chercheuse à consulter, c'est la masse violemment haineuse, agressive, qui constitue en réalité le fort des troupes des rédacteurs de ces opus. D'une part, je note que beaucoup de messages s'adressent directement aux commissaires, dans des formulations à l'orthographe parfois hasardeuse : « Jean de Louisy revoi ta copie ! Ton expo n'a ni queu ni Tête. Tu devrais changer de métier ! », « Cette exposition est désolante, à l'image de son auteur », « Honte aux commissaires », *ad nauseam*. Une longue missive a été corrigée par un autre visiteur, qui lui a attribué la note de 12/20 et le commentaire suivant : « Confus. Vous ne développez pas assez. Beaucoup de phrases nominales. Où est passée la problématique ? » Mais pour la plupart, ce n'est pas à ce point développé : l'exposition est accusée de tous les maux. Snob, superficielle, morbide, sans intérêt, bordélique, triste, malsaine, macabre, immodeste, consternante, affligeante, prétentieuse, inutile, insoutenable, chiante, glauque, ennuyeuse (Robin précise préférer Drucker le dimanche après-midi, ce qui me semble être une prétention un rien germanopratine). Du côté des réactionnaires, on se récrie : c'est abominable, affreux, blasphématoire, une honte, une mocheté, c'est de la connerie d'intellos de gauche, la décadence, un cauchemar, un dépotoir, un ramassis d'immondices ou d'horreurs. De l'autre bord, cela gueule aussi contre ce qui est perçu comme une tentative néo-sulpicienne : À bas la calotte ! On s'en fout des programmes iconologiques débiles. On parle de « vaticinations individuelles fastidieuses », de « salmigondis », mais le plus souvent les mots sont moins délicats : l'expo est à chier, est une merde, l'œuvre de Cattelan est dégueulasse, voilà.

Je suis honnêtement surprise par la violence de telles réactions, fort heureusement atténuées par le caractère puissamment mystique qui se dégage de nombreux commentaires : on ne priera plus de la même façon, et Louise explique que cette exposition est la cause d'une sérieuse réflexion sur sa foi. Le petit monde des détracteurs, des inspirés, des laudateurs et des plaisantins se côtoie, parfois en réagissant, surréagissant, barrant,

biffant, parodiant les mots de celui ou de celle qui est passé juste avant. On s'échange des plans drague, on mentionne l'agente « aux belles taches de rousseur », on dit à Marianne qu'on l'aime, on écrit « prout » en se sentant terriblement intelligent, on signe Jacques Chirac, Blaise Cendrars, Nietzsche ou Gargamel. Il y a des tirades incompréhensibles, comme celle d'un certain CLG : « La parenté thématique (éventuelle) entre les œuvres en est une intellectuelle, l'éclatement des esthétiques dont elles relèvent, se trouve, lui, bien plus prégnant, voire rédhibitoire, car il a lieu perceptivement. ». Et puis, au bout du marécage vindicatif, cet ultime commentaire, signé sans doute le dernier jour de l'exposition : « Merci, il y a de l'espérance. À bientôt. »

Cet article, qui cite sans guillemets les deux volets du livre d'or de l'exposition Traces du sacré *(Archives du Centre Pompidou, cote 2014W044/80), qui s'est tenue en 2008 au Centre Georges Pompidou, n'aurait pas été possible sans l'aide de MM. Jean Charlier et Jean-Philippe Bonilli, que je remercie ici chaleureusement.*

critique d'exposition

Toi aussi, tu as des armes
Centre Georges Pompidou, Paris
7 mai - 11 août 2008
La colonie, Paris, le 19 octobre 2008

Éric Baudelaire - Yohann Quëland de Saint Pern & Myriam Omar Awadi

par Clare Mary Puyfoulhoux

À l'automne 2017, Gilles Deleuze est cité simultanément dans deux lieux d'arts parisiens. Ressuscité et doté du don d'ubiquité, le philosophe est convoqué par les artistes comme il le fut par les élèves de la FEMIS le mardi 17 mai 1987. La question qui lui avait été posée alors était la suivante : « *Qu'est-ce que la création* ? » Le philosophe de répondre qu'il parle d'un endroit en direction d'un autre. On pourrait ajouter : en un temps précis et dans un certain lieu.

« *Je voudrais, moi aussi, poser des questions. Et en poser à vous, et en poser à moi-même. Ce serait, heu..., ce serait du genre : qu'est-ce que vous faites au juste, vous qui faites du cinéma ? Et moi, qu'est-ce que je fais au juste quand je fais ou quand j'espère faire de la philosophie ? Eh ! Est-ce que l'on a quelque chose à se dire, en fonction de cela ?*[1] »

Il y eut captation. La légende dit qu'Arnaud des Pallières, alors élève de la FEMIS, était à l'origine de l'invitation et derrière la caméra. Vers la même époque, Gilles Deleuze accepte de se faire filmer pour prolonger un échange entamé depuis presque une décennie, par une de ses anciennes élèves, Claire Parnet[2], à condition que les images soient diffusées post-mortem. Gilles Deleuze face caméra, il faut répéter : qu'il parle d'un endroit en direction d'un autre. Et ajouter : en un temps précis et dans un certain lieu. C'est-à-dire en conscience de l'image-mouvement.

Depuis le 14 février 2005, le site Internet et média social Youtube permet à ses utilisateurs d'*envoyer*, *regarder*, *commenter*, *évaluer* et *partager des vidéos*[3]. Cet outil, qui rend possible le visionnage ad nauseam de moments comme la performance de Nina Simone à Montreux en 1976, peut par ailleurs à tout moment nous confronter au malaise critique face à Bernard Lamarche-Vadel évoquant la burette à la Villa Arson en 1989. Sur Youtube, il est indiqué que les 46:45 minutes de l'intervention de Gilles Deleuze ont été consultées 265k fois (version quepea, mise en ligne le 11 octobre 2013). Réconfortantes, les vidéos attendent les utilisateurs, sont prêtes à être vues ou entendues, diffusées dans un salon, une à cent fois par jour, coinçant la parole énoncée entre la bouche du défunt - qu'est nécessairement l'être qui s'agite - et l'écran, dans l'incapacité d'entrer vraiment dans nos oreilles, d'être reçue pleinement.

JEU DE PISTES

Dans l'exposition *Après* d'Éric Baudelaire, la captation de cette allocution était diffusée dans son intégralité, accompagnée d'une retranscription complète, imprimée en A4, des propos du philosophe. À emporter. Cet ensemble, présenté du 6 au 18 septembre 2017 dans la galerie Sud du Centre Pompidou, appartenait au cadre littéral et conceptuel du film *Also known as Jihadi*. Ce dernier retrace l'itinéraire d'un jeune radicalisé, mort en Syrie, à travers les comptes rendus judiciaires de l'affaire. L'espace était jalonné de repères disposés tout autour de l'écran : Godard et les enfants, le Corbusier en plans, tissages, documents, théorie, plastique, Deleuze évidemment. Le film de Baudelaire détaille une histoire singulière : ces barres d'immeubles-là, ces mots-là, ces dossiers-là, ces téléphones-là, ces gens-là. Réponse aux attentats du 13 novembre 2015, il est fait avec les moyens de la classe artistique, référencée. L'idée du dispositif muséal, semble-t-il, était d'interroger un corpus de données culturelles en jouant sur l'espace et le temps de l'exposition pour inviter le spectateur à s'approprier les outils (ou les armes) de l'artiste afin de penser non pas l'événement que sont les attentats du 13 novembre 2015 mais à partir de ce dernier. Loin d'une didactique qui reposerait sur un rapport vertical entre une instance du savoir et des apprenants, *Après* s'offrait comme une encyclopédie en espace à consulter au gré de la temporalité muséale, c'est-à-dire en fonction de ce qu'il est possible de penser en flânant.

L'exposition était accompagnée d'un livret, abécédaire d'outils théoriques et critiques tentant de compléter le film plus que de lui apporter quoi que ce soit (il ne manquait de rien). À emporter. La section évoquant la conférence deleuzienne s'intitule « T comme le temps presse ».
Ce livret est encore disponible sur Internet, en accès libre[4].

Convoquée de la sorte, sur une période de douze jours, et en accompagnement d'un corpus auquel elle n'appartenait pas originellement, la conférence de 1987 (re)gagne en préciosité, rejoue ce qui se fait dans l'œil du spectateur d'une toile, arrive à lui comme un événement qui n'existe que dans le temps et le lieu de sa réception.

JEU DE RÔLE

Au même moment (le 19 octobre 2017), l'espace de La Colonie accueillait un karaoké. On y voyait une reconstitution de la salle dans laquelle Gilles Deleuze s'est adressé aux étudiants, le 17 mai 1987, lors des mardis de la FEMIS, et sa parole, telle que délivrée à l'époque, fut rendue au moyen de sous-titres que la voix du spectateur était invitée à habiter. Exercice, « Orchestre vide », traduction littérale du terme japonais karaoké, demande de rentrer dans la matière du texte, de l'habiter. Acte kitsch et magique, la proposition des artistes est un rite initiatique interrogeant notre rapport au discours. En prenant la forme du divertissement, « Orchestre vide » met à distance le propos scientifique en le rendant ludique : un jeu dont le contenu n'est plus tant à recevoir qu'à éprouver, à investir dans le présent de son élocution. Une forme de pensée habitée, peut-être plus proche du chamanisme que de l'érudition, vécue dans une temporalité sans référence, sans arrière-plan et sans possibilité de recul, puisque la parole continue, suivant le rythme de son énonciateur originel, demande une vigilance

de vraies expériences de survie, avant leur perversion paranoïaque ou survivaliste, en connaissent l'ambivalence: survivre, c'est ne plus vivre vraiment, être voué à une vie nue dépouillée de tout, et survivre, c'est vivre supérieurement, dans des formes d'affection et d'intensité inédites. Faire nous-mêmes les pas nécessaires à la survie, dit Beuys. Prendre son destin en mains et rester dignes jusqu'au bout, disent tous les révoltés.

Une conférence de Gilles Deleuze nommée: *Qu'est-ce que l'acte de création?* Pour créer, nous dit Deleuze, il ne faut pas se perdre dans des projets ou des intentions vides mais d'abord apprendre à vivre aux aguets, à attendre l'idée qui vient, à se rendre disponible aux forces du dehors. Ce en quoi la création artistique se rapproche peut-être le plus décisivement quoi que le moins visiblement des luttes politiques: dans une même expérience d'un temps où l'attente infinie et le geste fulgurant finissent presque par devenir indiscernables.

Pierre Zaoui

To take our destiny in our own hands and keep our dignity until the end, say those who revolt.

A conference by Gilles Deleuze entitled: *Qu'est-ce que l'acte de création?* [What is the creative act?] To create, says Deleuze, we must not lose ourselves in empty projects or intentions; we must learn to be on the lookout, to wait for ideas to come, to be open to outside forces. This may be how the creative act most decisively—yet least obviously—resembles political struggle: a shared experience of time in which the endless wait and the explosive gesture become almost indistinguishable.

Pierre Zaoui

A

B

A Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, captation vidéo de la conférence donnée par Gilles Deleuze à La Fémis en mars 1987, 46 min 45 s ■ Joseph Beuys, *Die überlebensnotwendigen Schritte werden wir nun selbst unternehmen!/Grass!* [Les pas nécessaires à la survie, nous allons les faire nous-mêmes! Salutations!], 1981, mine

A Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?* [What is the Creative Act?], video recording of a public lecture by Gilles Deleuze at La Fémis in March 1987, 46 min 45 s ■ Joseph Beuys, *Die überlebensnotwendigen Schritte werden wir nun selbst unternehmen!/Grass!* [The steps necessary for survival, we are going to take them

Programme
18 septembre à 19 h
Discussion ouverte avec Pierre Zaoui, Hala Abdallah, Salam Kawakibi et Véronique Nahoum-Grappe, du Comité Syrie-Europe

Programme
18 September, 7 pm
An open discussion with Pierre Zaoui, Hala Abdallah, Salam Kawakibi and Véronique Nahoum-Grappe from the Comité Syrie-Europe

C

La séance proposera une discussion, ouverte à tous, avec des membres du Comité Syrie–Europe autour de la question du temps dans un conflit qui dure depuis plus de six ans et ne semble pas prêt de s'achever. Comment survivre aux basculements terribles qui strient ce conflit depuis 2011: révolution improbable, passage à la lutte armée, sentiment d'imminence de la victoire, sentiment d'imminence de la déroute, statu quo…? Comment expérimenter la démocratie au sein des Conseils de ville quand la guerre presse tout autour? Qu'est-ce qui est encore urgent aujourd'hui en Syrie après Alep? (Le sort des prisonniers politiques, le sort d'Idlib, la chute attendue de Daech…). La séance sera entrecoupée d'extraits de films de Hala Abdallah.

An open discussion with members of the Comité Syrie–Europe [Syria–Europe Committee] on the question of time in a conflict that has lasted more than six years with no end in sight. How does one survive the terrible upheavals that have marked this conflict since 2011: unlikely revolution, armed resistance, a feeling of imminent victory, a feeling of imminent defeat, status quo…? How can local city councils implement democracy when war is raging all around them? What remains urgent in Syria after Aleppo? (The fate of political prisoners, the fate of Idlib, the long-awaited fall of Daesh…). The evening will include excerpts from the films of Hala Abdallah.

qui saborde la fétichisation (par le biais-même d'un jeu de fétiches). Autre problématique soulevée par le dispositif : celle de la reproduction. Et le propos de se déplacer : plutôt que de simplement nous confronter à une reproduction, elle-même particulière, puisque diffuser une captation n'est pas tant reproduire un événement que la saisie de ce dernier, la forme du karaoké invite le spectateur à se demander ce qui se reproduit lorsque l'on reproduit. Coquille vide ou prière ?

Le projet « Orchestre vide » s'intéresse aux discours, conférences et autres communications « célèbres » d'illustres théoriciens, scientifiques et artistes de référence tels Édouard Glissant, Thomas Hirschhorn, Paul Vergès, Françoise Vergès ou Raimi Gbadamosi. Il a été présenté en plusieurs temps et plusieurs lieux, de la Réunion à Paris.

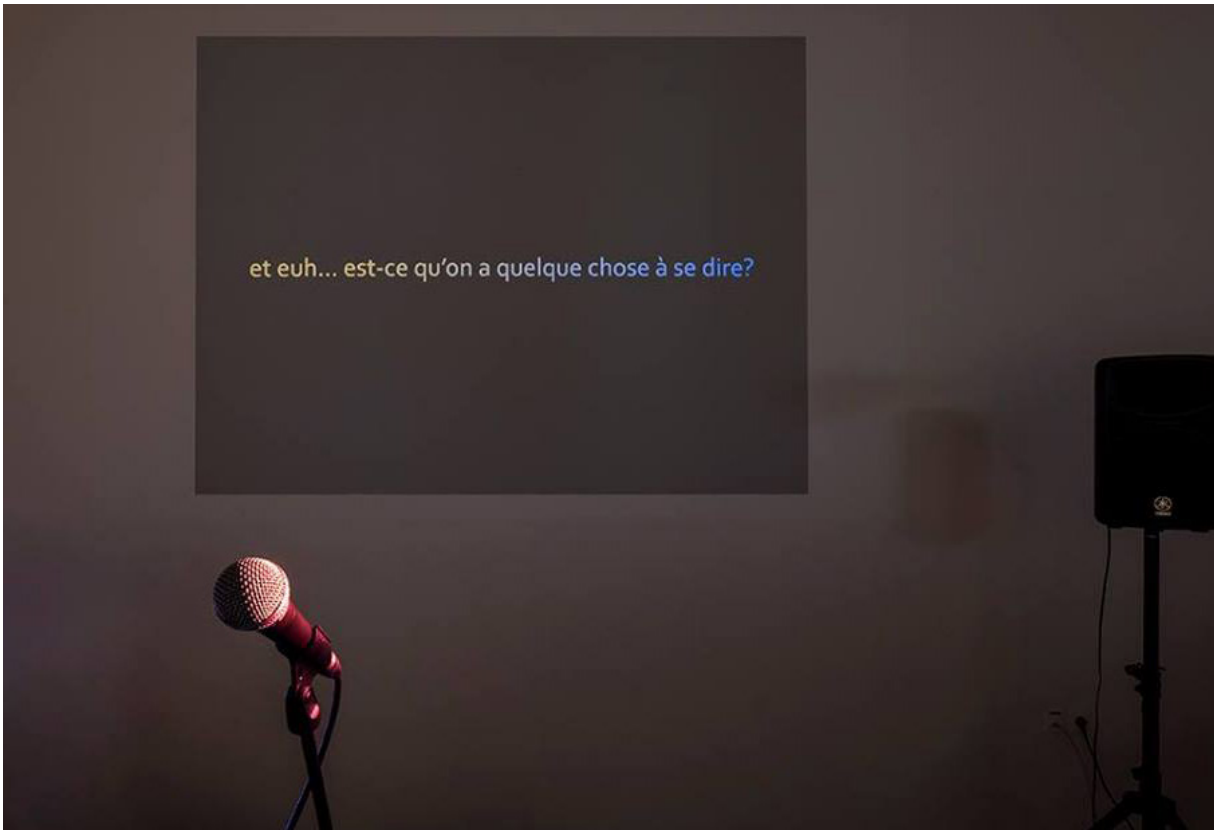
LES ARMES

« *Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés croire. En d'autres termes, communiquer c'est faire circuler un mot d'ordre.*[5] »

En octobre 2011, les éditions La Fabrique publient le recueil « Toi aussi, tu as des armes », un livre qui « *réunit des écrivains qui ont en commun de ne pas trop aimer qu'on les traite de poètes* »[6]. Un livre, une maison d'édition et des écrivains qui s'inscrivent dans le contexte du politique contemporain, tout en adressant la poésie ou pour lesquels l'approche poétique une arme de libération des récits et discours qui autrement façonnent le monde. Sont regroupés, par exemple : Jean-Christophe Bailly, Jacques-Henri Michot, Nathalie Quintane… Citons le premier :

« *.. le poème serait, du fait même de sa propre tension, l'exact opposé de tout ce qui se contente de peu, de tout ce qui comprime le sens dans des séquences de signification quasi interchangeables : la communication, l'idéologie, la langue de bois, les chevilles de toutes sortes - tout ce qui est voué corps et âme (car il s'agit d'une action de destruction concertée, entretenue) à l'amenuisement des conditions d'intelligibilité du monde.* »

Il y a toute une partie du propos de Deleuze que cette citation reformule, d'où l'on peut dire que la question de la création parle d'un usage poétique de la langue contre la communication. Reprenant les deux usages susmentionnés de la conférence de 1987, leur point commun serait alors de l'utiliser non comme un argument, une «



séquence de signification », mais comme l'élément d'une poétique, et qu'il s'agit de constellation plus que de concentré ou de compression.

ÉCHOS

Observer l'utilisation de la captation dans l'espace artistique, considérer qu'une utilisation détournée protège l'authenticité (de l'expérience) est une chose. Noter que cette captation saisissait les paroles d'un philosophe, énoncées trente ans auparavant, formant *un certain propos* en est une autre. Que nous disent précisément les mots de Gilles Deleuze, qui incite qu'on les reprenne, et de cette manière-là ?

Une idée en cinéma
Retenons d'abord qu'une idée, « événement rare, espèce de fête » vient immédiatement avec une forme, un médium, parce qu'on « n'a pas une idée en général ». Pour *Also known as Jihadi*, l'idée d'Éric Baudelaire était « en cinéma », utilisée pour regarder le trajet d'un djihadiste par le prisme de l'administration judiciaire française. De n'y ajouter aucun commentaire. D'assumer que le film pourrait porter l'idée, les intentions, jusqu'à une forme qui ne serait pas de l'information (pas un mot d'ordre) mais une résistance, quelque chose de tangible avec quoi rester après l'horreur - que ce soit celle des violences commises au nom de l'extrémisme religieux ou de la radicalisation et la mort d'un jeune en particulier, celui dont l'histoire nous est contée.

La société de contrôle
Dans le cadre d'« Orchestre vide », installation comme coincée mélancolie et jeu, l'enjeu est différent. On peut l'adresser en faisant un détour par Foucault (cité par Deleuze : références tentaculaires et rassurantes) qui « pensait que nous entrions, nous, dans un type de société nouveau. » Nous habitons des sociétés, « c'est Burroughs qui prononçait le mot, et Foucault avait une très vive information pour Burroughs » de contrôle. C'est-à-dire, que « ceux qui veillent à notre bien n'ont plus besoin ou n'auront plus besoin de milieu d'enfermement. [...] Je dirais, par exemple, d'une autoroute, que là vous n'enfermez pas les gens, mais en faisant des autoroutes, vous multipliez des moyens de contrôle. Je ne dis pas que cela soit le but unique de l'autoroute, mais des gens peuvent tourner à l'infini et sans être du tout enfermés, tout en étant parfaitement contrôlés. » Sur l'autoroute, l'automobiliste a la

satisfaction de tenir le volant de son bolide, d'appuyer sur l'accélérateur, tout en sachant qu'il tranche dans le paysage, ne maîtrise absolument pas son parcours, avance dans un temps calibré (entre 110 et 130 kilomètres heures actuellement en France). Au karaoké, le participant articule et énonce des paroles, tient le micro en scène tout en étant hors du point essentiel de l'énonciation : sa responsabilité. Concentré sur ce qu'il incarne, il se déshumanise avec joie. C'est sur ce seuil, sur ce rapport entre l'action et l'abandon, c'est-à-dire précisément à l'endroit où joue la notion de contrôle, que joue « Orchestre vide », donnant à voir et à sentir l'endroit de notre position, de notre engagement, de notre réception (c'est-à-dire de ce que nous faisons) des propos que le dispositif invite à investir sans réfléchir mais avec justesse et dans le bon tempo.

FÉTICHE

Retenons, dans les deux cas, cet essentiel du geste : rien n'est fait, la création ne se manifeste pas comme on l'attend. Pas de maestria technique ou stylistique, pas non plus de contenu neuf, de pensée à transformer en slogan. Rien de plus qu'avant si ce n'est voir, entendre le déjà-là du discours, s'interroger sur son état.

« Up to now I have been talking, deliberately, about the past. But the question is, of course, how did the past disappear ? »[7]

Alors évidemment, à l'heure d'Internet, il va de soi que ce qui est produit et pensé l'est à partir d'un espace à priori surnuméraire. Roland Barthes le disait déjà, insistait[8] : ne pas rajouter, calmer. En action, pour lui, cela pris la forme du pas de côté qu'est la théorie. L'un de ses successeurs, Kenneth Goldsmith[9], dit à son tour qu'il s'agit de faire de ce qui est. Que la poésie est montage, agencement d'éléments plutôt que création ou ajout. On pourrait ajouter, pour créer les prémices d'une idée plus générale, qu'Eisenstein n'est pas loin lorsqu'il parle de mettre en cinéma le Capital de Karl Marx avec pour scénario Ulysses de James Joyce. Et qu'il est encore plus près de la parole de Deleuze lorsque l'idée de ce film reste en carnets, trouve son médium par un collage dans l'espace et le temps de la page (c'est-à-dire pas dans la tyrannie de l'autoroute, du déroulé du film). Ce qui commence à se dessiner aussi : fétiche. Ce qu'on fait de la matière quand on la conserve, à distance. Ce qu'on fait à un texte quand on en cite une partie (et ça a été fait ici) et qu'on n'en fait que ça. Parce qu'il en devient ainsi une arme aussi, mais

une arme stérile, de conservation, un bouclier derrière lequel se cacher, pas l'arme fertile qui va modifier le monde en agissant.

Il s'agit donc, encore, de penser. De se salir les mains, d'aller débusquer partout ce qui se cache.

[1] Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », allocution prononcée à la FEMIS le mardi 17 mai 1987.

[2] Composé de huit heures d'entretiens avec le philosophe français Gilles Deleuze, l'*Abécédaire* est le seul film consacré à ce penseur qui a toujours refusé d'apparaître à la télévision. Il accepta pour cette unique fois des entrevues avec une équipe de télévision, à condition que ce film prenne la forme de conversations entre lui et son ancienne élève et amie Claire Parnet et qu'il soit diffusé après sa mort. https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Ab%C3%A9c%C3%A9daire_de_Gilles_Deleuze

[3] Wikipedia, Youtube https://fr.wikipedia.org/wiki/YouTube

[4] https://issuu.com/ebaudelaire/docs/apre__s_-_eric_baudelaire_-_pompido_1ac8435c02ced8

[5] Gilles Deleuze, *ibid.*

[6] Présentation de l'ouvrage sur le site de l'éditeur : https://lafabrique.fr/toi-aussi-tu-as-des-armes/

[7] T.J. Clark, The Conditions of Artistic Creation, ntialement paru dans *Times Literary Supplement*, 1974, republished by Selva. https://selvajournal.org/article/tj-clark-conditions-of-artistic-creation/

[8] Voir Le degré zéro de l'écriture, La préparation du roman…

[9] Fondateur d'Ubuweb, auteur de trois ouvrages aux Editions Jean Boîte : *L'écriture sans écriture*, *Théorie*, *Against Translation* https://jean-boite.fr/

www.revuepossible.fr