

édito

-
- 6 REDDIT : Quel est le propos de la critique d'art ?
Conversation avec *Reddit*

entretiens

-
- 22 Claire Colin-Collin
En compagnie
avec Leïla Simon
- 32 Marie-Ange Guilleminot
De l'exigence du sensible
avec Sandra Barré
- 42 Delphine Pouillé
Tutututututu
avec Julien Verhaeghe
- 52 Chantal Raguet
Faire Fomec
avec Camille Paulhan
- 62 Silina Syan
Créer nos propres modèles d'identification
avec Sophie Lapalu

1000 signes

-
- 62 Quel est le propos de la critique d'art ?

avec les contributions de :
Aurélie Barnier, Elisabeth Couturier, Jean-Jacques Gay, Véronique Godé, Claire Kueny, Henri Guette, Vincent Labaume, Léon Mychkine, Camille Paulhan, Clare Mary Puyfoulhoux, François Salmeron, Magda Szapolowska, Aymeric Vergnon-d'Alançon et Marion Zilio.

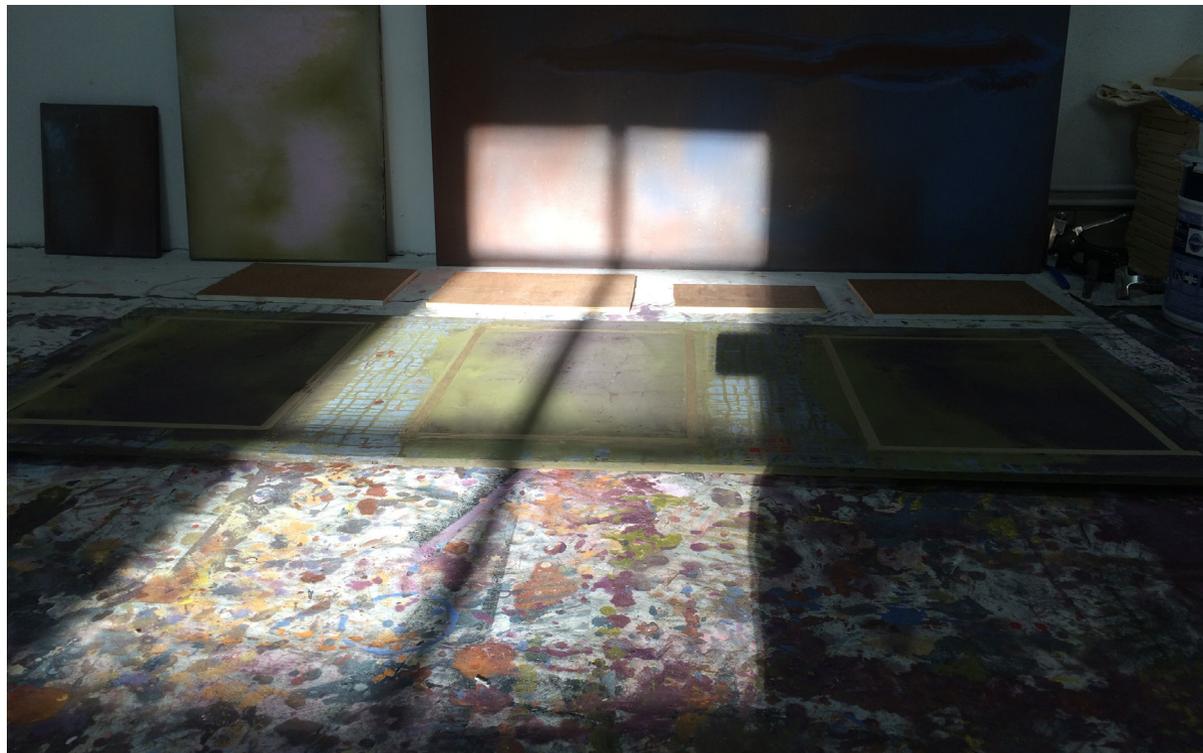
variations

-
- 82 Bruno Botella / "En substance(s)"
par Anne-Lou Vicente
- 90 Renaud-Auguste Dormeuil
J'aimerais être désespéré
déjà
par Clare-Mary Puyfoulhoux
- 98 "Art engagé" : le mot et la chose
par Élora Weill-Engerer
- 102 J'ai bien absorbé votre énergie, je vous en remercie. Relire l'histoire des expositions par les livres d'or
par Camille Paulhan

entretien

Claire Colin-Collin

avec Leïla Simon

 EN COMPAGNIE


 Vue de l'atelier de Claire Colin-Collin, Kersuzan.

 Une visite d'atelier peut donner des ailes et, quand il est temps de se quitter, on fait tout pour retenir le moment. C'est ce que j'ai ressenti quand j'ai rencontré Claire Colin-Collin. Nos échanges épistolaires nous ont permis de poursuivre, d'étirer le temps, de tisser cette complicité pressentie.

Moments si particuliers

Leïla Simon : Un jour, je me suis rendu compte que je ne me racontais plus d'histoires. Alors que ça avait été primordial pour moi, je trouvais étrange d'avoir mis autant de temps à le remarquer. Puis, j'ai compris que je me trompais : je pense des expositions et des textes. Seules les formes ont changé.

Quand je dis que j'aime me raconter des histoires, j'entends me projeter dans d'autres univers, moins dans l'optique de fuir la réalité que d'être en rapport direct avec elle. Les histoires me permettaient de vagabonder dans des imaginaires pour – c'est vrai – m'échapper, mais surtout pour mieux interagir avec le réel. Le vivre autrement.

Les histoires sont à concevoir ici comme ces moments qui nous permettent de nous poser pour mieux avancer. Le moment dont je t'ai parlé, vécu par Sandra Bérénice – photographe de la nature et des animaux – illustre bien ma pensée : alors qu'elle attendait la venue de bouquetins, un mâle majestueux est arrivé. Ce dernier s'est arrêté de manger et a levé la tête. Tandis qu'elle le photographiait, le mâle a tourné la tête à deux ou trois reprises dans sa direction, comme s'il s'adressait à elle, comme s'il lui signifiait quelque chose. Et c'est à ce moment-là que le déclic a eu lieu pour elle : ce qui était à voir, ce n'était pas seulement

l'animal dans toute sa splendeur, mais également le paysage. Ce moment-là. Cette rencontre entre eux deux – entre eux et elle. Ceci était à voir et non à photographier, il fallait juste le vivre.

Parfois nous ne sommes pas disposé-e-s à vivre le réel, mais heureusement quelque chose ou quelqu'un nous y aide, nous y prépare. Un bouquetin, une œuvre, une visite d'atelier...

Est-ce que la peinture est pour toi une façon d'habiter le monde, le réel ?

Claire Colin-Collin : La peinture crée un réel. Il s'agit de créer un réel, pour le vivre. C'est ce que dit cette phrase de Bram Van Velde, qui m'accompagne : « Je peins ce que j'ai besoin de voir ». Ça veut dire que si je ne le peins pas, ça n'existe pas. Personne d'autre ne le fera à ma place. Ça me paraît important de se dire qu'on est seul-e à pouvoir le faire exister précisément comme ça : c'est une responsabilité, un enjeu.

C'est une gourmandise aussi : j'ai envie de voir ce jamais vu-là. Je ne le connais pas encore, je veux lui donner lieu. Donc je ne dirais pas que c'est une façon d'habiter le réel, même si ça me permet de savoir où je suis dans le monde : ce que je cherche, ce que je désire y faire, y vivre. Mais ça me rend plus fragile par rapport à lui. Dans le sens d'y être de plus en plus sensible,

Sans titre, 2019, peinture acrylique sur toile, 24 x 30 cm ; Sans titre, 2019, peinture acrylique sur toile, 2019, 35x27 cm, © Olivier Hamery.



puisqu'en creusant le champ de ce qu'on a à faire, on aiguise sa sensibilité, son acuité : plus que le faire, c'est la perception, le regard, qui progressent ; la capacité à voir ce qu'on fait, à le comprendre.

Quand je te posais la question des histoires, c'était aussi comment tu te racontes des histoires avec les œuvres ? C'est une question importante, au sujet du rôle de commissaire : il y a des commissaires qui font coller leur propre discours aux œuvres et des commissaires qui écoutent les histoires des œuvres. Je vis parfois la posture des commissaires comme une attitude qui dérobe quelque chose aux artistes, qui leur prend la parole.

Je ne veux pas qu'on dise de ma peinture qu'elle « questionne et interroge les notions de » ou qu'elle « convoque ceci ou cela ». Ma peinture m'interroge. Je ne comprends pas pourquoi ce mot a été renversé. C'est parce que ma peinture m'interroge que je la fais. Je ne veux pas qu'un.e commissaire lui prête des intentions. L'intention de ma peinture est d'exister.

C'est pour ça que j'aimerais comprendre ta façon à toi, d'organiser des œuvres, sans les instrumentaliser.

Une histoire se raconte à plusieurs. Chacun-e y apportant sa touche.

Les collaborations diffèrent les unes des autres. Quelquefois ce n'est pas encore ça et puis parfois c'est pile ça. Pourquoi ça marche ? Pour des milliards de raisons ou au contraire pour une ou deux choses. En vérité, je n'en sais rien. C'est intuitif.

Quand je dis que je me racontais des histoires, en fait je me remémorais inlassablement celles qui m'avaient particulièrement touchée. Pour qu'elles m'accompagnent. En étant là. Juste là.

Mes expositions et mes textes cherchent à poursuivre ce que j'ai vécu pour que ces moments ne prennent pas fin. Et pour les partager. En les partageant, ils ne peuvent que continuer : ces moments. Je pars à la découverte de choses que je ne veux jamais trouver. Pour toujours poursuivre. Que rien ne s'arrête. Ne se fige.

Ce qui nous travaille

Dans ton entretien[1] avec Flavie Cournil et Nicolas Chatelain, tu évoques cette obsession qui te pousse à peindre. Obsession que tu ne peux nommer, et tant mieux, puisque c'est en partie parce que tu n'arrives





Sans titre, 2019, peinture acrylique sur toile,
30 x 24 cm © Olivier Hamery

pas à la nommer que tu peins et que tu continueras de peindre. Parfois des pistes voient le jour, mais ce ne sont que des pistes.

Cette obsession me porte. C'est le moteur. Dans cet entretien, j'é mets l'hypothèse que tout vient de la façon dont mon père essayait la toile cirée avec l'éponge humide. Son geste, très appliqué, appuyé et méthodique : il passait sur toute la surface, même là où il n'y avait pas de miettes. Sans le savoir, j'ai beaucoup regardé ce geste.

Aujourd'hui je le vois comme une façon de lisser le tableau.

J'aime bien me projeter dans une explication exclusive parfois, tirer un seul fil qui éclairerait tout. À un moment, par exemple, j'ai pensé que tout venait du papier peint de ma chambre d'enfance. Parfois je pense qu'il s'agit d'une recherche des visions initiales, les premières apparitions dans les yeux, quand on était encore nourrisson. Mettre la main dessus étant impossible puisqu'on n'en a pas le souvenir. Donc être en quête infinie de quelque chose qui se dérobe. Mettre en forme un souvenir qu'on n'a pas.

Est-ce que ces explications sont à percevoir comme des moments qui t'ont permis de voir « ce que tu as besoin de voir » et donc t'ont indéniablement poussée à peindre ou est-ce tout autre chose ?

À quoi travailles-tu, qu'est-ce qui te travaille ?

Ces moments sont ceux dans lesquels je cherche l'origine, ce qui m'a poussée à peindre. Mais les explications que tu évoques sont postérieures à l'élan de peindre. Les mots viennent ensuite, par-dessus. Ils sont forcément incertains et plus ou moins exacts. Souvent j'ai dit que je peignais contre mon propre projet (c'est-à-dire pour l'accident, l'infraction). Parfois je me dis

aussi que je peins contre les mots. Contre la dimension totalitaire, en moi, des mots ; l'exigence du sens que je porte en moi : il me faut être Claire. La peinture résiste à cette injonction. Elle est du côté du clair-obscur. Je crois que la peinture me sert de résistance de plusieurs manières. Ça a d'abord été : peindre même si tout le monde, dans les années 90, m'avait fait comprendre que ce n'était plus d'actualité. Peindre contre cette violence. Contre le refoulement, contre le dogme, contre « l'actualité ». Et contre le discours, contre l'injonction au discours qu'on intégrait à l'école d'art, où toutes les formes devaient être conçues par projet avant d'être réalisées. Formulées en mots en amont de leur forme plastique. Peindre, c'est le contraire. C'est cette première mise en forme de l'amont. C'est avancer à l'aveugle dans une presque-absence de projet, mais avec un désir fort.

Mais je ne peins pas seulement contre ! Je peins pour vivre, pour nourrir ma vie. Pour nourrir mon désir de voir. Faire apparaître ce que je ne connais pas. Faire émerger des visions que je n'ai pas encore. J'ai besoin de cette saveur-là. Vitale.

Ce qui me travaille ?

L'inconnu de ce que j'ai à faire me travaille. Me fait envie.

Le regard me travaille : je regarde tout, en permanence, pour comprendre.

La disparition et la destruction me travaillent.

Est-ce en lien avec le fait de répéter une forme dans ton travail, forme qui n'est jamais réellement la même ?

Oui, il y a une obstination qui prend forme dans la répétition, qui relève de l'insistance d'un geste qui cherche à s'inscrire. Et qui ne se précise qu'en se répétant. C'est aussi un moteur, la répétition : je fais la même chose jusqu'à ce qu'elle se transforme d'elle-même. Parfois j'ai l'impression que je fais tout le temps la même peinture, et qu'elle se transforme peu à peu avec la façon dont je change moi-même. Avec cette

sensation qu'il s'agit de mettre la main sur quelque chose d'insaisissable. Marguerite Duras disait ça très bien : « Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. »[2]

...

C'est ça.

...

Tu m'expliquais que le temps de réalisation d'un "fond" était important pour toi, que c'était un moment que tu appréciais tout particulièrement. Est-ce que l'on peut parler de nécessité, de gestes qui préparent/ouvrent à un autre état ?

Oui, la nécessité de créer l'espace, le territoire. C'est très différent de le préparer (tendre la toile brute, l'enduire, la poncer) plutôt que de partir d'une toile déjà tendue et apprêtée, industrielle. Ça me familiarise avec cet objet-toile et c'est une façon de me concentrer. Arriver à un certain silence dans la tête, qui permet de peindre. Un « état », comme tu dis, qui permet que quelque chose arrive. Ce n'est pas mystique. Certains peintres parlent de « lâcher-prise ». Lâcher la maîtrise, le savoir-faire, qui serait d'un mortel ennui. Un état qui permet que

quelque chose échappe. Je vois bien que le « quelque chose » revient. C'est celui-là précisément qui reste indéfinissable. On pourrait dire : une apparition, un étonnement. Qu'on n'attendait pas mais qu'on espérait. Il faut à la fois se tromper et se faire confiance.

Pendant longtemps j'ai utilisé la musique pour me déconcentrer. Une musique très bruyante, que je mettais à un volume très fort. C'était à la fois pour qu'elle accompagne et court-circuite mon énergie. Autoriser une détente. Pour que la peinture danse cette énergie.

Les mots

Quand je t'ai demandé si tu avais besoin de partager cet instant d'une quelconque manière, tu m'as confirmé que tu aimais en parler. Ici, ce moment peut être partagé grâce aux mots, mais parfois ce n'est pas le cas. Comme le fait de ne pas savoir, ou de ne pouvoir expliquer, pourquoi telle peinture te plaît, te convient, alors qu'une autre, non.

Ça c'est ma question permanente : pourquoi telle peinture « tient » et pas telle autre, alors que j'ai fait la même chose ? Pourquoi tantôt une peinture existe ou n'est qu'un pauvre morceau de tissu barbouillé ? Ça tient à très peu de choses.

Sans titre, 2021, peinture acrylique sur toile, 46x38 cm © Claire Colin-Collin



C'est une question de présence. C'est difficile à expliquer : au bout d'un moment, le regard sent si la peinture est là ou pas.

Je discute beaucoup de ça avec mon amie peintre Annie-Paule Thorel. Une fois qu'on a évoqué les éléments plastiques de dessin, de couleur, de matière, on n'a toujours pas dit l'essentiel : où est la poésie ? C'est quelque chose qu'on peut sentir, mais pas dire. Je sais que c'est casse-gueule de dire ça, parce que ça ramène au « bête comme un peintre ». Mais il y a peut-être quelque chose de ça, d'accepter sa bêtise, pour pouvoir peindre. Renoncer à briller, pour faire exister autre chose que soi.

Lâcher les mots, ça désarme. Les mots, c'est le pouvoir. Les mots des vainqueurs. Quand tu vois comment les hommes politiques nous emballent avec la puissance de leurs discours. C'est très impressionnant cette faculté qu'ils ont à faire croire, à faire rêver, à apaiser. Donc peindre, c'est renoncer à cette force. C'est choisir de se démunir.

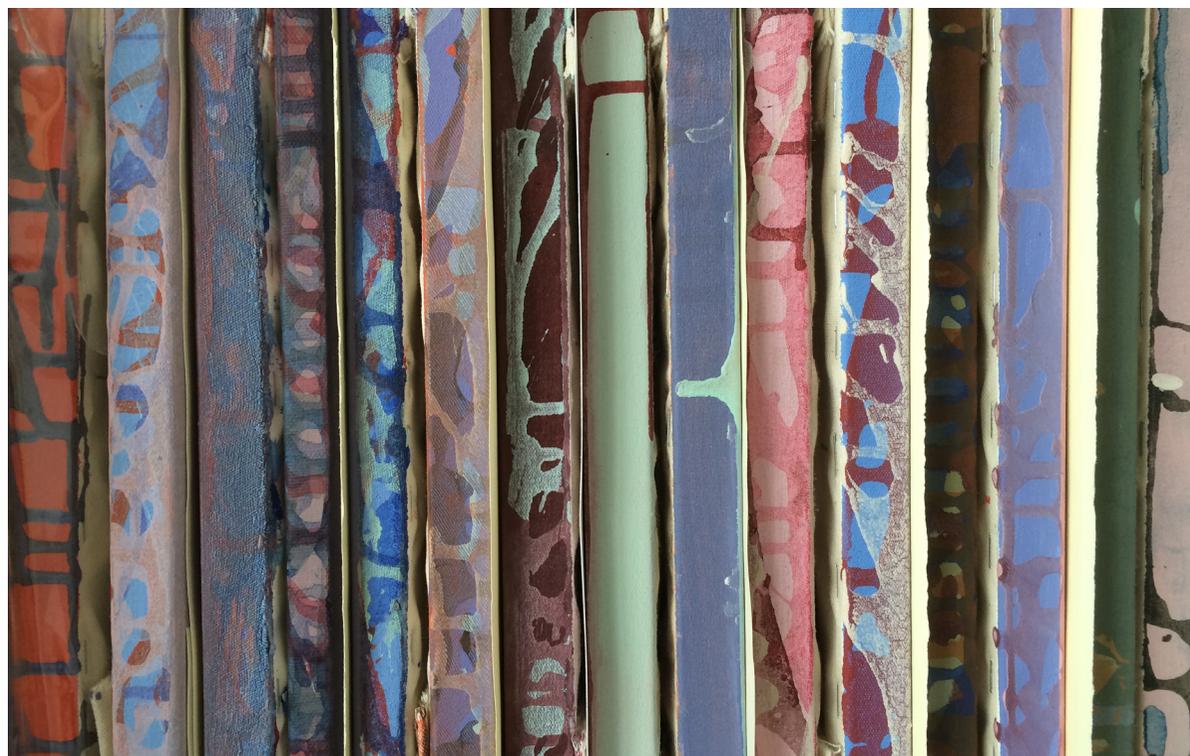
Ce ressenti, cette évidence que tu ne peux expliquer par des mots, cela m'arrive également et j'ai mis un certain temps avant de l'accepter, je dirai même que maintenant j'apprécie tout particulièrement cela. Auparavant je trouvais que c'était difficile pour

une critique d'art de ne pas trouver les mots pour (d) écrire, approfondir une pensée. Finalement je trouve ce sentiment "inécroyable" – indéfinissable très précieux. Ne pas devoir tout formuler – exprimer, mais seulement vivre le moment.

Par contre, j'aime les mots. J'aime tous les sens qui peuvent en découler, surtout dans la langue française. J'aime la musique qu'ils créent seuls ou assemblés. Je passe beaucoup de temps le nez dans un dictionnaire. Bien souvent, je suis même désolée à l'idée que les lecteurs-rices passeront sûrement à côté de ces choix, n'auront pas conscience de toutes les possibilités qui en découlent. La plupart de mes textes sont pensés pour être lus à voix haute. Le rythme est tout aussi important que les sons ou les silences. J'aimerais travailler avec un-e graphiste pour mettre en page tout ceci, comme s'il s'agissait d'une composition musicale ou chorégraphique. Le texte est une trace de l'expression sonore de ma pensée. Le dire (me) permet, non seulement d'être au plus près de mes réflexions, mais aussi de ce que j'ai pu ressentir.



Sans titre, 2021, peinture acrylique sur toile, 46x38 cm © Claire Colin-Collin ; Vue de l'atelier de Claire Colin-Collin, Pantin.



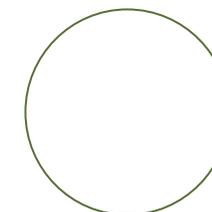
Inécrivable

Si j'ai mis du temps à apprécier la sensation de ne pouvoir ou vouloir mettre de mot, ce n'est pas seulement parce que l'utilisation des mots est intrinsèque à mon travail. Présenter une exposition, écrire un texte reprennent l'idée de partage dont je te parlais. Le fait qu'enfant, j'avais ce besoin de raconter tout ce qui m'était arrivé dans la journée, c'était pour moi une nécessité de partager, dans le moindre détail, chaque instant où mes proches n'avaient pas été là. Et pour y arriver je passais par la précision du vocabulaire, par différentes intonations, éventuellement par du bruitage. Je souhaitais être au plus près, pour qu'elles-ils vivent le moment comme je l'avais ressenti, mais en fait – et heureusement – l'imaginaire de chacun-e vagabondait.

Ceci me fait penser à un raisonnement qu'eut Italo Calvino suite à l'analyse d'un critique concernant son roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. L'auteur découvrit que ce n'était pas le livre qu'il pensait avoir écrit et qu'à contrario, le lecteur avait su lire le bon. Le fait que l'intention ne soit jamais totalement perçue ne me dérange pas, tout simplement parce que d'autres perspectives verront le jour. Parce que les œuvres sont là. Bel et bien là. Tout simplement parce que mes réflexions ne sont pas figées, mais en

cours. C'est pour cela que j'apprécie autant l'oralité, pour sa fluidité, son côté vivant. Comme je l'évoquais plus haut, c'est un développement permanent, qui ne verra, je l'espère, jamais son aboutissement. Ce besoin d'être accompagnée d'une exploration sans fin, m'a naturellement conduite à apprécier et vivre pleinement ces sentiments « inécrivables ».

Je crois que je commence à comprendre là où tu veux m'emmener. C'est là où on se retrouve : dans la présence des œuvres. Ça peut être abrupt. Les œuvres se taisent. Je trouve ça très beau que tu puisses reconnaître, de là où tu es, ce qui est « inécrivable ». Il me semble que c'est aussi replacer le lieu de l'œuvre dans la perception du corps et la mémoire qu'il contient.





Marie-Ange Guilleminot

avec Sandra Barré

DE L'EXIGENCE DU SENSIBLE



Le Chapeau-Vie, 2016 / *Touchez-voir*, 2015. Collection Palais Galliera, Paris - The Conny Maeve Charitable Foundation (mécène du projet) — Activation de *La Malle*, 2015 au Frac Nouvelle-Aquitaine Bordeaux, 2022 © photo MAG & Armande Chollat-Namy / adagp

Marie-Ange Guilleminot travaille par et à partir du geste. Celui-ci oriente la main des collaborateurs et collaboratrices artisans que l'artiste croise dans ses résidences et avec lesquel-le-s elle mène ses projets. Il est rendu possible aux spectateurs et spectatrices qui peuvent manipuler les objets qu'elle crée, comme c'est son intention dans *Touchez-Voir*, installation présentée au Frac Nouvelle-Aquitaine à la MÉCA, à Bordeaux en 2022¹. Mais le geste, employé comme matière première, permet surtout à la plasticienne d'élaborer une poétique discursive conduisant à l'expérience. Expérience directe des matières, expérience directe du corps dans son environnement et dans une histoire aussi intime que collective où modernité et tradition se rencontrent. Alors les objets modelés, dont l'usage sollicite souvent plusieurs sens, replacent l'art dans un rapport sans intermédiaire, et proposent une abolition des frontières entre l'œuvre et ceux qui pourraient l'appréhender.

Sandra Barré : Peut-être que nous pourrions commencer par la question de la sensorialité dans ton travail, et en faire le chemin de notre entretien. Je trouve qu'il y a un appel des sens, principalement celui du toucher, mais également un intérêt pour les odeurs et pour le goût, qui oriente et détermine tes créations. Qu'en penses-tu ?

Marie-Ange Guilleminot : C'est vrai que je me suis tournée vers ce que tu nommes « sensorialité » assez tôt. L'un des premiers éléments marquants était pour la Biennale de Venise de 1995, où j'avais décidé d'intervenir librement avec un objet, le *Chapeau-vie*. Je l'avais envisagé pour un ami, Hans-Ulrich Obrist, qui me confiait qu'il se cognait souvent la tête. J'ai donc modelé cet objet multiple, manipulable et en contact direct avec la peau de celui ou de celle qui le porte. C'est un exemple, mais c'est vrai que tous les objets que je crée se lient à la dimension du sensible.

C'est l'usage de l'objet qui est déterminant, n'est-ce pas ?

Oui, tout part des usages que l'on oppose aux objets. Ce sont eux qui leur donnent vie. *Les Bols deux en un*, en sont un exemple. J'ai créé cette série lors d'une résidence à la Manufacture de Sèvres. J'avais attentivement observé les collections du Musée. Là, j'ai découvert que les boîtes qui accompagnent souvent les bols et permettent leur

conservation, leur transport et leur rangement, sont partie prenante de l'objet. C'est sous le couvercle que se trouve la signature, et non sur la céramique elle-même. L'emplacement de la signature n'est pas quelque chose que j'ai repris rigoureusement pour la présentation des bols que j'ai dessinés, mais la portée de chaque élément m'a inspirée. J'ai donc imaginé une boîte qui constitue un tout, un univers, dont tous les éléments ont leur singularité et leur importance. Dès l'ouverture, on retrouve un ensemble de papiers offert pour la cérémonie du thé qui sert à recueillir le petit gâteau, *wagashi*. Celui que j'ai fait réaliser par l'artisan Ko Kado à Kyoto est nacré, grâce à de la poudre d'huître écrasée, et le motif imprimé des deux anneaux blancs reprend la dimension des lèvres des deux bols. *Ces Bols deux en un* sont enveloppés dans un tissu africain que j'ai utilisé comme *furoshiki*.

Ces deux objets s'emboîtent parfaitement. L'un donne l'illusion du plein et l'autre celle du vide. Silence ou résonance des matières naissent du lent polissage du biscuit, qui est mat et absorbe la lumière, ou de la brillance réfléchissante de l'émail. L'origine de ces pièces est un long chemin de réflexion. Je voulais avant tout que l'œil puisse s'y perdre, mais que son usage soit révèle une expérience sensible.

Touchez-voir, 2015. Collection Palais Galliera, Paris - The Conny Maeva Charitable Foundation (mécène du projet)— Activation de *La Malle*, 2015 au Frac Nouvelle-Aquitaine Bordeaux, 2022
© photo Armande Chollat-Namy / adagp

Tes objets dépassent donc leur statut premier. Est-ce en cela qu'ils peuvent être considérés comme des œuvres d'art ?

Ces bols restent des bols, ils sont utilisables, et l'ont d'ailleurs été lors d'une dégustation de thé au Pavillon MIWA, lieu d'excellence japonais à Paris. Mais ils sont aussi des œuvres parce qu'ils sont avant tout des sculptures, des créations qui n'existaient pas sous cette forme. En témoigne peut-être aussi la poésie que j'ai voulu insuffler à la production de ces bols. Par exemple, les différentes pâtes de cuisson servant à leur fabrication ont été renommées « Soie », « Neige », « Nuage » et « Albâtre », à la façon du langage des Inuits qui envisage le blanc de plusieurs manières. Chaque nuance détermine un aspect de la neige ou de la glace pouvant potentiellement être vital. Il y a également ces deux anneaux concentriques qui peuvent servir de base aux bols. Et enfin l'objet-support, indispensable à la cuisson des bols : c'est leur matrice qui vient se cacher, préservée, dans le fond de la boîte portant les signatures, sceau ou marque de fabrique. Tous les caractères de ces deux bols sont intéressants pour moi, tout autant d'ailleurs que le bruit musical qu'ils font quand ils s'entrechoquent : cela a donné lieu à une performance avec le compositeur Alain Kremski qui est venu à Sèvres avec son ingénieur du son pour enregistrer l'harmonie de ces bols et pour échantillonner leur chant. Cette facette musicale des objets lui confère une autre facette, sensible ici aussi en

ce qu'elle dépasse sa seule observation visuelle. Tout ce qui fait partie de l'objet m'importe.

Cette distinction élargie de l'objet résonne comme la reconnaissance de ses multiples perceptions. Il me semble que tu dépasses, tu élargis l'œuvre en la déployant, en travaillant toutes ses possibilités usuelles.

Par rapport à cette question de lecture par strates, à toutes ces autres possibilités, je crois qu'il y a eu très tôt un besoin de ne pas figer, pour laisser la liberté aux gestes, proposition-improvisation, que je produis donc librement. Cette prise de conscience est notamment advenue à Venise, en faisant la démonstration du *Chapeau-Vie*, tissus apparemment chapeau, mais qui peut être modulé en plusieurs vêtements ou objets. Là-bas, il y a des places formidables dont les puits centraux ont été fermés. Et ces puits, je les utilisais comme des socles, comme des appuis. Il y avait cette réappropriation de l'espace et une présentation de ce *Chapeau-Vie*, très sensible et réactive au fond, en fonction d'une attention que je pressentais, que je voyais, que j'observais ou au contraire que je souhaitais attirer. Ces actions, ces performances permettaient aux choses de se définir elles-mêmes. C'est très beau, je trouve, que de constater que l'objet peut se nommer lui-même.



Touchez-voir, 2015. Collection Palais Galliera, Paris - The Conny Maeve Charitable Foundation (mécène du projet) — Activation de *La Malle*, 2015 au Frac Nouvelle-Aquitaine Bordeaux, 2022
© photo Armande Chollat-Namy / adagp

Si je comprends bien, il y a donc l'objet et toutes ses fonctionnalités qui sont importantes pour la production, mais également le contexte dans lequel cet ensemble va pouvoir s'épanouir ?

Oui, du moins c'est le cas pour le projet *Touchez-Voir* et le film *Écoutez-Voir* sur lequel je travaille en ce moment et qui lie Nevers², Bordeaux et Paris. Ce projet revient sur une commande (*La Malle*) qui m'avait été faite par le Palais Galliera, suite à l'initiative de la Conny Maeve Charitable Foundation, qui a financé la création d'espaces permanents pour les aveugles dans tous les musées de la Ville de Paris. Son directeur d'alors, Olivier Saillard, voulait permettre l'appréciation d'une garde-robe historique d'une autre façon que celle qui s'envisage par la mise en place d'expositions classiques. Il m'a confié ce travail et je me suis intéressée au rapport tactile que l'on peut avoir aux vêtements. C'est une donnée importante dans ma pratique. J'ai passé beaucoup de temps dans les réserves et j'ai fait mes recherches à tâtons (c'est je crois le mot adéquat), pour approcher d'une manière subjective et toujours sensible des pièces originales de l'histoire de la mode.

Ce projet part donc de l'aspect tactile, en premier lieu, mais pas uniquement. Il me permet d'aborder la question de l'invisibilité. Avec *Touchez-Voir*, je m'adresse à tous et à toutes, à celles et ceux qui ne voient pas, qui voient mal, qui n'entendent pas... à l'individu, à l'Autre.

J'ai sélectionné les objets à force de venues multiples dans les foisonnantes réserves du Palais Galliera, et non pas sur un catalogue, et quarante vêtements et accessoires ont pu émerger. Et cette Malle, petit musée en elle-même, est pour la première fois mise en œuvre à la MÉCA à Bordeaux.

D'ailleurs, il y a plusieurs objets dans la Malle. Comme souvent dans ton travail, la pluralité est de mise...

Oui : comme dans les Bols deux en un, et c'est vrai pour *Touchez-Voir*, tout est composé de plusieurs éléments. Il y a *La Malle* qui est une œuvre en soi quand elle est fermée avec son enveloppe en feutre qui devient un tapis, mais qui héberge plusieurs fragments autonomes. En premier lieu, il y a « *Les Touchables* », les 40 répliques (interprétations) des pièces que j'ai donc sélectionnées dans les réserves du Palais Galliera. Certaines de ces pièces ont vu leur patron recréé à plat, par la tailleurse Carmen Mateos. J'ai choisi le cuir pour certains patrons car il apporte une dimension olfactive à l'œuvre, rappelant combien la confection de vêtement est là aussi sensorielle. Le parfum « Chanel N°5 » est d'ailleurs présent dans *La Malle*. On y trouve aussi une importante partie textuelle y compris à travers le livre en braille spécialement créé et interprété, et ainsi que par la projection sonore de ce film qui se construit avec la vidéaste Armande Chollat-Namy. Si chaque pièce est accompagnée d'une notice minutieuse

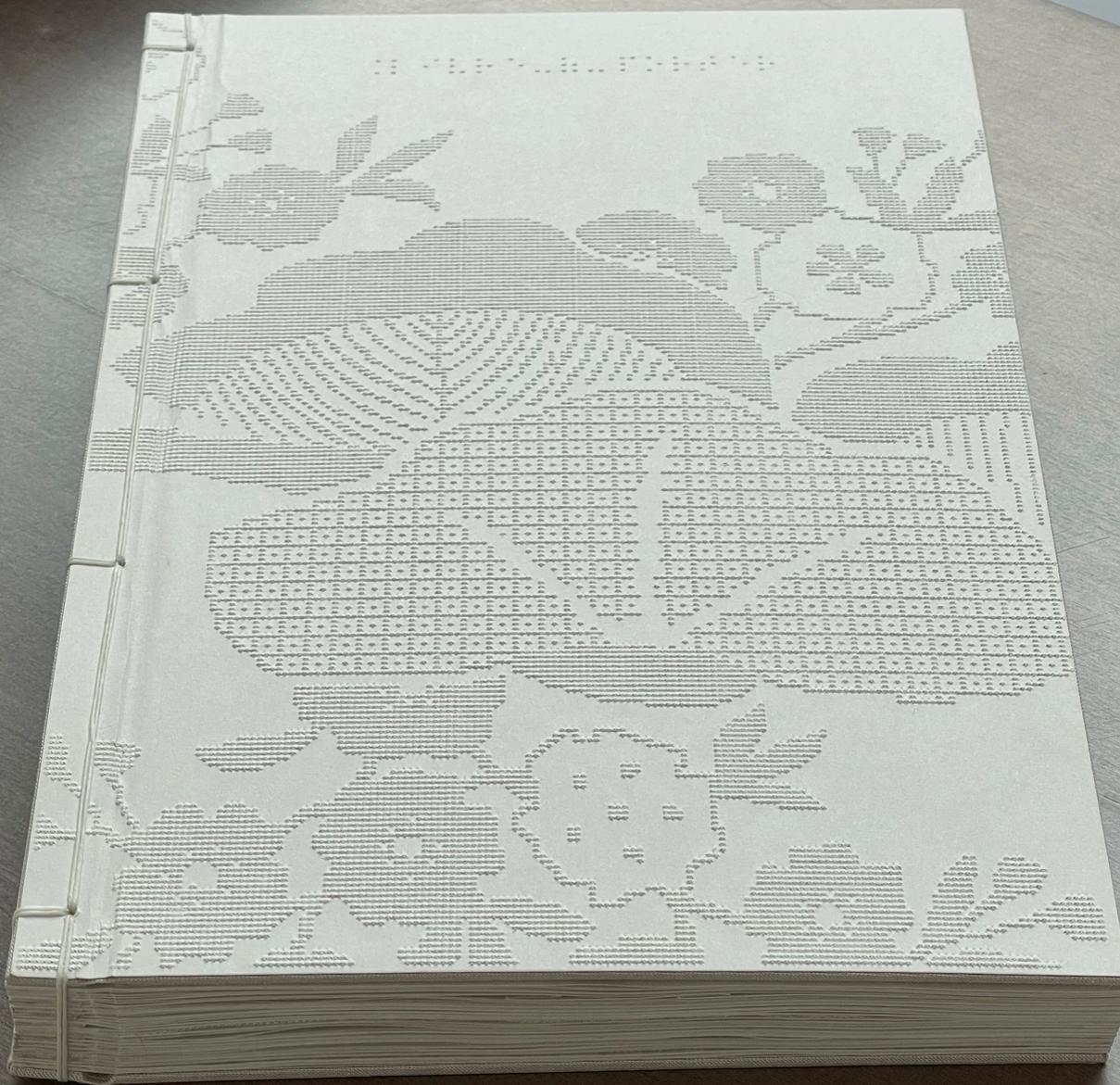




Bols, deux-en-Un, 2013. Manufacture de Sèvres. Atelier de l'artiste à Paris. © photo mag / adagp



Le Livre-à-Porter, 2015. Collection Palais Galliera, Paris. The Conny Maeva Charitable Foundation (mécène du projet) Ouvrage en 2 volumes (ici relié à la japonaise) avec l'aimable collaboration éditoriale d'Yves Jammet, conception graphique et éditoriale : E+K © photo mag / adagp



en braille, comprenant une légende ainsi que des références (des citations, des conversations avec les différents intervenants et conservateurs du Musée) ce sont aussi des rencontres avec des ami-es comme avec Lise Brisson, commissaire, qui m'a accompagnée durant des années sur tout le projet, ou tout comme Yves Jammet. L'ensemble des transcriptions en braille a été réalisé par l'association « Le Livre de L'Aveugle » tout se relie, faisant partie de l'œuvre *Le Livre-à-porter*, créée avec les graphistes E+K, livrée comme une édition conçue en braille-sensé mais aussi dessinée en relief-sensible. Voici comme une double-étymologie du sens et du sensible. Le livre recense des informations tactiles complémentaires des *Vêtements* et accessoires, il se veut une possibilité d'échange croisé entre les non-voyants et les très-voyants. Encore une fois, l'idée était de rassembler, de permettre la liberté d'expérience de toute personne, quelles que soient les possibilités de perception pour tout un chacun.

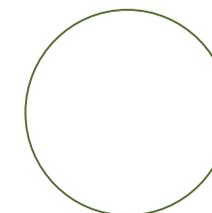
J'imagine que la question doit être omniprésente dans ton travail, mais je me demande où et comment tu te places vis-à-vis de l'artisanat ?

Les artisans sont vraiment centraux, je travaille très souvent avec elles et eux. L'artisanat, c'est une vie, un geste perpétué. C'est un savoir-faire, bien sûr, une visée vers l'excellence, mais c'est indifféremment le raffinement et l'archaïsme. Dans chaque cas, le lien à la matière dicte les formes, et c'est ce qui m'intéresse particulièrement dans la relation au sens du toucher : il amène à une transformation. Cette transformation, c'est l'artisan qui la permet. J'ai pu voir renaître des pièces, notamment grâce à la tailleuse Carmen Mateos qui a ranimé l'un des costumes du jeune Dauphin. Elle a remarqué qu'il y avait des poches dans la Basque. Celles-ci semblent secrètes à celles-eux qui les découvrent, imaginant les bonbons ou les petits mots maternels qu'elles ont dû cacher ; et elles sont surtout impossibles à envisager si le vêtement est seulement modélisé sur un mannequin et présenté dans une boîte en verre.

Les artisans participent ainsi à la création de l'objet dans ma pratique. Je te parle ici d'une experte du vêtement, tout à l'heure nous convoquions celles et ceux qui ont permis non seulement ma création des *Bols deux en un* à Sèvres mais aussi celle que j'ai voulue comme un plus grand défi encore, à savoir les *Coupes. Hommage à Brancusi*. Toutes ces créations sont aussi portées par toutes celles et tous ceux, professionnels de médiation, qui les font vivre. Pour *Touchez-Voir*, au Frac Nouvelle-Aquitaine à la MÉCA à Bordeaux, une équipe, dont Vanessa Desclaux est à la tête du bien nommé « pôle des attentions » avec Félicie Legrand, Lili Weyl et Julien Desvergnès qui y effectue son service civique, vont répondre à l'attention que requiert la pièce, en permettant au public de correspondre avec elle par petits groupes accompagnés et sur rendez-vous. Il y a également une application virtuelle qui recontextualise les vêtements et les accessoires... Le sensible nécessite toutes les attentions.

¹ site internet : <http://www.ma-g.net/touchez-voir/>

² à Nevers : la Librairie-Galerie Ravisius Textor où seront présentés « *Le Livre-à-porter* » ainsi que le film « *Écoutez-Voir* », qui a été possible avec l'aide « suite » de CNAP qui a sa suite à Nevers... tout cela fait aussi étrange et bel écho à mon livre *Nevers - Hiroshima* publié en 2005 au Japon.



entretien

Delphine Pouillé

avec Julien Verhaeghe

TUTUTUTUTUTU



Enough For Today, mai 2021, textile, mousse expansive, acier, 310 x 500 x profondeur variable selon le vent, PARTcours/ParKUNST, Bruxelles, Belgique.

Ce que je trouve fascinant dans la pratique de Delphine Pouillé est le fait qu'elle semble, au préalable, mettre au premier plan des éléments qui relèvent absolument de l'intuition et de l'expression, alors qu'une observation plus précise de ce qu'elle propose permet de reconstituer un vaste réseau de significations, d'enjeux ou d'implications. Cet intervalle entre d'un côté la spontanéité du geste créateur et de l'autre le recul de l'interprétation m'a interpellé, et a constitué l'un des points d'entrée d'un échange qui s'est construit en plusieurs étapes, et à différents moments de la récente crise sanitaire. Cette rencontre avec Delphine Pouillé est l'occasion de revenir sur des œuvres récentes, mais aussi sur des processus de momification inversée, des personnages qui font tututututututu, et des Grands Dieux martiens.

Julien Verhaeghe : Au préalable, je ne m'attendais pas à ce qu'il y ait autant de documents préparatoires dans la réalisation de ce triptyque que tu as présenté au printemps 2021 dans un parc à Bruxelles. Je pensais que le processus était plus spontané, alors qu'en réalité tu accumules des notes, tu fais des essais avec des logiciels, puis tu imprimes différentes choses.

Delphine Pouillé : Oui, pour ce projet, j'ai réalisé beaucoup de modélisations 3D pour déterminer si la triple barre fixe serait en bois ou en acier, définir ses dimensions, les diamètres des tubes métalliques, tester différents espacements entre les pans de toile suspendus, etc.

Quant au dessin du personnage, c'est vrai que sa simplicité, son aspect primitif, ne donne sans doute pas l'impression d'avoir demandé autant de recherches. Et pourtant, je l'ai travaillé avec une grande précision.

Ici, la figure provient d'un croquis qui n'existe plus. Il représentait un corps sans tête faisant des tractions. J'avais rajouté une paire de fesses au personnage puis l'avais barré d'une croix. Une sorte d'autocensure ! Avant de le détruire, je l'avais photographié et l'ai récemment retrouvé dans mes archives. Je l'ai combiné avec d'autres croquis et retravaillé numériquement, en prolongeant et déplaçant légèrement certaines lignes, de façon intuitive, jusqu'à ce que j'obtienne une forme qui me semble juste. J'ai ensuite agrandi le dessin aux dimensions de la structure, puis je l'ai imprimé et

reporté sur les trois panneaux textiles.

Je trouve aussi qu'il y a dans ta façon de procéder une similitude avec le travail du peintre, au niveau de la recherche de la justesse formelle, de la physionomie d'ensemble que tu essaies d'atteindre, quasiment touche après touche. À ceci près que tu as la possibilité, avec les outils numériques, de prévisualiser ce que tu fais et de revenir en arrière.

Je réalise aussi plusieurs versions de la figure avec d'infimes variations que je peux comparer à l'écran. Ce procédé, par tâtonnements, et cette quête de justesse de la forme a trait au dessin, au travail des lignes, des proportions.

La dimension picturale apparaît davantage à travers ce qui déborde, les taches et la texture de la mousse expansive aplatie au rouleau encreur, la matière qui émerge à la surface du tissu et dessine la figure.

Le triptyque en question me donne l'impression d'un corps suspendu au paysage. Peux-tu revenir sur son élaboration ?

Je voulais intégrer la lumière et le vent au projet, que ces éléments jouent un rôle dans l'apparition et la disparition de la figure, que le souffle du vent la mette en mouvement et la fragmente, que sa lecture varie selon le positionnement du soleil et le temps qu'il fait.



Par exemple, lorsque le soleil se trouvait derrière le triptyque, la figure se découpait nettement.

J'ai beaucoup travaillé les rapports de proportion entre les tubes en acier et les pans suspendus. Je voulais que la structure soit présente sans être lourde, penser son ancrage au sol en relation au dessin, aux lignes.

J'ai réalisé deux versions des pans textiles. Ceux de la première version étaient composés de tissu très fin, mais lors du montage, le vent était beaucoup plus fort que ce que j'avais imaginé. Les pans étaient si légers qu'ils s'enroulaient à la structure et cognaient contre elle de sorte que le corps en mousse commençait à se fissurer. Je suis donc rentrée à Paris en quête d'une toile épaisse, et j'ai refait de nouveaux pans. Techniquement, c'était assez complexe de reproduire l'effet de peau fripée. Dans la première version, j'avais aplati la mousse expansive liquide entre deux morceaux de tissu fin à l'aide d'un rouleau. Par ce procédé, des plis se formaient, donnant l'impression d'un corps resté trop longtemps dans l'eau, et le dessin acquérait une matérialité. Il prenait corps, s'incarnait. Cet usage contre-nature de la mousse me plaît beaucoup parce qu'il génère des interrogations quant à l'identification de la matière.

Je n'ai pas pu procéder ainsi pour réaliser les nouveaux pans. J'ai reporté le dessin du personnage sur un tissu fin et l'ai cousu sur la toile épaisse. J'ai fait des tonnes d'essais avec des dizaines de tissus fins différents. Cela a fonctionné avec un voile extensible. Je suis repartie à Bruxelles installer cette deuxième version plus résistante

au vent belge !

Après vient le travail de teinture ? Comment est obtenue cette couleur ?

C'est le soleil qui colore la mousse. Au début, elle est d'un jaune très clair, presque blanche. La figure est à peine visible. Et au fur et à mesure du temps, avec l'exposition aux UV, la mousse devient jaune foncé, presque marron-dorée, et la figure se révèle, s'affirme. Un peu comme les messages que l'on écrit au jus de citron sur du papier et que l'on met au four, lorsque l'on est enfant.

D'accord, ça a rôti au soleil ! La couleur est très belle, un peu jaune ou ocre ; elle évoque la terre, l'argile, le sable. C'est une couleur de peintre ! J'aime bien également le fait que le jaunissement soit produit par des UV.

Oui, j'avais envie d'exploiter ce qui est généralement perçu comme une tare du matériau : son instabilité. J'aime aussi que la couleur soit contenue dans la matière, latente.

La couleur de la mousse est plus intense dans les zones où elle a traversé le tissu. Je me rends compte que cela a créé des dessins dans le dessin, comme une cartographie, et c'est très pictural en effet.

On pourrait rajouter que la teinte et la texture possèdent une dimension très animale, comme la

Enough For Today (détail), juin 2021, textile, mousse expansive, acier, 310 x 500 x profondeur variable selon le vent, PARTcours/ParkUNST, Bruxelles, Belgique.

croupe d'un cheval, ou un cuir de canapé.

C'est vrai. Et certains des gestes que j'effectue sont proches de ceux du tanneur. Il y a aussi quelque chose de l'ordre de l'écrasement dans le dessin du personnage qui rappelle les tapis en peau de bête.

Techniquement, comment insères-tu la mousse ? Par où passes-tu ?

J'injecte la mousse dans le dessin, entre l'épaisseur du voile et celle de la toile. J'utilise des bombes de mousse aérosol et j'insère la tige par une extrémité du dessin — ici, le milieu de la cuisse —, je retroussé le tissu jusqu'à l'autre extrémité — le bras —, et là, je fais pschitt ! Je remplis la forme en allant des bras vers les cuisses. Tout surgit d'un coup, le volume, la forme.

Cette façon d'injecter la mousse donne une dimension très « chirurgie plastique » au projet ; il fait penser aux injections de botox. Quelle place donnes-tu à cette dimension chirurgicale ?

Il y a quelques années, pour réaliser les *Gueules cassées*, j'ai fait des recherches sur les procédés de reconstitution des visages des soldats de la Première Guerre mondiale, notamment les procédés de greffe qui m'ont ouvert des perspectives sur le plan expérimental. C'est intéressant car c'est vraiment le début de la chirurgie esthétique. Il y a aussi dans mon travail ce rapport au soin médical à travers les pansements que je fais aux sculptures lorsqu'elles sont abîmées.

On observe une sorte de dialogue avec le triptyque de Bruxelles et cet autre projet, *Tatami* ; on était en extérieur, nous voilà désormais dans un espace petit et clos. Surtout, les éléments semblent résonner ensemble.

Tatami a été exposé dans une vitrine du centre-ville de Liège dans le cadre de l'*Art au Centre*. Je l'ai réalisé quelques semaines après le triptyque. On retrouve en effet le personnage sans tête dans une posture de traction. Il a le pied qui rentre dans le ventre. Sa jambe pousse jusqu'au bord opposé de la surface de tissu où elle se cogne et fait demi-tour pour venir déformer le buste du personnage. Il y a un côté jeu vidéo, cela pourrait être un film animé où l'on voit la jambe qui fait tututututututu. Depuis plusieurs années, j'envisage de réaliser des animations à partir de mes dessins.

Dans ce projet, j'ai conservé l'homothétie du croquis A4 à partir duquel j'ai travaillé. Il y a un jeu avec l'encadrement

de la vitrine et les limites du support textile, à travers le dessin mais aussi son gonflage qui déforme la surface et fait apparaître des plis.

J'aime vraiment ce travail, car il offre un certain nombre de pistes. On pourrait par exemple évoquer le rapport à l'étrangeté et à l'absurde ; c'est d'ailleurs un vocabulaire plastique dont tu es plutôt familière. Je songe aussi au lien dont on parlait plus tôt avec un ordre primitif. La physionomie ici fait penser à des sculptures d'arts premiers, avec éventuellement leur dimension spirituelle et la convocation de mondes extérieurs. Je pense également à la façon avec laquelle le corps est malmené. Le voilà plié, contorsionné, ou en extension, en tous les cas mis à l'épreuve. Enfin, je rajoute que l'on ne peut pas omettre le côté « sportif » de la plupart de tes projets, tu en reprends certains motifs, en travaillant le mobilier sportif urbain, ou en sollicitant des formes qui s'y réfèrent.

La dimension primitive est contenue dans certains gestes liés à la matière comme l'aplatissement, l'étirement ou l'étalement, sa couleur, les formes épurées, l'irrégularité des tracés et la spontanéité des croquis que j'exécute rapidement et que je numérise avant de les agrandir. Si je reproduisais ces croquis à la main à grande échelle, cela donnerait un tout autre résultat. Je suis justement en train de faire des recherches iconographiques sur l'art rupestre préhistorique, notamment ibérique et tassilien — le Tassili se trouve dans le Sahara, au sud de l'Algérie. Le style des *têtes rondes* — le plus ancien — me plaît beaucoup pour le gigantisme des figures, l'absence de détails, les disproportions, l'usage de techniques rudimentaires — les contours, les cernes. Je repense par exemple à une nageuse avec une tête minuscule et des seins sur le dos ou encore au Grand Dieu Martien, un personnage aux contours épais, sans aucun détail excepté des cornes et des appendices au niveau des bras.

Ce motif du buste aux bras levés et pliés, que j'épuise depuis deux ans — dans le sens d'un épuisement des possibles, comme dans *Quad* de Beckett —, ouvre un champ d'interprétation aussi bien spirituel que sportif : un totem, des cornes de taureau, les mains en l'air lors d'une arrestation, un visage de l'île de Pâques, le V de la victoire.

Quant au mobilier sportif, il est apparu dans mon travail en 2016 dans une série de sculptures où des corps sont avachis sur des barres de saut d'obstacle pour chien. J'ai développé ce rapport corps/structure lors d'une résidence en Corée en travaillant à partir d'équipements de gym publics.

Tatami, 2021, textile, mousse expansive, acier, câbles métalliques, 153 x 215 x 10 cm, L'Art au Centre #6, Liège, Belgique.



Ces machines m'intéressent d'un point de vue sculptural. Elles donnent également, malgré leur apparente insignifiance, quelques indices d'une société. Leur usage n'est pas le même partout. En Asie, beaucoup de personnes âgées les utilisent pour entretenir leurs corps. Ici, ce sont souvent des lieux d'entraînements intensifs ou de squattages. D'ailleurs, j'ai découvert récemment que des réfugiés avaient utilisé certains équipements de gym du canal de l'Ourcq comme supports pour établir leur campement.

Tu travailles dans la tridimensionnalité, mais tu sembles simultanément aspirer à recouvrir une forme de bidimensionnalité. D'ailleurs, le tatami désigne le tapis de judo, donc une horizontalité, alors que tu présentes ta pièce à la verticale. Il y a une sorte de pied-de-nez fait à la peinture.

Mon travail se construit beaucoup à partir de contradictions et, depuis le départ, il y a ce conflit, cette coexistence entre le bidimensionnel et le tridimensionnel dans mes projets. Les sculptures en suspension que je faisais il y a dix ans, les *thrums*, sont des dessins sur textile que j'ai gonflé de mousse. Ce rapport entre le dessin et le volume s'est développé jusqu'à une forme de fusion, d'hybridité. On pourrait d'ailleurs parler de bas-relief textile pour *Tatami* et de sculpture plate pour *Enough For Today* exposé dans le parc bruxellois — dont la composition en trois panneaux

fait d'ailleurs référence à la tradition du retable en peinture.

C'est vrai que je suis encline aux glissements entre médiums, à la porosité des domaines. Les *jacos*, objets à porter d'où découle tout mon travail, empruntent aussi bien à la sculpture qu'au vêtement ou au design. Mais le rapport à la peinture est nouveau ; les étendues de matière colorée et la planéité sont associées à des questionnements liés à la sculpture, au poids et à l'espace. D'ailleurs la verticalité est aussi bien une histoire de peinture que de sculpture.

Tu as récemment présenté ton travail à Clermont-Ferrand. Peux-tu revenir dessus ?

Cette exposition s'est tenue l'été dernier dans le cadre du lancement de Clermont-Ferrand capitale européenne de la culture 2028. Mon projet s'intitulait *Relâche*.

Pour le réaliser, j'ai repris le patron en papier d'une figure que j'avais utilisée quelques mois plus tôt pour l'exposition *Touche pas à la bête, tu pourrais y prendre goût* pour laquelle j'avais réalisé une grande découpe en négatif dans un long tapis de mousse. La gravité et le poids du matériau avaient déformé la silhouette, lui donnant une carrure athlétique, alors qu'ici, comme il fallait suspendre la figure gonflée de mousse avant qu'elle ne sèche, la matière est retombée dans le ventre, donnant au corps une allure bedonnante. La déformation de la figure sous l'influence de la matière

Big Shortened Agility, 2017, textile, cuivre, mousse expansive, 170 x 95 x 162 cm, Parallel Vienna, Vienne, Autriche ; *Nageurs Fossiles*, 2020, textile, mousse expansive, bois, 190 x 103 x 2 cm & 198 x 141 x 5 cm.







Page préc. : *Pulling-up #2*, 2020, mousse, pinces à dessin, câbles métalliques, 275 x 360 x 820 cm, *Touche pas à la bête, tu pourrais y prendre goût*, RAVI [Résidences-Ateliers Vivegnis International], Liège, Belgique.

Ci-contre : *Le stress du canard*, 2016-2017, textile, mousse expansive, enduit, boulons, tiges, œilletons et câbles métalliques, portique de balançoire, 190 x 190 x 135 cm *Tape Ain't Gonna Fix It*, exposition en duo avec Sophie Dvořák, Basement, Vienne, Autriche.

Gym Ladders #1, #2, #3, 2019, béton, bois, papier, *Une place à l'ombre*, exposition en duo avec Frédéric Houvert, Sillon, Drôme, France.

contredit la précision de la forme. Le matériau dicte la forme pour reprendre les mots d'Eva Hesse.

La mousse a transpiré par endroit, comme un prolongement des boursouflures-popcorn du crépi défraîchi du lieu. Mon idée était d'absorber certains éléments du contexte. Cela fait avancer dans des directions souvent inattendues. J'ai d'ailleurs utilisé la profondeur de l'espace en déployant les jambes du personnage jusqu'aux limites du lieu.

Pour réaliser la forme, j'ai cousu le moule textile à mon atelier puis j'ai pris le train avec une grande valise remplie de bombes de mousse expansive afin d'effectuer le gonflage sur place, ce qui ne laissait aucun droit à l'erreur. Elle aurait été intransportable vu sa fragilité et son envergure.

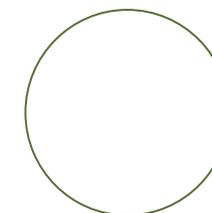
Pour changer de registre, je dirais qu'on a l'impression que tu mets en œuvre un processus de « momification » inversé. Il me semble que les Égyptiens retireraient la substance organique du corps lorsqu'ils procédaient à une momification, alors que toi, au contraire, tu injectes une substance dans ce qui s'apparente à un corps. Pourrait-on parler dans ce cas d'une sorte d'empaillage ? Ce qui laisse entrevoir dans ton travail un vocabulaire lié à la mort, avec des idées de résurrection, de préservation, de pérennisation. Quelque chose semble également relever de l'inerte, assez immédiatement je crois, car tu présentes un corps aplati, allongé et immobile. S'il y a donc cette dimension « Thanatos » dans ce que tu montres, j'ai le sentiment que l'on y retrouve également le pendant « Éros », car il y a très clairement un côté charnel dans ces corps, avec des reliefs charnus, des fesses, l'importance du toucher, peut-être de la caresse, avec ce tissu qui paraît doux.

Il y a dans la taxidermie un procédé de substitution. Or, je n'enlève et ne remplace rien. Je crée une enveloppe textile à laquelle j'insuffle un volume en injectant de la matière. La forme prend corps, même si son épaisseur est ensuite réduite par divers procédés. Lorsque tu dis empaillage, j'éprouve une sorte

de dégoût, alors que je trouve belle ton idée de momification inversée.

Dans mon impression, la taxidermie renvoie en effet à quelque chose d'assez sinistre, puisque l'on semble à la fois falsifier la vie et nier la mort, tandis que la momification paraît plus noble, plus majestueuse, avec une dimension symbolique toute autre, et le faste. La momie semble davantage correspondre à un vaisseau ou un réceptacle dont on prendrait soin, avec dévouement et recueillement, alors que l'on pourrait penser que la taxidermie renvoie à une pratique qui consiste à imiter, en gros, ce qui était là. D'ailleurs, l'empaillage semble avoir un côté définitif, c'est une sorte d'achèvement, tandis que la momie se rapporte davantage je crois à une continuité ou un devenir.

L'animal naturalisé m'apparaît comme une copie non-vivante, une réplique un peu morbide ; il devient un objet, parfois exposé au mur comme un trophée, ce qui n'est pas le cas de la momie qui est cachée et comporte une fonction transcendante, un sens magique. J'ai d'ailleurs vu de belles momies de chats enrobées de motifs géométriques tressés au British Museum. Cela me fait penser à ce que je viens de lire dans un catalogue d'exposition de Rachel Whiteread où elle parle de « momifier l'air d'une pièce », de conserver l'invisible à travers ses moulages d'espaces vides.



entretien

Chantal Raguét

avec Camille Paulhan

FAIRE FOMEC



Tiger Trainer, 2005, tirage papier
Fuji Crystal réalisé sur Durst lambda
marouflé sur aluminium sous verre,
adhésifs 31 x 50 cm, avec Cadre ancien
bronzine

N'étant pas du tout familière de ce milieu, je me rappelle cependant avoir de nombreuses fois écouté mon père évoquer ses souvenirs du service militaire avec ce mot étrange, FOMEC, bien connu des initiés et militaires de carrière. Derrière ce terme mnémotechnique mystérieux, que l'on entend évidemment autrement lorsqu'il est prononcé à l'oral, quelques recommandations concernant l'excellence du camouflage réussi : se méfier, donc, de la forme, de l'ombre, du mouvement, de l'éclat et des couleurs. Et pour qui a déjà rencontré quelques œuvres de Chantal Raguét, difficile de ne pas voir là une ironie mordante. Car son travail, en plus des ambiguïtés de genre de type « faux mecs », est une ode à tous ces interdits : elle ne craint ni les couleurs criardes de plumeaux de ménage (*Influenza A*, 2006-2008), ni les formes aux motifs bigarrés d'imprimés panthère qu'elle coud ensemble pour reconstituer l'animal dans ses *Peaux* (2007-2009), ni même les ombres artificielles qu'elle laisse vaciller dans *Unchain my Light* (2004-2006). Elle accumule sans peur les strass, les paillettes, les perles, mêle les matériaux nobles aux matières industrielles, joue sur tous les registres : avec elle, le camouflage aurait plutôt l'air d'un tuning sacrament baroque, pour mieux cacher sans doute des obsessions solidement ancrées.

Camille Paulhan : Avant de commencer à parler de ton travail, je voulais que l'on évoque ta formation initiale, car j'ai l'impression que cela a eu par la suite une incidence certaine sur ta manière de voguer avec beaucoup de plaisir entre ce que l'on sépare encore artificiellement, les « arts plastiques » d'une part, et ce qui relèverait du décoratif, des « arts appliqués » de l'autre. Tu as en effet suivi une formation en Textile et Impressions à l'école Olivier de Serres avant d'intégrer les Beaux-arts de Bordeaux.

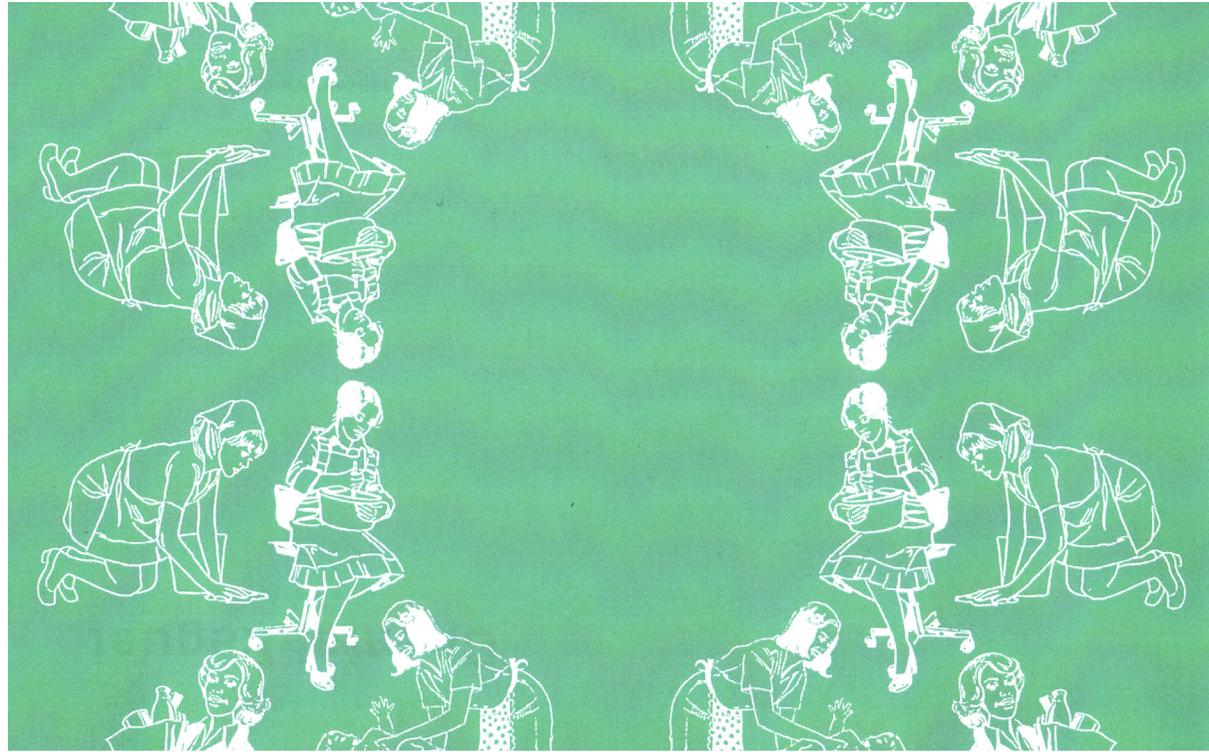
Chantal Raguét : Quand je suis arrivée à Paris pour les Arts Appliqués, qui rassuraient beaucoup mes parents alors que j'aurais souhaité entrer directement aux Beaux-arts après le Bac, j'ai immédiatement développé un grand appétit pour la vie artistique parisienne, ses expositions, ses concerts... Je séchais parfois les cours pour pouvoir assister à des enseignements à l'école des Beaux-arts de Reims, où mon compagnon d'antan étudiait, pour suivre notamment ceux de Jean-Charles Massera ou d'Estelle Pagès. Le BTS obtenu, on m'a proposé un poste en entreprise, que j'ai décliné pour aller à Bordeaux. J'y ai eu une scolarité un peu particulière, car j'ai eu ma fille à 22 ans, et même si je ne ratais aucun cours, je n'avais vraiment pas la même vie que mes camarades. Ma formation initiale en textile m'a beaucoup nourrie, mais j'ai dû apprendre à mettre cette technicité de côté et donc à désapprendre. À l'époque, j'ai suivi un workshop avec Wim Delvoye, puis un autre avec

Jeremy Deller, qui n'étaient pas les stars internationales qu'ils sont devenus, et j'ai eu la chance de rencontrer Georges Tony Stoll, comme aussi de découvrir le travail des Panchounette. Et j'étais très impressionnée par les cours de Patricia Falguières, qui a été la première à poser des termes spécifiques sur ce que je faisais. J'étais alors incapable d'écrire, j'avais l'impression que si j'étais aux beaux-arts, c'était avant tout pour faire des formes, et aussi parce que j'enviais beaucoup une apparente idée de liberté que l'on octroyait aux artistes.

Quand tu es encore étudiante, tu t'intéresses à des formes sans doute un peu décalées par rapport à une certaine idée que l'on se fait, à l'époque, de l'art contemporain, en utilisant des médiums justement plutôt liés à l'histoire des arts décoratifs.

En effet, j'ai réalisé en 1999 un papier-peint à partir de décalcomanies Mécanorma, qui étaient proposées dans des banques d'images pour situer des personnages féminins dans des plans d'architecte, afin d'en figurer l'échelle. J'étais à la fois passionnée et horrifiée de me rendre compte que ces femmes étaient d'abord des secrétaires sur des chaises à roulettes, des mères faisant les courses, lingeant des bébés, nettoyant le sol, etc. Je le voyais d'ailleurs vraiment comme un autoportrait, puisqu'en dehors de mes journées à l'école, je passais le reste de mon temps à m'occuper de ma fille, à lui faire la cuisine et à accomplir les tâches quotidiennes

Papier peint Mécanorma, 1998-2000,
impression monochromatique, dimensions
variables, Détail module : 27 cm x 38,5 cm.



et ménagères. J'avais imprimé ce papier-peint (*Papier-peint Mécanorma*, 1998-2000) dans un vert très agressif, pour que lorsqu'on s'approche pour lire le motif, cela reflète une couleur acide et malade sur les visages des regardeurs

Est-ce que ce lien au décoratif était encouragé à l'école ?

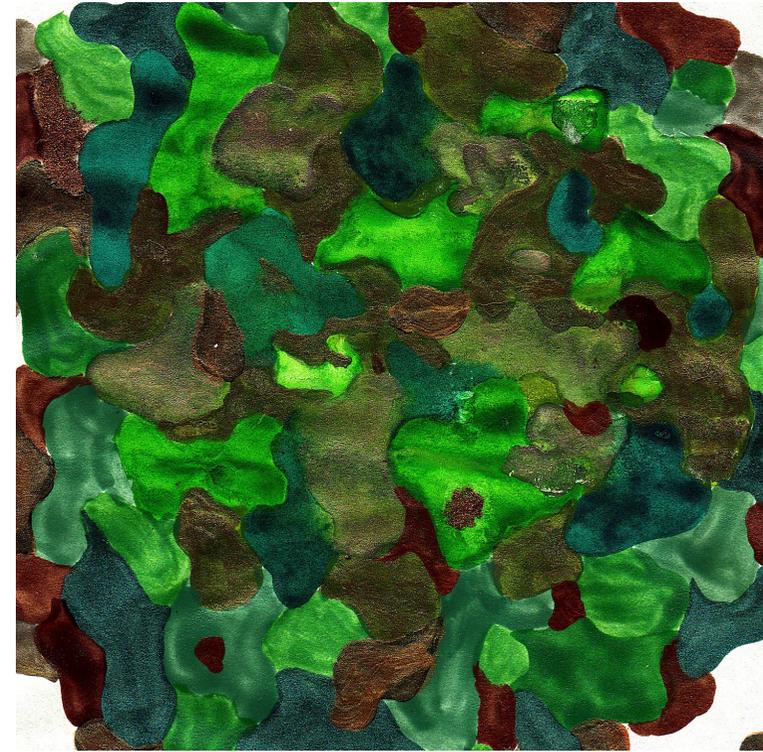
Pas vraiment, on me disait d'ailleurs que j'étais trop timide, que je n'osais pas assez. Je n'avais pas l'impression d'avoir beaucoup de soutien – il est venu plus tard –, mais je pensais quand même avoir une place dans l'école. On a pu me reprocher de ne pas faire le choix d'une seule ligne plastique ou de ne pas m'enfermer dans un seul médium, et j'estimais au contraire que c'était essentiel de me coltiner tous les enseignements et de travailler avec tous les corps de métier : faire appel à un menuisier, un sculpteur ou un imprimeur pour finaliser des pièces, par exemple.

Pourtant, il me semble que dès l'école, la question du fait main a déjà été capitale pour toi, car tu touches un peu à tout : la broderie, le crochet, la couture, le canévas, la peinture, le dessin, la pyrogravure, la photographie, le collage ou encore l'assemblage, le tout avec des échelles qui vont du plus discret au plus monumental.

C'est vrai, je délègue très rarement, sauf lorsque je dois me faire à l'idée qu'un spécialiste sera beaucoup plus compétent que moi sur cette technique. Quand je pense à une pièce, la question de la production est primordiale : je ne veux pas être comme certains artistes qui ont une idée et commandent à des petites mains pour faire, cela ne m'intéresse pas. Je préfère n'être spécialiste de rien et me former pour ce que je souhaite fabriquer, puis mener le procédé technique jusqu'à épuisement. Je délègue uniquement quand je pense que je suis allée au bout, et que l'urgence fait que le temps va m'être compté. Par exemple, pour les roues en crochet que j'ai réalisées, certaines ont été tricotées par des mamies, mais ce n'était pas un désir à l'origine.

Tu viens d'une famille de militaires, et ce milieu a eu et a toujours aujourd'hui une place de premier choix dans ton travail, pourrais-tu évoquer ce passé déterminant ?

Mon grand-père était mécanicien dans l'armée de l'air, mais aussi un inventeur assez fantaisiste, qui avait mis au point des menus pour que les ministres ou les généraux puissent manger de vrais plats chauds dans de la vaisselle en porcelaine en l'air. Mon père était colonel, dans l'armée de l'air également. J'ai vécu une enfance nomade, puisque la vie d'enfants de militaires veut que l'on soit constamment déraciné. Cela m'a produit des manques, mais aussi donné des capacités : une rigueur, une aptitude au travail répétitif, de la patience, une



Faux-mecs, 1999-2001 (*Panoramic Camouflage*),
1990-2001 Vernis à ongles sur papier
200 x 200 cm,
Vue exposition
FAUVES et usage de vrai, Les Arts au Mur, Artothèque de Pessac
2017





Un Dolman, POLO "Le Grand Barnum", 2013, Textiles mixtes, métal plaqué or et argent, bronze, laiton, métal émaillé, broches, médailles, patchs, badges, écussons, insignes et décorations, épingles de sûreté en laiton, cintre 70 x 45 cm, DOLMAN BRANDEBOURG, 2008, Textiles mixtes, métal plaqué or et argent, bronze, laiton, céramique, broches, médailles, patchs, écussons, insignes et décorations, cintre 70 x 50 cm, Ensemble DOLMANS et ROUES, Vue d'exposition FAUVES School, Vitrine des Essais, Bordeaux 2021

grande organisation et un réel pragmatisme.

Dans un certain nombre de tes œuvres, une constante revient : le camouflage. Quand as-tu commencé à t'y intéresser ?

Quand j'étais enfant, j'ai un jour demandé à mon père de m'emmener voir là où il travaillait. Il m'a fait pénétrer dans un hangar de la base militaire qui me paraissait immense étant donné ma petite taille de l'époque. J'ai aperçu des hommes minuscules, semblables à des lutins, peindre au rouleau d'énormes avions militaires. Ce qu'ils faisaient était le contraire de ce qu'on exigeait de nous à l'école maternelle, où il fallait à tout prix reproduire des figures. Eux recouvraient la carlingue d'un camouflage vert, et je me suis dit que ce serait sans doute la chose la plus importante de ma vie. Quand j'étais encore étudiante, j'ai commencé à travailler avec du vernis à ongles, parce qu'à l'époque j'avais été surprise de voir sortir des vernis verts ou bruns. Dans l'imaginaire collectif, c'est plutôt une surface rouge, de parade ! J'ai fait des stocks de vernis à ongles vert et kaki, et j'ai peint des motifs camouflage avec (*Faux-mecs*, 1999-2001).

Mais tu commences aussi à intégrer à ces questions fondamentales de la tactique militaire un humour grinçant, comme dans ton projet *FOMEC* (2006), qui reprend ce terme bien connu, la base de ce qu'il faut apprendre pour réussir un bon camouflage. Sur tes peintures motif camouflage, quand on se rapproche, on voit des couples d'hommes qui s'embrassent, s'enlacent et parfois plus.

Cette œuvre, que j'ai réalisée après mes études, m'a justement posé quelques soucis lorsqu'elle a été exposée au CAPC à Bordeaux. Un commissaire des armées était présent au vernissage, et j'ai eu droit à un interrogatoire en règle : pourquoi utilisais-je un terme militaire ? Sous-entendais-je avec cette installation qu'il n'y avait que des homosexuels dans l'armée ? Cela s'est bien fini, mais tout de même, c'était un référent auquel je m'attaquais.

Quand tu évoques l'univers militaire, qui pour les personnes qui y sont très étrangères - comme moi - est plutôt lié à une réelle austérité et une rigidité certaine, tu y adjoins généralement ce à quoi on ne s'attend pas : une fantaisie que tu rapproches du monde du cirque, et tu opères des comparaisons entre leurs formes de camouflage, leur lien au nomadisme, à la cage, aux costumes flamboyants, la fascination pour les fauves, la parade...

Enfant, j'ai assisté à beaucoup de remises de décorations, de médailles ou de grades. Je fais d'ailleurs un vrai lien entre le décoratif militaire et le décoratif dans l'art. Dans ces cérémonies, il y avait toujours un moment où certains de ces hommes en uniforme très lourd, qui portent des drapeaux très colorés, commencent à flancher sous la chaleur. J'attendais, sans doute comme beaucoup de monde autour de moi, l'instant où l'un d'entre eux tomberait sur le tarmac, c'était un petit pas de côté qui m'intéressait. J'avais aussi assisté à des séances de dressages de bergers allemands, et la précision des gestes que ce travail incarne m'a complètement médusée. Les dresseurs portent des tenues spéciales pour résister à l'attaque des dents, qui dans un autre contexte seraient des morsures mortelles. J'étais fascinée par ces univers comme par celui du cirque : j'essayais de dompter mes animaux – un lapin domestique et un chien de chasse – et de contrer leurs instincts respectifs pour les faire cohabiter. J'avais d'ailleurs deux ours en peluche, l'un blanc et l'autre brun. C'étaient donc deux ours de deux continents incompatibles, qui dans la vraie vie ne pourraient jamais se rencontrer et s'aimer. Je les avais appelés Roméo et Juliette, comme dans le cirque où tu as des espèces qui n'ont rien à faire ensemble, qui normalement s'entre-dévoient, et qui dans ce contexte cohabitent. Quand j'étais étudiante, m'intéresser à l'armement et l'ornement, au domaine militaire ou au camouflage n'était pas très bien vu, le président de mon jury de diplôme m'a même dit qu'en tant que « fille », je n'avais pas à aborder ces questions. Aujourd'hui, je suis apaisée de voir que je ne me suis pas trompée, que j'ai eu raison et je suis heureuse de me battre pour ces

Peaux, 2007-2009 ou 2013-2015, *KENNY* (panthère), 2007-2009
Coton, suédine jaune, vêtements imprimés cousus, textiles mixtes, 242 x 162 cm, Vue exposition La baie des Fauves, Pollen, Monflanquin 2016.

UNCHAIN MY LIGHT, 2004-2006, Fer, chaînes industrielles et faites main, fer galvanisé, transformateur électrique, ampoules, câble 64 x Ø 38 cm, Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA 2007.

sujets.

Quand tu travailles à tes œuvres, il y a toute une partie que j'appellerais d'investigation, avec d'une part une recherche plutôt documentaire, et de l'autre, une véritable enquête. Que ce soit dans le monde militaire ou le milieu du cirque (tu as photographié le dompteur Frédéric Edelstein ou encore le dresseur Dickie Chipperfield), qui sont deux univers assez impénétrables, tu as besoin de trouver des contacts, des intermédiaires, de gagner leur confiance. Comment organises-tu ces deux pans de la recherche dans ton travail ?

Ils sont simultanés, et j'ai même du mal à savoir quand l'un s'arrête et l'autre commence. Ils sont d'ailleurs tout le temps en contradiction, et me mettent parfois dans une position défaillante. Je vais lire des ouvrages sur les fauves dans l'Antiquité, parcourir des récits d'aventuriers voyageurs, et en même temps me rendre en Angleterre à la découverte du premier Safari-Park, créé par un duc qui possède là-bas un château et des bêtes, ou traîner à la ménagerie du cirque Pinder ou revenir voir une dizaine de fois le même spectacle, le presque même numéro. Je n'ai pas de méthode-type, j'essaie d'avancer et de trouver des indices, et c'est parfois très décourageant, parce que c'est de l'infiltration. Le cirque est une institution nécessairement inquiète sur tout ce qui touche au dressage, au risque encouru, et on me perçoit comme trop curieuse, indiscreète. Quand on te voit trop souvent, tu deviens un peu louche, et même si j'essaie de désamorcer cette inquiétude, il subsiste toujours un léger doute.

Peut-on parler de stratégie d'infiltration de ces milieux ?

Je dirais stratégie si c'était au point ! Je préfère le terme d'approche.

Si je te demande cela, c'est parce que lorsque tu organises une exposition, tu déploies toi aussi une

véritable stratégie d'infiltration de tous les espaces. Je me souviens de ton exposition monographique à l'Artothèque de Pessac, « FAUVES et usage de vrai » (2017), où tu avais littéralement débordé dans tous les recoins du lieu : il y avait des œuvres du sol au plafond, très haut, très bas, sur les plinthes, dans l'entrée, cela déferlait de partout.

C'est en effet une constante chez moi, que l'on me reproche d'ailleurs parfois : qu'il y en ait toujours trop. On m'a même demandé si ces expositions étaient des expositions de groupe. Mais non, il n'y a que moi, avec des formes très variées. Pour moi, l'enquête que je mène va ensuite se retrouver confrontée à un lieu, qui est celui où l'accrochage va se dérouler. C'est une tactique de terrain : il faut essayer de se rapprocher toujours au mieux de son sujet. J'aime d'ailleurs parler d'installation pour décrire mes œuvres, mais comme un terme générique, comme quand on installe du matériel de cage pour un numéro de cirque, ou un campement militaire. De ce fait, on est obligé de prendre en compte le contexte : forme, nature et taille du terrain, éclairage... Je fais cela pour chaque lieu où j'expose, en choisissant les œuvres en fonction. Chaque accrochage est différent, j'aime montrer des œuvres récentes et d'autres plus anciennes ensemble, mises en lumière autrement.

Je voulais t'interroger sur la dimension genrée de ton travail. D'une certaine manière, tu inverses les univers, en attirant à toi le monde militaire et le milieu du domptage, tous deux majoritairement masculins, et de l'autre côté tu t'intéresses à certaines techniques que l'on a toujours placées – généralement pour les dévaloriser – du côté du « féminin ».

J'ai découvert qu'il y avait au 19^e siècle un dompteur anglais qui se travestissait, parce qu'il avait compris que la « vulnérabilité féminine » faisait que le public était encore plus friand de ses prouesses quand il était habillé en femme. Des admirateurs faisaient tout pour rencontrer cette femme, lui faisaient envoyer des bouquets, etc. J'avais trouvé passionnant de voir que les



Dresseurs autres, LE PONT "Fauve en collier" 2015 Photographie imprimée sur papier Fujicolor Crystal archive type II, collée sous plaque de verre acrylique plexiglas, adhésifs couleur découpés, tête de tigre réalisée à partir de cuvettes, paillettes et perles brodées à la main, strass de Swarovski 40 x 60 cm.

I Fear For You At Quinconces, 2008 Tirage papier Fuji Crystal réalisé sur Durst lambda, adhésifs colorés translucides, brillants ou métallisés découpés, diasec face, verre acrylique, châssis aluminium 30 x 40 cm. Collection privée

figures masculines pouvaient aussi incarner cela. Mon travail est plutôt *camp*, non ?

Si dans *camp*, tu penses à la fois à la théâtralité, aux strass, à l'ironie avec laquelle tu manipules certaines iconographies, mais aussi au « campement », alors je dirais bien que oui ! Je lisais dans un entretien que tu avais donné il y a quelques années que pour un bon dompteur, le véritable artiste, ce n'était pas lui mais bien le fauve. Est-ce que pour toi, le fauve est une métaphore de l'artiste, à la fois puissant mais convenablement dressé ?

Il est possible que l'on puisse imaginer le trio dresseur/ dompteur/fauve comme le trio galeriste/institution/ artiste. Ce sont des rapports complexes, de confiance, mais il y a toujours une petite part de danger qui demeure. En revanche, depuis l'enfance, je fais un parallèle entre les fauves et moi, d'abord par ma couleur de cheveux, qui me posait beaucoup de problèmes à l'école, et qui est difficile à camoufler. Puis je me suis créé une sorte de famille de substitution, avec des animaux qui avaient la même couleur de poil que moi, enfin en me laissant pousser les cheveux longs, pour travailler à mon œuvre *Autoportraits* (depuis 2003).

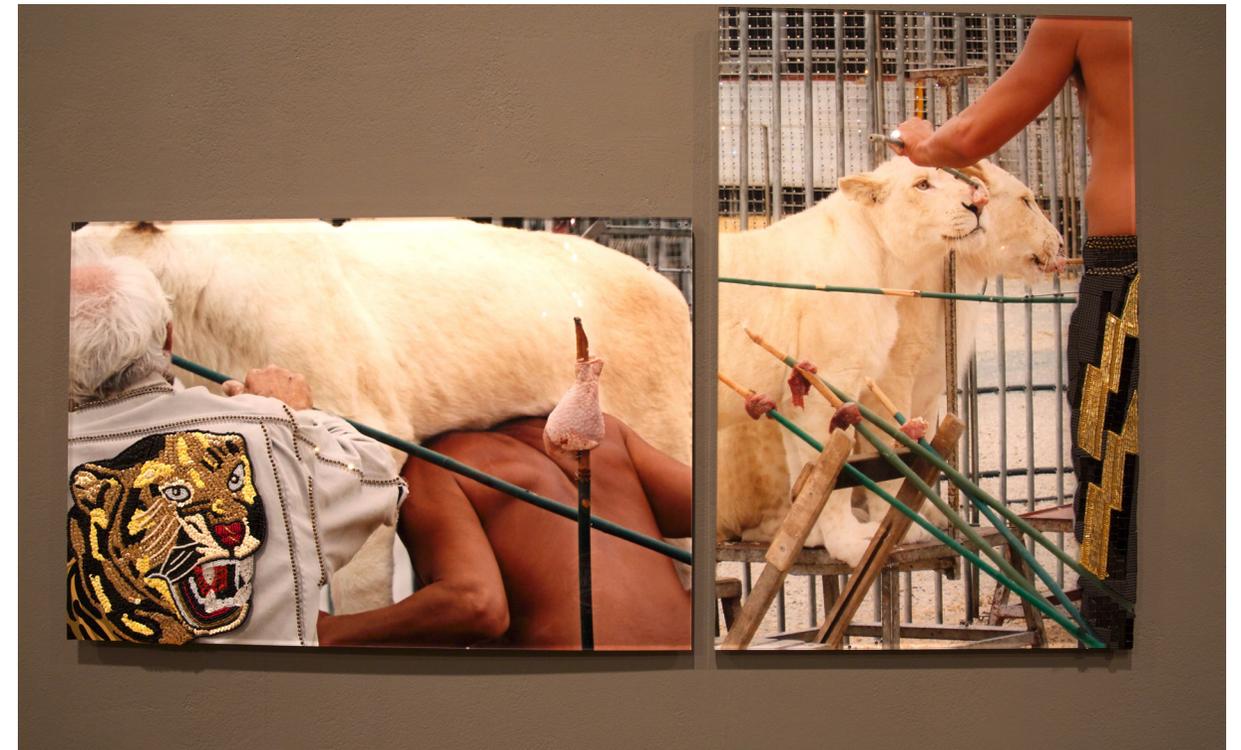
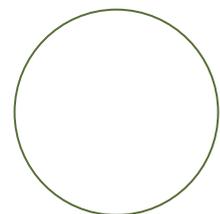
Mais comme un fauve qui doit répéter et encore répéter un numéro, tu agis toi aussi dans la répétition.

J'aime la répétition du geste, c'est quelque chose qui laisse énormément de place à la pensée. La recherche, les déplacements, c'est chaotique ; le moment où on réalise les œuvres, c'est une pratique domestique, comme faire de la cuisine. Je n'ai d'ailleurs pas d'atelier, je travaille chez moi, régulièrement dans l'urgence, dans l'épuisement, la nuit. Je travaille même malade, mais soyons d'accord, ce n'est pas la part malade qui crée chez les artistes ; je crois que c'est plutôt la part qui a souffert – et qui est guérie – qui crée, et c'est elle qui se transforme, qui devient un matériau. Comme je fais beaucoup d'œuvres qui réclament des tâches

répétitives, il est arrivé qu'on me dise : « On dirait que tu as du temps à perdre ». Mais pas du tout, je n'ai jamais perdu mon temps, même si mes pièces en nécessitent beaucoup. Le geste répétitif me libère, c'est une véritable tactique pour éloigner l'affect, les émotions. Pendant longtemps, j'ai aussi été figurante au cinéma, je trouvais cela d'un grand luxe : être payée pour m'abstraire de ma vie réelle, pour me donner du temps pour penser à mes projets. Mais au moment de réaliser une pièce, il ne faut pas trop être assailli par ses pensées, sinon on ne crée pas. Mon réflexe, c'est de répondre à cette inquiétude par le débordement. J'ai toujours ressenti une urgence au moment de la réalisation des œuvres, mais c'est par elle que je reconstitue de la stabilité et de la cohérence.

Tu me disais que tu prenais aussi parfois des risques pour faire certaines œuvres, comme quand tu montes en haut d'une des colonnes de la place des Quinconces à Bordeaux plusieurs jours pour guetter l'arrivée du cirque Pinder, mais ce n'est pas démonstratif : quand on voit *I Fear For You at Quinconces* (2008), on ne peut pas nécessairement imaginer ton engagement physique.

Non, mais cela me va très bien. La pénibilité, c'est une anecdote, cela me convient qu'on ne sache pas si c'est vrai ou faux. Le réel est déjà tellement surchargé que je préfère le défictionnaliser. Ma grande peur n'est pas qu'on ne me croie pas, mais de m'éloigner de la vérité.





Silina Syan

avec Sophie Lapalu

CRÉER NOS PROPRES MODÈLES
D'IDENTIFICATION



Pink Paradise, vidéo 9min54, 2018
©SilinaSYAN_PinkParadise2018

J'ai rencontrée Silina Syan alors qu'elle était en résidence à Triangle-Astérides à Marseille. Artiste, diplômée récemment de la Villa Arson et codirectrice du média Echo Banlieue au sein duquel elle est aussi photographe, nous avons discuté de l'importance pour les descendant-es d'immigré-es de se représenter elleux-mêmes, afin de créer d'autres modèles d'identification que ceux qui sont imposés. J'ai souhaité continuer cet échange pour la revue *Possible*.

Sophie Lapalu : La société française renvoie toujours aux personnes racisées la question de leurs présumées « origines ». « D'où tu viens vraiment ? » semble une interrogation récurrente, malaisante et qui renvoie au racisme systémique dont les blanc-hes sommes acteur-ices. Or si l'on aborde ton travail, il est inutile de poser la question ; il s'empare de cela à bras le corps et finit par nous retourner la question (*Bengali Interiors*, 2017-2021, *Halal Gabarina*, 2018, *Rue du Faubourg Saint Denis*, 2018, *Aller là-bas, arriver ici*, 2019 ou encore *Ils sont tombés*, 2020). Comment as-tu initié ce travail sur l'identité ? Et puisque le personnel est politique, comment cette position politique s'est-elle construite ?

Silina Syan : Je suis issue d'un métissage assez peu courant, mon père est né et a grandi au Bangladesh, et ma mère est née et a grandi en France, d'une mère française et d'un père d'origine arménienne. Donc je me suis toujours sentie un peu « entre-deux », d'un point de vue culturel mais aussi social, puisque j'ai grandi à Clamart (92), dans un quartier relativement bourgeois, mais nous ne l'étions pas à la maison.

Quand je faisais mes études à Nice (Villa Arson), j'ai eu le temps et le recul nécessaire pour me questionner sur tout ça, et le travail de certain-es artistes m'a beaucoup aidé. En fait, je me demandais quelle était ma place dans le milieu de l'art, qu'est-ce que je pouvais avoir à dire de suffisamment personnel pour que ce soit juste, mais assez commun pour que ça touche d'autres personnes. Un jour à la bibliothèque, je suis tombée sur le catalogue d'une expo qui s'appelait *J'ai deux amours* (Musée de l'histoire de l'immigration, 2012, commissariat Hou Hanru, Evelyne Jouanno et Isabelle Renard). Le texte qui présentait l'exposition disait : « Leurs œuvres, souvent le reflet de ces identités croisées, témoignent de la tension ressentie dans le déracinement, qui devient le lieu même de la créativité des artistes. » À partir de là, j'ai compris que mon histoire familiale et ma position en tant que descendante d'immigré-es pouvaient trouver une place légitime au sein de propositions artistiques. En ce qui concerne mes intuitions politiques, je pense que ma mère y est pour beaucoup. Dans ma famille, il y a une écrasante majorité de femmes, et moi-même je n'ai que des sœurs. Notre mère nous a toujours transmis des valeurs féministes, sans forcément prendre conscience

de la valeur politique de cette éducation. Finalement, j'ai un peu l'impression qu'il s'agit d'une forme de lutte, mais silencieuse et discrète.

On retrouve tes deux parents dans *Aller là-bas*, *arriver ici* (2019).

J'ai réalisé ces vidéos quand j'étais à la Villa Arson. Ce sont davantage des documents de travail que des œuvres pour moi, car elles sont sur le même format que l'œuvre de Taysir Batniji, *The Journey*. Pour *Arriver ici* j'ai demandé à mon père de me parler d'un album photo qu'il a créé à son arrivée en France. On le voit poser devant la Tour Eiffel, devant une belle voiture, à côté d'une pile de sac de riz dans la cuisine d'un restaurant parisien, etc. Dans *Aller là-bas*, c'est ma mère qui me montre les photos qu'elle a prise quand elle a rencontré sa belle-famille au Bangladesh, elle m'en parle avec son regard de française qui découvre un pays et sa culture. Ces documents sont précieux pour moi et pour ma pratique car ils me permettent de retracer une histoire migratoire familiale et ses différents enjeux.

D'ailleurs une série de tes films aborde l'immigration bengalie de façon frontale ; dans *Azam Khan*, *Djabed*, *Mansour*, tu vas à la rencontre des amis de ton père issus de la diaspora et leur pose des questions très directes : « D'où tu viens ? », « Comment tu es venu jusqu'ici ? », « Pourquoi tu es parti du Bangladesh ? ». Ton père, parfois gêné, répond à leur place. La caméra, pudique, fixe les mains, des mains de travailleurs, restaurateurs, épiciers de nuit. La volonté de se représenter, et non pas d'être représenté-es par les autres, est fondamentale dans ton œuvre. Tu proposes

d' « occuper les espaces de création pour créer nos propres modèles d'identification ». Comment se réalise cette occupation ?

J'ai commencé mon travail autour de la diaspora par ces films justement. J'avais besoin d'établir une sorte d'état des lieux, à travers des questions frontales, en effet, mais simples et générales, que je leur ai posées à tous. Suite à une discussion avec mon père, qui me faisait remarquer que l'histoire du Bangladesh était méconnue en France, je suis partie du constat que c'était lié au fait que notre communauté était également invisible dans les sphères publiques. J'avais envie de réaliser une sorte de portrait de l'intérieur, tout en évoquant et en questionnant mes liens avec cette diaspora, autant dans les proximités que dans les distances. Dans ces vidéos, mon père a le rôle d'interprète, parce que je ne parle pas le bengali. Ce qui induit une distance évidente, mais me permet aussi d'observer d'autres éléments, comme les mains ici par exemple.

Pour *Bengali Interiors* (2017- 2021), tu prends en photos des intérieurs de la communauté bengalie : sièges dorés aux motifs chargés, fleurs en plastiques colorées, coussins à sequins. « De la Seine-Saint-Denis au Bangladesh, les intérieurs font disparaître les distances entre une diaspora et son pays d'origine » écrit Mariam Benbakkar à leur propos. Les points de vue sont serrés sur des objets précis : cadres, coussins, bouquet de fleurs. Pour la vidéo *Belleville* (2018), quelques plans fixes suffisent à donner une idée de la chambre dans laquelle vit le frère de ton père. Là aussi tu t'attardes sur les détails : ficelle qui attache le rideau, chaussures, ballons. La conversation est sous-titrée sur

Aller là-bas, vidéo 15min31, 2019, © Silina Syan,
Arriver ici, vidéo 6min33, 2019, © Silina Syan.



un écran noir. Dans ces deux travaux, le hors champ, la limite de l'image, dit beaucoup. Tu demandes au spectateur-ice d'imaginer le reste.

Les photos de la série *Bengali interiors* et la vidéo *Belleville* ont été réalisées dans des contextes très différents. J'ai pris ces photos lors de dîners de famille, entre le café et le dessert. Ma mère me chuchotait « C'est fou que tu trouves ça si beau, c'est kitsch ! », et mon père trouvait ça incompréhensible que j'ai envie de prendre en photo quelque chose d'aussi banal pour lui, de l'ordre du quotidien. En fait, je pense que c'est une esthétique qu'il aime sincèrement, mais qu'il se refuse d'assumer en France, parce que ça ne correspond pas aux standards occidentaux.

Pour la vidéo *Belleville*, c'était un autre enjeu. J'ai demandé à mon père si je pouvais rendre visite à mon oncle et prendre des images chez lui. Il a accepté mais il était un peu en colère contre moi, sur le trajet il me demandait pourquoi je voulais montrer « ça ». C'était difficile pour moi de lui expliquer, parce qu'avant toute chose, le but n'était pas de montrer mais de voir, d'expérimenter. Montrer était l'étape d'après, si je jugeais cela nécessaire et/ou intéressant. Je pense que l'aspect intime et familial de cet échange (et donc du contexte de prise de vue de ces images) m'a permis d'avoir un certain regard situé sur la situation, en tous cas j'ai essayé de garder une grande précaution dans les images choisies.

Tu utilises volontiers des « éléments issus du kitsch, du populaire, de l'ordre du motif, de la surcharge, de l'excès, avec une colorimétrie dense » (je reprends là tes mots). Cela se retrouve dans le salon de beauté

de *Le mariage* (2019), où la caméra s'attarde sur la décoration rose violette, comme dans *Pink Paradise* (2018), un autoportrait filmé durant lequel tu enfiles tout tes bijoux avant de les enlever, devant un tissu de sequins rose et encadrée de fleurs chatoyantes, ou encore dans *J'aurais pas osé* (2019), une édition qui regroupe des photographies de tes mains avec des faux ongles peints. Or il y a, dans une culture qualifiée d'élite, l'idée que la culture dite populaire serait simplement un effet produit par les stratégies des médias capitalistes qui manipulent les masses. Évidemment le processus culturel ne se réalise pas à sens unique, bien au contraire. Comment ton travail négocie-t-il avec ces deux endroits : l'art contemporain qualifié d'élitiste et un vocabulaire kitsch qui renvoie à une culture « de masse » ?

Il me semble que l'art contemporain dépend aussi beaucoup de ses acteur-ices. Encore une fois, je pense avoir souvent été « entre-deux ». Dès mon adolescence, j'allais voir des expos au Palais de Tokyo. Je n'y comprenais pas grand-chose, mais j'appréciais. Et je pouvais m'y rendre assez naturellement car j'avais déjà adopté les codes de cette classe sociale.

Pour moi, il a toujours été essentiel d'imaginer des œuvres qui puissent être accessibles à mes parents, à ma famille. De plus, pour éviter toute forme de maladresse et pour être au plus juste quant à mon propos, il était naturel pour moi d'utiliser des codes qui me sont propres. J'utilise beaucoup de textures, tissus, objets issus de mon quotidien, de ce que j'ai chez moi. Par exemple, dans la vidéo *Pink Paradise*, les bijoux que j'enfile un à un sont mes vrais bijoux, ceux que je porte dans la vie de tous les jours.

Bengali interiors, série de photographies, 2017-2021, © Silina Syan



Rue du Faubourg St-Denis, vidéo
9min16, 2018, Sans titre, photographie
numérique, 2019, © Silina Syan



comme un philtre d'amour

Tu as écrit ton mémoire de fin d'études sur l'appropriation par les classes dominantes de la culture populaire.

Plus largement, j'ai écrit mon mémoire sur le sujet de l'appropriation culturelle : passant par la mode, la musique, le cinéma ou encore l'art contemporain, l'appropriation culturelle s'inclut dans un phénomène de néocolonialisme, à travers le prisme de la mondialisation, ou encore de l'orientalisme. On en parle souvent sous l'angle de l'appropriation des codes non-occidentaux par les cultures occidentales. Mais, du coup, je me suis aussi penchée sur l'appropriation des codes de la culture populaire par les classes dominantes. De plus, la culture populaire actuelle en France est souvent mêlée à des éléments issus des cultures liées aux différentes diasporas post-coloniales.

J'étais partie du constat qu'il n'y avait que très peu d'ouvrages concernant ce sujet dans le contexte français. J'ai donc décidé de réaliser des entretiens avec Pascale Obolo (artiste et réalisatrice), Nacira Guénif-Souilamas (sociologue), Samir Ramdani, Phoenix Atala (artistes) et Jean Bourbon (service des publics du 104). Ils ont été

retranscrits et font pleinement partis du mémoire.

C'était un sujet qui me tenait à cœur, parce qu'il me concernait, mes proches moi, et je trouvais trop peu d'informations sur le sujet. Mais depuis, de plus en plus de personnes en parlent et le questionnent, notamment sur les réseaux sociaux !

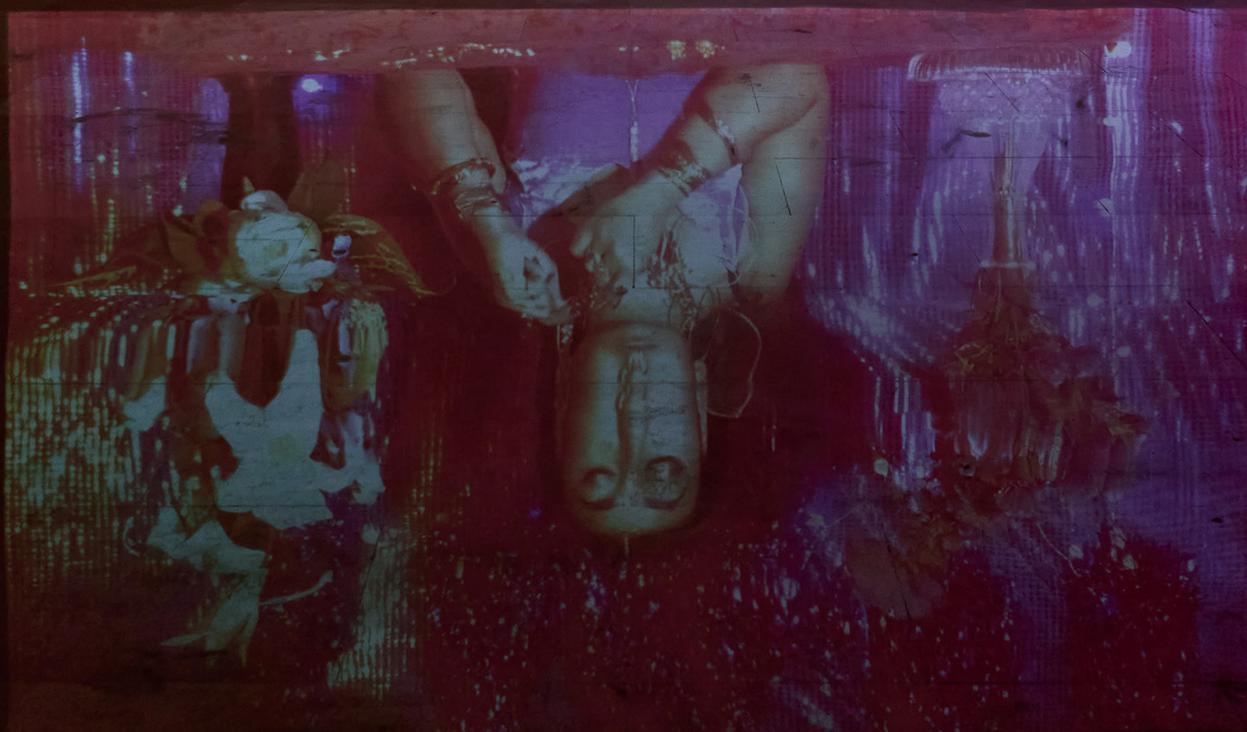
Tu es inspirée par la photo de mode (notamment pour les commandes photographiques) ; comment t'appropries-tu ce genre, a priori formaté (corps de la femme objectivé, normé, blanc) ?

Quand j'étais au lycée, je regardais beaucoup le travail de certains photographes comme Helmut Newton ou Bettina Rheims. J'étais fascinée par leur capacité à se réappropriier la photographie de produit pour l'inclure dans leur propre œuvre. Je pense que c'est cette voie là que je préfère emprunter quand je suis amenée à réaliser des clichés de ce type. J'accorde aussi beaucoup d'importance à la manière dont le/la modèle se sent, avec chaque élément qui compose l'image, y compris dans la sélection des images qui seront diffusées. Il s'agit vraiment pour moi de réaliser son portrait.





Pink Paradise, "Construire sa prétendue", vidéo 9min54, 2018
© Silina Syan

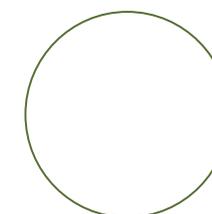


Tu fais partie du média Echo Banlieues. Comment est né ce projet ? Peux-tu raconter la façon dont tu y es impliquée ?

C'est un projet qui a vu le jour en réaction à « l'affaire Théo », en 2017. J'ai rejoint l'équipe en 2019, en tant que photographe, et je travaille maintenant à la co-direction. C'est un média qui a été créé par des jeunes de région parisienne, et qui documente la vie des habitant·es de quartiers populaires à travers des reportages photographiques et vidéos. L'image occupe une place centrale au sein de notre projet. En effet, le rapport à la représentation est au cœur de nos questionnements. À travers ces images, on tente d'interroger les différents récits, parcours, personnalités et réalités qui habitent ces espaces, ainsi que leurs constructions d'un point de vue social et politique. On s'efforce de dépeindre les réalités que nous voyons, que nous vivons, et auxquelles les personnes que nous rencontrons proposent de s'identifier.

Fais-tu une distinction entre ton travail de photojournaliste et ton travail d'artiste contemporaine ?

Il y a une distinction évidente dans la forme et la démarche en soit, mais je pense que ces deux pratiques sont liées et se nourrissent mutuellement. Quand je suis en tournage avec Echo Banlieues, je suis forcément attentive aux questions de représentations que je me pose, et que j'explore dans mon travail d'artiste contemporaine. Et inversement, ces questions sont nourries par mes expériences de tournage mais aussi par les discussions avec mon entourage, dont l'équipe d'Echo Banlieues. Je pense que mon travail, sous tous ses aspects, tente d'explorer les réalités qui m'entourent et qui me traversent.



Pourquoi écrire sur l'art?

Le 18 mars 2022

Possible continuant, chemin faisant, de tisser les liens entre ses membres, d'ouvrir des interstices, d'appeler résolument l'air (pour ne pas dire, de brasser de l'air ?), se souvint un matin d'une ambition initiale : sortir la critique du rédactionnel. Jusqu'à présent, sa forme pourtant se fait en caractères espaces compris. Pour tenter de faire radicaire, l'équipe s'est dit, d'accord : Pourquoi écrire sur l'art ?

Par vanité absurde, clamais-je adolescente réfutant l'évidence !
 Par nécessité estudiantine.
 Par éblouissement face à l'intrication révélée du fond et de la forme d'une œuvre.
 Par plaisir dans la rigueur scientifique des premiers émois professionnels.
 Par chance quand histoire de l'art et critique se sont mêlées, faisant sauter les digues pour ouvrir le chemin d'une randonnée heureuse, sinueuse souvent, ardue parfois, vivifiante toujours.
 Par goût de la liberté, d'une vie peu normée.
 Pour l'accomplissement dans la rencontre avec chaque artiste, mort ou vif, d'auteur à auteur, d'être à être.
 Pour décider d'où l'on parle, avec qui et pour qui.
 Pour la recherche du sens des mots, de l'art, du monde, au creux d'une lecture intime à partager.
 Pour la puissance des mots, à mille lieues du tout petit pouvoir fugace de celui qui écrit !
 Pour la promesse de l'écriture collective, moteur autant que motif politique.
 Pour le souffle, pour le temps choisi, étiré à loisir ou des plus brefs.

Aurélié Barnier

Ecrire sur l'art est une réponse à l'œuvre qui se déploie autour et avec la toile, la sculpture, l'installation et/ou, dans le meilleur des cas, avec l'artiste. Si Daniel Arasse développa un dialogue-spectateur avec la peinture de la *Renaissance Italienne* par le truchement de l'œil de son appareil photo s'appuyant sur les promenades critiques de Denis Diderot dans les tableaux de *Greuze* ou de *La Tour*, la société digitale cantonne la critique d'art à une posture de spectateur-prescripteur-objectif à travers un : parler de... Alors que *l'écrire sur* esquisse une création subjective, où le critique "apporterait son corps à l'œuvre" (comme le peintre à sa toile, disait Valéry). Un écrit critique, non pas comme celui des jeunes turcs des *Cahiers du cinéma*, qui avouaient le faire comme un remontage des films de leurs aînés, mais qui proposerait à l'artiste et à son œuvre le reflet d'un raffineur Duchampien. Producteur de regard originel, le critique d'art tenterait alors de faire art de l'ART.

Jean-Jacques Gay

Pourquoi j'écris sur l'art ? Pour dialoguer avec ma grand-mère trop tôt disparue. Cette vérité s'est imposée à moi après ma participation à une table ronde où chaque invité expliquait justement les motivations qui l'avait conduit à devenir critique d'art. Réponse unanime : un besoin irrépressible d'écrire. Soit, me suis-je dis après coup, mais, alors, pourquoi ne pas tricoter des romans, des pièces de théâtre ou des scénarii de films ? Il m'est revenu alors un souvenir d'enfance, incontestablement fondateur. Petite je passais beaucoup de temps chezma grand-mère maternelle : c'était une femme généreuse et libre. Fille de paysans, divorcée très jeune, elle a fait mille métiers dont voyante professionnelle. Un jour, pour satisfaire ma curiosité, elle a étalé devant moi les cartes illustrées du tarot de *Mme Lenormand* et m'a révélé leurs symboliques : amour, travail, santé, etc. Subjuguée par toutes les significations que l'on peut tirer d'une image, j'essaie, désormais, à ma manière, de faire parler les signes visuels qui constituent une œuvre d'art. Ne tente-t-elle pas, le plus souvent, de répondre, elle aussi, aux questions qui nous tourmentent et tournent autour de la vie, du sexe et de la mort ?

Élisabeth Couturier

L'action se passe à l'école maternelle de Pacy-sur-Eure à la fin des années soixante. Lundi : assis en rond sur le lino de la salle de classe, la maîtresse nous propose d'échanger avec nos congénères nos impressions du week-end. La vitesse : je venais d'éprouver cette sensation ahurissante et nouvelle - mon père au volant, assise à l'avant, les feuilles des châtaigniers défilent à 130 dans le bleu du ciel. Partager avec les miens l'accélération du réel, leur filer les clefs ... A la fin du récit, les deux garçons face à moi me pointent du doigt et s'esclaffent : *oh on voit ta culotte !* Je savais que la route serait longue, j'ai peint sur des boîtes, fabriqué des talismans pour les arbres, pleuré sur mon piano, mené des revues pour mes ours. Trente ans plus tard, je rencontrais Lasdada, Cricri, Skall et Peter... créant par leurs actions-images des moments de connivences libres et penchés. Comment se lover là ? Danser à leurs côtés ? J'enfourchais ma planche anti G et décidais d'explorer la forêt.

Véronique Godé

La question que je me pose n'est pas de savoir pourquoi j'écris sur l'art : toutes les raisons sont bonnes pour écrire, sur l'art comme sur quoi que ce soit. Je pense plutôt au « pour qui ? » et c'est ce qui me paralyse.

Il y a bien sûr toujours le ou la première lecteur-ice : le-la commanditaire, l'artiste bien souvent, que le texte proposé flattera, perturbera et, dans le meilleur des cas, mettra au travail. Mais alors, pourquoi le publier et ne pas le garder dans la confidence de nos échanges ? Il y a aussi les proches, celles et ceux qui vous félicitent depuis vos premiers babils et qui vous lisent avec admiration - et, évidemment, sans distance critique. Il y a encore celles et ceux qui ont marqué votre chemin qui fait qu'aujourd'hui, vous écrivez sur l'art. Pour elles et eux se glissent quelques clins d'œil, des pensées adressées, qui ne seront d'ailleurs peut-être jamais identifiées comme telles par le-la destinataire, qui d'ailleurs ne lira peut-être jamais le texte en question. Mais les autres, les inconnu-es ? amateurs et amatrices d'art ? celles et ceux qui arrivent là par hasard ? Vraiment, je me demande, qui sont ces lecteurs et lectrices, et qu'attendent-ils/elles de moi ? Comment puis-je satisfaire des attentes que je ne connais pas ?

Claire Kueny

On ne touche pas. D'aussi loin que je me souviens, c'était l'ordre qui accompagnait les œuvres, parfois aussi entendu sous sa variante, on ne touche qu'avec les yeux. Il m'arrive encore en m'approchant d'une peinture pour voir un détail où en cherchant à éviter le reflet d'une photo de déclencher une alarme mais c'est plus fort que moi... J'ai besoin de trouver ma place pour regarder et entrer en résonance avec l'œuvre. C'est un processus aussi mental que physique ; on fait un pas de côté, on recule, on avance. La mise en point implique de se déplacer et c'est aussi ce qui fait que je mémorise une œuvre : le lieu dans lequel on se trouve à un moment ensemble. C'est à la suite de la visite d'un atelier que j'ai eu la première fois envie d'écrire sur l'art. Je voulais bien sûr me rappeler de la discussion avec l'artiste, garder trace des hésitations et réflexions mais surtout après avoir pu moi-même déplacer les œuvres, en écrivant j'avais trouvé comment en emporter un bout.

Henri Guette

Écrire *sur* l'art n'était pas bien vu quand j'étais petit critique vers les années 1990. On préférait le routier « avec », voire le plus diffus « dans », sans surplomb de professant ni d'influenceur. Toutefois, le *diffuseur d'ambiance culturelle* que je me proclamais être alors s'appliquait quand même « sur l'art », ou plutôt « contre le mur des visibilités transformées », comme un parfum parasite adhésif, volontiers repositionnable. C'est que l'art était / est toujours un peu comme les faits de société inexplicables, les montages idéologiques ou industriels opaques, un prétexte à investigations et affaires sensibles. La morsure de la vérification des trouvailles, du démantèlement excitant des réseaux d'enfumage, et l'élaboration continue d'un biais nouveau de fortune, me guident encore. Car écrire *sur* l'art n'est pas, il me semble, *penser* l'art, mais le noyauter de l'intérieur pour y pousser son petit stolon de preuve démente. Ainsi aujourd'hui je peux le dire : *I don't think, I just ink.*

Vincent Labaume

Pourquoi écrire sur l'art ? Pourquoi écrire ? Sûr d'écrire. Écrire sur. Et puis quoi encore ? Mais qu'est-ce que l'art ?, au fait. C'est toujours une bonne question. Une question pertinente. Écrire dans l'art. Rentrer dans le lard de l'art. Lui faire la peau ; lui cuire la couenne, la tanner. Avec amour. Retourner les pièces, de bœuf, de Soutine, de Rembrandt de Gasiorowski. Enfumer la carrée. Partir en courant. Aller à la chasse. Chercher la bête, le numéro Un ; se rassasier du paysage alentour, planté par les Anciens ; ahuri comme un tigre dans la brousse du Facteur Dada. Appeler au secours. Revenir. Tirailleur façon Seine m'est égal. Appartenir au langage. Que faire d'autre ? T'as qu'à voir ! Pourquoi écrire sur l'art revient à demander Pourquoi écrire ? Ceci est mon corps. C'est toujours la même histoire. Il faut que ça échappe, que ça coule, que ça s'écoule ; et même via clavier façon bluetooth, ça marche aussi. Alors, à ce point, on peut dire : Pourquoi tu respirez ?

Léon Mychkine

Ces dernières années, j'ai écrit sur les carrières des femmes artistes, le chauffeur de taxi bouddhiste de Bayonne, le dessin performé, ma voisine de table à la Bibliothèque publique d'information (qui découpait à la lame de rasoir le visage de Sophie Marceau dans un *Paris Match*), la poussière, l'atelier des enfants au Centre Georges Pompidou, les métaphores excrémentielles dans les œuvres chocolatées, les élevages de moisissure, les champignons hallucinogènes dans l'art contemporain, les nuages d'ADN, l'ostension de la couronne d'épines de Notre-Dame de Paris, les *laminak* basques, les combinaisons de sudation du catalogue des *Trois Suisses*, les chewing-gum, les boîtes de conserve dans l'art d'après-guerre, les œuvres enterrées, la mort de la peinture, le microscope familial, les courses de fromage, les fontaines pétrifiantes, les ateliers d'artistes, le cousin Machin, le pied d'Alice Prin dans *L'étoile de mer* de Man Ray. L'art est sans doute une chose bien trop sérieuse pour que je puisse envisager d'écrire sur lui.

Camille Paulhan

D'abord, moi. J'écris sur l'art parce qu'il n'en a pas besoin, parce qu'il m'a semblé un jour m'autoriser à formuler là où le vide de la page me glaçait, parce que je cherchais à voir, à garder trace de l'abord, à démanteler la sensation de rejet vécue dans les espaces où il se montre, parce qu'il me faut simultanément fabriquer et défendre l'espace de ma seule vie, celui de la rencontre, celui de l'instant, du moment où le geste de l'autre donne à mon œil de vampire un sang nouveau, un souffle apaisé, parce que la lutte passe par l'arrachement, par le vol, parce qu'il faut dire que peut-être l'autre il a pensé ceci et fait cela mais que ça ne m'importe pas, il doit disparaître d'abord et d'ailleurs il disparaît quand je reçois, il ne vient qu'après la rencontre, bien après. Quant à la critique d'art, c'est une discipline terriblement vaine, perpétuellement menacée par le geste d'inscrire là où l'enjeu est de penser. C'est enfin prendre la responsabilité du mot pour laisser celle du geste.

Clare Mary Puyfoulhoux

Nous écrivons car l'art nous échappe de manière formidable

Nous écrivons pour asseoir une œuvre dans le marché – plus rarement dans l'histoire ! Et par pédagogie, pour indiquer des clés de lecture au public. Ici, l'écriture justifie l'œuvre. Étonnamment, il arrive aussi que l'on écrive afin de donner souffle à un art en manque d'« idées » : on le nourrit, quitte à ce que notre plume se trouve pillée... Tel est le deal. Mais je crois sincèrement que l'on n'écrit pas sur l'art – comme on roulerait sur une route, ou comme on analyserait un objet par les seules voies du *logos*. Kant souligne en effet que l'œuvre appelle un jugement *réfléchissant*, et non *déterminant* : elle ne se laisse pas subsumer sous les catégories de l'entendement... et si tel est le cas, c'est qu'elle se réduit à la mièvre illustration d'un discours balisé.

L'art déborde ainsi une approche purement rationaliste, et l'écriture n'est que l'effort que nous déployons pour l'arrimer à un halo de significations. Toute œuvre digne de ce nom demeure donc plurivoque, polyphonique : elle s'ouvre à une pluralité de regards... et nous rend bavards. En somme, nous écrivons car l'art nous échappe de manière formidable et reste rebelle à toute détermination définitive.

François Salmeron

Pourquoi écrire sur l'art, plutôt que sur les murs ? Dans ma rue un collage énonce en grandes lettres noires sur une succession de feuilles A4 blanches : « ARTISTE, JOURNALISTE, MINISTRE... QUEL SERA LE PROCHAIN METIER À GARANTIR L'IMPUNITÉ ». Si son activité avait été plus populaire, la·le critique aurait pu être mentionné·e entre l'artiste et la·le journaliste. Alors je m'interroge. Écrire sur l'art fait-il partie des métiers de salauds (puisque c'est ainsi que j'interprète « garantir l'impunité ») ? Ne serait-ce que si la question se pose, pourquoi continuer ? Des raisons me viennent à l'esprit, qui ne sont pas toutes bonnes, mais l'une d'elles est qu'en tant qu'impliqué·e·s dans son écosystème et dans son économie, par une activité menée sincèrement, avec le plus de rigueur et probité possibles, conscient·e·s des contradictions et des compromis dans lesquelles nous pouvons nous retrouver empêtré·e·s, il semble encore possible de faire en sorte que l'art ne bascule pas complètement dans un monde de salauds.

Magda Szapołowska

Oui, tiens, pourquoi ? Les œuvres et les artistes auraient-elles besoin de nous ? De nos critiques méchantes ou amoureuses qui souvent expliquent, filtrent ou médiatisent le sensible dans un florilège de concepts philosophiques, scientifiques, politiques ou poétiques. N'est-ce pas, au contraire, pour s'affranchir de la fixité des mots et du conditionnement qu'ils charrient que les œuvres nous touchent ? Nous parlent sans mot.

Or, c'est justement parce qu'elles nous parlent, nous touchent qu'un dialogue se crée et qu'il devient important de leur répondre. Les œuvres ne sont pas des décors silencieux ni des produits inanimés, mais des modes d'existence singuliers qui réclament que nous leur prêtions attention. Dans cette rencontre, l'écriture apparaît comme un matériau qui résonne et raisonne avec un autre.

Marion Zilio

Pourquoi écrire sur l'art ?

Car, nous n'étions pas là, cette nuit de juin, dans le Péloponnèse alors que les amants échangeaient un dernier baiser. L'aube va bientôt surgir, elle rougit déjà les amoureux qui n'ont pourtant pas cessé de rougir dans la pénombre. Il va partir, elle le sait. La vie est ainsi faite, de déchirures. Quand on entend les oiseaux, quand les premières lueurs du soleil surgissent de sous les nuages, elle s'écarte de lui pour le regarder pleinement une dernière fois. Mais elle le sait déjà que tout s'efface toujours, que la mémoire est une ruine perpétuelle et que même l'amour a besoin d'images pour survivre. Pour cacher une larme, elle se tourne vers le mur. Alors, elle voit son ombre, le profil de l'aimé. Et d'un doigt de suie sur la pierre blanche, elle en marque la trace. Le soir avec son père, le vieux potier, ils ne savent pas ce qu'ils ont fait. Le mot art est inconnu. Ils ne peuvent que se serrer dans les bras, sans un mot.

Nous écrivons pour retrouver ce silence.

Aymeric Vergnon-d'Alançon



BRUNO BOTELLA EN SUBSTANCE(S)

par Anne-Lou Vicente



Bruno Botella, *Oog onder de put*, 2012,
Plâtre, polyester, 55 x 48 x 37 cm, collection
Lafayette anticipations - Fonds de dotation
famille Moulin © Aurélien Mole.

« Si tes yeux sont des fenêtres alors c'est là que tu trouveras le seuil d'une possible effraction. Plus simplement, si tes yeux sont deux trous pour voir alors il faut t'en passer. Les boucher ou les amputer, trouve un moyen. Ensuite, démerde-toi pour faire passer la vision par les millions de trous qui te traversent l'épiderme, c'est des points de contact et de contamination entre l'extérieur et l'intérieur. Ta peau tu pourras la retourner à loisir, le dedans sera au-dehors, c'est à ce moment que le chaos commencera à filtrer. »¹

Dans un texte paru en 1996², Bertrand Thierry de Crussol des Epesse retrace avec soin le dispositif thérapeutique employé par les médecins de la Perse médiévale auprès de patients atteints de lycanthropie, une pathologie considérée comme une forme aggravée de mélancolie et caractérisée par un ensemble de symptômes allant de l'agitation excessive à la sécheresse généralisée, en passant par une intense tristesse et des hallucinations visuelles et auditives. Bains, massages et frictions sont notamment

préconisés et prodigués sur les corps de ces hommes en proie à une transformation (réelle ou imaginaire selon les interprétations et les époques) en loup. « C'est bien par la peau que l'animalité se réalise et devient visible », écrit des Epesse. Et c'est par elle que la guérison est susceptible de s'opérer, à travers l'élaboration et l'utilisation d'un ensemble de potions et autres onguents concoctés à base de plantes diverses (jusquiame, stramoine, belladone, etc.). Or, dans les récits qu'ils délivrent au cours de leur procès en sorcellerie, les prétendus loups-garous d'Europe évoquent l'emploi d'onguents similaires, non pas pour délivrer le malade de son mal, mais à l'inverse, pour permettre la transformation, révélant alors un usage à double sens du même « produit »³, qui fait écho aux notions de réversibilité et de métamorphose imprégnant tout l'art de Bruno Botella.

Le texte de des Epesse figure en exergue du livre que l'artiste français a publié en 2017. Et pour cause : dégoté par le plus grand (et heureux) des hasards dans un lot de livres délaissé au coin d'une rue en 2011, il jouit d'une

aura toute séminale en regard de la production de l'artiste qui, après cette découverte — pour ne pas dire cette révélation —, s'est elle aussi, substantiellement transformée. Prenant appui sur le texte « inaugural » de des Epesse et retraçant l'étymologie complexe du terme « qotrob », un texte du passionnant philosophe canadien Daniel Heller-Roazen⁴, « Homo Homini Qotrob », clôt le livre, tel un ouroboros. D'un bout à l'autre de cet ouvrage (im)pertinemment dépouillé d'images qu'est *Qotrob*, on avance, à l'aveugle, dans les galeries que creuse chaque texte issu de la production littéraire et poétique de l'artiste — dissociée de sa production plastique tout en lui étant intrinsèquement liée — et obéissant à une grande variété de régimes : recettes, correspondance avec des professionnels de la santé et/ou de la drogue, rapports de trip et autres récits d'expérience, etc. « Qotrob », ce terme d'origine grecque (*lukanthrôpos*, l'homme-loup) à l'étonnante et féconde polysémie⁵, est le nom que Bruno Botella a choisi de donner à une pâte hallucinogène à modeler dont il aura pris le temps et le soin d'élaborer patiemment la

Qotrob (couverture du livre)
Co-édition Centre d'art de Neuchâtel et Catalogue
Général, mars 2017
11,6 x 18,6 cm (broché)
236 pages (2 ill. n&b).

formule, se livrant à une enquête sur les traces (hautement toxiques) du fameux onguent à double tranchant. Abandonnant la dangereuse scopolamine, l'artiste met finalement au point une mixture intégrant à de l'argile verte une autre molécule aux vertus psychotropes, mais au pouvoir non transcutané. Du diméthylsulfoxyde (ou DMSO), un puissant solvant utilisé par les éleveurs pour doper les chevaux ayant la capacité de rendre l'épiderme poreux, est appelé en renfort en vue de transformer les bras de l'artiste en de véritables muqueuses ambulantes devenues vecteur de visions. À défaut d'être ingérée, la substance rentre ici dans chacun des orifices d'une peau préparée (à l'aide de bains d'eau très chaude et d'outils irritants) et désormais dissolue, avide de

sensations nouvelles. À mesure que les membres supérieurs pétrissent la matière, celle-ci est « contaminée » et ses effets (psycho)actifs se font progressivement sentir sur le manutentionnaire, intoxiquant à leur tour son labeur, effectué à l'aveugle, à tâtons.

La manipulation s'opère effectivement sans contact visuel. Car il ne s'agit pas ici de savoir faire et encore moins de bien faire, mais de défaire le geste, de le retourner comme un gant qui ferait ironiquement saillir le poil qui se cache dans la main, sous la peau — quand celle-ci fait encore office de barrière protectrice⁶. Ce qui compte véritablement ici, c'est moins la prise de drogue en soi et les effets et résultats (plus ou moins déceptifs) qui en procèdent,

que la mise au point et en place de conditions de « travail », d'un protocole de *désinformation* qui implique un espace-temps de cerveau disponible associé à un jeu de mains gentiment défoncées et indisciplinées, conditions sine qua non d'une déformation professionnelle œuvrant manifestement à la (re) mise en circulation — par dessus le(s) marché(s) — de produits, objets et autres biens de consommation baignés dans le grand fait-tout de la soupe capitaliste⁷. Une fois malaxé à loisir, le « qotrob » est ensuite conditionné en larges sachets, en vente à un coût raisonnable, invitant collectionneurs et autres addicts de tout poil à mettre eux aussi la main à la pâte et modeler à leur guise leur propre empire à partir de ce terreau fertile⁸. Préalablement à

Bruno Botella
B. Thierry de Crussol des Épesse
Daniel Heller-Roazen

qotrob

Centre d'art — Neuchâtel
Catalogue Général

variation · Bruno Botella. *En substance(s)*

Bruno Botella, *Rat ce nectar*, 2013, silicone,
poils pubiens, 29 x 28 x 20 cm, courtesy
Galerie Samy Abraham, Paris, © Aurélien Mole



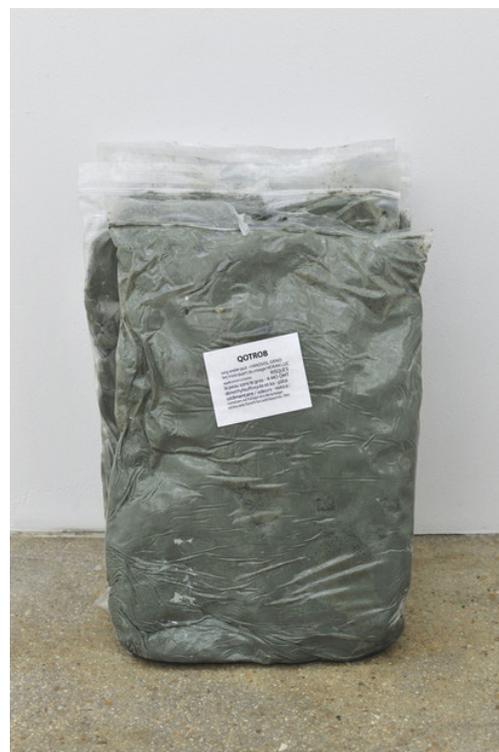
cette opération de recyclage, du plâtre polyester a été coulé dans les interstices du grossier ouvrage réalisé dans la pénombre, à pas de taupe : ét(r)onnante excroissance serpentine criblée de protubérances, la « contre-forme » fait figure d'(anti-)œuvre » en même temps qu'elle constitue — et c'est là l'objet de la manœuvre, du moins son « prétexte » ou alibi — l'empreinte, unique, d'un trip hallucinatoire dont il ne reste aucune autre trace visuelle ou matérielle à proprement parler (si ce n'est le fameux « qotrob » en sacs et quelques textes sur l'expérience et sa phase préparatoire). Venant matérialiser le vide construit en creux, le moulage s'apparente ici à un enregistrement photographique, régi par une dialectique du positif et du négatif qui, pour citer Marcel Duchamp,

« s'épousent par inframince ».

En plus des moulages dont elles procèdent, la plupart des « sculptures » qui peuplent la production de Bruno Botella consistent en des dispositifs (plus ou moins modifiés ou « arrangés » après coup) qu'il met au point pour ses expériences de manipulation et d'intoxication diverses, et qui ressemblent à des boîtes dont les percées circulaires ne sont pas destinées à laisser rentrer la lumière, mais à y introduire les membres (bras ou tête) à même, le cas échéant, de pétrir et/ou de sentir d'une manière ou d'une autre la matière modelable préalablement placée à l'intérieur de l'appareil ainsi « chargé », prêt à shooter.

En 2014, l'artiste réalise une machine optique inspirée d'un dispositif

thérapeutique en forme de boîte équipée d'un miroir, destiné aux personnes amputées souffrant de complications associées à un membre fantôme. « Ce simple dispositif de boîte à illusion éveille la présence d'un organe manquant pour mieux en apaiser les effets néfastes pour le patient. Tenter de reprendre ce principe tout en essayant de le faire tourner à l'envers et tirer l'empreinte d'un membre fantôme, ici un troisième bras »⁹, écrit Botella qui entreprend d'inverser le cours du « qotrob » en mettant au point une pâte à modeler, non plus aux effets boeuf sauce hallucinogène, mais anesthésiante, prompte à endormir les tissus sensibles « dans le but de faire du modelage 'sans les mains' », selon « une tentative de 'contre-manipulation' de la forme »¹⁰. Alors



que la main droite se vautre dans la matière, elle fait passer outre-miroir la came par un trou, contaminant ainsi progressivement l'autre main tendant à se confondre avec cette troisième main qui est le reflet de la première. Entre amputation chimique et greffe virtuelle, retrait et ajout, l'opération, terminée une fois les sensations revenues et parachevée au moyen d'un double moulage au plâtre, fait (son) œuvre — et son film.

Car les boîtes de Botella se révèlent être de véritables tranches cinématographiques où bras et cerveau se tiennent joyeusement par « la » main, au gré de protocoles à la fois aveugles et visionnaires où pullulent les impressions, où s'anime la matière, où s'empreinte la mémoire de voyages aussi

immobiles qu'agités et agissants (même au ralenti ou à reculons). Entre *dream machines* et corps caverneux voyeuristes, ces organes projettent, l'un dans l'autre, d'invisibles films relevant d'un cinéma « animique » dont la membrane poreuse absorbe et sécrète la substance dont s'abreuve une bête humaine assoiffée de sens, prête à retourner sa peau tout en se tournant ingénieusement les pouces.

Bruno Botella, *Rat ce nectar*, 2013, silicone, poils pubiens, 29 x 28 x 20 cm, courtesy Galerie Samy Abraham, Paris, © Aurélien Mole

¹ Bruno Botella, *Qotrob*, Centre d'art —



Neuchâtel / Catalogue Général, 2017, p. 43.

² « Qotrob : la lycanthropie dans la littérature médicale persane », Luqmân, *Annales des Presses universitaires d'Iran*, 12e année, n°2, printemps-été 1996, p. 75-92.

³ On touche ici à toute l'ambivalence du pharmakon, à la fois remède et poison. Voir <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0702221451.html>

⁴ Professeur de littérature comparée à l'Université de Princeton, il a notamment publié *Echolalies, Essai sur l'oubli des langues* (2007), *Une archéologie du toucher* (2012) et plus récemment *Langues obscures, L'art des voleurs et des poètes* (2017).

⁵ « Qotrob » renvoie à la lycanthropie, mais aussi à différentes espèces animales et végétales (luciole, ver luisant, chouette, rongeur, bardane, goule mâle, insecte).

⁶ Boucliers de CRS pustuleux, lentilles de contact gravées de motifs, photos de serrures crochétées, etc. : dans une panoplie de pièces, Botella attaque la surface qui fait autant office

de seuil que de zone de contact — et de passage, parfois en force.

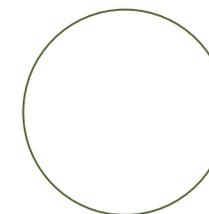
⁷ Des pièces de monnaie gravées sont réintroduites dans le circuit marchand, comme pour en enrayer subliminalement la machine enregistreuse. Façon (vandale) d'abîmer d'autres surfaces et figures d'autorité comme autant de filtres culturels déformants.

⁸ Le « prière de toucher » est de rigueur chez Botella qui met régulièrement le shoot à disposition du visiteur (inhalateur de cannabis ou à poppers par exemple).

⁹ *Qotrob*, op. cit., p. 140.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

Bruno Botella, *Rat ce nectar*, 2013, silicone, poils pubiens, 29 x 28 x 20 cm, courtesy Galerie Samy Abraham, Paris, © Aurélien Mole



variation

J'AIMERAIS ÊTRE DÉSESPÉRÉ DÉCIDÉMENT

Renaud Auguste-Dormeuil

par Clare-Mary Puyfoulhoux



Ce texte a existé d'abord sous la forme d'une lecture croisée de deux expositions vues en région parisienne à la fin de l'année 2020 (Renaud Auguste-Dormeuil chez galerie In Situ _ fabienne leclerc, à Romainville et Larissa Fassler chez Jérôme Poggi, à Paris). Fin 2021, le jeu des réseaux professionnels et sociaux me mit en lien avec Renaud Auguste-Dormeuil, je lui envoyais le texte. Le 3 décembre, nous nous sommes rencontrés dans le cadre de « Si je suis déjà mort, les fleurs fleuriront de la même manière », exposition personnelle de l'artiste au Musée des moulages [1]. Des quelques heures passées ensemble à cette occasion, nous avons décidé que le texte initial devait garder trace de l'histoire entamée depuis sa rédaction, rendre compte de notre rencontre. Et, bien que l'oeuvre de Larissa Fassler soit à l'origine l'interlocutrice de celle de Renaud Auguste-Dormeuil, je pris le parti de laisser le texte devenir inégal, c'est-à-dire contaminé [2] par le geste d'un seul des deux artistes convoqués par l'écriture première.

Le texte que reçut Renaud Auguste-Dormeuil était en friche, il comportait des parties barrées dont je ne savais que faire. Le texte que j'ai reçu en retour comprenait des éléments bleus qui venaient tisser un sur-propos dans mes mots, ainsi que des notes de bas de page qui reprennent l'alternance entre texte barré et libéré. Pour que les différents niveaux de textes soient lisibles, nous avons choisi de passer le texte barré, qui avait probablement plus valeur de commentaire personnel, en Montserrat gris 14, de garder le texte libre, plus proche du compte-rendu d'exposition, en Montserrat noir 14, et d'indiquer les interventions de Renaud Auguste-Dormeuil Montserrat noir gras 14.

Jour après jour la fiction s'installe et rien ne semble pouvoir l'arrêter.

Exercice[3] : recenser deux expositions à partir de **la main**. Chez Jérôme Poggi, elle trace sur la toile les trajectoires, les détails observés *man starts clipping his nails clack, clack, clack / POLIZEI D1324 POLIZEI B1331 / 2 men fall-down drunk / POLIZEI 21125 c'est Berlin*. Chez galerie In Situ _ fabienne leclerc, elle, la main, dépasse du cadre *Glittering New York*. Ce cadre, **qui semble** moteur de l'assemblage, est découpé dans une feuille de papier sur laquelle figurent des

caractères imprimés, cela ressemble à article de journal, à une page de livre - et agit comme trace d'un contenu validé par une autorité. En résulte qu'une feuille ponctuée de caractères a été retaillée pour **faire** cadre à une vitre à travers laquelle l'oeil voit, en flou, le hors-champ ou la perspective de l'installation. Dans sa découpe, autour du **vide**, deux bouts de phrases : " ouffrir. Lui le fils d'émigrés". Nombre de réflexions traversent l'espace, dans le cadre et dans la glace qui soutient le

dispositif, ce qui fait reflet frappe à l'orée de la pensée, avant qu'elle ne se réduise au cliché.

Longtemps, je me disais : qu'est-ce qui fait la différence entre une galerie et n'importe quel autre commerce, pourquoi serait-ce plus sale ou plus noble de vendre et connaître son produit-oeuvre que de vendre et connaître son produit-saucisson, vin, fromage, sac ? Ensuite je me disais bien que je n'étais pas la première à penser.

Pour autant, je n'ai rien recherché, rien lu, rien à citer. Je reste à **mon** expérience, au **plaisir** d'échanger avec mon caviste. Les galeries, avant, **c'était autrement**, je fuyais l'échange, persuadée qu'il me fallait soit être **trop critique**, carte AICA, revues, pensée, soit rien, être absolument rien qu'en passant. Ce rapport aux galeries n'a changé qu'après mon premier achat d'œuvre. Qu'après avoir considéré qu'il m'était possible aussi d'avoir, par d'autres canaux, achat direct au producteur, des œuvres dans mon salon : maintenant on peut parler. Il faut le dire, qu'après dix ans à circonvoluer autour de ce qui fait art, j'en ai voulu pour moi au point d'en acheter. Que le critique soit collectionneur est aussi vrai et faux, **nécessaire** et vain pour lui, que d'être praticien. Reste que, quelles que soient ses autres casquettes, le galeriste est marchand. Reste que l'art est un **objet de désir** qui va aussi au salon.

Tournons.

L'œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil permet cela : tabouret surélevé, miroir, pierre, cadre, image, découpage, transparence, poing noir serré. Autour, il y a une exposition intitulée *Lorsque viendra le printemps* et qui est bien nommée puisqu'on est en plein hiver et qui comporte des installations sur socle et aussi des images au mur qui sont compositions stellaires et d'autres choses, mais dont ce poing

m'arrête. Il n'est pas serré (ce sont mes souvenirs qui le lient à ces lives who matter, really), mais il surgit hors du cadre, en noir, et invite tout à la fois le cinéma, la statue de la liberté, l'étroussée de notre pensée et **le plaisir** de chercher à penser le rêve américain. Nous (visiteurs, autres de l'œuvre) voyons **à travers** ce qui fait le tour de **cette main** découpée et nous voyons en dessous notre image reflétée par le bas, par l'angle le plus vilain, et nous sommes obligés de constater que la force de l'ensemble est conjuguée à sa précarité : la carte est cornée, le peut-être journal se décolle, la pierre **est bien trop** forte pour ne pas briser la vitre et la glace, il doit falloir démonter pour transporter. Autrement, cette installation ne fait aucun sens – surélever un tabouret à l'aide de baguettes de bois clair afin que son assise, l'endroit fait pour poser son derrière, arrive à une hauteur proche du cou, rajouter encore deux planches de bois clair, poser un miroir à l'horizontale, une pierre ocre, un cadre puis deux, relier à l'aide d'un embout de plastique noir type anti-vol, type logistique, type dans les coulisses un peu **cheap** du monde qui nous habite.

Pour voir cela, cette œuvre, il faut se rendre à Romainville limite Bobigny, contourner des murs, pousser des portes en face d'un nouveau centre commercial. En bref : il faut vouloir et savoir[4] (quoi ?). Pour voir l'autre exposition, **il suffisait de** faire face

à Beaubourg, puis de se diriger vers l'Hôtel de Ville, puis de changer d'avis, de se tourner vers le Marais. La porte de la galerie s'ouvre toute seule. Larissa Fassler explore les villes et les **recrée** en maquettes et plans, morceaux, notes, observations de flux, structure. La cartographie parle **du mystère** : que se joue-t-il entre l'homme et l'espace de la ville ? Ground Control, titre de l'exposition. Ground et pas soil, car **ce n'est** plus de la terre **que** les corps touchent au sol de l'urbain. Ce sont d'ailleurs les outils de la ville en tant que norme, des statistiques, du désincarné de la donnée, que l'artiste choisit de mettre en **scène** avec sa main. Le contraste entre la plastique du fait main et la théorie charriée par une forme en lignes, notes, schémas pique. Cela n'est pas beau. **Ce n'est** pas la réussite esthétique de l'œuvre qui fait mouche, **pas le plaisir**, ou alors si, mais parce que le contraste entre la main qui trahit le sujet traçant, son inaliénable singularité, et l'abominable de la donnée qui ne dit rien en disant tout **fait mal**. Cette main, mise à nu dans son incapacité à endosser jusqu'au bout l'impersonnel de **la** machine, nous dit cela, qu'elle n'est pas **norme**, qu'elle n'est pas neutre, et qu'elle **est là**. En cours de dessin collectif, l'urgence pour chacun est de choisir l'angle, la perspective la plus à même de traiter le sujet donné. Je n'ai pas vu, mais j'imagine une nuée de chevalets luttant pour obtenir l'angle le plus clémente. Ce sont ces chevalets pressés que j'ai sentis



en arrière-plan de l'exposition de Larissa Fassler : **tout sujet** demande un point d'entrée. Ainsi, la main qui trahit révèle. Il n'existe pas de donnée factuelle, pas d'objectivité, surtout pas en ville, où l'humain grouille et circule. On peut mesurer ses flux, certes, mais cela revient à dessiner une banane : choisir est geste humain.

Je crois que c'est aussi pour cela qu'il fallait – Baubô systématique, la critique verbalise à mesure le cheminement de sa pensée – croiser les œuvres et les espaces-galeries. Seule façon de déjouer la publicité : je ne sais pas si les galeries, artistes traité-es ici, se connaissent et s'entendent. **J'aimerais** presque que non, que le seul lien soit l'œil mien, son caprice – et peut-être la main. C'est pour

cela aussi que les remarques sur le rapport à la galerie sont intertwined au texte plus traditionnellement critique, c'est-à-dire descriptif, des propositions observées. Que se passe-t-il en galerie-s ? Question étrange que l'on traîne avec soi comme un boulet, tant il est facile de se retrouver expulsé-e, ratatiné-e par la sensation vaine du voir et **être** vu-e, **désespéré-e** par la réalité crasse comme les néons qui grésillent en susurrant que non, décidément aujourd'hui non plus, le sens de la vie ne nous (me) sera pas rendu et que oui, les gens se contentent facilement de peu. Ce cynisme innervant les textes, les regards, les corps qui transitent en galeries, entre autres espèces du contemporain, **il** faut l'analyser aussi. La grenouille sait qu'elle peut exploser, le corbeau sait que

le fromage a tendance à tomber, l'agneau etcetera. **C'est** effrayant de chercher et **difficile** d'accepter cette soif, cette vulnérabilité qui nous pousse quand même à aller au puits, en suivant le même circuit, **dans l'espoir** que surgisse une main ou un trait, quelque chose pour **nous rassurer**. C'est aussi redondant que de labourer, avec la certitude des saisons, du sol et de la graine en moins. C'est absolument terrible et terriblement vital, ça appelle le grandiloquent : il faut affirmer tant le matériel que l'existential. Car ce sont ces considérations, amenées par les œuvres, par la rencontre entre l'œil et la main, qui permettent de sentir l'air enrober de fraîcheur le geste de penser.

[1] Avec ses cinq mille moulages, le Musée niché au cœur des



bâtiments historiques de l'hôpital Saint-Louis, à Paris, est un lieu unique. Sa présence en ces lieux peut sembler insolite mais tient à l'histoire de l'hôpital qui a été dédié au traitement des maladies de la peau en 1801. <http://hopital-saintlouis.aphp.fr/le-musee-des-moulages-de-lhopital-de-saint-louis/>

[2] Notes des clavistes Leïla Simon : "je changerai le terme contaminer qui est négatif, alors qu'il me semble que le geste de l'artiste ne l'est pas." Camille Paulhan : "Pour ma part, pas choquée par le mot "contaminer", car d'une certaine manière c'est aussi ce que j'ai ressenti à la lecture, comme quelque chose d'autoritaire !" Claire Kueny : "Après vous avoir lu, je n'ai pas d'avis sur le verbe contaminer, qui je crois, doit appartenir à l'autrice de ce chapô. Il est vrai que le texte en bleu qui apparaît donc en diagonale change le ton de l'article, et quelque part, le contamine, l'imbibe, le métamorphose..." Leïla Simon : "Par contaminer, j'entends perturbation. Un changement désagréable ou pénible qui induit bien souvent un combat pour revenir à un état normal, sain, agréable. Ici, je voyais plus la lecture de l'artiste comme une fouille, la fouille d'un territoire constitué de strates. Son regard, son geste viennent

en retirer des éléments pour poursuivre ou réécrire. J'y voyais plus une extraction, laissant toujours possible les autres lectures. Un texte mille feuilles que l'on peut lire tout d'un coup ou alors couche après couche. Nos retours, nos relectures me font penser à ce dont je parle dans l'entretien avec Claire Colin Collin. Le texte qui échappe à l'auteur..."

[3] **Mon exercice sera d'entrelacer...tout est entrelaçage...**

Exemple _ Police Python 357 _ film d'Alain Corneau sorti en 1976.

Résumé (original) : Au cours d'une intervention, l'inspecteur Marc Ferrot rencontre une jeune femme, Sylvia Leopardi, dont il tombe amoureux. D'elle, il sait peu de choses et surtout pas qu'elle est aussi la maîtresse de son supérieur hiérarchique, le commissaire Ganay. Lequel, fou de jalousie, et apprenant qu'elle fréquente un autre homme, l'assassine dans son appartement et se débarrasse du corps. Peu de temps après le meurtre, Marc, ignorant tout du drame, se rend chez Sylvia. L'appartement est vide et il y laisse ses empreintes. Lorsque la jeune femme est retrouvée morte, Marc est chargé de

l'enquête. Il est pourtant le suspect principal.

Et puis : Au cours d'une exposition, le conservateur Marc Ferrot rencontre une jeune artiste, Sylvia Leopardi, dont il tombe amoureux. D'elle, il sait peu de choses et surtout pas qu'elle est aussi la maîtresse de son supérieur hiérarchique, le directeur du Musée des Beaux-arts. Lequel, fou de jalousie, et apprenant qu'elle fréquente un autre homme, l'assassine dans son atelier et se débarrasse du corps. Peu de temps après le meurtre, Marc, ignorant tout du drame, se rend chez Sylvia. L'atelier est vide et il y laisse ses empreintes. Lorsque la jeune femme est retrouvée morte, Marc est chargé d'organiser une rétrospective post mortem. Il est pourtant le suspect principal.

[4] original : **Sinon, oui _ film de Claire Simon sorti en 1997**

Résumé (original) : C'est une histoire qui arrive à une femme, par l'intermédiaire d'une question qu'on lui pose : est-ce qu'elle est enceinte ? Elle n'en sait rien et sur le moment ça l'arrange de laisser planer le doute. Cette hypothèse est redoutable pour son mari qui comptait s'éloigner d'elle, tellement redoutable qu'il y

croit tout de suite. Il a beau lui expliquer qu'il ne veut pas de l'enfant, elle ne fait rien pour avorter... puisqu'elle n'est pas enceinte. Seulement ça, elle n'arrive pas à lui dire. Elle laisse faire remettant toujours au lendemain le moment de briser le charme qui retient son mari auprès d'elle, réconforte son propre père très malade, et réjouit son entourage. Jour après jour la fiction s'installe et rien ne semble pouvoir l'arrêter.

Et puis : C'est une histoire qui arrive à une femme, par l'intermédiaire d'une question qu'on lui pose : est-ce qu'elle est artiste ?

Elle n'en sait rien et sur le moment ça l'arrange de laisser planer le doute. Cette hypothèse est redoutable pour son mari qui comptait s'éloigner d'elle, tellement redoutable qu'il y croit tout de suite. Il a beau lui expliquer qu'il ne veut pas d'artiste femme, elle fait tout pour l'être... puisqu'elle n'est pas artiste. Seulement ça, elle n'arrive pas à lui dire. Elle laisse faire remettant toujours au lendemain le moment de briser le charme qui retient son mari auprès d'elle, réconforte son propre père très malade, et réjouit son entourage. Jour après jour la fiction s'installe

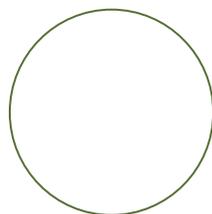
et rien ne semble pouvoir l'arrêter.

Nota bene / résolution : Cette proposition doit beaucoup, formellement, au travail de Jacques Henri Michot (*Un ABC de la barbarie*, éditions Al Dante, 1998, rééd. 2014 et *Derniers temps. Un capharnaüm*, éditions NOUS, coll. "Disparate", 2021). Le dispositif s'appuie sur un texte rédigé par un auteur, critique, qui associe deux genres : le compte rendu d'exposition et le commentaire libre. Ce texte n'était pas publiable. Vient la lecture d'un artiste concerné par la partie compte rendu. Cette lecture donne lieu à plusieurs gestes dont certains sont présents en exposition. Ensuite, l'auteur du texte et l'artiste se rencontrent au Musée des Moulages. Ce qu'ils réalisent : l'auteur gagne sa vie en travaillant pour un projet lié aux attentats du 13 novembre 2015, l'artiste expose une œuvre qui a trait à ces derniers et ramène une parole exposée dans l'espace médiatique à hauteur humaine. Ce qui les touche ne trouvera pas de mots. L'artiste intervient dans le texte suite à cette rencontre, l'auteur reçoit le résultat avec bonheur. Pour autant, au niveau subliminal, apparaît l'archétype du mâle blanc. La question de la séduction. L'auteur tait ses impressions jusqu'à la toute fin : après la relecture des correctrices. Sur le mot de contamination choisi pour présenter le geste, quelque chose bouge. On se prononce (voir

note 2).

Séduction.

Le geste de Renaud Auguste Dormeuil ressemble à son travail, de presque rien il fait matière. En l'occurrence, de cette tendance qu'ont les rapports entre critique et artiste de s'articuler autour de la séduction. Tendance accentuée par le fait que ces derniers ont plutôt tendance à succomber qu'à résister, bien que la parole critique consiste souvent en la répétition de mots entendus en atelier, imprimés sur dossiers. Le geste appuie sur les mots de main, de plaisir, et, jour après jour, ligne après ligne, la fiction s'installe jusqu'à ce que l'auteur réalise la force du retour à l'envoyeur. Par l'usage de l'entrelacs, Renaud Auguste Dormeuil donne en équivalence à la médiocrité du commentateur, celle du dragueur. C'est-à-dire qu'il exprime l'archétype sous-jacent au rapport que nous entretenons.





« ART ENGAGÉ » : LE MOT ET LA CHOSE

par Elora Weill-Engerer

Il ne s'agira pas ici de dénoncer, de définir ou de défendre un art à proprement parler « engagé ». Les multiples sens de l'expression entrent souvent en contradiction et empêchent d'avoir une vision claire de ce qui constitue la qualité « engagée » d'un art. L'enjeu de ce texte est plutôt de se pencher sur l'art qui se dit engagé, c'est-à-dire sur ce qu'implique l'association de ces termes d'un point de vue linguistique et sémiologique. Un art « engagé » peut-il littéralement s'autodésigner comme tel, sans s'autoréfuter ? Dire l'engagement de l'art rendrait-il celui-ci plus performant ?

Dire d'une œuvre qu'elle est engagée accompagnerait le travail de l'artiste d'une valeur ajoutée et largement méliorative dans le sens où le mot investirait ce travail d'une force de frappe surnuméraire qui ne lui était pas obligatoirement concédée. L'expression, « art engagé », en tant qu'acte de langage, garantit une idée

d'accomplissement, d'exécution de l'art, dans le sens que donne John L. Austin aux énoncés performatifs. Dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (1962), Austin définit l'énoncé performatif comme un énoncé qui réalise l'action qu'il exprime. Selon un sens élargi, la performativité s'entend, non seulement comme étant le fait de faire simultanément au dire, mais aussi comme étant un effet, une transformation du réel. Cette dernière acception, beaucoup plus vague, suppose une performativité diffuse, une action qui n'est pas nécessairement définie et précisée dans le sens d'un effet escompté.

L'engagement peut-il être à la fois action et catégorie plastique ? C'est ce qu'indique la nature grammaticale du terme : accordé avec le nom, le participe passé - « engagé.e » - prend une forme adjectivale ou passive. Dans le premier cas, il s'agit d'un qualificatif qui caractérise l'œuvre, comme pour donner des indications sur ce qui la

définit. Dans le second, le participe échappe à la fonction première du verbe original, « engager », qui est de nature transitive ou pronominale. Or, force est de constater qu'il n'y a pas d'engagement en soi, de manière autonome, générique et autotélique, mais qu'il n'existe que des engagements de, par, pour, avec et dans quelque chose. L'usage de la préposition et du complément d'objet rappelle que l'engagement est d'abord un rapport, une attitude, avant d'être une caractéristique. Le terme ne concerne à l'origine pas des choses mais des individus. Par métonymie, l'art serait « engagé » en tant que marque, reflet, fruit d'une attitude engagée. Autrement dit : un art est « engagé » parce que l'artiste qui l'a produit l'est, le glissement faisant de cet-te artiste une sorte de thaumaturge actant de son engagement par les œuvres qu'il ou elle produira de ses mains.

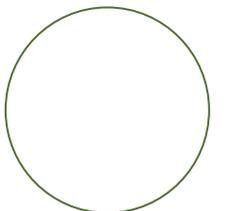
Un art qui se dit engagé est donc un art qui s'engage par la parole à l'être : il contracte une obligation

envers son interlocuteur-riche qui prend nécessairement la forme d'une promesse. En d'autres termes, l'art dit engagé se définit non seulement par ce qu'il est mais surtout par ce qu'il provoque et implique sur un court ou moyen terme. Cela sous-entend que l'art « engagé » apporte une plus-value que l'art seul ne serait pas en mesure de fournir. Parler d'art « engagé » signifierait que l'engagement n'est pas intrinsèque à l'art, auquel il est nécessaire d'accoler un attribut qui le classe comme une typologie artistique spécifique, distincte des autres.

Le premier écueil dans lequel tombe l'expression « art engagé » est donc celui de créer une catégorie, si ce n'est un ensemble de critères, dont l'art essaie pourtant, depuis le XVIII^{ème} siècle, de s'échapper, au profit de l'effet. Ce faisant, l'art « engagé » échappe à sa visée première, qui est précisément d'avoir une efficace, c'est-à-dire d'être concrètement engageant. Un

art engageant se mesure par son effet sur le/la spectateur-riche. D'un côté, il s'agirait de se demander si ces critères ne sont pas l'apanage de toute œuvre. De l'autre, s'il n'y aurait pas un contre-sens à employer le participe passé « engagé » pour désigner une œuvre dont l'engagement ne peut se jauger qu'a posteriori, dans ses risques pris par rapport à une norme et les réceptions qui lui sont faites. Un art engagé, textuellement, est un art obligé envers une cause. Dire d'un art qu'il est de nature « engagée » revient ainsi à créer un horizon d'attente : l'engagement doit dès lors se traduire plastiquement dans un langage visuel immédiatement reconnaissable et quelque part mortifère. Plus encore, l'étiquette « engagé » n'aurait rien de bon : le mot tuerait la chose. L'omniprésence du terme, plutôt que d'éclairer l'œuvre, viderait celle-ci de son sens et ramènerait l'artiste qui l'emploie à un individu dont l'existence passe par la parole, un statut de « parlêtre », selon le néologisme inventé par

Jacques Lacan et composé de parler et être. En effet, il est attendu de l'engagement qu'il soit clair, limpide, radical, et sans concession, qu'il se dise en même temps qu'il se fait, à la différence de l'œuvre qui a comme caractéristique essentielle, pour reprendre le titre du livre d'Umberto Eco, d'être "ouverte" et de ne pas, complètement, se laisser enfermer dans un mot.





J'AI BIEN ABSORBÉ VOTRE ÉNERGIE,
JE VOUS EN REMERCIE.
RELIRE L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS
PAR LES LIVRES D'OR

par Camille Paulhan



Louise Bourgeois
5 mars – 2 juin 2008

« J'ai bien absorbé votre énergie. Je vous remercie. » : Yukiko a écrit ces quelques mots dans l'un des trois tomes du livre d'or de l'exposition personnelle de Louise Bourgeois, qui s'est tenue au printemps 2008 au Centre Pompidou. D'une certaine manière, pour moi qui n'ai pas retrouvé mon écriture dans ces volumes, c'est peut-être ce qui m'a semblé le plus juste par rapport à mon souvenir de cette rétrospective : je n'en ai quasiment pas de précis, plutôt la sensation d'une petite épiphanie, au point d'y retourner plusieurs fois et de ne pas accepter qu'elle fermerait ses portes au début du mois de juin.

Les livres d'or comportent cette fois-ci des résumés succincts sur post-it, qui notent les plaintes diverses et variées, ainsi que la tonalité générale des commentaires : 90% félicitations, 10 % pas aimé ou pas compris, précise la main

anonyme. Et effectivement, cela chouine moins qu'ailleurs sur ces pages. Je veux dire, évidemment, il y a toujours les râleurs et râleuses éternelles, mais on leur fait remarquer leur indigence : une plume a rageusement écrit que c'est tout simplement atroce, prix de l'imagination d'une grande malade. Et pourtant, indique cette même personne, il devrait y avoir de bons psychiatres à New York. Une bonne âme a complété (dans un langage inclusif que 2008 connaissait bien peu) : « quel con ! ou quelle conne ! » Pour d'autres, évidemment ce n'est pas de l'art, voire c'était Naz. Une écriture très clairement enfantine n'hésite pas à clamer : « c'était un peu nul et trop abstrait. ELLE a des progrès à faire la vieille. » Là encore, on a répondu vivement : « La vieille elle te dit "Merde" !! » Quand on conseille à l'artiste d'aller se faire soigner, on ne laisse rien passer, les remarques deviennent virulentes. Au commentaire qualifiant l'exposition d'arnaque et Bourgeois de *exceedingly disturbed woman*,

quelqu'un a rajouté à la signature « 2 English ladies » : « & stupid ».

Il faut dire que l'artiste en prend sacrément pour son grade : *old crazy woman* pour un visiteur états-unien, *poca loca* pour un Espagnol. *Bella la mostra ma la tizia é l pó strana*, n'a pas hésité à écrire un Italien très en forme. De toute façon, Bourgeois est une perverse, elle est terrifiante, on ne voudrait pas qu'elle soit sa mère, c'est une malade mentale cette fille. Elle est cinglée, même pas cinglée, non : cinglée. C'était complètement *disgusting*, *dear Louise, I'm sorry but I didn't like your show*, qui était not so nice. Sophie n'hésite pas à interpeller directement l'artiste : « Ben dis donc Louise t'as un autre boulot à mi-temps ou bien ? Passque si je compte bien t'as 96 piges ça fait 76 ans que tu bosses et au niveau production ça fait pas lourd ! » C'est évidemment à pleurer : quelle bécasse cette Sophie, en lisant ses mots stupides à l'été 2021, plus de dix ans après l'exposition, j'enrage. Ou j'espère le (mauvais)

trait d'humour. Moi, à l'époque, j'étais plutôt fascinée. Il y avait une vidéo à l'entrée du sixième étage où on la voyait parler, elle avait l'air plus petite que tout le monde, ses joues ridées inspiraient largement confiance. Comme Pauline, qui déclare dans le livre d'or qu'elle aime bien le personnage, j'avais été séduite. J'aurais pu peut-être écrire, comme j'ai lu, merci beaucoup madame Louise (c'était l'époque où je ne voyais pas encore tout à fait le problème à appeler les artistes par leur prénom).

Il faut croire que les autres visiteurs et visiteuses ont été aussi oubliées que moi concernant les œuvres, si peu citées. J'espérais toutefois retrouver quelques-unes de mes émotions : loin des sculptures patinées et polies qui ne m'intéressaient guère, j'avais été marquée par des volumes en latex, notamment *Le regard* (1966), sorte de noix fendue, œil ou sein, on ne sait pas, et surtout par les œuvres cousues. Comment oublier *Seven in Bed* (2001), que

je place rétrospectivement plutôt vers la fin de l'exposition, en tissu rose, figurant sept personnages, certains bicéphales, agglutinés les uns contre les autres, couchés mais pas endormis. À chaque salle, je calculais grossièrement dans ma tête l'âge : pour cette œuvre, Louise Bourgeois a tout pile quatre-vingt-dix ans. Je me souviens que cette simple soustraction m'émouvait, et continue de le faire. En découvrant le livre d'or, je m'agace : celles et ceux qui ont été aussi troublés que moi s'en tiennent à des platitudes, c'est une grande dame, une magicienne, une femme incroyable, surprenante, irréaliste, c'est excellent, fantastique, merveilleux, wunderbar, extraordinaire. C'est la foire aux superlatifs, aux points d'exclamation, mais les œuvres ont parfaitement disparu. Les spécialistes, de leur côté, citent bien quelques sculptures et dessins, mais c'est pour se plaindre, sur des pages et des pages. C'est mal éclairé, l'exposition est trop courte, la scénographie est pitoyable. Non,

elle est même à chier, minable. Les Anglais font mieux, c'était quand même autre chose à Londres, Beaubourg est décidément trop macho et ringard, on étouffe l'artiste, on l'assassine avant qu'elle ne soit morte, c'est la honte. On pinaille sur la hauteur des cartels, on dit que la personne qui est responsable de ce choix mérite de griller en enfer. On suppose qu'il s'agit d'un nain sadique souhaitant infliger lumbagos et sciatiques à ses semblables. Les Français ne sont pas très grands, mais depuis un certain temps, ils grandissent, écrit une visiteuse. On n'a pas tous 7 ans, signale un autre.

Ces mots, je dois dire, me hérissent : d'une certaine manière, je veux me rappeler d'abord l'émotion qui m'avait saisie, dans la mesure où je ne connaissais quasiment rien de Louise Bourgeois, et me fichait éperdument de la scénographie. J'ai depuis vu des *Cellules* dans des musées disposant de hauteur sous plafond plus démesurées, les rendant autrement plus puissantes

il est vrai. Mais si aujourd'hui, il pourrait tout à fait m'arriver de laisser dans des livres d'or des messages agressifs, critiquant des mises en espace, je me sens toutefois plus proche d'autres mots tellement plus touchants, et qui font résonner à nouveau cette rétrospective qui fut pour moi si importante. C'est Sébastien qui sort différent de l'exposition (et c'est tout ce qui compte pour lui), Jooyun qui dit avoir bien vu le cœur de Louise Bourgeois, une visiteuse qui écrit partir à la recherche de ses morceaux, et Laurence qui écrit mystérieusement : « Vos yeux doivent être démesurément grands ». Ninon, qui a découvert l'exposition avec sa fille May (inquiète que Louise Bourgeois soit si triste), souhaite à l'artiste, *in fine*, ce que j'ai moi aussi désiré à l'époque : qu'elle vive à jamais.

Cet article, qui cite avec et sans guillemets les trois tomes du livre d'or de l'exposition « Louise Bourgeois » (Archives du Centre Pompidou, cote 2014W044/080), qui s'est tenue en 2008 au Centre Georges Pompidou, n'aurait pas été possible sans l'aide de MM. Jean Charlier et Jean-Philippe Bonilli, que je remercie ici chaleureusement.

