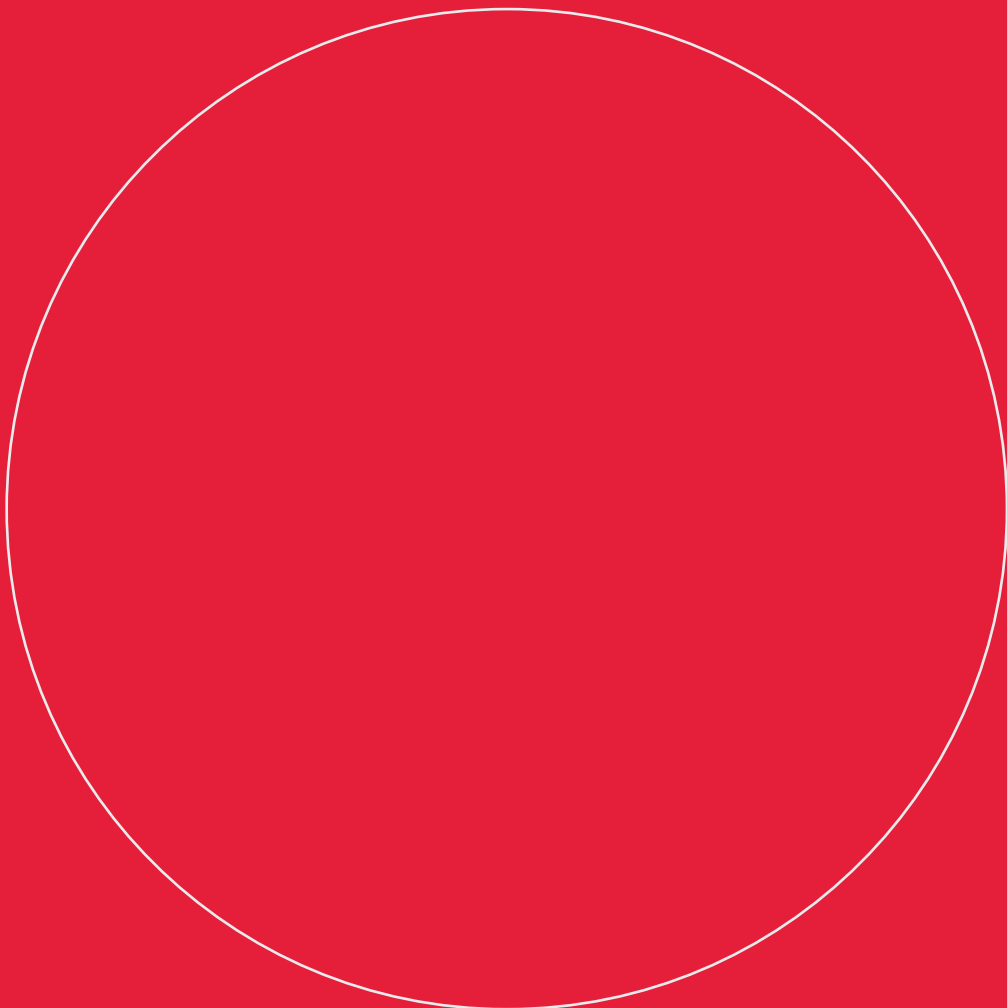


possible

n° 5 - printemps 2020

Benjamin Efrati
Claire Glorieux
Orsten Groom
Cyrille Noirjean
Jeanne Susplugas
& Delphine Trouche
Jade Tang



revue critique d'art contemporain

possible

Comité critique

Claire Kueny, Clare Mary Puyfoulhoux,
Camille Paulhan, Leïla Simon,
Julien Verhaeghe et Marion Zilio.

Collaborations

Ont participé à ce numéro : Didier Arnaudet,
Camille Bardin, Léa Bismuth, Fabrice Bothereau,
Benjamin Efrati, Claire Kueny, Fabrice Gallis,
Claire Glorieux, Orsten Groom, Henri Guette,
Le collectif Jeunes Critiques d'Art, Vincent
Labaume, Sophie Lapalu, Isabelle de Maison
Rouge, Cyrille Noirjean, Camille Paulhan,
Grégoire Prangé, Clare Mary Puyfoulhoux, Leïla
Simon, Jeanne Susplugas, François Salmeron,
Jade Tang, Clément Thibault, Delphine Trouche,
Julien Verhaeghe et Marion Zilio.

Design graphique

Elisabeth Bieber / Julien Verhaeghe

Contact

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

édito

entretiens

4 Conversation avec le collectif
Jeunes Critiques d'art

12 Benjamin Efrati
*Où comment trahir l'idéologie des contenus par
leur formalisation même*
avec Marion Zilio

22 Claire Glorieux
Clairière
avec Julien Verhaeghe

30 Orsten Groom
De Jonas l'autre
avec Clare Mary Puyfoulhoux

38 Cyrille Noirjean
Les Machin-e-s du désir
avec Camille Paulhan

48 Jeanne Susplugas
& Delphine Trouche
À cause d'un rêve

56 Jade Tang
Polyphonies de chantier
avec Claire Kueny

78 Comment envisager
la critique d'art à +/- 10 ans ?

86 Embarquer des œuvres à bord :
[embed], 14 juillet - 21 août 2019.
avec Fabrice Gallis et Sophie Lapalu

94 Rendre le "non réel" réel
par Clare Mary Puyfoulhoux

102 Triste *Dionysiac*. Relire l'histoire
des expositions par les livres d'or
par Camille Paulhan

1000 signes

variations

édito

Paris, le 15 janvier 2020

conversation

avec le collectif

Jeunes Critiques d'art

Camille Bardin, Henri Guette, Camille Paulhan,
Grégoire Prangé, Clare Mary Puyfoulhoux,
Julien Verhaeghe et Marion Zilio

Pour ce numéro 5 de la revue *Possible*, nous nous sommes collectivement interrogé-e-s sur ce que les questions générationnelles faisaient à nos pratiques de la critique d'art. En découvrant le collectif *Jeunes Critiques d'art*, nous avons dû nous rendre à l'évidence : chez *Possible*, nous n'étions plus jeunes. Nous avons été surpris par leur façon d'écrire, leur ton parfois incisif, leur façon d'investir les réseaux sociaux. Alors, dix ans après nos propres débuts, nous avons souhaité rencontrer des membres de *Jeunes critiques d'art*, afin de nous enquérir de leurs méthodes, de leurs engagements, de leur perception du monde de l'art. *Jeunes critiques d'art*, représenté par Camille Bardin, Henri Guette et Grégoire Prangé, a accepté avec enthousiasme notre proposition. Leur parole comme la nôtre n'engagent que les individus, et non les structures, d'abord pensées comme des collectifs composés de personnalités bigarrées. En écho à cet éditio, nous avons sollicité des critiques d'art de différentes générations pour se prêter à notre exercice des 1000 signes, en leur demandant comment ils et elles envisageaient l'activité de critique à plus ou moins dix ans. À l'entrée dans une nouvelle décennie, il semblerait que le temps nous ait préoccupé.

JV : Dans le cadre de cette rencontre, nous avons prévu de vous poser différentes questions autour de votre collectif Jeunes critiques d'art (JCA), mais serait-il possible d'abord de vous présenter en quelques mots ?

HG : J'ai suivi des études de lettres modernes puis d'histoire de l'art. Ce qui m'a amené à la critique d'art, c'est l'écriture ; j'avais travaillé sur Charles Pennequin et la façon dont la performance participe chez lui au processus d'écriture. J'ai toujours eu besoin d'écrire, notamment de la poésie, et porte une grande attention aux mots, à la littérature. Actuellement, je travaille dans une agence pour laquelle j'écris des textes de communication ; mon activité de critique d'art est essentiellement bénévole, pour des supports revues, web et pour la radio. Je ne confonds pas les

deux : mon métier est celui d'écrire des textes pour une agence, et mon statut de critique d'art n'a rien à voir en termes de contenus. Je me souviens quand je débutais d'une fois où j'avais écrit pour une revue une critique d'une exposition que je jugeais problématique, et à la parution, tout ce que j'avais écrit avait été lissé, gommé. À ce moment, je me suis dit : tant qu'à écrire des communiqués de presse, autant y aller vraiment ! Mais pas dans la critique d'art.

GP : De mon côté, j'ai suivi des études d'histoire, d'anthropologie, d'histoire de l'art et de commerce. Actuellement, je travaille au LaM à Villeneuve-d'Ascq, où je coordonne le service de la conservation ; j'ai commencé à écrire avec JCA, qui a été créé en 2015

et lancé en tant que site Internet en février 2016. L'investissement au sein du service public m'importe beaucoup, et je veux aussi défendre le fait que les œuvres peuvent avoir un impact sociétal et social, je souhaite être acteur plus que témoin de l'art. L'écriture et la critique d'art ont été un fil rouge dans mon parcours, je n'envisage pas d'arrêter d'écrire mais je n'envisage pas non plus me dédier uniquement à ma pratique de critique.

CB : Pour ma part, j'ai fait une école de journalisme, avec à l'époque pour objectif de devenir journaliste politique mais j'ai rapidement ressenti la frustration de ne pas pouvoir aller vers des sujets de fond, davantage relatifs à des domaines qui m'intéressaient, comme la philosophie, l'anthropologie ou la psychologie par exemple. J'ai finalement atterri dans une rédaction spécialisée dans la culture, et là-bas je me suis rendu compte que c'était plus particulièrement dans l'art contemporain que je m'épanouissais le plus, car il proposait une synthèse de tout ce qui m'intéresse. Au fur et à mesure, j'ai réussi à me détacher de cette étiquette de journaliste pour aller vers celle de critique d'art. Après, je me considère davantage comme autrice, avec un réel désir de devenir écrivaine. La critique d'art est un peu mon moyen d'avoir une écriture plus libre et des réflexions plus intéressantes que celles que je pouvais avoir en tant que journaliste. La critique d'art est ma seule activité actuellement, je ne fais pas de commissariat, et – peut-être parce que je suis jeune et naïve ! – j'ai encore l'espoir d'en vivre. Ceci étant, à force de côtoyer des personnes qui me disent qu'elles travaillent en musée ou en galerie, qu'elles sont enseignantes, je commence à remettre en question mes ambitions.

MZ : Le critique d'art peut être un métier, en dépit de notre grande précarisation. C'est aussi quelque chose qu'il faut entendre, et dont je peux témoigner. Je défends l'idée que même si je produis des textes pour des galeries, je garde la main sur mes idées.

JV : Votre association défend le bénévolat choisi. Personnellement, je n'ai pas le temps, je suis obligé de me focaliser sur ce qui me rémunère. Peut-être qu'il y a eu une époque, quand je commençais à découvrir le milieu, où j'étais enthousiaste, où j'avais ce sentiment de la toute première fois, où je me sentais dans une dynamique de la générosité et où j'aimais

écrire pour l'amour de l'art.

GP : La critique d'art n'est pas un métier pour moi, j'aime bien dire que c'est d'abord une posture. Quand je travaille au musée, je n'ai pas une pratique de critique, mais je peux en avoir la posture, l'attitude. Le fait d'avoir une autre activité – quand ce n'est pas choisi – peut bouffer et empêcher de prendre le temps de poser des problématiques critiques, mais si c'est un choix, cette ouverture peut au contraire nourrir, ouvrir à d'autres formes. Travailler pour un musée crée des connexions théoriques et pratiques que je n'aurais pas forcément eu l'idée de faire sans y être.

CMP : Je suis tout à fait d'accord, mon activité professionnelle nourrit ma pratique critique, et inversement. J'ai davantage de distance par rapport à mon travail du fait que j'ai une existence à l'extérieur.

CP : Je souhaiterais vous poser une question très pragmatique : comment est né votre association ?

GP : Au départ, JCA s'est créé sur les bancs de l'École du Louvre, quand nous étions en 2^e année spécialité art contemporain avec Horya Makhoulouf. Pourquoi n'essaierions-nous pas d'écrire sur l'art contemporain ? Nous sommes allés regarder sur Internet, pour voir ce qui existait. Je me rappelle que nous étions tombés sur *Point contemporain*, qui avait alors un an. Mais nous voulions une approche différente des revues existantes – même numériques. On désirait avoir une approche littéraire, ambitieuse sur le fond mais très lisible pour le grand public. On lisait les textes d'expositions, et pour certains on n'arrivait même pas à les comprendre. D'un autre côté on ne souhaitait pas forcément être identifiés, ce d'autant que personne ne nous connaissait. On avait en tête une sorte de critique sauvage, totalement libre, impunie. C'est comme cela que nous avons rapidement décidé de créer notre propre espace d'expression, et de nous mettre en collectif, faire corps pour ne pas être trop isolés ni trop fragiles. Au tout début, nous étions huit, et très rapidement nous avons agrégé des personnes de l'extérieur, après des discussions autour d'un verre. C'était assez chaotique et hasardeux, le point de départ était vraiment d'écrire, on ne songeait pas du tout à se faire rémunérer.

CB : J'ai rejoint JCA à un moment où je voulais

exclusivement écrire sur l'art contemporain. J'étais toute jeune, je savais qu'il allait me falloir un certain temps avant qu'un média me laisse libre d'écrire ce que je pensais. J'ai aimé le fait qu'il s'agisse d'un collectif et pas d'une rédaction, car de ce fait nous pouvons nous soutenir, relire les textes des uns et des autres, mais plutôt comme des confrères et des consœurs, d'une manière horizontale et pas verticale. Tout le monde peut prendre des initiatives, écrire des textes sur les sujets qui l'intéresse, donner son point de vue.

HG : Je suis arrivé chez JCA plus récemment, après avoir fini mon master en commissariat à Paris-IV. J'avais fait un stage à Beaux-arts magazine, et je cherchais des revues où écrire, c'est comme cela que j'ai commencé à travailler pour *Boumbang* et *Point contemporain*. Ce qui m'intéressait avec JCA, c'était la notion de collectif, l'idée de se rassembler, de discuter des textes et de la façon dont on pourrait les améliorer, mais aussi les réflexions sur le statut de la critique.

CB : Aujourd'hui, nous sommes 19 dans le collectif, mais nous n'irons pas au-delà de 20 personnes. Plus concrètement, je construis un planning de publications, et chacun s'inscrit ; nous avons deux publications prévues par semaine, une le mardi et une le jeudi. Tous les textes sont relus par Charlotte Lebot, éditrice et membre du collectif.

GP : Charlotte nous suit depuis le début, elle a suivi l'évolution de chacun des membres du collectif. Elle a un vrai rapport intime aux textes, on le sent quand elle édite.

CB : C'est la seule qui corrige nos textes. Si nous le souhaitons, nous pouvons nous les envoyer les uns aux autres pour avoir d'autres points de vue, qui vont motiver un débat intellectuel ou augmenter un texte. Il n'y a en revanche jamais de relecture pour valider une pensée.

GP : Pour clarifier ce dernier point, il faut dire que nous sommes un collectif et pas une revue. Dans celui-ci, nous discutons, échangeons, grandissons ensemble. Cela nous permet aussi de faire front face à la censure. Nous allons également avoir des contrats en tant que

collectif pour des clients extérieurs.

CP : Est-ce que certains d'entre vous continuent quand même à écrire pour des revues ?

CB : Bien sûr, nous restons des individus en dehors du collectif. On peut ne pas avoir les mêmes idées politiques, mener des activités à côté, il n'y a pas de contradiction. De mon côté, j'ai décidé que JCA serait ma seule activité bénévole, j'ai donc arrêté d'écrire pour des revues qui ne rémunèrent pas.

GP : Ce site est vraiment notre espace de liberté d'écriture, on parle de "critic run space". Sur le site Internet, nous l'avons nommé « revue » mais c'est faute de mieux, parce que le terme est plus lisible pour les lecteurs. Il n'y a pas de comité de rédaction, pas de répartition de sujets, pas de cohérence recherchée dans nos choix.

CP : Vous parliez de censure, qu'en est-il ? Y avez-vous été confrontés ?

CB : Il y a trois ans, quand j'ai intégré JCA, j'ai écrit un texte assez critique sur une foire. Et j'ai appris que la boîte de communication qui l'accompagnait m'avait exclue de tous les événements qu'elle gérait. Mon papier était particulièrement virulent et je commençais tout juste. Je n'étais donc pas suffisamment établie pour qu'on ne puisse pas m'évincer. J'ai bénéficié d'un soutien intellectuel et amical de la part des autres membres de JCA, cela m'a permis d'aller jusqu'au bout.

GP : Quand on a appris que Camille était devenue la bête noire de cette agence de communication, nous avons décidé en collectif d'écrire un texte sur la censure 2.0, et fait sciemment courir le bruit aux bonnes oreilles que nous préparions ce texte, afin que ladite agence en ait vent. Certains de leurs clients ont soutenu ce texte sur les réseaux sociaux, et Camille a cessé d'être blacklistée.

HG : Je voudrais dire que la critique d'art est très spécifique sur ce point précis. J'écris aussi pour le spectacle vivant, et cela m'est arrivé souvent de rédiger des critiques très négatives, et cela n'a eu aucun impact sur mon activité. Il est évident que dans l'art contemporain, à l'inverse du spectacle vivant,

majoritairement public, les intérêts financiers sont très différents.

MZ : Avez-vous le sentiment d'être régulièrement censurés ?

CB : Non, justement parce que cet épisode nous a permis de gagner en liberté, à la fois collectivement et individuellement. Être dans JCA m'a offert une réelle liberté auprès de mes clients, et cette activité bénévole m'a permis d'être rémunérée pour ce que je suis vraiment. Désormais, les personnes qui me commandent des textes savent comment j'écris et jusqu'où je peux aller.

JV : Tu parles de clients ?

MZ : Quand tu produis une facture, c'est ton client, c'est comme cela qu'il faut l'appeler.

JV : Je préfère parler de commanditaire.

MZ : Si tu arrives à penser qu'il s'agit de ton client et non de ton commanditaire, tu vas te rendre compte que le rapport de pouvoir n'est pas là où l'on imagine. On veut nous mettre dans une position dans laquelle nous n'aurions pas le choix, surtout les institutions qui capitalisent sur notre pseudo capital visibilité ; or c'est à nous de négocier nos prix et nos conditions.

CP : Ne t'inquiète pas Julien, je pense vraiment comme toi, j'ai du mal à parler de client.

CB : Avant, j'avais l'impression d'avoir de la chance qu'on me commande un texte, et qu'il s'agissait presque d'un cadeau. Alors qu'en fait non, mon métier c'est d'être critique d'art et on fait appel à mes services, donc j'ai des clients.

MZ : Nous sommes nourris d'un idéal de la critique d'art. À partir de quand peut-on répondre « critique d'art » quand on nous demande ce qu'on fait dans la vie ? Je me suis cachée derrière tous les autres métiers du monde avant de pouvoir l'assumer.

CP : Notre milieu est extrêmement hypocrite à ce sujet. Quand j'avais 23 ans, et qu'on me demandait ce que je faisais, je disais que j'étais un peu baby-sitter, un peu vélotypiste, un peu étudiante, un peu critique d'art. Un

jour, une personne bien informée m'a glissé : « Il faut vraiment que quelqu'un te le dise, mais dans le milieu on dit "je suis critique d'art", on s'en fout de ce que tu fais à côté. » Je n'étais et ne suis toujours pas d'accord.

CB : C'est un engagement politique de le dire lorsqu'on a une autre activité à côté ! Pour ma part, quand j'ai décidé de mettre la mention « critique d'art » sur ma carte de visite, je me suis dit qu'il fallait que je me déclare comme telle pour que les gens se disent qu'ils pouvaient faire appel à moi. Mais j'ai également fait de nombreux petits jobs, en me disant à chaque fois : « J'espère que je ne vais pas croiser quelqu'un du monde de l'art, parce que si cette personne me voit distribuer des tracts par exemple, ça veut dire que je n'ai pas assez de sous, et si je n'ai pas assez de sous c'est parce que je n'ai pas assez de clients, et donc que je ne suis pas assez bonne dans ce que je fais ». Ceci étant, aujourd'hui, si je recommençais à avoir une activité salariée, je pense que je ne m'en cacherais pas. Ce serait important de montrer que je ne peux pas être uniquement critique d'art, et qu'il m'est nécessaire de travailler en plus à côté pour exercer mon véritable métier. Cette précarité n'est pas dû à un manque de travail mais notamment au fait que nous soyons terriblement sous-payés.

JV : La notion de légitimité est un des aspects qui caractérise nos jeunes carrières. Est-ce que nous sommes en quête de légitimité, ou sommes-nous allés la chercher pour la revendiquer ? Devenir critique d'art, c'est entrer dans un processus d'acquisition de légitimité.

CP : Je me posais une question par rapport à cette histoire de légitimité : pour ma part, il était important d'entrer à l'AICA, je me faisais personnellement une gloire d'y adhérer, mais je peux vous assurer que c'était à l'époque d'un ringard pas possible. Le vrai chic, en 2011, c'était d'être commissaire. Mon interrogation est la suivante : quand la critique d'art est-elle devenue désirable ? Personnellement je vois bien le changement qui veut qu'il soit devenu glamour d'être critique d'art, mais je ne me l'explique pas nécessairement.

GP : Nous n'avons peut-être pas tellement de recul pour expliquer cette évolution. Nous entendions bien sûr parler des commissaires quand nous étions

étudiants, mais cela demandait des moyens que nous n'avions pas, alors que l'écriture sur l'art nous semblait plus facile, il suffisait d'avoir un ordinateur. Il faut dire aussi que des personnes du monde de l'art m'ont dit qu'il fallait commencer par écrire si je voulais travailler dans celui-ci, et il se trouvait que j'en avais justement envie !

CP : Mais moi aussi on m'a dit cela, avec l'idée sous-entendue derrière tout cela que le jour où tu es connu, tu abandonnes l'écriture pour aller vers les choses sérieuses.

HG : L'article universitaire de Pierre François et Valérie Chartrain¹ montre bien que dans le monde de l'art, la critique d'art est perçue comme une étape, une première entrée dans celui-ci. Quand on fait des études de commissariat comme moi, c'est formidable tant qu'on est étudiant, mais très concrètement, quand on sort de la bulle universitaire, on sait que personne ne nous attend. Alors on écrit, et cela nous permet d'une part d'approfondir certains points, d'autre part d'imaginer des expositions idéales sur le papier.

MZ : Le sentiment que j'ai par rapport à l'écriture, c'est que depuis quelques années, celle-ci a un réel pouvoir. C'est pour cela que l'on parle de plus en plus de "pratique critique" : l'écriture redevient une arme politique. L'écriture inclusive en témoigne. Je m'interroge sur la montée, ou le retour du « je » dans la critique, avec l'affirmation délibérée d'un positionnement, d'une singularité, voire d'une autorité. Est-ce que cette volonté de réintégrer le « je » ne conditionne pas ni ne nous enferme dans un point de vue unique, ou une communauté ? De mon côté, je préfère dire que j'ai une écriture caméléon qui évolue par contact.

CB : J'emploie le « je », non pas pour me galvaniser du fait d'avoir écrit ce texte mais parce que j'ai l'impression de donner davantage de liberté à mon lecteur ou à ma lectrice, parce que je lui propose un point de vue qui est le mien. Employer le « je » c'est reconnaître sa subjectivité. À l'inverse, quand on emploie le « on » je pense qu'on impose sa vision à la personne qui nous lit. On m'a matraquée pendant toutes mes études qu'il fallait être objective, mais c'est faux, le journalisme et

l'objectivité sont à mon avis antinomiques.

CP : J'aimerais aussi préciser qu'on n'a pas du tout besoin d'utiliser réellement le « je » pour s'exprimer à la première personne dans un texte. À l'inverse, il y a un « je » générique de mondanité, que je ne trouve pas très intéressant.

JV : Je me sens proche de Marion, mais peut-être est-ce dû à un formatage lié à notre formation universitaire.

CP : J'ai aussi une formation universitaire, et j'ai l'impression d'avoir écrit ma thèse de doctorat à la première personne, sans jamais utiliser de « je ».

MZ : Le « je » m'ennuie parce que j'essaie d'être plurielle, de passer par différents points de vue, jamais figés, me permettant de voir le monde autrement.

JV : C'est peut-être aussi une question d'affirmation de soi, certaines personnes ont suffisamment confiance en elles pour assumer leur point de vue.

CP : Je voudrais poser une autre question aux JCA, justement en partant de cette histoire de point de vue : je me demandais si vous aviez des modèles en écriture, en critique d'art ? Vous placez-vous dans une historicité de la critique d'art ?

GP : Même si cela peut paraître un peu bateau, un temps cela a beaucoup été Restany, et maintenant c'est plutôt Baudelaire. Je me suis rappelé récemment pourquoi j'étais si émerveillé en le lisant : il défend les artistes coûte que coûte contre les bourgeois. Cette posture politique, qu'il défend avec une écriture poétique et littéraire, est très forte. Cela m'apprend que le critique d'art n'est pas forcément là pour juger, séparer le bon du mauvais, mais il peut avoir une démarche de combat contre l'institution. Le « bourgeois » de Baudelaire, ce serait peut-être aujourd'hui le milieu financier.

HG : Mes références sont plutôt littéraires, Proust notamment dans la façon dont on peut ramener l'écriture sur l'art à la fiction. Outre Pennequin, j'ai été très intéressé par des poètes comme Pierre et Ilse Garnier, John Giorno ou Cécile Mainardi.

MZ : Sur votre site Internet, on peut lire cette

phrase : « suite à la visite d'une exposition en galerie et la lecture du texte particulièrement creux et arrogant qui l'accompagnait, nous avons décidé de nous rassembler pour penser une alternative ». Êtes-vous toujours d'accord avec cette assertion ? Maintenant que vous êtes dans le « milieu » depuis quelques années, avez-vous encore le sentiment de lire des textes illisibles ?

GP : Il y a un mois, je suis entré dans une galerie, me suis saisi du texte, ai lu la première phrase. Et je suis sorti illico. Il y a quelque chose de dangereux dans notre milieu : on va en venir à s'extasier devant des textes qui n'ont aucun sens, parce que l'entre-soi a fait son travail, mais on est tellement habitués que l'on peut y trouver de la poésie.

CP : Camille, je me souviens que tu étais intervenue en avril 2019 dans une rencontre organisée par l'AICA, et tu avais dit que tu avais en écriture un désir de traduction des œuvres, tu avais dit que tu souhaitais que ta mère puisse te lire. Je me reconnais beaucoup dans ce que tu as dit, je ne veux pas grimer l'hermétisme.

CMP : Pour ma part, j'ai au contraire très peur des textes accessibles, parce que je me méfie de l'information : réduire la distance par le biais de textes compréhensibles me renforce dans l'idée d'une écriture qui ne serait ni une information, ni un mode d'emploi.

GP : Nous avons beaucoup discuté au sein du collectif de la différence entre critique d'art et médiation. Un texte de critique d'art n'est pas forcément une explication, mais cela me paraît important que le lecteur puisse me comprendre, même si mon texte est totalement laiteux ou poétique, sinon j'ai raté mon travail d'écrivain. Certains textes se cachent derrière le verbiage, c'est insupportable, et les artistes se font mousser parce qu'on a utilisé plein de mots compliqués pour parler de leur travail.

CP : Dans notre génération, la revue *Particules* a été je crois marquante pour beaucoup d'ex-jeunes critiques d'art. Gaël Charbau y avait signé un article, « Analyse / Actualité du Novlangue » (2006), qui avait eu un peu d'écho à l'époque, même sans réseaux sociaux. Il y

critiquait le jargon de certains critiques d'art, et j'avais été très admirative de ce texte. Aujourd'hui que Gaël Charbau n'est plus critique d'art mais commissaire d'expositions pour les meilleures fondations privées, lesquelles produisent souvent des communiqués de presse issus du plus pur produit novlangue, je dois avouer que je me sens pleinement trahie. Ma question serait donc la suivante : derrière ou au-delà de la critique d'art, avez-vous une ambition particulière ?

GP : Je dirais qu'il y a surtout beaucoup d'ambition de faire, beaucoup d'idées mais pas forcément d'ambition individuelle. Je n'ai pas de plan de carrière ! On s'est rendus compte à quel point cela pouvait être vain, alors que ce que nous développons ensemble ne l'est pas.

HG : Nous essayons de soutenir de jeunes artistes, pas parce qu'ils sont jeunes mais parce qu'ils ont le même âge que nous, et que c'est plus facile d'être dans cette logique d'accompagnement. Quand j'ai commencé, je voyais les artistes plus confirmés comme intouchables.

CB : Si je soutiens des artistes, c'est parce que je souhaiterais que tout le monde connaisse leur travail. Je me dis qu'il est injuste que je sois la seule à avoir des émotions très fortes devant ses œuvres : ce serait égoïste de garder cela pour moi alors je veux le partager.

CP : Quelles sont vos méthodes, comment rencontrez-vous de jeunes artistes ? Utilisez-vous Instagram par exemple ?

HG : Oui, personnellement j'y passe beaucoup de temps.

JV : Je me demandais quelle est votre perception de la critique d'art aujourd'hui. Chez *Possible*, nous avons pensé par exemple que le temps de la critique d'art pouvait aussi être celui pendant lequel nous maturons un texte ; on pourrait imaginer que l'on fait de la critique d'art lors d'un échange téléphonique avec certains interlocuteurs, lorsque l'on fait des recherches sur le net, ou lors d'un trajet de métro en se rendant à

l'atelier d'un artiste.

GP : Je ne pense pas que le temps de la critique d'art soit omniprésent pour ma part. Ma définition de la critique d'art la plus simple serait la suivante : un écrivain ou une écrivaine dont l'objet d'écriture tourne autour ou passe par l'œuvre.

CMP : Je le dis de manière caricaturale : je me sers des artistes pour écrire, je les utilise comme « trampoline ». Ma posture serait de dire que je fais de la critique d'art pour ne pas avoir à me confronter seule face à une page blanche. Je considère que c'est la fabrique d'un corpus. Tous mes textes sont le kaléidoscope d'une pensée qui se déploie grâce à la confrontation avec des pratiques. C'est ainsi que je définis ma pratique ; pour autant, cette définition n'a de sens que si elle est singulière. Je sais bien, et tant mieux, que tous les critiques ne font pas comme moi.

GP : Je trouve ton point de vue très intéressant. On pourrait imaginer deux types de critiques : les critiques systémiques, qui veulent comprendre l'esprit du temps et créer des corpus cohérents, construire des mouvements, que pourrait représenter Restany. Et il y aurait des critiques amoureux qui sont là pour l'amour de la langue, pour l'amour de l'art, comme Baudelaire. Ces deux types d'écritures se rejoignent chez d'autres auteurs, comme Diderot. Finalement, je ne crois pas tellement à cette dissociation : je pense qu'on ne cherche pas de structures dans l'art si on n'est pas amoureux au départ, et qu'on est moins amoureux si l'on ne comprend pas les structures qui sous-tendent l'art.

MZ : Peut-être faudrait-il abandonner ce terme de critique d'art, et se dire écrivain ou écrivaine d'art ?

CP : Je suis pleinement en désaccord, je tiens beaucoup au terme de critique d'art, parce que les termes sous-tendent une subjectivité. Sinon, c'est un communiqué de presse, un dictionnaire ou wikipédia. J'aime le poids acide du mot « critique ». Regardez le poids des critiques littéraires, des critiques de cinéma.

MZ : Mais aujourd'hui tout le monde peut critiquer !

CP : Pas du tout ; il y a beaucoup de grumeaux dans ce

que tu lis ? Non, puisque les lieux paient les quatrièmes de couverture.

MZ : On peut l'être ailleurs. Pour moi le terme de « critique d'art » est galvaudé, ou plutôt son objet a évolué. Si l'on revient à son étymologie, la critique c'est la séparation, le jugement, la crise, le moment où l'on doit faire un choix, retenir quelque chose plutôt qu'une autre. À l'époque la critique s'intéressait aux œuvres ou aux expos, aujourd'hui elle endosse une dimension sociétale, voire activiste, au risque parfois de la moralisation.

CP : C'est pourtant ce que j'ai l'impression de faire.

MZ : Le critique se doit de travailler à chaud. J'ai l'impression que l'époque est à la création et à la circulation d'une multitude de petits récits, avec ce désir de renverser les rapports de forces et le mythe d'un grand récit dominant. Or cela passe par des bifurcations, et non sur une relation d'autorité du sujet sur l'objet comme le propose, il me semble, la critique.



¹ Pierre François et Valérie Chartrain, « Les critiques d'art contemporain », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIV - 1 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 28 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3869>.

entretien

Benjamin Efrati

avec Marion Zilio

OÙ COMMENT TRAHIR L'IDÉOLOGIE
DES CONTENUS PAR LEUR
FORMALISATION MÊME



Un après-midi d'automne, Benjamin Efrati et
Marion Zilio entament,
selon la définition de Wikipedia,
« un processus itératif fait d'échanges interactifs
d'informations entre deux personnes ».
vidéo visible sur la [chaîne YouTube de la revue Possible](#)

« Superpositif » est
un « protocole » « exponentiel » « spéculatif » « GNOZO »
vidéo visible sur la [chaîne YouTube de GNOZO /グノーゾー](#),
(images clickables)



L'œuvre de Benjamin Efrati se fonde sur une grande diversité de formats, dont il renouvelle les champs d'applications : [web-série](#), [conférences-performances](#), éditions et multiples, sites Internet, [créations radiophoniques](#), [clips musicaux](#), [BD](#), [dessins animés](#), [conférences touristiques](#), etc. Ses productions sondent les plateformes du Web telles que Google, Wikipédia ou YouTube qui régulent notre accès au savoir. En organisant l'architecture de ce que nous voyons, lisons et sommes mené-e-s à commenter, ces interfaces, véritables entreprises du Web, façonnent également les discours et les moyens d'expression des un-e-s avec les autres, et de soi avec le monde. Benjamin Efrati tente de les pervertir, les détourner ou les réagencer.

Ta démarche protéiforme tend à mettre en scène des méthodologies d'apprentissage créatives et décalées, c'est notamment le cas de ta web-série [The Gnozo Show](#). Pourrions-nous dire que tu expérimentes de nouvelles configurations du langage et du savoir ?

Avant d'entrer aux Beaux-Arts de Paris, j'étais en [Master de philosophie](#). J'en suis parti quand j'ai réalisé que les normes universitaires étouffaient et lissaient la pensée sous prétexte de la calibrer, la rendant ainsi inoffensive. Je me suis alors réapproprié les outils philosophiques et le langage scientifique pour mieux les subvertir.

J'ai d'abord multiplié les formats d'expressions ([performance](#), [film](#), [photographie](#), [dessin](#), [musique](#), [discours](#), [écriture](#), réalisation de systèmes électroniques, [logiciels](#), etc.), en passant en permanence d'un médium à l'autre afin de favoriser la déconstruction des habitudes qui leur sont associées. C'est pourquoi je ne vise pas l'expertise dans un domaine en particulier ; je garde une certaine distance pour pouvoir souligner les limites de chaque forme, quitte à passer au travers. C'est ce qui se passe lors du tournage des épisodes du *Gnozo Show* : mis à part le thème, je ne donne aucune consigne aux invités, ce qui les incite à s'emparer du projet. Leurs interactions hasardeuses produisent des mots qui prennent un sens précis au montage. Il y a un lien direct avec le chamanisme ou d'autres types de cadres conceptuels qui exigent une forme de lâcher prise dans l'exercice du contrôle. Comme dans l'esthétique [wabi-sabi](#), le défaut est au centre de la perfection.

D'où une esthétique générale pétrie de glitches, de parasites, de bugs ou de pop-up ?

Oui, l'imprévu renvoie pour moi à une forme de vie,

car il excède le contrôle réflexif : ce qui peut apparaître comme un défaut révèle en fait l'existence et la nature du monde qui se situe au-delà de l'illusion technique. Dans un sens darwinien, le glitch représente aussi la variabilité arbitraire de la distribution d'un trait comportemental ou de l'expression d'un gène. Dans une perspective d'évolution culturelle ou mémétique, on pourrait dire que je vise des idées, mots ou connaissances qui révèlent un certain cadre idéologique en se situant en-deçà des seuils de détection de la perception habituelle.

Ton champ d'investigation est vaste : de [Néandertal](#) à la pop-culture, du cyberféminisme au « [xénoxénisme](#) » que l'on pourrait qualifier par ce désir de « devenir l'autre ». Tu as notamment inventé un instrument de musique pour faire danser les dinosaures, le [Gugusophone](#). Plus que des sujets, on a le sentiment que tu privilégies de nouveaux formats de pensée et d'expériences qui mettent la théorie à l'épreuve de la pratique.

Dès 2006, mes [recherches avec Mario Amehou](#) ont abouti au concept de significatogénèse, que l'on peut résumer comme une tentative de déconstruction des processus de construction de la signification. Peu après, j'ai imaginé la notion de « sémiophilie », soit la tendance adaptative de l'esprit humain à se diriger vers ce qui semble faire sens plutôt que d'accepter l'idée des choses telles qu'elles sont. En suivant ce chemin, j'ai cherché à exprimer sous le terme « xénophilie », la démarche consistant à embrasser ce qui nous semble étranger, c'est à dire insensé, et à le prendre comme tel. Entre 2013 et 2015, je cherchais du côté de l'anarchisme méthodologique de Paul Feyerabend, l'individualisme de Max Stirner et la prospective pragmatique de Charles Fourier. Quand, en 2016, j'ai découvert le *Manifeste Xénoféministe*

The Gnozo Show, La Panacée, 2018.



de Laboria Cuboniks, j'ai ressenti un enthousiasme sans précédent car j'avais en quelque sorte trouvé une démarche qui me semblait non seulement compatible mais aussi complémentaire avec la mienne.

L'idée de xénocentrisme, elle, a émergé dans les années 1950 ; c'est en somme le contraire de l'ethnocentrisme. On aurait d'un côté un point de vue qui tend vers sa propre transformation et, de l'autre, une vision plus statique de l'existence, en fonction de dogmes établis et des traditions préexistantes. C'est ici que se joue la création artistique à mon sens, dans la possibilité même de créer des contenus qui trahissent l'idéologie qu'ils présupposent par leur formalisation même. Le Gugusophone, que j'ai développé entre 2010 et 2019 avec Noel Sarlaw et feu Nathan Efrati, est un bon exemple d'objet qui trahit sa fonction. En l'occurrence, celle de faire de la musique. En fait de notes, le circuit électronique est mis en *feedback* avec lui-même et altéré par l'impédance du corps du Gugusophoniste. L'idée est simple : qui joue du Gugusophone entre en communication électro-magnétique avec Gugus, le crocodile démiurge de la cosmologie [Miracle](#). Selon la légende, le crocodile-démiurge Gugus aurait inventé le [Gugusophone](#) à l'époque du Trias pour faire danser les dinosaures. Pour mettre à l'épreuve cette superstition, il fallait donc reconstruire l'instrument et déterminer si, à défaut de dinosaures, nous pouvions faire [danser des Homo Sapiens](#).

Pourquoi cela te semble-t-il nécessaire de déconstruire le rapport sujet / objet, sur lequel se fonde la connaissance ?

Que fait-on des connaissances qui sont à notre portée ? Ici réside, à mon sens, le problème de la distinction entre sujet et objet. Le déjouer revient à suspendre temporairement son jugement face aux choses, à se dépayser soi-même. Ce qui m'intéresse le plus, c'est la disparition de la limite entre ce qui est peut être étudié et ce qui peut être appris, entre ce que le langage peut ou ne peut pas dire, entre l'intention et l'accident.

En quoi la multiplication des points de vue et la question du Xénocentrisme (devenir l'autre) - plante, animal, ancêtre éloigné, ordinateur, etc. - fait-elle époque, selon toi ?

Il semble loin le temps où des individus isolés comme Newton pouvaient soudainement repousser les limites de la science. Du point de vue de l'opinion publique, il n'y a plus de point fixe dans la connaissance, [le savoir est devenu meuble](#).

Quand le professeur Serizawa de la [Bible du Xénocentrisme](#) parle de « devenir l'autre », il ne parle ni de sympathie ni d'empathie. Tâcher de se mettre à la place d'une machine ou d'un humain préhistorique n'a rien à voir avec le fait de ressentir la douleur ou la joie d'un autre humain physiquement présent. Simuler

*Bible du xénonxénisme, Sappho ;
Valérie Solanas, 2017.*



Le savoir meuble, 2010 ; Linux Cat, 2017.

consciemment ce que peut impliquer le fait d'être une chauve-souris, une plante, une pierre ou un quark, c'est faire l'expérience de nos propres déterminismes, remettre la perception, le corps ou l'affect au dessus de l'intellect, voire de la raison. Par contraste, l'empathie désigne une fonction cognitive liée aux neurones miroirs, qui échappent largement à l'intentionnalité. En résultent des effets tout à fait différents, qui peuvent avoir trait à l'apprentissage mais aussi à l'imitation grégaire, comme dans le cas d'une hystérie de masse. L'empathie joue donc un rôle aussi bien dans l'acquisition du langage chez le nouveau-né que dans la diffusion de la xénophobie, alors que la simulation nous met face aux limites de notre expérience perceptive, et procure une intuition consciente du caractère illusoire des limites du moi. *Devenir l'autre*, dans le sens du Xénoxénisme, c'est donc surtout voir plus loin que le bout de sa lorgnette.

Or, depuis que j'ai commencé à travailler sur ces questions, ces dernières me semblent faire l'objet d'une récupération et d'une instrumentalisation de plus en plus intenses, sous la forme de nouveaux processus de domination par le Capital. Au point que je me demande si, ce qui apparaissait comme une transgression ne deviendrait pas, à terme, une nouvelle injonction à internaliser les normes implicites. En d'autres termes, le slogan "Just Do It" de Nike me semble prendre le pas sur bien des tentatives visant officiellement à déjouer les diktats honnis du vieux monde. Si tout le monde suit le

même chemin pour devenir un individu plus abouti pour «être soi-même», à l'image des autres, ne risque-t-on pas de se retrouver avec une société de clones persuadés d'être affranchis ? Sous couvert de se libérer de la coercition consumériste, les esprits ne se retrouvent-ils pas piégés dans une nouvelle idéologie de l'affirmation de soi ?

Comment expliques-tu cela ?

Cela s'explique peut-être en partie par les effets secondaires de l'accélération des industries technologiques qui nous procurent de nouveaux points de vue à chaque instance du même objet. Il n'est pas anodin de remarquer que l'usage d'Internet induit la création de mots de passe et de noms d'utilisateurs, que chaque mise à jour de notre système d'exploitation altère notre rapport à la technologie et par conséquent notre qualité de vie, que chaque nouveau téléphone soit une nouvelle prothèse accompagnée de son point de vue propre. Les groupes humains qui évoluaient plus ou moins librement sur Internet ont été transformés en générateurs de données, ce qui a pour effet de produire une mise en abyme. Lorsqu'une publicité ciblée apparaît en marge d'un e-mail, qu'une recherche pertinente est suggérée de manière prédictive, l'utilisateur se trouve confronté à une « modélisation consumériste » de lui-même avec laquelle il doit composer. Il est nécessaire d'apprendre à réagencer et à jouer avec, en dépit

Le savoir meuble

La connaissance n'a plus les mêmes buts : elle consiste de moins en moins à emmagasiner des informations qu'à cartographier les liens possibles entre elles. Le savoir se doit de passer d'un état immuable à une attitude dynamique et adaptative, ou meuble.

Sommaire

1. Crise de la connaissance : **statut et crédibilité** des informations **Enjeu** : place des **structures** comme **Wikipedia** dans l'**histoire** de la **conscience**
 - 1.1 Philosophie dans l'**histoire** : rôle dans l'élaboration de **critères**
 - 1.2 Le **Cratée** de la **vérité** est, dans le monde **contemporain**, **défini** dans l'**instant**
 - 1.3 Wikipedia est l'**ébauche** d'une **structure** encore moins **statique** et plus **flexible**

1. Crise de la connaissance : **statut et crédibilité** des informations **Enjeu** : place des **structures** comme **Wikipedia** dans l'**histoire** de la **conscience**

Le développement de la philosophie aboutit, au **XXe siècle** à l'intégration des connaissances **scientifiques** à la **vie savante** de l'homme. Dans le sens où l'**éthique** a pris une place de plus en plus grande, au regard de l'**accroissement** des possibilités d'action **politiques** et autres innovations biologiques ou moléculaires.

Dans ce sens, la philosophie s'illustre comme **domaine de création** de **critères** aptes à déterminer la valeur **contextuelle** de connaissances ou d'éléments préalablement **analysés**.

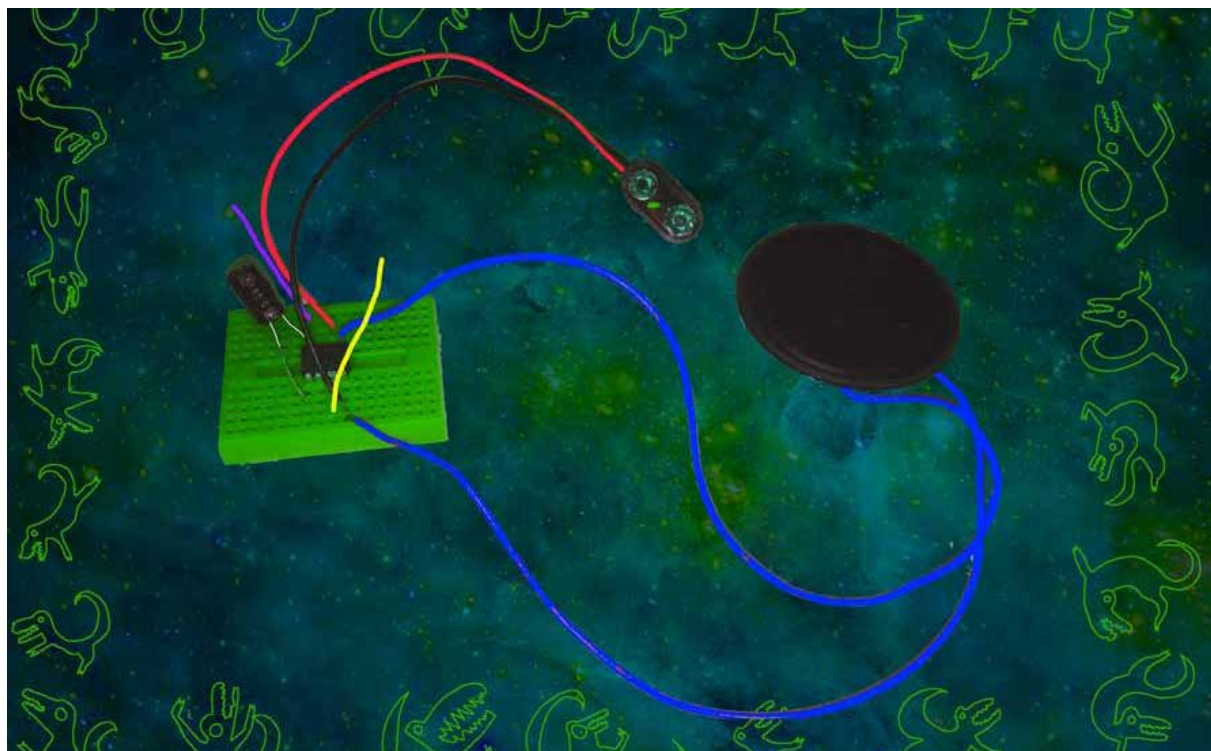
1.1 Philosophie dans l'**histoire** : rôle dans l'élaboration de **critères** Des **l'antiquité** la philosophie telle qu'on l'**entend** en **occident** s'est revendiquée le pouvoir d'**élaborer** des critères **raisonnables** de révoquer en **doute** des certitudes comme d'en fabriquer de **nouvelles**. Cependant, les critères requis dans la période **post-moderne** reposent moins sur des certitudes que sur les valeurs **proposées** à chaque **problème** individuellement. Dans l'**élaboration** des **problèmes**, la rationalité **amène** un certain **formatage** impliquant des représentations foncières dans un **déjà d'objectivité**, mais la philosophie se passe largement d'ajouter des **données** irrationnelles aux **analyses** qu'elle propose.

1.2 Le **Cratée** de la **vérité** est, dans le monde **contemporain**, **défini** dans l'**instant**

Un mouvement plus récent, lié au et des **moyens de connaissance** rendus possibles par les avancées de l'**informatique**, attire par ailleurs le concept de **vérité**. De la connaissance à la vérité, le critère **discriminant** semble être le caractère **objectivable** et **atomisé** sans lequel on ne peut passer d'une **connaissance** absolument certaine à une **vérité** **extérieure** absolument **hors** du temps. La vérité, quand elle est définie directement par le **propre humain** qui manipule la **signification** qu'elle contient, est définie **dans** **l'instant**, c'est à dire absolument **dans** le **temps**.

1.3 Wikipedia est l'**ébauche** d'une **structure** encore moins **statique** et plus **flexible**

Gugusophone, Live in Lascaux, 2019 ;
Poster, 2018.



MOST HOMO SAPIENS
SOCIETIES ARE
PATRIARCHIC.



IN CONTRAST, MANY HUMAN
SOCIETIES ARE (AND HAVE BEEN)
MATRIARCHIC.



des chemins prédéterminés par les pop-ups flashy tourbillonnants et stroboscopiques. Ce point de vue est *récuratif* : il exige que le sujet pensant fasse appel à une nouvelle version de lui-même pour la projeter dans l'espace digital. Notre rapport à soi est désormais médié par ce point de vue modélisé par des tiers.

En revisitant l'histoire et les régimes des discours, cherches-tu à écrire des récits émancipateurs ? Visent-ils l'élaboration de petits récits à défaut de « Grands récits » ?

Quand j'ai commencé à [filmer mon père](#), il y a environ une dizaine d'années, le but était d'aborder la [relation qu'entretient l'individu contemporain avec les médias](#), et de voir ce qui se passe lorsque [le spectateur devient acteur](#), sans pour autant lui fabriquer un rôle à jouer. Il me paraît délicat de parler d'émancipation en ce moment, car ce mot est souvent utilisé à tort, mais je veux certainement donner une voix à des processus qui sont tout aussi universels qu'ils sont imperceptibles. Ta question me fait penser à « l'histoire d'en bas » (*history from below*) développée par Edward P. Thompson dans les années 60, dont se revendique notamment Marcus Rediker, ou la micro-histoire de Carlo Ginzburg. L'idée est de focaliser les recherches sur les individus, par opposition à une approche holiste qui verrait dans l'histoire un ensemble d'événements concernant le corps social dans sa totalité. Ces démarches convergent vers une déconstruction des

processus coercitifs qui visent à homogénéiser l'humain et à asseoir un certain type de pouvoir hiérarchique, tout comme d'une autre façon l'infra-ordinaire de Georges Perec ou encore l'inframince de Marcel Duchamp. À l'instar de la théologie négative, le point de départ est notre impossibilité à nous représenter ce qui excède nos capacités.

Disons que les récits produits par l'idéologie *mainstream* de l'époque à laquelle je suis né ne m'intéressent que pour leurs défauts ; si j'étais historien, je serais sûrement un historien de l'erreur. En ce moment, mes recherches portent sur la multiplication des contradictions et des renversements dans le domaine de la Préhistoire. S'il avait vécu jusqu'ici, Gaston Bachelard se serait fait un plaisir d'analyser le ton définitif des affirmations des paléo-anthropologues des années 1980 concernant la signification de l'art pariétal ou du mode de vie des Néandertaliens. Les connaissances évoluent trop vite, les experts sont obligés d'élaborer de nouveaux modèles rapidement.

Penses-tu que la fiction et les récits spéculatifs sont l'avenir de la science ?

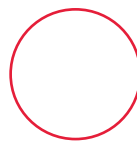
La science est une excoissance de l'imagination au même titre que la fiction. La fiction a toujours motivé la science et inversement, selon une perspective cyclique. Je pense plutôt que ce sont deux modes d'action

Avant-Chess, 2018.

complémentaires. Récemment, l'apparition d'Internet a simultanément facilité la circulation des connaissances et émancipé la fiction de sa vassalité proverbiale. Les *fake news*, le conspirationnisme et le community-surfing seraient plutôt du côté de la fiction, alors que le projet [Eterna](#), le site de la Nasa, Page Rank et Wikipedia seraient du côté de la science. On voit bien que les deux forces sont actives dans chacun de ces cas, et la minutie de l'explication semble proportionnelle au nombre de théories inventées par jour. Au final, on en revient à *Time Wave Zero* et à l'idée que l'innovation progresse de façon exponentielle jusqu'à ce que mort s'ensuive.

En ce moment, je travaille sur [une nouvelle performance](#) qui traite de l'anthropocentrisme. L'idée de base, c'est de donner à percevoir au spectateur le caractère relatif des normes qui constituent les piliers de son expérience du monde. Pour ça, je m'inspire des visites guidées dans les grottes préhistoriques qui relativisent de fait l'expérience usuelle du temps. Cette performance s'appelle [Superpositif](#) et se déroule environ 20 000 ans après le présent. Je joue le rôle d'un guide touristique qui fait visiter une reconstitution des conditions de vie des humains à l'époque où ils commencent à formuler un discours naturaliste, voire scientifique. L'échelle temporelle est si vaste qu'elle me permet d'écraser des phénomènes qui nous paraissent très éloignés : l'invention du monothéisme, la découverte du Nouveau Monde, l'apparition d'Internet. Tous les événements que nous connaissons présentement sont situés en amont

des événements les plus importants pour l'humanité à venir. À partir de là, la simple description des conditions de vie contemporaine devient risible. Le moteur narratif du projet est l'anachronisme, ce qui permet d'observer nos cadres de vie de l'extérieur. Ça donne des phrases tout à fait contre-intuitives, comme : « à l'époque, les humains s'étaient fait une religion du fait de détruire les formes de vie unicellulaires et virales pour survivre, car ils n'avaient pas encore compris ce qu'était la symbiose inter-espèces », ou encore « du fait de leur modeste état d'avancement technologique, ils n'avaient pas d'autre moyen d'externaliser la pensée que de la matérialiser physiquement, à l'aide de techniques de gravure sur pierre, puis d'écriture sur parchemin, ou encore l'utilisation d'interfaces mécaniques à l'aide desquelles ils alignaient des glyphes pour former des syntagmes du premier genre ». Comme il s'agit de spéculations, et que la relativisation de l'expérience contemporaine fonctionne à travers une forme d'humour, tout est permis, dans les limites de ce que permet le principe de non-contradiction...





DUCHAMP



PICABIA



ERNST



RAY



DALI



STIEGLITZ



VARESE



BRANCUSI



GILLOT



ROQUE



DUCHAMP



SELAVY



ROCHÉ



DREIER



MARTINS



FREYTAG-LORINGHOVEN

entretien

Claire Glorieux

avec Julien Verhaeghe

CLAIRIÈRE



La pratique de Claire Glorieux repose sur une attention certaine pour des situations et des récits qui, de prime abord, passent pour inaperçus. Elle s'intéresse notamment au parcours de ces individus faisant office d'artistes qui s'ignorent, en entreprenant des pratiques obsessionnelles, ou en étant habités par des quêtes qui dérogent avec le sens commun. Le regard singulier que Claire Glorieux exerce – entre curiosité profonde pour l'insignifiance et sollicitude pour le genre humain – lui permet de mettre en évidence la rareté, peut-être aussi l'ironie et la dérision en toute chose. Ses différents projets s'emploient ainsi à tisser des dialogues entre le commun et le remarquable, le normal et le surprenant. Ils aspirent également à établir un travail mémoriel où le langage et la transmission ont leur importance, sans pour autant se départir d'une certaine légèreté. Cet échange avec Claire Glorieux est l'occasion de revenir sur une pratique qui récemment s'est davantage portée sur le médium filmique.

Pour débiter, il me semble que l'on pourrait dire qu'est mise en œuvre dans ton travail une sorte d'attention pour l'autre. Il y a une part d'altruisme ou d'empathie qui en émerge ; ce sont les autres qui font les sujets de tes projets, par exemple avec *Abécéline*, où tu dresses le portrait d'une jeune fille autiste que tu as suivie plusieurs années. Comment perçois-tu cela ?

Je suis curieuse, j'aime les histoires et j'essaie de trouver comment les raconter, en tirer les fils, ou plus simplement, je tente d'y trouver du sens, là où d'autres n'en voient peut-être pas. Derrière une personne, il y a une activité, un trait de caractère, une histoire, et pour ma part, il ne s'agit pas seulement de m'intéresser à l'autre. Il s'agit aussi de me tourner vers mon « propre centre », afin de voir comment cela résonne avec moi. Il y a le point de vue de l'autre, il y a également mon point de vue sur le sien, ce qui me ramène finalement à moi-même. Pendant les quelques années passées à travailler avec Céline, cette jeune fille atteinte d'autisme, j'ai été saisie par son vocabulaire fait de rares mots inventés ou déformés. Échanger avec elle, c'était tenter de comprendre ce qui se cachait derrière ces mots nouveaux, comme s'il s'agissait de décoder un langage. Par exemple, lorsqu'elle disait « po-té », cela voulait dire « shampoing », « Po » signifiant « pour », « Té » renvoyant à « tête ». D'une manière générale, l'inventivité ou la créativité m'impressionnent et m'attirent. Qu'il soit question de fabriquer un petit objet en bois pour faire tenir en équilibre un tube de crème tête en bas, comme

l'a fait mon père, ou de traduire avec peu de mots ce qui fait un univers, tout ceci décrit selon moi ce que c'est qu'être humain.

Outre ces individus et ces récits, on a également le sentiment que tu es portée par ce qui est voué à disparaître. Est-il juste de dire que ton travail se rapporte aussi à la mémoire ?

Ce qui est sûr, c'est que je peux donner beaucoup (trop) d'importance aux traces – j'aime garder les choses et les consigner. J'ai l'âme d'une archiviste, par mon père et mon grand-père ; j'ai par exemple sur mon ordinateur la numérisation d'une bande magnétique qui date de 1956 où l'on entend la naissance de mon père, ses premiers cris. Son propre grand-père entretenait de nombreuses correspondances, et il y a quelques années nous avons dû trier tout cela, y compris les brouillons des lettres qu'il avait écrites. Tout avait été conservé. De mon côté, j'ai continué à procéder de la même façon, avec des photos, des enregistrements de ma vie quotidienne, mais aussi la conservation sous forme de notes des phrases marquantes de mes enfants. C'est ce qui m'évoque ce qu'avait écrit Jacques-Henri Lartigue dans son journal : « J'ai une espèce de maladie : je voudrais attraper tout ce qui m'émerveille – et tout m'émerveille – ; je veux donc tout attraper, retenir les choses belles et qui passent. [...] Avec la photo, je vais désormais satisfaire mon grand désir et "mettre en conserve" tout ce qui me

Abécéline, livre, 2016.



rend heureux. » (Journal de 1965). Je dirais donc que ces différents aspects constituent une sorte de tentative visant à repousser la mort. D'ailleurs, je trouve assez drôle qu'alors même que nous avons plus ou moins conscience de notre finitude, nous continuons à nous agiter dans l'espoir d'arrêter le temps, en créant ces souvenirs tangibles.

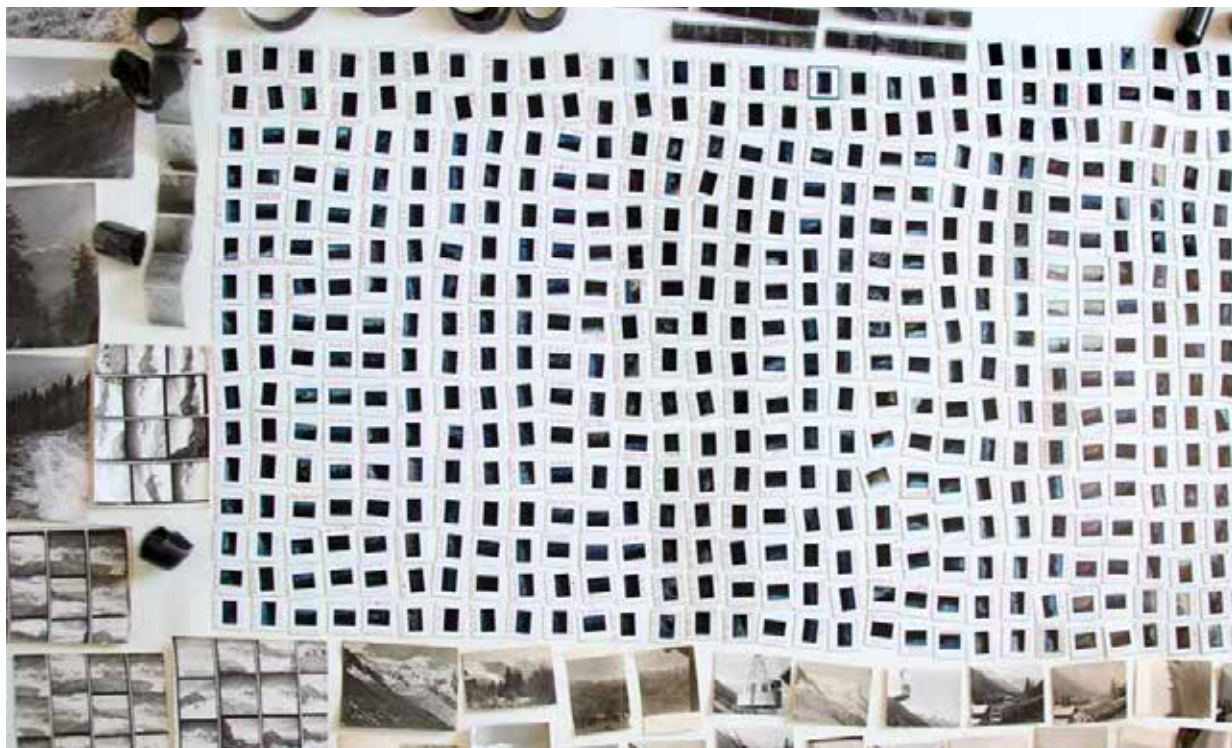
En parallèle, cette idée de souvenir et d'archivage s'applique à des objets qui te semblent sortir de l'ordinaire. Est-ce que tu peux revenir sur ta façon de percevoir ces « étrangetés » que l'on retrouve dans le quotidien ?

J'ai récemment imaginé un ciné-concert en lien avec le Palais de Tokyo et des collégiens dans les Vosges. Après la représentation, on m'a emmenée dans le seul bar ouvert du village. Sur l'un de ses murs, on y voit accrochées des centaines de photographies légendées – œuvre du propriétaire. Ce sont des calembours, des rébus visuels ou des mots d'esprits : « un peu plié », « appeau-thé-ose », etc. Typiquement, je vois ce genre de réalisation à la fois pleine d'acharnement et d'humour, qui plus est dans ce contexte qui lui donne peu de visibilité, et j'ai tout de suite envie de le montrer. Ce que j'enclenche dans mon travail est souvent véhiculé par un autre. Par exemple, avec le livre *4807 mètres*, j'évoque une personne qui a développé une forme d'art amateur : cela fait 70 ans que ce monsieur de 93 ans se rend deux fois

par an dans les Alpes pour y prendre des photographies du Mont-Blanc. Au début, il le photographiait dans le cadre de ses promenades. Maintenant, il prend sa voiture et va sur un parking pour disposer d'un point de vue particulier. Il a fini par constituer une collection de photographies où on peut voir à quel point le médium photographique a évolué, en passant par la diapo, le 6x6, le numérique, le noir et blanc et les tirages qu'il faisait lui-même. On observe également l'évolution du regard du photographe, au niveau des cadrages par exemple, ou lorsqu'il élabore quantité de jeux photographiques. Il y a enfin l'évolution du paysage, avec l'enneigement du Mont-Blanc qui varie d'une année à l'autre. J'ai eu envie de faire ce projet lorsque j'ai su que ces photos étaient conservées dans de simples sacs plastiques, n'étant visibles par personne. Je me suis dit que c'était l'œuvre d'une vie qui se faisait de façon souterraine. J'ai récolté ses images, j'en ai fait un livre accordéon où on percevait une évolution chronologique, et actuellement, je travaille sur un projet d'exposition et d'édition. Je vois ces apparitions, ces épiphanies, comme des sortes de clairières au milieu d'une forêt. Soudain, c'est comme si un coup de projecteur était mis sur un sujet ou une personne.

De ce que tu dis, il y a peut-être deux aspects. Tout d'abord, on dirait que tout dépend du regard que l'on porte. Ce qui t'intéresse je crois, ce sont des choses qui sont déjà là, mais que l'on n'a pas pris le temps de

4807 m, édition, en cours.



voir, ou que l'on n'a pas correctement vues, comme s'il s'agissait d'exercer un regard neuf. Ensuite, je me demande si avec l'exemple de 4807 mètres, mais aussi dans d'autres projets, tu ne t'es pas intéressée à ce qui distingue un art plus affirmé d'un art dit amateur. Qu'en penses-tu ?

Je considère ce regard comme un attribut de l'enfance. Quand tu es enfant, tu es attentif à beaucoup de choses, parce que tu es totalement focalisé sur le présent. Tu ne penses pas à l'administratif, au temps, au futur proche ou lointain. J'ai le sentiment que l'on a tous eu cette approche, mais que l'on a tendance à la perdre. Quand on grandit, une rupture peut s'opérer – je pense que c'est une chance que d'avoir gardé ce regard, cette approche de l'enfance. Ensuite, pour ce qui est de l'art amateur, j'ai en effet été très impressionnée et attirée par ce qu'on appelle « l'art brut ». Les expositions que j'ai pu voir, au LAM, à la Halle Saint-Pierre ou encore au Museum of Everything lors d'une biennale de Venise sont je crois celles qui m'ont le plus marquées. Je me sens proche de cette pratique intimement liée au quotidien et à la vie – voire à la survie de ces personnes. J'ai d'ailleurs découvert l'autisme par le prisme des arts plastiques lors de mes premières années d'études aux Beaux-arts : stagiaire dans une association qui proposait des ateliers pour personnes handicapées mentales, j'étais en admiration devant les peintures d'Alexandra, adulte atteinte d'autisme qui ne parlait pas. Elle venait

avec des chutes de tissus qu'elle collait sur son format raisin avec une vitesse invraisemblable, en agençant des espaces entre perspective et aplats, avec un sens de la composition, des vides que je ne pouvais pas imaginer. Elle y ajoutait des mots comme « draous » quand elle représentait un lit et son drap-housse, « patinglas » pour légender une patinoire, ou « quantonpinlapotlavit » que j'ai interprété en « quand on peint la porte, la vitre ». Je me suis imaginée qu'elle avait été dans les derniers jours spectatrice d'une scène où quelqu'un repeignait une porte vitrée, et que la peinture était allée au delà du cadre.

Dans un autre ordre d'idée, l'extraordinaire que tu perçois dans les choses et les situations possède une dimension que l'on pourrait qualifier d'existentielle. On a l'impression que ton travail met en évidence des destinées humaines, qu'il se rapporte à l'absurdité de la vie ou de la mort, à tout un ensemble de petites choses qui en réalité sont liées à des éléments beaucoup plus vastes.

Il me semble que l'absurdité d'une petite chose peut faire écho à quelque chose de bien plus universel ou grand. Pour moi, quand dans une situation ou dans une œuvre d'art il y a cette tension-là entre ces deux échelles de grandeur, quelque chose est réussi ; comme dans le cas de Jean-Luc Parant dans mon documentaire *Un film de boules*. Il réalise des « petites choses », des

Un film de boules, vidéo, 2015,
Après la mort, la mortadelle, vidéo, 2009.



boules de terre avec ses mains, mais ça finit par figurer des planètes, puis l'univers au final. Sentir que l'on est relié à des choses si grandes, en partant du plus petit, ça donne un sens à la vie. Un peu comme si, malgré tout, les choses, bien qu'elles soient absurdes en elles-mêmes, contribueraient somme toute à produire du sens. C'est ce même genre de décalage qui m'intéresse lorsque que je me mets à chercher dans le dictionnaire le mot venant après « mort ». (*Après la mort, la mortadelle*).

Cet absurde intervient aussi à travers les mots ou le langage que tu mets en avant dans certains de tes travaux.

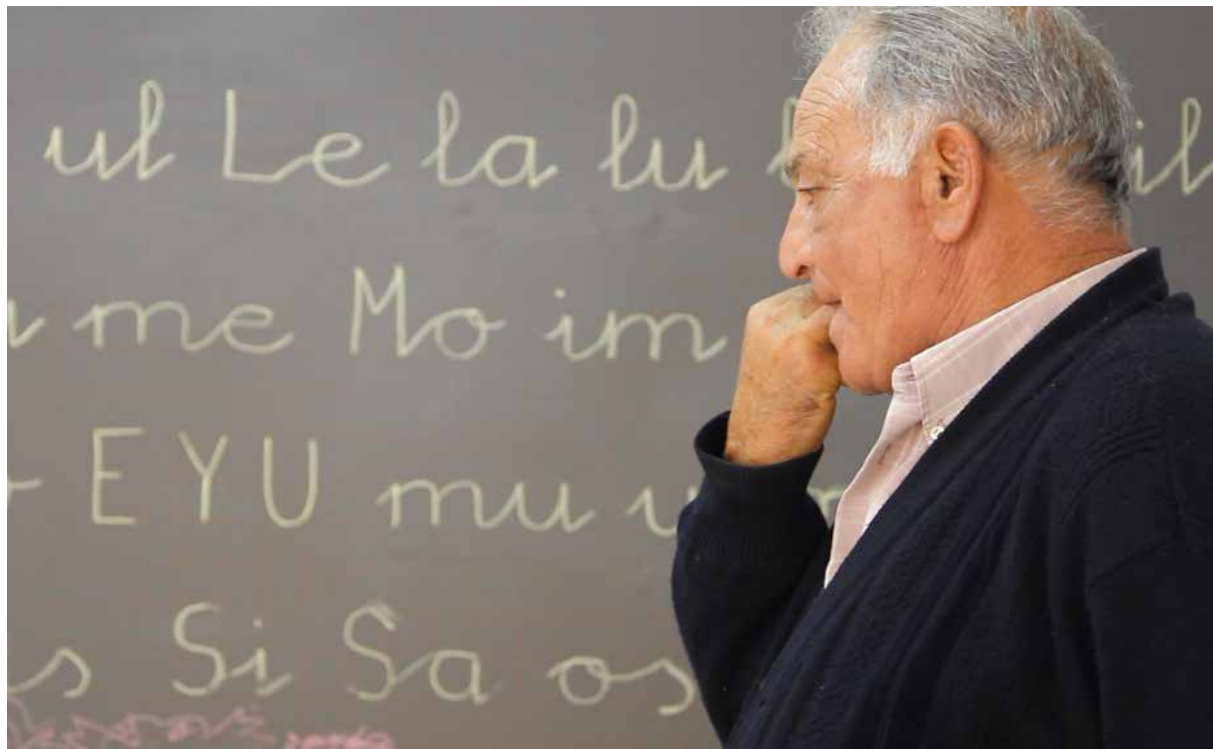
Je ne sais pas trop expliquer mon intérêt pour le langage. J'aime penser que c'est lié à certains événements de mon enfance, peut-être cette amie de mes parents qui parlait à sa fille en langue des signes et que j'observais avec fascination ; peut-être ma découverte émerveillée d'un spectacle de Georges Aperghis quand j'avais 8 ans ; peut-être l'enseignement musical que j'ai reçu et la découverte dans le même temps que j'avais l'oreille absolue, ou encore cette langue imaginaire que j'avais inventée avec des amies à l'école primaire.

Il y a donc dans ton travail un certain nombre de références littéraires ou théâtrales. Je perçois également un univers qui est de l'ordre du conte, ou qui

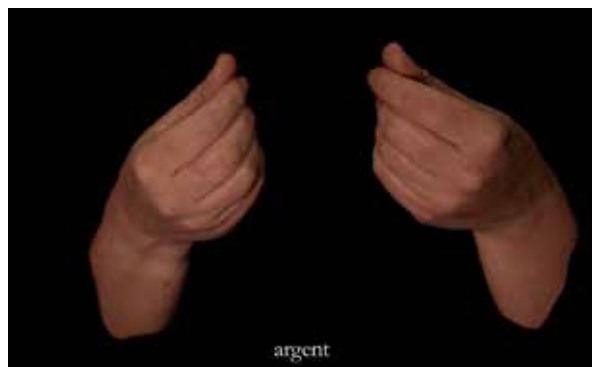
Quiero hablar con los que estan lejos, vidéo, 2012.

relève d'une forme d'émerveillement narratif. Je songe notamment à la vidéo *Quiero hablar con los que estan lejos* où tu abordes le langage sifflé que l'on pratique sur l'île de la Gomera dans les Canaries. Je rajoute qu'il y a dans ta pratique des éléments plastiques ou narratifs qui traduisent une certaine quiétude, une légèreté un peu particulière, presque poétique. Quelle place donnes-tu à cet aspect ?

Si la poésie écrite est une façon de dire les choses en utilisant des mots et des formules inattendues, on peut chercher à opérer de la même manière lorsque l'on fait des films. Ce que je recherche ce n'est pas la non-compréhension de mon travail, mais une pluralité dans les compréhensions ou les interprétations. Le mystère occasionné par ce pas de côté induit une lecture qui peut être multiple. Chaque spectateur ou visiteur de l'exposition se fait sa propre version de l'histoire si le traitement est suffisamment ouvert. On n'est pas toujours sûrs de comprendre, peut-être même que l'on n'a pas compris, mais on a ressenti, vécu une expérience et c'est ce qui compte. J'aime la citation de Mallarmé qui dit que la poésie constitue notre seule tâche spirituelle : « La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle »¹.



Do ré mi fa sol la si, photographie et son, 2019,
Viremain, vidéo, 2019.



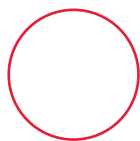
Tu crois que l'on pourrait dire que la réalité est une sorte de prétexte dans ton travail ?

Pour moi, il n'y a pas de réalité, il y a la réalité de chacun. Nous regardons tous le monde par notre fenêtre. Lorsque je filme quelqu'un, ce que je montre de cette personne, ce n'est pas cette personne ou cette situation ; c'est plutôt ce que je reçois de cette personne et ce que j'ai envie d'en garder. Un peu comme les photos que l'on veut conserver dans son album : la photo de vacances ne raconte pas « les vacances », elle induit un cadrage, un rapport au sujet, une position du corps du photographe, et encore derrière tous ces choix, le choix des images que l'on va effectivement coller dans l'album. Il y a tout ce que tu as vu, ce que tu as photographié, et ce que tu as voulu conserver. Dans ma vidéo *île son*, j'avais filmé un garçon autiste, et après quelques années sans le voir, j'ai de nouveau vu l'enfant. Or j'avais tellement regardé le film pour le montage ou lors de projections, j'avais tellement mémorisé cet enfant-là, celui de mes images, que je me suis rendue compte avec étonnement que ce n'était pas la même personne. C'était mon regard, ce que j'avais vu, ce que j'avais choisi de garder et de montrer.

Pour finir, ta pratique s'inscrit dans le cadre des arts plastiques, mais il semble que tu sois de plus en plus à même de revendiquer le statut de réalisatrice. Est-ce que l'art vidéo et la réalisation de films est, selon toi, antinomique ?



Dans mon travail la réalisation de films constitue un médium comme un autre. Un projet nécessite une forme, qu'il faut choisir ; il s'agit parfois d'un film, d'autres fois, c'est un livre. Pour moi, ce qui compte, c'est le sujet, et la façon avec laquelle il communique avec la forme. En tant que plasticienne, je peux avoir l'impression d'être une étrangère dans le milieu du cinéma, les milieux ne se mélangeant pas tant que ça. J'ai fait des vidéos, mais désormais, ce sont davantage des films. Une différence que j'entrevois entre les deux est la façon dont le film est pensé et montré : y a-t-il un début et une fin ? Est-ce que le dispositif de monstration est important ou préfère-t-on la salle de cinéma ? Est-il montré en boucle ? En cela, l'art vidéo se rapprocherait de la peinture : tu passes devant et tu attrapes l'image à n'importe quel moment.



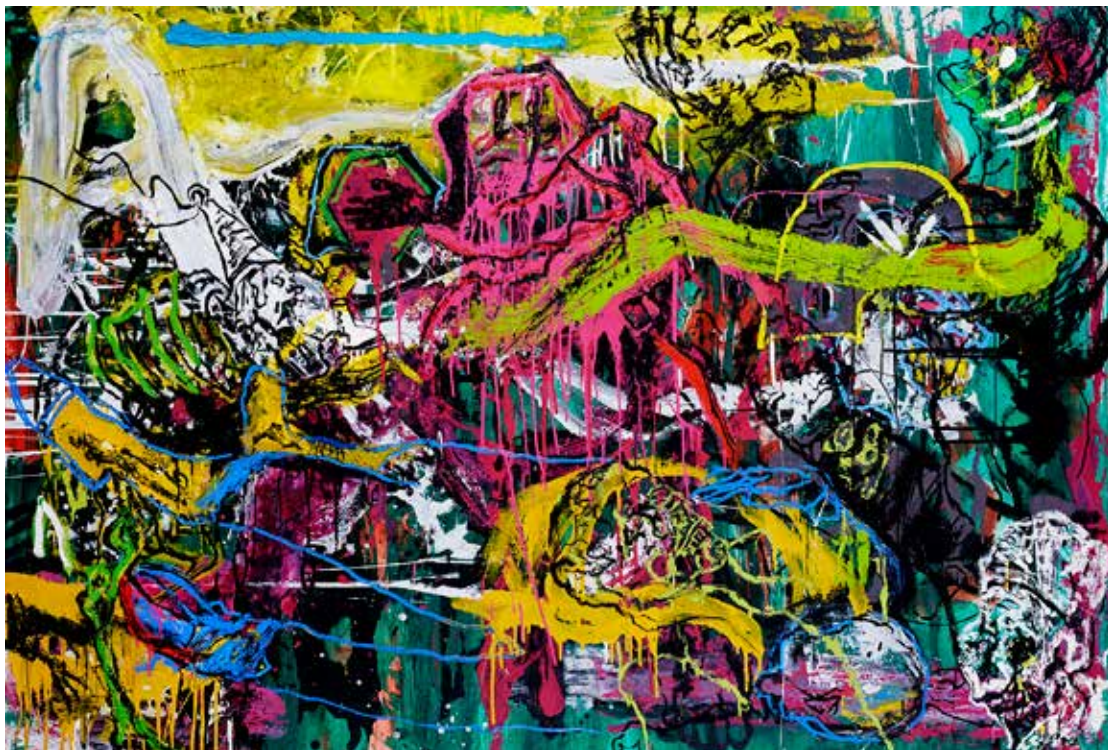
¹ Mallarmé, Lettre du 27 juin 1884 à Léo d'Orfer, parue dans La Vogue, le 18 avril 1886.

entretien

Orsten Groom

avec Clare Mary Puyfoulhoux

DE JONAS L'AUTRE



Figuren, 2019, © Orsten Groom.

Jonas. Il a préparé Jonas pour elle. Oral et buccal et la parole dans la bouche du poisson. La critique se demande si elle ne cherche pas à rentrer dans le corps de l'artiste, tout en lui laissant le poids. Forcément, l'artiste ne répond pas. Il récite (aleph est le son de la glotte qui s'apprête à parler). Simon Leibovitz est le peintre Orsten Groom. *POMPEII MASTURBATOR* est une exposition qu'il monta seul sous le commissariat d'Olivier Kaepelin, et où l'on joua de la guitare. C'était du 13 novembre au 8 décembre 2019, à l'espace Oppidum, 75003. Nous avons ensemble cherché comment donner de la voix sur la question de la langue en peinture.

Groom : Une toile s'achève quand je perds tout privilège. Quand, rejeté, excrété, j'en deviens spectateur quelconque. Le tableau ne désire que rejoindre le peuple des tableaux, que cette fin justifie ses moyens - dont ma convocation.

Clare Mary Puyfoulhoux : Et d'emblée, je me demande pourquoi on parlerait des toiles, du tout. Elles n'en ont pas vraiment besoin. Je dis ça parce que leur présence impose, et qu'il est particulièrement difficile de ne pas parler d'elles (sur ou à partir), alors que tout l'enjeu, présentement, serait de comprendre non pas le quoi mais le comment ou le qu'est-ce que du dire en peinture, ou sur elle.

Groom : Le contexte où nous inscrivons notre échange, l'exposition, est l'occasion de la rencontre au monde. C'est le moment de la parole comme gorge rendue. Je me retrouve assez bien dans l'amphibologie du mot « Rendre » : se rendre, cheminer, longer, abdiquer, rétribuer ce dont on n'est pas dépositaire, et vomir.

*Critique et peintre cherchent -
« On vient nager dans tes entrailles -
C'est-à-dire que je suis votre mère. »*

Groom : Quand il y a rencontre avec le tableau, et quelle que soit la personne face à la toile, je rends tout de mon attitude. Je considère la peinture comme un phénomène impersonnel : elle existe depuis au moins

40 000 ans, je n'en ai pas 40 et je ne crois foncièrement pas qu'elle ait besoin de l'homme pour exister. C'est paradoxal pour le public, car il attend de l'artiste une sorte d'image culturelle : un type qui s'exprime, tellement sensible qu'il faut dire son petit point de vue merdique et sa sensiblerie exceptionnelle. J'ai le sentiment inverse : c'est la peinture qui m'exprime - son impersonnel prend en charge mon intimité. Cette abscisse et cette ordonnée sont les valves qui jugulent sa pression métabolique, la poussée et la lymphe de la vocation. Cependant ma peinture passe par le raisonnement de la langue, absolument.

L'enquête, qui est le processus d'abouchement de la toile, fait procès par nomination.

L'entretien navigue sur, de, autour de la parole, essaie de se détacher des toiles, de comprendre qui parle. La critique raconte l'écriture, suppose que la peinture et l'écriture ont à voir - en dehors des gens. Parce que la critique et le peintre se connaissent, elle est en mesure de dire comment la rencontre avec cette peinture-là a influencé sa pratique, son écrit, qu'elle dit passé du fragment à l'accumulation - ou peut-être s'être vue autrement, entendue. Elle cherchera longtemps à dire que c'est une question de seuil et que celui qui manie les mots envie le peintre, un peu bêtement, d'une supposée liberté. Le peintre dira, attention : parole

énoncée et écrit ; deux combats distincts.

Il y a plusieurs paroles pendant la peinture. D'abord celle qui troque la justification, qui décrète, énonce ou beugle, puis celle qui répond à l'intérêt, le ver d'oreille qui compose, et enfin celle qui scelle le fait. Ça donne à voir, après coup, ce qui a été lourd en langue comme prétexte au « Grand Déjà-Là ».

Tout existe toujours déjà. Il s'agit donc de repérer la nomination de ce qui tourne en origine, en patois, mixture, yiddish, grosse glotte. Cet organe, ce souffle qui poumone depuis, quoi, ce qu'on appelle proverbialement le Verbe.

La parole, comme activité (buccale ou orale), ou raisonnement, est plus proche du texte que l'écriture. On écrit toujours quelque chose, de pensé, raisonné, décrété - alors que quand on parle, on dit n'importe quoi. On ne sait jamais ce qui va sortir et, comme en peinture on pratique le repentir, le revenir sur ce qui a été dit, préciser, intercaler une blague ou un souvenir, l'emphasis d'un froncement de sourcil, couturer. Ce surpiquage interprétatif incessant est un état de texte, en amont de la langue, bien plus qu'à l'écrit, car délirant. Et puis, évidemment, le phénomène de la peinture ou de l'écriture est plus vaste que le registre des tableaux ou des livres. Cinq secondes avant le premier Twombly, personne ne savait qu'on pouvait faire ça avec la peinture. Pareil avec *Voyage au bout de la nuit*. C'est toujours la même chose, toujours la même identité, comme une meute de taupes.

Clare Mary : Je vais préciser ce que je disais plus haut: ce n'est pas tellement que je me demande pourquoi on parlerait de tes toiles, c'est que, d'être entourés comme on l'est actuellement, je vois comme il serait beaucoup plus simple de parler d'elles. Précisément de ce qu'elles sont, matériellement. En même temps, j'ai peur, il y a un risque de trahison (des toiles, ou pire encore : de nous, de nos intentions). Là, par exemple, si je pense à toi et que je regarde autour, j'ai la tentation du rose, de la matière, d'univers comme supports ou tangente à cette conversation.

Groom : Oui, elles sont des conversations, mais comme Malcolm de Chazal dit que « l'univers est le plus court chemin de soi à soi » : des interjections peut-être, des apostrophes ou des calendriers (au sens d'appel). De parole, je ne sais pas, il faudrait définir les termes et les prophètes. Elles proviennent du langage, et si elles existent c'est qu'elles ont trouvé le « terme » au sens de « mot » et de « fin ». Ce que je produis, quand le tableau se peuple, tend à me faire honte, à m'horrifier. La peinture m'instruit, me rappelle aux mythes, aux récits archaïques, aux archétypes de ce que Kafka nomme « l'Inoubliable » : cette zone liminaire et ventrue où s'ébrouent toutes les choses oubliées du monde, d'autant plus actives qu'elles sont reléguées et tendues en réminiscences et (comme les vampires ou Hamlet et Nosferatu et Igitur) monstrueuses dans leur fièvre à revenir, ou comme dit Bruno Schulz :

« La mythologisation du monde n'est pas achevée ».

C'est de l'ordre de la convocation critique, paranoïaque, hallucinatoire et pourtant pas du tout transcendante : au contraire on est complètement là dans ce délire, rivé à la nécessité de ce qui doit être fait pour arriver : jambe droite, jambe gauche, les quatre pattes et toute la ronde des organes puis on recommence.

« Critique », ça ressemble à « christique » - à condition de pouvoir croire à la présence d'une instance faite pour ne pas advenir, et incarner l'intervalle d'une espèce de désespoir hilare. Le Messie est une convention comique vu comme ça. Après tout, une figure clouée à un châssis pour la mesure humaine, on appelle ça un « tableau ».

Clare Mary : Alors le critique c'est peut-être le martyr de l'histoire de l'art.

Groom : Ça ressemble assez à la posture du prophète - en charge d'une profération disons gutturale. Mais les prophètes refusent systématiquement l'incarnation ventriloque, et cet appel, cette élection est littéralement leur « malédiction ». C'est toujours une calamité pour eux de percevoir la dictée (et puis le film d'horreur du Verbe qui se fait chair), ils la fuient.

Jonas est instruit de force par la révélation. Dieu profère

quelque chose, c'est une affaire d'oralité (avec ou sans bouche on ne sait pas), et Jonas le perçoit selon un canal qu'on ignore. Il dédie la parole de Dieu, et il rechigne à aller prévenir ses ennemis du danger qui les menace. Il essaie donc de se planquer, de fuir la juridiction de la charade – « Dieu ne me verra plus, ne m'entendra plus ». Dieu lui colle alors une tempête et au final, celui qui essaie de fuir la bouche de Dieu est jeté par-dessus bord et se retrouve dans la bouche du poisson, du Léviathan. Voilà l'histoire, et il se passe ainsi un troc entre l'oral, ce qui sort, et le buccal, ce qui rentre (jusqu'à l'inspiration), jusqu'à ce que le poisson le « vomisse » sur la rive, puis qu'il finisse de se la faire mettre à l'envers, par abouchements successifs.

Le peintre parle enfin, et on l'entend, d'une chose critique.

Groom : Jonas est vomi. Englouti, digéré, dégluti puis vomi. Il y a ainsi un motif d'échange métabolique autant que symbolique : Jonas finit par vomir la parole de Dieu (celui qui vomit les tièdes); par un renversement mutuel de valvets qui passent de l'oral au buccal. Toute la question alors serait : que s'est-il passé dans la gueule du poisson ? Bouches et ventres ; cachette et poisson, tempête et asphyxie ; message et communication : Il y a entourage. Et encore c'est sans compter les jeux de mots et les contrepèteries, mais glandulairement c'est complètement peinture.

Clare Mary : Tu parles du peintre, j'entends, mais si Jonas est le critique, alors il a en lui cette lâcheté, il est celui qui fuit. Il embrasse cette position qui est de ne pas faire, et de ne pas prétendre savoir non plus, disons qu'il est



à disposition de la pratique avec, dans, dont et/ou pour laquelle il parle.

Groom : Attention, parce que si c'était « pour qui il parle », ça serait prophète, mais « dont il parle », c'est communication. Et puis, s'il y a des prophètes, il y a des « épiphètes ». Prométhée c'est « celui qui prévoit », qui capte en amont, mais son frère Épiméthée c'est le débile, « celui qui comprend trop tard, après coup », mais c'est justement à lui qu'est confiée la nomination des animaux, et qui se fait refiler Pandore.

Resterait à imaginer ce que serait quelque chose comme « épiférer »... Probablement le fameux parler « pour les animaux », pour les analphabètes, les idiots, les muets : à l'intention de et à la place de.

Y'a tout le romantisme allemand là-dedans, et ce passage bien connu et superbe du Anton Reiser de Moritz : « Les animaux sont autour de nous comme des pensées abandonnées, comme une réserve d'oubli qui se souvient à sa manière d'une origine oubliée et perdue : errant dans l'impensable et dans l'oubli, les animaux sont, avec leur "espèce d'existence", les témoins d'une pensée engloutie dans la présence et nous font, comme tels, les signes vagues d'un accord disparu ».

Clare Mary : Tu vois bien, ce que je cherche à sonder, là, c'est le geste du critique, qui fait une chose dont on n'a pas besoin, sauf qu'il l'a faite.

Groom : C'est drôle on ne débarbote pas du Talmud et de la Torah. On n'a pas besoin de croire en Dieu, c'est une simple convention, rhétorique si on veut, ou plutôt virtuelle. Il est dit quelque part : « Dieu, c'est la faculté d'en débattre. » À partir du moment où tu exerces ton esprit à penser (ou à sentir, à voir), tu exerces le divin. On y revient : exercer un rapport au monde, c'est la définition de l'art. Exercer un rapport à l'art serait ce que tu appelles, toi, la critique. C'est-à-dire interpréter comme on ajoute de l'eau au moulin pour le faire tourner, pour voir, pour « on dirait voir », mais ce n'est pas de l'opinion ou du point de vue car le point de vue assigne à une

perspective figée ou à un « tomber d'accord ». Or ce qui est marrant dans le Messie c'est précisément qu'il va arriver, le « il va » de l'attente maintenu dans son potentiel et sa virtualité, à équidistance du « Déjà-là » de tout. « Dire voir » et « Aller arriver » sont dans un bateau, puis plouf, le poisson le vomi ça recommence. À l'inverse du « tomber d'accord », il y a la chute dans tous les sens.

Clare Mary : Et là, j'essaie de comprendre : je ne suis pas peintre parce que je ne peins pas (je ne peins pas parce que je ne suis pas peintre) – pour autant, je ne suis pas extérieure à la peinture. Je suis, comme tu le dis, dans un rapport à l'art même et autre que le rapport au monde que tu exerces et je l'éprouve, donc il y a nécessité d'inscrire, de verbaliser – et si on revient au troc dont tu parlais : il y a digestion.

Groom : Verbaliser, c'est un terme qui me plaît bien, comme « Instruire » et « Confondre », toute la panoplie juridique qui fait de la peinture un genre de procès (c'est le même mot que Processus) et de Loi. Mais c'est une Loi du métabolisme, c'est-à-dire des autorités naturelles dont la digestion est bien sûr le grand principe, comme respirer, transpirer, dormir ou jouer. Car c'est un jeu, organique, sous le soleil, qui concilie le grand truc vie / existence. « La Loi te prend quand tu y pénétrés et te rejette quand tu en sors » : c'est Kafka qui dit ça, mais c'est comme Pollock avec son « Je suis la Nature ».

Mais par la scripture, tracer des lettres, dans un certain ordre qui exerce des phrases, c'est-à-dire des sentences.

Clare Mary : Il ne s'agit pas, pour moi, de faire un monument, ni de dire une vérité. Et je m'inquiète du terme de commentaire.

Groom : Dans la tradition, le commentaire n'a pas de valeur anecdotique, mais organique et tactique. Dans le Talmud, personne n'est d'accord avec personne. C'est pas fait pour, mais plutôt pour cerner, comme on guette une bête à l'affût. Ce qui est visé, c'est le fait de

Manus, 2019, © Orsten Groom.



EXOPULITAI'ACMCM, Détail,
Prozess © Orsten Groom.

faire tourner la cervelle à l'instinct. Parce-que tu fais tourner le tourbillon du monde par connaissance et reconnaissance, comme des syphons où s'engouffre l'origine.

Clare Mary : Il est donc question de mouvement, d'un rapport dynamique.

Groom : C'est dynamique, mais une dynamique immobile – comme le paradoxe de la flèche², dans le taoïsme. Lancée, elle est entièrement elle-même, elle est entièrement autonome, dressée et adressée vers son but, dont on se fout qu'elle l'atteigne ; toute entière investie du mouvement qui l'incarne, en pleine virtualité. C'est proche de la nouvelle « Un message impérial » de Kafka³ : délirer qu'un message t'est

adressé, qui éveille ou oriente ton attention, ça suffit à faire advenir ce qu'on appelle des œuvres d'art – qui pourraient n'être qu'un résidu ou un rêve de ce qu'est l'art. Ce qui est sûr, c'est que le messenger, donc la parole, ce qui a été chuchoté à l'oreille et doit sortir par la bouche, manque toujours. Et ça ne change rien. Car cet intervalle entre les pièces c'est précisément ce qu'on appelle un jeu.

Tout à coup, la critique pense à la mort d'Œdipe, ce qu'il ne faut pas voir, que l'on ne peut voir. La peinture remplace ce qui est à dire, ou à montrer. Le peintre dit : ce qui remplace le martyr, donc le témoin. Il pense que mourir c'est émettre un mot, un adieu comme adresse – à la place du voir : « la peinture est probablement



un colosse de la vie ». C'est Agamben qui est convoqué et, avec lui, l'idée du double que l'on enterre quand un soldat revient de la guerre, à la place du cadavre qu'il devrait être, dans un endroit qui devient consacré, c'est-à-dire apolitique. La critique alors de s'avouer perdue, et de chercher encore à dire : ici, nous parlons contre le risque d'un pouvoir qu'on donnerait au texte dit critique. Le peintre pense, c'est une histoire de cadre : l'art décrète⁴. Et la critique n'est pas une évaluation, l'enjeu n'est pas de distribuer des bonbons ou de situer l'art dans une histoire qu'il n'a pas. La progression est un non-sens. La critique dit qu'elle se place dans une frustration de la peinture qui n'en serait pas le manque. Le peintre n'entend pas le terme de frustration. C'est alors plutôt un appel, un désir, une apostrophe. Le peintre pense au retour de l'être aimé. Et la critique de jouer la carte de Dibutade.

Groom : Ce dont on ne peut s'empêcher, appelons ça la facture. Pour moi, un rappel de couleur ; pour toi, la position d'une virgule. La facture c'est aussi la dette, la monnaie d'échange de l'obligation ou de la vocation, et elle est gratuite. Il m'est arrivé d'intervenir auprès de jeunes. Pour des étudiants de 18 ans, culturellement gâchés, l'idée de l'art comme phénomène impersonnel ne passe pas. Ils pensent toujours que c'est dépendant d'un talent particulier, le « savoir dessiner » de Mr et Mme Dupont, « s'exprimer » etc. Avec les tous petits, au contraire, pas de problème. Je suis persuadé que le seul point commun probable à toute l'humanité est la bite : chaque personne sur cette terre en a dessiné une au moins une fois dans sa vie. Deux ronds, un trait, ça suffit comme signalétique, tout le monde comprend et apprécie. On se retrouverait nez-à-nez avec un Cro-Magnon ou un extra-terrestre on aurait pas besoin de plus pour s'entendre. À partir de là, pas besoin de se demander comment communiquer. Aussi, chacun trace sa bite à sa manière, et arrive toujours un moment dans le dessin où on ne peut pas s'empêcher de faire

sonner le trait de telle ou telle manière, de gommer ou d'en affirmer un, sans raison. C'est très mystérieux : « pas comme ÇA, plutôt comme ÇA », et qu'est-ce que ça veut dire « ÇA » ? Rien du tout. C'est la façon dont tu ne peux t'empêcher de rendre quelque chose, la facture, et chacun à la sienne : Léonard de Vinci à la sienne et ne sait pas faire les bites à la Michel-Ange, et inversement, et pour tout le monde pareil. Il y a donc à penser cette façon dont chacun est assigné à son propre style, sans noblesse ni « savoir-faire ». Une simple forme de vie qui s'exerce, impersonnelle intime et irrémédiable.

Clare Mary : On a beaucoup de solitude, dans ce qui a été dit là. Je veux dire : je t'ai cherché, tu m'as tout dit, et je te cherche encore.

Groom : Personne n'est important. En art, l'ego est intenable ; ça n'a aucun sens. Rien que ta mortalité, elle est ridicule. Un cœur et un cerveau quand les pieuvres en ont 9 et 3, c'est risible, mais c'est notre dignité. Le soleil, lui, se lève tous les jours. Il ne se pose pas la question, il s'exerce et c'est tout. C'est tous les matins le matin et il ne fait ni nuit ni jour pour lui.

Clare Mary : On ne sait pas.

Groom : Plus précisément, on s'en fout.

La critique fait chier et demande au peintre s'il a vendu des toiles.

¹ http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=337

² Une flèche lancée est toujours immobile : en effet, tout corps est soit en mouvement soit en repos quand il se trouve dans un espace égal à son volume ; or la flèche se trouve à chaque instant dans un espace égal à son volume.

³ Facile à trouver, et à lire.

⁴ « Une affirmation en dignité de ton rapport à : ce que tu veux. »

entretien

Cyrille Noirjean

avec Camille Paulhan

LES MACHINES DU DÉSIR



Myriam Mechita, *De l'incendie volontaire II*, lithographie, 51 x 57 cm, 2013.

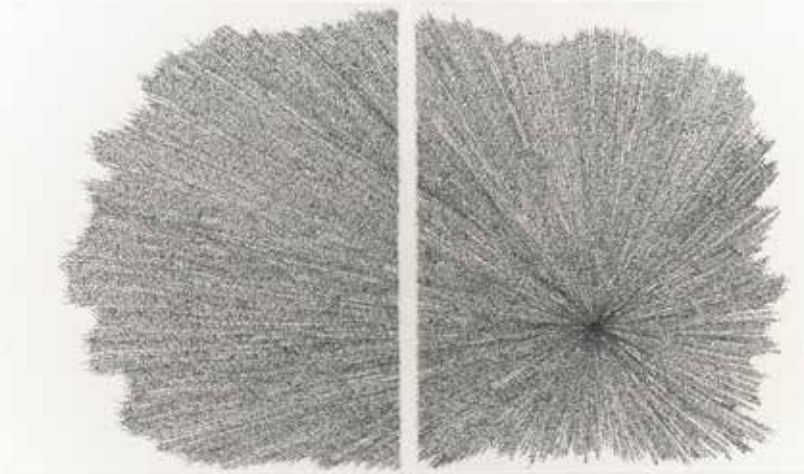
Je n'avais pas lu le mot, on l'a prononcé devant moi : URDLA. *Pardon ? Ur-quoi ?* URDLA, quelque part entre l'Ur de Mésopotamie, et l'Uqbar de Jorge Luis Borges. J'étais surprise : alors qu'en général les lieux d'art cherchent des sigles aisément prononçables, voire délibérément humoristiques (le MAXXI de Rome, le MADRE à Naples, le MAD à Paris...), URDLA ne s'embarrassait pas de telles préoccupations. À l'origine, lors de sa création en 1978, URDLA signifiait « Union régionale pour le développement de la lithographie d'art ». Depuis 2001, ce serait plutôt « Utopie raisonnée pour les droits de la liberté en art ». D'accord. Dépassons gaiement l'acronyme aux angles vifs afin d'entrer dans le vif du sujet.

Pour ceux qui l'ont connu, URDLA c'est d'abord l'homme qui a fondé l'association, Max Schoendorff (1934-2012), qui refusait de voir disparaître le dernier atelier lithographique professionnel de la région Rhône-Alpes. Pour d'autres, c'est avant tout un lieu, depuis 1987 à Villeurbanne, dans lequel on entre avec précaution, parce qu'ici on travaille. D'un côté, les silencieuses salles d'exposition et les bureaux vitrés, de l'autre les ateliers de gravure, au milieu desquels trône l'immense presse Voirin, de sept mètres de long, qui a justifié le déménagement dans ces espaces. Au fond, si l'on ose s'aventurer, une lithothèque, bibliothèque minérale imposante composée de pierres lithographiques anciennes. Et puis, si l'on nous y invite, ou si l'on lorgne avec discrétion, on y voit çà et là la raison d'exister du lieu : les œuvres en cours, lithographies, xylographies, manière noire, pointe sèche et autres aquatintes, produites pour et avec des artistes contemporains. De grands noms sont passés par là : Wolf Vostell, Pierre Buraglio, Jean-Michel Alberola, Mario Merz, Claudio Parmiggiani, Erik Dietman, Alison Knowles,

Dorothée Selz... Et puis, depuis l'arrivée du nouveau directeur en 2005, Cyrille Noirjean, toute une jeune génération qui est venue travailler dans à Villeurbanne avec les techniciens afin de produire des estampes de tous types, parfois en mêlant les différentes possibilités de la gravure : Nicolas Aiello, Anne-Lise Broyer, Laurence Cathala, Charlotte Charbonnel, Benjamin Hochart, Frédéric Khodja, Sandra Lorenzi, Anne-Laure Sacriste ou Sarah Tritz, pour n'en citer que quelques-un·e·s.

Je tiens Cyrille Noirjean pour responsable de mes joies villeurbannaises : ce n'est pas tant que je chéris la totalité du catalogue – aujourd'hui imposant, plus de 2000 œuvres pour plus de 500 artistes – de l'URDLA. Mais quelque chose me conduit à revenir à chaque fois avec davantage d'enthousiasme dans les lieux. On pourrait nommer ce quelque chose, au choix : un regard, une précision, un élan.

Nicolas Aiello, *Prospectus*,
lithographie, 46 x 56 cm, 2011.



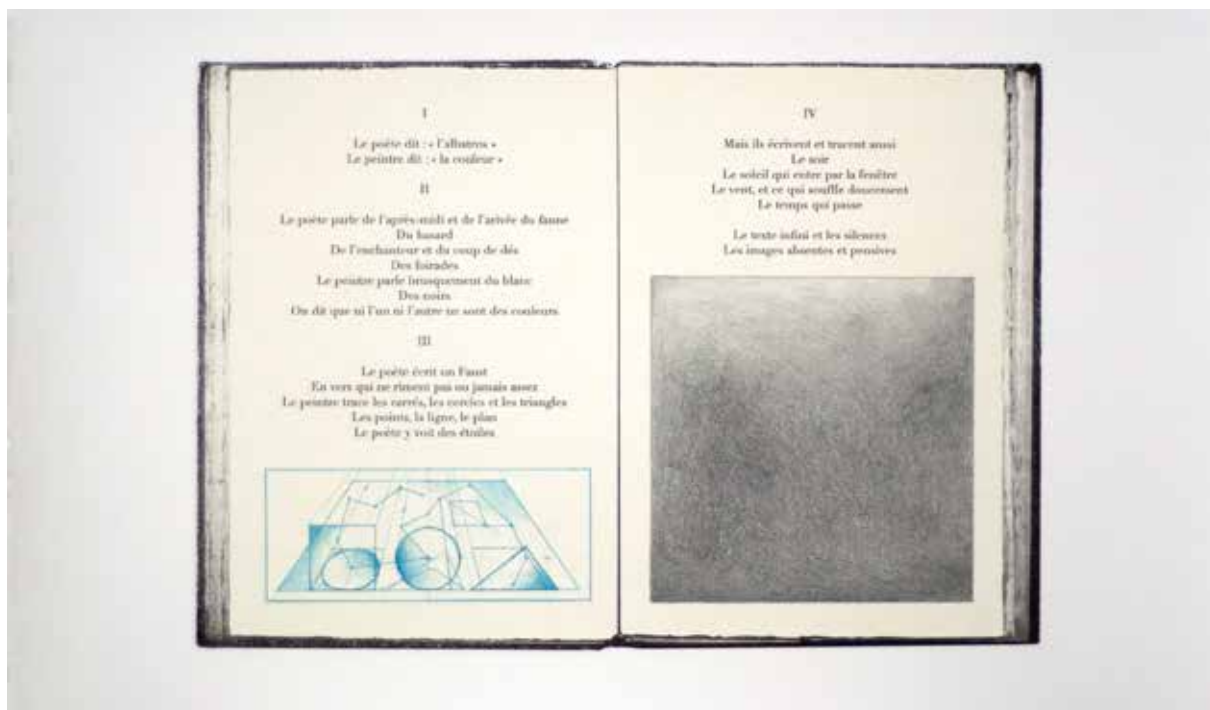
URDLA, située actuellement à Villeurbanne, a été créée à Lyon en 1978 par Max Schoendorff ; tu en deviens en 2005 le directeur. Pour ma part, je me rends pour la première fois dans les lieux au début des années 2010, sur les conseils d'amis lyonnais qui me recommandent vivement sa visite, et je ne manque jamais de m'y rendre à chaque fois que je me rends en Auvergne-Rhône-Alpes. Je sais que tu as suivi des études de lettres à Lyon-II à la fin des années 1990, pourrais-tu m'expliquer à quelle occasion tu as découvert cette association ?

C'est vraiment quelque chose qui m'est tombé dessus. Lorsque j'ai entamé ma maîtrise en lettres classiques, j'ai compris que je ne souhaitais pas être enseignant, et que j'avais plutôt le désir de me confronter à l'édition. J'ai alors cherché un stage dans différentes maisons d'édition, à Paris et en région, mais tout cela ne me convenait pas, parce que je ne voulais pas faire le café et les photocopies. La documentaliste du TNP (Théâtre national populaire de Villeurbanne) m'a conseillé de contacter Max Schoendorff. Je n'avais jamais entendu parler du lieu, qui était très confidentiel à l'époque, bien plus qu'aujourd'hui. Qui plus est, il n'y avait pas de programmation régulière d'expositions ni d'accueil des publics, c'était d'abord un lieu qui produisait des estampes. De mon côté, je n'avais aucune connaissance spécifique de l'estampe, mais je m'intéressais à la littérature contemporaine et me tenais au courant des expositions d'art contemporain. Max m'a reçu et m'a

demandé de parler de mes envies, je lui ai expliqué que j'avais des projets d'éditions, et lui m'a répondu qu'il souhaitait justement créer une maison d'édition. C'est comme cela que je suis entré en stage à URDLA vers 1996-1997, d'abord afin de rédiger des notices sur les artistes ayant travaillé avec la structure, puis pour l'assister à l'occasion de l'exposition *Lithographie 1797-1997*, qui commémorait le bicentenaire de l'invention de la lithographie. J'ai lu tout ce que je pouvais à propos de l'estampe, et y ai alors été confronté de manière très incarnée, tout simplement parce que je travaillais au milieu des ateliers. C'était passionnant, je me suis très bien entendu avec Max : une personnalité ahurissante, avec une culture phénoménale. Il était germaniste, excellent spécialiste des avant-gardes du 20^e siècle, peintre, avait une très bonne connaissance de différents champs culturels, des arts plastiques au théâtre en passant par l'opéra, car il avait été décorateur à l'Opéra de Paris. J'ai été embauché à l'issue de mon stage comme secrétaire général, et l'ai secondé lorsqu'il a monté la maison d'édition URDLA vers 1998.

Aujourd'hui, URDLA est associée de la Biennale de Lyon, elle est présente sur les foires d'art contemporain ; en somme, elle est devenue je crois un lieu incontournable sur la région lyonnaise, même si elle demeure quelque peu confidentielle. À quoi ressemblait-elle quand tu en as pris la direction en 2005 ?

Laurence Cathala, *Le poète et le peintre* (livre illustré), techniques mixtes, 42 x 56 cm, 2012 ; vue de la lithothèque.



ci-contre et page suivante : Benjamin Hochart, *Sigmar*, techniques mixtes, 60 x 40 cm, 2019.

Nous avons vécu des moments très difficiles ; quand j'ai été nommé directeur, URDLA était en cessation de paiement, les subventions avaient baissé et nous avions de lourdes dettes. Après les années 1980, où URDLA avait accueilli des artistes très en vue, et participait à de grandes foires, les années 1990 ont marqué un coup d'arrêt. Il y avait une véritable désaffection du lieu par les institutions locales, mais ma stratégie a été de ne pas chercher à mener une campagne de séduction provinciale : c'était à nous de nous imposer comme un interlocuteur de qualité ailleurs, le retour local viendrait de lui-même. Ça a fini par se produire. Nous travaillons aujourd'hui de concert avec des lieux comme le Musée des Beaux-Arts, l'Institut d'art contemporain ou encore les artothèques de Villeurbanne et de Lyon, qui possèdent beaucoup d'œuvres produites à URDLA. Il faut aussi imaginer qu'au début des années 2000, on sortait de dix à quinze ans de désaffection – voire de haine – des arts graphiques au sens large du terme, notamment dans l'enseignement des écoles d'art.

Il est vrai qu'on a du mal à croire aujourd'hui, étant donné l'aura actuelle de la gravure auprès des jeunes générations, que l'estampe a traversé une période au cours de laquelle elle semblait d'une ringardise totale.

C'est exactement cela ! Quand je suis arrivé, on commençait à ressentir les premiers frémissements d'un regain dans les arts graphiques : URDLA avait commencé à collaborer avec des artistes de ma génération, comme Rémy Jacquier (à partir de 1998), Damien Deroubaix (à partir de 2001) ou Myriam Mechita (à partir de 2003). On a bien vu le changement, entre le moment où l'on devait convaincre des artistes pour travailler, et celui où nous avons commencé à être très sollicités : nous sommes devenus désirables. L'estampe est un médium parmi les autres : les artistes peuvent utiliser la vidéo, l'installation, le dessin, pourquoi ne feraient-ils pas de la gravure avec nous ? Je dirais que notre mot d'ordre, c'est à la fois d'attiser le désir des plasticiens, mais aussi de poursuivre ce dont nous sommes garants, à savoir l'éthique de l'estampe.

On peut constater, en regardant un peu le catalogue d'œuvres, qu'avec ton arrivée à la tête de la structure, l'âge moyen des artistes chute drastiquement, ce qui ne t'empêche nullement de travailler avec des plasticiens plus âgés, comme Paul-Armand Gette (2016) ou Jean-Luc Parant (2015-2016) ou à continuer à collaborer avec des artistes déjà fidèles de URDLA. Quels sont tes modes de sélection pour le catalogue ?

La ligne éditoriale a été de s'adresser à des artistes qui ne viendraient pas d'eux-mêmes à l'estampe, ce qui était aussi une manière diplomatique d'éloigner certaines propositions d'artistes axées sur la technicité pure, sans qu'elles n'aient d'emprise sur les préoccupations plastiques d'aujourd'hui. J'ai souhaité rajeunir le catalogue, mais sans forclure le passé et en poursuivant certaines lignes déjà existantes. Si je suis le seul à choisir les artistes pour URDLA, il faut dire que mes partenaires les plus proches et les plus actifs sont les artistes avec qui nous avons déjà collaboré, qui me présentent de nouveaux créateurs. Certains galeristes ont également été déterminants, par exemple Anne Barrault ou Benoît Porcher, grand éditeur, grand amoureux et connaisseur de l'image imprimée. Nous avons également travaillé à plusieurs reprises avec Eva Hober : quand je l'ai rencontrée, nous avions déjà produit des estampes avec Damien Deroubaix et Jérôme Zonder, et il s'est avéré que par croisements successifs, des artistes avec qui nous avions été en lien sont entrés chez cette dernière, tels Myriam Mechita, Lucie Chaumont ou Youcef Korichi. Et c'est de cette manière que nous avons pu également entrer en contact avec Damien Cadio et Axel Pahlavi. Damien Deroubaix m'a présenté de nombreux artistes, dont par exemple Rainier Lericolaïs avec qui nous fait une très belle exposition il y a un peu plus d'un an, qui venait précisément tordre une manière classique d'envisager l'image imprimée. Je suis demandeur d'artistes nouveaux, et cela ne m'inquiète pas de travailler avec des personnes qui n'ont jamais eu de pratique de l'image imprimée, ni même du dessin, comme par exemple Mark Geffriaud, dont nous avons présenté une exposition à l'automne. Cela m'importe aussi d'ouvrir le catalogue de URDLA à d'autres champs de la création ; c'était ainsi le cas de la musique avec Rob Mazurek à partir de 2013.

Dans un entretien filmé, Max Schoendorff expliquait vouloir se positionner en dehors des modes, et c'est aussi ce que j'aime à URDLA, j'ai toujours l'impression d'y trouver des productions non pas marginales mais en léger décalage par rapport à ce que l'on voit dans les galeries parisiennes ou les foires.

C'est sans doute délibéré, peut-être par fidélité à Max. Mais le point central de mon action, c'est que les estampes que nous imprimons et éditons sont tout sauf des *goodies* de luxe. L'idée de départ de URDLA était vraiment de faire valoir l'estampe comme une œuvre à part entière. Ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un multiple, qu'elle a une moindre valeur marchande qu'une œuvre est moins intéressante. Quand je suis présent dans les foires d'art, c'est d'abord pour que l'on montre nos





pièces là où les œuvres de nos artistes sont présentées. Je ne veux pas transiger là-dessus. Cela signifie aussi que produire une estampe chez nous prend du temps : nous avons souvent de longs échanges avant de passer à l'action, il faut que l'on s'entende humainement pour réussir à travailler ensemble. Nous ne pensons pas l'estampe comme un produit dérivé : souvent il nous faut une journée par couleur imprimée en lithographie. Les temps de production sont longs, les coûts sont élevés : c'est déjà un manifeste technique de non adhésion à la productivité. Nous ne sommes pas là pour faire de belles images.

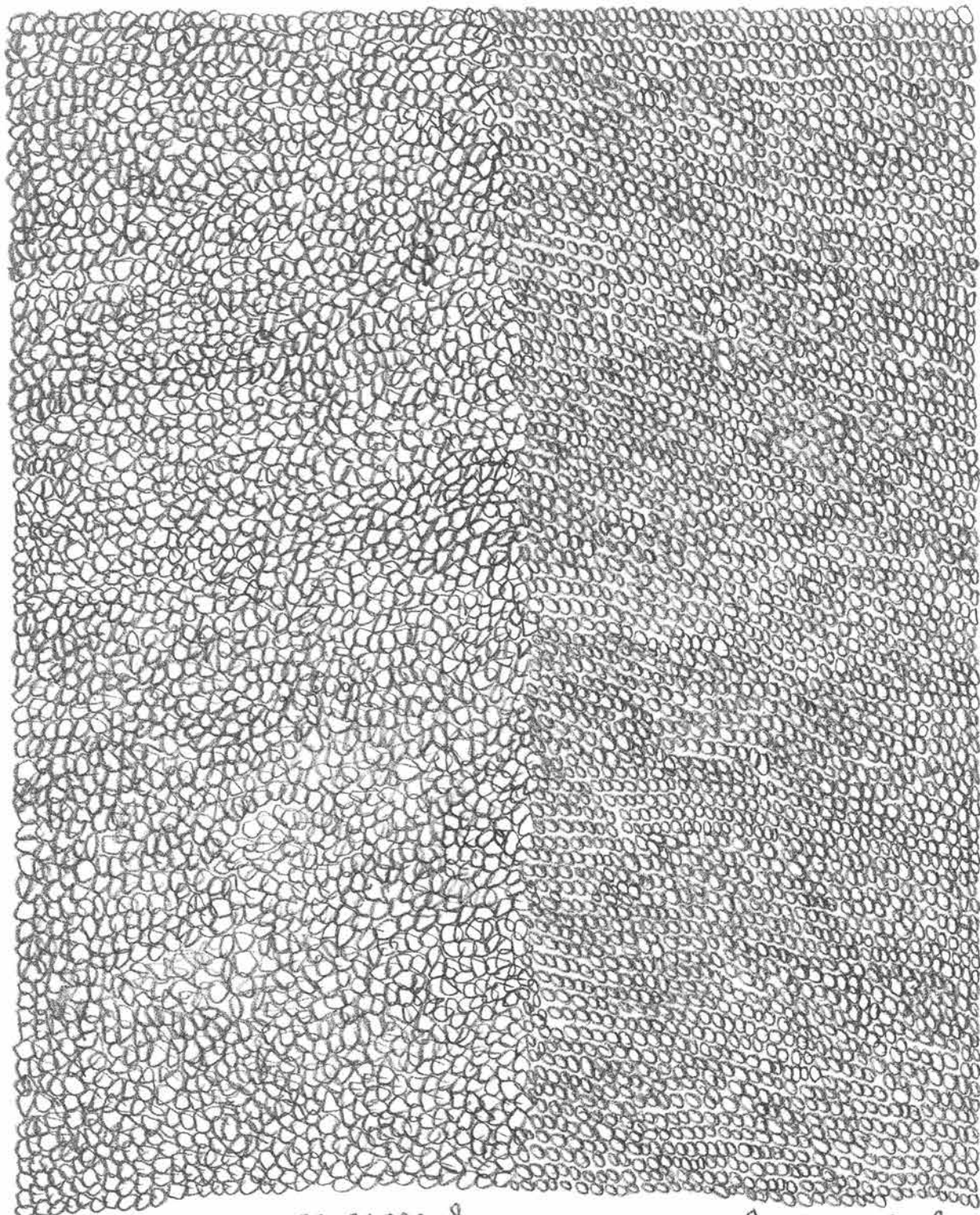
Cela doit décourager les impatientes, mais c'est aussi, je suppose, une façon de dire que vous n'êtes pas uniquement des exécutants.

Oui, il est important de rappeler que nous sommes imprimeurs et éditeurs. J'ai souvent tendance à pousser les artistes à ne pas se préoccuper de la technique jusqu'au moment ultime, le plus tardivement possible, afin qu'ils ne se mettent pas de barrière. Bien sûr, nous ne pouvons pas aller au-delà de nos techniques, mais il faut respecter le désir premier des artistes. Je suis très présent dans le processus de réalisation des pièces, et j'insiste pour que l'on fasse des tests à échelle 1, parce que bien souvent, les meilleures pièces sont celles qui nous ont échappé à nous, éditeur, et qui ont échappé aux artistes.

URDLA est un des rares imprimeurs en France qui maîtrise toutes les techniques de la gravure traditionnelle : comment envisages-tu aujourd'hui le rapport à la transmission des savoir-faire ?

Cette transmission nous importe beaucoup, et ce d'une manière très actuelle puisque notre lithographe part à la retraite à la fin de l'année. Il y a actuellement un renouveau de l'estampe du côté des imprimeurs, jeunes évidemment, mais aussi des femmes. L'ambiance archaïque et laborieuse des ateliers change. Ces modifications sont réjouissantes, on passe de la maîtrise, et donc de la confiscation des savoir-faire par quelques-uns à une plus grande fluidité dans les échanges... La question principale est de pouvoir poursuivre ce mouvement tout en formant des imprimeurs qui sachent fabriquer les encres à partir des pigments, travailler les pierres lithographiques – c'est-à-dire ne pas perdre un savoir-faire de haute volée.

On fait également vivre l'estampe à travers les projets que nous menons à partir de notre collection : cela n'a aucun sens de produire des multiples si on ne compte pas les diffuser. C'est pour cette raison que je suis attentif au fait de proposer des expositions, quand nous le pouvons avec des commissaires invités, mais aussi d'accueillir les publics scolaires pour des ateliers menés par des artistes. L'idée n'est pas que des enfants ou des adolescents fassent de la gravure – on peut leur faire

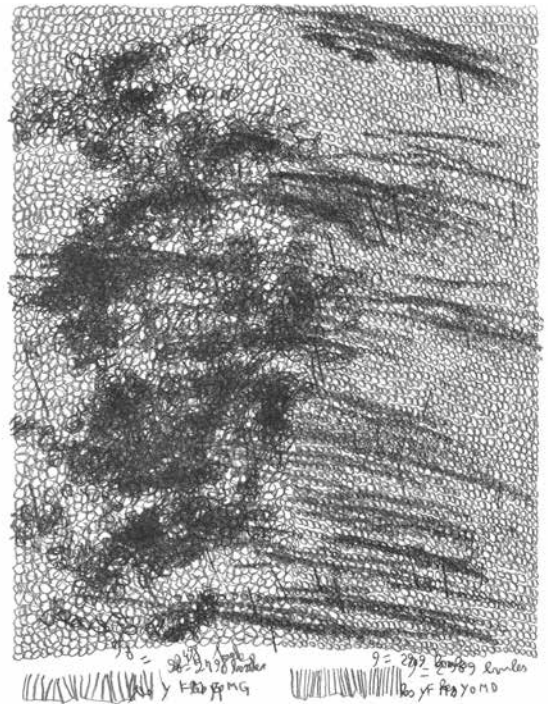


98 = 2498 lines
les yomG



9 = 2909 lines
les yomD

page précédente et ci-contre : Jean-Luc Parant,
*De la main droite et de la main gauche les yeux
 ouverts les yeux fermés*, lithographie, 32 cm, 2016.



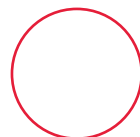
faire du macramé ou de la zumba, l'enjeu c'est qu'ils fassent l'expérience d'une pratique plastique ; que par l'entremise d'un plasticien ils sachent qu'ils regardent, que le regard est déjà une création. Nous avons une approche exigeante : nous ne faisons pas d'accueil de groupes en masse, et nous refusons les projets dont nous n'avons pas la maîtrise du choix des artistes.

Pourrais-tu évoquer un ou plusieurs projets récents qui ont, selon toi, marqué URDLA ?

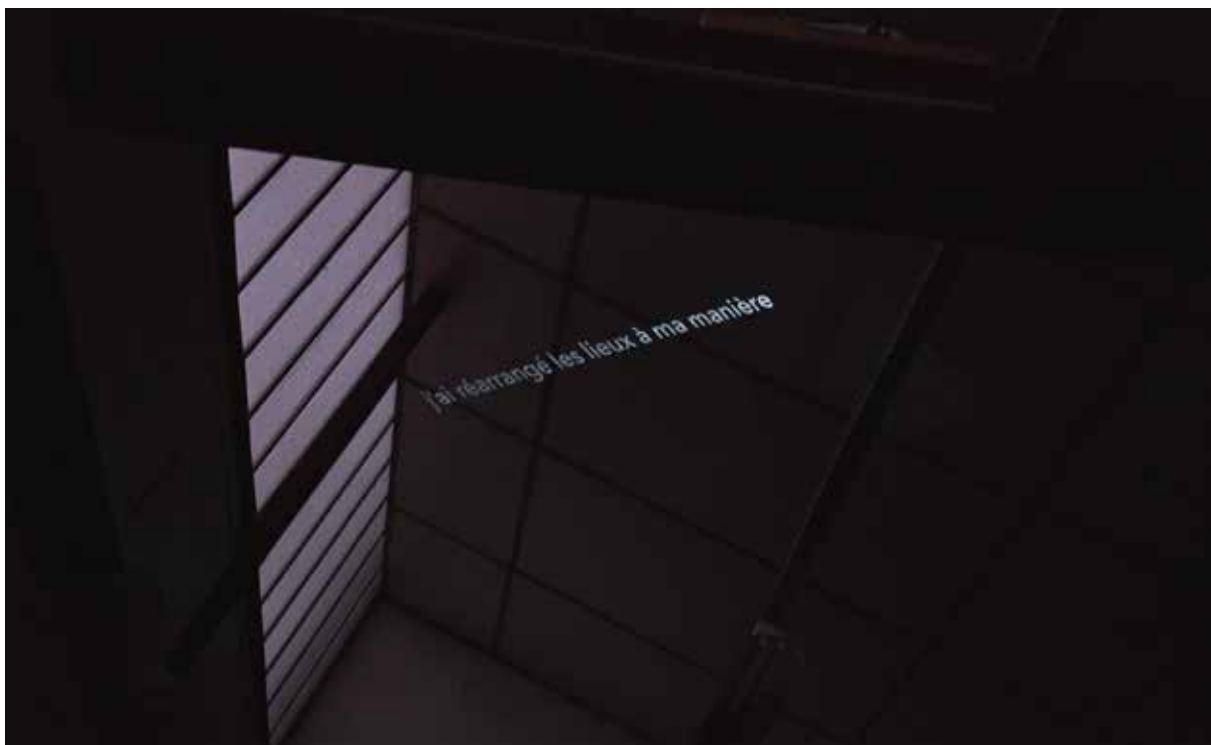
Pendant la Biennale de Lyon 2019, nous avons présenté une exposition personnelle de Mark Geffriaud, *Raúl D.*, qui s'est achevée le 30 novembre. Il m'a dit en cours d'élaboration qu'il aimerait faire refluer l'atelier dans les salles d'exposition, et défluer les expositions dans l'atelier, qu'il n'y ait plus de barrière – précisément l'inverse de ce que j'ai fait depuis 2005. Je le lui ai dit, en ajoutant que s'il me proposait ça, c'est sans doute qu'il voyait là où mon regard était aveuglé. Nous l'avons fait... Mark avait compris précisément les enjeux de URDLA, il a renversé notre monde tout en poursuivant son travail plastique. Et donc pendant presque trois mois, nous avons vécu et travaillé dans un lieu qui était le nôtre et que nous ne connaissions pas.

C'était un bouleversement ?

Être bouleversé peut signifier deux choses : être ému, bien sûr, mais cela induit également l'arrivée d'un ouragan.



Mark Geffriaud, Raúl D.,
Mark Geffriaud ©



entretien

Jeanne Susplugas & Delphine Trouche

À CAUSE D'UN RÊVE



Delphine Trouche, *Carpettes*, Tapis, dimensions variables, Exposition *Dissident.e.s.*, 2019, Centre d'art Transpalette emmetrop Bourges, duo avec Noel Dolla.

Cette discussion avec Delphine Trouche est un prétexte à partager un moment. Une entrevue, sans réflexion préalable, le temps d'une soirée qui donne un aperçu de ce que peut être, entre autres, un échange entre artistes. Delphine et moi nous sommes rencontrées dans le petit village de Fiac en 2017 (« Des artistes chez l'habitant »), un nom qui sonnait déjà comme une promesse. Quelques mois plus tard, Delphine me parlait d'un rêve qu'elle avait fait qui lui avait ouvert les portes de la compréhension de mon travail. Sa déclaration m'a émue et m'a ramenée au fait que l'on n'échange jamais assez avec ses pairs, surtout par manque de temps. J'ai eu envie de prendre ce temps avec Delphine parce qu'elle est, notamment, une artiste engagée et drôle.

Jeanne Susplugas : Notre rencontre a eu lieu dans le sud de la France, pour un événement singulier, dans ce petit village de Fiac.

Delphine Trouche : J'ai adoré ce moment parce que j'y ai croisé des artistes que je n'aurais jamais rencontré et avec lesquels j'ai gardé de bons contacts. On était une majorité de femmes et j'ai ressenti quelque chose de solidaire et bienveillant – malgré le fond de drame pour certaines à ce moment là. C'était la première fois que je vivais une expérience pareille.

JS : Je suis d'accord, c'était intense et ça a permis de belles rencontres qui ont donné lieu, par la suite, à des invitations. Ça m'a rappelé l'exposition Tutto Normale à la Villa Médicis où tous les artistes ont partagé du temps ensemble laissant un espace possible à la rencontre. Ce qui est rare et précieux.

DT : J'ai l'impression qu'il y avait plus de liens de ce genre dans les années 70. Je trouve ça très intelligent.

JS : Peut-être qu'à cette époque, comme il y avait moins d'artistes, c'était plus simple et selon la situation géographique, un moyen de ne pas se sentir isolé. Il y avait vraiment des familles d'artistes, j'aime beaucoup cette idée.

DT : Tu n'as pas de famille d'artistes ?

JS : Si mais pas de manière aussi marquée. J'ai peu de temps, je me laisse embarquer par trop de choses administratives ou autres.

Les gens fantasment beaucoup la vie d'artiste. Si on évacue la vision dix-neuviémiste, notre quotidien est assez éloigné de cette vision collective. La part concrètement accordée à la création est faible, même si ça nous habite sans relâche. Souvent je sens que le quotidien m'emmène trop ailleurs dans des problèmes, certes inévitables, mais très ennuyeux.

DT : Ce qui me pose problème c'est que nous n'avons pas les avantages liés à ce quotidien. Je vois que les autres ont au moins leurs week-ends et leurs vacances, un moment de repos.

JS : Mais la création occupe sans relâche, c'est comme un tourbillon. Parfois ça peut être inquiétant. Je me demande souvent si on peut garder l'enthousiasme, l'énergie toute une vie. Je me demande aussi si j'aurais « plongé » si j'avais fait une école d'art et donc si j'avais été un peu plus consciente de ce parcours à venir. Comme j'avais un parcours tout tracé dans la recherche, je pensais que ma pratique resterait dans l'ombre. Je pense que cette innocence m'a protégée.

DT : J'ai le même parcours que toi. J'étais cavalière et

Delphine Trouche, *Benoi*, 2019, Cadavre exquis, acrylique dur papier, Chloé Robert, Delphine Trouche et chiens, dimensions variables, Exposition BY NIGHT, Cité des arts, Saint denis de la Réunion.

pour intégrer l'école que je souhaitais faire, je devais faire deux ans d'études supérieures. C'est finalement mon copain de l'époque qui m'a inscrite aux Beaux-Arts et, alors que je pensais faire seulement mes deux ans, je suis restée. Puis j'ai travaillé dans la déco de ciné, j'ai beaucoup voyagé et en rentrant d'Allemagne, je me suis inscrite au Salon de Montrouge, ça a été le déclencheur. Parfois je regrette presque un peu car je ne suis toujours pas sûre aujourd'hui d'avoir le caractère pour ça.

JS : Peut-être que c'est ce qui est bien, que le basculement ait eu lieu sans que tu le réfléchisses. Ça a été pareil pour moi, ce sont des gens du milieu qui m'ont mise au pied du mur, notamment mon directeur de recherche et un critique d'art. En me le formulant mais surtout en écrivant sur mon travail, m'obligeant à faire un pas de côté. En revanche, je ne le regrette jamais. Tous les jours, je le vis comme une chance, même si cette liberté se paie cher.

Mais je vois ce que tu veux dire. Je pense que pour embrasser ce parcours, il faut que ça s'impose à toi car c'est très dur. Je pense qu'il n'y a pas de hasard et que ces rencontres devaient avoir lieu. La vie est d'ailleurs une succession de rencontres qui guident nos pas. Finalement c'est toujours l'humain qui l'emporte car même le travail n'existe que par l'humain. Si je ne montrais jamais mon travail, il n'existerait pas. Il ne prend vie que dans la confrontation.

DT : Pour moi la question se pose différemment car je ne montre pas autant que toi. C'est juste une nécessité. Quant à l'humanité, ce tas m'échappe toujours un peu.

JS : Oui une nécessité, c'est ce que je veux dire par « l'art doit s'imposer ». Il y avait quelque chose en moi qui débordait et alors que je pensais pouvoir le contrôler, ça l'a emporté sur tout le reste. Quand je fais le film à l'envers, que j'interroge mes proches, je me rends compte que c'était là dès mon plus jeune âge. C'est assez amusant mais enfant, j'avais un atelier chez mes parents. C'était très important, je m'en souviens bien. J'ai la chance que ma famille ait compris cette nécessité. Je n'avais pourtant

aucune conscience ou culture de l'atelier, des artistes mais j'en avais besoin, qu'il soit à la cave ou au fond du garage ! Donc, j'ai quasiment toujours eu un atelier, que ce soit à Montpellier, Berlin ou Paris.

Un rapport fort et ambigu. Et toi, quel rapport as-tu à l'atelier ?

DT : C'est la zone tranquille, l'endroit de tous les possibles. A la maison je trouve ça compliqué car tu es facilement perturbée par le quotidien d'une machine à laver ou autres. Je préfère qu'il soit à l'extérieur. J'aime avoir ce chemin à faire entre la maison et l'atelier. Pour moi ce chemin est important. L'atelier c'est l'endroit safe plus que la maison.

Peut-être que petite, tu avais aussi socialement besoin d'exister. Mais aujourd'hui, comment le vis-tu ?

JS : J'ai un rapport complexe à l'atelier. Je préfère que ce soit chez moi ou très proche. Il ne me sert pas forcément à travailler au quotidien mais il doit absolument exister pour que je puisse m'y projeter. Je ne peux pas imaginer ne pas avoir d'atelier.

DT : C'est une place, hors de la société mais qui doit exister pour qu'on puisse se sentir légitime. C'est très important. Je ne m'inquiète pas du reste mais de l'atelier si.

JS : Je comprends très bien, pour moi aussi l'atelier est au centre. Sans lui j'aurais l'impression de ne pas exister même si je ne l'investis pas forcément.

DT : As-tu pensé à un atelier collectif ?

JS : J'aimerais bien l'expérimenter mais j'ai besoin de pouvoir m'isoler, d'être seule. J'ai besoin d'avoir des journées entières absolument seule.

DT : J'aime beaucoup les ateliers collectifs car il y a une porosité entre les travaux.

JS : En parlant de collectif, ça me fait penser à tes maillots de volley et à l'invitation que tu m'as faite.



DT : Ce qui me plaît c'est le côté fédérateur, c'est une histoire commune. Dans une équipe de sport chacune a une intelligence propre, un rôle, mais sur le terrain en jeu, il se dégage en plus une intelligence commune.

J'aime cette idée de la collaboration, c'est pour ça que j'ai commencé à faire des cadavres exquis. Je me suis dit qu'on pouvait faire des maillots plus intéressants. Ce sont des étendards, un signe de reconnaissance. J'ai eu envie d'inviter des artistes mais ça a été un cauchemar, c'est l'histoire des cariatides. J'ai invité différents profils d'artistes et les artistes les plus connues n'ont pas répondu.

Cette recherche a été difficile car j'ai eu du mal à trouver douze artistes femmes.

JS : Dans la mesure où elles restent sous-représentées, ça demande plus d'effort. Je me demande quand les femmes pourront juste exister pour elles-mêmes. J'ai été « la fille de », puis « la femme de » et maintenant j'entre dans l'ère de la « discrimination positive » - on m'a sorti ça à un dîner de vernissage ! Rires.

DT : Et ce terme de « discrimination positive » n'existe qu'en France alors qu'il s'agit de « Positive action ».

Quand je dis ça, les gens sentent qu'il ne faut pas aller plus loin !

Ces maillots détournent l'économie de l'objet car une œuvre sérigraphiée peut valoir cher ou ne rien valoir.

J'ai réalisé en collaboration des serviettes de plages en invitant aussi d'autres artistes. J'aime cette idée très populaire, que les gens puissent s'acheter une œuvre et s'asseoir dessus sur la plage. Comme pour les maillots, j'ai invité des artistes de différentes générations et différents niveaux de notoriété.

JS : Tu aimerais continuer ces invitations ?

DT : Je ne comprends pas toujours le rôle des commissaires. Certains prennent notre place sans les inconvénients qui vont avec, ils me font chier. Ils sont payés, ils mettent leur nom en grand, ça me gonfle.

J'aimerais qu'ils fassent leur travail, qu'ils inventent, qu'ils écrivent et théorisent. Mais beaucoup d'entre eux font la police, ordonnent, et font juste du commentaire, nous prennent et nous jettent au service de leurs intérêts personnels, du goût du moment ; ça ne me plaît pas. Évidemment tous ne sont pas comme ça !

JS : Ce qui m'intéresse surtout c'est quand les commissaires arrivent à nous tirer vers le haut, qu'ils nous permettent de sortir de nos zones de confort ou d'inconfort. Dernièrement par exemple, Isabelle de Maison Rouge et sa co-commissaire Ingrid Pux ont installé ma pièce *All the world a stage* dans les Grandes serres de Pantin. Je ne l'aurais pas installé comme ça, c'était parfait !

J'aime aussi beaucoup être invitée par d'autres artistes



Jeanne Susplugas, *Flying house*, 2017, Dimensions variables, Techniques mixtes, La Maréchalerie, Centre d'Art, Versailles, ©Eduardo Serafim.

comme il me plaît d'en inviter. C'est pourquoi je préfère parler d'invitations car c'est plus de l'ordre du sensible que de la théorie. Il me semble très important que les artistes invitent leurs pairs. Au delà d'une forme de générosité – et il en faut ! – c'est un geste militant. Un acte de résistance.

Comme tes serviettes ou tes maillots. J'aime qu'il s'agisse de commandes.

DT : Ce sont des cadavres exquis qui permettent de perdre le côté égotique et solitaire qui forcent aussi à accepter la potentialité que ça fonctionne ou pas.

J'accorde aux artistes le crédit d'une intelligence commune, comme dans une équipe de volley. Quand tu réalises une œuvre, à l'instant où elle est terminée elle t'échappe déjà donc je préfère en confier la sensibilité à un ou une artiste qui me semble plus apte à recevoir mon travail.

Ce récent travail sur les maillots de volley m'a beaucoup questionné sur le rôle des artistes dans la société.

Comment exister alors que des gens traversent la méditerranée ?

Je connais bien ces questionnements et ces doutes. Ce qui me permet de tenir c'est quand un collectionneur, je pense à un médecin notamment, me dit « merci d'être là, c'est grâce à vous les artistes que je survis ». Je me raccroche à ça car sinon je me sens inutile, dans l'entre-soi et ce n'est pas tenable.

S'ajoute à ce doute les questions écologiques et éthiques. Pourquoi « produire » des objets dans une société qui déborde. Mais nous savons aussi que la vie est impossible sans artistes.

Pause kinderbueno

Je ne doute pas de la nécessité d'avoir des artistes dans la société. C'est plutôt la manière dont on fait l'art.

J'ai arrêté de regarder les médias. Donc parfois j'apprends les choses d'un coup. Ce qui se passe est vraiment chaud. Y'a un endroit où ça ne me convient pas de ne pas être active de manière plus concrète.

Une nuit j'ai rêvé de ton travail et je me suis réveillée avec la sensation de l'avoir compris grâce à cette expérience vécue. J'ai vu ta maison qui s'envole (Delphine fait allusion à la *Flying house* montrée à la Maréchalerie de Versailles) et j'ai eu une compréhension émotionnelle, intérieure, intime.

Avant d'être féministe de la manière dont je le suis maintenant, je l'étais mais tout à coup ça m'est apparu, j'ai ressenti la violence.

C'est la même compréhension que j'ai eu avec ton travail. Maintenant, elle m'appartient un peu, elle m'habite, mais pas de manière extériorisée. Elle m'accompagne comme les choses intimes du reste de ma vie.

Ta maison laisse voir, elle vomit. Ta maison se vidait, elle lâchait tout et perdait tout. J'ai ressenti son extrême fragilité, un grand danger, un vide absolu. Un moment sur le fil. Il est question dans ton travail d'intérieur et d'extérieur.

JS : Mon travail est basé sur la limite, « sur le fil ». Potentiellement, tout peut basculer. C'est cette potentialité qui fait peur. Personne n'est protégé de la maladie, du burn out... Avec le temps, les blessures fragilisent. Tu les colmates parce que tu n'as pas le choix mais elles restent.

Les notions d'intérieur et d'extérieur sont très présentes. Qu'est ce que tu ingurgites ? Es-tu la même personne à l'intérieur qu'à l'extérieur ? que se passe-t-il derrière la porte ?

À l'origine, ces maisons sont des portraits, « que prendriez-vous en cas de fuite ? ». Ce sont donc des objets béquilles. Mais finalement ces objets ne nous empêchent-ils pas de nous envoler, de sortir de nos zones de confort ?

La maison est ancrée, elle est à l'image de la vie. À l'image de l'ancre, la maison nous aide à nous fixer mais nous empêche aussi de nous éloigner.

La maison apparaît autant comme un refuge qu'un lieu à fuir.

Je suis dans une quête car elle n'a pas toujours été bienveillante.

Pour revenir à tes invitations. Il me semble que tes projets communs posent la question du collectif. J'ai toujours eu

Jeanne Susplugas,
Flying House, 2017,
encre sur papier, 42 x
29,7 cm.

envie d'être dans un collectif mais ça ne s'est pas fait. La plupart des collectifs que je connais se sont formés dès l'école. Comme je n'ai pas eu cette formation, j'ai l'impression que ça n'arrivera plus.

DT : J'aimerais bien aussi faire partie d'un collectif. Marguerite Duras dit qu'elle « rate » tous ses étés mais que ce qui est réussi est le report de son imaginaire de cet été-là. Elle est dans l'incapacité d'être consciente au présent et ne peut le vivre qu'à postériori. Je suis aussi comme ça. Peut-être que ça empêche le collectif.

JS : Heureusement qu'elle n'a pas vécu à l'ère des réseaux sociaux !

DT : Comment les vis-tu ?

JS : J'y vais très peu. Ce sont des outils fantastiques mais ils sont aussi très dangereux, très nocifs. J'ai beaucoup de mal avec les leçons de morale, les déclarations faussement engagées, le droit que s'octroient les gens à tout commenter sans connaître les sujets... Par-dessus tout, j'ai beaucoup de mal avec les « like », c'est très dangereux. C'est très anxiogène une société qui note. Aujourd'hui, tu es vivement invité à noter une conversation avec un conseiller EDF !

DT : J'ai le même problème que toi alors je poste des photos de mon chien ! Avec ces photos, j'ai beaucoup plus de like ! C'est débile mais au moins ça me fait rire surtout dans ce milieu de l'art où il y a beaucoup d'hypocrisie et une pensée unique.

JS : Sur quoi travailles-tu en ce moment ? Tes projets à venir ?

DT : J'ai passé un moment merveilleux en résidence au Transpalette à Bourges avant et après l'exposition DISSIDENT.E.S en duo avec Noël Dolla. Julie Crenn m'avait invité pour cette exposition et les gens du Transpalette et

de la friche m'ont accueilli et invitée à rester. Ce lieu est tout simplement peuplé de gens fantastiques, c'était de très beaux mois avec eux. J'ai très bien travaillé là-bas, et c'est un moment où mon travail a basculé.

En ce moment je finis un documentaire sur la désobéissance et le sport et particulièrement dans le sport lesbien.

Je dois partir à l'étranger pour finir des interviews dans les prochains mois.

Je viens juste de me remettre à peindre après une longue pause de trois mois, j'avais besoin de prendre un peu de recul mais là je suis en plein dedans, ça colle !!!!

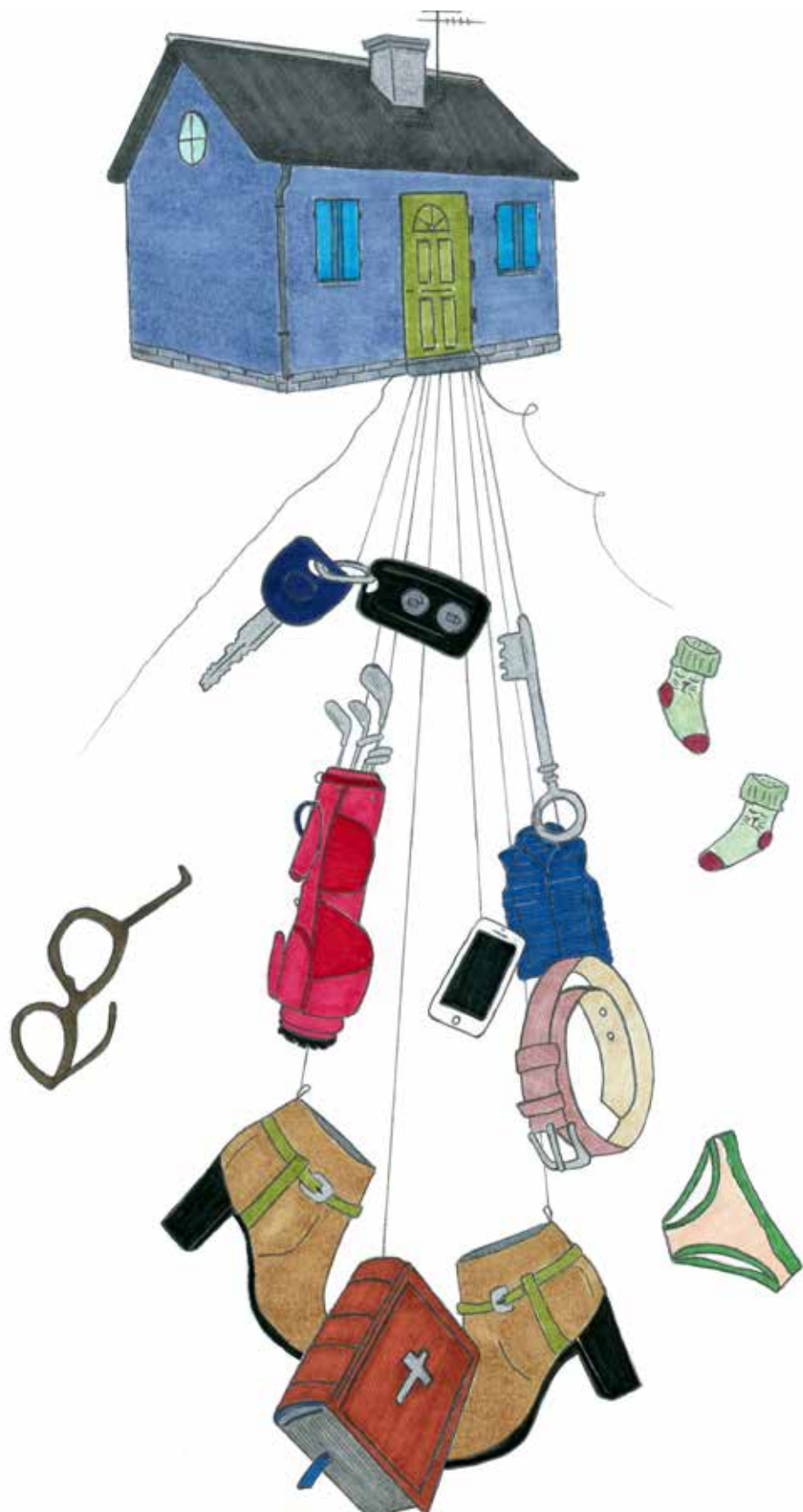
J'ai un autre projet de collaboration en cours avec un philosophe et une editrice sur un jeu de carte art/philosophie ... mais c'est un secret ! Et toi ?

JS : Je travaille sur plusieurs projets en même temps. Je m'intéresse depuis quelques années à la réalité virtuelle et j'ai eu la chance de faire la résidence du VR festival à Arles ce qui m'a permis de me plonger réellement dans cet univers pas simple à appréhender.

Je suis toujours sur mon film avec les marionnettes que je peux développer grâce au soutien de la fondation Villa Seurat. Il me prend plus de temps que prévu car il touche à un sujet délicat et qu'on a eu pas mal de contretemps. Mais c'est aussi le temps qu'il me fallait pour avoir plus de recul.

En terme d'expos, j'ai trois expositions personnelles à venir. En mars à la galerie Mansart, un espace qui fonctionne avec des commissaires – je suis invitée par Camille Frasca et Antoine Py. Cette expo va me permettre d'explorer de nouvelles pistes. Je reprends mes Wall paintings, *Arbre généalogique*, mais de manière plus poussée et je réalise ma première sculpture en bronze.

Puis j'ai deux expos muséales, au Musée en plein air du Sart Tilman à Liège où Julie Bawin me réinvite pour cette fois investir le parc de sculptures et au Musée Fabre à Montpellier où Florence Hudowicz initie un dialogue entre mon travail et la collection des arts décoratifs.



entretien

Jade Tang

avec Claire Kueny

POLYPHONIES DE CHANTIER



Depuis 2013, Jade Tang va à la rencontre de personnes qui habitent et/ou produisent des chantiers. Habitants et habitantes, professionnel·les du bâtiment et, plus récemment, chercheurs et chercheuses en archéologie. Formée à la sculpture à la HEAR de Strasbourg, arpenteuse des ateliers qui font la tradition de l'école, et verre en particulier, les recherches de Jade Tang convergent systématiquement vers les matières qui se métamorphosent, vers les états changeants, transitoires. Couplée à un intérêt profond pour l'architecture, cette préoccupation essentielle pour les états et éléments en transformation l'a tout naturellement conduite vers les chantiers de rénovation : domestiques d'abord (le « chez soi en transition »), jusqu'aux chantiers de fouilles d'archéologie préventive conduits sur les chantiers d'aménagement urbains.

Depuis 2013 et jusqu'à aujourd'hui, Jade Tang a ainsi mené deux recherches principales sur les chantiers, inscrites toutes deux dans des temporalités pluriannuelles et intitulées respectivement *Perspective Résidentielle* et *Caresser l'histoire*. Elle y a élaboré sa méthodologie de travail. Celle-ci consiste d'abord à investir un territoire de recherche qu'elle documente par des captations de données variées (empreintes, moulages, relevés d'éléments, photographies, vidéos et enregistrements sonores de bruits de chantiers et de discussions retranscrites ensuite), avant d'expérimenter plastiquement les informations recueillies pour produire des installations.

D'un chantier à l'autre, l'espace habité s'est élargi. Il s'est creusé, spatialement et temporellement, de l'épaisseur des murs à l'épaisseur des sols. Les premières perspectives sont devenues toucher.

Depuis *Perspective Résidentielle*, j'accompagne le travail de Jade. J'y pose mon regard et souvent quelques mots. Depuis 2016, je pourrais même dire que nous collaborons : nous travaillons ensemble et cet « ensemble » nous met au travail. Nous avons d'ailleurs mené un projet de recherche en commun sur les chantiers domestiques intitulé *Saisir le chantier* avec un troisième acolyte, le sociologue anthropologue Jean Paul Filiod. En articulant nos disciplines et nos pratiques, nous avons interrogé, à travers un travail de collecte d'images de chantiers et de

paroles d'habitant-es et de professionnel·les de l'habitat, de l'art et de la recherche, les représentations du chantier domestique. Celui-ci s'est déployé sous différents formats : l'article universitaire, le rapport de recherche, mais aussi un site Internet et une exposition¹. Pour la première fois avec ce projet, j'expérimentais une mise en forme plastique et spatiale de la recherche théorique.

Si je relate ces expériences de co-laboration, c'est parce qu'elles disent quelque chose de la nature de notre travail en commun avec Jade et de notre relation artiste/critique ; des porosités entre nos deux pratiques de chercheuses et de ce qui s'y invente. Car, à ses côtés, se lie avec simplicité mes activités de critique et de chercheuse, auxquelles s'ajoutent des gestes qui déplacent ma pratique. Ces expériences permettent aussi, je crois, de saisir ce que contient, en creux, la proposition qui suit.

Voulant répondre au travail mené par la revue *Possible* sur le format de l'entretien, j'ai invité Jade à mêler les voix entendues, enregistrées puis retranscrites, de tou.te.s les acteurs et actrices des chantiers qu'elle a rencontré-e-s depuis 2013, de *Perspective Résidentielle* à *Caresser l'histoire* donc.

J'ai imaginé que ce texte permettrait aussi bien de lier l'ensemble des travaux de Jade sur les chantiers, quels qu'ils soient (domestiques, d'aménagement urbain

et archéologiques), que de donner une première matérialisation à *Caresser l'histoire*.

J'ai aimé, nous avons aimé l'idée, qu'avec ce texte, toutes les personnes qu'a croisée Jade sur des chantiers se rencontrent pour témoigner, indirectement, de son œuvre à elle : de ses processus de travail bien sûr, mais aussi de ses préoccupations, de ses enjeux, de ses formes. Ce que je n'avais cependant pas soupçonné, c'est que cette proposition dévoilerait aussi une partie de mon travail, de notre travail, et bouscule, encore une fois, ma pratique de critique.

Alors que je m'étais projetée dans un rôle d'intermédiaire, entre l'artiste et la revue, entre l'artiste et nos lecteurs et lectrices, Jade a non seulement proposé que je travaille avec elle sur le choix de ces voix, mais elle a surtout suggéré une manière de faire, pourtant relativement bénigne, qui m'a beaucoup interrogée sur mon geste. Après avoir fait une sélection d'extraits parmi tous ses entretiens, elle a proposé que nous imprimions puis découpiions chacune des phrases pour les assembler ensuite. Des centaines de phrases découpées ont alors envahi la table de travail, que nous avons d'abord dû classer par thématiques (gestes, temps, traces, espaces, matières, ressentis, rangement/nettoyage, sans oublier la fameuse catégorie « autres ») pour pouvoir les agencer sur des porte-dossiers en papier bleu et créer ainsi de nouvelles conversations de chantiers.

Le simple fait de faire ce travail de couper-coller sur papier plutôt que sur ordinateur a totalement modifié mon appréhension de notre travail. Est-ce ridicule ? Est-ce narcissique d'avoir l'impression, pour quelques coups de ciseaux imprécis, de faire un geste de création différent de celui que je fais habituellement par les mots, sur un fichier word ? Il est clair en tout cas que la forme, les couleurs, les gestes, les outils, la présence de la main, mais aussi du corps, tout entier réquisitionné pour inventer de nouvelles compositions, modifient la pensée et la nature de la production.

Le simple fait de manipuler physiquement les mots a d'ailleurs rendu très concrète l'impossibilité d'envisager un véritable dialogue, sur plusieurs pages, entre toutes ces voix. Aussi ne lirez-vous que des bribes de conversation et devrez-vous prêter attention aux interstices, aux silences et autres paratextes qui entourent nos choix.

La proposition qui suit n'est donc pas tout à fait un entretien au sens où nous l'entendons à la revue *Possible*. Ou peut-être s'agit-il d'un entretien caché, invisible, entre Jade Tang et moi-même ? Mais pas d'un entretien

entre nous avec elles et eux. La proposition qui suit n'est pas non plus une œuvre. Pas en l'état, pas avec moi. La proposition qui suit est simplement un geste : le geste de deux autrices, de deux chercheuses qui, quand elles se retrouvent, se font agir, mutuellement, communément, parce qu'elles partagent des territoires, de vie et de pensée et, parfois, des manières de faire.

Polyphonie ou cacophonies ? Les voix nous ont échappé... Vous parviendront-elles ?

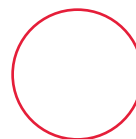
Merci à Adrien, Éric, Géraldine, Élise, Jérôme, Maxime, Willy, Alex, Djimoui, Jade, Pierrette, Olivier, Daniel, Sylvie, Claude, Christian, Mourad, Mickaël, Marie-Jeanne, Solène, Hélène, Emmanuelle, Gaëlle, Isabelle, Émilie, à qui nous avons emprunté les paroles/voix.

Elles, eux, ce sont des habitant•e•s réalisant des travaux de rénovation ou faisant faire des travaux, chez eux, par une entreprise.

Eux, ce sont des ouvriers du BTP, encadrants d'insertion professionnelle sur des chantiers, charpentiers, conducteur d'engin.

Elles, eux, ce sont des archéologues aux différentes spécialités et attaché•e•s à différents statuts (archéologues, archéologues du bâti, céramologues, dendrochronologue, carpologues restauratrices, ingénieur d'étude au Service Régional Archéologique, chef de fouille, directeur...).

C'est parfois une artiste.



¹ *Chantiers domestiques*, Syndicat Potentiel, Strasbourg, sept. 2019, dans le cadre des Journées de l'Architecture.

Les travaux commencent par les fondations.

Il faut descendre les couches pour arriver à l'information.

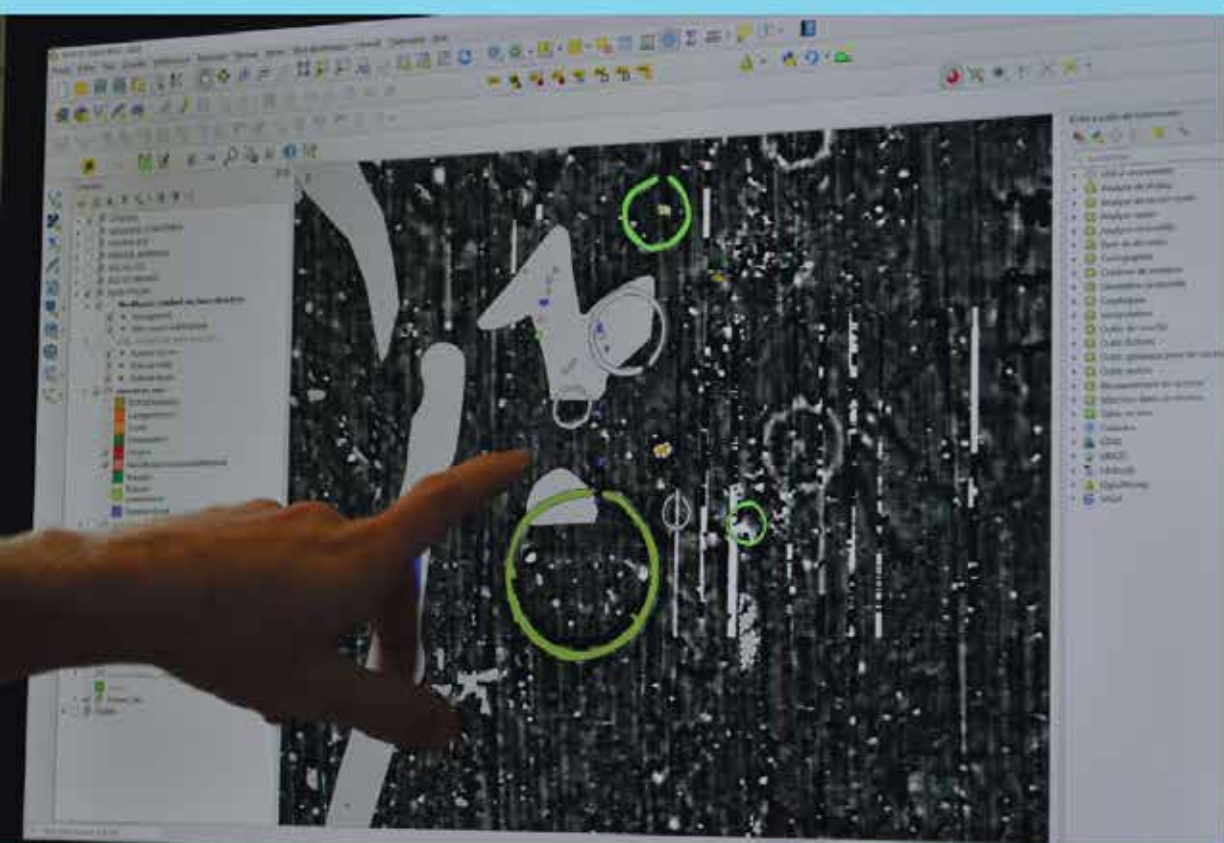


Rue du 22 novembre, le travail des archéologues prépare le terrain pour le BTP, par rapport à la découpe des conduits de gaz et des arbres.

Vous vous êtes bien amusé à mettre l'échafaudage autour du lilas.

J'ai vu qu'il est noir je ne sais pas s'il a une trame à l'intérieur, s'il est fait exprès pour ça. En théorie, c'est fait exprès pour une toiture mais... Moi je connais que le gris ou celui qui est tramé quoi.

La couleur se modifie au fur et à mesure.



Voilà c'est un système de patchwork où on remplit petit à petit le puzzle. Et je trouve que c'est noble quand même.

On touche à quelque chose, bah c'est plus ou moins en équilibre, hein, forcément...

On peut jauger l'amplitude du geste et sa précision

Bah c'est tous les muscles, les bras, les jambes.

On se fie au toucher du scalpel

... de l'ordre de l'intuition
... du tâtonnement
... la sensation de ce qu'on voit

En touchant dessous, on voit le creux.

C'est très particulier en plus parce qu'on détruit des archives.



C'est mieux de le prendre de l'autre côté. Parce que là, on voit que c'est pris dans le béton, tandis que l'autre, il est pris dans l'ossature.

Donc il le démonte pour voir ce qu'il y a derrière.

Voir les traces d'usage

Les deux réservent leurs lots de surprises et de joies!



J'ai pas envie de le démonter, parce que ça isole très bien. Le jour où on l'a installé, on sentait extrêmement la différence de température. Le bois. Il y a une trentaine d'années, et bien on sentait moins l'air.

Il n'y a pas assez de bois en même temps. On a coulé en haut, donc il faut attendre au moins... deux semaines.

On attend. On attend le bois.

- Oui. Quelques fois, comme l'année dernière ou cette année, c'est très sec et donc les cernes ne sont presque pas visibles. L'arbre n'a pas de force pour produire du bois.

Bah c'est-à-dire qu'il y a des conditions climatiques auxquelles il faut faire attention,

Et puis le bois, c'est un peu le premier à réagir...

Prendre soin des objets pour les générations futures.

On parle d'objets pour simplifier le sujet, mais oui bien sûr, ce sont sensés être des connaissances. Au départ c'est un objet.

Directement sous le béton - béton qui a une valeur archéologique - on peut voir des fragments de rails de tram.

Il y a un magnifique graphisme sur les tuyaux d'évacuation avec l'équerre à béton ! Là, tu tiens la photo de ton expo prochaine ! Avec la chaudière, avec les tuyaux bleu et rouge ! Ça manque un peu de luminosité...

Oh que c'est beau. Ayayayaya ! Oh que c'est beau !
[au loin, chants de Mickaël, interprétation libre de "Dieu que c'est beau" de Daniel Balavoine]



Au XVIII^e siècle, on se trouve là où on est actuellement, au milieu d'un pâté de maisons.

Parce que là, il y avait un mur, il y avait une porte ici et donc là, c'est un mur béton, là c'est...

Ça c'est du sarnafil®, c'est pour faire des toits végétalisés.

C'est juste un plastique qu'on vient thermo-chauffer pour faire une étanchéité provisoire.

Ici, on est plus à la marge donc on a des petites constructions plus légères.

De ce côté-là, le plâtre est vraiment tout pourri. À part les deux pièces qu'il y a là et là en-dessous, le plafond est bien, mais ici le plafond est tout pourri quoi. Il est fissuré de partout et tout.

Alors juste ici, les choses structurantes. Donc là, on a en partie démonté une descente de cave avec des marches d'escalier qui se trouvaient ici. Si elles étaient en grès rose, par exemple, elles ont été démontées et donc il reste juste le négatif. La descente est là.

Il y a peut-être une pièce de bois qui a cédé à un endroit parce qu'on voit que vraiment, le plâtre est creux là.

Il y a une planche là que j'ai rajoutée parce que le bois était complètement mort quoi, à cause de la fuite qu'il y a eue.

Par exemple, en face de nous, on a un mur qui présente déjà lui-même différentes phases de construction. Mais sous ce mur, là, c'est un peu sale, il faudrait qu'on re-nettoie. On a différentes strates qui renvoient..., avec des couches noires superposées, avec des lits de matériaux intercalés, etc. Des fois, on a des structures en creux qui peuvent correspondre à des trous de poteaux, des fosses qui là, pour le coup, datent de l'antiquité. Ça, on va le traiter avec d'autant plus d'attention. Disons qu'on y va par étape.

Ici, là, juste derrière, ça, c'était dans un état pas possible. Il y avait plein de gravats partout. Ça, c'est moi qui l'ai nettoyé.

C'est limite la même chose, sauf que là, il y a vraiment une ouverture qui est faite.

Et là en touchant, tu vois le creux

Le but c'est d'aller chercher les informations dans la matière.

Ça devrait être un lieu fort ici après. Enfin ça l'est déjà !





... et si c'était la maison qui racontait elle-même son histoire, là ce serait une vraie épopée, depuis sa construction jusqu'à sa transformation multiple par des gens différents... qui viennent... picorer... [...] Si les bâtiments pouvaient parler... La maison, elle vit des milliers de transformations jusqu'à une destruction et un recyclage des matériaux éventuellement. Je trouve que l'épopée, là...

L'état des lieux était tel qu'il a fallu prendre une décision.

C'est plutôt fatigant, parce que tu ne fais rien de la journée... Ça passe moins vite. Quand on bouge avec la machine, ça passe plus vite. Quand on fait de l'archéologie, on sait, on a l'habitude. Quand il y a rien, ça va vite. Après, quand il y a un peu quelque chose, ça prend du temps.

En une journée, on peut faire des bonds de plusieurs millénaires et on ne réalise pas forcément.

Mais le truc, c'est qu'on finit pas... Il y a toujours des trucs qui traînent à faire. Enfin bon c'est un...

Mais j'ai l'impression que les briques qui sont au-dessus sont jaunes. Il faudrait faire une étude plus détaillée, mais on dirait que là haut, les corbeaux sont un peu différents de ceux qu'on a là. J'ai l'impression que ça a été reconstruit.

Il y a un petit décalage de 5-10 cm, donc ils vont s'appuyer à la fois sur ça et sur le petit muret qu'il y a euh qui affleure de l'autre côté.

Alors, c'est marrant, ça agrandissait vachement l'espace du coup parce qu'on voyait le jardin et un espèce de prolongement. Ça donnait une idée de l'espace. Ce qu'on pouvait y faire.

Et sinon on a un peu détruit tout ça, mais c'est ce que j'appelle une stratigraphie. En face de nous, on a une accumulation de couches diverses et variées. Elles ont toutes à peu près la même teinte, donc c'est un peu dommage. C'est plus la texture qui diffère.

Quoi qu'on fasse, la matière essaye de revenir à son état de minéral.

En ce moment il y a une forme de statu quo, ça change pas beaucoup quoi.

© 2016, alors que collectivement, ils ne dépassent pas 15 ans.

Les faits se seraient produits à domicile familial à Hirschtraßensiedlung ainsi qu'à l'occasion de vacances à l'étranger. En

MANIFESTATION

Les policiers alsaciens à la Bastille

27 000 policiers ont participé à la manifestation nationale. Ils ont marché les policiers de la Force publique vers la Place de la République.

jets de baisse du permis de conduire. Orne peut pas courir après le grand âge. Les policiers s'arrêtent au bout du rouleau, ne quant de ma-

Le contingent des salariés semble entre 200 et 250 milliers, mobilisés par les syndicats, dont 67 milliers du syndicat Alliance. Un mouvement historique pour Michel Corriau, secrétaire du syndical Alliance Orléans. La dernière grande manifestation intersyndicale remonte à 2001.

[illegible]

STRASBOURG

Il scrutait les femmes dans les cabines d'essayage

• Nous réclamons un plan Marshall pour la police, afin que le syndicatiste haut-rhinien améliore ses conditions de travail, abandonner ces pri-

La pile, qui n'a que fait aussi partie des collages. C'est même l'unique. Depuis le début de l'année, les collègues ont écrit :

Chute Scol

Un autre est tombé sur
des escaliers, morte
vers 12 h 50 à Saverny, faisa
un blessé léger.

Les trains se sont déroulés pendant le croisement de la rue Chemin-de-Fer et de la rue Monsieff. Le car qui effectuait la liaison arrivait à

et garages de Mulhouse. Après un flagrant délit de vol rue d'Alsace, le 21 septembre dernier, le groupe anticambriolage de la sûreté départementale vient d'interpeller dix personnes qui ont reconnu plus de 130 faits.

Tous les quartiers multibouclés y sont passés, à tête baissée, de la rue Franklin, Picholin, Dollé, jusqu'au Fort-le-Capitaine. Le même Bastard. C'est face à la multiplicité des vols et des départs de plantes que la botanique des violences urbaines. La sûreté départementale de Rouanne a dû faire enquête en juin dernier. Mais c'est le C. G. G. qui a fait l'analyse, qui a guizado, à bou-





Une fois qu'eux ont fini, il faut tout refermer.

Donc les archéologues, bien sûr, vont possiblement avoir une information qui va plus bas mais ne pourront pas y aller...

Bah y a plus rien ! Y a plus d'espace vraiment.

Et puis même, à partir de ce lieu-là, de ce qu'on a pu imaginer, ça s'est déjà transformé. Ça a déjà évolué dans les plans et dans les têtes.

1000 signes

comment envisager la critique d'art à +/- 10 ans ?

Le 15 janvier 2020

Il y a dix ans, la plupart d'entre nous débutaient notre activité de critique d'art. Et dans dix ans ? Que ferons-nous ? Qu'en sera-t-il ? À quoi ressemblera cette activité ? C'est ce que nous avons demandé à un certain nombre de critiques d'art, de générations diverses. En 1000 signes, nous nous sommes projeté·e·s, nous avons tenté des prédictions, nous sommes remonté·e·s dans le temps ou nous avons cherché à retenir son essence. Utopistes, réalistes ou nostalgiques, nous nous sommes retrouvé·e·s dans ces pages.

La proposition n° 1 avoue parfois : Quand on entend les fauteuils claquer, les gens partir, ce n'est pas facile. Il ne faut pas se laisser entamer. Cela fait partie du jeu. On ne peut pas toujours être la reine de la partie. **La proposition n° 2** est une entreprise de rembobinage où les regards glanés en chemin constituent les pièces à conviction d'une énigme trouée dont la résolution importe moins que l'origine du mal. **La proposition n° 3** fait tout pour ne pas transpirer et s'éloigne des projecteurs pour pouvoir continuer de défier les lois de la gravité car elle sait que la sueur rend les prises plus difficiles, crée des agrippements plus fermes et fait luire la peau. Dans un assemblage qui penchait de plus en plus vers le centre, **la proposition n° 4** est au rappel, comme on dit sur les voiliers : par sa simple présence sur la gauche du bateau, elle assurait une certaine stabilité, mais sautant à l'eau, elle le laisse gîter dangereusement. Il a fallu à **la proposition n° 5** plusieurs mois d'exercices ininterrompus et consciencieux pour arriver à faire descendre un sabre dans sa gorge.

Didier Arnaudet

James Elkins (2003), « La critique d'art est diaphane : elle est comme un voile, flottant dans la brise des conversations culturelles et jamais vraiment établie nulle part ». Sortir du tropisme qui nous fige face à l'objet, et ne le valider qu'à travers un rendu communicationnel. C'est cette légèreté, et cet abandon de son objet même, qui n'est pas forcément à tout coup l'objet présenté, qui rend éthérée la critique d'art, devenue de fait assez interchangeable et quasi dépersonnalisée. Or, la critique d'art, c'est une plume, une personne derrière, qui a des goûts et les affirme ; qui est aussi dotée d'un appareillage théorique, dont il a aussi la charge, c'est-à-dire que la critique d'art nous sert aussi à penser, et pas seulement à constater, et ressentir. Beaucoup d'artistes sont très exigeants avec leur art, et cette exigence rebondit sur le ventre mou de la critique, qui ne l'est plus assez avec elle-même. Il faut que cela change, pour le bien vital de cet exercice amoureux.

Léon Mychkine

Comme si 2030

Qu'en est-il de l'avenir possible ?

De la puissance de renouvellement — en mots,
en actes et en œuvres — de nos pratiques, de nos
gestes ?

Par-delà l'insomnie et les questions sans réponse.

Une exclamation.

Peut-être ! Faire comme si c'était possible.

Attendre, lentement, en laissant venir.

Agir, gravement, en conscience.

Écrire, penser, prendre à bras le corps, inventer nos
outils.

Faire que chaque respiration, que chaque reprise
de souffle, que chaque instant éternisé, que
chaque métamorphose devienne palier autant que
tremplin.

Passer le seuil.

Franchir une limite.

Radicalité sans consigne.

Sans bornage.

Faire quelque chose.

Dire et faire.

Faire en disant.

Faire en faisant.

Faire en priant.

Construire des mondes.

Dire oui.

S'émanciper des cordes et des filets.

Laisser le réel nous happer comme une lame de
fond ?

Oui et Non.

Avoir prise.

Ne pas avoir prise.

Double mouvement d'une imagination.

D'un désir.

Alors, comme si c'était possible ?

Une proposition.

Un peut-être.

Un pas de danse.

Une prière d'enfant.

Inscrire.

Sur les pavés des villes.

Dans les forêts.

Près des étoiles.

Sur les pistes d'atterrissage.

Un comme si.

On pourrait réduire mon activité à des textes plus
ou moins longs, faire des listes par publications ou
sujets. On pourrait se concentrer sur mes prises de
paroles en faire un dossier référencé par année. On a
toujours la vision d'archives par boîtes ou classeurs.
Mon bureau n'est pourtant pas si bien rangé avec
deux livres sous les yeux, une dizaine d'onglets
ouverts et un carnet de notes qui ressemble bien
plutôt à un fourre-tout. Encombré de présent, la
conscience que j'ai de mon travail repose sur des
dialogues. Lorsque je remonte les historiques, je
retrouve des références devenues communes. J'ai
commencé à écrire au même moment que d'autres
commençaient à créer et nous avons débuté
ensemble sans être attendus. Nous nous sommes
enrichis mutuellement, pas toujours matériellement
et si nos avis ont parfois divergé il reste que nous
avons regardé dans la même direction. Aujourd'hui
ma manière à moi de compter avec les artistes et
leurs œuvres c'est sur les doigts d'une main toujours
tendue.

Déplaire. Une maladresse qui sent l'application. Une gaucherie scolaire. Pas d'observation des mœurs. Imagination pauvre. Détails arbitraires, fantaisistes ou faux. Inhabileté à grouper les œuvres, les contextes, les personnages, à les faire dépendre de la vie, de la société. Les photos colorées, les images d'Épinal se succèdent au hasard. La volupté de l'incertitude et de l'avilissement. Une fainéantise brutale. Une pâle expérience. Les facultés passives de délire l'emportent sur les facultés actives d'adaptation ou de résistance. Inégalité abyssale des exemples. Toujours du côté beurré du pouvoir. La conjonction comme couperet. Apartés déplacés, intimes, qui suscitent l'agacement ou la gêne du lecteur. Des fulgurances non suivies d'analyse. Inventions de souvenirs. Symbolisme dénudé. Soumission à la statistique. Notations monnayées. Le jugement esthétique au radar. Bonheurs d'expression environnés d'objections plates. Zapping biographique. Confusion des époques, des œuvres et des pratiques en une esthétique indigeste et délavée. Insultes réitérées contre son outil, sa formation. Agitation militante dans le seul but de se faire des suiveurs.

Vincent Labaume

2030 : Les rapports de domination ont disparu du monde de l'art. Il n'y a plus à « gagner sa place », ni à « la perdre ». Il est accepté de se déposséder de ses privilèges. Indépendante, la critique d'art est devenue un moteur de création parce qu'elle encourage à plus d'exigence ; elle est un outil de contrepouvoir. Le contrôle des loyers autorise à vivre en ville sans chercher un autre boulot - qui prenait le pas sur celui d'écriture. La précarité est éradiquée ; le salaire universel instauré n'est pas suivi d'une baisse drastique des aides sociales. Les critiques ont la possibilité de faire grève, de boycotter des lieux et de décliner des propositions. Les journaux rémunèrent le temps de recherche nécessaire à l'écriture et ouvrent leurs pages avec confiance à ceux-lles qui défendent les travaux d'artistes parfois méconnu-e-s et dénoncent les incohérences d'un système encore trop normatif. Dans ce monde, les critiques d'art accompagnent le travail des artistes avec intelligence ; iels ne sont pas chargé-e-s de communication et refusent le publiereportage. Iels peuvent écrire leurs questionnements quant à la tenue d'une exposition sans risquer de faire perdre à la revue qui les publie les financements nécessaires à l'existence même de cette revue. Iels peuvent dénoncer les liens entre les intérêts privés et les manifestations dans les centres d'art publics sans mettre en jeu leur carrière. Iels interrogent les inégalités sans passer pour des féminazies, relèvent ce qui, dans les œuvres, propose une redistribution des pouvoirs. Iels partagent leurs réflexions à des lecteurs-trices qui, enfin considéré-e-s, sont devenu-e-s plus nombreux-ses.

Sophie Lapalu

Depuis peu un personnage actif sur le marché de l'art prend une place prépondérante dans le monde de l'art en tant que prescripteur : le collectionneur. Il donne son avis, accompagne les mouvances et tendances qu'il suscite et valorise ses propres choix. Influent, il peut construire la carrière d'un artiste et la faire exploser dans un sens comme dans l'autre (reconnaissance internationale ou oubli au profit d'un nouvel artiste plus jeune, plus innovant). Si le soutien du mécène a toujours été essentiel dans la carrière de l'artiste, il se positionnait en financier amateur éclairé utilisant l'art au service de son pouvoir, mais aujourd'hui il se pique de dire ce qui est « bien » dans l'art du moment tout y en faisant son marché. Le risque de cette substitution du critique d'art par le collectionneur, outre le fait qu'il déplace le propos vers le domaine mercantile et spéculatif, est qu'il amenuise la place de la critique - qui est d'articuler du sens, de situer le travail de l'artiste dans son contexte culturel et sociétal - et la réduit à une simple position de médiation.

Isabelle de Maison Rouge

Vraiment je ne crois pas que la critique d'art ait un quelconque avenir sur Instagram, sur Snapchat, sur Facebook ou sur Twitter. De manière générale, je n'ai pas tout à fait confiance dans la continuité des supports Internet ; quand j'avais quinze ans, je pensais que le forum Ezboard sur lequel je passais l'essentiel de mon temps libre, sous un pseudonyme fort heureusement oublié de tous, était indéboulonnable. Une attaque de hackers a détruit en 2005 ce fameux forum, au sein duquel j'avais consigné une bonne partie de mes réflexions adolescentes. Moi qui trouvais formidable de pouvoir créer de l'archive virtuelle, j'avais vu ces efforts réduits à néant. Pour toutes ces raisons, je préfère placer ma confiance concernant la diffusion de la critique d'art dans : les papillons ou les tracts, les cartes postales délavées, les affiches mal collées sur les murs, les soirées au bar, les discussions de machine à café. Quitte à ce que l'archive soit impossible, autant que la critique puisse être, dans son sens le plus noble, un *lieu commun*.

Camille Paulhan

Rien à l'instant. Il a suffi Cela a été et nous y avons cru. Toi la scène, elle le diplôme, lui le succès et enfin nous les mômes. La critique est arrivée affamée de comprendre ce qui était, comment entrer, qui faisait : quoi. Elle observait, la mienne, décrivait ce qui se figurait immédiatement à l'œil et aux sens. Elle se vautrait, et avec délectation, dans les espaces des pratiques observées. Elle apprenait. Eternel présent. Courir les écoles, les chercher, ne croire à personne et haïr l'argent.

[STOP]

Le temps existe puisque nous regardons arriére et voyons : carrière. Des gestes qui s'affirment, des bulles explosées, du désarroi. Des dialogues qui se déploient et qui tournent autour de l'objet qui se fait, se faisant, qui reste toujours à faire. On peut dire le passage d'un réseau à l'autre, la vitesse de production, de reproduction, l'urgence d'être là, maintenant (c'est-à-dire une seconde avant). On regarde au loin, on sait déjà, on attend les gestes qui feront.

Clare Mary Puyfoulhoux

L'avenir est par essence imprévisible... et nos libertés fragiles

Si l'avenir est par définition imprévisible, c'est une des leçons d'Hannah Arendt, et si la pensée a toujours un temps de retard par rapport à l'évolution vertigineuse des technologies, quelles « tendances évolutives » de l'art pouvons-nous pronostiquer ? Depuis les attentats de Charlie, notre liberté d'expression se trouve fragilisée, et nous continuerons à ne pas assez nous en soucier. Aux mouvements féministe et post-colonialiste succèdera un courant écologiste et antiséciste d'une radicalité inouïe. Mais je crains que, généralement, l'art contemporain continue à se bafouer en devenant toujours plus décoratif, tartiné de beaux discours de façade. Pour tenter de sortir de leur précarité, les critiques d'art indépendants constitueront des répertoires d'abonnés sur des plateformes en ligne, qu'ils vendront aux plus offrants (galeries, musées, institutions). Leur job, suivant le modèle d'Airbnb, reviendra à proposer des contenus d'« expériences exclusives premium » à des abonnés avides de divertissement. Je redoute aussi que les artistes continuent à être manipulés par la politique de gentrification des villes et des fondations type Emerige. D'ailleurs, le poids des fondations privées n'est pas prêt de s'estomper... En ce sens, l'art n'est bien entendu que le reflet de notre monde, et les disparités qui le caractérisent ne font que répéter les inégalités croissantes qui déchirent notre société – et la font basculer dans un état de guerre. Mais même lorsque l'humanité ne semble plus porter de lumière, l'art et la pensée ne se taisent jamais. Et créent. Ça, nous le savons.

François Salmeron

Mountain View, 15 septembre 2082

Google vient de pénétrer le marché de l'art dit « downloadable », en sécurisant l'exclusivité de distribution du dernier IR-MUVS (in reality multi-user virtual system) du collectif No Answers. Téléchargeable via les GoogleLenses, il plonge ses usagers dans une réalité fictionnalisée (pour reprendre l'expression du bot-critique Hal kunst qui évoquait en 2057 l'entreprise « fictionnalisante » de l'art sur la réalité) basée sur l'environnement immédiat de l'utilisateur, son historique réseau, les actions des autres usagers et une IA rendue possible par les derniers développements de l'informatique quantique. Créée en hommage aux 150 ans de Brave New World, cette métanarration offre l'opportunité d'incarner un spectre de rôles infini : des epsilon en quête de liberté, des bêta ambitieux, des alpha en crise spirituelle... Dans cet opéra aux millions d'acteurs, peut-être l'œuvre totale achevant l'idéal millénaire d'abattre les barrières entre création et vie, le centre de gravité de l'art est plus que jamais passé du côté des grandes corporations.

Clément Thibault

Après quelques années, la précarité dans le milieu de l'art contemporain avait évincé les derniers rêveurs. L'art était devenu ce qu'il avait toujours été, la pointe extrême de l'idéologie de son époque : rutilant, spectaculaire, interchangeable, capitalisé et capitalisant. La critique, même la plus véhémente, le nourrissait de l'intérieur et lui apportait toute sa valeur. Le complot de l'art était à son comble, il transitait par les voix singulières et anonymes désormais entrées dans l'arène médiatique. Les écrivain·e·s d'art prirent, de leur côté, le relai des ambitions politiques et sociales qui avaient déserté l'espace public. Les urgences écologiques, identitaires, planétaires devenaient des sujets au profit de stratégies communicationnelles, quand il ne s'agissait pas de flatter son petit égo. Mythifiée au plus haut point, elle explosa en vol alors qu'on lui prêtait une aura artistique et créative depuis longtemps. Phagocytée par les uns, instrumentalisée par les autres, réduite à l'expérience subjective, elle oublia son objet. Sa finalité signa sa perte. La critique, qui ne portait ce nom que par commodité, bifurqua une nouvelle fois. Il était temps, pour elle, de se réinventer.

Marion Zilio

variation

Embarquer des œuvres à bord: [embed], 14 juillet – 21 août 2019

par Fabrice Gallis et Sophie Lapalu



Départ de St-Nazaire. La voile avant est l'oeuvre de Maxime Bichon.

14 juillet, 8h, de Cherbourg à Sercq.
Temps clair.
Vent Nord 2 à 3.

Comment décrire le bal des heures, des jours, le soleil qui monte et descend, la nuit qui tombe ? L'attente du vent durant la pétrole. L'immobilisme d'une donnée habituellement si fragmentée dans nos quotidiens nous surprend : à bord, le temps présente une tout autre densité. Nos corps sont sommés de ralentir, les membres, de s'assouplir. L'exiguïté de l'espace nous y oblige : hisser son corps à bord du cockpit, baisser la tête pour entrer dans le carré, soulever un coffre pour y prendre une voile, pomper pour amener l'eau, gonfler l'annexe pour débarquer sur la terre ferme. Notre poids se répartit en fonction de la houle, nos jambes compensent le clapot. Accueillir le roulis. S'amariner.

Il est nécessaire de faire rouler les mots dans sa bouche pour en saisir l'usage adéquat, qu'ils deviennent familiers. Le bastingage est enjambé, la grand-voile et le foc hissés, la bôme évitée, les bouts lovés, les nœuds de cabestan souqués, les part-battage parés. Tricot vert ou bas si rouge ? Balise verte à bâbord lorsque j'entre ou je sors ? Et si j'abats, j'éloigne la proue du lit du vent ou je la rapproche ? Ne surtout pas rester vent debout. Affaler la voile avant de s'amarrer. Border les drisses pour les empêcher de tinter durant la nuit.

19h, nous jetons l'ancre à quelques encablures de la plage de la Grande Grève.
Vent : Nord-Ouest 4 à 5, l'abri de la Grande Grève est idéal.

Arrivés à l'Île de Sercq au coucher du soleil, nous avisons, dans la caisse qui contient les œuvres, un flacon vide sur lequel un poème est gravé : « Bavardage est écume sur l'eau, acte est goutte d'or », premier manquement. Letizia Romanini nous a demandé de remplir cette fiole d'eau de Cherbourg pour la déverser à notre arrivée à St-Nazaire. Pris par les préparatifs du départ, nous avons oublié de le faire... Ce sera de l'eau anglo-normande qui fera le trajet avec nous !

Pour la plupart, les œuvres nous ont été envoyées avant le départ, à Cherbourg, port d'attache du bateau, le Kassumay. Vaillant monocoque de sept mètres soixante, ce sangria date de 1975 ; sa petite taille nous fait redouter les œuvres volumineuses... En nous demandant d'acheter un sac de terreau à chaque escale, outre la difficulté – qu'il ne conçoit pas – de se procurer l'objet dans un port ou une baie, l'artiste Steve Giasson semble imaginer le voilier comme un navire de commerce. Le pont ne peut accueillir même un seul de ces coussins de terre... Plus retors, Pierre Akrich nous a fait livrer un colis qui contenait un Betta Splendens – poisson rouge combattant – et son bocal parfaitement sphérique, impossible à maintenir à bord d'un monocoque qui ne cesse de rouler. Il nous faut faire preuve d'imagination pour maintenir l'animal en vie : coincer le bocal dans un sceau à l'aide de joints néoprènes, caler l'ensemble sous les marches du cockpit... Plus aventureuse, Perrine Forest est venue en stop depuis l'Oise pour nous rejoindre dans le Cotentin, portant sur le trajet la future figure de proue du navire aux allures de masque de tragédie grecque – sculptée dans un sequoia de la forêt de Compiègne planté sous Napoléon III – ainsi qu'un étendard en forme de question : « C'est qui tes moulins, c'est quoi tes tourmentes ? ». Nous espérons ne pas trop en avoir durant ce périple.

La figure de proue de Perrine
Forest ;).



15 juillet, 15h, de Sercq à Jersey.

Temps clair, quelques nuages.

Vent Nord-Est 3 à 4.

Grand-voile + génois. Vitesse moyenne 5,5 nœuds

19h30, ponton d'attente de Saint-Hélier.

Si nous côtoyons de prime abord les instruments de navigation, il nous faut les apprivoiser. La boussole indique le nord en l'inscrivant au sud ; la girouette désigne vers où porte le vent lorsque les cartes indiquent d'où il provient. Les horaires de marées sont-ils à l'heure d'été ou à l'heure universelle ? Il faut en être sûr.e.s car passée 18h, la marche du port nous empêchera de nous y abriter : notre tirant d'eau est d'un mètre vingt. La vie des œuvres à bord devient secondaire, l'urgence de la navigation donne un sens aux priorités. Aussi mettons-nous quelques temps avant de nous familiariser avec leurs activations. La pièce de Florence Jung est systématiquement oubliée ; nous n'en parlerons pas car elle doit rester secrète.

À l'arrivée à Saint-Hélier, avant le fish and chips de rigueur, nous hissons le pavillon de courtoisie (drapeau des eaux territoriales du pays dans lequel le bateau se trouve) des îles anglo-normandes. À ses côtés, le pavillon de Pauline Delwaulle, choisi d'après la couleur du ciel, suscite la curiosité des plaisancier.e.s.



18 juillet, 9h15, de Jersey à Saint-Malo.

Ciel légèrement voilé.

Vent Nord.

Moteur.

49°08.99N, 1°97.55 W : croisé 2 dauphins

Embarquer des œuvres, c'est se demander comment ces dernières peuvent modifier la vie durant la navigation. Que produisent-elles sur nous, premier.e.s récepteur.trice.s ? Comment, en nous obligeant à des gestes a priori inutiles, informent-elles notre périple ? Entre Sainte-Catherine et Saint-Malo, alors que nous lisons le premier jour du journal de bord de Fabrice Reymond, *Rester dans le noir jusqu'à devenir son paysage*, et que nous prononçons à voix haute « La nature nous parle », surgissent deux dauphins !

Nous pensons enfin à jeter à l'eau, une des 23 mauvaises idées d'exposition de Sandino Scheidegger, imprimées sur du papier soluble.

Il est temps alors, d'après le protocole d'Anna Holveck et en fonction de nos humeurs en mer, de diffuser une des musiques qu'elle a sélectionnées. Nos sentiments d'accomplissement, de joie et de satisfaction mêlés nous incitent à écouter *Octopus*, *Octopus*, issu du 20^e épisode du *Monde sous-marin* du commandant Cousteau. La musique emplît la cabine d'allégresse.

18 juillet 2019

Port Vauban, Saint-Malo

C'est la première fois qu'un public nous rejoint à quai. Les récits qui accompagnent les œuvres ne sont pas encore figés ; tout est à expérimenter. C'est au futur que nous parlons des travaux embarqués, tandis que les goélands tentent de dérober la nappe de Romain Bobichon quand nous avons le dos tourné.

[...]

Immersion de l'oeuvre de
Pierre-Yves Racine (baie de
Brest).

29 juillet, 5h30, de Brignogan-Plage à l'Aber Wrac'h.
Bulletin Météo Spécial annoncé à partir de 9h. Nuageux.
Vent Sud-Ouest 3 à 4.
Grand-voile + foc inter.
8h15, à l'abri dans le chenal. Vent fort d'Est, averses.
9h30, ponton visiteur.

Donovan Le Coadou nous rejoint pour dîner. Il nous confie la sculpture d'une quille de Sangria GTE, échelle 1:12° en argile, issue de sa plage d'enfance du nord Finistère. Nous devons l'enfourer dans un lieu propice à l'échouage. Cette idée lui a été inspirée par le récit du naufrage de Fabrice sur le banc de Cordouan, dans l'estuaire de la Gironde, deux ans auparavant.

Nous resterons à l'Aber Wrac'h 3 jours, pour cause de vents violents et mauvais temps.

[...]

2 août, 10h, de Brest au Fort de Bertheaume.
Brume épaisse.
Vent Nul.
Grand-voile + génois.

Emporté.e.s par le courant, nous nous laissons dériver dans la baie de Brest et pouvons enfin immerger le premier des trois posters de Pierre-Yves Racine. En effet, les conditions météorologiques spécifiques exigées par l'artiste sont enfin réunies : le brouillard a envahi la baie. Enroulées sur elles-mêmes, nous ne découvrons les impressions qu'en les faisant disparaître. Ici, un récit de naufrage se dévoile tout en s'éloignant de la proue.

Il apparaît que nombre des artistes invité.e.s font le choix délibéré de la disparition pure et simple de leur œuvre. Ces disparitions semblent générées par l'idée d'un contexte hostile,



Émilie Brout et Maxime Marion, *Carré blanc (rouge)* sur Sophie Lapalu ;
Un enfant porte la coiffe d'Eva Taulois, Fabrice porte l'oeuvre de Colombe
Marcasiano et fait voir la mer au poisson rouge de Pierre Akrich. Douarnenez



 Thomas Geiger, Festival de la chute, Île de Houat

voire malveillant pour elles. Embarquer des œuvres à bord, c'est en effet prendre le risque qu'elles n'y survivent pas. Loin d'être protégées par un espace qui leur est consacré, elles subissent des avaries. Les peintures de chiens sur balsa de Cassandra Pépin ont vu leurs angles arrachés. Le drapeau de Nicolas H. Müller – qui reproduit le plus petit musée du monde, œuvre embarquée à bord d'Apollo 11 – s'est taché au contact du hauban. Les cartes postales envoyées par Marie l'Hours ne nous sont jamais parvenues. Seul Marc Buchy nous a demandé de collecter des cartes non Mercator, que nous n'avons jamais trouvées. Même lorsque la disparition n'est pas programmée, elle survient.

3 août, 14h, Fort de Bertheaume.

Au fort se déroule le festival de musique Visions. Nous nous approchons de la grève pour profiter du public inattendu et activer les œuvres. Nous portons tee-shirts et casquettes peints par Colombe Marcasiano – uniformes aux couleurs de sangria. Une inconnue se coiffe de l'anneau de saturne bleu et jaune d'Eva Taulois. Nous faisons résonner les pièces sonores emportées à bord : les codes morse des radiophares enregistrés par Marcel Dinahet avant qu'ils ne cessent d'émettre et l'opéra de Stéphanie Lagarde, monté à partir d'enregistrements de langues sifflées des îles Canaries et du détroit de Béring.

[...]

18 août, 8h, de Belle-Île à Houat.

Ciel dégagé, légers grains.

Vent Ouest 5 à 6.

Pointe de vitesse à 8 nœuds en surf !

11h30, arrivée baie de Treac'h er Goured, ancre.

Certaines œuvres ne trouvent pas de fonctionnement, de place à bord. Envoyé à St-Malo mais trop tard, le questionnaire d'Hélène Déléan a été transmis à Brest, puis à Concarneau,



sans que la météo nous laisse le temps nécessaire pour le récupérer. Obtenu en fin de voyage, il n'a pas trouvé d'application. Et si Liv Schulman conçoit une performance légère pour un café du port, elle nous paraît trop impressionnante pour la réaliser dans ce contexte. L'échec semble avoir une part active dans ce projet ; il est ce qui ouvre des possibles, oblige à œuvrer d'après d'autres moyens. Émilie Brout et Maxime Marion ont proposé un « Carré blanc sur Sophie Lapalu » : un carré de sparadrap doit être porté quelque part sur le corps de façon à ne pas bronzer à cet endroit. Au bout de dix jours, la peau de Sophie n'est plus blanche, mais rouge. La réaction cutanée s'est maintenue près d'un mois, annulant la proposition.

Thomas Geiger quant à lui nous a confié la réalisation du Festival de la chute, reenactment d'une série de chutes de l'histoire de l'art, d'Yves Klein (Saut dans le vide, 1960) à Javier Calvo Sandi (Un mistico del dispaté, 2018) en passant par Martin Kersels (Falling, 1997). Nous le réalisons dans la baie de Treac'h er Goured et c'est la bôme que Sophie reçoit en plein front. Le public est nombreux (mais s'ignore en tant que tel) : il y a une centaine de bateaux au mouillage !

Nous trouvons également l'endroit idéal pour enterrer l'œuvre de Donovan. Une grande langue de sable découvre à marée basse, au nord-est de l'île. Un lieu tout à fait propice au naufrage.

[...]

20 août, 8h30, de Pornichet à St Nazaire.

Temps ensoleillé.

Vent instable, 2 à 4 nœuds.

10h : moteur contre le courant.

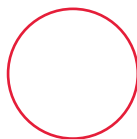
12h : Passage de l'écluse.

Voilà la fin du périple. Maxime Bichon nous apporte la voile de secours qu'il vient de terminer ; elle est parsemée de petites croix vertes de pharmacie. Invité-e-s par Régine Fertillet et Jérôme Joy, nous organisons un grand dîner au Projet Neuf, ateliers autogérés situés sur les hauteurs de la ville. Le morceau de sucre en sel de Babeth Rambaud nous a demandé beaucoup de réflexion. Destiné à être dissout, nous décidons qu'il servira à saler le kassumay, repas final offert au public d'après une recette élaborée par Romaric Hardy et qui porte le nom du bateau, soit un délicieux cassoulet-rougail. (Le reste du sel finira totalement dissout dans un ruisseau de l'île de Sercq, sur le retour.)

Ces œuvres nous ont permis de donner un sens à la navigation : partir avec elles fut comme partir avec nos ami.e.s pour en rencontrer d'autres. Créer une expérience commune. Nous étions garant-e-s de leur survie, porteurs des récits qu'elles engendraient, de ce qu'elles transformaient de notre vie à bord, de nous-même. La navigation est alors devenue collective et ces objets vecteurs d'expérience. Nous rembarquons l'été prochain.

<http://embed.minuscule.info/>

Liste des artistes : Pierre Akrich, Maxime Bichon, Marc Buchy, Romain Bobichon, Emilie Brout et Maxime Marion, Tom Castinel, Kevin Desbouis, Hélène Déléan, Jérôme de Vienne, Pauline Delwaulle, Marcel Dinahet, Perrine Forest, Thomas Geiger, Steve Giasson, Romaric Hardy, Anna Holveck, Florence Jung, Nicolas Lafon, Stephanie Lagarde, Donovan Le Coadou, Colombe Marcasiano, Cassandre Pepin, Pierre-Yves Racine, Babeth Rambault, Fabrice Reymond, Letizia Romanini, Gauthier Royal, Liv Schulman, Sandino Scheidegger, Bruno Silva, Yoan Sorin, Eva Taulois, Pieter Van der Shaaf, Camille Varenne.



variation

Rendre le "non réel" réel¹

par Clare Mary Puyfoulhoux



Nous qui désirons sans fin, group show, commissariat Marion Bataillard, Galerie jeune création, Fondation Fiminco, Romainville, 2019, avec Ellen Akimoto, Marion Bataillard, Diane Benoist du Rey, Nicolas Blum Ferraci, Bertrand Dezoteux, Valentina Dotti, Cecilia Granara, Alice Guittard, Johann Nöhles, Simon Pasieka, Baptiste Rabichon, Simon de Rey, Ariane Yadan.

Entrer dans l'espace, marcher, voir, penser. Assez rapidement, se retourner vers l'entrée ou se diriger vers ce qui ressemble à un bar, tendre la main, se pencher, prendre le bout de papier imprimé. Lire. Refuge, clef, jeu.

Les expositions sont accompagnées. Quelqu'un demande à quelqu'un, quelqu'un propose, et les lignes défilent. On y dit l'âge, le genre, les repères ; l'avant, l'ailleurs. On donne à manger des mots pour les mots, pour que les mots viennent aux bouches, les idées à l'esprit. Souvent on se dit « ah oui ». Soulagement. Ce sont des évidences pour qui a franchi une fois le seuil. En 2019 cependant, vertige. Un artiste fait. Il illustre. Des images pour accompagner du trait. Du traitement de texte là où la bureautique surannée, ses marqueurs, ses fluos, occupaient le mur. Les galeristes surpris, inquiets. Les journalistes désarçonnés. Le risque terrible que personne ne dise ce qui pourtant se voyait. L'exposition de Gabriele De Santis, « All colors of the night », qui se tint du 9 février au 30 mars 2019 à la galerie Chez Valentin fut l'une de mes préférées. Plus tard, à la dernière heure du dernier jour, je vis l'exposition de

Charlotte Develter, « Mandelfierst », chez Jérôme Pauchant. Rien à voir, le texte est d'abord en anglais. On ne peut pas le prendre, il faut le demander. On vous l'envoie. Il est parfait. Très rapidement, parce que c'est ce qu'il est en train de lire, Jonathan P. Watts cite T.J. Clark qui, dans son ouvrage *Heaven on Earth: Painting and the Life to Come*, publié en 2018 chez Thames & Hudson, dit :

*The wonderful easy godlessness of French painting in the nineteenth and twentieth centuries, still my teacher of the beauty and depth that so-called 'secularization' can attain, has little to tell us, sadly, as men in orange jumpsuits plead for their lives on camera. We need the wisdom – which includes the bitterness – of men for whom the Massacre of the Innocents and the smell of heretics' burnt flesh were commonplace.*²

Qu'est-ce que voir une exposition? Rentrer et sortir d'un espace, poser son regard sur ? À partir de quand, ou de quoi, peut-on en parler? Julien Verhaeghe, fondateur de la revue *Possible*, insistait, lors de notre

intervention à L'ahah le 9 février 2019 : le critique peut-il se contenter d'être celui qui met le point final aux expositions ? N'est-il alors qu'un flâneur suranné des espaces démodés où plus rien ne se passe, sinon la poussière qui continue de tomber ? Mais n'est-il pas aussi celui qui, flânant, récolte des lignes à partir desquelles tisser ? C'est-à-dire celui qui garde trace de son passage. Auquel cas, flâneur-collectionnant, il amasse des mots qu'il peut faire siens. J'entends par là qu'à mesure, le point se transforme ; de final, il devient départ.

Continuons collage :

*Alors oui : fuir, c'est tracer une ligne. C'est alors que Pierre Weiss me parle de la dimension vitalisante et énergétique, de l'aspiration chorégraphique de la main qui poursuit malgré tout sa course. Voilà comment un trait s'ouvre par ses extrémités, et prend son élan. Cela me poursuit : différence, répétition, musicalité, basse continue chez Bach, baroque chez Leibniz, pli. Une voix me répond par la portée, qui, sur la partition, charge en elle les notes noires sur sa ligne claire*³.

Gabriele De Santis, *All Colors of the Night*, 2019, Vue d'exposition, Chez Valentin, Paris, Courtesy of the artist et Frutta Gallery, Rome.

Que disent-ils donc, ces textes qui accompagnent, d'autre qu'un écho à nos préoccupations ? Des informations qui flattent l'artiste et rassurent le galeriste ? Sont-ils publicitaires ? Est-ce cela qu'on leur reproche, serait-ce oublier la nature d'abord marchande d'une galerie ? Quel est ce jeu étrange qui permet à Lafayette de devenir Anticipations ? Pourquoi ne voyons-nous pas le lien ?

L'argent est sale et le critique mal payé. Souvent l'artiste se rebelle et dit pareil. Parfois le commissaire aussi. Le galeriste justifie ses 50% en expliquant les murs, les réceptions, le risque, le carnet d'adresses et le bon mot. L'artiste a pour lui le geste, le matériau, le temps et la vie. Le critique est une sangsue qui parfois écrit - parfois en revue et parfois même ce texte sur feuille volante qu'on peut aisément copier-coller dans son esprit ou sur sa page actualités.

Mais le critique dit aussi, caché derrière l'ouvrage de Clark, que des hommes en combinaison orange jouent leur vie devant des caméras tandis qu'il écrit. À lire le texte, nous pensons, sommes le critique, le galeriste et/ou l'artiste qui attend que des jambes franchissent le seuil et que les yeux regardent ce qui se joue temporairement dans un espace clos. Pourquoi ?

À la fois sculpture et maquette, chaque site télescope des éléments réels d'une architecture et une vision réinventée, fictionnelle du palais, du temple, du jardin et de ses différentes composantes (grotte, gloriette, promontoire, rocaïlle ou Folie) conçues juste pour l'agrément, le plaisir. Un monde en soi porteur de récits, de contes, de mythes et d'épopées se cristallise. « J'ai beaucoup regardé les jardins de la Renaissance maniériste et les peintures de vedute », rappelle Éva Jospin. Dans cet espace de représentation et de réinterprétation de la nature idéalisée, elle n'en reconfigure pas moins les motifs, les décors. Elle en revendique les artifices, les trompe-l'œil indissociables d'habiletés et de virtuosités techniques, de jeux de plans et de perspectives.⁴

Quel lien, entre les préoccupations existentielles d'un T.J. Clark pris dans les juxtapositions du réel, de ses écrans interposés, et les visions que Christine Coste attribue à Éva Jospin ? Que se passe-t-il réellement en galerie ? « Fuir, c'est tracer une ligne. » Les mots de Léa Bismuth citant Deleuze⁵ reviennent. La ligne peut aller vers ou séparer. Elle est ce que la main trace, elle peut prendre vie. Le texte, qui est une succession calibrée de lignes, est à l'exposition : il est suscité par elle, ne serait pas sans. Il la détaille,

l'explique, la tire hors des murs, il rebondit sur elle. Béquille lorsque ça ne tient pas, gageure pour qui a de l'argent, envol quand les choses se passent bien. Ses lignes ont un certain nombre de fonctions. Et toujours en même temps, il y a des hommes en combinaison orange qui plaignent, qui n'empêchent pas la galerie, la pensée, l'exhibition. Quel mal y a-t-il vraiment ?

« Les mots et esquisses, écrits, dessinés et assemblés dans cette image sont une tentative simple à décrire l'exposition et la pensée derrière la nouvelle série d'œuvres pour Phil et Fred (propriétaires et directeurs de la galerie depuis 1994) »⁶.

Gabriele De Santis dit simple, « tentative simple », et ramène le texte d'accompagnement à ce qu'il est, une notice : la présentation sommaire d'un sujet particulier. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales dit de "sommaire" qu'il s'agit d'une « analyse écrite ou orale, se limitant aux points essentiels et qui rend compte d'une information ou d'un texte donnés ou qui sert de base à un développement ultérieur »⁷. Points essentiels, développement ultérieur. Ligne. Le texte d'accompagnement serait alors ce qui circonscrit les éléments d'une exposition, les données factuelles, techniques ou politiques derrière le geste, les points à partir desquels penser (trouver des échappées).



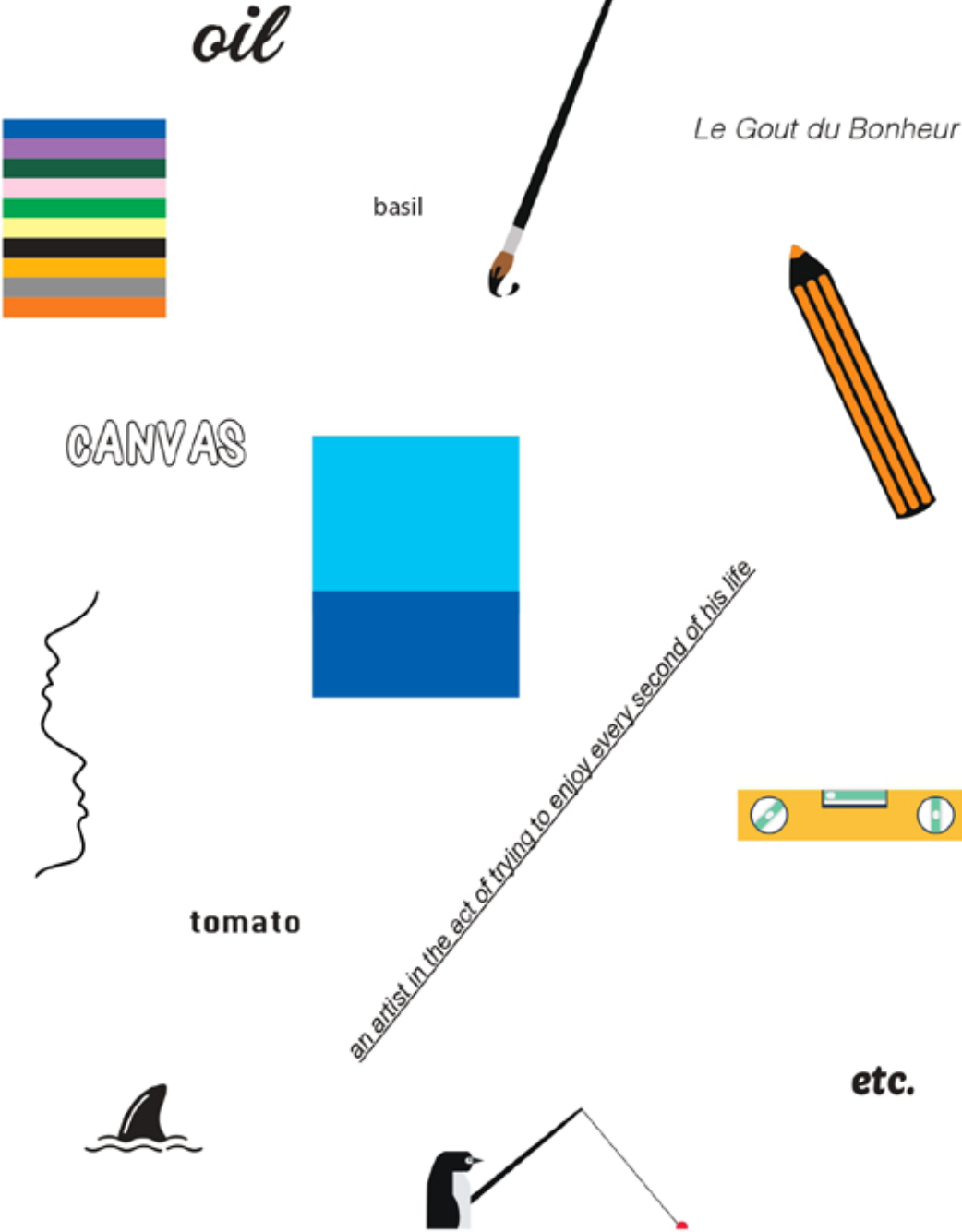
Or que se passe-t-il en galerie, si ce n'est la présentation d'un virtuel ? Du virtuel arrêté⁸ d'une pratique, du virtuel visible d'un geste qui s'agence parfaitement, miracle, à l'espace où il est vu. Les mots nous mentent donc, puisqu'ils ne disent jamais cela, qu'il y a des murs, un temps, une assurance, un prix qui lui est l'enjeu, la raison d'être du cirque. Évidence. Pourquoi les mots alors ? Pour porter où, pour nier quoi ? Prétexte à quoi ?

Les crises n'en finissent plus de se superposer. La catastrophe, de se répéter. L'humanité a accepté la tentation du pire, elle a tant exploité jusqu'à sa déchirure ce qui fait monde, qu'elle a fait des choses des extensions de son propre narcissisme d'espèce. L'heure est sans doute arrivée de prendre la

*mesure de l'agentivité de toutes entités, d'accepter que nos productions ont agi sur nous et que les qualités dont nous nous prévalons, de la raison au langage, en passant par les civilisations ou l'art, sont le fruit d'une dynamique écoévolutive et de l'action du non-vivant sur le vivant. L'exceptionnalité de l'homme est un mythe d'espèce fondé pour sa survie et son hégémonie.*⁹

Marion Zilio parle. Nelson Pernisco a une exposition personnelle. La galerie Bertrand Grimont accueille. C'est en janvier 2019 et ça s'intitule : "Si par parking, vous comprenez jardin". Le texte s'ouvre sur une énumération. Son temps pourrait presque être le nôtre, n'était-ce la fiction en lisière de chaque mot. Il

s'avance froidement factuel, dit. Il affirme quelque chose d'autre que le vrai ou le faux, d'autre encore que la "pesée" d'une œuvre. Affirmant il sort le flâneur de son confort, le projette dans le discours ambiant, dans le malaise. Il crée un état. Cette exposition, je ne l'ai pas vue. Cette critique, celle qui écrit, je la connais. Si l'extrait vient s'intégrer à notre pérégrination c'est parce qu'il y a sa place, en dépit du fait que mon corps et mes pas n'ont pas foulé l'espace Grimont au moment Pernisco, et malgré l'affinité Zilio. Proposons une hypothèse. Quand le texte accompagnant l'exposition n'est pas une somme d'informations en forme d'arrière-plan rassurant, quand il est pensé, ne serait-il pas possible de l'appréhender, comme les œuvres présentées, à la manière d'un écho ou d'un reflet, d'une prise



Charlotte Develter, *Mandelffirst*,
Galerie Jérôme Pauchant, Courtesy de
l'artiste et Galerie Pauchant. 2019.



partielle et partiale sur la violence impalpable de l'*air du temps* ?

J'entends ici un petit éloge, avec contradictions - évidemment, quand le galeriste achète un texte pour accompagner une exposition, il achète aussi une plume, voire un nom. Mais ce nom, cette plume, et cela est entendu, se vend tout autant quand il écrit en revue, en catalogue, en site Internet ou en statut Facebook. Éloge alors à cette force qui ne saurait être simplement celle d'un individu, qu'il soit créant, payant ou pensant. Éloge, pour citer la meilleure production textuelle-exposition de ces derniers temps, aux carottes :

I. DIALECTIQUE

LA POULE — La vie est affreuse !

LE MOINEAU — Pourtant mon amie, tu l'aimes autant que moi !

LA POULE — Par quelle vilaine mécanique sommes-nous rendus à tenir à cette odieuse !

LE MOINEAU — Ah tu y vas un peu fort ! Ne jouis-tu pas de ses douceurs aussi !

LA POULE — De douceur je ne vois souvent que promesse !

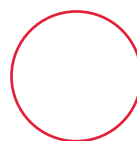
LE MOINEAU — Mais vivre cette promesse, n'est-ce pas déjà un bien en soi !

LA POULE — Une servitude, oui ! Une fumisterie !

LE MOINEAU — Je t'accorde un peu d'amertume ! Mais entends-tu donc que nous devrions être souverains sur la vie !

LA POULE — Nous courrons comme des ânes après des carottes !

LE MOINEAU — N'est-ce pas une vision fabuleuse ! Les carottes sont magnifiques ! D'un orange vif, et bien charnues ! Le ciel de l'aube ! Et la course de l'âne, malgré tout !¹⁰



Pierre Weiss, *Telstar*, 2019, Vue d'exposition,
Galerie Valeria Cetraro, Paris, © Salim Santa
Lucia.



¹ « What other aspect of the thing seen or event imagined does the 'unrealistic' notation make vivid? », T. J. Clark cité dans le texte accompagnant l'exposition *Mandelfierst* de Charlotte Develter, du 16 mars au 11 mai 2019, galerie Jérôme Pauchant.

² « La séduisante impiété de la peinture française des XIX^e et XX^e siècles, qui reste mon guide dans le domaine de l'esthétique et des concepts liés à ce qu'on appelle la sécularisation, a peu, malheureusement, à nous apprendre, quand des hommes en combinaison orange supplient devant la caméra qu'on leur laisse la vie. Nous avons besoin de la force de caractère – ce qui inclut la compassion – des hommes, pour qui le Massacre des Innocents et l'odeur de la chair brûlée des hérétiques étaient choses courantes », citation par Jonathan P. Watts de T.J. Clark

tirée du texte d'accompagnement de l'exposition *Mandelfierst*.

³ Léa Bismuth, texte de présentation de l'exposition *Telstar* de Pierre Weiss, Galerie Valeria Cetraro, du 30 mars au 11 mai 2019, Paris.

⁴ Christine Coste, texte d'accompagnement de l'exposition personnelle d'Éva Jospin à la galerie Suzanne Tarasiève, du 8 juin au 26 juillet 2019.

⁵ Gilles Deleuze, "De la supériorité de la littérature anglaise-américaine", in *Dialogues*, Gilles Deleuze, Claire Parnet, Flammarion, 2008 [1987].

⁶ Gabriele De Santis, *All colors of the night*, galerie Chez Valentin, du 9 février au 30 mars 2019.

⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/sommaire>

⁸ Dans sa relecture, Marion Zilio se demandait si "le virtuel arrêté" n'était pas, tout simplement, "l'actuel".

⁹ Marion Zilio, texte de présentation

de l'exposition *Si par parking, vous comprenez jardin*, de Nelson Pernisco à la galerie Bertrand Grimont, du 31 janvier au 27 février 2019.

¹⁰ Marion Bataillard et Johann Nöhles, texte de présentation de l'exposition collective *Nous qui désirons sans fin*, présentée à la Galerie Jeune Création, Fondation Fimanco, Romainville, du 20 octobre au 13 novembre 2019.

variation

Triste Dionysiac.
Relire l'histoire des expositions
par les livres d'or

par Camille Paulhan



C'était l'année de mes 19 ans, et j'ai quelque peu honte de mes diverses participations écrites à ce livre d'or ; je ne me souvenais pas avoir commenté quoi que ce soit, mais des mots rageurs et plusieurs notes éparses disséminées çà et là me rappellent à mon goût post-adolescent – touchant et que je ne renie pas – pour la polémique. Cela tombe bien, l'exposition était faite pour cela. Ou, pour le dire autrement, elle avait cherché la polémique, qui dans mon souvenir n'était pas vraiment arrivée. De mon côté, je m'en rappelle avec émotion, c'était la première (et l'unique) fois où je me rendais à un vernissage d'une exposition temporaire au Centre Pompidou, à la faveur d'un carton qui m'avait été pieusement confié par une étudiante qui était en DEUG avec moi. Immense avantage de l'époque, avec mes 18 ans tassés : je ne connaissais absolument personne, le site Internet « Say who » n'existait pas et je ne cherchais donc pas à repérer tel ou telle artiste, commissaire ou critique d'art dans le vent. J'avais eu du temps pour regarder les œuvres, et j'avais été tellement peu conquise que j'étais revenue plusieurs fois, moins par masochisme que pour essayer de comprendre l'engouement de mes camarades d'université pour Thomas Hirschhorn, qui venait de défrayer la chronique artistique avec son exposition « Swiss Swiss Democracy » au Centre culturel suisse.

Je serais bien en peine d'écrire

aujourd'hui un quelconque compte-rendu précis et détaillé de cette exposition, plusieurs fois vue donc, mais il y a plus de quinze ans. Tout se mélange : les cuillères géantes d'Hirschhorn, Anne Brochet filmée par John Bock, les tableaux avec de la pâte à modeler de Gelatin, les Vierges pornographiques de Kendell Geers, la scène de concert congelée de Christoph Büchel, les ours pissants de Richard Jackson, l'atelier clandestin automatisé de Malachi Farrell qui m'avait beaucoup impressionnée. Je ne vais pas le cacher, j'ai dû, pour l'énumération de la phrase précédente aller chercher la plupart des noms sur Internet ; je me souvenais d'images, pas forcément des artistes que d'ailleurs, pour certain-e-s, je n'ai plus jamais recroisé-e-s.

Je me suis doutée que le livre d'or de « Dionysiac » vaudrait son pesant de cacahuètes : l'exposition avait été conçue pour devenir iconique et marquer son temps, en faisant l'éloge de la provocation et du mauvais goût, et avait donc vocation à susciter des commentaires outrés. Pour le passage à la postérité, on repassera, mais niveau documentation, j'ai été servie. Le livre d'or comporte deux tomes, de nombreux dessins, gribouillages, emportements fiévreux, réponses agacées aux bavardages des autres visiteurs. Au fil des pages, ça râle sec. C'est vraiment n'importe quoi, à vomir, lamentable, affligeant, moche, désespérant, pourri,

médiocre, nullissime, une honte, vraiment à chier, à pleurer d'ennui, un monstrueux foutage de gueule, une imposture planétaire (rien que cela). C'est merdique ! Point !! En fait : c'est con. Sylvie, qui n'a pas eu peur de donner son nom de famille, a même écrit que c'était caca boudin, c'est dire. Le vocabulaire trahit l'âge de ceux qui se plaignent – quelle triste époque, c'est une expo indigente, c'est bidon, navrant, une fumisterie, une affreuse décadence, de l'art dégénéré¹ – comme de ceux qui s'enthousiasment : c'est destroy, génial et même génialissime, mortel, super cool, marrant, ça fait réfléchir. Marie a adoré.

Ce qui frappe d'emblée, lorsqu'on parcourt les deux volets du livre d'or, c'est l'omniprésence de la vulgarité. Tout concourt à penser que le caractère apparemment potache des œuvres présentées, et la façon dont la commissaire Christine Macel insistait sur le fait que l'exposition était redevable à la dépense bataillienne et au dionysiaque nietzschéen ont encouragé les spectateurs, pourtant fort respectueux des convenances lors de leurs déplacements dans celle-ci, à inonder le livre d'or d'insanités. On y trouve quantité de dessins de petits sexes masculins en érection ou d'étrons, plus ou moins bien gribouillés. C'est parfait pour mon jour urinaire (dit quelqu'un), c'est à gerber, c'est de la branlette de cerveau, de la masturbation intellectuelle, il faut dépasser le

stade anal, c'est Caca Prout pipi, popo ! Il y a beaucoup de kekettes mais c'est quand même pas mal. Ça encule les mouches (mais de façon extraordinairement conceptuelle), c'est vraiment une exposition pour débiles mentaux organisée par des débiles mentaux. Un couple se déclare content d'avoir vu les dernières choses qui se chient en ce moment. C'est simple, c'est pas que c'était nul, c'est que c'était simplement à chier. C'est de la merde, c'est de la merde, c'est de la merde, comprenez-vous. Le livre d'or déborde de ce même message. Olivier Blanckart y a même ajouté un point d'exclamation. Et puis, de la merde, même congelée, c'est de la merde. Je n'ai aujourd'hui aucun souvenir olfactif de l'exposition, mais le livre d'or me signale que des odeurs excrémentielles, apparemment issues de l'œuvre de Jason Rhoades, embaumaient celle-ci, et expliquent sans doute la teinte très régressive des commentaires. Adèle, potentiellement ironique, a écrit qu'elle a vraiment adoré la salle où ça pue la merde. Nicolas, huit ans, a déclaré : c'est joli mais ça san pas bon. J'essaie désespérément de me remémorer cela, mais clairement, ça ne vient pas. Tant que l'on parle de sécrétions, en dessous d'une énième observation à tendance stercoraire, quelqu'un a ajouté : toi aussi t'es d'la merde. Et un autre : Soyons d'accord, vous êtes tous les deux de la merde. Un dernier demande : et moi, que suis-je ? Les réponses interposées sont plus violentes qu'ailleurs : reste chez

toi et fais pas chier, recommande une personne à une autre qui se dit peintre et écoeuré par l'intelligentsia fasciste qui impose la laideur. C'est ta tête qui est vide, réplique-t-on à celui qui se plaint que l'exposition est vide de sens. Jean-Michel Ribes griffonne à la suite d'une critique désagréable : j'adore écrire après un con, c'est pas qu'ils soient rares mais celui-là (anonyme comme d'habitude) est pas mal parce qu'il a une tendance nazie qui ne s'exprime pas toujours aussi clairement.

On n'évite pas les attaques *ad hominem* : Hirschhorn à chier, Hyber à chier, les artistes en H c'est nul (a écrit Romain). Quelqu'un dit avoir aimé Hyber, observation immédiatement suivie des mots : tu as tort hyber c'est de la merde. On trouve dommage que I Love UFO participe à l'exposition, parce que ce sont de sales connards. Les gardiens de salle en prennent aussi pour leur grade, tant qu'à faire : la préposée au frigo de 18h25 est vraiment trop conne, quelqu'un d'autre a confirmé juste en dessous, et que c'était grave. Le personnel de la galerie Sud est décevant, froid, impoli. Mais celle qui suscite le plus d'agacement est bien entendu la commissaire d'exposition : Mademoiselle Macel a touché le fond et continue pourtant de creuser, Madame Macelle (*sic*) est misogyne, d'ailleurs elle déteste la peinture, elle devrait même être jugée pour abus de confiance. Quelques-uns la soutiennent toutefois : elle est aussi forte que

son exposition, elle a pris des risques, elle est ouverte d'esprit et courageuse. Heureusement pour l'équipe du Centre Pompidou, les messages laudateurs se veulent consolateurs : c'est passionnant, vraiment contemporain, on en redemande, ça captive, c'est généreux, pertinent, cela met de la joie au cœur, c'est magnifique. Marie-Pierre en ressort toute retournée d'émotion, une vraie baffe. On se plaint de ceux qui ne veulent pas comprendre, de constater le manque d'intérêt face à l'art contemporain. On défend John Bock, ou Malachi Farrell, ou Thomas Hirschhorn, ou Gelatin, ou Christoph Büchel ou Paul McCarthy. Rarement tous en même temps. Ce qui désole les uns réjouit les autres : l'absurdité, l'énergie pure, la futilité du monde contemporain, pour l'un il n'y a plus qu'à se flinguer, pour l'autre cela donne vraiment envie.

Toutefois, certaines critiques m'ont paru plus constructives. Je passe bien évidemment sur les nombreuses références au coût de l'exposition, sorte de passage obligé du livre d'or, dans lequel les visiteurs des musées s'effacent devant les contribuables exigeant le remboursement de leur part d'impôt, déplorant le gaspillage des deniers publics, réclamant qu'on leur rende leur tune. Heureusement que je suis au chômage et que je suis rentrée gratos, souligne une spectatrice. On s'amuse mieux à Eurodisney, on aurait mieux fait d'aller à la piscine. D'autres remarques

sont plus argumentées : on se plaint de la sensation de déjà-vu, d'une exposition globalement très inégale, de la pauvreté de certaines œuvres, du manque d'humour ou de fantaisie, de la tristesse absolue des propositions. La référence au philosophe allemand ne passe pas : c'est le contraire du dionysiaque selon Nietzsche, c'est de l'intellectualisme primaire alors qu'on chercherait la force primitive, les citations sont biaisées, la compréhension du terme « dionysiaque » est très partielle. Le caractère institutionnel de l'exposition affadit également les prétentions engagées des artistes, notamment Hirschhorn, accusé d'être hypocrite. Mais ce qui marque le plus, c'est la récurrence des messages, dans toutes les langues possibles, sommant le Centre Pompidou de fournir des explications sur l'absence des artistes femmes. D'autres glossateurs n'hésitent pas à les insulter, les traitant de féministes frustrées, ou les moquant en leur demandant si elles exigent des quotas. Mais les arguments sont légitimes et traduisent bien ce que j'avais ressenti à l'époque, sans avoir les outils théoriques pour l'exprimer : la prédominance du *male gaze*, présenté comme un universel, une certaine prétention intellectuelle écrasante et surplombante, ne dépassant pas pour certains artistes, ainsi que l'écrit l'une d'entre elles, le stade de nounours, pipi, caca et (hi, hi) les femmes.

Relire « Dionysiac » à travers son livre d'or a été d'autant plus une expérience méta que de très nombreux commentaires évoquent ledit livre d'or comme le point d'orgue de la proposition de Christine Macel : Ameziane dit d'ailleurs que c'est ce qu'il préfère dans les expositions, pour lire vos pensées, vos idioties. Un faux Gilles Deleuze – il y a aussi un Robert Filliou, une Bernadette Chirac, un Johnny Halliday – écrit que le livre d'or vaut le détour, et d'autres vont même plus loin : c'est le meilleur de l'exposition, c'est génial, c'est une réalité fantasmée du monde actuel. Et puis, tel un contrepoint nécessaire à la lourdeur de l'exposition, au milieu de commentaires aberrants et décalés (« Joie du Christ » ou « Après une telle exposition, je voterai non au traité constitutionnel car nous n'avons pas les mêmes valeurs européennes »), la découverte incongrue de quelques mots qui m'ont concomitamment fait rire et touchée. Tellement éloigné de la grandiloquence et du spectaculaire de la plupart des œuvres, ce message surprend par sa mesquinerie et son prosaïsme, mais a définitivement toute sa place dans cette étrange agora écrite :

« Charlotte,
Je n'en reviens pas que tu te sois mariée avec Cyrille. Vous faites vraiment 1 belle paire de nazes.
Alix. »

¹ Une bonne âme lettrée a tenu à répondre à ce commentaire en jugeant l'expression « un peu trop excessive », car liée au régime nazi d'Hitler. Il me semble que c'était en effet le but recherché.

Cet article, qui cite sans guillemets les deux tomes du livre d'or de l'exposition « Dionysiac » (Archives du Centre Pompidou, cote 2006W061/009), qui s'est tenue en 2005 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.

